

ARGENT 1014



131

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES

131 · 2021



IEA
Instituto
de Estudios
Altoaragoneses

**DIPUTACIÓN
DE HUESCA**

ARGENSOLA

Directora M.^a Celia Fontana Calvo

Consejo de redacción Fernando Alvira Banzo, José María Azpiroz 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'ó Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

Coordinación editorial Teresa Sas

Corrección Ana Bescós

Diseño de portada Vicente Badenes

Maquetación Littera

Impresión Gráficas Alós

IEA / Diputación Provincial de Huesca

Calle del Parque, 10. E-22002 Huesca

Tel. 974 294 120

www.iea.es / publicaciones@iea.es

Periodicidad anual

ISSN 0518-4088

Depósito legal HU-378/1999

ISSN-e 2445-0561

Revista digital en acceso abierto

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>La gran Historia de la catedral de Huesca (1991) de Antonio Durán Gudiol,</i> por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
---	---

SECCIÓN TEMÁTICA

LA CATEDRAL DE HUESCA: HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO TREINTA AÑOS DESPUÉS

<i>La catedral de Huesca como nunca antes la habíamos visto:</i> <i>recreación gráfica de su fachada a lo largo de la historia,</i> por Cielo ENTRENA FERNÁNDEZ	17
<i>El canónigo Martín de Santángel y su mensaje de resistencia judeoconversa</i> <i>en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca,</i> por M. ^a Celia FONTANA CALVO	37
<i>Arqueología en la catedral de Huesca: nuevos datos sobre el pasado de la ciudad,</i> por Julia JUSTES FLORÍA	81
<i>Caracterización por XRF de una colección de azulejos de la catedral de Huesca,</i> por Blas MATAS SERRANO, Pablo MARTÍN-RAMOS y José Antonio CUCHÍ OTERINO	119
<i>Escudriñando en el entorno de la catedral de Huesca,</i> por Antonio NAVAL MAS	129
<i>Composición determinada por XRF de un conjunto de altar dorado y esmaltado de la catedral</i> <i>de Huesca,</i> por Carolina NAYA FRANCO, Carmen MORTE GARCÍA, Pablo MARTÍN-RAMOS, José Antonio CUCHÍ OTERINO, Miguel Ángel PELLICER GARCÍA y María Cinta OSÁCAR SORIANO ...	145
<i>La azulejería de la catedral de Huesca: análisis y puesta en valor tras su recuperación,</i> por Susana VILLACAMPA SANVICENTE	159

BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>La Universidad de Huesca o Sertoriana, un estudio general prestigioso,</i> por Emilio LÓPEZ LÓPEZ	215
<i>Enero de 1920: los sucesos del cuartel del Carmen desde Huesca,</i> por Juan José OÑA FERNÁNDEZ	221
<i>Las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca: una aproximación metodológica al estudio del ceremonial fúnebre en la Edad Moderna hispánica,</i> por Alejandra SALAZAR ESCAR	231

SECCIÓN ABIERTA

<i>Nuevos datos sobre Eliezer ben Abraham Alantansí, impresor oscense: su entorno familiar y laboral,</i> por Asunción BLASCO MARTÍNEZ.....	255
<i>La herencia de la Universidad de Huesca: un museo sertoriano en el IES Ramón y Cajal,</i> por Pablo CUEVAS SUBÍAS	289

PRESENTACIÓN

LA GRAN *HISTORIA DE LA CATEDRAL DE HUESCA* (1991) DE ANTONIO DURÁN GUDIOL

La catedral es sin duda el monumento más importante de la ciudad de Huesca. Sus antiguas estructuras no solo atesoran lo que es ahora, sino que conservan huellas de lo que fue y son la base de cómo se presentará en el futuro en virtud de una labor constante de recuperación y adaptación. La seo oscense es una obra histórica y artística de primer orden, pieza singular de nuestro patrimonio y clave en cuanto a representación e identidad, que ha sido estudiada en diferentes épocas y con distintas metodologías para su conocimiento, su conservación y su promoción.

La primera monografía fue publicada en 1924 por Ricardo del Arco: se trata de un trabajo, todavía de referencia obligada, que recoge y organiza todo lo conocido hasta el momento, aportado directamente por el autor o por otros estudiosos, desde Aínsa hasta Novella, Ramón de Huesca o Joaquín Llabrés, pues todos los cronistas y los historiadores locales hicieron su particular contribución al tema. Pero la dedicación de Antonio Durán fue mayor, ya que hizo del monumento una constante en su investigación desde que llegó a la ciudad como canónigo archivero de la catedral en 1947. Precisamente su primer artículo, publicado en la recién aparecida *Argensola* (número 3, de 1950), lo cambió todo: cimbró los cimientos sobre los que se había construido el conocimiento hasta el momento al rechazar que la actual catedral se hubiera levantado en el puesto ocupado antes por la mezquita aljama de la ciudad —en su opinión, a falta de ese edificio, se habría construido una primera catedral románica— y asimismo negar la consagración de la sede a Jesús Nazareno. Por supuesto, la respuesta de Ricardo del Arco, también en las páginas de *Argensola*, fue tan rápida (número 5, de 1951) como contundente. No obstante, las cosas ya no volvieron a ser igual: Antonio

Durán mantuvo sus dudas en varios aspectos y siempre quiso averiguar si la catedral compartió solar con la antigua mezquita y, de ser así, dónde estaba emplazado exactamente el templo musulmán. Su última y definitiva obra sobre este asunto fue la *Historia de la catedral de Huesca*, publicada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1991, mucho más que una monografía de corte artístico, pues en ella se entretienen diversos aspectos relacionados, como las vicisitudes del clero, los obispos, otros personajes y las instituciones asistenciales asociadas, además del proceso de conformación del solar, la construcción del edificio y su dotación. Es una obra de recopilación que, no obstante, también replantea los problemas de investigación, promueve la interdisciplinariedad (especialmente la colaboración con la arqueología), la reinterpretación de datos y la relectura de los documentos a la luz de los nuevos descubrimientos, porque, por supuesto, la historia de la catedral de Huesca no estaba acabada entonces, y tampoco lo está ahora.

La “Sección temática” de este número, “La catedral de Huesca: historia, arte y patrimonio treinta años después”, está algo más nutrida de lo habitual, pues incluye siete artículos diversos en cuanto a temática específica y perspectivas de análisis del objeto de estudio. Los que abordan trabajos arqueológicos evitan centrarse en la relación de continuidad entre mezquita y catedral. La arqueóloga Julia Justes Floría traslada al no especialista los hallazgos de las sucesivas campañas a su cargo, realizadas durante más de diez años tanto dentro del edificio —a raíz de determinadas obras de consolidación o mejora— como en su entorno gracias a un proyecto llevado a cabo de 2018 a 2021 e impulsado por el obispado y el Área de Cultura de la Comarca Hoya de Huesca, entre otros organismos. En estas excavaciones Justes ha escogido como elemento de referencia el muro que compartían las antiguas dependencias canónicas y la crujía norte del claustro románico, que, como señaló Antonio Durán en 1987, muy probablemente era el cierre norte de la mezquita. Junto a la información obtenida en esa zona, son también de enorme relevancia los restos hallados en las sacristías y sus anexos, donde fue hallada parte de una estructura semejante a las construcciones defensivas de la Wašqa andalusí. El historiador del arte Antonio Naval Mas, autor de varias monografías sobre hitos del conjunto que revisten especial complejidad (el palacio episcopal, los claustros) y también del edificio catedralicio en sí, plantea en su artículo teorías e hipótesis más que conclusiones. También su análisis parte del muro musulmán citado, que, en su caso, no considera de fábrica exclusivamente islámica, sino parcialmente visigoda. De igual manera, proporciona una explicación muy

llamativa para el brazo de bronce que fue hallado en el solar de la actual Parroquieta cuando se preparaba el sepulcro de su promotor, el obispo Honorio Onaindía, a finales del siglo XIX. Naval lo relaciona con el Augusto de Prima Porta.

Gracias a Cielo Entrena Fernández contamos con una reconstrucción gráfica, muy didáctica, del proceso de edificación de la catedral a través de los cambios operados en su fachada principal, elemento que la autora recrea en varios dibujos coloreados que abarcan desde 1369 hasta la actualidad. Por medio de las ilustraciones podemos imaginar el aspecto del templo con la techumbre más baja en sus primeras etapas constructivas, con la portada llena de color o con una torre de mayor altura que la actual y coronada por un chapitel. Se trata de un trabajo riguroso, realizado siempre a la luz de las fuentes, escritas o gráficas, ofrecidas por los investigadores.

Susana Villacampa Sanvicente proporciona una visión de conjunto de los azulejos utilizados en la catedral. Se trata de piezas, hasta ahora poco estudiadas, que dieron un aspecto muy definido al interior del templo, con su aporte de brillo, color y también aislamiento de la humedad a toda la sección inferior: el piso de las naves, el coro y las capillas y la parte baja de los pilares, así como los arrimaderos y los frontales de altar. La autora ha podido identificar los restos del primer pavimento de este tipo, que fue colocado a comienzos del siglo XVI, después de dar por terminada la última fase constructiva del edificio y en sustitución de los anteriores de cantos rodados y grandes losas de piedra arenisca. El primer piso de mármol, probablemente del XIX, cambió sustancialmente el aspecto del conjunto, pero todavía las capillas conservan buena parte de sus azulejos históricos. Un equipo formado por Blas Matas Serrano, Pablo Martín-Ramos y José Antonio Cuchí Oterino complementa este estudio al analizar una muestra de seis azulejos con un equipo de fluorescencia de rayos X (XRF) portátil. El procedimiento ha permitido conocer la composición de las arcillas y los elementos contenidos en la coloración y el acabado, así como los minerales de donde fueron extraídos, además de aportar datos sobre su técnica de fabricación, en casi todos los casos la de la mayólica, introducida en el siglo XVI.

Otro equipo interdisciplinar, integrado por Carolina Naya Franco, Carmen Morte García, Pablo Martín-Ramos, José Antonio Cuchí Oterino, Miguel Ángel Peller García y María Cinta Osácar Soriano, ha utilizado el mismo equipo de emisión de rayos X para estudiar un cáliz dorado y esmaltado, pieza principal de un conjunto de alhajas regalado por el obispo Joaquín Sánchez Cutanda y Miralles en 1807 que

incluye también la patena del cáliz, una campanilla, una cucharilla y vinajeras. El grupo de investigación ha comprobado que no se trata de piezas de oro puro, como se pensaba, sino muy probablemente de plata con un sobredorado mucho más grueso que el habitual, pues el peso del cáliz sería mucho mayor si se hubiera fundido en ese material y, por el contrario, sus paredes serían mucho más delgadas.

Por mi parte, he estudiado el retablo de la capilla de santa Ana, esculpido casi con seguridad por Damián Forment hacia 1522 y encargado por el canónigo Martín de Santángel. Santángel fue uno de los líderes del grupo o partido converso de la catedral de Huesca, facción que se opuso con tenacidad al candidato de los cristianos viejos o de la Inquisición durante la crisis sucesoria del obispo Juan de Aragón y Navarra (1517-1528). Por lo que hace al retablo de la capilla, trato de fundamentar que la selección de motivos iconográficos llevada a cabo por el canónigo —especialmente el grupo principal de santa Ana triple, con las cerezas— tuvo como objetivo destacar su condición judía, compartida con el propio Jesús. Este y otros mensajes judaizantes habrían motivado los daños perpetrados poco después no solo en las figuras del retablo, sino también en el retrato orante de Santángel.

El “Boletín de noticias” cuenta con tres aportaciones. Emilio López López reseña las diferentes colaboraciones del libro *La Universidad de Huesca (1354-1845): quinientos años de historia*, coordinado por Pablo Cuevas Subías y publicado en 2020 gracias a la colaboración de varias instituciones nacionales y extranjeras entre las que figura el IEA. Desde los antecedentes culturales de la Huesca medieval hasta los últimos años del Estudio General y los motivos alegados para su extinción, numerosos especialistas analizan los ámbitos de formación y la vida académica de una institución que dejó en Huesca un vacío muy difícil de llenar. Otra pérdida, pero muy distinta, refiere Alejandra Salazar Escar en su trabajo. La autora apunta los temas alegóricos desarrollados en las exequias celebradas en la ciudad de Huesca por el fallecimiento de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, ocurrida el 14 de febrero de 1714, como parte de los honores que se rindieron a la soberana en todo Aragón. Muy dramático fue también el resultado de la improvisada toma del cuartel del Carmen de Zaragoza que tuvo lugar el 9 de enero de 1920. Juan José Oña Fernández da cuenta de cómo se recibió en Huesca a través de la prensa —concretamente del periódico vespertino *El Diario de Huesca*— la noticia de la sublevación, llevada a cabo por un minoritario grupo de la tropa dirigido por el sindicalista Ángel Chueca e inmediatamente sofocada.

La “Sección abierta”, en esta ocasión breve, presenta dos trabajos muy distintos, pero ambos indicativos de alguna forma del pasado cultural de Huesca. Asunción Blasco Martínez retoma un estudio anterior para profundizar en la trayectoria personal y profesional de Eliezer ben Abraham Alantansí, judío de Huesca y fundador, junto con otros dos socios, de la primera imprenta hebrea de Aragón, y la segunda de la Península, en Híjar (Teruel), que estuvo en funcionamiento solo entre 1485 y 1490. La suerte del impresor y de su familia está íntimamente ligada a la de la aljama oscense durante la instalación de la nueva Inquisición, y la dureza con que este tribunal castigó los supuestos crímenes ocurridos en el pasado explica el desconocido o terrible final de algunos Alantansí. Por su parte, Pablo Cuevas Subías se ocupa de dignificar la memoria de la desaparecida Universidad de Huesca. Apunta a que su cierre, que tuvo lugar en 1845, no se debió a razones académicas, y como argumento a favor de ello bastaría con tener en cuenta el nivel de sus últimos alumnos y de los primeros de la institución heredera, el Instituto de Segunda Enseñanza, entre los que figuraban Pascual Madoz, Joaquín Costa, Basilio Paraíso, Santiago Ramón y Cajal y Rafael Salillas. Por otro lado, Cuevas insta a recordar con orgullo ese pasado a través de la digna recuperación de su antiguo patrimonio mueble. Gracias a un esfuerzo conjunto, el IES Ramón y Cajal cuenta hoy con un discurso museográfico que recrea, por ejemplo, el programa iconográfico de la sala de consejos o claustro de la Universidad Sertoriana con las piezas originales y ha encontrado acomodo para la magnífica colección de ciencias naturales del siglo XIX propiedad del centro.

Como siempre, los responsables de que *Argensola* salga a la luz deseamos que el contenido de este número sea del agrado de sus lectores y contribuya al mejor conocimiento de Huesca y del Alto Aragón, convencidos de que el pasado, sin duda, forma parte del presente y modela lo que está por venir.

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

SECCIÓN TEMÁTICA
LA CATEDRAL DE HUESCA:
HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO
TREINTA AÑOS DESPUÉS

LA CATEDRAL DE HUESCA COMO NUNCA ANTES LA HABÍAMOS VISTO: RECREACIÓN GRÁFICA DE SU FACHADA A LO LARGO DE LA HISTORIA

Cielo ENTRENA FERNÁNDEZ*

RESUMEN En este artículo, cuyo propósito es fundamentalmente didáctico, presentamos una recreación de la fachada de la catedral de Huesca mediante una serie de dibujos donde se ven todas las transformaciones que ha experimentado a lo largo del tiempo, desde que comienza a construirse, a finales del siglo XIII, hasta nuestros días. Para su elaboración nos hemos basado en fuentes documentales históricas y artísticas, con el fin de que resulte lo más verosímil, riguroso y claro posible. Comenzaremos explicando el proyecto audiovisual del que formarán parte estas ilustraciones, los objetivos, las fuentes bibliográficas y algunos dilemas a los que nos hemos enfrentado, para luego pasar a la exposición de las recreaciones gráficas, acompañadas de su respectiva cronología y de un breve resumen de la evolución constructiva del templo.

PALABRAS CLAVE Catedral de Huesca. Fachada. Arquitectura. Escultura. Policromía. Gótico. Portada. Torre. Recreación gráfica.

ABSTRACT This article, whose purpose is fundamentally didactic, presents a recreation of the façade of the cathedral of Huesca through a series of drawings showing all the transformations that it has undergone over time, from the beginning of its construction, at the end of the 13th century, to the present day.

* Licenciada en Humanidades. Ilustradora especializada en didáctica y patrimonio. cielo@reymonje.com

For its elaboration, we have based ourselves on historical and artistic documentary sources, in order to make it as credible, rigorous and clear as possible. It begins by explaining the audiovisual project that these illustrations will be part of, the objectives, the bibliographical sources and some dilemmas that we have faced, and then move on to the exhibition of the graphic recreations, accompanied by their respective chronology and a brief summary of the constructive evolution of the temple.

KEYWORDS Cathedral of Huesca. Façade. Architecture. Sculpture. Polychromy. Gothic. Cover page. Tower. Graphic recreation.

Probablemente la mayoría de quienes nos hemos acercado a la catedral de Huesca con interés artístico e histórico hemos intentado imaginarnos cuál sería el aspecto de este templo en otras épocas: con la techumbre más baja, en los albores de su construcción, con la portada llena de color, con una torre de mayor altura coronada por un chapitel mudéjar... De esa curiosidad nace este proyecto, con una vocación fundamentalmente didáctica y de divulgación popular, que consiste en una recreación de la evolución constructiva de la fachada de la catedral mediante ilustraciones con las que después se conformará un pequeño audiovisual. Todo ello está basado en fuentes documentales —escritas y gráficas— sobre la historia del edificio para procurar el máximo rigor. No obstante, advertimos que para algunos elementos sobre los que la documentación es escasa, ambigua o inexistente, hemos tenido que recurrir a soluciones gráficas ficticias.

En este artículo presentamos dibujos que recrean la fachada de la catedral a lo largo de su historia, desde el año 1369 hasta la actualidad, junto con una cronología y una pequeña reseña de la evolución constructiva en cada franja temporal.

PROPÓSITO Y OBJETIVOS DEL PROYECTO

Los dibujos que aquí exponemos forman parte de un proyecto más amplio que consistirá en la creación de un audiovisual sobre la historia de la catedral que pueda servir para complementar los talleres didácticos del Museo Diocesano de Huesca y las visitas turísticas guiadas al conjunto museístico y catedralicio o que incluso esté disponible en internet para cualquier persona que sienta interés por acercarse con más detalle a este monumento.

En cuanto al audiovisual, su contenido consistirá en la secuenciación de esas imágenes de la fachada de la catedral en un plano general fijo, en orden cronológico ascendente y con la adición de las correspondientes modificaciones mediante edición digital para suavizar las transiciones y crear un efecto de animación gráfica similar al *time-lapse*. Se acompañará de una línea temporal para correlacionar las fechas y tal vez algún tipo de narración oral sobre la historia del templo. También sería interesante incorporar alguna escena inicial donde aparezcan personajes trabajando en la arquitectura, la escultura, la policromía, etcétera, que contribuyan a humanizar y contextualizar el vídeo. Están todavía por determinar los detalles, que se irán desarrollando conforme avance el trabajo.

Estos son los principales objetivos del proyecto:

- Difundir la historia de la catedral de Huesca de una forma original, atractiva y amena.
- Conocer la evolución constructiva de la catedral en todas sus vertientes históricas y artísticas, enmarcando esa evolución en el contexto social de cada época.
- Despertar la curiosidad por conocer nuestra ciudad, los monumentos que conforman el entorno donde vivimos y las historias de quienes nos precedieron.
- Promover la reflexión y la capacidad crítica respecto al valor que otorgamos a nuestro patrimonio y a su conservación.
- Concienciar sobre nuestro papel activo, tanto desde el punto de vista social como desde el individual, para que este legado patrimonial perviva en el futuro.

METODOLOGÍA DE TRABAJO Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Las recreaciones gráficas que aquí se presentan están elaboradas desde un punto de vista y con un estilo absolutamente personales, pero con los requisitos básicos del rigor documental, la verosimilitud y la claridad visual.

El proyecto se fundamenta en la investigación sobre la historia de la catedral, especialmente exhaustiva en lo que respecta a su fachada y a los elementos que repercuten en ella. En la bibliografía se detallan todas las fuentes, pero cabe destacar que las referencias más relevantes, dada la naturaleza visual del trabajo, han sido las fotografías y los dibujos de diversos autores.

Las imágenes más antiguas que hemos encontrado son un dibujo con una vista de la catedral desde la Alameda de Valentín Carderera y Solano de 1835 y un grabado de la fachada realizado por Francisco Javier Parcerisa Boada en 1844. En estos documentos gráficos se aprecian detalles como el último cuerpo de la torre con su chapitel o la barbacana del atrio tal y como estaban en esa época.

Asimismo, me han resultado de gran utilidad los dibujos del historiador Antonio Naval Mas, recreaciones de la catedral que ha aportado en sus obras desde el presente, con una mirada didáctica y un profundo conocimiento de la historia del monumento.

Por lo que respecta a las fotografías, tenemos numerosas obras de Ricardo del Arco y Garay, Vicente Campo Palacio, Ricardo Compairé Escartín, José Oltra Mera e Ildefonso San Agustín Mur, todas ellas del siglo XX, pero anteriores a la restauración del templo e incluso a la destrucción del chapitel, por lo que también proporcionan una información muy valiosa.

En cuanto a las descripciones escritas, a menudo han resultado insuficientes para deducir qué aspecto tendrían exactamente algunos elementos, e incluso su cronología precisa. En el siguiente apartado reflexionaremos sobre este complejo asunto.

Además, he contado desde el principio con la ayuda de Susana Villacampa Sanvicente y Selena Sánchez Navarro, historiadoras del arte y técnicas del Museo Diocesano de Huesca, a quienes agradezco su asesoramiento, su claridad y su impulso, que están resultando esenciales para la realización de este trabajo.

Tras esa fase de investigación inicial y el establecimiento de la cronología de cada avance constructivo comenzó la parte más técnica y creativa del proyecto, primero con algunos bocetos someros y a continuación con otros más detallados que se han ido modificando para corregir errores y pulir pormenores. Por último, se realizaron los dibujos definitivos, pintados a témpera: tres imágenes completas de la fachada de la catedral en distintas épocas (siglo XIV, siglo XVI y actualidad), dos recreaciones de la portada (una con la policromía y otra sin ella), un primer plano del tímpano y el resto de los elementos, que se reprodujeron aparte para luego integrarlos de manera digital. A partir de estos materiales, el trabajo se desarrolló fundamentalmente por medios digitales, escaneando las imágenes y editándolas con Adobe Photoshop para crear cada ilustración concreta.

Los dibujos que aquí se presentan de la fachada completa de la catedral son diez, que corresponden a sendos momentos de su historia en los que son visibles los cambios arquitectónicos.

Aunque este proyecto se centra en el ámbito artístico y en la estética exterior de la fachada de la catedral, tenemos que imaginar un edificio muy vivo en todos los sentidos. Es probable que en los primeros siglos tras su construcción nunca llegara a tener un aspecto tan acabado, ya que permanentemente se encontraría en obras, con andamiajes, materiales y decenas de personas trabajando en ella, además de toda la actividad litúrgica, caritativa, cultural, etcétera, que hubo en él incluso antes de empezar a levantarse, cuando en su lugar estaba la mezquita musulmana consagrada al culto cristiano.

Por otro lado, cabe mencionar que el urbanismo de la ciudad era muy distinto del que ahora nos encontramos con esa amplia plaza que nos permite admirar la fachada en toda su magnitud, pues en la etapa medieval había viviendas justo delante, a escasos metros de ella.

SOLUCIONES GRÁFICAS ANTE LAS INCERTIDUMBRES DOCUMENTALES

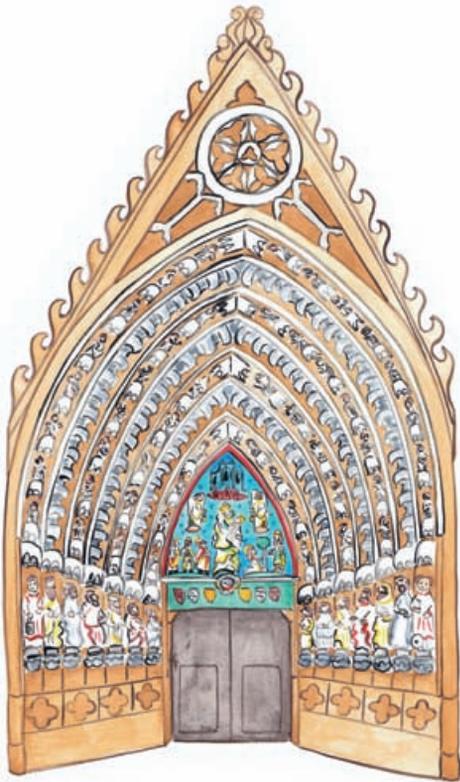
El mayor reto de este proyecto ha sido recrear aquellas partes de la fachada sobre las que carecemos de documentación. Por eso volvemos a advertir que algunas resoluciones gráficas han sido forzosamente ficticias, aunque razonablemente fundamentadas.

Por un lado, las fuentes gráficas coetáneas (dibujos y fotos) se retrotraen hasta el siglo XVIII, por lo que nos queda un basto intervalo de más de quinientos años anteriores de los que solo contamos con documentación escrita, que en algunos aspectos es incompleta, ambigua o inexistente, así que para abordar un trabajo tan visual como este nos hemos enfrentado a numerosos interrogantes que a continuación detallaremos y hemos tomado las decisiones más coherentes en pos del propósito didáctico del proyecto.¹

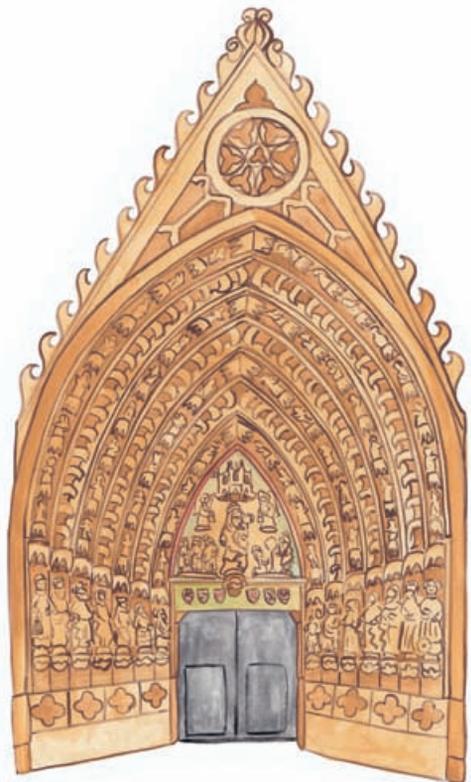
Sobre la portada sabemos que estuvo policromada; de hecho, aún conserva algunos restos de color. Durante su restauración, en 2005, María Antonia García

¹ La bibliografía de referencia aparece al final del artículo. Aconsejamos su consulta directa para profundizar en estas cuestiones, pues aquí solo vamos a plantear un resumen de las que atañen a las resoluciones gráficas.

realizó una analítica con la supervisión de Marisa Gómez y en colaboración con Montserrat Algueró, todas ellas del Instituto de Patrimonio Cultural de España. En la *Memoria de la restauración de la portada principal de la catedral de Huesca* se exponen algunos datos sobre los pigmentos y las técnicas usados, si bien no son del todo concluyentes. Se encontraron tres capas de policromía: una al óleo que seguramente se aplicó cuando se hubo tallado el conjunto escultórico, a principios del siglo XIV; otra de tonalidad parduzca que recubría la policromía original y asemejaba el color de la portada al de la piedra, tal vez de los siglos XVI o XVII; y una última capa realizada al temple, con colores muy similares a los de la primera policromía, entre los siglos XVII y XVIII.



Recreación de la portada de la catedral de Huesca con policromía.



Recreación de la portada de la catedral de Huesca sin policromía, como está en la actualidad.

A pesar de la imprecisión de las fechas, la información sobre los colores de los distintos elementos ha resultado muy valiosa para hacer unos dibujos bastante aproximados a lo que debió de ser la portada policromada en la realidad.²

Otras dudas acerca de la portada son su cronología exacta y su autoría. Se suele atribuir este trabajo escultórico al maestro Guillermo Inglés y se data entre 1327 y 1348, pero algunas investigaciones más recientes adelantan la fecha a los primeros años de ese siglo. Sin embargo, no nos afecta demasiado este detalle, pues el primer dibujo que presentamos correspondería a 1369 aproximadamente, cuando ya estaba finalizada y se habían levantado las plantas segunda y tercera de la torre campanario.

También hemos decidido hacer una ilustración adicional más detallada del tímpano, pues es la parte más importante de la portada y la que presentaba una policromía más compleja. Aquí las principales dudas han venido por algunas partes de las esculturas que faltan, principalmente brazos y manos (de la Virgen y el Niño, del rey Melchor y de Cristo resucitado). En este caso, las hemos resuelto tomando como referencia otras tallas similares en cuanto a composición, ubicación arquitectónica, época y entorno geográfico, como la Virgen con el Niño de la sala capitular del monasterio de Santa María de Pedralbes o la de la portada del Amparo de la catedral de Pamplona.



Recreación del tímpano de la catedral de Huesca con policromía.

² Todos los dibujos que se presentan en el artículo han sido creados por la autora.

Otro elemento complicado de recrear ha sido la torre campanario, específicamente el cuarto cuerpo y el chapitel. Para empezar, ha sido un elemento cambiante a lo largo de la historia. Según las fuentes, tenemos noticia de varias reparaciones e incluso reconstrucciones completas de ese último cuerpo y del chapitel, que se habrían llevado a cabo al menos en cuatro ocasiones desde su construcción original, datada en 1423. Todas ellas se desglosan en el siguiente apartado, dedicado a la cronología del templo.

Tampoco tenemos certezas sobre el aspecto que tendría la coronación de la torre en los primeros siglos, más allá de que estaba adornada con pináculos y gárgolas, que el último cuerpo era pentagonal, de ladrillo, y el chapitel tenía tejas de colores. Sí se han hallado en las catas arqueológicas del entorno de la catedral realizadas desde 2018 algunos restos de tejas vidriadas de colores verde, azul, amarillo y blanco que podrían pertenecer al chapitel renovado en 1750.

Por consiguiente, la principal referencia para dibujar el remate de la torre campanario han sido las imágenes en dibujos y fotos de entre los siglos XVIII y XX, así como otros monumentos de características y época similares: la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona, la catedral de la Asunción de Barbastro, la iglesia de San Pedro de Fraga y las torres mudéjares de Teruel.

En cuanto al reloj, no sabemos si hubo siempre esfera en el exterior del campanario ni, de ser así, dónde habría estado colocada exactamente.

El otro gran dilema para la representación de la fachada de la catedral ha surgido de las diferencias cronológicas sobre el tejazoz. Este elemento se databa tradicionalmente en el siglo XVI; sin embargo, investigaciones recientes de Celia Fontana y Carlos Garcés lo han adelantado, con argumentaciones artísticas, iconográficas e históricas, al XV, seguramente hacia 1480, cuando también se realizó la techumbre mudéjar del salón del Tanto Monta del antiguo palacio episcopal. Esa es la fecha por la que nos hemos decantado.

La portada policromada, la torre campanario y el tejazoz son tres elementos que contribuyen de manera esencial a configurar la personalidad de la fachada. A pesar de las incertidumbres históricas y de posibles errores en la resolución gráfica, creo que estos dibujos pueden darnos una visión razonablemente verosímil del aspecto que tuvo la fachada de nuestra catedral a lo largo de su historia.

LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE JESÚS NAZARENO DE HUESCA A LO LARGO DE LA HISTORIA EN IMÁGENES³

Retrocedemos en el tiempo hasta el año 1096: tras conquistar Pedro I la ciudad en la batalla de Alcoraz, la mezquita es consagrada como catedral y utilizada para el culto cristiano durante dos siglos. En 1273 el obispo Jaime Sarroca y el rey Jaime I el Conquistador deciden derruir el edificio de la mezquita y comenzar a construir la catedral. Las obras se inician entre finales de ese siglo y el primer cuarto del XIV, en estilo gótico primitivo, aunque se prolongarán, como sabemos, durante más de doscientos años, amén de las transformaciones y las restauraciones posteriores que han ido cambiando la fisonomía del templo desde su origen hasta nuestros días.

En esos primeros años, hasta 1290 se construyen los cinco ábsides de la cabecera y los muros del transepto a una altura notablemente menor que la actual, de la que quedan señales en los muros; entre 1297 y 1304, las capillas laterales, incluida la de san Juan Evangelista (actual sala de orfebrería del Museo Diocesano) en la base de la torre, con puerta en la fachada; posteriormente, la sacristía vieja y el archivo. De este modo, para 1310 queda definido el perímetro del templo.

La portada principal corresponde a esta primera etapa constructiva y puede ser obra del maestro Guillermo Inglés. Constituye un bello conjunto de escultura monumental gótica, tallado en la primera mitad del siglo XIV y policromado al óleo.

Destaca el tímpano, con la talla central de la Virgen con el Niño bajo un dosel (representación en miniatura de una catedral) y, a los lados, el grupo de los Reyes Magos y la escena del *noli me tangere*. Dos ángeles turiferarios y un cielo estrellado completan el espacio. En las jambas están las esculturas de los apóstoles (excepto Judas Iscariote, en cuyo lugar encontramos a san Juan Bautista) junto con los patronos de Huesca: san Lorenzo y san Vicente. En el dintel hay un personaje femenino símbolo de la lujuria flanqueado por los escudos repetidos de la ciudad, de Aragón y del obispo Martín López de Azlor, promotor de la portada. En las arquivoltas se alternan imágenes de mártires, vírgenes, ángeles y profetas con decoraciones vegetales. El rosetón y el gablete coronan la portada.

³ La cronología que presentaremos a continuación para acompañar los dibujos y ponerlos en contexto se refiere exclusivamente a la fachada de la catedral y a los elementos que visualmente intervienen en ella.

A sus lados se abrían dos portadas menores cuyo aspecto exacto desconocemos.

Entre 1327 y 1348 continúan las obras en el interior del templo: se levantan las columnas de la nave central y las bóvedas de crucería simple en las naves laterales y el transepto y la nave central se cubren con una techumbre provisional de madera.

En cuanto a la torre campanario, entre 1328 y 1369 empieza a crecer sobre la capilla de san Juan Evangelista con la segunda planta, rectangular, que albergará la maquinaria del reloj (Huesca fue una de las primeras ciudades de España en contar con reloj público en su catedral), y la tercera, octogonal, donde se coloca la campana de las horas.

Esta parte de la construcción es obra de Juan de Alguíñero y Juan de Quadres. Según las fuentes, sabemos que los manobreros y los piqueros trabajaban subidos a la torre con una grúa para asentar los sillares y las piedras y que los materiales (agua, cal, mortero y argamasa) eran cargados por mujeres y hombres. También se colocaría un andamiaje para subir las campanas.



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1369.

Durante casi todo el siglo XV las principales modificaciones que afectan a la fachada de la catedral van a tener lugar en la torre campanario.

En 1422, bajo la dirección del maestro Pere Jalopa, se levanta la cuarta planta y se iza hasta ella la campana mayor, que se encontraba en el denominado *campanal*

viejo, aunque no sabemos si este podría ser el antiguo alminar de la mezquita. El campanario se culmina con almenas o pináculos y gárgolas de rostros humanos y animales que se tallan a pie de obra. Tendrá una altura de unos treinta y siete metros.

Finalmente, en 1423 se añade el último cuerpo a la torre, pentagonal, de ladrillo, tal vez decorado con azulejos, y se corona con un chapitel de estilo mudéjar. Este último tramo sumará unos doce metros de altura a la torre.

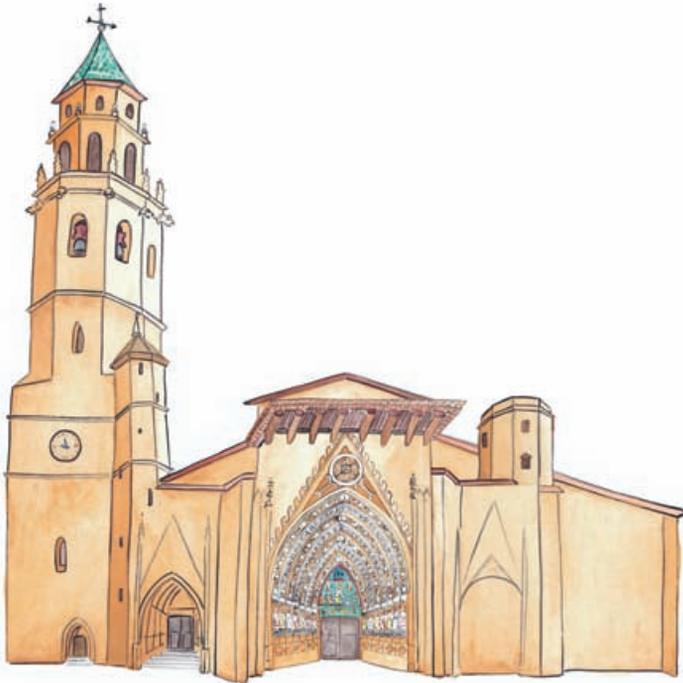
En esos años se construye también la torre esconjuradero al otro lado de la portada. Se cree que la catedral pudo haberse proyectado para contar con dos torres gemelas.

Del siglo xv son también la portada sur del templo y la crujía meridional del claustro gótico, que quedó incompleto.

En la segunda mitad del siglo xv, alrededor de 1480, datan los últimos estudios históricos el tejazoz de madera que hay sobre la portada de la catedral, seguramente



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1423.



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1490.

realizado por artesanos mudéjares con un propósito moralizante y de ataque a la población judía. Destacan las ocho ménsulas talladas con figuras humanas y de animales.

En el interior del templo se siguen produciendo transformaciones que repercuten en el exterior; así, en 1490 se tapia la portada lateral derecha al crearse la capilla de san Lorenzo y san Vicente a los pies de la nave.

Entramos a continuación en la fase final de la construcción de la catedral, donde alcanzará la cumbre de su evolución artística gracias al impulso del obispo Juan de Aragón y Navarra y al trabajo del maestro Juan de Olotzaga, encargado de las obras.

Entre 1497 y 1511 se recrecen los muros del transepto, el ábside mayor y la nave central y se cubren con bóvedas de crucería estrellada ornamentadas con florones dorados. Posteriormente se colocan los tejados sobre la obra nueva y los pináculos.

En cuanto a la fachada, se construye la parte superior entre 1513 y 1515 en estilo gótico tardío o flamígero, con decoración de tracerías caladas y un gran óculo central.



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1515.

La obra llega a su fin en 1515, logro que se celebra con una misa pontifical en acción de gracias presidida por Juan de Aragón y Navarra.

En el siglo XVI las transformaciones más relevantes se producen en el interior del templo, donde se deja paso al nuevo estilo del Renacimiento: el mayor hito artístico de la catedral es la creación del retablo mayor de Jesús Nazareno, genial obra de Damián Forment. También se incorporan la sillería del coro, el órgano y la custodia procesional del Corpus.

La fachada seguirá evolucionando con pequeñas mejoras. Entre 1516 y 1519 se acristalan con vidrieras —obra de Francisco Valdivieso— las nuevas ventanas del ábside mayor, el crucero y la nave central. Precisamente el primer vano que se trabaja es la ventana circular de la fachada, en la que se pone una vidriera policroma que representa la epifanía.

En 1521 se sustituye el reloj de la torre, ya que el anterior daba las horas pero no los cuartos, y unos años después se cubre con madera la torreta de esconjurar.

Probablemente entre 1539 y 1542 se construye el mirador de ladrillo con cuatro ventanas bajo el tejeroz, además de otros dos a los lados, de mayor altura y factura menos cuidada. De esa época es el edificio adjunto conocido como *mirador de la plaza* o *casa de los canónigos*.

También la entrada a la catedral se va a transformar en esos años: en 1524 se adecentan los umbrales de las tres puertas de la fachada. Pasada la mitad del siglo se cierran la portada lateral izquierda y la puerta que salía a la plaza en la capilla de san Juan Evangelista, y en 1574 se construye delante de la portada un gran atrio rodeado de una barbacana. Hay noticia de unos bancos de piedra corridos debajo de las jambas. En 1575 se renuevan las puertas y se colocan las que se conservan actualmente.



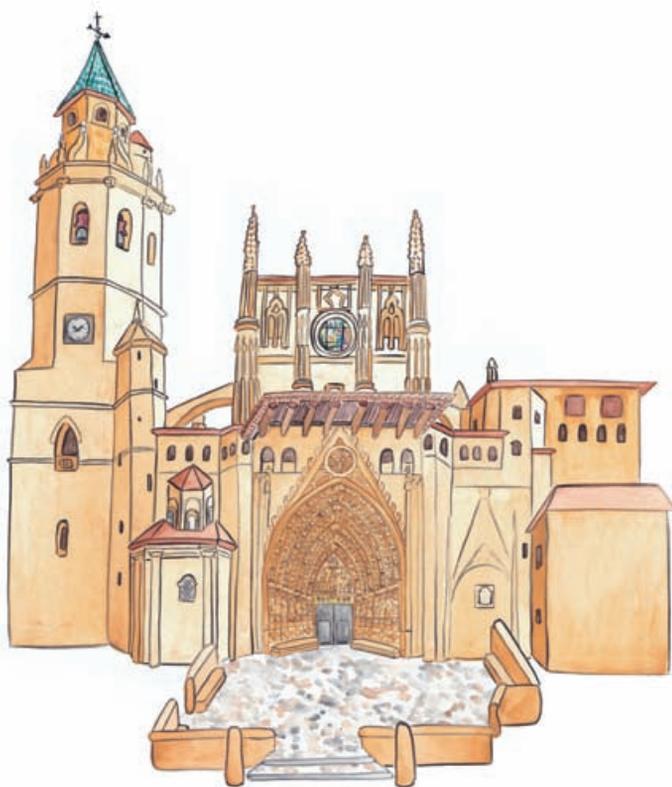
Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1575.

Por otra parte, en el siglo XVI o el XVII se da una segunda capa de policromía a la portada, de color parduzco, similar al tono de la propia piedra, quizás porque la primera ya está muy deteriorada.

Otro cambio destacado se debe a la edificación, entre 1562 y 1565, de la capilla de los Reyes, con un cuerpo saliente rectangular, pilastras clásicas que ornamentan sus ángulos, cornisa lisa y moldura, todo rematado por una bóveda y una linterna.

En 1598 se repara el chapitel del campanario con planchas de hierro, se estañan y se sueldan las bolas de las pirámides y se pintan las bolas, la cruz y la veleta. También se empedrará con piedra menuda la lonja de la puerta mayor.

Comenzamos el siglo XVII. La mayoría de las capillas se renuevan entre esta centuria y la siguiente, por lo que tendrán una ornamentación barroca. Una de las

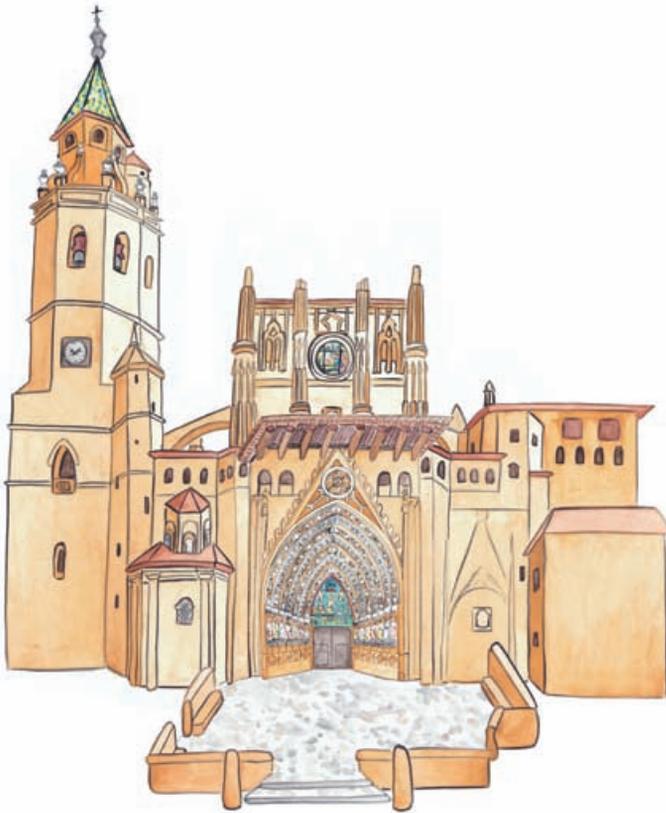


Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1687.

más interesantes y hermosas es la de san Orencio y santa Paciencia, patrocinada por el mecenas oscense Vincencio Juan de Lastanosa y construida entre 1646 y 1648, que también contaba con una cripta panteón, una sacristía que sobresalía en la fachada y un cuerpo superior de ladrillo con dos niveles de ventanas que continuaba hacia el este bordeando las cubiertas de las capillas laterales meridionales.

Por otra parte, se vuelve a intervenir en la torre campanario: se renuevan las campanas y los cimbalillos, en 1653 hay que reedificar el último cuerpo de ladrillo y en 1687 rehacer el chapitel.

Tenemos noticia del deterioro de los pináculos de la fachada a causa de un fuerte cierzo en 1698, casi terminando la centuria. Algunos de ellos fueron derribados y otros quedaron con riesgo de caer, por lo que fue necesario rebajarlos.



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1789.

Entre los siglos XVII y XVIII se da la tercera capa de policromía a la portada, al temple y con colores muy similares a los que tuvo originalmente.

En 1750 se renueva el chapitel añadiéndole un remate y tejas vidriadas de colores —verde, azul, amarillo y blanco— (se cree que podría tratarse de las que aparecieron en las catas arqueológicas en el entorno de la catedral durante varias campañas desde 2018). Otra reforma de la torre es la sustitución de las almenas y las gárgolas antiguas por una barbacana con un torreoncillo en cada esquina en 1785.

También el acceso a la catedral se modifica en el siglo XVIII: se retiran los bancos de la portada, que al parecer habían propiciado actos vandálicos contra las esculturas de las jambas, y en 1789 se renueva el pavimento de la lonja.

En el siglo XIX vemos las únicas modificaciones de la torre campanario: en 1815 se abre la pequeña puerta de acceso desde la plaza, en 1846 se cambian la maquinaria



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1864.

del reloj y la esfera exterior y en 1862 se sustituye el chapitel por otro más bajo de madera emplomada y se modifica el cuerpo de ladrillo.

En 1864 se instala la verja neogótica ante la portada de la catedral, lo que otorga un aspecto más solemne a la fachada.

Llegamos finalmente al siglo xx, en el que la catedral de Huesca sufre transformaciones notorias debido a la suma de un infortunio relacionado con la Guerra Civil y decisiones sobre su restauración con los criterios de aquella época, que hoy consideramos cuando menos desacertados.

En 1937 el chapitel de la torre se incendia al caerle un cohete de manera accidental cuando se celebraba la toma de Santander por el bando nacional. Posteriormente se derriba el resto ruinoso del cuerpo pentagonal de ladrillo.

En las décadas de los sesenta y los setenta tiene lugar una compleja restauración de la catedral entre cuyas intenciones estaba devolverle una estética medieval, más acorde con el templo gótico original, por lo que, básicamente, se la despoja de casi



Recreación del aspecto que tendría la fachada de la catedral de Huesca hacia 1937.

todos los elementos artísticos que se añadieron a partir del siglo XVII en estilo barroco y neoclásico.

Así pues, en lo que se refiere al exterior, se desmonta la verja neogótica y se reabre la portada derecha, se demuelen la sacristía y el cuerpo superior de la capilla de los Lastanosa y se eliminan la linterna y las pilastras clásicas de la capilla de los Reyes, la vidriera de la epifanía del óculo de la fachada y los dos miradores situados a los lados del tejeroz.

En cuanto a la galería de arquillos central y el propio tejeroz, se reconstruyen a una altura mayor para liberar el gablete de la portada. En el cuerpo superior de la fachada se rehacen los pináculos y se coloca un friso de remate con cuatrilóbulos neogóticos calados. Se decide rematar la torre con una terraza plana, renunciando a reconstruir el cuerpo de ladrillo y el chapitel.

Y así llegamos a la catedral de Jesús Nazareno de Huesca que hoy conocemos, disfrutamos, admiramos, seguimos descubriendo, tratamos de conservar y poner en valor y, esencialmente, vivimos en todo su esplendor sacro, artístico, cultural, espiritual y humano.



Recreación de la fachada de la catedral de Huesca en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- FONTANA CALVO, Celia (2017), “El tejazoz de la catedral de Huesca en el contexto de las obras del obispo Antón de Espés y la expulsión de los judíos”, *Argensola*, 127, pp. 49-78.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2014), “La mequita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, *Argensola*, 124, pp. 211-271.
- (2016), “El tejazoz y la torre de la catedral de Huesca (1422-1423): ¿de un templo gótico a otro mudéjar?”, *Argensola*, 126, pp. 183-223.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2018), “El maestro Guillermo Inglés y la escultura gótica en Huesca”, *Argensola*, 128, pp. 31-49.
- JUSTES FLORÍA, Julia (2018), *Excavación arqueológica en el entorno de la catedral de Huesca (BIC)*, exp. 207/2018, Huesca, p. 52.
- Memoria de la restauración de la portada principal de la catedral de Huesca (+ anexo)*, Coresal / Gobierno de Aragón / Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.
- NAVAL MAS, Antonio (2020), *La catedral de Huesca: relato de logros artísticos y menosprecios históricos*, Huesca, ed. del autor.
- y Joaquín NAVAL MAS (1978), *Huesca, siglo XVIII: reconstrucción dibujada*, Zaragoza, Cazar.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2022, e. p.), “Arte tardomedieval en Huesca (siglo XV): el esplendor gótico, la influencia flamenca y las huellas mudéjares”, en *Huesca en la Edad Media: novedades en investigación y difusión*, jornadas celebradas los días 23 y 24 de septiembre de 2021 en Huesca, IEA – Diputación Provincial de Huesca.

REFERENCIAS GRÁFICAS

- Museo Lázaro Galdiano: *Vista de la catedral de Huesca desde el puente del Diablo* (1835), dibujo de Valentín Carderera y Solano.
- Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca: fotografías diversas de la catedral de Huesca de Ricardo del Arco y Garay, Vicente Campo Palacio, Ricardo Compairé Escartin, José Oltra Mera e Ildefonso San Agustín Mur.

**EL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL
Y SU MENSAJE DE RESISTENCIA JUDEOCONVERSA
EN EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA CATEDRAL DE HUESCA¹**

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN El canónigo de la catedral de Huesca Martín de Santángel fue uno de los miembros más activos del partido converso durante las primeras décadas del siglo XVI. Con la difícil crisis sucesoria del obispo Juan de Aragón y Navarra (1517-1528) y la polarización del cabildo catedralicio en dos bandos irreconciliables como telón de fondo, este trabajo avanza en la interpretación del contenido expuesto en el retablo de santa Ana que Santángel encargó para su capilla funeraria con toda probabilidad al escultor Damián Forment hacia 1522. Como se explica en este estudio, Santángel debió de seleccionar las devociones y adecuar los tipos iconográficos para obligar a unas imágenes de cuño cristiano a expresar un mensaje de resistencia del pueblo judío, en la línea más reivindicativa del colectivo judeoconverso.

PALABRAS CLAVE Martín de Santángel. Retablo de santa Ana. Catedral de Huesca. Limpieza de sangre. Conversos.

¹ Quiero agradecer a los responsables del Museo Diocesano de Huesca, especialmente a Susana Villacampa, el haberme proporcionado las fotografías necesarias del retablo de santa Ana, imprescindibles no solo para ilustrar este artículo, sino también para realizar la investigación de base. Mi reconocimiento también a Pablo Cuevas Subías por su apoyo y a Gonzalo Fontana Elboj por sus valiosas aportaciones y sus atinados comentarios.

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

ABSTRACT Martín de Santángel, canon of the cathedral of Huesca, was one of the most active members of the party of converts during the first decades of the 16th century. With the difficult succession crisis of Bishop Juan de Aragón y Navarra (1517-1528) and the polarization of the cathedral chapter into two irreconcilable factions as a backdrop, this work advances in the interpretation of the content exposed in the altarpiece of Santa Ana that Santángel commissioned for his funerary chapel, in all probability, from the sculptor Damián Forment around 1522. As explained in this study, Santángel must have selected the devotions and adapted the iconographic types to force some images of a Christian stamp to express a message of resistance of the people Jewish, in the most vindictive line of the Jewish convert collective.

KEYWORDS Martín de Santángel. Altarpiece of Santa Ana. Cathedral of Huesca. Blood cleansing. Converts.

Este estudio tiene como objetivo desvelar, en la medida de lo posible, el contenido temático del retablo de santa Ana, uno de los de más calidad y más significativos de la catedral de Huesca, encargado por el canónigo Martín de Santángel, de familia judeoconversa, con toda probabilidad a Damián Forment y hacia 1522 para presidir su capilla funeraria, donde mandó que se le enterrara. Para ello se considera necesario llevar a cabo un cuidadoso ejercicio de interpretación que va más allá de la identificación de las figuras y de los grupos representados. Es preciso advertir las causas que motivaron cada selección y los cambios que se realizaron en unos tipos iconográficos perfectamente adecuados a la ortodoxia doctrinal católica para resignificarlos y adaptarlos a un discurso, según se argumenta aquí, de resistencia judeoconversa.

Hoy conocemos bastante bien la biografía de Santángel gracias fundamentalmente a dos estudios, uno de Antonio Durán (1984) sobre la crisis episcopal vivida en Huesca a principios del siglo XVI por la supuesta incapacidad del obispo Juan de Aragón y Navarra, en la que jugó un papel muy importante nuestro canónigo, y otro, mucho más reciente, donde Carlos Garcés (2018) da a conocer el proceso inquisitorial abierto contra él, y también contra su hermano y el prior de jurados de Huesca, en enero de 1528, cuando la citada crisis estaba en su punto más álgido. En cuanto a la iconografía del retablo de santa Ana, ha habido aproximaciones muy acertadas, en especial las de María Pilar Cavero (1962) y Carmen Morte (2009), pero nunca se ha avanzado en la recuperación del discurso completo a partir de sus líneas argumentales. Por otro lado, tampoco se ha planteado una razón verosímil para justificar los daños y

las roturas que presentan sobre todo algunas imágenes talladas en alabastro, más allá de poner en evidencia su grave deterioro. Este estudio plantea una hipotética explicación que vincula la línea temática del retablo con su controvertida recepción: que el mensaje articulado por Santángel resultó en su momento tan elocuente como contrario a los opositores del canónigo y que por ello fue seriamente dañado.

EL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL, LÍDER DEL BANDO JUDEOCONVERSO

En la última fase de su edificación, entre finales del siglo xv y principios del xvi, la catedral de Huesca alcanzó su elevación definitiva, se abovedó el crucero (terminado en 1498) y la nave principal (1509-1513) y se recreó en altura la fachada occidental (1513-1515). Además, se dio la circunstancia de que el inicio de la renovación cultural, inmediato a la terminación del edificio, sucedió en un momento crucial para las artes en España, marcado por la llegada y la adaptación de las primeras formas renacentistas. Sin poder eludir el momento de cambio a la hora de contratar el retablo mayor (1520), el cabildo oscense debía escoger entre las formas *a lo moderno*, es decir, la línea estética heredada del tardogótico, y la tendencia *al romano*, que, importada de Italia, recuperaba los elementos formales de la Antigüedad clásica. No hubo acuerdo a favor de una u otra tendencia y por ello se convino que el escultor encargado de llevarlo a cabo, Damián Forment, ejecutara “el sotabanco fecho del romano”, pero en el resto el maestro se obligó a “fazer la dicha obra del dicho retablo o al romano o ytaliano o a lo flamenco, como al capítol o electos por él parecerá” (Llabrés, 1903: 39). ¿Qué evidenciaba el cabildo con ello, indecisión en cuanto a preferencias artísticas o incapacidad para llegar a un consenso? Seguramente lo segundo, porque un sector del clero catedralicio era partidario de la tradición y otro de la novedad en materia estilística. Y a este segundo grupo pertenecía el canónigo Santángel, como prueba el retablo de su capilla funeraria, la primera obra de la catedral, según resaltó Durán (1991: 147), totalmente alineada con los presupuestos del Renacimiento.

También la realización del citado retablo mayor coincide en el tiempo con uno de los conflictos más largos y complicados de toda la historia de la catedral y de su clero: la peleada sucesión del obispo Juan de Aragón y Navarra durante más de una década, de 1517 a 1528, un caso muy bien conocido gracias al concienzudo estudio de Antonio Durán (1984). Importante es también destacar que el problema superó el ámbito eclesiástico para afectar también al universitario y en general a toda la ciudad, que se convirtió en escenario de una auténtica guerra entre bandas rivales, con el consiguiente perjuicio para los vecinos.

El canónigo Santángel tuvo en esa crisis un papel muy destacado, estrechamente relacionado con su ascendencia judeoconversa, una vinculación entre hechos y circunstancias que no advirtió Durán. Muchos años antes, la vida de los Santángel de Huesca se había visto profundamente afectada por el asesinato del inquisidor Pedro Arbués, que había tenido lugar en septiembre de 1485, al parecer a manos de un grupo de judeoconversos (Montoya, 2017: 143).² Tras la muerte de Arbués, considerada por sus partidarios como un martirio a fin de convertir a los judíos (*ibidem*, p. 145), los padres del canónigo fueron procesados por la Inquisición y sometidos a juicio: Miguel de Santángel, “jurista de Huesca”, fue reconciliado el 1 de marzo de 1489, pero a su mujer, Leonor Gómez, se le dio cárcel en su propia casa, con prohibición estricta de no salir de ella. Probablemente, como apunta Garcés (2018: 208-211), ambos fueran procesados por judaizantes, pero también es posible que se sospechara de su implicación en el crimen, pues en 1484 Miguel de Santángel era justicia de la ciudad. Después de 1492 la familia continuó su vida en Aragón y sin duda sus hijos varones trataron de medrar en el ámbito civil y en el eclesiástico: Luis, habitante en Zaragoza, era doctor en Leyes (Durán, 1984: 57) y Martín ingresó en el cabildo de la catedral oscense el 25 de septiembre de 1503 (*idem*, 1991: 154).

Como estudió Antonio Domínguez Ortiz, tras la conversión forzada o la expulsión de todos los judíos hispanos en 1492 se produjo un aumento del acceso de los conversos al estamento eclesiástico, algo que testimonia el Libro Verde de Aragón (Combescure Thiry, 2014) por lo que respecta a Aragón. No ha de extrañar, por tanto, que en los cabildos catedralicios tardaran en imponerse medidas restrictivas en materia de limpieza de sangre, las mismas que pronto limitaron el ingreso en los colegios mayores y las órdenes militares (Domínguez, 1955: 62); así, en la catedral de Huesca el estatuto correspondiente se impuso en 1597 (Durán, 1991: 147). No obstante, esta fue desde el comienzo una batalla perdida, y, mientras duró, en cada proceso particular los miembros de los cabildos se posicionaron en uno de los dos bandos, el de los cristianos viejos o

² En Aragón, la nueva Inquisición, establecida en 1483 a raíz del nombramiento de fray Tomás de Torquemada como inquisidor general de la Corona de Aragón, vino a sustituir a la medieval, creada en el siglo XIII y totalmente dependiente del provincial de los dominicos. Su nacimiento fue difícil, lento y complicado, pues jurídicamente era un instrumento de la Corona, a pesar de que el marco foral aragonés, como explica Ricardo García Cárcel (1998: 157), no permitía al monarca promover iniciativas legislativas ni imponer procedimientos penales inquisitivos. De estas cuestiones de la máxima importancia salió al paso el propio Fernando el Católico en las Cortes de 1484 al afirmar categóricamente que los fueros no podían justificar herejías.

el de los conversos, quienes perdieron paulatinamente el favor real y con ello uno de sus principales apoyos. En la corte de Fernando el Católico predominaban los conversos, pero Carlos V, aunque se mostró tolerante con ellos en Flandes, en España favoreció al partido de los cristianos viejos por razones de interés económico (Domínguez, 1955: 35, n. 29).

Lo anterior tuvo consecuencias directas a la hora de gestionar la crisis sucesoria del obispado de Huesca que comenzó diez años antes de la muerte del prelado, cuando este tenía cincuenta y ocho años y le fue adjudicado un ayudante.³ El 10 de marzo de 1517 el papa León X, con el beneplácito de Carlos V, designó coadjutor al canónigo Felipe de Urriés, a quien otorgó también derecho de sucesión al frente de la diócesis de Huesca – Jaca (Durán, 1984: 38 y 55), pero a ese nombramiento se opuso el arzobispo de Zaragoza, Alfonso de Aragón, quien propuso otro candidato muy joven, Alonso de So Castro y de Pinós (*ibidem*, pp. 55-56). Seguramente el auténtico trasfondo del problema no fue la incapacidad o la falta de salud del obispo, sino la polarización del cabildo en dos bandos, cada uno de ellos con un extraordinario interés por obtener el control. Poco sabemos sobre la filiación de los aspirantes, pero por quiénes los respaldaron podemos deducir el partido al que representaban. El canónigo Felipe de Urriés pertenecía probablemente al bando de la Inquisición, como su pariente Hugo de Urriés, señor de Ayerbe, cuyo título lo vinculaba al colegio mayor de Santiago como patrón y protector (Garcés, 2019: 167). El colegio, como cabía esperar, nació en 1534 con requisito de limpieza de sangre para sus colegiales (Lahoz, 1995: 104), pues Carlos V dio a esta condición fuerza de ley (Domínguez, 1955: 35). En el otro bando se encontraba Alonso de So Castro, sobrino del arzobispo de Zaragoza, quien incluso trató en 1519 de cederle las rentas de las abadías de Montearagón y San Victorián, cosa que el emperador no consintió. Además, contaba con el apoyo del concejo de Huesca,

³ Según Ainsa, al obispo se le asignó entonces un coadjutor “por ser tan viejo” (1619: 425), aunque en realidad —como se deduce por la auténtica fecha de su nacimiento, proporcionada por Ricardo del Arco (1951: 40)— el prelado no era un anciano en 1517, pues tenía cincuenta y ocho años. Y esa temprana edad para la jubilación, junto con algunos de sus comportamientos, hicieron que Antonio Durán (1984: 31-62) diera crédito a los detractores de Juan de Aragón y Navarra en su momento (Arco, 1951: 69) y afirmara que efectivamente este se encontraba aquejado de una precoz demencia que le impidió en sus últimos años de vida desempeñar su cargo (Durán, 1984: 38). De esta misma opinión es Jaime Elipe (2017: 75-93), quien aporta datos sobre el poco exitoso intento de control ejercido por Fernando el Católico sobre el prelado, sin residencia en Huesca en los primeros años de su episcopado y, en opinión del rey, mal influenciado por personas *infectiosas*, que no obstante gozaron siempre de su confianza.

donde sin duda existía un nutrido y poderoso partido converso, y con las armas de su tío, el vizconde de Evol (Durán, 1984: 57).

Los cristianos viejos, como explicó Juan Hernández Franco (2000: 58), se caracterizaban por su animadversión contra los nuevos, a quienes intentaron excluir de cualquier beneficio o cargo importante. Y los descendientes de judíos en el cabildo oscense tenían razones en la segunda década del siglo XVI para estar preocupados, pues ya se había establecido la limpieza de sangre en la catedral de Badajoz en 1510 y en la de Sevilla en 1516, y en 1517 se dispuso como requisito por estatuto en la de Murcia, aunque entonces no se aplicó (Hernández, 2000: 61). Todo parece indicar que cuando el futuro de los conversos oscenses se vio seriamente amenazado ante el inminente acceso al episcopado de un candidato del partido de la Inquisición aquellos trataron de impedirlo por todos los medios a su alcance.

Lo más importante para nuestro análisis es destacar el papel fundamental que desempeñó el canónigo Martín de Santángel en el conflicto episcopal por el control de la diócesis, sobre todo tras la muerte del obispo Juan de Aragón y Navarra el 13 de diciembre de 1526. Un mes después del fallecimiento, Santángel consiguió que la mayoría del cabildo admitiera como obispo y prometiera obediencia a Alonso de So Castro, aunque con la oposición, entre otros, de Martín del Molino, vicario general de Felipe de Urriés, que, como dice Durán, *curiosamente* exhibió ante los capitulares su nombramiento de comisario del Santo Oficio, obtenido años antes. Por el absentismo de Martín de Gurrea, abad de Alaón y nieto del arzobispo de Zaragoza Alfonso de Aragón, Santángel fue nombrado vicedeán y presidente efectivo del cabildo en julio de ese año. Su cargo le permitió actuar con rapidez ante la nueva crisis desatada por la inesperada muerte de Alonso de So Castro, que tuvo lugar en octubre de 1527 como consecuencia de la peste. Entonces apeló a derecho ante el papa Clemente VII y no solo consiguió frenar la toma de posesión automática de Felipe de Urriés, sino que solicitó que se declarara vacante la sede oscense. Por otro lado, en enero de 1528, como los partidarios de Urriés ya se habían apropiado de las rentas de la mitra, se desplazó junto con el canónigo Soto a las Cortes de Monzón para protestar ante el emperador (Durán, 1984: 59-70).

Entonces sus opositores debieron de aprovechar su ausencia para intentar frenar en seco la impetuosa actividad de Santángel. Como ha estudiado Carlos Garcés (2018: 184-197), en enero de 1528 el canónigo, junto con su hermano Luis, doctor en

Leyes y habitante en Zaragoza,⁴ y el prior de jurados de Huesca Manuel Lunel, también converso, fueron acusados ante el tribunal de la Inquisición de Zaragoza de quemar una hostia consagrada, delito de enorme gravedad por su implicación como deicidio simbólico en la persona de Cristo. Los testigos de ese supuesto crimen, dos labradores habitantes en Siétamo, criados de Manuel Lunel y del canónigo respectivamente, recurrieron en sus declaraciones a todas las circunstancias de un estereotipo largamente desarrollado, incentivados por fray Francisco Rueda, vicario general del monasterio de Montearagón (Garcés, 2018: 191-195), otro gran enclave en conflicto entre el partido converso y la Inquisición.⁵ A pesar de las acusaciones, el proceso contra Santángel nunca llegó a término, algo que no debe extrañar si tenemos en cuenta la mala organización de la Inquisición aragonesa, con la confusión como nota dominante en los procedimientos (García Cárcel, 1998: 160), aunque a ello debió de contribuir también el éxito de las gestiones llevadas a cabo por el propio Santángel ante Carlos V. A pesar de que en mayo de 1528 Felipe de Urriés tomó posesión como obispo, en julio la sede de Huesca fue declarada vacante por muerte del obispo Alonso de So Castro gracias a los esfuerzos de Martín de Santángel y del deán Martín de Gurrea. Con todo, los Urriés no se quedaron con las manos vacías, pues ganaron la abadía de Montearagón en la persona de Pedro Jordán de Urriés y mantuvieron el favor del emperador (Durán, 1984: 71-73).

CONVERSOS Y CRIPTOJUDÍOS

Los cristianos nuevos o conversos conformaron en la Edad Media un nuevo grupo para el cual, como expone Yosi Yisraeli (2014: 186-187), el judaísmo y la identidad cristiana no eran conceptos excluyentes. Después de las conversiones masivas de 1391, el judaísmo no tenía un solo significado en el ámbito hispano, sino que en él cabían diferentes interpretaciones. En el primer tercio del siglo XVI el colectivo converso,

⁴ Luis de Santángel también estaba implicado en el tema del obispado de Huesca. Como explicó Durán, pidió que se pusiera en acta legalizada el nombramiento papal de Alonso de So Castro como administrador del obispado hasta que alcanzara la edad que le permitiera acceder al cargo de obispo (1984: 57).

⁵ Uno de los testigos, Pascual Mateo, afirmó que en la casa de Luis de Santángel, poco antes del Corpus de 1527, los tres señores intentaron quemar en una escudilla una hostia para comprobar, “si se salvara, si es Dios verdadero, como dicen los cristianos”, y aseguró haber visto “que la hostia saltó estando en la conquilla” (Garcés, 2018: 188). Otros testimonios secundarios, de las personas con las que los criados habían compartido los supuestos hechos, aumentaron el milagro de la salvación de la hostia. Así, fray Francisco Rueda aseguró que “la hostia se había alzado encima de los tres que estaban encerrados” (*ibidem*, p. 192).

con un alto porcentaje de falsos convertidos, tuvo enorme importancia. Los judíos desterrados a Portugal en 1492 se bautizaron bajo pena de muerte para poder regresar a sus antiguos territorios, como se expuso con total claridad en el sínodo celebrado en Plasencia en 1499:

Fueron en nuestros días echados destes reinos todos los judíos que no se quisieron convertir a nuestra santa fee católica y, después de salidos, muchos dellos son tornados y diçen que son cristianos e resçibieron el agua del baptismo en otras partes, e algunos, según somos informados, al tiempo de la muerte diçen que mueren en la lei de Moisés, aunque fueron baptiçados. (López Martínez, 1992: 53)

De la naturaleza de su fe es indicativo que Carlos V considerara comprometida la eficacia del tribunal de la Inquisición si este se entregaba a la jurisdicción episcopal, por el gran número de conversos que había en los cabildos (Domínguez, 1992: 36, n. 29). Con un sentido semejante, el estatuto de la catedral de Murcia aprobado en 1517 pretendía cerrar el cabildo a este colectivo por el peligro que suponían sus prácticas religiosas híbridas, pues “usaron de la administración de los santos sacramentos y oficios eclesiásticos no conforme a lo que la santa madre Iglesia tiene ordenado” (Hernández, 2000: 61). Muchos debían de vivir en la ley de Jesucristo de cara al exterior y en la de Moisés de forma privada.

El posicionamiento y las acciones del canónigo Santángel en la crisis sucesoria del obispo Juan de Aragón y Navarra y sobre todo la acusación de haber profanado una hostia consagrada apuntan con claridad a su fuerte vínculo con la religión y las tradiciones judías, aunque difícilmente podemos creer que una persona de su posición cometiera la torpeza de realizar el acto sacrílego que se le imputó. Como veremos, la lectura que se hace a continuación del retablo de santa Ana aumenta aún más las dudas sobre su total ortodoxia en cuestiones doctrinales sobre las que nunca se pusieron de acuerdo judíos y cristianos. Las disputas o polémicas entre doctos representantes de ambas religiones, la de Barcelona (1263) y la de Tortosa (1413), y por otro lado las campañas de adoctrinamiento, fundamentalmente de franciscanos y dominicos, estuvieron encaminadas a la conversión de los judíos, primero mediante la persuasión y después a través del descrédito de sus creencias.⁶

⁶ La controversia religiosa y social entre cristianos y judíos tuvo dos fases en función de los argumentos esgrimidos: la antigua y altomedieval, ceñida exclusivamente a los textos bíblicos, y la que —en los territorios

¿MARTÍN DE SANTÁNGEL, CASTIGADO EN IMAGEN?

En enero de 1528, cuando el canónigo fue acusado ante la Inquisición de profanar una hostia, habían pasado ya unos años desde que concluyera su capilla funeraria, alojada en el grueso del muro occidental catedralicio, entre la portada principal y la del lado de la epístola. Probablemente Santángel concertó el retablo con Damián Forment en 1522, una vez finalizado el acondicionamiento arquitectónico del espacio, incluida la construcción de la bóveda de terceletes que lo cubre, decorada con pintura de grutescos y estudiada por Jesús Criado y Javier Ibáñez (2003).

En el frontispicio de la capilla, que fue eliminado en 1796, figuraba una inscripción que fue transcrita por el doctoral Novella (1786: 355-356) —quien la denomina despectivamente *letrero*, a causa de ciertos elementos poco ortodoxos— y dada a conocer por Del Arco (1924: 103): «DIVIS ANNÆ HIERONIMO ET MARTINO SACRVM MARTINVS SANTANGEL CANONIGO FECIT. TRMA. [*Terminata*] MDXXII».

Posterior al año de 1522 es la reja con el escudo de los Santángel,⁷ que fue realizada por el relojero de la catedral Jaime Ferrer y estaba en construcción en el verano de 1525 (Durán, 1991: 155). A finales del siglo XVIII se enlució la catedral con un enladrillado que le proporcionó un aspecto más acorde con la estética neoclásica y también entonces se reformó ligeramente el exterior de la capilla de santa Ana. Como se ha dicho, en 1796 se eliminó el frontispicio con la inscripción citada y se modificó un poco la reja, pero las pinturas de la bóveda se mantuvieron, y también las piezas escultóricas. Como informó el doctoral Novella (1786: 356-357), “se dejó el mismo retablo y estatua, que uno y otro, en mi concepto, es del famoso Berruguete, de quien dice Ponz en su viaje de

hispanos— se extiende desde el siglo XII hasta la expulsión, que utiliza las fuentes rabínicas: el Talmud, los *midrashim*, las *haggadot* e incluso la cábala. Jerónimo de Santa Fe, antes Josué ha-Lorki, en su *Ad convincendum perfidiam ludaeorum* y en la primera parte de la disputa de Tortosa utilizó el Talmud para dilucidar la venida del Mesías, pero en su *Judaicis erroribus ex Talmut* y en la segunda parte de la citada disputa lo desprestigió para atacar así a los judíos (Orfali, 1983: III-VIII). Por otro lado, a partir de la disputa de Barcelona los judíos fueron obligados por Jaime I a reunirse en sus sinagogas o en otros lugares, llevando consigo sus libros, a fin de atender a los sermones de los frailes y discutir con ellos. Esta campaña misionera resurgió durante el reinado de Pedro III (1276-1285), orientada esta vez por Nicolás III, quien en 1278 estableció que se predicara a los judíos a fin de atraer su corazón a la Iglesia. No obstante, según algunos autores, el verdadero propósito de los dominicos y los franciscanos fue construir una ideología antijudía en la medida en que una sociedad comprometida con un ideal de igualdad no podía reservar un lugar para los infieles (*idem*, 1992: 204-205).

⁷ Se trata de un castillo de tres torres, común a otras familias judías y signo identitario de todo el colectivo sefardí por ser representativo de la ciudad de Jerusalén en la Edad Media (Fontana, 2019: 183-184).



Escultura del canónigo Martín de Santángel arrodillado ante su retablo, dedicado a santa Ana, san Jerónimo y san Martín. Obras atribuidas a Damián Forment. Hacia 1520. Capilla de santa Ana de la catedral de Huesca. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

España [...] que tenía obras hechas en Huesca”. Federico Balaguer (1956) advirtió del error que había cometido Ponz al interpretar mal a Jusepe Martínez, quien se refería a la ciudad de Zaragoza y no a la de Huesca, y por otro lado hoy el trabajo escultórico de la capilla se adjudica sin lugar a dudas a Damián Forment (Durán, 1991: 154; Morte, 2009: 244). La anotación de Novella, no obstante, indica la alta valoración del conjunto en su momento, circunstancia que ayudó a que no fuera sometido a cambios o ajustes.

La mazonería del retablo está trabajada en madera, pero la mayor parte del programa escultórico está tallado en alabastro, todo ello policromado en una gama de

colores donde destacan, junto a las carnaduras y el blanco de la piedra, el oro, el verde y el rojo. En cuanto a estructura, la obra posee una configuración a modo de tríptico muy común en los retablos desde finales de la Edad Media, pero actualizada por la incorporación de un vocabulario renacentista: columnas abalaustradas decoradas con acantos y asociadas a retopilastras cajeadas para articular las calles, hornacinas acasetonadas y aveneradas en el cuerpo más casas de cielo acasetonado y flores en la predela y el ático para alojar esculturas, tornapuntas, balaustres, capiteles pseudocorintios en algunos soportes y frontón de remate. Todo ello hace que este retablo sea el primero de mazonería renacentista de Aragón (Morte, 2009: 244).

No obstante el proceder en época de Novella, la capilla no siempre se trató con respeto. Las roturas de algunas esculturas son tan importantes que no son compatibles con el mínimo deterioro causado por el paso del tiempo en el alabastro, y además son selectivas. En su retrato, colocado en una hornacina avenerada en el lado del evangelio,



Escultura del canónigo Martín de Santángel en su capilla de santa Ana de la catedral de Huesca. La figura ha perdido las manos y la nariz. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

donde se le representa arrodillado, Santángel viste hábito canónico de verano, con muceta, pero también apunta su condición hebrea con su cabello rojo, de acuerdo con el prototipo del judío de la época. En cualquier caso, la figura presenta daños que solo pueden calificarse de intencionados, pues los faltantes afectan a dos puntos, la nariz y las manos, ambos vinculados a castigos aplicados a judíos y conversos. La gran nariz semita fue objeto de burla y caricaturización entre los cristianos, y, por otro lado, la amputación de las manos se aplicaba a condenados que las habían utilizado para perpetrar sus crímenes. Así, a Vidal Durango, uno de los participantes en el asesinato de Pedro Arbués, “le arrastraron por la ciudad [de Zaragoza] y vuelto a la plaza de la Seo le ahogaron y cortaron las manos” (Lahoz y Benedicto, 2011: 20). Posiblemente, quienes privaron de manos a la escultura de Santángel y golpearon su nariz hasta romperla pertenecían al bando de los cristianos viejos de Huesca, quienes habrían condenado al canónigo por sus ideas judaizantes y habrían ejecutado una sentencia que el tribunal de la Aljafería de Zaragoza nunca llegó a dictar. Santángel otorgó su último testamento el 6 de diciembre de 1535 (Durán, 1991: 155) y tras su muerte habría corrido una suerte semejante a la del también canónigo oscense Pedro de Montfort, privado en 1486 de su canonjía prebendada y quemado en imagen tras ser condenado por implicación en la conspiración que acabó con la vida de Pedro Arbués (Durán, 1984: 52).

Además, la de Santángel no es la única imagen agredida. Carmen Morte (2009: 245) justifica las mutilaciones del grupo de san Martín, situado en la hornacina izquierda del retablo, por “la fragilidad del alabastro” y la “inestabilidad de las figuras por falta de apoyo”. En realidad, el pobre auxiliado por el santo carece de piernas y de nariz y ha perdido por completo el brazo izquierdo, e incluso a san Martín le faltan la espada, con la que debía partir su capa con el mendigo, y la pierna izquierda, y la derecha —el único soporte que hoy sostiene las dos figuras— ha sido totalmente raspada para quitarle el color rojo de la calza que simulaba llevar. Por otro lado, en el banco o predela las exquisitas tallas sedentes alojadas en las casas laterales, un profeta y, muy probablemente, una sibila, fueron golpeadas para privarlas de la filacteria que sostenían en sus manos con el objeto de destruir lo que estaba escrito en ellas: el nombre que las identificaba o bien su mensaje específico. Por último, en el Calvario la Virgen y san Juan están de pie junto a una cruz vacía, sin Cristo, escena que además está puesta bajo un frontón donde figura un ave de color rojo y oro nimbada, con las patas apartadas, las alas abiertas y el pico cortado, difícil de identificar con la paloma del Espíritu Santo o con el águila de Juan Evangelista.

Es decir, posiblemente la capilla funeraria de Santángel fue agredida, bien por los enemigos directos del canónigo o por miembros de su grupo rival, no mucho después de su muerte, ocurrida hacia 1536. Es más, quienes descargaron su ira con tanta violencia no solo pretendieron atentar contra Santángel, sino también destruir sus ideas más particulares en materia de religión, algo que trataremos de explicar a continuación.

LOS JUDÍOS, PRESENTES EN LOS RETABLOS SACRAMENTALES DESDE EL SIGLO XIV

Como expuso Yrjö Hirn (1957: 8), las condiciones distintivas del arte católico se encuentran en los dogmas que expresan la forma en que el ser supremo conecta con el mundo sensorial: la doctrina de la divinidad presente en la eucaristía y la de su encarnación en una madre humana. En opinión de Hirn, las más importantes manifestaciones estéticas del ámbito católico se organizan bajo uno de estos dos temas. Podemos añadir, además, que ambos quedan enlazados en la figura de Cristo como salvador espiritual y en su cuerpo sacramentado, dogmas que los judíos tenían muchas dificultades para admitir, como argumentó con vehemencia Maimónides en la disputa de Barcelona:

Sin embargo, lo que vosotros creéis, y es la base de vuestra fe, no lo acoge la razón ni la naturaleza lo admite. Los profetas [de Israel] no dijeron jamás semejantes cosas. Tampoco el milagro puede aducirse sobre este tema [...]: que el creador de los cielos y de la tierra y de todo cuanto hay en ellos se convirtiera [en un feto] en el vientre de una judía, que medre en él siete meses y nazca pequeño que luego crezca y después sea entregado en manos de sus enemigos, condenado a muerte y ejecutado. Luego decís que resucitó y volvió a su primer lugar. [Todo esto] no lo soporta la razón de ningún judío ni de ningún hombre. (En Valle, 2006: 23, n. 51).

Significativamente, el IV Concilio de Letrán (1215), el sínodo que dio la pauta en cuanto a exclusión de los judíos, estableció también el dogma de la transustanciación. La declaración está ligada a la definición de fe contra albigenses y cátaros, pero tampoco los judíos creían que en la hostia consagrada hubiera rastro de divinidad. Un siglo después la presencia real de Cristo en la eucaristía fue puesta seriamente en duda por diversas herejías en los Países Bajos y Alemania y durante el pontificado de Aviñón (1309-1377) y el Gran Cisma (1378-1441), es decir, mucho antes, como expone Patricia Sela del Pozo (2006: 26), de la ruptura protestante iniciada entre 1517 y 1520. Y a las disensiones internas de la Iglesia se sumaba de forma particular, en lo que



*Retablo y frontal de altar del monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges.
Mestre de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer [?]). Hacia 1335-1345.
(© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)*

toca al ámbito hispano, la discrepancia absoluta de los judíos, de lo que se hizo eco el arte de la época. De los quince registros con testimonios milagrosos en torno a la eucaristía contenidos en el retablo y el frontal de altar del monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges, de mediados del siglo XIV, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, ocho remiten a profanaciones y conversiones de judíos a la vista

de la veracidad del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada.⁸ En los retablos de la época, como sucedería también después, además de visibilizar y caricaturizar a los judíos en distintos episodios bíblicos y medievales, se aludió a ellos mediante dragones y aves, animales con los que solían ser atacados y ridiculizados. Parejas de pájaros enfrentados muestran las túnicas de los judíos profanadores de Vallbona de les Monges (Favà, 2009: 74), y los mantos de las vírgenes pintadas a finales del siglo XIV por los Serra contienen dragones o aves, siempre por separado. Por otro lado, los santos adquirieron en los retablos cristológicos una presencia cada vez más importante para reforzar la ortodoxia, ya fuera en el papel de confesores o en el de mártires defensores.

Durante el siglo XIV en Aragón se multiplicaron los retablos marianos con la Virgen y el Niño en un contexto claramente sacramental. Es el caso del de Nuestra Señora encargado a Jaume Serra por el comendador del monasterio de Sijena fray Fontaner de Glera, quien se representa como donante y arrodillado ante la Virgen (1367-1381), que hoy se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Entre las diversas escenas de la vida de Cristo destaca en el centro de la predela la última cena, donde Jesús consagra el pan y el vino en su cuerpo y su sangre, como en el retablo del Corpus Christi de la iglesia parroquial de Vilafermosa (Castellón de la Plana) (Favà, 2006). A ambos lados de esta imagen hay diferentes episodios que dan veracidad a la presencia de Cristo en la eucaristía, entre ellos una representación del llamado *milagro de los billetes*, fechado en 1290, en el que una hostia acuchillada y sangrante se convierte en Cristo niño cuando es arrojada a un caldero de agua hirviendo (Rodríguez Barral, 2006: 307). Pero sobre todo nos interesa destacar la presencia, junto a la Virgen, y en el lugar habitual de los ángeles en adoración, de dos santas coronadas. A la derecha de la Virgen se encuentra santa Catalina de Alejandría con la rueda de su martirio, y a la izquierda María Magdalena con un frasco de perfume en la mano y corona ciñendo su cabeza, pues, como explica Santiago de la Vorágine (1984, I: 383-384), “perteneció a

⁸ Sirve de motivo central en el retablo una custodia sostenida por ángeles bajo una Trinidad tipo Trono de Gracia, mientras que el frontal de altar está protagonizado por una gran imagen de la Virgen con el Niño. Las dos obras han sido estudiadas conjuntamente por varios autores, quienes profundizan en aspectos tan importantes como la función de las piezas, su iconografía eucarística y antisemita —con especial atención a los relatos y las fuentes escritas medievales que dan lugar a las escenas milagrosas— (Melero, 2002-2003; Rodríguez, 2006), así como en otros rasgos iconográficos y contextuales de la capilla del Corpus Christi, de donde proceden el retablo y el frontal, y en cuestiones formales que afectan a la filiación de las piezas y a su relación con otras contemporáneas (Favà, 2009).



Retablo de Nuestra Señora en el que aparece el comendador de Sijena fray Fontaner de Glera como donante. Jaume Serra. Hacia 1367-1381. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

una familia descendiente de Reyes”. La *Leyenda dorada*, que sigue la opinión de san Gregorio Magno (González, 2014: 77-78), identifica a santa María Magdalena con la hermana de Marta y Lázaro de Betania, por lo que sería la misma que ungió a Jesús en vida y después de su muerte (Juan 11, 2). Estas santas no solo son un acompañamiento



Virgen rodeada de ángeles y entronizada con amenazadores dragones de cola trífida en su manto. Jaume Serra. Hacia 1367-1381. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

perfecto para la Virgen, reina del cielo y bendita entre las mujeres (Lucas 1, 42), sino que contribuyen al discurso cristológico en un doble papel testimonial: María Magdalena por su cercanía a Cristo, a quien refrenda como el Mesías (ungido), y santa Catalina, mártir por su fe y defensora del dogma contra los no creyentes, gracias a su poderosa rueda dentada, que, por un proceso semejante al experimentado por los objetos involucrados en la pasión y la muerte de Cristo, se convierte en una de las contundentes *arma sanctorum*.

En el siglo xv el tipo iconográfico utilizado con más frecuencia que la eucaristía para remitir al cuerpo de Cristo consagrado fue el varón de dolores sostenido por ángeles, figura creada a partir del “siervo doliente” de Isaías 53 y, por otro lado, muy relacionada con la misa de san Gregorio, donde la hostia se muestra bajo la apariencia de la citada imagen ante el asombro de los oficiantes. Solo los sacerdotes, por estar

consagrados, pueden tocar con sus manos la eucaristía —facultad especialmente reverenciada por san Francisco (Vorágine, 1984, II: 649)— o, lo que es lo mismo, el sagrado cuerpo de Cristo; y porque este quita el pecado del mundo y da la paz, en Sijena el varón de dolores se convirtió en un espléndido relicario y portapaz, hoy desgraciadamente en paradero desconocido. Por otro lado, el nutrido y variado grupo de confesores y mártires defensores de la fe está integrado en los retablos por muchos santos, unos colocados en la predela y otros como acompañantes de la devoción principal en las calles laterales o incluso como absolutos protagonistas de la obra. Muy probablemente, para responder de la mejor manera a la tarea encomendada alguno de ellos adecuó su iconografía de manera específica, como san Sebastián, que se habría especializado en la captura de pájaros, sin duda judíos. Eso explicaría que al arco, las flechas y la espada de su martirio se sume en las versiones tardomedievales un cinturón de cascabeles, como en la



Triptico de san Juan Bautista, san Fabián y san Sebastián, procedente de un retablo encargado por la Cofradía de San Juan del monasterio de Sijena a Miguel Ximénez en 1494. (En depósito en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

tabla correspondiente del hoy tríptico de san Juan Bautista, san Fabián y san Sebastián procedente de un retablo que fue encargado a Miguel Ximénez en 1494 por la Cofradía de San Juan del monasterio de Sijena y en la actualidad se conserva en el Museu de Lleida. Los cascabeles eran fundamentales en la cetrería medieval, pues se ataban al halcón para facilitar su localización al cazador. Y a veces incluso se lleva más lejos esta caracterización, como en la tabla del retablo de Daroca realizado en el último cuarto del siglo xv en el taller de Pedro de Aranda, donde san Sebastián presenta un halcón en la mano izquierda y a sus pies descansan dos perros de caza.

EL RETABLO DE SANTA ANA, SAN JERÓNIMO Y SAN MARTÍN Y SU VERSIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTOLÓGICA

Al prototipo de la Virgen con el Niño para representar la veracidad del Dios encarnado se sumó una variante muy significativa, la santa Ana triple. La presentación de la línea materna de Cristo expresa que no únicamente él (anunciación) sino también María (abrazo ante la puerta dorada) vinieron al mundo sin necesidad de relación carnal. Y eso implica algo fundamental: que María no solo había sido virgen, sino siempre inmaculada, es decir, concebida sin pecado. Para afianzar esta idea, Alejandro VI en 1494 concedió indulgencias de entre diez y veinte mil años, según se tratara de pecados mortales o veniales, a quien rezara ante la imagen de María: “Ave Maria gratia tecum, Dominus tecum, tua gratia sit mecum, benedicta tu in mulieribus et benedicta sit Anna mater tua, de qua sine peccato et macula processisti virgo Maria. Ex te autem natus est Jesus Christus, filium Dei vivit. Amen” (Stratton, 1988: 23).⁹ Sin duda esta enunciación que vinculaba tan estrechamente a Jesús con su madre y su abuela hubo de favorecer el desarrollo del tipo iconográfico de la santa Ana triple en toda Europa y, junto a él, la difusión de un mensaje alineado con el expresado por el citado papa. En un tríptico pintado por el artista alemán Hans Baldung Grien en 1511, encargado por la Orden de San Juan de Jerusalén en Grünen Wörth y dedicado a los dos Juanes, antes de su desmembración se mostraba en la tabla central la misa de san Gregorio, en la izquierda la santa Ana triple con san Juan Bautista y en la derecha a san Juan Evangelista ante la visión apocalíptica de la Virgen inmaculada en Patmos.

⁹ El texto de la oración se ha corregido a partir del que figura en *Exército limpio austral*, de Francisco de la Madre de Dios, Zaragoza, Juan Martínez, 1663, p. 597.



*Reconstrucción del tríptico de la misa de san Gregorio y los dos Juanes. Hans Baldung Grien. 1511.
(National Gallery of Art, Washington / Cleveland Museum of Art /
Metropolitan Museum of Art, Nueva York)*



Retablo de santa Ana de la catedral de Jaca. Hacia 1520. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

Prácticamente contemporáneo del retablo de Huesca ha de ser el de santa Ana de los racioneros de la catedral de Jaca, que ya José María de Azcárate (en Cavero, 1962: 165) asoció con el oscense por la similitud de los grupos protagonistas. Sin embargo, más allá de ese punto en común, ambas piezas se relacionan y dialogan entre sí, aunque no para reforzarse la una a la otra, sino para oponerse, tanto en las formas de su mazonería (en Jaca son todavía tardogóticas y en Huesca ya decididamente renacentistas) como en los discursos: el de Jaca tiene un carácter plenamente sacramental, un sentido que no resulta claro en el de Huesca. Por desgracia, como hasta ahora no se dispone de dataciones precisas, no se sabe con certeza cuál de los dos inicia la exposición y cuál replica. La santa Ana de Jaca tiene en el halda una cesta de variados frutos de la que el Niño toma unas manzanas y los santos de las calles laterales ratifican su misión salvadora: el docto san Jerónimo, como haría un polemista cristiano, lee e interpreta las escrituras referentes al Mesías y santa Elena acredita de manera muy especial la entrega de Cristo por la humanidad, al presentar la cruz, hallada por su iniciativa, y otras *arma Christi*. En la predela, una mártir —santa Orosia, patrona de Jaca, según María del Carmen Lacarra (1993: 36)—, san Miguel —vencedor del demonio con forma de dragón—, san Juan Bautista —testigo del *agnus Dei*—, santa Catalina de Alejandría —mártir defensora— y, en el centro, la quinta angustia contribuyen a exponer y defender frente a sus opositores (en el guardapolvo hay aves, probablemente judías) a Cristo como salvador de la humanidad gracias a su sacrificio. El canónigo Santángel, sin embargo, afirmarí­a algo muy distinto en su retablo.

El Niño Jesús comparte cerezas con el canónigo Santángel

Los cristianos a finales del siglo xv preferían a los musulmanes antes que a los judíos, entre otras razones por su mayor valoración de María (Montoya, 2017: 150). El canónigo Santángel evitó una fácil acusación en ese sentido al dedicar su retablo a santa Ana y utilizar una tipología, la santa Ana triple, que integra a la Virgen, aunque la minimiza al reducirla de tamaño, pues el naturalismo renacentista no se incorpora con total coherencia en el grupo iconográfico configurado en época medieval de acuerdo con la perspectiva jerárquica. El canónigo tenía razones alejadas de las cristianas para esta elección: la composición familiar destaca en especial a Ana, que por su escala se posiciona al mismo nivel que el Niño, y remarca la ausencia de José, el padre putativo de Jesús. Según la carta escrita por Joshua ha-Lorki posiblemente en 1390 a su antiguo

maestro Pablo de Burgos —antes de su conversión, Selemoh Ha-Levi—, los judíos podían admitir el nacimiento virginal de Cristo al aceptar la posibilidad de un milagro (Cantera, 1933: 441), pero otras circunstancias les impedían identificar a Jesús con el Mesías. Los profetas habían anunciado que este pertenecería a la casa de David (entre otros, Isaías 9, 7, y 11, 1), pero, aunque tanto José como María tenían ascendencia daúdica, Jesús no era propiamente descendiente de José, pues no era su hijo biológico, y María no computaba a efectos de la genealogía por ser mujer según Números 1, 20



Retablo de santa Ana de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



*Santa Ana triple en la hornacina central del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

(*ibidem*, p. 433). Para los cristianos, sin embargo, esto no era significativo porque san Pablo ya afirmó que Jesús era de linaje davídico “según la carne” (Romanos 1, 3-4).

Además, la santa Ana triple en el ámbito converso podía adquirir un sentido muy importante a partir del papel clave otorgado a las cerezas que el Niño —completamente desnudo, como en la escena de la circuncisión— toma de la cesta de su abuela para ofrecérselas con determinación al canónigo arrodillado. Este es quizás el gesto más significativo del conjunto, pues supera en su desarrollo las fronteras del grupo sacro para incluir la figura de Santángel en un nivel de igualdad, y tan poco apropiado debió de resultarles a los contrarios del canónigo que trataron de impedir expresamente la entrega de las pequeñas frutas cortando las manos de su retrato.

Las dulces cerezas abundan en las tiernas imágenes de la Virgen y el Niño en la Baja Edad Media y el Renacimiento. En ocasiones es María quien se las da a comer a

su hijo, como en la *Virgen entre santa María Magdalena y santa Catalina de Alejandria*, de Pietro Lorenzetti, y hay también ejemplos en los que el Niño agarra las frutas de un cesto mientras mira a su madre,¹⁰ pero otras veces la acción es más compleja. En la *Virgen de las cerezas* de Tiziano, donde quedan incorporados san José, Zacarías y san Juanito, un solícito Niño Jesús entrega cerezas a su madre, mientras que otras quedan muy cerca de san Juanito; además, para que resulte evidente la exclusión de los padres del reparto, estos están en penumbra y en segundo plano. Por otro lado, en el villancico británico *Cherry Tree Carol*, que tiene su origen en un pasaje de las *N-Town Plays* escritas en las Midlands de Inglaterra alrededor de 1500, las cerezas se relacionan en el ámbito popular con un supuesto e insatisfecho deseo amoroso de María.¹¹ Aunque todo indica que este no es el tema principal del cuadro de Tiziano y de otras representaciones que van en la misma línea, tanto en los *N-Town Plays* como en muchas obras plásticas tardomedievales las cerezas se vinculan directamente a María o, como veremos a continuación, a santa Ana y a sus hijas: mujeres judías, no hombres, en representación de la esencia genética del pueblo judío.

En pocas ocasiones se tiene constancia de cerezas en la pintura medieval aragonesa o catalana, y cuando eso ocurre están ligadas a ámbitos claramente judíos. La escena en la que Salomé baila ante el rey Herodes en el retablo de los santos Juanes del Maestro de Santa Coloma de Queralt (hacia 1356), conservado en el Museu Nacional

¹⁰ Esto sucede en dos obras citadas por Carmen Morte (2009: 246), hoy en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nápoles: la Virgen con el Niño del retablo de los santos Severino y Sossio y la Virgen con el Niño y santos pintada por Pietro Befulco hacia 1490.

¹¹ La dulzura de las cerezas se consideró en ocasiones algo pecaminosa, si tenemos en cuenta que estas, junto con las fresas y otras frutas rojas, se encuentran entre las frutas simbólicas de *El jardín de las delicias* del Bosco (1503-1515); quizás por eso algunas personas en la Edad Media pagaban al confesor por comer una cantidad extra de cerezas (García Marsilla, 2013: 143-144). En el *N-Town Plays* que inspiró el *Cherry Tree Carol*, María acepta el duro y largo viaje a Belén para cumplir con la orden de empadronamiento dada por el emperador, pero solicita algunos favores a José, en especial que le coja cerezas de un árbol que se presenta en el camino. Él trata de hacerle cambiar de parecer para evitar retrasos y problemas (“Cum on, Mary, that we worn at yon cyté, / or ellys we may be blamyd, I telle yow lythly”, obra 15, *Nativity*, líneas 30-31), pero, ante la insistencia de María, José termina por retar al auténtico padre del hijo de su esposa a que satisfaga sus deseos (“for the tre is so hygh, it wol not be lyghtly! / Therefore, lete hym pluk yow cheryes begatt yow with childe”, líneas 38-39), cosa que desde luego hace, porque milagrosamente el árbol se inclina hacia María de manera que por sí misma tiene acceso a las apetecidas cerezas (“Now I thank it, God — this tre bowyth to me down! / I may now gaderyn anowe and etyn my fylle”, líneas 42-43). El antecedente del episodio es el conocido milagro de la palmera del Evangelio del pseudo-Mateo, 20.



*El Niño Jesús ofrece cerezas al canónigo Santángel.
Retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*



Virgen de las cerezas. Tiziano. 1515-1520. (Kunsthistorisches Museum, Viena)

d'Art de Catalunya, presenta una mesa decorada con pares de cerezas. También en la tabla de las bodas de Caná del retablo de san Salvador de Ejea de los Caballeros, pintada en 1454 muy probablemente por Martín de Soria, la mesa de los novios tiene adornos de cerezas, pero no hay rastro de ellas en la mesa —perpendicular a la anterior— donde están sentados Cristo, su madre y seguramente dos apóstoles, que de esta manera quedan excluidos del grupo principal de judíos. Como contrapartida, las tinajas del agua convertida en vino son una prefiguración eucarística: seis círculos rojos sobre fondo blanco que en la época debían de remitir con facilidad al milagro de



Tabla de las bodas de Caná del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Martín de Soria. 1454.

los seis corporales ensangrentados de Daroca, fechado en 1239. Finalmente, también presenta cerezas una mesa de otro judío —sorprendentemente devoto de san Nicolás de Bari y muy favorecido por él— pintada en una tabla, hoy en paradero desconocido, atribuida a Juan de la Abadía el Viejo o a su taller y datada en el último cuarto del siglo xv (Antoranz, 1997: 378-379 y 386).

En Alemania se pintaron en el siglo xv varias parentelas extendidas de María donde las mujeres y sus hijos ejercen de absolutos protagonistas junto con las cerezas. “Creced y multiplicaos” (Génesis 1, 28) fue el primer mandato que los hombres recibieron de Dios, y los judíos no faltaron a él. Es más, su proverbial fecundidad permitía que las aljamas se recuperaran pese al desgaste de persecuciones y conversiones (López Martínez, 1992: 42). La familia de María se presenta muy amplia en la tabla correspondiente del Calvario pintado por Derick Baegert hacia 1475 para la iglesia prebostal de San Juan Bautista de Dortmund, y también en una obra de su hijo Jan Baegert de 1530 que actualmente se encuentra en el Museum of Art and Cultural History de la misma ciudad alemana. En ambos casos se pintó a santa Ana con sus hijas (además de a María, hija de Joaquín, María de Cleofás y María de Salomé) y todos sus nietos (Jesús; Santiago el Menor, José, Simón y Judas; Santiago el Mayor y Juan Evangelista) más su hermana Hismeria, bisabuela de san Servacio (nieto de su hijo Eliud), que aparece sostenido por su madre, Memelia. En las dos composiciones citadas los hombres quedan relegados, mientras un cesto de cerezas con el que juegan los niños resulta imprescindible. Es muy significativo que en la obra de Jan Baegert Hismeria haga partícipe de las cerezas a san Servacio, primer obispo de Alemania, en un gesto muy útil para incluirlo entre los familiares más próximos de Cristo por compartir el mismo linaje.

Subyace en la obra del canónigo oscense, en las citadas composiciones alemanas y también en la obra de Tiziano la ley según la cual es judío todo aquel que nace de una madre judía, basada a su vez en la prohibición de que los elegidos por Dios se mezclen con otros pueblos (Deuteronomio 7, 1-5). Pero además, de alguna manera, se sale al paso del pasaje narrado por Juan (8, 33-58) en el que los judíos se declararon descendientes de Abraham, vínculo que Jesús aceptó con ciertas reservas, porque aseguró que no se comportaban como si lo fueran. El Niño del retablo de Huesca, al elegir las cerezas —muy probablemente símbolo de la semilla de Abraham— entre los variados frutos de la cesta de santa Ana, acepta su condición de judío. Además, por ofrecérselas al canónigo queda claro que ambos comparten una misma esencia e idéntica filiación, que transmitirían las mujeres.



*La Virgen y el Niño rodeados de la santa Parentela. Derick Baegert. Hacia 1475.
(Iglesia prebostal de San Juan Bautista de Dortmund)*



*Santa Parentela. Jan Baegert. 1530.
(Museum of Art and Cultural History, Dortmund. Foto: Jürgen Spiler)*

Algunos criptojudíos adjudicaron un papel fundamental a los conversos que se mantenían fieles a su esencia. Isaac ben Moses ha-Levi, conocido como *Profiat Duran*, miembro destacado de la comunidad judía de Perpiñán y convertido de manera forzosa tras los ataques de 1391, escribió una *Carta de lamentación* donde reflexionó sobre la identidad de los conversos y su ineludible vínculo con el pueblo judío, así como sobre el importante papel que desarrollarían en un futuro. En su opinión, ellos serían quienes prepararían la venida del auténtico Mesías gracias a su esencia divina, que, al germinar, como hace la semilla con la tierra, lograría la transformación de las religiones de su entorno (Yisraeli, 2014: 188-192).

San Jerónimo y san Martín

En la hornacina del lado del evangelio se sitúa san Jerónimo, uno de los santos más destacados durante la Edad Media entre los que dan testimonio de Cristo salvador. Aquí no se muestra como cardenal y padre de la Iglesia —como en el retablo de santa Ana de la catedral de Jaca— ni como el autor de la Vulgata, algo en lo que habría podido incidir Santángel porque san Jerónimo utilizó para su traducción de la Biblia el texto hebreo, no la versión griega de los Setenta. Forment, sin duda de acuerdo con Santángel, prefirió el tipo de penitente, pero de pie, no arrodillado frente a un crucifijo, como fue muy habitual en los retablos del siglo xv y xvi. En esas obras, a pesar de su edad, el santo se muestra vigoroso, a tal punto que golpea su pecho con una piedra con la que, según Sigüenza (1595: 163), pretendía introducir a Jesús en su corazón: “que como tiene figura de Christo parece que a fuerça destes golpes lo quiere Jerónimo lançar dentro el pecho y a su entrada echar fuera todos los cuidados y pensamientos de la tierra”. Por otro lado, san Jerónimo en su *Comentario a Ezequiel* (libro 6, cap. xviii, § 205) afirma: “Nos golpeamos el pecho porque el pecho es la sede de los malos pensamientos; queremos disipar estos pensamientos, queremos purificar nuestros corazones”. Claramente se dio carta de naturaleza en la hagiografía del santo a una práctica que él mismo explica y que resulta fundamental, pues es llevada a cabo por el oficiante en la liturgia de la eucaristía.

El gesto en sí remite, como también advierte Sigüenza, al del humilde publicano (Lucas 18, 13) y se retoma en la liturgia de la misa, entre otras ocasiones, cuando el sacerdote después de consagrar y partir la hostia dice: “Dominus, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea”, a partir de



San Jerónimo en el cuerpo del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en el oratorio de san Jerónimo penitente que se conserva en el Museo del Prado. Ambas esculturas se atribuyen a Damián Forment. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca / © Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado)

Mateo 8, 8, y Lucas 7, 6-7. El magnífico san Jerónimo tallado por Diego de Siloé hacia 1520 para el retablo de san Pedro de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos es un excelente ejemplo de este tipo, muy difundido, pues incluso Forment presentó al santo con esas características en un relieve de alabastro incorporado a un pequeño oratorio devocional conservado en el Museo Nacional del Prado.

No obstante, en el retablo de Santángel el escultor proporcionó una imagen muy distinta de san Jerónimo. Su figura se ajusta a la descripción que hace la *Leyenda dorada* de su última etapa, cuando “hallábase tan agotado que apenas si podía tenerse en pie” (Vorágine, 1984, II: 633). Así, su cuerpo se gira en un *contrapposto* algo forzado, propio de Praxíteles, uno de los grandes escultores griegos con los que Forment se comparaba por esos años (Morte, 2009: 22 y 34), de manera que para su sostén precisa

del cercano tronco seco y retorcido en el que se apoya y con el que se hace uno. Jerónimo está acompañado del león que curó en el desierto y sostiene una gran calavera mientras mira con reticencia la piedra que tiene delante de él, una mirada y un gesto cargados de sentido. Los cristianos viejos desconfiaban de la fe sospechosa, débil, dubitativa y fingida de los conversos (Hernández, 2000: 59). ¿El famoso polemista de Tortosa Jerónimo de Santa Fe, antes Josué ha-Lorki, sería uno de ellos para el canónigo Santángel? La orden jerónima, muy vinculada a los franciscanos, fue apoyada especialmente por la monarquía y fue considerada un punto de arranque de la reforma eclesiástica española, pero tampoco ella, como otras muchas instituciones religiosas, se libró de judaizantes.¹² En cuanto a la escultura de Forment, un simple cambio fue suficiente para hacer desaparecer por completo el sentido cristológico y sacramental del santo.

San Martín, ubicado en la hornacina del lado de la epístola, es el santo homónimo del canónigo, y quizás precisamente por ese vínculo tan personal su representación se separa de la consagrada por la tradición, o más todavía: los cambios en su imagen cobrarían más sentido si el san Martín del retablo estuviera adaptado a la personalidad del canónigo. El soldado romano Martín, que llegó a ser obispo de Tours, es aquí un santo caballero vestido a la moda, como es usual cuando se le muestra así, y representado en el episodio más significativo de su hagiografía, partiendo su capa con el pobre. Pero el santo carece de dos elementos consustanciales: el caballo y la espada, esta seguramente eliminada junto con otras partes de una pieza que resultó demasiado conflictiva.

La espada es el emblema de la función caballeresca. Su empuñadura cruciforme está alineada con la defensa de la fe y la doctrina cristianas y su hoja de dos filos es útil, por un lado, para mantener la justicia y, por otro, para defender a los débiles (Vallejo, 2008: 50-51). A no ser que el pobre de san Martín se identifique plenamente con Cristo, como apunta la *Leyenda dorada* (Vorágine, 1984, II: 719) y como sucede en una tabla del retablo de la ermita de Riglos pintada por Blasco de Grañén y conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la espada de san Martín resulta en el siglo XV ambivalente. En la imagen del retablo de san Jerónimo de Jaume Ferrer que se encuentra

¹² Los jerónimos prohibieron en 1495 admitir conversos después de una importante lucha interna. Muy sonado debió de ser el caso de un monje de Guadalupe no bautizado que en 1485 fue condenado a muerte por la Inquisición y después quemado. A este descubrimiento le siguieron otros similares, como el de Diego Marchena, que había sido judío y confesó bajo tortura que no consagraba (Domínguez, 1992: 66).



San Martín en el cuerpo del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en el retablo de san Jerónimo, san Martín y san Sebastián pintado por Jaume Ferrer hacia 1450.

*(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca /
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)*

en el mismo museo catalán, el pobre, más que agradecer la caridad de Martín, parece implorar su clemencia ante la amenazadora espada que ostensiblemente está colocada encima de él. Y su temor estaría justificado si se tratara de un judío, como lo es claramente por su grande y curvada nariz el mendigo del retablo de la cartuja de Santa María de Porta Coeli, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Por otro lado, las espadas eran afines a los comisarios y los familiares del Santo Oficio de la Inquisición, quienes gozaban del privilegio de poder ir siempre armados (Garcés, 2019: 165).

De las dos identidades del pobre el canónigo debió de escoger la judía, o al menos sus contemporáneos lo entendieron así, pues la escultura que lo representa en el retablo fue atacada con brutalidad, a tal punto que quedó, como se ha dicho, sin piernas, sin el brazo izquierdo y, por supuesto, sin nariz. San Martín tampoco salió indemne del ataque, pues perdió la pierna izquierda y, como indica la posición de su mano derecha, la espada que debía de usar para acoger —no para intimidar— al judío que pone bajo su amparo. En esta línea de interpretación también tiene sentido la ausencia del caballo, un animal híbrido y tabú para los judíos, de acuerdo con las características señaladas en el Levítico (1, 13).

Los santos de la predela

Con una disposición similar a la planteada en la predela del retablo de santa Ana de Jaca, dos santas y dos santos se sitúan en la sección correspondiente del de Huesca, en este caso entre las casas donde se encuentran las figuras principales, ubicados en los segmentos cajeados que funcionan como plintos de las columnas del cuerpo superior. Los lugares exteriores se reservan para las mujeres, una santa con una corona de espinas en las manos y santa María Egipciaca, y los interiores para los hombres, san Juan Bautista y san Onofre.

En la santa del primer relieve es difícil reconocer a María Magdalena (Morte, 2009: 245), pues no porta el frasco de perfume, o a santa Elena (Cavero, 1962: 159), porque no porta su atributo principal, la cruz de Cristo, y además no queda clara su condición real porque carece de corona. Lo que está claro es que con ella se desea destacar en particular otro atributo cristológico, la corona de espinas, con la que fue identificado Cristo burlonamente como *rex iudaeorum* (Mateo 27, 27-31; Marcos 15, 16-20). Es decir, de todas las armas de Cristo el canónigo habría resaltado la que sirvió de escarnio a los judíos. Además, “rey de los judíos” rezaba la inscripción de la cruz asociada al nombre de Jesús Nazareno (Juan 19, 19), y esta es, por otra parte, la advocación principal de la catedral de Huesca —consagrada casi con seguridad el 20 de abril de 1097 (Andrés-Fernández, 2013)—, a la que se rindió especial homenaje en época de Santángel en el retablo mayor, también construido por Damián Forment (1520-1532).

Le sigue Juan Bautista, junto con san Jerónimo, uno de los testigos de Cristo sacramentado más importantes en el siglo xv. Lo afianza en esta función su atributo,



*Santa con corona de espinas en la predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y La coronación de espinas, óleo pintado por Rodrigo y Francisco de Osona hacia 1500.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca /
© Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado)*

el cordero de Dios, que deriva del reconocimiento que hizo a Cristo cuando se acercó a él en el Jordán mientras bautizaba: “Ecce est agnus Dei qui tollit peccata mundi” (Juan 1, 29). El pasaje del *ecce agnus* tiene un significado mesiánico que se reiterará en el *ecce homo* pronunciado por Pilato cuando mostró a Jesús al pueblo con la corona de espinas y el manto rojo (Juan 19, 5; cf. Zacarías 6, 12); Pilato involuntariamente declaró entonces la mesianidad de Jesús. En sí el cordero remite, como explica Raquel Torres Jiménez (2013: 51 y 58), tanto al siervo doliente de Isaías que sufriría con paciencia para la expiación de los pecados como al Cristo resucitado y triunfante del Apocalipsis, el libro del cumplimiento mesiánico. El cordero es a la vez Cristo inmolado y resucitado y tiene significado eucarístico.



San Juan Bautista en la predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en una tabla pintada por Juan de la Abadía el Viejo en el último cuarto del siglo XV. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca / © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

En la tabla del mencionado retablo encargado por la Cofradía de San Juan Bautista de Sijena a Miguel Ximénez en 1494 el Bautista viste manto rojo, por su martirio, sobre su característica piel de camello —que también lleva el profeta Elías— y enaltece su atributo, el cordero de la resurrección —con el estandarte crucífero—, al señalarlo alzado sobre el *libro de la vida*, que según la tradición contiene el registro de los nombres y las acciones de los hombres (Carvajal, 2014: 17) y que, como indica el Apocalipsis (5, 1-5), solo el cordero es digno de abrir. Un mensaje semejante se desprende de la tabla pintada por Juan de la Abadía el Viejo a finales del siglo XV y conservada también en el museo catalán. Sin embargo, el canónigo mandó tallar en la predela un Bautista que señala un simple cordero puesto en el suelo, *degradado*, cabe pensar.

Los judíos no daban crédito a la divinidad de Jesús ni, en consecuencia, a la naturaleza salvífica de su cuerpo, que quita el pecado del mundo. A finales del siglo XIV Joshua ha-Lorki resaltaba la dificultad de que Cristo fuera “cuerpo y materia realmente eterna —lo cual es una de esas cosas que los sabios están de acuerdo en declarar contra la naturaleza—” (Cantera, 1933: 441). Además, tampoco el mesianismo espiritual de Jesús tendría sentido, pues los judíos no creían en el pecado original, ya que no es mencionado en las escrituras, como recordaba Profiat Duran en una de sus obras, *Al Tehi Ka-Aboteka* (*No seáis como vuestros padres*), escrita hacia 1396 (Yisraeli, 2014: 196). Joshua ha-Lorki preguntó a su antiguo maestro si ese pecado no había sido ya purgado: “¿acaso el castigo por el pecado de aquel no tuvo lugar cuando fue arrojado su cuerpo del paraíso terrenal? Y además la tierra fue por su causa maldecida para que comiera de ella con fatigas y pesares y con el sudor de su rostro” (Cantera, 1933: 442).



*San Onofre y santa María Egipciaca.
Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

Por último, en el lado de la epístola hay dos eremitas, san Onofre y santa María Egipciaca (Morte, 2009: 245). Ambos, por su vida de penitencia, como san Jerónimo o san Juan Bautista, podrían responder al prototipo del *converso* —que tras dejar su antigua vida se dedica a purgar sus pecados— y por tanto servir de referentes para Santángel, pero, a diferencia de lo sucedido con san Martín, no se evidencia en su caracterización ningún vínculo con el canónigo. Por lo que se refiere a san Onofre, su figura no presenta alteraciones o cambios iconográficos respecto al tipo fijado: un anciano desnudo al que cubren por completo sus largos cabellos y sus barbas y con un ceñidor de ramas en la cintura. Este relieve en madera es muy semejante al bulto redondo en alabastro tallado por Forment para el retablo del convento de Santo Domingo de Zaragoza, contratado en 1520 (Morte, 2009: 249); no obstante, el santo oscense concentra toda su atención en un rosario, objeto que también habría tenido el zaragozano entre sus manos, aunque este mira con decisión al espectador. Durante su vida en el desierto Onofre se convirtió en un santo eucarístico, al ser alimentado exclusivamente por un ángel con el *pan de los ángeles*, una metáfora de la eucaristía; quizás por ello en el medievo fue un santo de devoción dominica. En cuanto a santa María Egipciaca, ella también oculta su desnudez con larguísima s cabellos y tiene en la mano los tres panes convertidos en piedras que según su propio testimonio compró antes de retirarse al desierto para purgar su vida de pecadora y de los que se alimentó exclusivamente durante los cuarenta y siete años que vivió allí; en este caso, durante su retiro del mundo solo comulgó una vez, justo antes de morir (Vorágine, 1984, I: 238-239). La obligación de generar una numerosa descendencia hizo que para los judíos el ideal de vida fuera la familia y que el celibato solo se comprendiera para dedicar la vida al estudio de la Torá y al mejor entendimiento de la voluntad de Dios, como había sucedido en el judaísmo antiguo (Horst, 2002). Qué diferente debía de resultar para Santángel el muy extendido celibato cristiano, que impide cumplir con el mandato bíblico de la procreación.

Por otro lado, estos santos eremitas comparten con Cristo su cuerpo, mientras que el canónigo participa de su semilla. Precisamente al cadáver de Jesús, no a su cuerpo convertido en eucaristía, remite la escultura colocada en el centro de la predela. En el lugar del varón de dolores —o la quinta angustia en el retablo de santa Ana de Jaca, donde la Virgen queda al margen del tema principal y nunca toca a su hijo— Forment talló en alabastro una quinta angustia muy abreviada, a manera de una piedad, con María como protagonista, y un pequeño ángel en la tarea de cubrir con un lienzo a Cristo muerto. El suyo es aquí un cuerpo plenamente humano, no sacramentado, como



*Piedad con ángel. Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

evidencia que no sea manipulado por ángeles, trasunto de los sacerdotes en la tierra, sino sostenido con extremo dolor por una madre que ha perdido a su único hijo.

LAS PROFECÍAS, AÚN NO CUMPLIDAS, DE UN PROFETA Y UNA SIBILA

Hasta este punto, a pesar de los cambios introducidos en cuanto a figuras y temas, casi todas las esculturas del retablo se pueden identificar con poco margen de error, pero la cuestión se complica mucho a la hora de descubrir qué personajes están sentados en la predela en sendas casas a ambos lados de la piedad, porque han sido privados de sus filacterias. Quizás sean, por otro lado, las tallas más logradas de todo el conjunto, pues el trabajo de Forment, siempre excelente en cuanto a diartrosis, estudio anatómico y tratamiento de paños, se enriquece especialmente aquí con un cuidado estudio de las expresiones, algo que, sin embargo, no permite determinar con seguridad el sexo de las figuras. Ricardo del Arco (1924: 104), como antes Anselmo Gascón de Gotor y después prácticamente todos los investigadores, vio en ellas a dos profetas. Solo María Pilar Cavero identificó la del lado derecho con una sibila (1962: 160-162),

lo que se considera correcto. Por una parte, el puesto, en la simétrica distribución de lugares, le corresponde a una mujer; por otra, sus piernas están totalmente cubiertas y su rostro posee algunos detalles propios del sexo femenino (la ausencia de barba, cierta delicadeza en las facciones), y además es lógico pensar en una sibila porque está asociada a un profeta, va vestida como le corresponde, con túnica y velo (Manzarbeitia, 2018: 49), e incluso se presenta en un asiento cuyas pilastras, de capitel pseudocorintio, aluden al mundo clásico.

Otra cuestión, mucho más espinosa y arriesgada, es proponer para ambos personajes nombres precisos. Cavero se decantó por Ezequiel y la sibila de Cumas, pues ambos se suelen presentar en correspondencia, y además las figuras de Forment participan de ciertos rasgos que Miguel Ángel les adjudicó en la Capilla Sixtina hacia 1510 (Cavero, 1962: 161-162). Ayuda también que la sibila de Cumas sea la única anciana de su grupo, pues la vejez es su distintivo personal, toda vez que olvidó pedir juventud cuando solicitó a Apolo longevidad. Está claro también que las dos figuras no solo están relacionadas, sino que se encuentran en sintonía y dialogan entre sí, como si compartieran un mensaje. Además, probablemente su información se consideró más relevante que la aportada por los santos de la predela, pues ambos están sentados, como si hablaran ex cátedra.



*Probablemente el profeta Ezequiel y la sibila de Cumas.
Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

La sibila de Cumas en la égloga IV de Virgilio pronostica la llegada de un niño maravilloso por el que la humanidad iniciará una edad de oro: “ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo”. Ese niño fue identificado en época medieval con Jesús (Valtierra, 2020: 42-43), cuya misión en el contexto de resistencia conversa que nos ocupa se ajustaría especialmente a lo esperado del Mesías judío. Lo que lograría el Mesías, en la línea temática expuesta por Santángel, sería el cumplimiento de las profecías más esperanzadoras de Ezequiel, que acompañó a su pueblo durante su exilio en Babilonia y predijo la destrucción del Segundo Templo, pero también auguró su futura reconstrucción y la restauración final del reino judío. En la capilla funeraria del canónigo, trasunto del valle de los huesos secos adonde Dios transportó al profeta, Ezequiel parece asegurar que Dios devolverá la vida a los muertos de la casa de Israel y los restablecerá en su propio suelo; entonces reunirá a todos los israelitas y ya no formarán dos naciones porque tendrán un solo rey, el Mesías prometido (Ezequiel 37, 11-14 y 22).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Probablemente, a través de la adecuación de tipos iconográficos escogidos se incorporaron en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca una serie de imágenes alejadas del mensaje ofrecido en muchos retablos tardomedievales y renacentistas. San Martín, *alter ego* del promotor, se muestra más compasivo que nunca con el mendigo, interpretado con toda probabilidad por los contemporáneos como un judío, cuya figura fue después especialmente atacada y mutilada; san Juan Bautista y san Jerónimo presentan de forma poco acostumbrada sus respectivos atributos, lo que debe de producir también un cambio en sus mensajes habituales, y, en cuanto a san Onofre y santa María Egipciaca, el canónigo no revela la más mínima cercanía. Por otro lado, si Santángel escogió el grupo de santa Ana como protagonista no fue para fortalecer la opinión de la inmaculada concepción de María, sino para reivindicar a Jesús y a sí mismo como judíos. El mensaje es de reivindicación del colectivo converso de la catedral de Huesca, cuyos miembros no deberían ser minusvalorados ni excluidos de ninguna forma, pues tendrían, como se puede inferir del discurso ofrecido en el retablo, la misma nobleza de sangre que el propio Cristo.

Más difícil es pronunciarse sobre las auténticas creencias de Santángel acerca de la sacralidad de Cristo y su mesianidad, pero lo que está claro es que las figuras que

soportan esas doctrinas presentan cambios que ponen en duda su completa ortodoxia. Es posible que Santángel viera en la figura de Cristo al Mesías esperado por el pueblo judío, un rey de justicia y paz, como anunció Ezequiel, que se situaría al frente de una sola nación formada por los cristianos viejos y los nuevos convertidos. En este sentido, las formas renacentistas de su capilla y del magnífico retablo de Damián Forment —quien se comparaba con los mejores escultores de la Antigüedad— contribuyen a dar idea de una época nueva y mejor: la edad de oro vaticinada por la sibila de Cumas, que dejaría por fin atrás un difícil pasado para los conversos, según esta línea argumental. En cualquier caso, la interpretación para los contemporáneos sería mucho más evidente y su discurso más ofensivo para ciertos sectores. Ello explica las agresiones perpetradas en el retablo y en el retrato del canónigo, y también que el retablo de la Epifanía —encargado en 1565 por el canónigo e inquisidor Tomás Fort para su capilla— se contraponga de manera puntual y con contundencia a la obra del canónigo Santángel, un caso igualmente apasionante que sigue la estela polemista y merece otro estudio pormenorizado.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ANDRÉS-FERNÁNDEZ, David (2013), “Acerca de la consagración o dedicación de la catedral de Huesca”, *Aragonia Sacra*, xxii, pp. 21-30.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia (1998), “La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes en el siglo xv”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales (Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997)*, Logroño, IER, pp. 369-386.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo.
- (1951), “El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del príncipe de Viana”, *Príncipe de Viana*, 42-43, pp. 39-82.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1956), “La capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca”, *Milicias de Cristo*, 75, p. 8.
- CANTERA BURGOS, Francisco (1933), “La conversión del célebre talmudista Salomón Leví (Pablo de Burgos)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 15, pp. 419-448.
- 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 manuscrit 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>>.

- 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.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1955), *Los conversos de origen judío después de la expulsión*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1984), “Juan de Aragón y Navarra, obispo de Huesca”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 49-50, pp. 31-86.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- ELIPE SORIANO, Jaime (2017), “Sangre real e *imbecillitas*: la marginación política del obispo de Huesca Juan Alonso de Aragón y Navarra (1459-1526)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 92, pp. 75-93.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar (2009), “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, pp. 57-85.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2019), “La victoria escatológica sobre el anticristo y los judíos en la iglesia de San Miguel de Barluenga”, *Argensola*, 130, pp. 161-190.
- FRENKEL, Diana (2001), “La *Exagogé* de Ezequiel: una tragedia de tema bíblico”, *Circe*, 6, pp. 97-110.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2018), “El canónigo Martín de Santángel y la hostia profanada: arte renacentista, conflicto diocesano y crimen ritual”, *Argensola*, 128, pp. 183-217.
- (2019), “Inquisición, burdel y limpieza de sangre: el canónigo Tomás Fort y su capilla de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 129, pp. 147-174.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1998), “La Inquisición en la Corona de Aragón”, *Revista de la Inquisición*, 7, pp. 151-163.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2013), “Lujo y previsión: comer y beber en la corte de los duques reales de Gandía”, en Manuel Santiago GARCÍA GUATAS, Elena PIEDRAFITA PÉREZ, Juan BARBACIL PÉREZ (coords.), *La alimentación en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)*, Zaragoza, IFC, pp. 135-149.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2015), “La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14 (vii), pp. 77-96.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (2000), “El partido de los cristianos viejos establece estatuto de limpieza de sangre el año 1544 en el cabildo catedral de Murcia”, *Murgetana*, 103, pp. 57-70.
- HIRN, Yrjö (1957), *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and of the Catholic Church*, Boston, Beacon Press.
- HORTS, Pieter W. van der (2002), “El celibato en el judaísmo antiguo”, *Sefarad*, 62, pp. 85-98.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1993), *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, Ibercaja.
- LAHOZ FINESTRES, José María (1995), “El colegio imperial y mayor de Santiago de la ciudad de Huesca (1534-1842)”, *Argensola*, 110, pp. 97-123.
- LAHOZ FINESTRES, José María, y Eugenio BENEDICTO GARCÍA (2011), “Una relación de autos de fe celebrados en Aragón de 1485 a 1487”, *Revista de la Inquisición*, 15, pp. 13-26.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel (1903), “Capitulación entre el cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de la seo de Huesca”, *Revista de Huesca*, 1, pp. 37-40 (ed. facs., con prólogo de Ignacio Peiró Martín, Huesca, IEA, 1994).

- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás (1992), “Teología de controversia sobre judíos y judaizantes españoles del siglo XV”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 1, pp. 39-70.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018), “Iconografía e iconología de la sibila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 18 (x), pp. 47-63.
- MELERO MONEO, Marisa (2002-2003), “Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus*, 6, pp. 21-40.
- MONTOZA COCA, Manuel (2017), “La percepción de los judíos bajo el reinado de Fernando II según el inquisidor don Martín García (ca. 1441-1521)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 26, pp. 141-156.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2009), *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, CAI.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786), *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 5 vols. más índices, Archivo de la Catedral de Huesca, vol. III.
- ORFALI LEVÍ, Moisés (1983), *De iudaicis erroribus ex Talmut, tratado apologético de Jerónimo de Santa Fe*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/52975>>.
- (1992), “La cuestión de la venida del Mesías en un *responsum* de Rabbí Selomó ibn Adret al Cahal de Lérida”, *Helmantica*, 130-131 (XLIII), pp. 203-220.
- POZO COLL, Patricia Sela del (2006), “La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio”, *Anales de Historia del Arte*, 16, pp. 25-58.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006), “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 97, pp. 279-348.
- STRATTON, Suzanne (1988), “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (I), pp. 3-128.
- TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2013), “*Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*: sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, LXV (extra 1), pp. 49-93.
- VALLE RODRÍGUEZ, Carlos del (2006), *Obras completas de Jerónimo de Santa Fe, I: Errores y falsedades del Talmud*, Madrid, Aben Ezra.
- VALLEJO NAVARRO, Carmen (2008), “Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, pp. 33-67.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2020), “La Sibila de Cumas: revalorización y cristianización medieval de una iconografía de origen romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (XII), pp. 39-70.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984), *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- YISRAELI, Yosi (2014), “Constructing and undermining *converso* jewishness: Profiat Duran and Pablo de Santa María”, en Ira KATZNELSON y Miri RUBIN (eds.), *Religious Conversion: History, Experience and Meaning*, Surrey / Burlington, Ashgate, pp. 185-215.

ARQUEOLOGÍA EN LA CATEDRAL DE HUESCA: NUEVOS DATOS SOBRE EL PASADO DE LA CIUDAD

Julia JUSTES FLORÍA*

RESUMEN En el presente artículo se realiza, en primer lugar, una breve exposición de resultados de aquellas intervenciones arqueológicas efectuadas en los últimos años tanto en el interior de la catedral de Huesca como en el exterior (junto al antiguo claustro románico) de las que he sido directora. En segundo lugar, se elabora una interpretación de esos nuevos datos arqueológicos que nos acercan a la mezquita aljama de Wašqa.

PALABRAS CLAVE Catedral. Arqueología urbana. Huesca. Mezquita mayor. Osca.

ABSTRACT In this article, first, a brief presentation is made of the results of those archaeological interventions carried out in recent years both inside the Cathedral of Huesca and outside (next to the old Romanesque cloister) of which I have been director. Secondly, an interpretation of these new archaeological data that brings us closer to the aljama mosque of Wašqa is elaborated.

KEYWORDS Cathedral. Urban archaeology. Huesca. Major mosque. Osca.

* Arqueóloga profesional. juliajustes@hotmail.com

La dimensión religiosa y artística del edificio de la catedral de Huesca diluye su enorme interés histórico. Sin menoscabo de esos aspectos mencionados, el objeto de nuestra investigación es aportar datos para reconstruir la historia del solar sobre el que hoy se levanta la seo oscense. En suma, buscamos ampliar el conocimiento del pasado de la ciudad. Para esta reconstrucción histórica utilizamos las fuentes arqueológicas. Los trabajos de los que hemos extraído la información se han realizado bajo diferentes parámetros y en ámbitos discontinuos, lo que ha ocasionado una falta de visión de conjunto. A pesar de lo fraccionario e inconexo de los datos obtenidos, consideramos primordial dar a conocer un avance de los resultados, a la espera de que estudios futuros aglutinen lo que hoy se nos muestra como puntos de luz de difícil interpretación.

Por su situación geográfica, el lugar en el que hoy se erige la catedral fue el elegido para la construcción del templo de mayor representación de la ciudad, fueran cuales fueran la etapa histórica y la morfología (templo romano, mezquita aljama o catedral). En consecuencia, en ese espacio prominente se ha levantado, desde el origen de la población, el edificio destinado a ser el exponente principal de la religiosidad de la comunidad que se extendía a sus pies. Y alrededor de él hubo sin duda, en todos los momentos históricos, otros elementos propios de la vida de cada etapa que han dejado huella en el subsuelo.

Desde el punto de vista arqueológico conocemos mal el pasado del solar en el que hoy se levanta el conjunto catedralicio. Si bien es cierto que se han llevado a cabo algunos trabajos arqueológicos, se ha tratado de intervenciones puntuales cuyos resultados no han trascendido al ámbito divulgativo. Se han realizado sondeos, seguimientos e incluso excavaciones de algunas áreas efectuadas por arqueólogos como Javier Rey, José Francisco Casabona, Javier García Calvo, Antonio Alagón o José Ignacio Royo, pero, al no haber sido publicados los resultados de sus trabajos ignoramos el alcance de sus hallazgos. Por lo tanto, para no especialistas en la materia el desconocimiento arqueológico del pasado del solar de la catedral es casi absoluto. A pesar de ello, podemos afirmar que la localización de algunos elementos monumentales de época romana (capitel,¹

¹ Capitel de orden dórico localizado en intervenciones no arqueológicas realizadas en los años noventa del siglo xx (Asensio y Justes, 2015: 624).

brazo de escultura de bronce²) pueden ser prueba de que allí se erigía uno de los templos principales de Osca, que a modo de acrópolis se levantaría en el lugar más destacado del cerro. Más evidente se muestra el pasado andalusí: un arco de herradura, lienzos de sillería... pueden ser los últimos testimonios de la mezquita aljama de Wašqa.

En el siglo XII se inicia el largo periodo constructivo que ha dado como fruto el estado actual del conjunto catedralicio. En este momento, además de con el templo principal, contamos con otros edificios, como las dependencias de los canónigos, el claustro, las sacristías, el antiguo palacio episcopal, los almacenes..., que se conservan en un estado desigual.

En este lugar privilegiado, en el que la arqueología supone una fuente de información fundamental, hemos intervenido en las últimas décadas bajo diferentes circunstancias y con distintos formatos, como hemos comentado con anterioridad. Las primeras intervenciones, que se desarrollaron en la capilla del Nuestra Señora del Pópulo y las sacristías, se ejecutaron en el marco de reformas necesarias en el espacio construido, en las que el seguimiento arqueológico realizado lo fue en atención al marco legal vigente por tratarse de un lugar declarado bien de interés cultural (BIC).³ Muy diferente es el formato adoptado en las cuatro últimas campañas en el sector situado al norte de la Parroquieta, en un área exterior en la que se intercalan edificios en ruinas y espacios abiertos y donde se han llevado a cabo *campos de trabajo* de jóvenes (2018, 2020 y 2021) y voluntarios (2019) (fig. 1), con las ventajas y las limitaciones que tiene este procedimiento; a saber, se necesitan muy pocos medios materiales para poner en marcha la actividad, pero no se cuenta con el trabajo de peones especializados.

Vamos a realizar una breve descripción de cada una de las intervenciones efectuadas en el subsuelo del conjunto catedralicio.⁴

² Ricardo del Arco (1924: 13) da noticia del hallazgo de un brazo de bronce perteneciente a una escultura de gran tamaño en 1884, al construirse la denominada *Parroquieta* en el centro del claustro. Tras una minuciosa descripción, concluye que la estatua sería tres veces el tamaño natural.

³ La catedral fue declarada BIC el 4 de junio de 1931 y la protección de su entorno se estableció en el *Boletín Oficial de Aragón* del 31 de enero de 2003.

⁴ De cada una de las seis intervenciones arqueológicas mencionadas en el presente artículo, todas ellas llevadas a cabo bajo la dirección de la autora, se realizó un completo informe que recoge con detalle las unidades estratigráficas (UE) y la documentación sobre las unidades constructivas (UC) identificadas. Los informes se encuentran depositados en el archivo del Gobierno de Aragón y en el Museo Diocesano de Huesca y están a disposición de aquellos investigadores que deseen consultarlos.

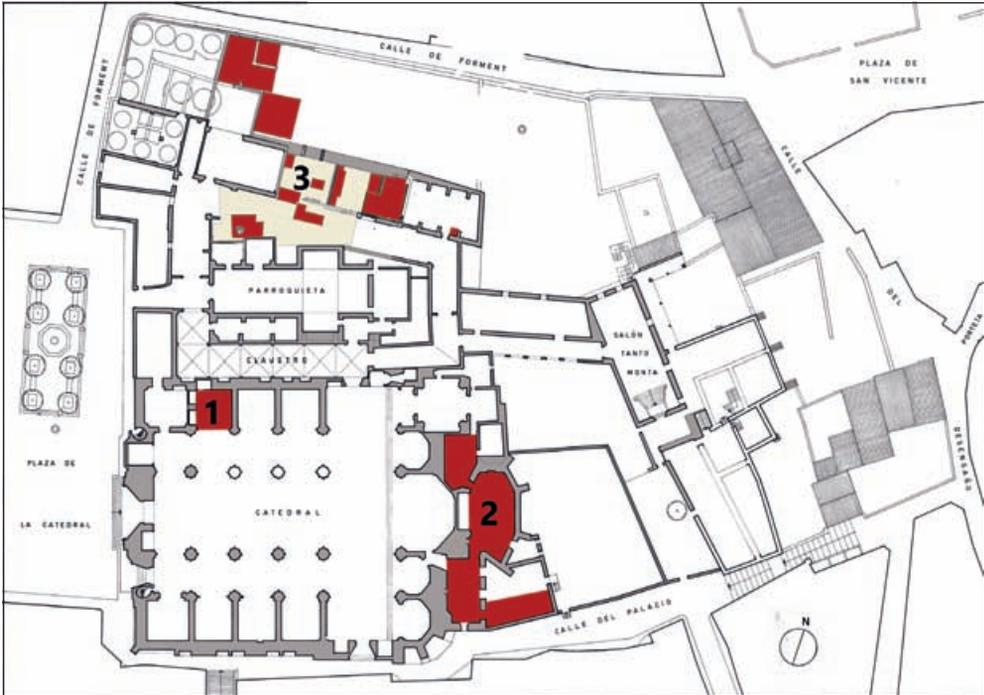


Figura 1. Planta general del conjunto catedralicio con la situación de las diferentes intervenciones arqueológicas objeto del presente artículo: 1. Capilla de Nuestra Señora del Pópulo; 2. Sacristía y dependencias anejas; 3. Dependencias de los canónigos y área exterior. (Plano base: Rafael Zalba Jiménez)

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL INTERIOR DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL PÓPULO

La capilla de Nuestra Señora del Pópulo se sitúa en el lateral septentrional de la catedral (véase la situación en fig. 1, punto 1), cuenta con unas dimensiones interiores de 6 metros de profundidad por 7 de longitud y presenta una elevación sobre el pavimento de 21 centímetros. En el año 2008, al abrir el hueco necesario para realizar nuevos enterramientos en el subsuelo se llevó a cabo el seguimiento arqueológico de la excavación de un espacio de 4 por 2,5 por 1,5 metros de profundidad situado en el centro de esta capilla (fig. 2).

En un primer momento la capilla de Nuestra Señora del Pópulo estuvo dedicada a santa María Magdalena. Se terminó en 1300 y su construcción fue costeada por

Guillermo de Valseniu (canónigo) y los hermanos Jaime y Berenguer de San Martín (clérigos). Hubo disputas entre el canónigo y los dos hermanos clérigos por el espacio funerario disponible, desacuerdos que finalizaron con el consentimiento del obispado para abrir dos nuevas *voltas lapideas* en el muro situado frente al altar y un *carnale* bajo el pavimento.⁵ En los siglos posteriores su función funeraria siguió vigente: sabemos que en 1631 el *maestre de escuela* Juan del Molino consiguió la propiedad de la capilla, con derecho a enterramiento para él y sus herederos, tras el pago de 5840 sueldos jaqueses, en parte dedicados al retablo y al adorno de esa misma capilla.⁶

Su aspecto actual muestra varias fases decorativas. Del momento de la construcción encontramos, en la pared oeste, dos arcosolios bajo arco apuntado, en uno de los cuales se colocaron los restos del obispo de Huesca Javier Osés. En la pared norte se encuentra el altar, y sobre él hay un retablo que data del siglo XVII. Las paredes laterales y frontales están revestidas de baldosas policromas que fueron colocadas entre los siglos XVI y XVII. El pavimento de la capilla es de baldosa de mármol de grandes



Figura 2. Sector central de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo. Espacio abierto para la colocación de nuevas tumbas.

⁵ Durán (1994: 77).

⁶ *Ibidem*, p. 227.



Figura 3. Vista general del hueco excavado en la capilla de Nuestra Señora del Pópulo. El lateral oeste está ocupado por uno de los grandes conductos de calefacción. En los sectores central y este, allí donde sí se pudo rebajar se exhumó un fragmento de pavimento de cronología previa a la construcción de la catedral.



Figura 4. Detalle del pavimento, de posible cronología altomedieval andalusí, compuesto por fragmentos de arenisca y bolos que dejan libre un canalillo central.

dimensiones y fue colocado a finales de la década de los años sesenta del siglo XX, tras la instalación de la calefacción.

Como hemos comentado, tenemos constancia documental de la existencia desde el siglo XIV de un carnario (*carnale*) o pudridero en esta capilla. Se trata de un espacio excavado en el subsuelo destinado a albergar de forma provisional los cuerpos, que transcurrido un tiempo son trasladados a su enterramiento definitivo, en este caso en los arcosolios de las paredes de la capilla. Precisamente este carnario es uno de los elementos identificados en nuestros trabajos de documentación arqueológica. Tras retirar el pavimento actual se localizaron dos estratos superpuestos que contenían una gran cantidad de restos humanos, en su mayor parte sin conexión anatómica (estratos dispuestos a entre -0,2 y -1 metro). Los restos de este carnario fueron alterados durante la última reforma de la capilla, acometida en 1969, en la que se procedió a la instalación de la calefacción.

El dato novedoso aportado por la intervención realizada en esta capilla funeraria es la identificación bajo el carnario de vestigios de construcciones y estratos arqueológicos de cronología anterior a la construcción de la capilla (conservados a entre -1 y -1,5 metros). Al tratarse de un seguimiento arqueológico nos tuvimos que ceñir a las dimensiones de la obra proyectada y no pudimos profundizar más allá de 1,5 metros, que era la cota máxima de afección de la obra. Por ello solo se exhumó un fragmento de pavimento, posiblemente de un ámbito público (figs. 3 y 4). Se trata de un pavimento construido mediante losas de arenisca y bolos de caliza de tamaño medio y pequeño dispuestos en dos grupos, a ambos lados de sendas alineaciones de mampuestos de arenisca de dimensiones regulares. Estas alineaciones dejan un espacio libre, a modo de pequeño canal, de 20 centímetros de anchura. La estructura se halla cubierta por estratos arqueológicos sedimentarios que aportan materiales cerámicos de cronología musulmana y en menor medida romana (siglos II y III).

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LA SUSTITUCIÓN DEL PAVIMENTO EN LA SACRISTÍA MAYOR Y LAS ESTANCIAS ANEJAS

El segundo ámbito de intervención se sitúa en la cabecera de la catedral, en cuatro salas diferenciadas que conforman la sacristía. Estas estancias son la sacristía vieja, el vestidor del cabildo, la sacristía mayor y el oratorio de santa Engracia (fig. 1, punto 2, y fig. 5). Todas ellas fueron construidas en distintos momentos y en diferentes estilos arquitectónicos.

Hasta el momento de la intervención (2016) el pavimento de esos espacios era de tarima barnizada apoyada sobre rastreles de madera. Allí se originó el problema que conllevó su rápida retirada, al identificarse en él una plaga de xilófagos que se había extendido por su superficie y amenazaba a otros elementos muebles de destacado interés artístico. La tarima fue sustituida por un pavimento pétreo, eliminando de esta forma la posibilidad de nuevos ataques. Se aprovechó la renovación para sanear el subsuelo colocando una solera ventilada. Con el fin de realizar esta intervención fue necesario, además de desmontar la tarima existente, retirar el sustrato subyacente con el fin de rebajar 40 centímetros en el subsuelo para poder colocar la solera ventilada. Esta última labor fue la que implicó movimiento de tierras; por ello, y en cumplimiento de la normativa vigente en materia de protección del patrimonio arqueológico, fue preciso llevar a cabo un control y un seguimiento arqueológico de estas mejoras efectuadas en las estancias situadas al este de la cabecera de la catedral.

Pasamos a describir brevemente cada uno de los cuatro ámbitos en los que se trabajó y los resultados del seguimiento arqueológico realizado.

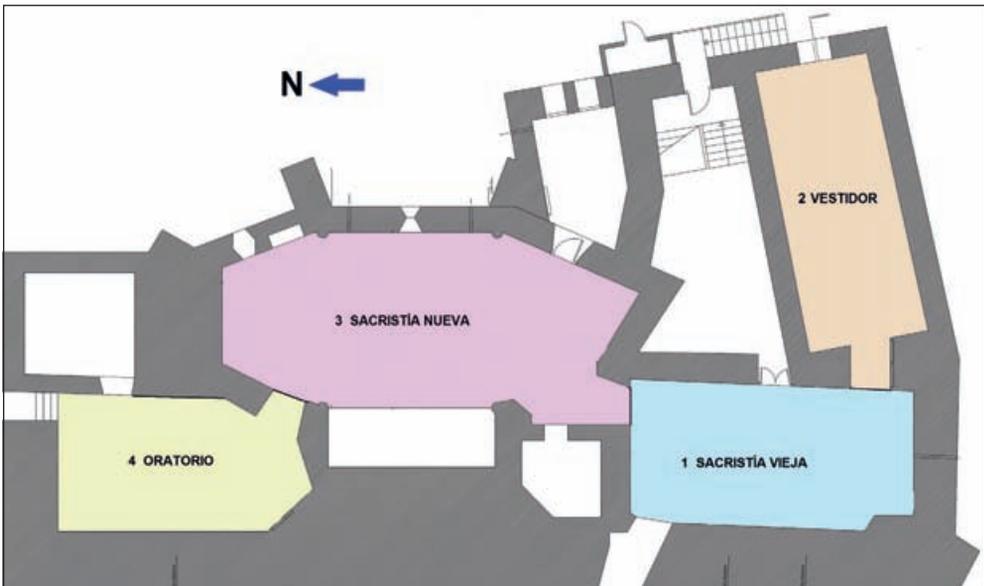


Figura 5. Plano detalle de las diferentes estancias del actual conjunto de la sacristía en las que se intervino en 2016.

La denominada *sacristía vieja* se sitúa detrás de los ábsides laterales del lado de la epístola. En opinión de Elena Escar, fue construida a finales del siglo XIII.⁷ La planta baja presenta una forma rectangular de 10 metros de longitud por 5,5 de anchura y otros tantos de altura. Fue construida con piedra de sillar mediante muros de 1,15 metros de grosor.⁸ Se cubre con tres tramos de bóvedas de crucería separadas por dos arcos perpiños. Los vanos de acceso e iluminación han ido variando a lo largo de los años cegando los originales y abriendo otros nuevos según las necesidades de cada momento. Se desconoce cómo era el pavimento original, pero está atestiguado que en 1522 el cabildo firmó una capitulación con los maestros azulejeros Mahoma Tendilla, Mahoma el Toledano y Alí Sotillo para “facer todos los ladrillos necesarios para la iglesia y capillas y coro y sacristía”.⁹ Esas baldosas esmaltadas, según detalla Ricardo del Arco, debían ser blancas, verdes, azules, amarillas y negras, con las cadenillas necesarias.¹⁰

Durante nuestros trabajos de seguimiento arqueológico de la sustitución del pavimento de esta estancia observamos que bajo la tarima retirada existía un estrato arqueológico de 30 centímetros de espesor formado por arena, cal y abundantes restos constructivos descontextualizados, entre los que destacamos un lote de azulejos de cartabón de diferentes tonalidades (en su mayoría en blanco y verde, pero también los hay en verde y melado y en azul y melado), otros triangulares monocromos (azul) y otros rectangulares igualmente monocromos (fig. 6). Es posible que esos azulejos fueran parte del pavimento o del revestimiento de las paredes de la sacristía vieja, puesto que sus tonalidades concuerdan con las descritas por Ricardo del Arco.

Al retirar el estrato de escombros, colocado con el objetivo de servir de apoyo y aislante del pavimento de madera, observamos que por debajo de él se encontraba otro pavimento más antiguo, con algunas zonas degradadas, hecho con mortero de cal y superficie alisada (fig. 7). Dadas sus características, creemos que podía ser el suelo inicial de la sacristía vieja, en uso desde su construcción hasta el momento de su embaldosado, que se llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XVI. Este pavimento de

⁷ Escar (1987: 97).

⁸ Medida tomada bajo la puerta que da acceso al vestidor. El muro fue construido con doble lienzo paralelo y relleno interior irregular.

⁹ Escar (1987: 102).

¹⁰ Arco (1924: 76).



Figura 6. Muestra de los azulejos recuperados en la capa de escombros existente bajo la tarima de la sacristía vieja.



Figura 7. Pavimento de mortero alisado de la sacristía vieja, coetáneo de su construcción, que permaneció en uso hasta que fue cubierto con azulejos o baldosas en el siglo XVI.

mortero apareció a 40 centímetros de profundidad respecto al suelo actual; por ello ha sido posible conservarlo tras la reforma ahora realizada.

En la misma estancia, en la base del muro este, se ha identificado un canal tallado en la zapata del muro. Este pequeño canal, de 10 centímetros de anchura y 15 de profundidad, desaguaba hacia el oeste. Desconocemos su origen, ya que parece adentrarse bajo el muro norte. A tenor de sus reducidas dimensiones, pudo servir de evacuación de algún lavamanos o de otro elemento menor.

La segunda de las salas en las que se ha intervenido es la denominada *vestidor del cabildo*. Se trata de una sala rectangular, paralela a la casa del sacristán, de 10 metros de longitud por 3,8 de anchura (véase la situación en fig. 5). Estamos ante la sala más moderna, posiblemente construida a finales del siglo XVIII, cuando se llevó a cabo una reforma generalizada en la sacristía. En la actualidad las paredes están enlucidas, de forma que ocultan su fábrica, pero, a juzgar por lo que observamos en el exterior, tanto el vestidor del cabildo como la casa del sacristán se levantaron con paramento de ladrillo asentado sobre zócalo de sillar de tamaño pequeño, sistema constructivo que manifiesta su modernidad.

La intervención llevada a cabo en esta pequeña sala ha sido muy limitada, ya que se ha centrado en retirar la capa de escombros que se disponía bajo la tarima de madera. Se trata de una capa potente, de entre 30 y 35 centímetros de espesor, compuesta en su totalidad por ladrillo y baldosa fragmentada. Bajo este estrato de relleno de nivelación aparece un nivel compuesto por tierra arenosa en el que se observan abundantes restos humanos. Este último estrato no ha sido alterado en nuestra intervención.

La llamada *sacristía nueva* constituye la estancia de mayores dimensiones del conjunto. Presenta una forma irregular de octógono abierto y tiene unas dimensiones de 14,55 por 6,22 metros (90,5 metros cuadrados). Su construcción se inició en 1534 y, tras largos periodos de inactividad, se terminó en 1562. Se cubre con bóveda gótica de crucería estrellada de estilo aragonés. Gracias al minucioso trabajo de Elena Escar conocemos de forma muy detallada el proceso de construcción de esta sacristía nueva o mayor. Según esta investigadora, una vez finalizado el retablo mayor de la catedral, y dada la necesidad de espacio para el servicio del culto, se acometió su edificación en los terrenos que se extendían al este del ábside mayor, sobre el antiguo fosar o cementerio. Para realizar la nivelación previa hubo que sacar doscientas carretadas de tierra

de ese antiguo fosal.¹¹ En el detalle de los diferentes gremios que participaron en las obras observamos la presencia de un “piquero”, que en un primer momento fue necesario para “deshacer unas gradas” que debían de existir donde se levantó la sacristía.¹² Resulta muy interesante este dato, y más si tenemos en cuenta el muro monumental identificado en el subsuelo del oratorio de santa Engracia y en la parte oeste de la sacristía mayor, del que hablaremos más adelante.

Centrándonos ya en los trabajos de seguimiento arqueológico, observamos al retirar el pavimento de tarima que este se apoyaba sobre una potente capa de hormigón bajo la cual había una capa de desechos de construcción (fig. 8). Es a partir de –30 centímetros desde el inicio donde apreciamos la existencia de un estrato de interés arqueológico cuya potencia no se agotó. Está compuesto de tierra arenosa muy suelta con abundantes restos humanos descontextualizados y fragmentados, además de vestigios arqueológicos como partes del pavimento antiguo (azulejos, baldosas), un fragmento de teja romana o restos de vasijas de cerámica de cronología altomedieval andalusí.



Figura 8. Aspecto general de la sacristía nueva o mayor después de que se retirara la tarima debido a su mal estado.

¹¹ Escar (1986: 39).

¹² *Ibidem*, doc. v.



Figura 9. Sacristía nueva. Puerta de conexión con la sacristía vieja. Se observa la situación de la estructura de sillar bajo los lienzos.



Figura 10. Sacristía nueva. Puerta de conexión con el oratorio de santa Engracia. De nuevo se observa con claridad que los muros de la catedral se asentaron sobre una gran construcción de sillar.

Además de hallar este interesante estrato arqueológico que acabamos de describir, el seguimiento de la renovación del pavimento de la sacristía mayor nos permitió conocer la existencia de una gran estructura construida mediante sillares de buena talla y dimensiones regulares que aparecía bajo algunos sectores del paramento oeste de la sacristía mayor. Los fragmentos coinciden con las puertas de comunicación con la sacristía vieja y el oratorio de santa Engracia (figs. 9 y 10). Esta estructura no comparte dirección constructiva con la catedral, ya que presenta una ligera desviación en dirección este.¹³

La última de las estancias objeto de sustitución del pavimento es el conocido como *oratorio de santa Engracia*. Se encuentra al norte de las salas que constituyen el actual conjunto de la sacristía. Tiene forma rectangular con remate aquillado en el lateral sur. Sus dimensiones son aproximadamente de 9 metros en su sector más largo y 5 de anchura. Según consta en la documentación de la catedral, fue construido en 1616. Su fábrica, de ladrillo, se encuentra cubierta por una capa de enlucido.

Tras retirar los escombros extendidos bajo la tarima y el pavimento de baldosa lisa, posiblemente coetáneo de la construcción del oratorio, comprobamos que las baldosas se apoyaron directamente sobre un muro que ocupaba buena parte de la estancia (fig. 11). Esta estructura presenta una planta en L (fig. 12) cuyo lado largo se sitúa en el lateral oeste del oratorio. Se trata de un muro longitudinal, de dirección norte-sur, de 4,6 metros de longitud y 1,28 de anchura en el extremo norte y 1,38 en el extremo sur. Es interesante destacar que la dirección del muro tiene una desviación hacia el este respecto a los muros de la estancia. Este tramo longitudinal de paramento está construido mediante doble lienzo de sillares dispuestos a tizón y trabados con finas líneas de mortero. La anchura de los sillares oscila entre 30 y 40 centímetros y su longitud entre 60 y 72. Tanto el tratamiento de la superficie como el color de la piedra muestran importantes diferencias respecto a los sillares observados en los lienzos de las salas de la sacristía de la catedral. En el sector sur del oratorio se observa que el lienzo rectilíneo realiza un giro de 90 grados y se amplía para cubrir toda la superficie en un área de al menos 4 metros de anchura y 5,6 de longitud (estas dimensiones no son totales, ya que la estructura continuaría bajo los muros de la catedral), prolongándose hasta el exterior

¹³ Más adelante volveremos sobre esta estructura, ya que debemos ponerla en relación con la aparecida en la estancia colindante.

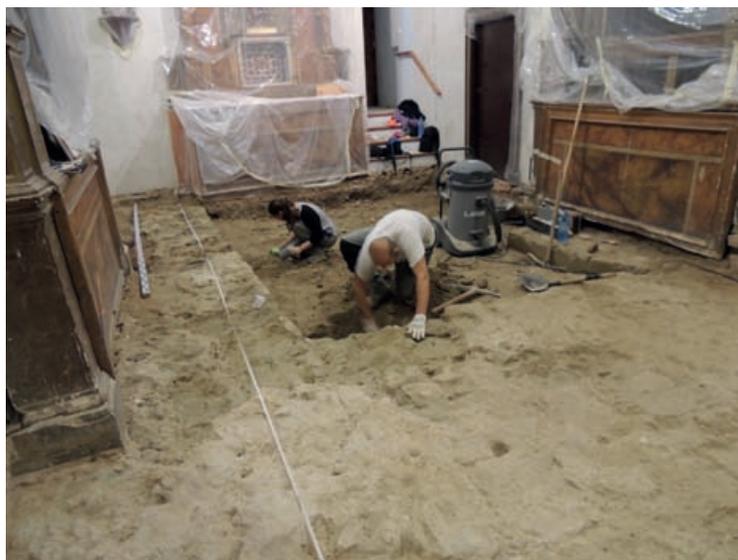


Figura 11. Oratorio de santa Engracia. Limpieza de la construcción de sillar aparecida bajo el pavimento de la estancia.



Figura 12. Vista general del oratorio de santa Engracia desde su extremo norte. Se observan la situación y la morfología de la gran estructura identificada en su subsuelo.

de la puerta de comunicación con la sacristía nueva y dando lugar a una planta muy característica en algunas construcciones defensivas de la Wašqa andalusí¹⁴ (fig. 13).

Realizamos una pequeña cata de comprobación en ángulo exterior de la estructura con el objetivo de conocer si la construcción continuaba en profundidad y pudimos observar que así era, ya que al menos se conservan dos hiladas por debajo de la superior, de 25 y 40 centímetros de altura respectivamente. En esta misma cata vimos que algunos sillares conservan un ligero almohadillado alisado, así como un listel perimetral y, en puntos concretos, restos de un enfoscado de mortero blanco adherido a la superficie del sillar.

Teniendo en cuenta el sistema constructivo de la estructura, su alineación y las dimensiones y la talla de los sillares, creemos que se trata de parte de un edificio anterior a la construcción de la catedral, y por su similitud con otras obras de la Wašqa andalusí nos parece evidente que comparte con ellas esta cronología.

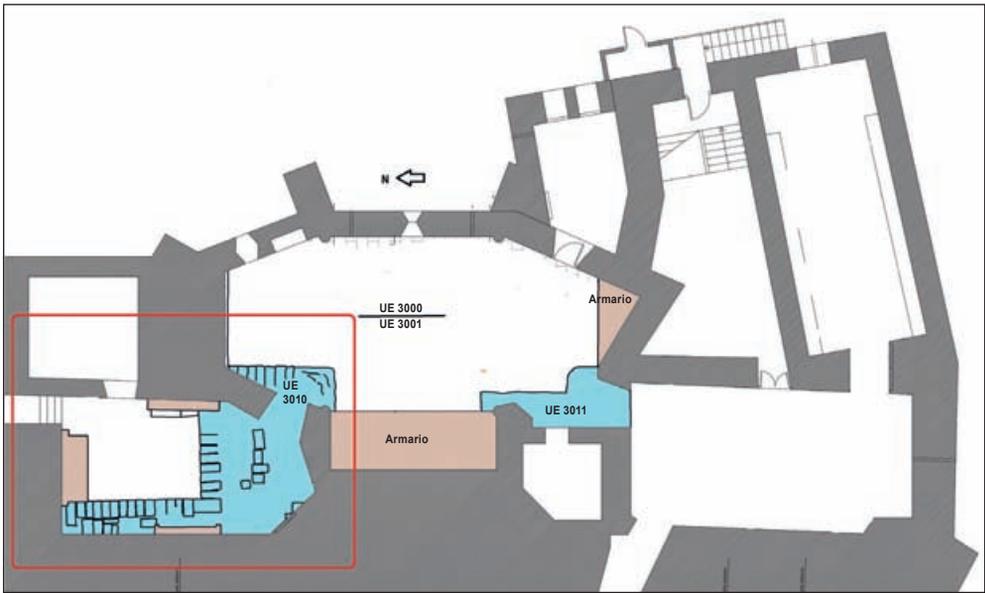


Figura 13. Representación gráfica (en tonos azules) de la planta del edificio anterior a la catedral identificada bajo el pavimento del oratorio de santa Engracia y la sacristía mayor. Por su sistema constructivo, es muy posible que se trate de una construcción monumental de cronología altomedieval andalusí.

¹⁴ Ante la singularidad de esta construcción, ofrecimos un avance sobre ella en Justes y Royo (2018: 65).

CAMPOS DE TRABAJO EN EL ENTORNO DE LA CATEDRAL

Entre los años 2018 y 2021¹⁵ hemos participado en un apasionante proyecto que persigue la recuperación de un sector del espacio exterior, el situado al norte de la catedral, en el área que ocuparon la crujía septentrional del desaparecido claustro románico y las antiguas dependencias canónicas (fig. 14). Nuestros trabajos se centran en una zona en la que se funden pasado y presente, pues en ella se aprovecharon construcciones existentes y se crearon otras de nueva planta. Desentrañar el origen y la función de cada lienzo se nos antoja una labor compleja en la que vamos avanzando lentamente.

Este proyecto de recuperación del patrimonio está impulsado por el obispado de Huesca, más en concreto por la delegación de la pastoral juvenil, que de la mano de José Alegre e Isabel Ramos y gracias a la colaboración de José María Nasarre y del Área de Cultura de la Hoya de Huesca ha conseguido sacar adelante esta modesta



Figura 14. Sector norte del conjunto catedralicio. En el recuadro amarillo se indica el área en la que se han desarrollado los campos de trabajo entre 2018 y 2021. (Fuente: Google Earth)

¹⁵ La actual campaña finalizó unas semanas antes de la entrega del presente artículo, por lo que el informe de la intervención no está terminado. A pesar de ello, incluimos a modo de apunte alguno de los datos obtenidos en los trabajos realizados en 2021.

intervención cuyo objetivo no es otro que recobrar las huellas de nuestro pasado e implicar a los jóvenes en el conocimiento y el respeto del patrimonio.

A lo largo de las cuatro campañas, de dos semanas de duración cada una de ellas, hemos desarrollado la excavación de nueve catas que buscan conocer el potencial estratigráfico del área (fig. 15). Las catas 1, 3 y 6 se localizan en el interior del antiguo claustro o en espacios anejos. Las catas 2, 4, 5 y 7 se realizaron en el interior de las dependencias de los canónigos. Por último, las catas 8 y 9 se hicieron en el área ocupada por huertos y en el acceso a la casa de la prepositura. Ninguna de ellas se ha finalizado y, salvo en la cata 8, en ninguna hemos detectado el terreno natural que marca el final de la estratigrafía arqueológica.

El devenir histórico de este sector del conjunto catedralicio es complejo. Tras la conquista de la ciudad, a finales del siglo XI, el personal que atendía la nueva catedral y



Figura 15. Situación de los nueve sondeos ejecutados en los campos de trabajo. El lienzo A es el muro exterior de las dependencias de los canónigos; el lienzo B, el muro interior de estas dependencias, el que compartían con la crujía norte del claustro.

su naciente estructura humana requería nuevos inmuebles que cubrieran sus necesidades; de ahí que a finales del XII se levantaran las denominadas en las fuentes documentales *dependencias canónicas*. En opinión de Antonio Durán, el edificio que albergaba estas dependencias se adosó al lateral norte de la antigua mezquita, junto al alminar, en un espacio libre de construcciones, puesto que ya estaban ocupados por tiendas tributarias del cabildo los laterales sur y oeste de la antigua mezquita.¹⁶ En ese espacio, situado al norte, adosado al claustro, se levantó un edificio rectangular de 68 metros de longitud y 9 de anchura y con al menos dos plantas que aprovechaban el relieve escalonado de ese sector de la ciudad. Aglutinaba una serie de estancias en las que vivían y desarrollaban sus actividades los canónigos de la catedral: además de una sala capitular, en él había dormitorios, refectorio, cocina, almacenes y enfermería. De ese gran edificio hoy queda en pie la parte inferior, tal y como podemos observar si accedemos al recinto catedralicio desde la calle Forment. Se conserva una construcción que cuenta con más de 50 metros de longitud y casi 5 de altura. El lienzo exterior es una obra de sillería no uniforme, realizada en varias fases, tal y como indican el variado módulo de los sillares y su irregular distribución. El interior del edificio se encuentra colmatado y arruinado, de forma que no es posible realizar su interpretación histórica.

Sabemos por la documentación conservada que tras la construcción del edificio destinado a albergar a los canónigos hubo algunas reformas en su estructura, como la que se debió de acometer para ampliar el dormitorio conventual en la segunda mitad del siglo XIII.¹⁷ En opinión de Durán, posiblemente en ese momento se produjo un recrecimiento con una segunda planta que todavía hoy se puede apreciar en algunos sectores en los muros de tapial.

El abandono de la vida regular de los canónigos a principios del siglo XIV (1302) marcaría el principio del fin de esas dependencias. En el XV toda esa área estaba ya en estado ruinoso.¹⁸ Solamente tuvieron mejor suerte aquellos espacios que fueron utilizados para otros fines, como es el caso de la sala de la limosna. Este proceso de ruina debió de ser preocupante, ya que en 1524, según el libro de fábrica, fue necesario reparar la claustra, “derrocar la claustra, facer los pilares de la claustra y las paredes de

¹⁶ Durán (1994: 37).

¹⁷ Arco (1924: 46).

¹⁸ Durán (1994: 59).

enderedor y limpiar la claustro”. En los años sucesivos fueron frecuentes las menciones de trabajos en ese sector: retejar “la claustro que va a l’Almosna”, la sala capitular y la casa de la obra, que se allanó para resolver el problema del agua que entraba a la catedral.¹⁹ En el siglo XVI continuaba activa la casa de la limosna, que ocupaba el antiguo refectorio de los canónigos. En ella se atendía a un número fijo de setenta y ocho u ochenta pobres y hasta mil en años especialmente malos. Según nos cuenta Durán, la sala de la limosna fue castigada por un obús en 1936.²⁰ Era una estancia rectangular con una arcada que la dividía en dos partes. En ella había una capilla renacentista, un púlpito con yesería mudéjar, un retablo con elementos de estuco y otro pequeño dedicado a san Martín.²¹

En el año 2018 se iniciaron los trabajos de documentación arqueológica en este sector norte del conjunto catedralicio (fig. 16), que se concretaron en la realización de catas de tamaño variable, según las características de cada sector. Pasamos a realizar una somera descripción de cada una de ellas (véase la situación en fig. 15).

La cata 1 (4 por 2 metros) nos permitió observar que en época reciente se han llevado a cabo intervenciones bien intencionadas pero carentes de rigor arqueológico. De esta forma, al instalarse una nueva conducción de drenaje paralela al lienzo en el que se abre el arco de herradura se alteraron los posibles estratos arqueológicos existentes. Por ello solamente pudimos profundizar 1 metro, ya que tuvimos que abandonar la cata al observar la presencia de esa conducción moderna y del relleno de colmatación colocado en las últimas décadas del siglo XX. A pesar de esta falta de datos arqueológicos de interés, la apertura de la cata 1 hizo posible la limpieza de la base del muro que separaba el claustro de las dependencias de los canónigos²² y la constatación de que su parte oculta parece conservar el aparejo original, caracterizado por la utilización de sillares colocados a tizón unidos con una fina junta de mortero de color blanquecino.

¹⁹ Durán (1994: 145). Resulta de alto interés esta breve cita sobre el “allanado de la casa de la obra”. Quizás los estratos identificados en las catas 4, 5 y 7 sean la constatación arqueológica de ese proceso de allanado.

²⁰ Durán (1994: 171).

²¹ Podemos hacernos una idea bastante precisa del aspecto de esta sala gracias a la pintura de Valentín Carderera (Lanzarote y Arana, 2103: 173).

²² Nos referiremos en numerosas ocasiones a este lienzo, de dirección oeste-este, que separaba la crujía norte del claustro y el edificio de las dependencias canónicas. Con más de 60 metros de longitud, hoy está horadado por numerosos arcos, en su mayor parte cegados. Uno de ellos es el arco de herradura. Con el fin de simplificar el discurso del presente artículo nos referiremos a él como *lienzo principal*.



Figura 16. Estado inicial del área superior donde se han desarrollado los trabajos arqueológicos (sector del antiguo claustro).



Figura 17. Inicio de la cata 2, a escasa distancia del arco de herradura.

La cata 2²³ ha demostrado que entre los años setenta y ochenta del siglo XX se produjo un aporte masivo de desechos tanto domésticos (cocina, farmacia...) como de construcción (escombros procedentes de la renovación de las capillas de la catedral) en el sector que se extiende al norte del lienzo en el que se abre el arco de herradura (fig. 17). La retirada de parte de esos acopios nos permitió *redescubrir* el umbral del vano que cubre ese arco y observar que su altura es de 3,35 metros. Bajo este potente estrato de escombros depositados hace unas décadas (que en algunos puntos supera 1 metro de espesor) se identificó un estrato previo que ofrecía de forma mayoritaria cerámica datada en los siglos X y XI. Esta presencia de cerámica medieval en el relleno interior de las dependencias canónicas sería desconcertante si no hubiéramos detectado el mismo proceso de colmatación en la cata 5. En esta última cata pudimos ver con claridad que el tapial que corona la parte superior de las dependencias canónicas engloba una abundante cantidad de cerámica andalusí y en menor medida romana; por lo tanto, el derrumbe de este tapial hacia el interior de las estancias dio lugar a estratos como el comentado, en los que en una matriz arcillosa se observa un elevado número de evidencias arqueológicas de cronología andalusí (siglos X y XI) y romana (siglos I-III).

La cata 3 destaca por el interés de los datos que aporta. En ella hemos identificado una compleja estratigrafía en la que se intercalan fragmentos de construcciones y estratos sedimentarios. Al igual que las anteriormente descritas, no se ha concluido, puesto que no se ha identificado el terreno natural que indica el final de los estratos de origen antrópico, a pesar de haber profundizado en algunos sectores hasta casi 1,8 metros bajo la cota del suelo actual (fig. 18). En el interior de esta cata, cuyas dimensiones exteriores eran de 5 por 3,75 metros, se localizó una amalgama de restos de construcciones de complicada interpretación. Se trataba en su mayor parte de cimentaciones de varias épocas cuya cronología provisional encuadramos en la etapa bajomedieval. La evidencia que queremos destacar en este momento es la presencia de un sillar con unas dimensiones y un sistema de talla que lo clasifican como de época romana altoimperial en la parte inferior de la cata 3. Al haber sido exhumado de forma parcial, no podemos asegurar que se encuentre *in situ*, pero su hallazgo es muy prometedor, ya que abre la posibilidad de la existencia de restos de estructuras de cronología romana en este sector del conjunto catedralicio. En el sector este de la cata 3 se observó una acumulación

²³ La cata 2 se subdividió en tres sectores. El principal, con unas dimensiones de 2 por 1,5 metros, está situado frente al arco de herradura. En esta cata se alcanzó una profundidad máxima de 2,2 metros.



Figura 18. Aspecto final de la cata 3. Se observa una superposición de construcciones de variada cronología. En el punto más profundo, junto a la mira, se encuentra el sillar de grandes dimensiones que presenta las características propias de la edificación romana.

de inhumaciones tanto con estructura pétreo como sin estructura (en fosa simple) y de individuos tanto adultos como infantiles.

Por lo que se refiere al material mueble aportado por los diferentes estratos arqueológicos de la cata 3, comprobamos que la cronología dominante es la altomedieval andalusí (siglos X y XI), aunque son estratos con intrusiones tanto bajomedievales como romanas. Es de destacar que no ha habido afecciones recientes (en el siglo XX) en esta zona; por ello se trata de un área de alto valor arqueológico.

La cata 4 aportó escasa información arqueológica. Su excavación nos permitió observar que los aportes recientes incluyen este sector de las antiguas dependencias canónicas. Ahora bien, hemos comprobado que existió una habitación inferior como muestra un vano del que hemos visto la parte superior. Este vano (puerta o ventana) daría luz o, más posiblemente, acceso a una sala situada bajo la de la limosna.

La 5 (fig. 19) es una de las catas de mayor extensión (4 por 6,4 metros) y profundidad (2,9 metros bajo la cota del suelo actual). Ocupa el sector central de las dependencias canónicas. Por ello, cuando se dé por finalizada, las conclusiones que se extraigan



Figura 19. Situación de la cata 5, en el sector central de las antiguas dependencias de los canónigos.



Figura 20. Interior de la cata 5. A derecha e izquierda se observan los lienzos que compartimentan el espacio, contruidos más tarde que los muros exteriores (lienzos A y B en la figura 15).

de su estudio arqueológico nos permitirán obtener una visión de conjunto de la que ahora carecemos. A tenor de lo visto hasta ahora, parece que se produjo una colmatación intencionada en un único momento, posiblemente en torno a las últimas décadas del siglo XVI. En esa colmatación se utilizaron escombros procedentes de otros sectores del conjunto catedralicio. Intercalados con ellos se observan bloques del tapial con el que se recrecieron los lienzos de sillería, todavía hoy evidentes en algunos sectores de esas antiguas dependencias. Ese tapial fue amasado incluyendo tierra arcillosa, cerámica antigua (romana y medieval) y restos humanos.

Por el momento no hemos localizado indicios de las subdivisiones verticales que debieron de existir según la documentación, que describe la presencia de dos plantas. Sí hemos localizado dos muros transversales que compartimentan el espacio dividiéndolo en pequeñas estancias (fig. 20). Ambos manifiestan un trabajo de fábrica poco cuidado y la utilización de elementos procedentes de otras construcciones. Hasta que no se finalice su exhumación poco más podemos decir sobre ellos.

El material mueble que ofrece esta cata es relativamente abundante. Se ha recogido un importante lote de vasijas de cerámica datadas en el siglo XVI entre las que destacan las escudillas y los platos recubiertos de barniz estannífero y con decoración de reflejo metálico procedentes de los talleres de Muel.

La cata 6 ofrece unos resultados que no pueden ser más esperanzadores. Sus dimensiones son de 4 por 3 metros y la profundidad final de 2,1 metros bajo la cota del suelo actual. Se sitúa en el sector central del antiguo claustro, a ambos lados del muro en el que se encuentra el arco de herradura (fig. 21). En el sector norte de esta cata se ha localizado la escalera que descendía hacia la planta inferior (fig. 22) de las dependencias de los canónigos, lo que abre interesantes posibilidades para el conocimiento de la estructura interior del edificio.

Por otro lado, esta cata ha hecho posible observar en su cara sur la base del muro en el que se abre el arco de herradura. Se han descubierto seis hiladas de sillar cuyas alturas oscilan entre 30 y 40 centímetros. Lamentablemente, no podemos conocer el ritmo constructivo debido al reducido fragmento de lienzo exhumado, aunque hay cierto predominio de sillares atizonados. Entre las juntas de los diferentes sillares detectamos un fino tendel de mortero. El tratamiento de la superficie de los sillares no es homogéneo, pero alguno de ellos presenta almohadillado y en otros se ve un repicado alisado en las juntas. Por otro lado, la base del lienzo presenta un escalonamiento cuyo



Figura 21. Interior de la cata 6. Se observa la anchura del muro principal, así como el lienzo que, con dirección norte-sur, se apoya en él.



Figura 22. El lienzo principal fue recortado y acomodado a nuevas necesidades en varias ocasiones, como en el caso de la colocación de la escalera que descendía hasta una de las dependencias canónicas (cata 6).

objetivo sería dar estabilidad a un muro de gran envergadura. Apoyado en este muro de dirección oeste-este se ha identificado un segundo muro, en este caso de dirección norte-sur, que no muestra coincidencia en la altura de las hiladas con el principal; por lo tanto, pertenecen a distintos momentos constructivos (fig. 21). Su base es igualmente escalonada, pero en menor medida que la del lienzo principal. Hasta aquí las diferencias, porque también hay otras características que acercan los dos muros, como son la altura media de las hiladas (34-40 centímetros) o la forma en la que se trabaron y se colocaron los sillares. Por todo lo comentado, creemos que ambos lienzos son de época andalusí, cronología pendiente de confirmar cuando se amplíe la superficie conocida.

Asociada a esta estructura formada por dos muros en ángulo de 90 grados se localizó, a partir de -1,5 metros, un estrato arqueológico que ofreció abundante material mueble de cronología altomedieval andalusí (siglos X y XI).

La cata 7 (fig. 23) se localiza en el extremo este del gran edificio rectangular que albergó las dependencias canónicas, en la base del lienzo de dirección oeste-este que separaba la crujía norte del claustro de esas dependencias (muro principal). En la actualidad este sector es el único que conserva la cubierta, aunque sea de forma precaria. Se da la circunstancia de que este extremo estuvo en uso hasta mediados del siglo XX (era la llamada *casa del perrero*).

Para la realización de esta pequeña cata (1,5 por 1,5 metros) se eligió un punto situado entre la puerta de acceso y uno de los contrafuertes que apean el muro principal por su cara norte. En ella alcanzamos una profundidad máxima de 1,65 metros sin que fuera posible agotar la estratigrafía arqueológica. Pudimos observar un proceso idéntico al de la cata 5, ya que los estratos que rellenan la estancia muestran una colmatación intencionada a base de escombros y material de desecho. Los fragmentos de vasijas de cerámica predominantes son los del siglo XVI,²⁴ que fueron depositados junto con los escombros. Al retirar parte de estos niveles de amortización pudimos comprobar que las escaleras, de las que hoy quedan al aire dos peldaños, continúan en profundidad y al menos descienden hasta 1,65 metros bajo la cota del suelo actual.²⁵

²⁴ Son muy abundantes los fragmentos de escudillas y platos de barniz estannífero con decoración de reflejo metálico procedentes de los talleres de Muel, datados en el siglo XVI.

²⁵ Este *suelo actual* es un pavimento de baldosas asociado a la última ocupación de estas estancias, correspondiente a la casa del perrero, que fue abandonada a mediados del siglo XX.

Su construcción es muy rústica y de escasa solidez. En general, en esta cata hay una menor presencia de componentes arcillosos procedentes de los muros de tapial y, en consecuencia, apenas hay fragmentos de cerámica anteriores al siglo XVI.



Figura 23. Entrada a la denominada casa del perrero desde una pequeña puerta que hoy se encuentra en el interior del Museo Diocesano de Huesca y situación de la cata 7, junto a esa puerta de acceso.



Figura 24. Lienzo situado junto a la cata 7 (muro B en figura 15). Se observa un interesante sistema constructivo, más próximo a obras andaluzas que a paramentos propios del estilo románico.

El trabajo en esta cata 7 nos permitió estudiar someramente el sistema constructivo del muro principal en su cara norte (interior de las dependencias de los canónigos) (fig. 24). Este muro, de casi 1 metro de espesor, se encuentra semioculto por contrafuertes, enlucidos y múltiples reparaciones; a pesar de ello, se puede ver un trabajo de gran calidad. Los sillares se disponen en hiladas regulares cuyas alturas oscilan entre 35 y 38 centímetros. En algunos puntos se observa una fina línea de mortero entre ellos, además de un sutil trabajo de almohadillado alisado con listel perimetral.

La cata 8 (fig. 25) se abrió en la última campaña realizada en el verano de 2021 y se localizó en un nivel inferior al del resto de los sondeos realizados hasta ese momento, en un ámbito situado en la cota de la calle Forment, casi 5 metros por debajo de las catas descritas con anterioridad. El comportamiento arqueológico de esta cata es muy diferente al de las precedentes. Destacamos la ausencia de niveles bajomedievales o posteriores. La estratigrafía, de escaso espesor, ofrece estratos de cronología altomedieval (siglos X y XI) y romana, así como parte de un lienzo, del que se conservan casi 5 metros de longitud, construido con sillares de gran tamaño de indudable cronología altoimperial romana (siglo I d. C.).

En buena parte de la cata hemos hallado la arcilla natural (salagón), hecho que significa el fin de la presencia de estratos antrópicos. Es la única cata de las hasta ahora realizadas en la que se ha dado esta circunstancia. Del escaso material mueble recuperado y englobado en los estratos datados en época altoimperial romana destaca la presencia de varios fragmentos de pavimento de una estancia realizado con mortero cuya superficie alisada está coloreada en rojo y presenta teselas blancas incrustadas.²⁶ Junto al muro de cronología romana anteriormente comentado se ha localizado una interesante estructura de combustión que está pendiente de datación. Se trata de un hueco de forma cuadrangular tallado en el salagón en cuyo interior se depositaron numerosos bolos de tamaño medio mezclados con abundantes cenizas y huellas de rubefacción.

La cata 9 se sitúa muy próxima a la anterior, igualmente a cota inferior, junto a la calle Forment. Lamentablemente esta área se encuentra muy alterada por intervenciones recientes (sondeos arqueológicos previos, realización de drenajes contemporáneos...).

²⁶ Pavimentos de este tipo son muy habituales en las *domus* romanas de época altoimperial. Su morfología es idéntica a la de un fragmento localizado en el seguimiento de la reurbanización de la plaza de la Universidad de Huesca, junto a la pared norte del Museo de Huesca.



Figura 25. En primer término, la cata 8. En el recuadro se enmarca el fragmento de lienzo de cronología romana. Al fondo, sector oeste del gran lienzo que en su día fue el muro exterior de las dependencias canonicas.

A pesar de ello se han identificado varias estructuras, algunas de gran interés arqueológico. Destacamos que el trabajo en esta cata nos ha permitido exhumar el pavimento del acceso a la denominada *casa de la prepositura*, situado en el patio que funcionaría a modo de distribuidor, para el que se utilizaron losas de arenisca de gran tamaño de forma cuadrangular (en algún caso de casi 1 metro de lado) (fig. 27). Este enlosado solo cubría la parte más próxima a la puerta de entrada, cuyo vano se cubría mediante el arco apuntado que se conserva cegado en la parte superior de la calle Forment. La parte interior de este distribuidor se pavimentó mediante la colocación de bolos de río sujetos con mortero de cal (enmorrillado). El tránsito que soportó ese pavimento debió de ser intenso a lo largo de los siglos, ya que este patio, que se encuentra en la parte baja de la casa de la prepositura, es el acceso a los trujales por el extremo noroeste del conjunto catedralicio.

En las últimas jornadas de trabajo (por lo que su documentación está pendiente de terminarse en próximas campañas) se observó la presencia de otro fragmento de pavimento, también de losas de arenisca, pero estas de menor tamaño que



Figura 26. Detalle del enlosado previo a la construcción de la casa de la prepositura. En primer término se observa el apoyo de una columna de 30 centímetros de diámetro.



Figura 27. Cata 9. Enlosado en el acceso a la casa de la prepositura.

las anteriormente mencionadas, en el que se conserva el apoyo de una columna de 30 centímetros de diámetro (fig. 26). Por su situación y su morfología parece ser anterior a la construcción de la casa de la prepositura, levantada en el siglo XIV. Junto a él, en la última jornada de la campaña de 2021 se inició la excavación de un estrato muy rico en material arqueológico, ya que en un reducido espacio de 50 por 50 centímetros y apenas 30 de profundidad se recuperaron fragmentos de varias jarras de gran tamaño y cangilones de noria de cronología altomedieval (siglos XI y XII).

HILVANANDO EL PASADO

Hemos realizado un esfuerzo por hacer asequible para un público no especializado la tediosa relación de los resultados obtenidos en las diferentes intervenciones, aun a costa de obviar numerosos detalles necesarios en una publicación especializada en arqueología.

Por otro lado, debemos insistir en que ninguna de las catas está finalizada: salvo en algunos sectores de la cata 8, no se ha agotado la estratigrafía existente. Las estructuras exhumadas son una parte mínima de construcciones de mayores dimensiones, y el análisis de un fragmento de lienzo, de pavimento o de cualquier otro elemento constructivo, aunque presente una morfología característica, puede llevarnos a interpretaciones erróneas que no se producirían de conocer el lienzo en toda su extensión.

La primera y más contundente conclusión que se extrae tras las intervenciones descritas es la certeza de la enorme riqueza arqueológica del conjunto catedralicio, que conserva restos de su rica historia a escasos centímetros del pavimento actual, como en el caso del oratorio de santa Engracia, y presenta estratigrafías de más de 3 metros de espesor, como estamos viendo en el interior de las dependencias de los canónigos (cata 5 del sector norte). Esa riqueza nos invita a ser muy cautelosos y a tener todo tipo de prevenciones arqueológicas ante cualquier intervención, por pequeña que parezca, en la totalidad del recinto.

De los trabajos realizados en el interior de la catedral, muy limitados en el tiempo y en el espacio, podemos inferir que el pasado está muy presente en su subsuelo. El interesante muro que se observa bajo el pavimento y los lienzos de la sacristía mayor y el oratorio de santa Engracia evidencia la existencia de una construcción de envergadura formada por un lienzo rectilíneo en el que parece haber salientes macizos, posible

base de las supuestas torres que lo jalonarían. Al tratarse de un fragmento muy reducido, hay que ser cautos a la hora de establecer su funcionalidad y su cronología, pero debemos tenerlo en cuenta cuando por fin podamos realizar un plano general del conjunto catedralicio en el que se reflejen los edificios previos a los actuales. En este momento de la investigación apuntamos una cronología andalusí para esta construcción.

Sin duda el área más interesante desde un punto de vista arqueológico es la que se sitúa al norte de la catedral. En la actualidad se compone de tres escalones de grandes dimensiones y de dirección oeste-este: el superior está en la cota del suelo del antiguo claustro (hoy dependencias del Museo Diocesano de Huesca); el segundo, adosado al anterior, se halla en la actualidad colmatado de escombros y su base todavía no ha sido identificada; el tercer escalón es la zona despejada, cuyo nivel coincide con el de la actual calle Forment, con un desnivel superior a los 5 metros respecto al primero.

El primer escalón, tal y como han mostrado los sondeos 1, 3 y 6, conserva en el sector oeste una rica estratigrafía arqueológica con potencias superiores a 1,8 metros. Es posible que en el sector este, donde ha habido remociones recientes que han alterado la capa superior (hasta -1 metro), igualmente exista esta interesante estratigrafía, aunque no la hemos podido poner en evidencia en nuestros trabajos. Volviendo a lo observado en el sector oeste, en la cata 3 hemos comprobado la presencia, bajo intrusiones de carácter funerario de época bajomedieval, de estratos arqueológicos y restos de construcciones de época romana y altomedieval andalusí. En el sector central de este primer escalón hemos comprobado en la cata 6 la existencia de estratos y construcciones que apuntan a posibles estructuras de envergadura relacionadas con un edificio de grandes dimensiones en esta área. A tenor del sistema constructivo (sillares con tendencia al cuadrado colocados de forma escalonada, algunos de ellos con tratamiento almohadillado y listel perimetral), asignamos una cronología andalusí a estas construcciones.

El límite entre el primer escalón y el segundo lo constituye el lienzo principal (señalado con la letra B en fig. 15), el que a lo largo de los siglos funcionó como separación entre la crujía norte del claustro y el edificio de las dependencias de los canónigos. En las partes que se conservan a la vista hemos observado un sistema constructivo de enorme interés. Hemos descrito uno de estos fragmentos al hablar de la cata 7 (fig. 24), aunque no es el único, ya que se observan otros de similares características junto a la antigua sala de la limosna e incluso en el interior del actual Museo Diocesano. En

este último caso se trata de la cara interior o sur de ese lienzo principal, que hoy está muy modificado, puesto que a lo largo de los siglos fue horadado por arcos, arcosolios, reparaciones..., pero que allí donde no ha sido alterado presenta una uniformidad sorprendente. Es un lienzo de gran anchura (1 metro) construido con sillares de tamaño medio. En algunos sectores muestran una forma tendente al cuadrado; en otros observamos una alternancia de hiladas de sillares dispuestos a soga con hiladas de sillares colocados a tizón. El tratamiento de las superficies de los sillares revela un trabajo de cantería esmerado, y muchos de ellos presentan un ligero almohadillado alisado y un listel perimetral. La cata 6 nos permitió conocer la parte inferior de este muro principal por su cara sur y observar la base escalonada de este lienzo.²⁷ El tamaño y la forma en la que se colocaron los sillares que conforman la base de ese paramento la relacionan con otras construcciones de la Wašqa andalusí, como la base del torreón del palacio real o algunos sectores de la muralla. Ahora bien, la parte superior del lienzo, la que en su día estuvo a la vista, ofrece más problemas en cuanto a su asignación cronológica. Quizás su paralelo más cercano se encuentre en la torre conocida como *Atalaya de Tormos*.²⁸ En todo caso, este lienzo precisa un estudio exhaustivo que permita ampliar la información sobre su basamento y llevar a cabo una completa documentación de su sistema constructivo. Quizás las futuras investigaciones posibiliten afirmar con rotundidad que estamos ante el muro norte de la mezquita de Wašqa, algo que en este momento creemos muy probable pero que está pendiente de confirmación.

Lo que hemos llamado *segundo escalón* está ocupado por el gran edificio rectangular construido posiblemente a principios del siglo XIII con el fin de servir de alojamiento a los canónigos de la catedral. De aquel edificio hoy queda su esqueleto, su primera planta, colmatada de escombros. Tras el abandono y la ruina de la mayor parte de esas antiguas dependencias de los canónigos se produjo a lo largo del siglo XVI una acción deliberada de colmatación mediante el aporte de escombros y material doméstico de desecho. Con anterioridad se habían abandonado las estancias y se habían reutilizado compartimentando el espacio mediante muros transversales de escasa calidad y empleando material *reciclado*.

²⁷ A pesar de que se profundizó hasta -2,1 metros bajo la cota del suelo actual, no fue posible llegar al terreno natural en el que se debe apoyar un lienzo de esta envergadura.

²⁸ Justes, Cuchi y Mur (2018: 368-370).

En cuanto al material mueble identificado en el interior del segundo escalón, podemos afirmar que los estratos mayoritarios muestran una singular mezcla de cronologías: siglo XVI, andalusí y romano. Estos dos últimos horizontes culturales aparecen en mayor o menor porcentaje según sectores. Por otro lado, la ausencia de materiales posteriores al siglo XVI es absoluta, a excepción del paquete de desechos del XX depositados en varios sectores de las dependencias canónicas (catas 2 y 5). En nuestra opinión, el material mueble nos indica que a finales del XVI hubo un gran movimiento intencionado de colmatación de espacios en principio arruinados, y lo demuestra la caída previa de algunos lienzos de tapial que englobaban junto a la arcilla fragmentos de cerámica de tamaño medio o pequeño de cronología andalusí y romana, tal y como podemos observar en la actualidad en los escasos bloques de tapial conservados *in situ*.

Entre el segundo y el tercer escalón hay otro muro de grandes proporciones, paralelo al más arriba comentado pero de morfología muy diferente. Este muro en su día fue el lienzo exterior de las dependencias de los canónigos. Hoy son visibles casi 50 metros de longitud y entre 4 y 5 de altura (véase el lienzo A en figs. 15 y 28), y, si bien la parte superior muestra uniformidad en el aparejo, no ocurre lo mismo con la inferior, en la que observamos rupturas verticales, además de tamaños y ritmos variados en los sillares que lo conforman. En este momento, igualmente en el terreno de la hipótesis, apuntamos la cronología románica para la parte superior del lienzo, la que presenta mayor uniformidad. Por el contrario, la parte inferior, cuyos sillares son de diferentes tamaños y distintas morfologías, ofrece más dudas a la hora de asignarla en su totalidad a un único momento constructivo. En el sector oeste es evidente la presencia de grupos de sillares atizonados, pero esto no es así en todo el lienzo. Por ello, aun creyendo que es muy probable que la parte inferior del lienzo sea anterior a la construcción de las dependencias de los canónigos, hasta que no se realice un estudio general de todos los paramentos del conjunto catedralicio no podremos afirmarlo con rotundidad.

El tercer escalón, en el que apenas hemos actuado, muestra un comportamiento muy diferente de los anteriores y posiblemente siempre fue un área exterior a la construcción superior de función religiosa. Los muros y los materiales arqueológicos son más propios de un ámbito doméstico que de un área monumental, hecho lógico si tenemos en cuenta el desnivel existente entre el segundo y el tercer escalón, que coloca esta plataforma inferior fuera de la protección del área elevada.



Figura 28. Lienzo exterior (A en figura 15), interesante paramento que manifiesta diferentes momentos constructivos y que en su día constituiría el muro exterior de las dependencias de los canónigos.

A lo largo del presente artículo hemos citado en varias ocasiones el arco de herradura (fig. 29) sin que en ningún momento nos hayamos parado a realizar su descripción ni su valoración patrimonial. Sin duda se trata de un elemento de altísimo valor patrimonial que debe ser preservado para el futuro y que requiere una protección urgente. Nuestros trabajos apenas lo han rozado, pero nos han permitido comprobar su altura original al exhumar su umbral. Asimismo, hemos intentado documentar la morfología de la base del muro en el que se abre. De momento solamente hemos observado fragmentos que nos acercan al modo de construir de la Wašqa musulmana, y por lógica y coherencia histórica creemos que esa ha de ser la cronología de este arco, aunque debemos tener en cuenta que algunos investigadores han propuesto una ligeramente anterior, de época hispanovisigoda.²⁹

Hemos evitado de forma deliberada recoger las propuestas de situación de la mezquita aljama que han realizado algunos historiadores. La prudencia y la formación

²⁹ Naval (2020: 88).



Figura 29. Arco de herradura. Este último testigo de las construcciones previas al claustro románico del que en su día formó parte se conserva muy alterado por intervenciones posteriores y dañado por la erosión.

nos invitan a no hacer por el momento ficción arqueológica. Los restos de construcciones antiguas son los que son, todavía faltan muchos fragmentos del puzle, demasiados para aproximarnos a la morfología de la mezquita. Tampoco creemos que en este momento de la investigación esto sea algo primordial. Lo importante, en nuestra opinión, es avanzar en el conocimiento. Como tantas veces hemos proclamado, dejemos hablar a la arqueología, escuchémosla con objetividad, y el pasado se irá desvelando de forma paulatina.

BIBLIOGRAFÍA

ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo.

ASENSIO ESTEBAN, José Ángel, y Julia JUSTES FLORÍA (2015), “La decoración arquitectónica romana en el *Municipium Urbs Victrix Osca* (Huesca, *Hispania Citerior*): la monumentalización de la ciudad durante las últimas décadas del s. I a. C. y comienzos del s. I p. C.”, *Aquitania*, supl. 37 (1) (Alain BOUET [ed.], *Monumental!: la monumentalisation des villes de l'Aquitaine et de l'Hispanie septentrionale durant le Haut-Empire. Actes du colloque de Villeneuve-sur-Lot, 10-12 septembre 2015*), pp. 615-634.

- DURÁN GUDIOL, Antonio (1994), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- ESCAR HERNÁNDEZ, Elena (1986), *Aportación al estudio histórico-artístico de las sacristías de la seo de Huesca*, tesis de licenciatura inédita.
- (1987), “La sacristía de la catedral de Huesca”, en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, IEA, pp. 97-108.
- JUSTES FLORÍA, Julia, y José Ignacio ROYO GUILLÉN (2018), “La arqueología andalusí en Wašqa: presencias y ausencias en los inicios del tercer milenio”, en Julián M. ORTEGA ORTEGA (ed.), *II Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón: reconstruir al-Ándalus en Aragón. Museo de Teruel, 26 y 27 de mayo de 2016*, Teruel, Museo de Teruel, pp. 33-69.
- José Antonio CUCHÍ OTERINO y Lorenzo MUR SANGRÁ (2018), “La Almunia de Alboré, aproximación al hábitat altomedieval en la Sotonera (Huesca)”, en Julián M. ORTEGA ORTEGA (ed.), *II Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón: reconstruir al-Ándalus en Aragón. Museo de Teruel, 26 y 27 de mayo de 2016*, Teruel, Museo de Teruel, pp. 363-381.
- LANZAROTE GUIRAL, José María, e Itziar ARANA COBOS (2013), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, IFC.
- NAVAL MAS, Antonio (2020), *La catedral de Huesca: relato de logros artísticos y menosprecios históricos*, Huesca, ed. del autor.

CARACTERIZACIÓN POR XRF DE UNA COLECCIÓN DE AZULEJOS DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Blas MATAS SERRANO*
Pablo MARTÍN-RAMOS**
José Antonio CUCHÍ OTERINO**

RESUMEN Se han analizado trazos de color característicos en seis azulejos mediante un equipo de fluorescencia de rayos X (XRF) portátil. Las piezas se encuentran en el Museo Diocesano de Huesca y proceden de la catedral de esta ciudad. Los resultados muestran la utilización de elementos cromóforos clásicos como cobre para el verde o cobalto y níquel para el azul. El color ocre se consiguió con hierro; las dos tonalidades de amarillo, con antimonio; y el color blanco, con estaño. La presencia de plomo y estaño es generalizada en todas las muestras, lo que concuerda con la utilización de esmalte de plomo opacificado con estaño, propia de la técnica de la mayólica.

PALABRAS CLAVE pXRF. Azulejos. Catedral de Huesca.

ABSTRACT Characteristic color traces have been analyzed in six tiles by means of a portable X-ray fluorescence (XRF) equipment. The pieces, part of the

* Blas Matas Serrano. Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC de Aragón y colaborador del Museo Diocesano de Huesca. bmatas.esrbca@gmail.com

** Pablo Martín Ramos y José Antonio Cuchí Oterino. Departamento de Ciencias Agrarias y del Medio Natural de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Zaragoza. pmr@unizar.es / cuchi@unizar.es

collection of the Diocesan Museum of Huesca, come from the cathedral of this city. The results show the use of classic chromophore elements such as copper for green or cobalt and nickel for blue. The ocher color was achieved with iron; the shades of yellow, with antimony; and the white color, with tin. The presence of lead and tin is generalized in all samples, which is consistent with the use of tin-opacified lead enamel, typical of the maiolica technique.

KEYWORDS pXRF. Tiles. Cathedral of Huesca.

En los últimos tiempos está cobrando interés el análisis no destructivo de cerámicas mediante equipos portátiles de fluorescencia de rayos X (pXRF). Esta técnica ha sido utilizada sobre cerámicas en diversos entornos y diferentes épocas históricas.^{1, 2, 3, 4, 5, 6}

El presente artículo se centra en la determinación de la composición elemental de seis azulejos antiguos de la catedral de Huesca como estudio químico preliminar de la naturaleza de los materiales utilizados en su fabricación, en un avance que nos permita conocer el tipo de pigmentos posiblemente empleados por los artesanos.

MATERIAL Y MÉTODOS

Se analizaron seis azulejos procedentes de la catedral de Huesca que se presentan de modo simplemente expositivo en la figura 1.

Se eliminó parcialmente el vidriado exterior en puntos de color característicos de cada azulejo empleando un pequeño esmeril.

Para el análisis se utilizó un espectrómetro de rayos X portátil con ánodo de plata modelo NITON XL3t GOLDD+ de Thermo Fisher Scientific (Waltham, Massachusetts, Estados Unidos) y se empleó el modo de medida *mining*, con tiempos

¹ Sánchez Ramos *et alii* (2002).

² Forster *et alii* (2011).

³ Coentro *et alii* (2012).

⁴ Emmitt *et alii* (2018).

⁵ Beltrame *et alii* (2018).

⁶ Vendrell-Saz *et alii* (2006).



Figura 1. Azulejos antiguos de la catedral de Huesca estudiados en el presente artículo.

de detección de entre 80 y 120 segundos y una apertura del colimador de 3 milímetros. Los elementos con número atómico inferior al del magnesio (como el carbono, el oxígeno, el flúor o el sodio), que el equipo no es capaz de determinar, quedan clasificados como *bal*.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Los resultados se presentan en las tablas 1a y 1b para los elementos más abundantes y en la 2 para los considerados minoritarios.

Poco se puede decir sobre el *bal*, que en todos los casos aglutina los componentes mayoritarios. En este conjunto entrarían carbono, del ion carbonato; oxígeno, común a carbonatos, sulfatos y silicatos; y silicio, referido a las arcillas utilizadas, entendidas como material constructivo de fina textura y procedencia cercana al alfar. Calcio, potasio, aluminio, magnesio, estroncio y rubidio son típicos elementos terrígenos y se pueden considerar asociables al material base empleado. La pieza 5 presenta valores altos de *bal* que la diferencian del resto. La 6 destaca por sus altos contenidos de potasio.

Como es de esperar, entre los componentes principales están el plomo y el azufre, que tienen una buena correlación (fig. 2). Ambos corresponden al uso de galena en el denominado *alcohol de alfarero*. En la cocción, el sulfuro de plomo se convierte en óxidos de plomo y el azufre se oxida a dióxido de azufre, que se volatiliza. Probablemente el proceso no es completo y queda sulfuro sin reaccionar. Es preciso destacar que las piezas 5 y 6 tienen los valores más bajos de ambos elementos, lo que puede indicar o bien un uso más controlado del polvo de galena, o bien un origen diferente.

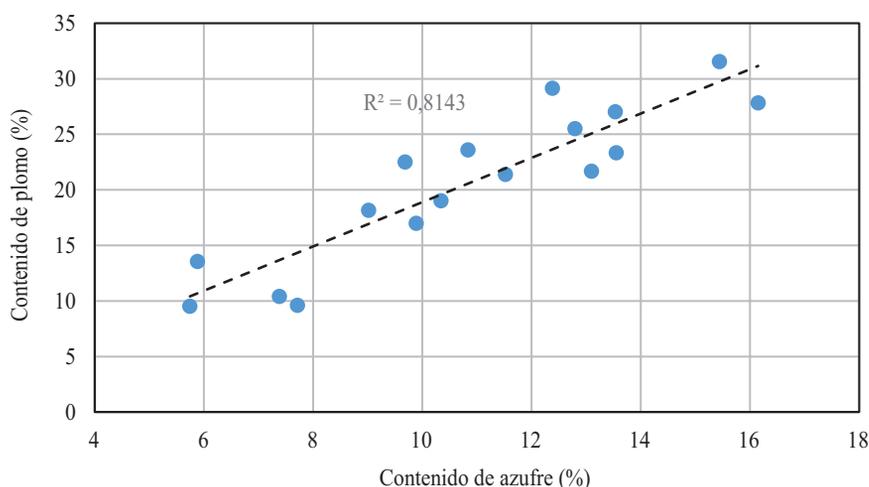


Figura 2. Correlación entre contenidos de azufre y plomo medidos por XRF en puntos seleccionados de varios azulejos de la catedral de Huesca.

La presencia de los elementos mayoritarios, silicio y plomo ($\text{SiO}_2 + \text{PbO}$), de los vidriados transparentes más el *bal* superan el 75 % de los resultados. El resto de los elementos pueden ser considerados como parte de los pigmentos utilizados. Con ellos se forma la gama de cinco colores básicos presente en los azulejos: azul, verde, melado (o naranja), amarillo y blanco. Se detecta estaño en todos los azulejos y en todos los colores, aunque en la pieza 5 se encuentran menores concentraciones. Esto sugiere que en la mayoría de ellos se ha utilizado la técnica de la mayólica, introducida en España desde Italia en el siglo XVI. En esta técnica, sobre el material base precocido se aplica una capa de óxidos de estaño y plomo, arena silíceo y sales inorgánicas. Al esmalte de plomo opacificado con estaño se le aplican los restantes pigmentos antes de la cocción

final. El color blanco, relacionado con el estaño, es la consecuencia de la ausencia de otros cromóforos. La presencia de estaño es general en todas las muestras, lo que indica que se aplicó la sal correspondiente junto al plomo, aunque no se ha observado correlación entre estaño y plomo.

El color amarillo de los azulejos 1 y 6 y el naranja del 1 parecen haber sido conseguidos con antimonio. Un aspecto interesante es la presencia de wolframio como oligoelemento en los trazos amarillos de las piezas 1 y 6 (trióxido de wolframio), pero también en el azul de la 5 (azules de wolframio, óxidos de valencia mixta) y en el trazo blanco de la 4. Hay que destacar que en la tradición mudéjar aragonesa los pigmentos próximos al amarillo se obtenían mediante hierro,^{7,8} pero en piezas del alcázar de Sevilla los colores melados, amarillo y pardos se obtuvieron mediante hierro y antimonio.⁹ En el conjunto estudiado, el beige de la pieza 2 presenta un 3,5% de hierro.

Como era de esperar, las muestras con color verde de los azulejos 2, 3 y 6 exhiben una clara presencia de cobre. En la misma línea, hay cobalto en los puntos azules de todos los azulejos en los que aparece este color, que también tienen níquel. La relación lineal entre cobalto y níquel (fig. 3) es buena, por lo que se puede pensar en un único origen mineral más que en una mezcla empírica de dos componentes diferentes. Por razones geológicas, el arsénico suele estar relacionado con el azufre, debido a la presencia de arseniuros en los sulfuros. Destaca su presencia en los azules de los azulejos 1, 3 y 4, mientras que se halla en menores concentraciones en los colores amarillo y blanco.

Hay trazas de elementos como cadmio, paladio, plata, molibdeno, titanio y zinc. Por debajo del límite de detección han quedado niobio, circonio, selenio, mercurio, oro, cromo y vanadio.

Como ya se ha descrito, con la técnica utilizada (XRF) solo se detectan elementos, no moléculas, por lo que es difícil especular sobre la naturaleza de los minerales cromóforos inicialmente empleados, que además han sido recocidos, de modo que su especiación ha cambiado. En principio, para el color verde se ha podido utilizar malaquita — $\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$ —, mineral relativamente común en el entorno de

⁷ Álvaro (1984).

⁸ Vendrell-Saz *et alii* (2006).

⁹ Garófano *et alii* (2015).

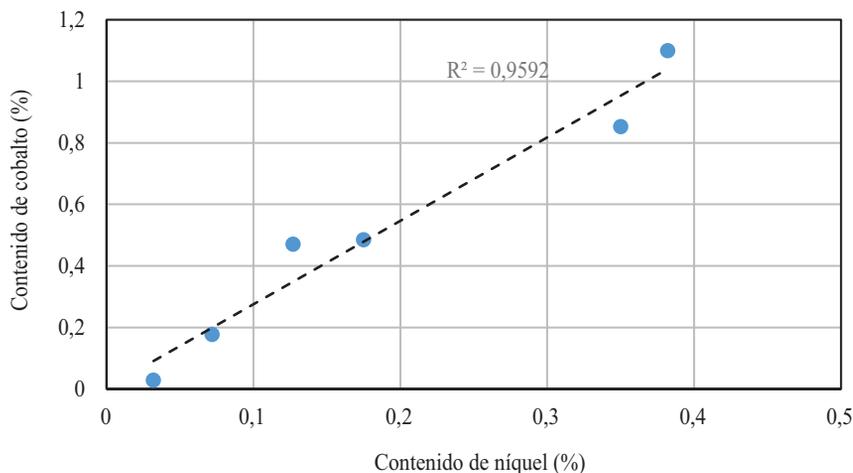


Figura 3. Correlación entre contenidos de níquel y cobalto medidos por XRF en puntos seleccionados de varios azulejos de la catedral de Huesca.

Huesca.^{10,11} Para el color azul, la asociación de cobalto y níquel, amén de la presencia de arsénico, sugiere la utilización de minerales comunes que se encuentran en las minas del barranco de El Cobol (San Juan de Plan), que fueron explotadas al menos desde el siglo XVI¹² y que, con una alta probabilidad, proporcionaron los colorantes azules utilizados en Aragón desde el XV hasta el XVIII.¹³ Los relativamente bajos contenidos de cobalto de las muestras 2 y 6, acompañados de contenidos elevados de silicio, potasio y magnesio, sugieren la posible utilización de aerinita pirenaica. Este mineral, de compleja formulación $-(Ca_{5,1}Na_{0,5})(Fe^{3+/2+},Al,Mg)(Al,Mg)_6[HSi_{12}O_{36}(OH)_{12}][CO_3]_{1,2}(H_2O)_{1,2}-$ y cuyo origen es la alteración de ofitas, solo se encuentra en las cercanías de Estopiñán. Fue utilizado como pigmento azul en pinturas románicas del valle del río Aragón¹⁴ y también en las pinturas de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.¹⁵ La presencia de oxihidróxidos de hierro, hematites, goethita, limonita, etcétera, minerales muy comunes,

¹⁰ Gillot *et alii* (2012).

¹¹ Martín-Ramos *et alii* (2018).

¹² Solana (2021).

¹³ Pérez-Arantegui *et alii* (2009).

¹⁴ Pérez-Arantegui *et alii* (2013).

¹⁵ Comunicación personal de José Miguel Pesqué Lecina.

es habitual en el Prepirineo, donde se conoce una cavidad-mina que ha servido para obtenerlos como colorantes.¹⁶ Como se ha señalado, el amarillo de varios de los azulejos contiene antimonio, elemento del que no se conocen formaciones minerales en el Alto Aragón. La más cercana parece ser la que estaba en Lanzuela (Teruel).

Se puede sugerir, con todas las precauciones, que la pieza 5 es la más antigua y la 6 la más moderna, siguiendo el criterio establecido por Pérez-Rodríguez *et alii*,¹⁷ que refieren una disminución temporal del contenido de estaño para épocas más recientes. La presencia de zinc (que se considera un marcador de modernidad) en la 6 también avala esta posibilidad.

Tabla 1a. Elementos mayoritarios en azulejos de la catedral de Huesca

Muestra	Color	Bal.	Sb	Sn	As	Pb	Cu	Ni	Co	Fe	Mn
1	Azul	33,997	< LOD	3,352	3,826	22,531	0,047	0,35	0,852	0,986	0,065
1	Amarillo	29,271	6,732	3,172	1,29	27,047	0,029	0,032	0,028	0,185	0,049
1	Blanco	31,371	< LOD	4,267	0,987	23,604	0,013	0,021	< LOD	0,33	0,027
1	Naranja	33,279	1,997	4,315	1,379	23,362	0,024	< LOD	< LOD	2,104	< LOD
2	Blanco	24,4	< LOD	3,658	1,567	31,551	0,047	< LOD	< LOD	0,167	0,055
2	Azul	35,586	< LOD	2,718	1,574	21,407	0,055	0,072	0,177	0,676	0,04
2	Beige	33,073	< LOD	1,395	1,814	21,684	0,138	< LOD	< LOD	3,507	0,078
2	Verde	29,938	< LOD	2,591	1,958	25,533	2,048	0,031	< LOD	0,797	0,065
3	Verde	31,067	< LOD	1,636	1,357	27,836	1,365	< LOD	0,022	0,454	0,069
3	Azul	31,548	< LOD	2,894	2,498	29,149	0,063	0,175	0,485	0,386	0,07
4	Azul	30,796	0,029	3,607	4,352	18,173	0,042	0,382	1,099	2,058	0,12
4	Blanco	35,726	< LOD	4,068	0,992	19,04	0,038	0,019	< LOD	0,21	0,038
5	Azul	43,112	< LOD	0,892	0,883	10,422	0,263	0,423	1,041	3,528	0,053
5	Blanco	50,082	< LOD	0,799	1,077	9,611	0,036	0,023	< LOD	0,371	0,039
6	Azul	38,354	0,054	2,84	1,225	9,548	0,17	0,127	0,47	0,857	< LOD
6	Amarillo	29,63	2,627	4,502	0,468	13,568	0,173	< LOD	< LOD	0,44	< LOD
6	Verde	34,281	0,112	3,987	1,217	17,005	5,014	< LOD	< LOD	0,393	< LOD

< LOD indica contenidos por debajo del límite de detección del equipo pXRF.

¹⁶ Villarroel y Cuchi (2013).

¹⁷ Pérez-Rodríguez *et alii* (2021).

Tabla 1b. Elementos mayoritarios en azulejos de la catedral de Huesca

Muestra	Color	Ba	Ca	K	Al	Si	Cl	S	Mg	P
1	Azul	0,15	0,771	1,035	0,99	20,418	< LOD	9,685	< LOD	0,111
1	Amarillo	0,11	1,549	0,843	1,943	11,782	0,397	13,537	1,334	0,483
1	Blanco	0,082	1,358	1,476	3,167	20,692	0,423	10,835	0,853	0,438
1	Naranja	0,081	1,352	1,064	1,747	12,815	0,465	13,552	1,593	0,523
2	Blanco	0,118	1,932	1,247	1,69	15,922	0,562	15,444	1,119	0,422
2	Azul	0,151	1,073	1,711	1,717	19,595	0,28	11,522	1,227	0,353
2	Beige	0,247	1,313	1,787	1,792	18,506	0,333	13,098	< LOD	0,513
2	Verde	0,269	2,512	1,28	1,822	15,678	0,327	12,798	1,802	0,483
3	Verde	0,202	6,775	0,583	1,682	9,184	0,445	16,149	< LOD	0,383
3	Azul	0,204	1,177	0,941	1,877	13,372	0,492	12,385	1,49	0,405
4	Azul	0,145	0,899	1,149	1,69	23,199	0,313	9,019	2,183	0,299
4	Blanco	0,186	2,483	1,525	2,658	21,283	0,37	10,342	< LOD	0,392
5	Azul	0,234	6,571	1,973	2,099	18,96	0,222	7,382	1,137	0,57
5	Blanco	0,176	5,458	1,429	1,985	19,016	0,239	7,712	1,276	0,587
6	Azul	0,126	1,226	4,925	2,267	30,523	0,145	5,744	0,986	0,265
6	Amarillo	0,195	2,061	5,46	2,905	30,196	0,15	5,885	1,074	0,288
6	Verde	0,143	1,98	2,809	1,794	18,927	0,252	9,89	1,63	0,436

< LOD indica contenidos por debajo del límite de detección del equipo pXRF.

Tabla 2. Elementos minoritarios en azulejos de la catedral de Huesca

Muestra	Color	Cd	Pd	Ag	Mo	Sr	Rb	Bi	W	Zn	Ti
1	Azul	0,013	0,006	0,003	0,003	< LOD	< LOD	0,777	< LOD	0,016	0,01
1	Amarillo	0,007	0,003	0,003	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,072	0,01	0,092
1	Blanco	0,007	0,003	0,002	< LOD	0,038					
1	Naranja	< LOD	0,195	< LOD	< LOD	0,112					
2	Blanco	0,011	0,006	0,007	< LOD						
2	Azul	0,01	0,008	< LOD	0,004	0,008	< LOD	< LOD	< LOD	0,01	0,021
2	Beige	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,009	< LOD	< LOD	< LOD	0,021	< LOD
2	Verde	< LOD	0,024	0,044							
3	Verde	0,016	0,005	0,003	< LOD	0,009	< LOD				
3	Azul	< LOD	0,013	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,313	< LOD	0,022	0,034
4	Azul	0,008	0,003	< LOD	0,005	0,01	< LOD	0,386	< LOD	< LOD	0,029
4	Blanco	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,013	< LOD	< LOD	0,083	< LOD	0,031
5	Azul	< LOD	< LOD	< LOD	0,026	0,022	0,005	< LOD	0,077	0,024	0,056
5	Blanco	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,024	0,005	< LOD	< LOD	< LOD	0,032
6	Azul	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,012	0,004	< LOD	< LOD	0,052	0,04
6	amarillo	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,007	< LOD	< LOD	0,103	0,146	0,083
6	Verde	< LOD	0,034	0,036							

< LOD indica contenidos por debajo del límite de detección del equipo pXRF.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (1984), “Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza”, *Artigrama*, 1, pp. 47-66.
- BELTRAME, Massimo, *et alii* (2018), “Noninvasive investigation of common, painted and glazed Islamic pottery (10th-13th century) from the cities of Mértola and Évora (Portugal) using portable XRF spectrometry”, en María Jesús MOSQUERA y María Luisa ALMORAIMA GIL (eds.), *Conserving Cultural Heritage: Proceedings of the 3rd International Congress on Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage (TechnoHeritage 2017), May 21-24, 2017, Cádiz, Spain*, Leiden, CRC Press / Balkema, pp. 153-156.
- COENTRO, Susana, *et alii* (2012), “Multi-analytical identification of pigments and pigment mixtures used in 17th century Portuguese azulejos”, *Journal of the European Ceramic Society*, 32 (1), pp. 37-48.
- EMMITT, Joshua J., *et alii* (2018), “Sourcing without sources: Measuring ceramic variability with pXRF”, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 17, pp. 422-432.

- FORSTER, Nicola, *et alii* (2011), “Non-destructive analysis using PXRF: Methodology and application to archaeological ceramics”, *X-Ray Spectrometry*, 40 (5), pp. 389-398.
- GARÓFANO MORENO, Isabel, *et alii* (2015), “Ceramics from the Alcázar Palace in Seville (Spain) dated between the 11th and 15th centuries: Compositions, technological features and degradation processes”, *Journal of the European Ceramic Society*, 35 (15), pp. 4307-4319.
- GILLOT, Thomas, *et alii* (2012), “Nota sobre mineralizaciones en Monzorrobal (Ayerbe, Huesca)”, *Lucas Mallada*, 14, pp. 193-200.
- MARTÍN-RAMOS, Pablo, *et alii* (2018), “Las minas de cobre en Labata (Huesca)”, *Lucas Mallada*, 20, pp. 105-117.
- PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina, *et alii* (2009), “Materials and technological evolution of ancient cobalt-blue-decorated ceramics: Pigments and work patterns in tin-glazed objects from Aragon (Spain) from the 15th to the 18th century AD”, *Journal of the European Ceramic Society*, 29 (12), pp. 2499-2509.
- *et alii* (2013), “Microcharacterization of a natural blue pigment used in wall paintings during the Romanesque period in northern Spain”, *Microscopy and Microanalysis*, 19 (6), pp. 1645-1652.
- PÉREZ-RODRÍGUEZ, José Luis, *et alii* (2021), “Caracterización arqueométrica (físico-química y microestructural) de azulejos en el palacio mudéjar del Real Alcázar de Sevilla mediante métodos químicos cuantitativos no invasivos”, *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 60 (4), pp. 211-228.
- SÁNCHEZ RAMOS, Sinfioriano, *et alii* (2002), “Study and dating of medieval ceramic tiles by analysis of enamels with atomic absorption spectroscopy, X-ray fluorescence and electron probe microanalysis”, *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy*, 57 (4), pp. 689-700.
- SOLANA DUESO, José (2021), *Las minas de cobalto de San Juan de Plan (San Chuan)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.
- VENDRELL-SAZ, Màrius, *et alii* (2006), “Islamic and Hispano-Moresque (múdejar) lead glazes in Spain: a technical approach”, *Geological Society London Special Publications*, 257 (1), pp. 163-173.
- VILLARROEL SALCEDO, José Luis, y José Antonio CUCHÍ OTERINO (2013), “La cavidad conocida como Sotarraña en Betorz (Huesca)”, *Lucas Mallada*, 15, pp. 191-201.

ESCUDRIÑANDO EN EL ENTORNO DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Antonio NAVAL MAS*

RESUMEN Esta colaboración completa aportaciones precedentes del mismo autor relacionadas con el área que rodea la catedral de Huesca e insiste en la importancia de los antecedentes romanos y visigodos, sin olvidar los árabes. Particular énfasis se ha puesto en la identificación del brazo de bronce hallado en la actual Parroquieta hacia 1886 con el de la escultura de Augusto de Prima Porta de los Museos Vaticanos. Igualmente se destaca la presencia de construcciones visigodas, escasas en otros puntos de Aragón. Y, por último, se incluye una llamada de atención sobre la relevancia histórica del entorno de la catedral, la necesidad urgente de preservarla y las posibilidades de difusión que ofrece.

PALABRAS CLAVE Catedral de Huesca. Claustros. Reconstrucciones arqueológicas. Prima Porta. Antecedentes romanos, visigodos y árabes.

ABSTRACT This article completes previous contributions by the same author related to the area surrounding the cathedral of Huesca and insists on the importance of the Roman and Visigoth antecedents, without forgetting the Arab ones. Particular emphasis has been placed on the identification of the bronze arm found in the current Parroquieta around 1886 with that of the sculpture of Augustus of Prima Porta in the Vatican Museums. Likewise, the presence of Visigoth

* www.antonionavalmas.net. El autor cuenta entre sus publicaciones monográficas con las incluidas sobre el tema en la bibliografía final, correspondientes a 2018-2022.

constructions, scarce in other parts of Aragon, stands out. Finally, a warning is included about the historical relevance of the surroundings of the cathedral, the urgent need to preserve it and the possibilities of diffusion that it offers.

KEYWORDS Cathedral of Huesca. Cloisters. Archaeological reconstructions. Prima Porta. Roman, Visigoth and Arab antecedents.

Existe una fotografía de Ricardo Compairé de antes de la Guerra Civil que resulta desconcertante tras comprobar la desintegración que ha experimentado el lugar donde fue tomada. La realizó con ocasión de la preparación del desfile que el grupo de romanos (adultos y niños) hacía en Huesca el día de Jueves Santo con el obispo desde su antiguo palacio (fig. 1). Los romanos están agrupados ante la sala de la limosna, en el tramo con perspectiva final donde hoy está recompuesto el claustro románico. El aspecto actual es el que muestra la fotografía de la figura 2, que realicé en 1977. En realidad, treinta y cuatro años después el deterioro todavía es mayor.

Con ocasión de la Guerra Civil una de las bombas que tuvieron como objetivo la catedral cayó en la parte izquierda de la imagen tomada por Compairé y destrozó, al menos, la puerta de medio punto y parte de la sala de la limosna, dañando quizá también el arcosolio que hay a continuación de la puerta. Este debió de ser finalmente desmontado cuando, hacia 1950, quizá poco después, Antonio Durán buscaba la cara sur del arco de herradura, visible desde el interior de la estancia que había detrás. El aspecto de lo que le apareció es el que muestra la segunda fotografía. Según la imagen de Compairé el resto del muro, hasta el fondo, estaba unificado irregularmente con algún tipo de tosco enlucido en que escasamente se distinguían alguno de los arcos allí existentes. Eso no ocultaría alguna de sus molduras. Difícilmente se distinguiría el segundo de los arcos visigodos situado a continuación del arcosolio. Como se intuye en esa fotografía, parece que estaba cegada la que probablemente fue entrada a la segunda sala capitular. A continuación estaba y está el arcosolio con la flagelación, cuyo bajorrelieve entonces se hallaba oculto según una noticia del periódico *Nueva España* de 1949.¹ Al demoler el tabique, creyeron haber encontrado la sepultura de un obispo.

¹ “Descubrimiento de un arcosolio y un relieve en el claustro románico de nuestra Catedral: al parecer, contiene los restos de un obispo fallecido en el siglo XII”, *Nueva España*, 24 de agosto de 1949, p. 2. El umbral de la puerta se descubrió en la excavación del verano de 2019 y donde estaba el arcosolio aparecieron otros enterramientos.



Figura 1. Fotografía tomada antes de 1936. (Foto: Ricardo Compairé, recreada por el autor. Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca)



Figura 2. Tramo entre la sala de la limosna y el claustro románico. (Foto: Antonio Naval Mas, 1977)

El siguiente arco estaba cerrado con sillares y en ellos marcada una puerta pequeña adintelada con ventana enrejada encima. Hay de ello noticias documentales. Esta puerta daba a un espacio en desnivel al final del cual está el pequeño arco de medio punto que supongo fue de acceso al huerto mediante escalera de descenso.² Seguían otros dos arcos con pequeña puerta adintelada y ventana con reja encima, cegadas, que daban acceso a la casa del perrero-macero, cuya compartimentación habían anulado distribuciones anteriores. Finalmente está y estaba el acceso a esta casa. Estos tres últimos vanos han quedado dentro del claustro románico que recuperamos en el año 2002.

Del aspecto que presentaba este tramo quiere dar idea el croquis de la figura 3. Este tramo en el siglo XVII estaba abovedado y desde él se accedía al fosal. La sala de la limosna tenía un acceso directo, probablemente al aljibe. Actualmente el conjunto ofrece un aspecto desolador, sobre todo por el abandono a que están sometidas las dos reliquias visigodas que son los arcos.

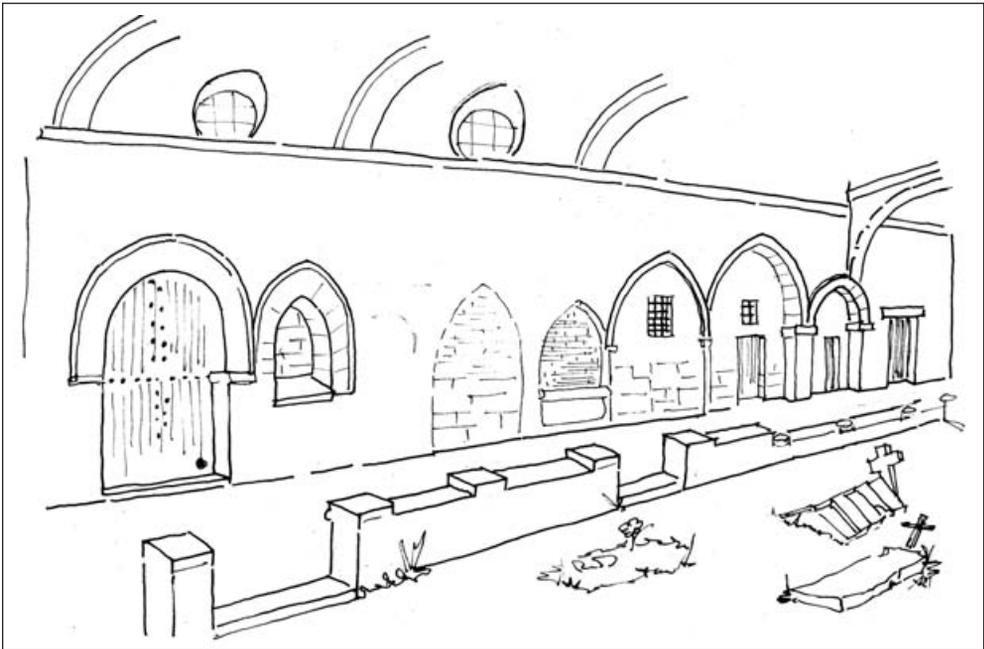


Figura 3. *Recomposición de la crujía norte del claustro. (Dibujo: Antonio Naval Mas, 2021)*

² Naval (2022: 34-41).

MÁS PRECEDENTES MUSULMANES

A partir de lo hasta ahora aportado, se puede insistir en que la presencia de la etapa musulmana cada vez aparece con más abundancia en la catedral y su entorno. Podemos añadir que en el recuperado claustro románico, en su crujía de levante, los sarcófagos conservados se apoyan en construcción o aparejo de época musulmana, o más exactamente sobre piezas del primer periodo califal (fig. 4). Por el interior este muro fue reforzado en época cristiana. Del primer momento, el califal en la península, los expertos identificaron construcciones con sillares montados a tizón, con frentes de perfil cuadrado a veces, no siempre, cosidos con alineaciones a soga. Este aparejo aparece en numerosos puntos de la claustra de la canónica de Huesca. En el muro o murete de esta construcción del claustro fueron insertadas las basas y los pilares que contribuyeron a delimitar lo que hoy identificamos como claustro románico. En esta crujía, junto al ángulo del noreste, la Escuela Taller Joaquín Costa, hacia 1998, localizó, descubrió y repuso una basa allí conservada, lo que permite deducir que para la crujía se aprovechó obra anterior y que era esta semejante a la contigua del lado norte, de solución medieval cristiana.

De la catedral de Huesca y su entorno, juntos o por separado, existen una veintena larga de planos dibujados desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Como suele suceder con los planos de un mismo lugar, no siempre coinciden ni siempre están levantados con idéntico rigor. En la crujía comentada de levante, al exterior, en su



Figura 4. Detalle del patio del claustro románico. (Foto: Antonio Naval Mas, 2021)

patio, hay restos de un muro perpendicular a la estructura descrita cuya precisión y angulación exactas no se pueden deducir de los planos levantados (fig. 5). Es imprescindible determinar si está enfilada con el muro del claustro gótico, donde se hallan los ventanales cegados ante los cuales colgamos las estructuras de inspiración medieval para exhibir las tablas conservadas de retablos. Este murete o zócalo del claustro gótico ofrece un aspecto que no está lejos del comentado para el claustro románico. También en él habrían sido incrustados los pilares que sostenían las arquerías ojivales interrumpiendo obra anterior. Dicho de otra forma, ambas estructuras, la románica y la gótica, probablemente están dando información del trazado del patio de la mezquita, o al menos de un patio.



Figura 5. Restos de muro en el patio del claustro románico. (Foto: Antonio Naval Mas, 2021)

De este patio musulmán con toda probabilidad formaba parte la madrasa, escuela coránica o escuela de gramática de la Wašqa árabe. Por las informaciones dadas por Francisco Diego de Aínsa sabemos que la primitiva comunidad de canónigos tenía su comedor en la sala de la limosna, que pasó a esta nueva función cuando dejó de tener aquella. Hay sospechas razonables para creer que dicha escuela árabe estaba en lo que posteriormente sería sala de la limosna.³

³ Aínsa (1619: 515), Durán (1991: 37), Naval (2022: 59 y ss.).

Esta sala, en su frente o fachada norte, presenta toda la estructura de la parte baja formada por aparejo de época califal. También lo tiene el muro del mediodía que delimita la hundida bodega situada bajo la sala.

Para sondear en el pasado de esta sala de la limosna, y antes comedor, hay que tener presente que el púlpito ha estado en ella hasta los primeros años del siglo XXI, por entonces trasladado a la crujía norte del claustro románico. Las reducidas dimensiones de este púlpito necesitan de una explicación que todavía no se ha dado. Sin embargo, existe un minucioso estudio del profesor Cabañero Subiza sumamente interesante, pues relaciona su decoración con otras existentes en el palacio de Samarra (actual Siria), datadas en los siglos X y XI. Cabañero justifica el púlpito de Huesca con trabajos presuntamente copiados en el siglo XIV por mudéjares de otros paneles que existirían en la mezquita mayor de Wašqa.⁴

Como ya expuse en trabajos precedentes, en el siglo XIV ya no existía la mezquita de Huesca y me pregunto por qué este investigador, después de su análisis, no retrotrajo el púlpito a época califal y lo hizo coetáneo de la mezquita mayor. No solo no es un disparate, sino que entra en lo verosímil. Hasta donde me permitieron las fotografías tomadas en la calle Palacio en tiempos de la intervención dirigida por el arquitecto Francisco Pons Sorolla, por entonces fueron eliminados restos de arcos que, dentro de la gran variedad de arcos árabes aportada por los expertos, se podían relacionar con el arco califal cordobés. Estas distintas constataciones nos llevarían a concluir, tal como se ha dicho, que en aquella época, al poco de la conquista de Wašqa, fue construida la mezquita mayor de la ciudad y podrían datarse de forma fiable la obra existente en la catedral y su entorno con esta apariencia.⁵

Esta información está puesta con el intento de acentuar la relevancia de la sala de la limosna como heredera de un espacio musulmán vinculado a la mezquita de la aljama de Wašqa. En el mismo intento debe yuxtaponerse, como soporte coadyuvante, la información histórica hasta ahora aportada por los investigadores: que la catedral de Huesca en la Edad Media tuvo una escuela de gramática relevante es poco menos que indudable, fue el soporte para transformarla en *studium generale* en el siglo XIV. A esta información hay que añadir como precedente relacionado con la época árabe la

⁴ Cabañero (1994-1995a: 319-338 y 1994-1995b: 501-506) y Naval (2020: 80 y 2022: 63 y ss.).

⁵ Naval (2020: 83-85).

gran aportación realizada por José Arlegui, que presenta como hipótesis muy fundada la existencia en la Wašqa musulmana de una escuela islámica, de la que formó parte Moisés Sefardí, judío convertido al cristianismo como Pedro Alfonso cuya obra fue más conocida en Europa que en nuestras tierras.⁶

Por todo ello la pérdida de la sala de la limosna, aun en su última apariencia, fue un lamentable incidente.

LA OSCA VISIGODA

En este momento no hay duda de que con antelación estuvieron asentados en el mismo emplazamiento de la catedral los cristianos visigodos. Dos arcos de estructura visigoda que afortunadamente se conservan se hallan todavía situados en la continuación de la crujía norte de la catedral, en la misma alineación de la hundida sala de la limosna. El análisis de su composición lo abordé en dos publicaciones precedentes, *Claustra de la Catedral de Huesca* y *La Catedral de Huesca* (véanse al final las “Referencias bibliográficas”). Estos arcos, coincidentes en diseño por lo predeterminado por los historiadores de la cultura visigoda, probablemente se han conservado porque en época medieval quedaron ocultos. Así se deduce de la información que da la fotografía de Comparé comentada al principio.

A ellos hay que añadir los restos de otro arco identificado por Ricardo del Arco⁷ como visigodo que fue transformado en la Edad Media y actualmente se halla colocado como entrada a las dependencias del Museo Diocesano de Huesca, en el porche del obispo Juan de Aragón. Pienso que este otro arco procede de la cercana iglesia de Santa María de la sede, situada en el mismo patio, que pudo convivir y sobrevivir durante la época musulmana. Restos de época visigoda se identifican también en el complejo paramento existente en el muro de levante del claustro románico.

La síntesis anterior está redactada en relación con la excavación que el archivero Antonio Durán y el arquitecto José Urzola hicieron al sur del que aquel consideraba arco árabe vinculado a un alminar. Desmontaron el cubrimiento de los arcos visigodos comentados y encontraron la base de una cámara de unos cinco metros de lado que

⁶ Arlegui (2020: 35-39).

⁷ Arco (1924).

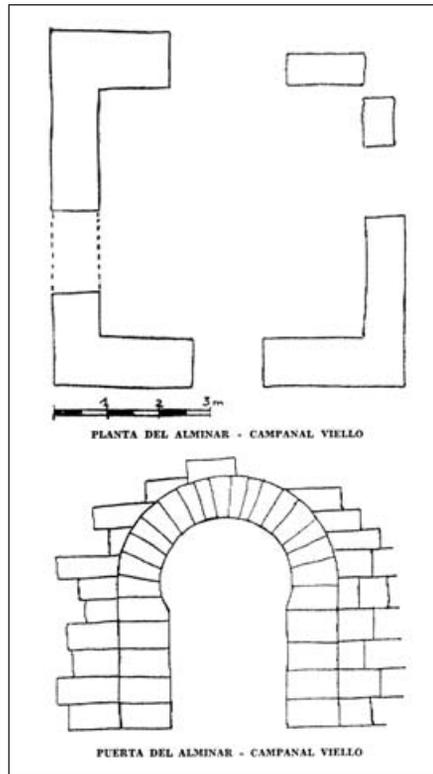


Figura 6. Arco de herradura y planta de una cámara.
(Dibujo publicado en Durán, 1975)

Durán supuso era la base del alminar (fig. 6). Hay que hacer presente que la cultura religiosa visigoda se dotó de cámaras reducidas con diferentes funciones. A su vez, debe recordarse que por entonces los baptisterios eran de inmersión. No lejos, en el Museo Diocesano, o más exactamente Comarcal, de Lérida, conservan un sugerente baptisterio visigodo en parte reconstruido. Es referencia a tener en cuenta. Además de la relación normal que existía entre las comunidades cristianas visigodas, hay que volver a recordar que a principios del siglo V existió relación específica entre el obispo de Lérida y el de Huesca, pues aquel denunció ante san Agustín a Siagrio, obispo de Huesca, por la proclividad de al menos un sacerdote de la Osca visigoda al priscilianismo.⁸

⁸ Garcés (2000).

Si los arqueólogos asumen las peculiaridades, no al margen de cierta pobreza expresiva y de materiales, recopiladas por los expertos con respecto a los indicios de época visigoda y van más allá de buscar restos musulmanes y romanos, podremos enriquecer esta otra etapa visigoda de Huesca, hasta ahora desconocida por no haber sido identificada en el entorno de la catedral y prácticamente ignorada en Aragón.

LA OSCA ROMANA

Con antelación a esta época, el hallazgo del brazo de bronce de época romana localizado hacia 1886 al preparar el sepulcro del obispo Honorio Onaindía en el interior de la construida Parroquieta, y conservado en el Museo de Huesca (fig. 7), es bastante más importante de lo hasta ahora dicho.

Los historiadores de la Antigüedad romana daban por seguro la relevancia que en esa época tuvo el espacio ocupado por la catedral. Las propuestas e hipótesis han sido variadas. De ellas se ha formado un supuesto relacionado con la existencia de un gran templo en el que el brazo hallado formaría parte de los restos de una escultura monumental.

Es este el brazo derecho de una estatua relacionada con la escultura de Augusto de Prima Porta. El brazo es de bronce, de dimensiones mayores que el de un hombre, lo mismo que la escultura de Prima Porta, que tiene no menos de dos metros de altura. Esta escultura, según los estudios realizados, es copia del siglo I d. C. de una estatua semejante en bronce de unos años antes (fig. 8). Actualmente la de mármol se conserva en los Museos Vaticanos.

El parecido o relación entre el brazo de la Parroquieta y el de la escultura de Prima Porta son sorprendentes. A esta observación contribuye que el bronce de Huesca no fuera deformado por aplastamiento, sino que llegara íntegro en la parte conservada.

Dicho de otra forma, en tema que no es de mi incumbencia, no hay que descartar que de la supuesta estatua original en bronce de Augusto se hicieran diversos vaciados y una copia viniera a Osca. En todo caso, hasta donde llega la información que he podido recabar, no parece que quede ningún resto del modelo original o de sus copias, lo que convierte al bronce de Huesca en una reliquia excepcional, incluso para corroborar que la escultura de los Museos Vaticanos tuvo un modelo previo.



Figura 7. Brazo procedente de la Parroquieta. (Museo de Huesca. Foto recreada por el autor)



Figura 8. Recomposición del bronce de Augusto de Prima Porta con brazo de la Parroquieta. (Museos Vaticanos. Foto recreada por el autor)

La presencia de esta estatua en Huesca obliga a los historiadores de la Osca romana a replantear y avanzar en el conocimiento de la historia de la ciudad en esa época, pues es posible afirmar que en Osca, en las primeras décadas tras la fundación de Caesaraugusta, ya existía una escultura en bronce del emperador Augusto.⁹ Está probada la relevancia histórica de Bolskan y de Osca. En tiempos de Augusto Osca fue *municipium* y en su ceca se acuñaron monedas con el perfil del emperador. El brazo induce a creer que la relación de esta ciudad con César Augusto pudo ser más estrecha de lo que hasta ahora se conoce, y sin duda lo fue de agradecimiento.

⁹ En Zaragoza, como en otras ciudades fundadas por Augusto, hay copias contemporáneas de la estatua de Prima Porta. Igualmente las hay en Tarraco (Tarragona), Augusta Emerita (Mérida) y Bracara Augusta (Braga). Gijón también tiene una copia... Otras ciudades de época augustea son Augusta Bilbilis (Calatayud), Asturica Augusta (Astorga), Lucus Augusti (Lugo)...

Retrotrayéndonos en esta trayectoria, no tengo duda de que en el entorno de la catedral hay también vestigios de época ibera, como los hay en otros puntos de la ciudad. Los arqueólogos deben estar precavidos.¹⁰

OTROS SUPUESTOS

De forma excepcional, en 2019-2020 pudimos hacer un estudio con georradar del subsuelo de la catedral de Huesca (fig. 9). Se hizo en la medida que estaba al alcance de nuestras posibilidades; es decir, el sondeo solo profundizó hasta un metro y medio aproximadamente

Tenido esto en cuenta, lo primero que hay que observar es que lo que señalan los radiogramas no excluye que en un nivel más profundo pueda haber otros restos arqueológicos de imponderable relevancia. Lo detectado, de todas formas, es una importante información que en el futuro habrá que tener presente cuando sea necesario hacer alguna intervención en el pavimento de la catedral. El radar no detectó alguna de las estructuras de las que se hicieron fotos en la intervención de Pons Sorolla, de lo que se deduce que debieron de ser eliminadas.

El radiograma, a su vez, ofrece otra constatación muy llamativa: en el espacio correspondiente a la nave central es donde menos restos fueron detectados, lo que suscita un sugestivo interrogante. Los dos trazos transversales detectados en la nave central con toda seguridad son fundamento del frontis del coro y la fachada del trascoro, y parece que quedaron en su emplazamiento original.

A nivel personal, y sin otro punto de apoyo que lo que han aportado hasta ahora los sondeos arqueológicos y el estudio de la catedral, pienso que pudo haber una entrada importante a un edificio destacado de época romana en la parte donde está actualmente el retablo mayor. Como hipótesis vale, y tiene su apoyatura en las estructuras adyacentes a la sacristía mayor, tanto en subsuelo como en alzado. Los que vengan tendrán la oportunidad de matizar, rechazar o confirmar este supuesto.

¹⁰ Naval (2016).

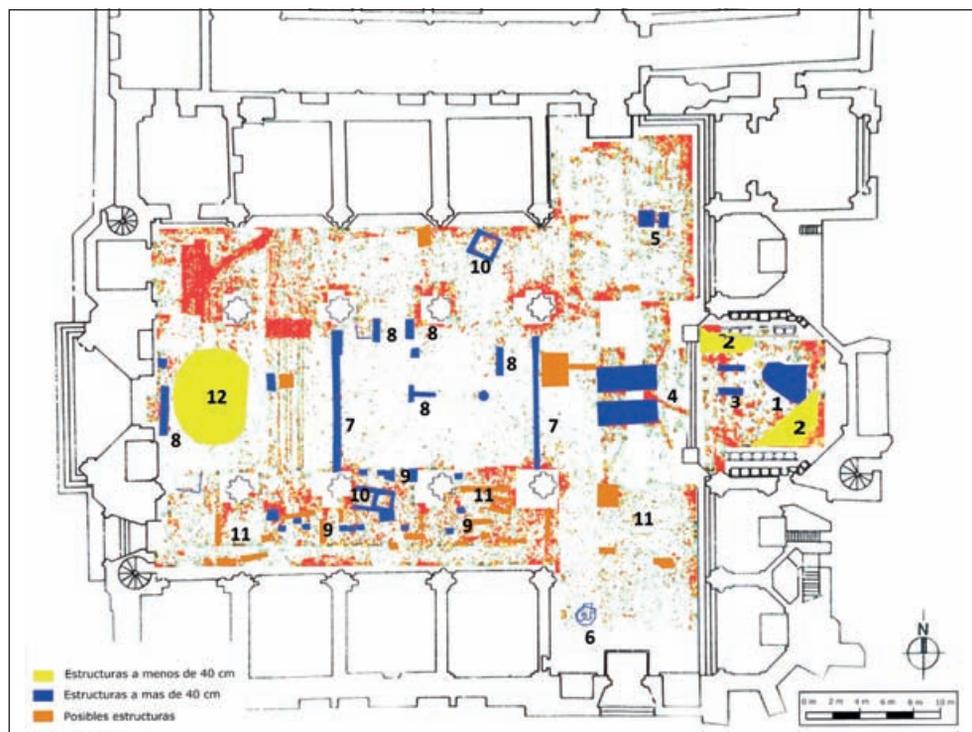


Figura 9. Radiograma de la catedral de Huesca, según la prospección realizada entre diciembre de 2019 y junio de 2020. (Unidad de Arqueometría y Análisis Arqueológico de la Universidad Complutense de Madrid)

EL PLAN DIRECTOR DE LA CATEDRAL DE HUESCA

No sin estar al margen del tópico, de nuevo se presenta la oportunidad para llamar la atención sobre el entorno de la catedral de Huesca y la información que ofrece. Aun con las reiteradas llamadas de atención durante décadas, vemos en progresivo deterioro y destrucción el patrimonio cultural e histórico de la ciudad. Un plan director de la catedral no implica actuaciones inmediatas, ni siquiera que va a haber actuaciones. Así lo podemos constatar con otros planes generales de catedrales cercanas. Pero, dada la complejidad y la importancia de este entorno de Huesca, el plan no puede ser otra cosa que una base de actuación muy estudiada, asumiendo las peculiaridades. Si urgente es actuar en aquellas partes de la catedral que amenazan ruina y desmoronamiento, no lo es menos hacerlo en lo que ya es ruina en su entorno.

Estos vestigios ruinosos no pueden ser objeto únicamente de consolidación y pretexto para crear un parque arqueológico. El entorno ya tiene recuperada un área rehabilitada como museo, el cual cuenta con destacadas posibilidades en comparación con los otros museos diocesanos de Aragón y una buena parte del resto de los españoles.

El Museo Diocesano de Huesca tiene carencias en espacios de apoyo, administración, almacenamiento y restauración que deben ser previstas en el plan. Con ocasión de la redacción del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Casco Histórico (PEPRI), en 1996, el Ayuntamiento de Huesca aceptó rectificaciones para poder construir en el entorno de la catedral, sin estridencias y respetando lo existente. El Diocesano necesita urgentemente almacenes, pues la importante obra barroca no está conservada en las condiciones medioambientales requeridas para un museo. Asimismo, la labor restauradora tendrá que ser muy intensa dados los fondos conservados, para lo cual debe habilitarse un espacio adecuado.

El área donde están los arcos visigodos no puede quedar en restos arqueológicos. Los espacios que hay hacia el norte son susceptibles de recuperación para ampliación del museo, que necesita expandirse. El claustro debe continuar cubierto por esta parte, como en otros tiempos estuvo, y la sala de la limosna, que cuenta con un documento gráfico excepcional, la acuarela de Valentín Carderera, debe ser reconstruida, sin escrúpulos. Lo hubiéramos hecho si no se nos hubiera privado de la oportunidad. El Ayuntamiento de Huesca estaba por la labor. No es necesario insistir, pues son patentes para todos, sobre las posibilidades que ofrecen los lagares de la prepositura, excepcionales en número y conservación y significativos en el relato histórico.

Al solicitar ante el plan del Ayuntamiento la posibilidad de edificación respetuosa e integrada, además de los almacenes estaba pensado el poder construir estructuras específicas para acoger y hacer accesibles las dos bibliotecas históricas, la del colegio sertoriano de la Santa Cruz y la del cabildo, pues ambas son relevantes. En el mismo plan estaba previsto habilitar espacios para hacer accesibles los archivos catedral y diocesano. El servicio que prestan actualmente está lejos de lo que la sociedad reclama a la institución eclesiástica y de los parámetros mínimos de que deben estar dotados los archivos históricos.

En definitiva, la redacción del plan según lo establecido será llevado a cabo por funcionarios más o menos expertos. Surgen razonables preocupaciones después de lo sucedido en el salón Tanto Monta del palacio episcopal. A su vez, el arquitecto

o arquitectos que trabajen en el entorno de la catedral deben estar entre los profesionales familiarizados con la conservación del patrimonio, pues no es prerrogativa de las escuelas de arquitectura españolas sensibilizar y preparar a los aspirantes con un currículum específico. Estos profesionales solo son aptos si asumen que la intervención en el patrimonio implica que lo añadido, aun por necesidad de consolidación, no puede ensombrecer lo original o intervenido. Existe una carencia generalizada cuando buscan competir con lo preexistente, haciéndose notar en la apariencia final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), “Restos de la Basílica visigótica oscense”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84/3, pp. 357-360.
- ARLEGUI SUESCUN, José (2020), “La Escuela de Gramática, origen y camino de la Universidad de Huesca”, en Pablo CUEVAS SUBÍAS (coord.), *La Universidad de Huesca (1354-1485): quinientos años de historia*, Alcañiz / Lisboa / México, Instituto de Estudios Humanísticos / Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa / UNAM [et al.] (Colección de Textos y Estudios Humanísticos Palmyrenvs. Serie Estudios, x), pp. 27-59.
- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (1994-1995a), “Estudio de los tableros parietales de la mezquita aljama de Huesca, a partir de sus réplicas en el púlpito de la Sala de la Limosna: notas sobre las influencias ‘abbásies en el arte de al-Ándalus”, *Artigrama*, 11, pp. 319-338.
- (1994-1995b), “El púlpito de la Sala de la Limosna de la catedral de Huesca, una obra maestra próxima a su desaparición”, *Artigrama*, 11, pp. 501-506.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1975), “El campanal viello y la torre nueva de la Catedral de Huesca”, *Nueva España*, 22 de mayo, p. 8.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- GARCÉS MANAU, Carlos (2000), “Siagrijo, primer Obispo de Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, 3 de diciembre, p. 35.
- NAVAL MAS, Antonio (2016), “La muralla de la ciudad de Huesca”, en *VII Jornadas de Castellología Aragonesa: recintos amurallados (Calatorao, 7, 8 y 9 de noviembre de 2014)*, Zaragoza, pp. 199-230.
- (2020), *La Catedral de Huesca: relato de logros artísticos y menosprecios históricos*, Huesca, ed. del autor.
- (2021), *Palacio Viejo de los obispos de Huesca: en el entorno de la Catedral*, Huesca, ed. del autor (1.ª ed., 2018).
- (2022), *Claustra de la Catedral de Huesca: en el entorno de la catedral (con el museo)*, Huesca, ed. del autor (1.ª ed., 2018).

COMPOSICIÓN DETERMINADA POR XRF DE UN CONJUNTO DE ALTAR DORADO Y ESMALTADO DE LA CATEDRAL DE HUESCA¹

Carolina NAYA FRANCO*

Carmen MORTE GARCÍA*

Pablo MARTÍN-RAMOS**

José Antonio CUCHÍ OTERINO**

Miguel Ángel PELLICER GARCÍA***

María Cinta OSÁCAR SORIANO***

RESUMEN El presente artículo estudia, desde el punto de vista interdisciplinar y a partir de un análisis realizado con un equipo portátil de fluorescencia de rayos X, un conjunto de altar dorado y esmaltado de la catedral de Huesca de

* Carmen Morte García y Carolina Naya Franco. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. cmorte@unizar.es / naya@unizar.es

** José Antonio Cuchí Oterino y Pablo Martín Ramos. Departamento de Ciencias Agrarias y del Medio Natural de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Zaragoza. cuchi@unizar.es / pmr@unizar.es

*** Miguel Ángel Pellicer García y María Cinta Osácar Soriano. Departamento de Ciencias de la Tierra de la Universidad de Zaragoza. cinta@unizar.es / mipelgar@unizar.es

¹ El equipo XRF empleado en este estudio fue financiado en 2019 con una Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA, la cual no se responsabiliza de las opiniones, los comentarios y los contenidos vertidos en este artículo, que son de total y absoluta responsabilidad de sus autores. El estudio ha sido posible gracias a las facilidades proporcionadas por Juan Carlos Barón, deán de la catedral de Huesca, y a la asistencia de Susana Villacampa, técnica del Museo Diocesano. Todas las fotografías han sido realizadas por Carolina Naya Franco.

comienzos de la Edad Contemporánea. Los análisis revelan que existe homogeneidad en su composición química: el conjunto presenta mayoritariamente oro junto a cantidades menores de cobre y plata e incluye además trazas de mercurio sin variaciones significativas entre los distintos puntos analizados. Sin embargo, el peso del cáliz, como objeto principal, es similar al de otro de plata dorada de dimensiones parecidas, lo que resulta incompatible con una composición de oro puro, por lo que se propone la hipótesis de que todas las joyas tengan un dorado de extraordinario grosor, probablemente de varias decenas de micras.

PALABRAS CLAVE Análisis químico. Fluorescencia de rayos X. Dorado a la amalgama. Edad Contemporánea. Oro. Esmaltes.

ABSTRACT This article examines, from an interdisciplinary point of view and based on an analysis carried out with portable X-ray fluorescence equipment, a golden and enamelled altar set of the Cathedral of Huesca from the beginning of the late modern period. The analyses carried out reveal homogeneity in its chemical composition: the set is mostly gold with smaller amounts of copper and silver; it also showed traces of mercury, with no significant variations between the different points analysed. However, the weight of the chalice (the main object) is similar to the weight of another gilded silver chalice similar in size. This comparison suggests that the studied chalice composition cannot be pure gold, thus the hypothesis proposed is that all these ecclesiastical artifacts have an anomalously thick gilded layer, probably of several tens of microns.

KEYWORDS Chemical analysis. X-ray fluorescence. Amalgam gilding. Contemporary Age. Gold. Enamels.

El cáliz dorado y esmaltado de la catedral de Huesca con patena, vinajeras, bandeja y campanilla a juego es un conjunto completo inédito de joyas que no parecían alterar su color con el paso del tiempo, por lo que eran tenidas por manufacturadas en oro puro. En la actualidad, Carmen Morte y Carolina Naya ultiman una monografía específica sobre estas fabulosas piezas que verá la luz en 2022, pero con anterioridad a su estudio histórico-artístico se necesitaba y se pretendía conocer la composición real de las alhajas para comprender la verdadera naturaleza del encargo. En la patena que sirve de base y forro al cáliz figura inscrito que la joya fue ofrendada a la catedral por el obispo Joaquín Sánchez Cutanda y Miralles en 1807. El conjunto esmaltado todavía se conserva a día de hoy en su estuche encorado original. La palmatoria no se analiza en el presente trabajo, pues es un ejemplar sobredorado y contrastado que no forma juego estricto con el conjunto objeto de estudio.

METODOLOGÍA DE ESTUDIO Y EQUIPO UTILIZADO

La fluorescencia de rayos X es una técnica espectroscópica que utiliza la emisión secundaria o fluorescente de radiación X, generada al excitar una muestra con una fuente de radiación X. La radiación X incidente o primaria expulsa electrones de capas interiores del átomo. Los electrones de capas más externas ocupan los lugares vacantes y el exceso energético resultante de esta transición se disipa en forma de fotones, radiación X fluorescente o secundaria, con una longitud de onda característica que depende del gradiente energético entre los orbitales electrónicos implicados y con una intensidad directamente relacionada con la concentración del elemento en la muestra. Este método de análisis es rápido y no destructivo, por lo que se utiliza ampliamente en museos. El hecho de que se trate de un equipo portátil facilita el manejo en caso de objetos no trasladables —o de complejo desplazamiento— a un laboratorio. Cabe señalar que el análisis solo profundiza unas micras desde la superficie del objeto estudiado. La profundidad varía en función de varios parámetros.



Figura 1. Uno de los autores analizando el cáliz objeto del estudio y un cáliz patrón con el equipo XRF en la catedral de Huesca. 27 de abril de 2021.

La composición multielemental se analizó con un espectrómetro de fluorescencia de rayos X (XRF) portátil (fig. 1) modelo NITON XL3t GOLDD+ de Thermo Fisher Scientific (Waltham, Massachusetts, Estados Unidos). Los espectros fueron recogidos en modo minería el pasado mes de abril de 2021, con tiempos de adquisición de 90 segundos. Se empleó un colimador para muestrear un área de 3 milímetros de diámetro.

El cáliz esmaltado objeto de estudio fue analizado en distintas posiciones y partes de su decoración (tabla 1); en total se hicieron sobre la pieza quince medidas. La elección de puntos concretos de medida (figs. 2, 3, 4 y 5) estuvo condicionada por la geometría del aparato y por los distintos grados de relieve en las alhajas; por ejemplo, del interior del cáliz solo se pudo analizar el borde superior. También hay que



Figura 2. Detalles de la peana y el astil del cáliz de la catedral de Huesca. Lectura 1: centro de uvas en el relieve de Josué y Caleb con el racimo de la tierra prometida. Lectura 2: pieza lisa, gollete del astil sobre greca esmaltada y entre querubines. Lectura 4: base lisa entre espigas de trigo esmaltadas.



Figura 3. Cáliz esmaltado de la catedral de Huesca. Lectura 3: ala de querubín, relieve aplicado en astil. Lectura 8: cuello del astil, en gallones. Lectura 9: relieve aplicado que simula colgaduras textiles. Lectura 13: copa por el interior, cerca del extremo.

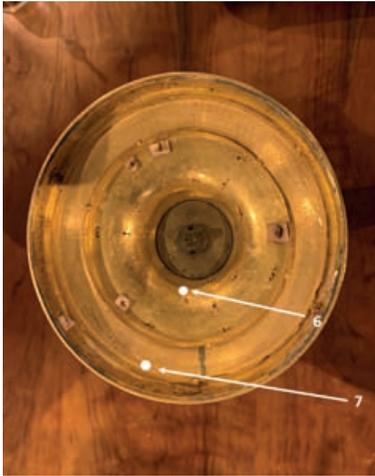


Figura 4. Base del cáliz objeto de estudio por el interior. Lectura 6: estructura radial hacia el centro del diámetro. Lectura 7: estructura radial hacia el extremo del contorno.



Figura 5. Copa del cáliz objeto de estudio. Lectura 10: relieve oval aplicado con uvas figuradas. Lectura 11: centro liso de adorno romboidal esmaltado aplicado bajo las uvas (en la foto no se ve exactamente). Lectura 12: copa por el exterior sobre las uvas.

aclarar que la precisión de algunas medidas puede estar limitada por la propia posición del aparato. Además, se analizaron otras piezas del conjunto esmaltado, como la patena (dos medidas), la campanilla (dos medidas, por el exterior y en el badajo), la cucharilla (una medida) o las vinajeras (una medida). La figura 6 indica el punto en el que se hicieron las dos medidas sobre la patena (con y sin colimador), pieza esta que se encuentra inserta en la base del cáliz y sirve de forro a la estructura interna. Las figuras 7, 8 y 9 muestran los puntos en que se realizaron las medidas del resto del conjunto, respectivamente vinajeras, cucharilla y bandeja, y campanilla.

A efectos de poder establecer paralelismos entre los porcentajes metálicos de las joyas objeto de estudio y los de otras alhajas, se ha muestreado —con el mismo aparato portátil de XRF— otro cáliz de Huesca que presenta forma y tamaño semejantes (fig. 10). Es un ejemplar más moderno, sin esmaltes y dorado que cuenta con decoración aplicada en plata blanca en sus distintas partes. En él se realizaron tres medidas.

Por otro lado, ambos cálices de Huesca fueron también medidos y pesados, y del mismo modo se pesó la patena del conjunto estudiado, que cierra el cáliz por el interior.



Figura 6. Patena inserta en la base del cáliz objeto de estudio por el interior. Lectura 14: zona lisa.



Figura 7. Vinajera decorada con uvas a juego con el cáliz objeto. Lectura 15: zona lisa en el centro, bajo el cuello y sobre la decoración esmaltada.



Figura 8. Bandeja y cucharilla a juego con el cáliz objeto. Lectura 17: centro del reverso de la cucharilla (parte convexa). Lectura 20: dorso de la bandeja bajo la burilada.

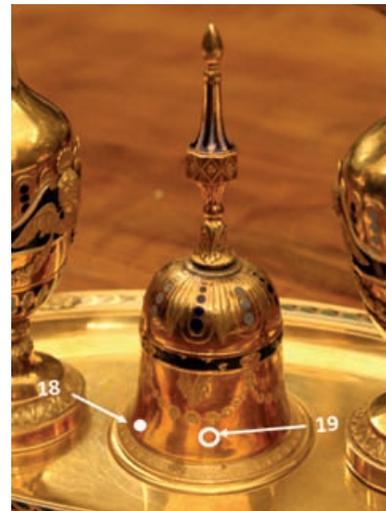


Figura 9. Campanilla a juego con el cáliz objeto. Lectura 18: parte baja lisa bajo la colgadura. Lectura 19: (en el interior) badajo.



Figura 10. Cáliz dorado sin esmaltes y con aplicaciones en plata blanca.

Estas mediciones, recogidas en la tabla 2, resultan fundamentales y concluyentes por establecer paralelismos y analogías con otros cálices ya analizados y publicados enteramente manufacturados en oro.

DESCRIPCIÓN DEL CÁLIZ OBJETO DE ESTUDIO Y RESULTADOS

El color del metal del cáliz esmaltado objeto de estudio es dorado, con un ligero matiz rojizo si se compara con el cáliz utilizado como referencia. Antes de entrar en materia, cabe señalar que en una de las piezas que acompañan al cáliz esmaltado —en concreto, en el dorso de la bandeja que sirve de apoyo a las vinajeras— se encontró una burilada o raya incisa en forma de zigzag (figura 11), una marca que suele deberse a la toma de una muestra efectuada por un veedor para ratificar la ley, de lo que puede deducirse que anteriormente ya se había realizado un análisis en estas alhajas, aunque en la actualidad desconocemos sus resultados y las condiciones en que se llevó a cabo.

En cualquier caso, los pesos y las medidas tanto del cáliz esmaltado objeto de estudio y de la patena alojada en su interior como del cáliz dorado con el que se comparó por tener dimensiones y proporciones semejantes figuran en la tabla 2. Adelantamos aquí que es extraordinariamente indicativo que ambos cálices presentan un peso muy similar.

Los resultados del análisis por XRF aparecen en la tabla 1. Los elementos detectados solo ocasionalmente o en cantidades menores, o que son menos relevantes en el análisis de metales, se han agrupado como *otros*. Este grupo incluye wolframio (W), zinc (Zn), calcio (Ca) y potasio (K). En la tabla 1 figuran también los promedios y los rangos: es realmente interesante que los análisis del cáliz esmaltado muestren que el oro (Au) es el elemento mayoritario (el promedio es del 92,45 %), al igual que ocurre en el resto de las piezas del conjunto, en las que la plata (Ag) y el cobre (Cu) se han detectado en cantidades menores (<5 %) y similares. También conviene indicar que no se observan diferencias significativas entre las partes del cáliz que han sido bruñidas y las que tienen superficies menos lisas o presentan texturas (por ejemplo, fig. 3, lecturas 3, 8, 9), y tampoco con las otras piezas del conjunto. Por el contrario, el cáliz dorado comparativo, el segundo cáliz analizado en Huesca, muestra solo un 46,93 % de porcentaje de oro, con un 48,00 % de plata y cantidades menores de cobre.

El otro elemento que ha sido detectado en prácticamente todos los casos ha sido el mercurio (Hg), aunque el segundo cáliz dorado presenta valores mayores (un 1,37 % de promedio frente al 0,14 % del conjunto esmaltado).



Figura 11. Burilada en el dorso de la bandeja de las vinajeras del conjunto objeto de estudio.

DISCUSIÓN

El peso del cáliz esmaltado objeto de estudio es menor de lo esperado en un cáliz de oro puro. La densidad del oro puro es de 19,25 gramos por centímetro cúbico y la de la plata pura de 10,53; por tanto, la misma pieza, con las mismas o similares dimensiones, debería pesar casi el doble en oro que en plata, mientras que en este caso los pesos son muy semejantes, tal como se muestra en la tabla 2. Con la misma forma e idéntico tamaño, el grosor de las paredes debería ser en el cáliz de oro casi la mitad que en el de plata; sin embargo, no se ha observado una diferencia patente de grosor entre las paredes de ambos cálices.

Los valores del cáliz de plata dorada comparativo son compatibles con un dorado de espesor menor que el alcance de la radiación utilizada en el análisis, es decir, de tan solo unas decenas de micras, lo que es frecuente en este tipo de trabajos, donde el espesor oscila entre 2 y 10 micras,² aunque podría ser algo superior (de 15 micras).³ La alta proporción de plata (48 %) indica que el análisis ha llegado, por lo menos, a la zona de interdifusión del dorado con el sustrato,⁴ lo esperado en una pieza de plata sobredorada. Por el contrario, el cáliz esmaltado y las piezas del conjunto muestran una superficie de oro casi puro, con unas cantidades de mercurio muy pequeñas que podrían proceder incluso de la purificación del propio oro utilizado.

Es fundamental señalar la existencia de dos cálices manufacturados enteramente de oro conservados en Zaragoza que pesan casi el doble que los ejemplares oscenses. El primero de ellos se conserva en la basílica del Pilar y tiene un tamaño y unas proporciones semejantes a los del oscense esmaltado. Fue realizado por Domingo Estrada en 1794.⁵ Del mismo modo, otro cáliz de oro con plaquitas esmaltadas, este conservado en la catedral del Salvador, nos sirve para ratificar un peso de algo más de 2 kilogramos, incluida la patena. En este caso se trata de un cáliz que fue ofrendado a

² Anheuser (1997: 60).

³ Corregidor *et alii* (2011: 3050).

⁴ Darque-Ceretti y Aucouturier (2013).

⁵ Sobre este cáliz, Naya (2019: 96-97 y 255-259). Otros datos sobre su traza y su documentación pueden verse en Esteban y Naya (2020). Los autores de estas publicaciones no habían tenido acceso directo a la pieza, así que las dimensiones y las propiedades físicas de esta, incluido su peso, se basaban en los documentos hallados entre los papeles del canónigo Ypas.

la Seo de Zaragoza por el racionero Juan de Arruego en 1655. Sus dimensiones también son similares (tabla 2).⁶

Llegados a este punto, es preciso considerar la posibilidad de que el cáliz osense esmaltado se haya dorado con un grosor superior al habitual, en este caso superior a la profundidad de penetración del haz de rayos de X, es decir, de varias decenas de micras, de modo que el análisis no llega ni siquiera la zona de interdifusión con el sustrato. La homogeneidad de la composición superficial es coherente con un dorado que se hubiera aplicado a todo el exterior de la pieza.

Por la fecha de ejecución de la obra (1807), se trataría de un dorado a la amalgama, la técnica más usada desde época romana hasta que se descubrió el dorado electroquímico, hacia 1840. La presencia de mercurio puede deberse a ese proceso de dorado, que se fundamenta en la capacidad del mercurio para formar aleaciones con metales nobles como el oro a temperatura ambiente (o algo superior), así como en su volatilidad. Se comienza produciendo una amalgama mediante un calentamiento suave del mercurio con trocitos de oro para posteriormente aplicarla al metal que se va a dorar. Después toda la pieza se calienta a temperaturas por debajo de 500 grados centígrados, lo que hace que se evapore la mayor parte del mercurio y quede una fina capa de oro depositada sobre la pieza. Esta operación se puede repetir en función del grosor deseado para la capa del dorado. Como la superficie dorada es muy porosa a causa de la evaporación del mercurio, suele bruñirse o pulirse para obtener un aspecto liso y brillante.⁷

Sin embargo, el contenido en mercurio detectado es pequeño, menor que el que corresponde a la solución sólida de mercurio y oro para las temperaturas que se utilizan en el dorado a la amalgama, de entre 300 y 400 °C, que es próximo al 20%.⁸ Sin embargo, algunos análisis de piezas similares, realizados por diversos métodos, muestran contenidos de mercurio del mismo orden que los del cáliz estudiado.⁹ Por ello, no se puede descartar que se trate de un dorado a la amalgama de características peculiares: gran espesor y bajo contenido en mercurio.

⁶ Bespín y Naya (2016: 22 y 29, n. 20).

⁷ Martín-Torres y Ladra (2011: 188-189).

⁸ Darque-Ceretti y Aucouturier (2013: 658, fig. 11).

⁹ Corregidor *et alii* (2011: 3051).

Aunque no se han comparado el resto de las piezas (vinajeras, bandeja, campanilla) con objetos similares dorados, la homogeneidad de la composición superficial hace pensar que se utilizaron el mismo material y la misma técnica en todas las alhajas, es decir, que se trata también de piezas manufacturadas con un dorado grueso.

CONCLUSIONES

Los análisis han mostrado que la composición de la superficie del cáliz esmaltado oscense objeto de estudio, así como del resto del conjunto, es de oro con cantidades menores de cobre y plata e incluye además trazas de mercurio, sin variaciones significativas entre los distintos puntos analizados.

Sin embargo, el peso de este cáliz, similar al de otro de plata dorada, es incompatible con una composición de oro puro, por lo que se propone que se trate de un dorado de extraordinario grosor, probablemente de varias decenas de micras. La homogeneidad de los análisis de todas las piezas del conjunto permite suponer que el orfebre utilizó los mismos materiales, las mismas técnicas y los mismos procedimientos en todas estas joyas.

*Tabla 1. Composición de la superficie de las piezas estudiadas
(los resultados se dan en porcentaje de peso)*

<i>Cáliz</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
2A, n.º 1	91,8	3,08	3,21	0,05			1,87
2A, n.º 1bis	90,47	3,10	3,85				2,57
2A, n.º 2	93,7	3,21	2,88	0,08			0,12
2B, n.º 3	92,43	2,14	1,98	0,08	1,54		1,82
2A, n.º 4	92,6	3,02	4,07	0,1			0,21
2C, n.º 6	94,51	2,86	2,30	0,11			0,22
2C, n.º 7	94,29	2,94	1,41	0,07			1,29
2B, n.º 8	80,04	2,65	3,01	0,10		9,76	4,45
2B, n.º 9	92,78	1,13	2,97	0,23	0,12	0,3	2,47
2D, n.º 10	92,38	3,32	3,42	0,12	0,09	0,13	0,54
2D, n.º 11	90,83	3,75	4,22	0,17	0,72	0,04	0,28

Tabla 1. (Continuación)

<i>Cáliz</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
2D, n.º 12	92,36	3,14	4,13	0,16			0,21
2D, n.º 12 bis sin colimador	92,59	3,23	3,68	0,19			0,3
2B, n.º 13	91,28	3,83	4,54	0,13			0,23
2B, n.º 13 bis	91,47	3,81	4,39	0,13			0,2
Promedio	92,45	2,75	3,66	0,14			
Máximo	94,51	3,89	6,55	0,24			
Mínimo	90,47	0,65	1,41	0,05			

<i>Patena</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
2E, n.º 14	92,99	3,89	2,72	0,2			0,2
2E, n.º 14 bis sin colimador	93,75	3,46	2,31	0,21	0,07		0,21
Promedio	93,37	3,68	2,52	0,20			0,21

<i>Campanilla</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
3C, n.º 18	92,16	0,72	6,55	0,12			0,46
3C, n.º 19	91,94	1,3	6,26	0,14			0,36
Promedio	92,05	1,01	6,4	0,13			0,41

<i>Bandeja</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
3B, n.º 20	92,86	0,77	5,01	0,14			1,22
3B, n.º 20 bis con elementos ligeros	90,83	0,65	4,53	0,14		0,02	3,83
Promedio	91,84	0,71	4,77	0,14		0,02	2,53

<i>Vinajeras</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
3A, n.º 15	92,33	3,71	3,64	0,18			0,14

<i>Cucharilla</i>	<i>Au</i>	<i>Ag</i>	<i>Cu</i>	<i>Hg</i>	<i>Sn</i>	<i>Pb</i>	<i>Otros</i>
3B, n.º 17	93,5	3,47	2,51	0,24	0,09		0,19

Tabla 2. Pesos y dimensiones de las piezas estudiadas

	Peso total (g)	Peso sin la patena en la base (g)	Altura (cm)	Diámetro de la base (cm)	Diámetro de la copa (cm)
Cáliz esmaltes	1098	1034	27,4	14,1	7,7
Cáliz dorado con aplicaciones en plata	1084		28,2	13,4	7,7
Patena	65				

<i>Cálices de oro</i>					
Cáliz del Pilar	1952		26,8	14,2	8,4
Cáliz de la Seo	> 2000		29,7	16,2	10,3

BIBLIOGRAFÍA

- ANHEUSER, Kilian (1997), “The practice and characterization of historic fire gilding techniques”, *Journal of Metals*, 49 (11), pp. 58-62.
- BESPÍN GARCÍA, María Dolores, y Carolina NAYA FRANCO (2016), “El cáliz de oro, esmaltes y gemas preciosas donado a la Seo por el racionero Juan de Arruego”, *Goya*, 354, pp. 20-29.
- CORREGIDOR, Victoria, *et alii* (2011), “Characterization of mercury gilding art objects by external proton beam”, *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, 269, pp. 3049-3053.
- DARQUE-CERETTI, Evelyne, y Marc AUCOUTURIER (2013), “Gilding for matter decoration and sublimation: A brief history of the artisanal technical know-how”, *International Journal of Conservation Science*, 4 (número especial), pp. 647-660.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, y Carolina NAYA FRANCO (2020), “Dos diseños de platería para el duque de Osuna y un boceto de cáliz para el Pilar de Zaragoza”, en Jesús RIVAS CARMONA e Ignacio José GARCÍA ZAPATA (coords.), *Estudios de platería: San Eloy 2020*, Murcia, Fundación Caja Murcia / Universidad de Murcia, pp. 91-108.
- MARTINÓN-TORRES, Marcos, y Xosé Lois LADRA FERNÁNDEZ (2011), “Orígenes del dorado por amalgama: aportaciones desde la orfebrería protohistórica del noroeste de la Península Ibérica”, *Trabajos de Prehistoria*, 68 (1), pp. 187-198.
- NAYA FRANCO, Carolina (2019), *El joyero de la Virgen del Pilar: historia de una colección de alhajas europeas y americanas*, Zaragoza, DPZ.

LA AZULEJERÍA DE LA CATEDRAL DE HUESCA: ANÁLISIS Y PUESTA EN VALOR TRAS SU RECUPERACIÓN¹

Susana VILLACAMPA SANVICENTE*

RESUMEN En los últimos años, durante el transcurso de las obras de acondicionamiento y restauración de distintos espacios de la catedral de Huesca y su entorno han ido apareciendo restos de azulejería antigua que hemos podido identificar gracias a la documentación como parte del pavimento original, colocado a principios del siglo XVI tras la finalización de las obras de recrecimiento y abovedamiento del templo. Esa solería, realizada por maestros azulejeros mudéjares, había ido desapareciendo paulatinamente a lo largo de los siglos posteriores para ser sustituida por otro tipo de materiales o por una azulejería más moderna. La aparición de esos restos nos ayudó a contextualizar y comprender otro tipo de materiales similares que se conservaban desde hacía décadas depositados en almacenes del entorno de la propia catedral. A los restos de azulejería primitiva se suma un fenomenal conjunto de azulejos de época barroca que se fueron colocando en arrimaderos y frontales de altar a lo largo de los siglos XVII y XVIII durante la renovación de las capillas laterales y de los ábsides. Todo ello nos empujó a seguir investigando al mismo tiempo que algunas de las piezas recuperadas de los almacenes o de las obras de capillas eran

¹ Agradezco la ayuda del conservador y restaurador Blas Matas Serrano, colaborador del Museo Diocesano de Huesca, que me facilitó información e imágenes y llevó a cabo el trabajo de cribaje, consolidación, limpieza y exposición de las piezas recuperadas.

* Historiadora del arte y técnica del Museo Diocesano de Huesca. svillacampa@telefonica.net

restauradas en los talleres del Museo Diocesano y expuestas de manera didáctica en la llamada *logia del obispo don Juan*, dentro del propio museo.

PALABRAS CLAVE Catedral de Huesca. Azulejería.

ABSTRACT In recent years, during the course of the refurbishment and restoration works in different spaces of the cathedral of Huesca and its surroundings, remains of old tilework have been appearing that we have been able to identify thanks to the documentation as part of the original pavement, laid at the beginning from the 16th century after the completion of the works of re-growth and vaulting of the temple. That flooring, made by Mudejar tile masters, had been gradually disappearing over the subsequent centuries to be replaced by other types of materials or by more modern tiles. The appearance of these remains helped us to contextualize and understand other types of similar materials that had been preserved for decades, deposited in warehouses around the cathedral itself. Added to the remains of primitive tilework is a phenomenal set of tiles from the Baroque period that were placed on wainscots and altar fronts throughout the 17th and 18th centuries during the renovation of the side chapels and apses. All this pushed us to continue investigating at the same time that some of the pieces recovered from the warehouses or from the works of chapels were restored in the workshops of the Diocesan Museum and exhibited in a didactic way in the so-called *loggia of Bishop Don Juan*, within the Museum itself.

KEYWORDS Cathedral of Huesca. Tilework.



*Proceso de recuperación de azulejos en el taller del Museo Diocesano de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES

Uno de los primeros autores que prestaron atención a la pavimentación del suelo de la catedral de Huesca fue el historiador, arqueólogo y profesor Gabriel Llabrés Quintana, quien en 1903 publicó en el número 2 de la *Revista de Huesca*, que él mismo fundó, un artículo titulado “Sobre el pavimento antiguo de la Catedral de Huesca: 1522”,² en el que transcribió íntegramente la capitulación firmada en 1522 por los canónigos de la catedral y varios maestros azulejeros mudéjares, concordia del protocolo de Luis de Pilares que se conserva en el Archivo de la Catedral de Huesca.

Años más tarde Ricardo del Arco y Garay vuelve a prestar atención a este asunto en su obra monográfica sobre la catedral de Huesca, publicada en 1924,³ en la que cita la documentación existente al respecto en el Archivo de la Catedral, tanto en los protocolos notariales como en los libros de fábrica y *de gestis*.

En la monografía sobre la catedral de Huesca a la que esta publicación homenajea, Antonio Durán Gudiol (1991) retomó el asunto aportando más datos y transcribiendo parte de las fuentes originales del mismo archivo.⁴ No era la primera vez que el historiador, canónigo archivero de la seo oscense, escribía sobre el asunto: ya lo había hecho en 1965 en la prensa local, en varios artículos dedicados a la “Biografía material de la Catedral de Huesca”.⁵

María Isabel Álvaro Zamora, en su monografía de 2002 sobre cerámica aragonesa, aborda la azulejería y la producción cerámica de la ciudad de Huesca desde la época musulmana hasta principios del siglo xx⁶ y dedica algún capítulo a las obras de pavimentación de la catedral y aportando nuevos datos sobre artífices y obras que habían sido ya investigados por la misma autora en 1992.⁷

Las fuentes que nos desvelan el proceso de pavimentación de la seo oscense tras las obras de recrecimiento y abovedamiento de la nave central (1497-1515) se conservan

² Llabrés (1903: 130).

³ Arco (1924: 76-77).

⁴ Durán (1991: 141-143).

⁵ *Idem* (1965).

⁶ Álvaro (2002, I: 59-62, y II: 218-222).

⁷ *Idem* (1992: 133 y ss.).

en el Archivo de la Catedral de Huesca. Se trata de tres documentos diferentes que citamos a continuación e iremos analizando más adelante.

Entre los protocolos notariales de Luis de Pilares encontramos dos contratos. En el primero, del año 1522,⁸ se recoge la capitulación firmada entre varios canónigos comisionados por el cabildo y tres maestros azulejeros mudéjares, Mahoma Tendillo, Mahoma el Toledano y Alí Sotillo, “moros maestros de azulejos habitantes de presente en la ciudad de Huesca”. En el mismo documento aparecen los nombres de los canónigos comisionados por el cabildo para firmar la capitulación, alguno de ellos de gran peso en la institución capitular, cuyas firmas vemos en otros contratos de singular importancia para el enriquecimiento del edificio, como en el caso del retablo mayor o en el de alguna de las capillas. Estos canónigos eran Manuel Ferrer de Busquetes —arcediano de Serrablo—, Miguel Jaime Gilbert, Pedro Lobera y Jorge Samper. En el contrato interviene como mediador el maestro escultor Damián Forment, que en aquel año se encontraba inmerso en los trabajos de realización del retablo mayor. Fueron testigos de ese mismo contrato otros dos mudéjares, Alí de Cuellas, moro ballestero, y Andallá Espital, moro de Cuarte.

Como es habitual en este tipo de contratos, en él se recogen los detalles y las condiciones de ejecución: diseño y calidad de las piezas, cantidad que se ha de fabricar, precio estipulado por cada azulejo y cada pieza, fechas y plazos de entrega y ejecución y cantidad adelantada por el cabildo para comenzar la obra.

En el segundo documento, testificado por el mismo notario dos años después, el 14 de julio de 1524,⁹ se contrata a un nuevo maestro —Alí Guarrás, “maestro de asentar azulejos” y “moro habitant en el lugar de Tórtoles cabe Tarazona”— y a varios ayudantes para la colocación de las piezas hechas. Igual que ocurría en el acuerdo firmado con los primeros, en este se establecen las condiciones, los costes y los materiales de la obra. Firma como testigo, además de dos cristianos, un mudéjar llamado Ceyza Navarro, “moro del lugar de Quinto”.

Por otra parte, en los libros de fábrica se asentaron pagos y recibos de las piezas hechas cuyas fechas coinciden con las de las capitulaciones firmadas. Así, en 1522 se

⁸ Archivo de la Catedral de Huesca (en adelante, ACH), prot. de Luis de Pilares, 30 de junio de 1522, f. 62.

⁹ ACH, prot. de Luis de Pilares, 14 de julio de 1524, f. 98r.

acusaba recibo de las piezas entregadas por uno de los artesanos azulejeros: “Recepta de azulejos por mí recibidos para el suelo de la seu de maestre Sotillo, moro”.¹⁰ Igualmente aparecen anotadas las cuentas del fabriquero por el mismo concepto para el segundo maestro mudéjar, “maestre Tendilla”.¹¹

En 1524 una nueva anotación advierte sobre la colocación de los azulejos, que el cabildo tenía ya hechos, y la liquidación del trabajo con el “maestro de asentar azulejos” mencionado en la capitulación del mismo año, Alí Guarrás.¹² Se menciona asimismo a los ayudantes con los que contó Guarrás para la instalación, igualmente mudéjares: Mahoma de Ay, Mahoma de Berros, maestre Ibrahim y “dos moros para serrar los azulejos”. Junto a todos ellos, tres mudéjares de Huesca eran los encargados de proveer de cal a la obra: Zalema, Abraham y Moriel.

Un año después, el 19 de julio de 1525, aparece la anotación de pagos realizados al maestro escultor del retablo mayor de la catedral, Damián Forment, que estaba trabajando en esa obra, por la realización de varios moldes “que hizo para los moros para la muestra de los ladrillos que avía de fazer para el coro porque los señores del Capítol mejor se pudiesen determinar de la suerte que los quería”.

LA SOLERÍA PRIMITIVA: SIGLOS XIV Y XV

No contamos con datos documentales ni fuentes antiguas que relaten o describan cómo era el pavimento original de la catedral en las primeras fases de su construcción, aunque lo más probable es que fuera enlosado,¹³ o bien con losas de piedra cortadas a escuadra o de corte irregular, o bien con ladrillo de barro cocido, como podemos ver en diferentes construcciones medievales del Alto Aragón.

Ricardo del Arco¹⁴ apuntó la posibilidad de que en ese periodo la solería fuera de piedra enmorrillada, similar a las de muchos otros templos medievales aragoneses, que se adornaban formando “distintas combinaciones y caprichosos dibujos”. Sin duda

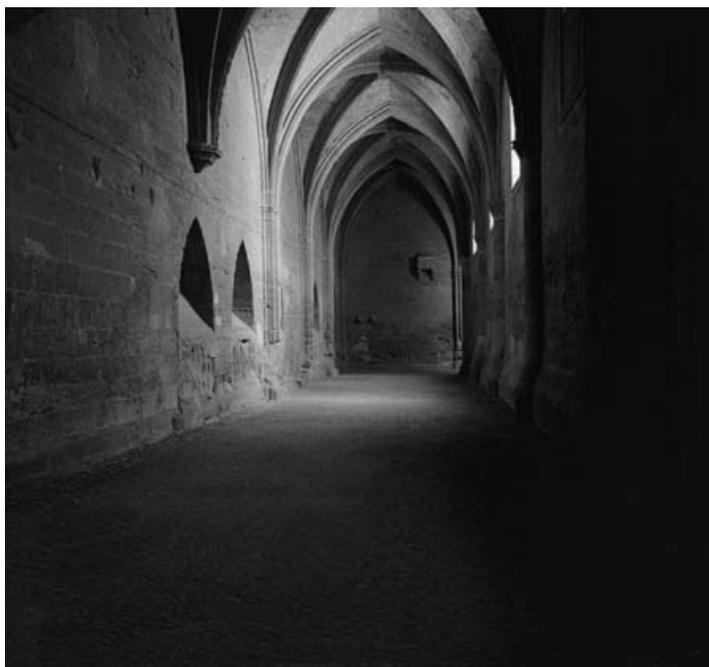
¹⁰ ACH, prot. de Luis de Pilares, 14 de julio de 1524, ff. 57v y ss.

¹¹ ACH, prot. de Luis de Pilares, 14 de julio de 1524, f. 62v.

¹² El fabriquero lo anota en ocasiones como *Galii*.

¹³ Así lo afirma Durán (1991: 139).

¹⁴ Arco (1924: 76).



*Claustro de la catedral de Huesca con pavimento enmorrillado. 1913-1924.
(Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Foto: Ricardo Compañé Escartín)*

se refería a los curiosos empedrados realizados con cantos rodados asentados sobre arena que se utilizaron de forma habitual para cubrir grandes espacios y que permitían drenar humedades del subsuelo. De este modo se encontraba cubierto el suelo de la crujía gótica del claustro de la catedral, levantado en la primera década del siglo xv, así como otras zonas contiguas del llamado *entorno de la catedral*,¹⁵ donde se pueden apreciar restos de pavimentos hechos a base de un enmorrillado de cantos semejante a otros conservados en diferentes edificios medievales altoaragoneses, como ocurre en el singular caso de la iglesia de San Pedro de Siresa.

¹⁵ Es el caso de una bodega situada en la actual zona de almacenes que originalmente, según Antonio Naval (2018: 79-80), debió de ser el patio de una casa medieval adscrita a la propia catedral. Recientemente, en el verano de 2021, durante las obras de desescombrado con seguimiento arqueológico de la zona de la entrada a la llamada *casa de la prepositura* apareció un enmorrillado de características similares al anteriormente descrito con el que se pavimentaron el patio y el pasillo de acceso a los trujales.

Durante las obras realizadas en las sacristías en 2017 para renovar el entarimado de madera, y tras el desmontaje de este, apareció parte del pavimento original de la llamada *sacristía vieja*, levantada en la primera fase de la construcción del templo, entre los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV. Ese pavimento estaba formado por un mortero blanquecino alisado y asentado sobre una “amalgama de bolos pequeños con arena y cal”¹⁶ muy degradado e interrumpido en algunos lugares por losas de piedra que reforzaban las zonas de mayor desgaste por el paso habitual, escalones o



Capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca, con pavimento de losas de piedra y foso de acceso a la cripta osario. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

¹⁶ Justes (2017: 8-9).

muros de cierre. Lo más probable es que el resto del edificio estuviera pavimentado del mismo modo que esa antigua sacristía. De hecho, cuando en un segundo contrato se pactó la colocación de los azulejos con un nuevo maestro “de asentar azulejos”, este se comprometió a “arrancar y sacar todas las piedras de la iglesia”¹⁷ y echar tierra para poder asentar sobre ella el nuevo pavimento.

Creemos que parte de ese enlosado primitivo se conserva en una de las capillas de la cabecera, la situada más al sur, la de santa Catalina, donde hay grandes losas de piedra cubriendo el pavimento. Posiblemente esta capilla nunca fue cubierta con azulejo porque desde ella se accede mediante un foso a la cripta que existe bajo ella y que fue usada hasta época reciente como osario.

Este tipo de solería de piedra arenisca debía de crear, sin embargo, problemas de humedad y confortabilidad, ya que se tienen noticias de que en determinadas épocas y en algunas fiestas del año el suelo del templo y la sacristía se cubría con una hierba llamada *juncia*, juncos y paja. Poner sobre el pavimento esas hierbas, que actuaban como aislante a modo de alfombra natural, era una manera de protegerse del frío y la humedad. Eso ocurría, por ejemplo, para la fiesta de la Natividad y su vigilia, y era labor del sacristán realizar esa tarea. Así lo recoge en su *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca* el canónigo Vicente Novella,¹⁸ en cuyo tiempo ya no era costumbre hacerlo, pues el cargo de sacristán se había suprimido en 1510:

Ya dijimos en la Parte quinta, página 290 que antiguamente había ciertas solemnidades en el año que se echaban juncos por el pavimento de la Iglesia, entre otras el día de la Natividad del Señor; y en la vigilia. Era también cargo de la dignidad de sacristán para abrigar el coro y la sacristía tender por el suelo paja, sin duda que no habían inventado aún las esteras. Suprimida la dignidad de sacristán en el año 1510, aunque la administración de la sacristía quedó con sus cargos, estos de que hablamos han cesado justamente. El primero de los juncos porque es lugarada; el segundo de la paja en el coro, porque ya está esterado, no haciéndolo en la sacristía por el riesgo que podría haber de un incendio.

El recinto del coro se enladrilló en 1405. Era el espacio usado de manera más habitual por el cabildo durante el rezo de los oficios diarios y el que requería un mejor

¹⁷ ACH, prot. de Luis Pilares, 14 de julio de 1524, f. 98.

¹⁸ Novella (1786: 354 y 355).

acondicionamiento. Aun así, como nos relata el propio Novella, para asegurarse el aislamiento de la humedad, una vez suprimida la costumbre de extender juncos y paja, se cubría con esteras el suelo durante los meses de invierno. Según noticias de Durán (1991), fue enladrillado por dos mudéjares cuyos nombres no se conservan en la documentación,¹⁹ y sobre ese pavimento de ladrillo se colocarían las esteras realizadas con fibras naturales de esparto durante los meses más fríos, desde principios de octubre hasta mitad de mayo.²⁰ El mismo Durán informa de que en el libro de fábrica aparecen anotaciones sobre los costes económicos del “mantenimiento de las steras necesarias al coro y a las muxeres”, ya que, además de en el coro, en invierno también se ponían esteras en algunas zonas de la iglesia para que se sentaran las mujeres, o bien en poyetes de piedra que rodeaban parte de las columnas de la nave central, o bien directamente sobre el suelo. Se asientan igualmente pagos de sueldos anuales al que barría “cada sábado y fiestas la iglesia y el coro” cuando este no estaba cubierto con las mencionadas esteras.

EL PAVIMENTO ORIGINAL: LOS PRIMEROS ARTÍFICES Y LOS AZULEJOS “QUADRADOS, DE TRIÁNGULOS Y QUADROS”

Según el documento citado, en 1522 el notario de Huesca Luis de Pilares formalizó el contrato entre el cabildo de la catedral y los maestros azulejeros Mahoma Tendillo, Mahoma el Toledano y Alí Sotillo para la realización de un buen número de azulejos o ladrillos esmaltados de colores para pavimentar la seo de Huesca, sus capillas, su sacristía y su coro. Los azulejeros eran “moros habitantes [...] en la ciudat de Huesca”. Se trataba de especialistas artesanos en el manejo de las técnicas de cerámica decorada y azulejería heredadas de la tradición andalusí, lo que hoy conocemos como *formas mudéjares*.

Como recoge Isabel Álvaro Zamora,²¹ en Aragón el control del oficio del barro constituía prácticamente un monopolio de los alfares mudéjares. En el caso de la ciudad de Huesca se tienen noticias tanto documentales como arqueológicas de la

¹⁹ Durán (1991: 139).

²⁰ Desde el 1 de octubre hasta el día de la Ascensión.

²¹ Álvaro (2002, I: 19 y 59).

existencia de este tipo de alfares en las diferentes zonas de la ciudad donde habitaba la mayor parte de la población mudéjar.²² Sin embargo, según las conclusiones de la misma autora, esos talleres locales no producían cerámica decorada ni azulejería, por lo que fue necesario recurrir a maestros azulejeros foráneos especializados en cerámica estannífera que se instalaban durante un tiempo en la ciudad, para lo que probablemente alquilaban y habilitan los obradores de otros artesanos mudéjares locales.

Así debió de ocurrir entre 1522 y 1525 con los primeros maestros azulejeros que contrató la catedral, los citados Tendilla, Toledano y Sotillo, que eran “azulejeros zaragozanos”, según señala la propia Isabel Álvaro,²³ quien llega a concretar incluso que procedían del lugar de Cadrete, donde se documenta al primero de ellos en 1501 realizando azulejos junto a su padre para el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Curiosa también es la presencia de un maestro azulejero cuyo apelativo indica su origen toledano, lo que revelaría, en opinión de la misma autora, un tránsito habitual de artesanos de tierras castellanas a Aragón que haría que ambos territorios compartieran artífices, técnicas y modelos de producción.

En cualquier caso, como hemos visto, en el documento firmado se dice que los tres azulejeros contratados eran habitantes de Huesca, lo que indicaría una estancia más o menos fija durante el plazo de ejecución de los trabajos encargados. Al menos así aparece documentada la presencia en la ciudad de dos de ellos, Tendilla y Sotillo, hasta la finalización de las obras encargadas por el cabildo oscense; el Toledano, sin embargo, deja de ser citado en la documentación oscense a partir de 1524, lo que hace suponer que se desvinculó de las tareas posteriores a las primeras fases de elaboración, o bien que formaba compañía con alguno de los anteriores y en los asientos de pagos del libro de fábrica únicamente quedaba citado el cabeza de la sociedad.

²² Fue Conte (1992) quien analizó algunos de estos alfares y los situó en varias zonas de la llamada *morería de Osca*, en el barrio de la Alquibla (barrio de la morería estricta) y en otras zonas colindantes y con presencia mudéjar como el barrio de Benahayan (en el entorno de la calle o *carrera* de San Martín y el convento de dominicos), el camino de Montearagón y las cercanías de la acequia de Almería (en el denominado *barrio de Algorrín*) y en el camino de Apiés, cerca del citado como *Pueyo de Cimath* (el entorno del actual cerro de las Mártires, donde hay documentados talleres y obradores cerámicos desde época andalusí). Véase igualmente Esco (1986: 169-198).

²³ Álvaro (2002, I: 183-184).

Durán aportó abundantes noticias, gracias a la consulta y la transcripción de las fuentes citadas del Archivo de la Catedral, sobre el proceso de elaboración y colocación de esos azulejos.²⁴ El contrato nos ofrece bastantes datos:

Primo es concordado que los dichos maestros se obligan fazer todos los ladrillos de colores necesarios para la Iglesia y capillas y coro y sacristía. Asimismo hayan de fazer todas las cadenillas necesarias para los dichos lugares y han de ser de quatro o cinco o tres colores, los que a dichos canónigos parecerá, es a saber, blanco, verde, azul, amarillo y negro y de los dichos cinco colores scojan dichos canónigos los que querrán.

Además, todos los azulejos debían ser “de muy buenos colores y muy iguales y bien squadrados y drechos y de la gordura necesaria”. Los azulejeros se comprometían a fabricarlos y entregarlos en el plazo de un año y a que su elaboración se llevara a cabo entre los meses de abril y septiembre. Los gastos del traslado de las piezas desde el taller hasta la catedral correrían por cuenta de los propios artesanos. Quedaba también en el contrato fijado el precio de las piezas “en dos dineros y pujesa y media pujesa, digo dos dineros y miaja menos pujesa”. Igualmente se concretó el precio de las cadenillas, aunque finalmente estas no llegaron a recibirse, según Durán. Sí que se recibieron y se liquidaron, desde marzo de 1524 y a lo largo de 1525, azulejos, cintas y triángulos, además de lo que en la documentación se denomina *xairas* y *quadros*. En total fueron realizadas 65 482 piezas por los dos maestros azulejeros, ayudados por el hijo de uno de ellos, Alí Tendilla, que empieza a ser citado a partir de 1525. Los dos maestros, Mahoma Tendilla y Alí Sotillo, trabajaron por igual y su producción en número de piezas fue bastante similar.

A partir del 14 de julio de 1524 aparece citado Alí Guarrás,²⁵ “moro habitant en el lugar de Tórtoles cabe Tarazona, maestro de asentar azulejos”, al que se contrató para colocar los azulejos fabricados por los anteriores realizando morteros de arena y cal para fijarlos al suelo.

²⁴ Durán (1991: 140-143).

²⁵ Uno de los primeros miembros de una destacada saga de alarifes y constructores que desde finales del siglo xv hasta finales del xvi realizaron importantes obras en el lugar de Tarazona y su entorno manteniendo las tradiciones mudéjares e introduciendo modelos propios del primer Renacimiento aragonés. Han sido bien documentados y estudiados por Tarifa y Criado (2010-2011).

Según se describe en la documentación citada, los azulejos y los triángulos entregados tenían que ser de colores blanco, negro, verde, azul y amarillo, y las cintas, verdes y blancas. Se insistía en el contrato en que los azulejos han de ser “muy iguales y bien squadriados y derechos”. En las descripciones quedaba claro que los azulejos debían combinar triángulos, cuadros y cintas de los colores que se indicaban en el documento. Se trataría, pues, de combinar azulejos cuadrados con otros de triángulo que serían del modelo que hoy llamamos *de cartabón*, es decir, que estarían divididos mediante una diagonal en dos partes triangulares iguales de colores distintos. Así los identificamos al comparar el contrato de Huesca con los de las solerías realizadas para otros lugares de Aragón en los que todavía se conservan pavimentos de este tipo, como es el caso de la iglesia del monasterio de Veruela,²⁶ donde a esos diseños se les denominaba *quarteados* o *qortados*. Allí encontramos una combinación de azulejos fabricados con el modelo de *cartabón* y otros monocromos de colores similares a los citados en la documentación de Huesca.



*Altar mayor y pavimento del presbiterio de la iglesia del monasterio de Veruela.
(Foto: Antonio García Omedes. www.romanicoaragones.com)*

²⁶ Esta solería ha sido estudiada y descrita por Álvaro (2002, II: 229-230, figs. 362-366, y 2006: 375-377). La autora concreta la realización de esta azulejería en talleres de Muel y Bulbueute entre 1548 y 1553.

Teniendo como base el modelo de la iglesia del monasterio de Veruela, y concretamente los restos que se conservan en su presbiterio, así como los restos aparecidos en los últimos años en el transcurso de varias obras llevadas a cabo en la seo oscense, podemos hacernos una idea de cómo pudo ser esa pavimentación original. Creemos que, con toda probabilidad, estaría formada por grandes paños de azulejos de cartabón y otros lisos y monocromos que combinarían los colores citados creando alfombras cerámicas en las que se repetirían dibujos romboidales con cierta simetría y siguiendo un mismo eje y una unidad de diseño y composición.

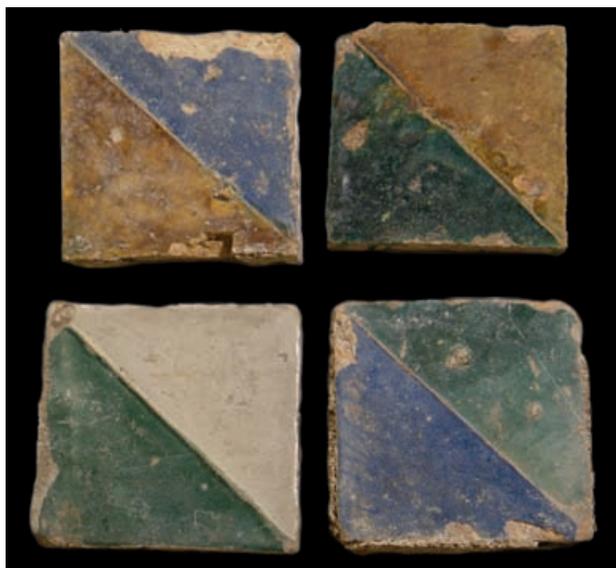
Estos azulejos de cartabón, llamados *triángulos* en la documentación, eran de colores azules, verdes, blancos y color melado o abizcochado. Sobre su fabricación dice Durán: “Se encargó también a Alí Guarrás que proporcionara ‘moldes o patrones de los triángulos a los maestros que fazen los azulejos a fin de que los hagan como los patrones para que quadre bien en el suelo’”.²⁷ Añade además que se recomendó al mismo maestro que colocara los azulejos mejor realizados en los lugares que estuvieran más a la vista.

Pudimos reconocer y datar algunos de esos azulejos, muy pocos, en el entorno de la catedral. Habían sido desmontados y probablemente depositados en almacenes durante las diferentes intervenciones que sufrió el edificio en el siglo pasado. Otros fueron descubiertos en la propia catedral durante las obras de restauración de la pavimentación de la capilla de san Jerónimo, que se llevaron a cabo en 2015.²⁸ Sus medidas son de 13,5 por 13,5 centímetros.

Un año después se realizaron trabajos de saneamiento en los suelos entarimados de las sacristías y se procedió a levantar y eliminar la madera que los cubría debido a la presencia de termitas y xilófagos. En el transcurso de estas últimas obras, que se realizaron con control arqueológico, tuvimos la oportunidad de descubrir parte de los

²⁷ Durán (1991: 141).

²⁸ Restauración realizada por la empresa Artesa (Juan Manuel Bote y Pilar Cano), que levantó la azulejería tardobarroca de la capilla (1764), tanto la del pavimento como la de los arrimaderos, por el deteriorado estado en que se encontraba, que ponía en riesgo su conservación, ya que había perdido parte de los morteros que la sujetaban a los muros o a la solería. En el pavimento de la capilla se encontraron algunos de esos azulejos originales del siglo XVI, que en algún momento sirvieron para rellenar huecos y para sustituir azulejos barrocos rotos o desaparecidos. Alguno incluso había sido reutilizado por la parte posterior. La memoria de la intervención se encuentra en el Archivo del Museo Diocesano de Huesca.



Azulejos de cartabón y arista del siglo XVI aparecidos durante las obras de restauración de la capilla de san Jerónimo. (Foto: Artesa)

azulejos descritos, algunos entre los restos de escombros y otros todavía *in situ* bajo parte del mobiliario del siglo XVI, lo que revelaría su originalidad y su antigüedad.

Otro de los lugares en los que hemos podido recuperar parte de esa azulejería original es el llamado *entorno de la catedral*, contiguo al claustro románico y a la sala de la limosna, donde a lo largo de varias campañas de verano se han venido realizando tareas de desescombro con seguimiento arqueológico. Entre los fragmentos localizados hay restos de azulejos de arista y cartabón en colores verde y melado, azul y melado y verde y blanco además de otros monocromos de color verde o azul.

De este tipo monocromo se conserva parte de un pavimento de azulejería original en la capilla de santa Ana, a ambos lados del retablo, en dos pequeñas franjas que fueron respetadas durante las obras de reestructuración de la catedral efectuadas entre 1968 y 1972, cuando se levantó todo el suelo del edificio y se eliminó cualquier resto que pudiera quedar de esa pavimentación. Alguna fotografía realizada durante ese proceso de remodelación nos deja intuir la presencia de algunos baldosines monocromos combinados con otros blancos, presencia que en cualquier caso sería mínima, pues en el siglo XIX se sustituyó el pavimento de azulejos por otro de mármoles. En



*Azulejos del siglo XVI hallados in situ bajo el suelo de la sacristía nueva colocados.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*



Vista de parte de la azulejería original conservada bajo el pavimento de la catedral durante las obras realizadas en 1969. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca. Foto: Tricas)

ese momento debieron de eliminarse los azulejos de la primera mitad del siglo XVI, de los que encontramos escasos vestigios en las zonas descritas y entre los escombros que fueron colmatando las zonas en ruinas y exteriores de la propia catedral.

Volviendo a la capilla de santa Ana²⁹ y las dos pequeñas franjas conservadas a ambos lados, comprobamos, tal y como hemos descrito, que se dispusieron azulejos



*Pavimento original conservado en los laterales de la capilla de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Fotos: Javier Blasco)*

²⁹ Álvaro (2002, II: 220). Esta es la única zona de toda la catedral de Huesca donde se conservaba la azulejería realizada en esos años (1522-1525) por los maestros citados.

monocromos azules y verdes y otros de color blanco (de 15 por 15 centímetros) formando una especie de alfombra ajedrezada que con toda probabilidad se combinaba con otros azulejos de cartabón que decorarían el resto de la estancia con figuras romboidales. La construcción y la decoración de esta capilla se realizaron a principios del siglo XVI y se dieron por concluidas en 1522, según la inscripción, ya desaparecida, que pudo leer y transcribir el canónigo Novella en 1796.³⁰

Todos esos modelos que pudimos recuperar, en los que se combinaban los colores citados, eran habituales en la época. Los encontramos en otros lugares cercanos que nos pueden servir de modelo, como la solería del coro de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, original del siglo XVI, que dibuja una alfombra en la que se alternan los azulejos monocromos verdes y blancos formando un damero cuyo aspecto se asemeja al descrito para nuestra catedral, una decoración que, aunque puede parecer simple, gracias al contraste de los tonos y la geometría de las formas consigue dar al conjunto un sentido colorista contenido pero de gran calidad.



*Pavimento del coro de la iglesia de San Pablo de Zaragoza.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*

³⁰ “DIVIS ANNAE HIERONIMO ET MARTINO / SACRUM / MARTINUS SANTANGEL FECIT / TRMA M. D. XXII”. Durán (1991: 154).

Podemos encontrarlo incluso en obras gráficas donde aparecen azulejos monocromos combinados con otros de cartabón en el suelo de una escena, que al mismo tiempo es usado por el pintor para generar profundidad a través de las líneas de fuga de la cuadrícula creada. Sirva como ejemplo la pintura sobre tabla realizada hacia 1520 por Bartholomäus Bruyn el Viejo *La adoración del Niño*, que se conserva en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, en la que el grupo de figuras aparece sobre un pavimento similar, lo que demostraría el éxito de este modelo. En algunas tablas del Maestro de Sijena encontramos pavimentos con combinaciones semejantes, como en el caso de la escena de la visitación.

En la capilla del castillo de Albalate del Arzobispo se conserva —aunque rehecho durante la restauración, en la que se repusieron muchas piezas— otro pavimento



La adoración del Niño. Bartholomäus Bruyn el Viejo. Hacia 1520.
(Museo Nacional Thyssen-Bornemisza)

en esa misma línea de colores y combinaciones. En este caso hay azulejos monocromos verdes y blancos componiendo dameros y alternando con otros de formas estrelladas y con largas cenefas de espigas verdes y blancas que los enmarcan. Con este tipo de cenefas quizás podamos poner en relación otras piezas descontextualizadas aparecidas durante la citada restauración de la capilla de san Jerónimo de la catedral. Se trata de parte de un ladrillo cortado con forma de espiga y otros fragmentos que pudieron pertenecer a una cenefa semejante a la descrita, un modelo que fue habitual a lo largo del siglo XVI tanto en solerías como en otro tipo de decoraciones cerámicas realizadas por azulejeros mudéjares. Por el momento no se ha encontrado ninguna pieza similar, así que esta es la única que puede darnos alguna referencia de la existencia de las *cin-tas blancas y verdes* que se mencionan en la documentación y que formarían parte del pavimento primitivo.

En el transcurso de las obras de desescombrado con seguimiento arqueológico del entorno de la catedral llevadas a cabo en la campaña del verano de 2021 apareció una pieza de gran interés que sin duda tenemos que poner en relación con ese



*Pavimento de la capilla del castillo de Albalate del Arzobispo.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*



Fragmentos de posibles cintas de espiga aparecidas durante las intervenciones realizadas en la capilla de san Jerónimo de la catedral de Huesca. (Foto: Artesa)

primer pavimento mudéjar. Se trata de un fragmento alargado (de 11 por 8 centímetros) incompleto y decorado con policromía de colores verde, azul, blanco y melado, que coinciden con los descritos en la documentación. En él se observa la misma técnica de arista, algo más tosca que la que se veía a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en este caso con motivos de decoración geométrica a base de cintas y figuras estrelladas. Los tonos son exactamente iguales a los de los azulejos de cartabón o lisos conservados. Con toda probabilidad formó parte de las orlas, llamadas en los documentos *cadenaillas*, *xairas* y *cinticas*, que podían enmarcar las grandes alfombras compuestas por piezas monocromas o bicolors a modo de cenefa, o bien se trata del único fragmento conservado de la azulejería decorada con motivos de lazos y geométricos que se debió de realizar en el mismo momento, ya que la propia documentación indica que se hicieron piezas policromadas para ese pavimento. Isabel Álvaro Zamora³¹ apunta la posibilidad de que para algunas solerías de la catedral oscense de ese periodo se fabricaran azulejos con labores de lacería siguiendo las descripciones que de ellos se hacen en el libro de fábrica: “los cuadrados de lazo y pintados, y las cinticas de lazo”. La autora sugiere que esas piezas pudieron ser similares a los azulejos fabricados en Muel para la torre de Utebo. De hecho, es sorprendente la similitud del fragmento hallado con algunos de los azulejos de esa torre, los más primitivos realizados por maestros mudéjares, tal y como presuponía Isabel Álvaro.

³¹ Álvaro (2002, II: 220).



Fragmento de posible cadenilla, xaira o cintica aparecido en la zona de escombros del entorno de la catedral en 2021. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)



Azulejo de artista con decoración de cinta de la torre de Utebo. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

Otra cuestión que nos da pistas sobre la azulejería de arista policromada de esa primera fase de pavimentación son las anotaciones, ya citadas, del libro de fábrica,³² donde se registra un pago que se hizo al “maestro fustero” Forment por la realización de moldes para los ladrillos en 1525. Sin duda se trata del diseño y la talla en madera de las plantillas utilizadas para marcar sobre los azulejos la decoración que luego

³² Libro de fábrica, 19 de julio de 1525.

iba a recibir esmalte de colores. En esa decoración se usaban moldes que se aplicaban mediante presión sobre el ladrillo antes de distribuir el esmalte, de modo que las líneas o aristas que aislaban las diferentes zonas que iban a recibir los esmaltes de colores quedaban marcadas en el azulejo como finos tabiquillos. Las plantillas hechas por Forment, según se señala en el mismo documento, eran para las baldosas del coro, que sería “de mejor labor”, y de “la entrada de la puerta mayor de la plaza”; es decir, que el interior del coro y los pies de la catedral, al inicio de la nave central, las zonas más nobles y vistosas de todo el edificio, tendrían un tipo de pavimentación más decorada y elaborada que el resto del recinto, lo que nos hace pensar que quizás ese fragmento formara parte de la decoración de uno de esos espacios.

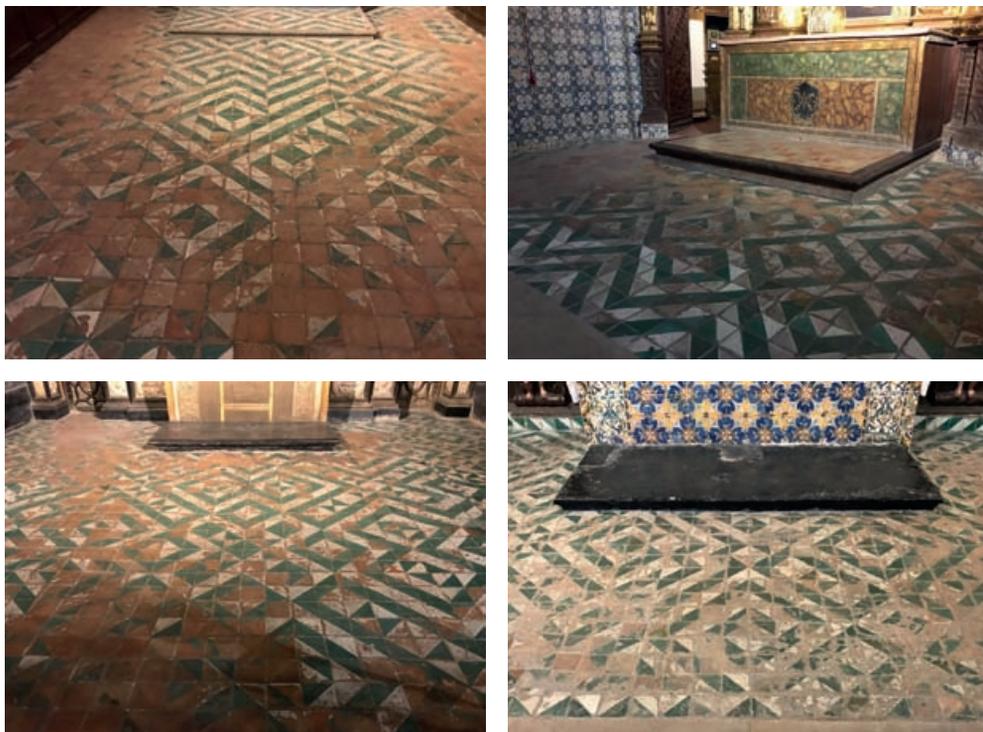
Del tipo de pavimento de azulejos de cartabón de arista que dibujan formas romboidales se conservan en la misma catedral algunos ejemplos en las capillas laterales y en las de los ábsides. En ellos se combinan únicamente dos colores, el blanco y el verde. Así los encontramos en la capilla de san Martín, la más oriental de la nave sur. Precisamente es esta la que se cita en la documentación como modelo para todas las demás a la hora de ir colocando los azulejos realizados: “los quadros no sean de menos coste que la obra de la capilla de San Martín”.³³ Esta capilla, a pesar de haber sido renovada, como todas las laterales, en el siglo XVII, mantuvo su advocación original, hecho que, unido al aspecto del pavimento de baldosas de arista, que denota una fabricación primitiva, nos hace sospechar que formaba parte de la azulejería encargada en el siglo XVI para naves y capillas. Son azulejos cuadrados que miden 13,5 centímetros de lado, al igual que los que combinan tonos azules, verdes y melados citados. Del mismo tipo y las mismas proporciones los hay en la contigua capilla de san Joaquín y en la absidial de la Virgen del Rosario. Sin embargo, es muy posible que estos pavimentos, similares al también conservado de la cripta de la capilla de los Lastanosa,³⁴

³³ ACH, prot. de Luis de Pilares, 28 de junio de 1524, f. 98.

³⁴ Este pavimento fue restaurado durante las obras de rehabilitación del conjunto llevadas a cabo por la empresa Artyco entre 2006 y 2007 a cargo de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón. Tras comprobar el estado y las alteraciones, los añadidos y los movimientos de la azulejería se optó por eliminar todas las piezas que no pertenecían al conjunto primitivo, sino que habían sido incorporadas en diferentes momentos para subsanar pérdidas, o que habían sido recolocadas de manera aleatoria. Se mantuvieron *in situ* los azulejos originales y los demás se sustituyeron por otros de nueva creación que copiaban el motivo de cartabón. Se dispusieron formando grandes rombos siguiendo el dibujo que de este pavimento se conservaba en el conocido grabado de la cripta del manuscrito *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservado en la Biblioteca Nacional de España, que sirvió de base para esta intervención. Artyco (2008).

fueran renovados en el siglo XVII, cuando esas capillas fueron rehechas y en muchos casos cambiadas de titularidad y se encargaron nuevos retablos y ornamentación al gusto barroco, ya que ese modelo de solería iba a pervivir y a utilizarse tanto en el siglo XVI como a lo largo de todo el XVII. También es posible que, aun renovando las decoraciones y los retablos, se mantuviera el pavimento original, colocado cien años antes, o bien que al rehacerse se copiaran las formas y los motivos existentes para dar una mayor uniformidad a todo el recinto catedralicio, pues las naves, el coro y el resto de las capillas conservarían el primitivo pavimento mudéjar.

Isabel Álvaro Zamora³⁵ nos da noticias de otros dos maestros azulejeros de la catedral que estuvieron instalados en la ciudad desde finales del siglo XVI hasta 1610,



Pavimentos de las capillas de san Martín, san Joaquín, la Virgen del Rosario y la Inmaculada de la catedral de Huesca. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

³⁵ Álvaro (2002, I: 61).



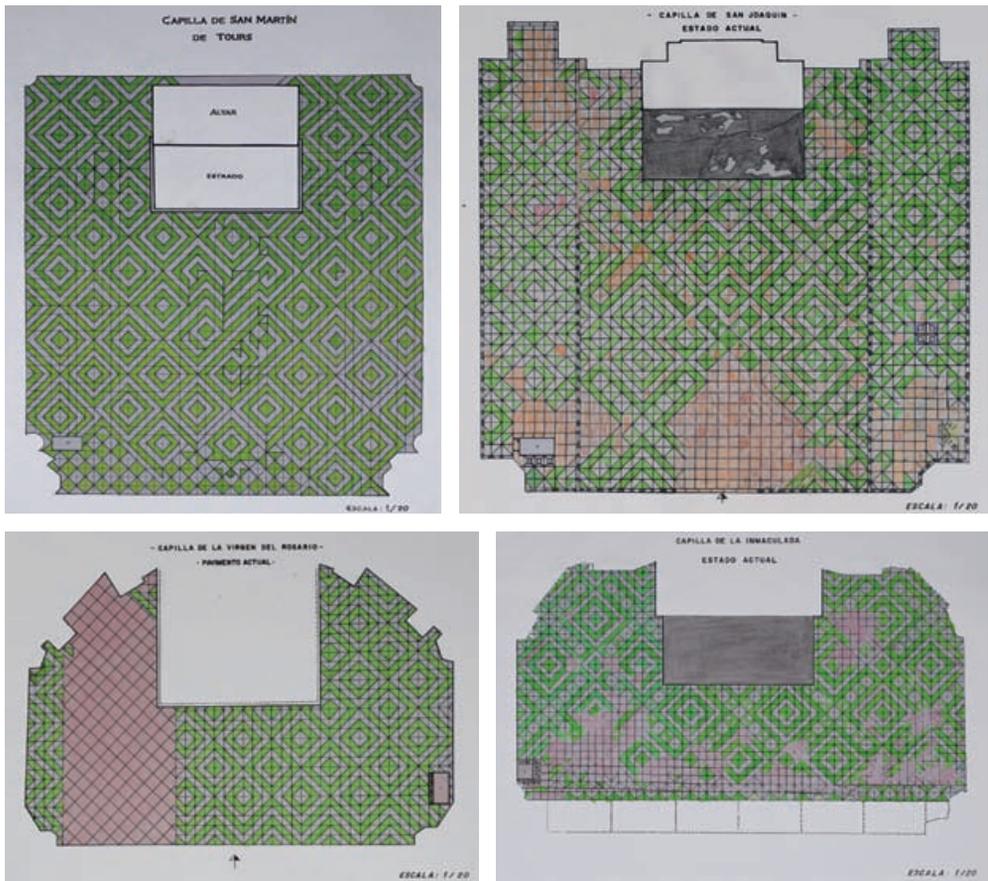
*Cripta de la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

fecha de la expulsión de los moriscos. Esos maestros eran Lope Medina y Jerónimo Codo. Lope Medina era también artesano de otro tipo de cerámica doméstica, pues era “ollero y cantarero”, y en 1597 se construyó un horno en el barrio de San Lorenzo (la Alquibla), donde varios miembros de la misma saga se documentan con posterioridad. Jerónimo Codo tuvo obrador en la parroquia de San Martín. Es decir, los dos estaban establecidos en la zona de la Morería, donde había otros talleres de cerámica y alfares. Según la misma autora, sin duda esos maestros se instalaron temporalmente en Huesca por algún encargo de interés, ya que no había artífices en la ciudad que fabricaran azulejería ni vajilla decorada. El hecho de asociarlos con la catedral y citarlos como maestros azulejeros para ella nos hace suponer que pudieron ser ellos los autores de alguna de las cerámicas de arista y cartabón descritas.

Algo más pequeños, pero de características similares, son los azulejos conservados en otra de las capillas absidiales, la de la Inmaculada, que miden 11 centímetros de lado. Entre ellos podemos encontrar uno un poco diferente que conserva el tono verde combinado con el color bizcocho o melado en cartabón y arista tal como habíamos visto en los restos aparecidos y anteriormente comentados. Esto nos hace sospechar que este sea el único pavimento original conservado *in situ* en todas las capillas.

La de la Inmaculada fue una de las primeras que se renovaron en la primera mitad del siglo XVII, concretamente en 1631, cuando le fue concedida al canónigo Cristóbal Colón, quien encargó el retablo que existe en la actualidad.

Los pavimentos de las cuatro capillas citadas han sido documentados gráficamente en fechas recientes por encargo del cabildo de la catedral,³⁶ que, al observar su



Dibujos a escala de los pavimentos de azulejo de cartabón de las capillas de la catedral de Huesca realizados por Alejandro Uceda Crespo. (Archivo de la Catedral de Huesca)

³⁶ Este trabajo ha sido realizado por Alejandro Ucedo Crespo, arquitecto técnico. Los planos y los dibujos están depositados en el Archivo de la Catedral de Huesca.



*Pavimento de la sala capitular del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*

progresivo deterioro, ha considerado necesario realizar varios planos a escala de las solerías en su estado actual, así como una recreación del que sería su aspecto primitivo.

Similar a este tipo de solerías de cartabón en verde y blanco existe algún otro ejemplo interesante en Aragón. El mejor conservado y el que cuenta con más metros es el de la sala capitular del monasterio de la Resurrección de canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza. Se trata de una pavimentación, muy semejante a la descrita para las capillas de la catedral de Huesca, que tiene que ser anterior a 1602, fecha de la última lápida colocada en el suelo, por lo que debió de ser realizada en los últimos años del siglo XVI.³⁷ Idéntica decoración se utilizó para el pavimento de la sala capitular del antiguo convento de San Agustín de Zaragoza, y en el presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón se conservan solerías del mismo tipo, datadas en 1599, que presentan parte de las piezas originales y otras que fueron rehechas durante la restauración del templo.

³⁷ Álvarez (2000: 261).

EL PAVIMENTO DE ARISTA DECORADO: “AZULEJOS ARCHETADOS”

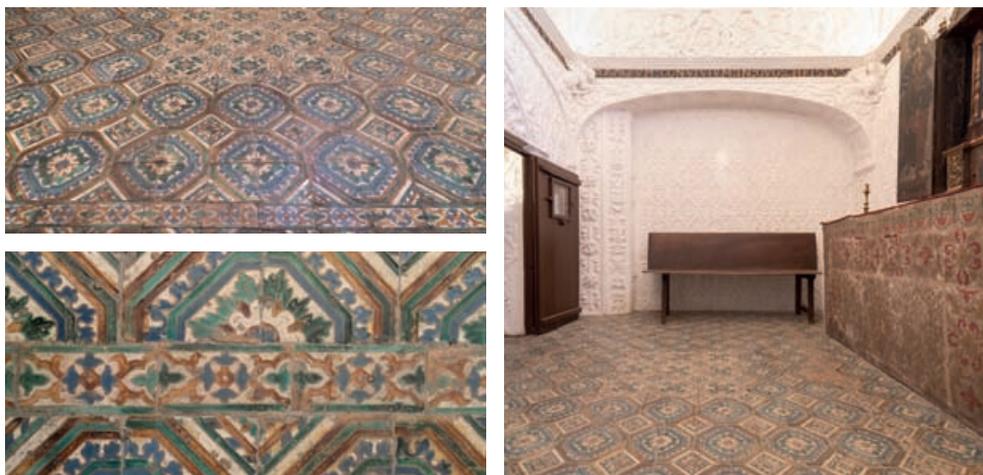
En 1544 son contratados los trabajos de un nuevo maestro azulejero zaragozano, Antón Belbix, quien se encargaría de realizar la solería de la capilla del Sacramento de la catedral y la de la llamada *sacristía nueva*.³⁸ En los libros de fábrica se reflejan los pagos que recibió este maestro “por azulejos, cintillas y coronas”.

El pavimento de la capilla del Sacramento es uno de los pocos de este tipo que se conservan en buen estado, ya que se trataba de una estancia que no era accesible a los fieles ni al público. Su escaso uso ha permitido que podamos ver la azulejería en condiciones similares a las del momento en que fue realizada y colocada. Esta capilla está situada detrás del retablo mayor, obra de Damián Forment (1520-1532). A este lugar, que fue proyectado a la vez que el propio retablo, se accede a través de una escalera de caracol de piedra desde la sacristía nueva. Estas capillas son habituales en grandes templos, catedrales y basílicas aragonesas, y su función es reservar en su interior la eucaristía de forma permanente, como si de un gran sagrario se tratara.³⁹ Su realización no se acometió hasta 1543, años después de que se concluyera el propio retablo mayor, una vez terminadas las bóvedas de la sacristía sobre la que asienta la capilla. Es una estancia de planta cuadrada con bóveda estrellada baída. Todo el espacio está cubierto con yeserías que mezclan motivos renacentistas de raíz italiana con otros de clara inspiración mudéjar. En la decoración de la capilla trabajaron discípulos del propio Forment.

La solería con que se pavimentó fue realizada con azulejos de los llamados *de arista* o *de cuenca* de 13 centímetros de lado decorados con motivos vegetales y geométricos policromados. La técnica de arista, como hemos visto, tuvo una amplia difusión a lo largo del siglo XVI porque aunaba la rapidez de su fabricación y resultados decorativos de gran riqueza. Al estar fabricadas con plantillas y manteniendo siempre el carácter artesanal del trabajo, se pueden encontrar en diferentes lugares modelos muy similares que demuestran que los artesanos de los alfares y los maestros azulejeros usaban modelos comunes. En el caso de la capilla que nos ocupa, el pavimento forma una gran alfombra de rosetones inscritos en varios octógonos que van creciendo en tamaño, los más interiores rodeados de una crestería de hojas. Este diseño se alterna

³⁸ Así lo documentaron Durán (1991: 164) y Álvaro (2002, II: 222).

³⁹ Alonso (2016).



Capilla del Sacramento, situada tras el óculo del retablo mayor de la catedral, y detalle de la solera de azulejería de arista. Antón Belbix. 1544. (Fotos: Javier Blasco)

con formas romboidales que repiten el mismo esquema y que igualmente presentan en su interior una roseta más pequeña. En el centro de la estancia se interrumpe ese patrón para formar un pequeño paño rectangular con azulejos que dibujan otro motivo, en este caso rosetas de las que parten cuatro hojas inscritas en dos círculos concéntricos que a su vez encierran una orla de cintas, y entre esas formas circulares hay otras romboidales con flores tetrapétalas. La solería incluye una cenefa de piezas de menor tamaño (13 por 7 centímetros) decoradas con florones y óvalos de perfil mixtilíneo que la recorre por su perímetro: es lo que en la documentación se denomina *cintilla*.

Los colores empleados son los mismos en todos los azulejos: azul, verde, blanco y melado en tono plano y sin degradaciones ni matices. Son los tonos que ya veíamos en los azulejos de cartabón o monocromos descritos, así como en el fragmento policromado descubierto y datado en la primera mitad del siglo XVI. Esta solería, según Isabel Álvaro Zamora,⁴⁰ guarda curiosas similitudes con algunas piezas sevillanas y con azulejos realizados para el castillo de Sant'Angelo de Roma entre 1513 y 1521, lo que sugiere la movilidad de artífices y modelos.

⁴⁰ Álvaro (2002, II: 222).

Estos son los únicos azulejos de arista decorados que se mantienen *in situ* en la catedral de Huesca; sin embargo, se conservan otros azulejos de este tipo, aunque con distinto diseño, que se encontraban descontextualizados o almacenados en diferentes lugares del edificio. Así hallamos un pequeño conjunto de azulejos que, con características técnicas y tonos similares, se diferencian de los anteriores en su menor tamaño, que es de 10,5 centímetros de lado, y en su motivo decorativo, que consiste en una forma estrellada cuyas puntas terminan en pequeños capullos inscrita entre dos círculos concéntricos que a su vez encierran una orla de hojas, y entre estas formas hay pequeños florones de ocho pétalos. Desconocemos el lugar de procedencia de este pequeño conjunto de azulejería que ha llegado hasta nosotros por haber sido reutilizado en algún momento que no podemos determinar para parchear la cripta de la capilla de los Lastanosa, cuya solería, como ya dijimos, fue totalmente restaurada durante las obras llevadas a cabo en 2006-2007, cuando se desmontaron todos los azulejos que habían sido colocados allí para tapar los huecos dejados por la azulejería original anteriormente descrita. En este caso se encontraban junto al altar, pegados a él en la zona frontal.

Es posible que el origen de este segundo conjunto lo tengamos que buscar en alguna estancia del antiguo palacio episcopal, y en concreto en el conocido como *salón del Tanto Monta*. En una fotografía de Ricardo Compairé podemos comprobar que a principios del siglo XX en esa sala, que ya había sufrido distintas intervenciones,



Azulejos de arista decorados desmontados y procedentes de alguna estancia de la catedral de Huesca. Siglo XVI. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)



*Vista del salón del Tanto Monta, con arrimadero y pavimento de azulejo, hacia 1923-1924.
(Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Foto: Ricardo Compairé Escartín)*

se recubrió el zócalo con un arrimadero de azulejos y un pavimento muy similar al conservado. Sin embargo, en imágenes anteriores a las de Compairé (1921-1930) que se conservan de esta sala no se observa ese arrimadero, que debió de ser realizado durante las obras acometidas en el salón por el obispo Mateo Colom (1923-1934), una de las cuales consistió en recolocar en ese lugar la portada románica que se ve en la fotografía. Tal vez durante esa remodelación, llevada a cabo en los primeros años de su episcopado, se reutilizaron azulejos de arista cuyo origen concreto no conocemos, aunque podemos aventurarnos a pensar que procedieran de la llamada *sacristía nueva* de la propia catedral, para la cual se contrataron asimismo los trabajos del citado maestro Antón Belbix. De ser así, y teniendo en cuenta las dimensiones de la estancia, son muy pocos los azulejos que han llegado hasta nosotros, sin duda debido a las numerosas vicisitudes y las diversas reubicaciones que sufrieron. También podrían provenir de alguna solería antigua de la misma estancia del palacio. Antonio Naval⁴¹ apuntó la posibilidad de que en origen esta sala, a la que se había dotado de una lujosa techumbre

⁴¹ Naval (2017: 89).

a finales del siglo xv y que se enriquecía con tapices, lienzos y un cuidado mobiliario, contara también con una solería de azulejos decorada en el siglo xvi que se habría encargado y se habría realizado al mismo tiempo que las de la propia catedral o las de sus sacristías. Sin embargo, no queda ni un solo vestigio material ni documental de todo ello. De hecho, el salón, al ser cerrado y abandonado, al igual que el resto del palacio episcopal, se fue degradando progresivamente, lo que, añadido a los deterioros producidos durante la Guerra Civil, hizo que la estancia necesitara una profunda intervención para salvarse de la ruina. Las primeras obras de consolidación tuvieron lugar entre los años 1977 y 1983, y en ellas se incluyeron demoliciones, desmontajes de añadidos y cierres de muros y vanos.⁴² En ese momento debió de ser eliminado el arrimadero que fotografió Comparé.

Curiosamente, encontramos azulejos muy similares a estos últimos descritos, salvo por algún ligero cambio en la policromía, en el presbiterio de la iglesia parroquial de Betorz, localidad de la provincia de Huesca perteneciente al municipio de Bárcabo y situado en la comarca de Sobrarbe, al norte de Alquézar.⁴³ Tal y como se indica en el informe de su restauración, es muy posible que fueran colocados en ese lugar pero procedieran de algún otro, ya que parecen descontextualizados en relación con el resto del edificio, que, aunque de origen medieval, fue totalmente rehecho a finales del siglo xviii, época a la que corresponde toda su decoración interior.

En cualquier caso, el uso de este tipo de cerámica fue muy habitual a lo largo del siglo xvi y hasta principios del xvii. Forrando arrimaderos la encontramos en numerosos lugares de Aragón, tanto en las provincias de Zaragoza y Teruel como en la de Huesca. Es el caso de los arrimaderos que, con azulejería de arista decorada del siglo xvi procedente de Muel, con motivos diferentes a los descritos, se conservan en la capilla de los Claramón de la iglesia de San Francisco de Barbastro. En el presbiterio de la colegiata de Bolea, bajo el retablo mayor, los hay con jarrones, cogollos y grifos afrontados que se repiten en muchos otros lugares de Aragón. El mismo diseño lo encontramos en la iglesia parroquial de Lanaja. Todos los ejemplos citados están en la provincia de Huesca.

⁴² Villacampa (2018: 44-45).

⁴³ Agradezco esta información y la documentación que me ha facilitado a Blas Matas Serrano, quien cuando era alumno de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón participó en el estudio y la restauración de cuatro de estos azulejos, que fueron extraídos del conjunto con esa finalidad.

ARRIMADEROS BARROCOS: AZULEJOS SERIADOS Y POLICROMADOS A PINCEL

A los conjuntos de azulejos anteriormente descritos, realizados a lo largo del siglo XVI, hay que añadir otra importante azulejería realizada a partir de los años veinte del XVII para los arrimaderos de algunas de las capillas de la propia catedral que se renovaron en esa centuria y la siguiente. En ese periodo todas las capillas de naves laterales y ábsides fueron dotadas de nuevos retablos y de decoraciones al gusto de la época, en alguna ocasión remodelando totalmente su arquitectura y su traza interior. En la mayor parte de ellas la decoración se completó con arrimaderos de azulejos esmaltados y pintados a mano con motivos vegetales y geométricos repetitivos que dotaron de gran belleza y ornamentaron con vivo colorido los muros de piedra de esos antiguos espacios de origen medieval. De esta manera se protegía la piedra arenisca de la zona de mayor roce al mismo tiempo que se enriquecía y se aportaba ornamentación y dinamismo a las zonas bajas de las capillas transformándolas con el sentido estético del arte barroco. En algunas ocasiones esos mismos azulejos se utilizaban para revestir los frentes de los altares, que de este modo formaban una unidad decorativa con los muros laterales.

En esos arrimaderos se reproducen modelos y decoraciones que podemos ver repetidos dentro de la propia catedral, así como en otros lugares de la ciudad de Huesca o de poblaciones cercanas, y que describiremos más adelante. Algunos de esos conjuntos fueron arrancados entre 1968 y 1972 durante las obras de rehabilitación del edificio. Las imágenes antiguas conservadas nos permiten comprobar que muchos de ellos eran en origen de mayor tamaño y recubrían por completo pilares, columnas, esquinas y muros que más tarde se despojaron de esas azulejías probablemente con la intención de dar mayor protagonismo a la pureza de la traza arquitectónica y resaltar el carácter medieval del edificio eliminando añadidos posteriores a la fase gótica según los criterios de la época. Esto, unido al desmontaje de las capillas del trascoro, que suponemos que igualmente adornaban sus muros con arrimaderos similares, hace que hallemos buena parte de esos azulejos desmontados en grandes cantidades en almacenes del edificio o como material de derribo y relleno entre los escombros con los que se colmató el entorno de la catedral.

En cuanto a las autorías, podemos citar dos nombres de maestros azulejeros vinculados a la catedral de Huesca en el siglo XVII. Se trata de Miguel Izuel y Jerónimo Saturnino, de los que de nuevo da noticias, siguiendo a Ricardo del Arco, Isabel Álvaro Zamora,



Vista interior de la catedral antes de la intervención que sufrió entre 1968 y 1972, con los arrimaderos de azulejo en su tamaño original. (Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Colección Roisin. Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya)

que se refiere a ellos como “maestros azulejeros de la Catedral”⁴⁴ que trabajaron allí en 1635 y 1652. Quizás a ellos debamos atribuirles alguno de los conjuntos que se conservan en la seo oscense. Hasta la fecha no se tienen noticias más concretas de autores o fechas de realización de esos conjuntos, por lo que en este artículo nos limitamos a describirlos y a apuntar una posible relación entre ellos en función de las similitudes decorativas.

⁴⁴ Álvaro (2002, i: 62).

La mayor parte de esta azulejería parece proceder de los talleres de Muel y Villafeliche, cuya producción era muy similar y a los que los comitentes de las capillas debían acudir para comprar piezas sueltas que luego eran colocadas por azulejeros en solerías, arrimaderos y frontales siguiendo el diseño marcado por los arquitectos y los diseñadores de esos espacios. Aunque no fueron realizadas por maestros mudéjares en sentido estricto pues, como hemos dicho, todas ellas se fabricaron a partir de la década de los años veinte del siglo XVII, una vez que se había producido la expulsión de los moriscos (1610), algunas sí están inspiradas en los modelos de la cerámica mudéjar en cuanto a la repetición de formas, los motivos geométricos y cierta reminiscencia de la lacería y los entrelazos que los maestros mudéjares habían usado normalmente. Sin embargo, el planteamiento de sus elementos decorativos y el intento de dotarlos de volumen y naturalismo mediante el uso de diferentes tonos en las gamas de color, perfilados en el dibujo y contrastes y claroscuros hacen que las piezas estén dentro del gusto por lo decorativo del arte barroco.

La técnica usada fue la habitual en este tipo de piezas. Se realizaban con barro cocido y se les aplicaba el color blanco de fondo con barniz estannífero generalmente por inmersión cuando estaban aún tiernas, *crudas* o sin cocer, y se trazaba a pincel la decoración en color. La paleta de colores estaba compuesta por pigmentos de origen mineral: óxido de cobalto (azul), óxido de cobre (verde), óxido de manganeso (morado, negro y marrón) y óxido de hierro o de antimonio (amarillo).⁴⁵

Los motivos representados son variados, con cierta similitud en algún caso, pero siempre con variaciones y singularidades, lo que enriquece en gran medida el conjunto. Son series policromadas con temas vegetales y geométricos que se forman a partir de cuatro azulejos (cuarteados) que reproducen un mismo dibujo y se van disponiendo de forma radial para crear un motivo completo. Los paños que repiten esos grandes motivos de hojas y florones se rematan en las zonas superior e inferior con una orla de azulejos alargados decorados con cenefas de temática similar que los enmarcan y los resaltan.

⁴⁵ En esa cuestión remito al estudio realizado por Blas Matas Serrano, Pablo Martín-Ramos y José Antonio Cuchi Oterino y publicado en este mismo número de *Argensola* con el título “Caracterización por XRF de una colección de azulejos de la catedral de Huesca”, en el que a través del análisis por fluorescencia de rayos X de alguna de estas piezas han conseguido descubrir la composición exacta de los pigmentos usados en su policromía.

A continuación los describimos en orden cronológico en función de la fecha de renovación de las diferentes capillas.

Capilla del santo Cristo de los Milagros

Se trata de la capilla del extremo norte de la cabecera. Su renovación tuvo lugar entre 1622 y 1625 a expensas del obispo Juan Moriz de Salazar. La obra fue llevada a cabo por el arquitecto Pedro de Ruesta.⁴⁶ En la capitulación, firmada el 6 de agosto de 1622,⁴⁷ se dan estas indicaciones: “es condición que el dicho maestro haya de azulejar el suelo de la dicha capilla y santuario con azulejos ordinarios, de los mejores que se hallaren, y aya de enladrillar el suelo de la sacristía y paso”. Sin embargo, en el pavimento de la capilla no se conserva azulejería ninguna ni tenemos noticias ni datos sobre si realmente se llegó a hacer de ese modo o si, de haber sido así, esos azulejos serían similares a los de cartabón en verde y blanco vistos en otras capillas de la catedral. Lo que hay en la actualidad es un pavimento de losas de mármol blancas y negras que dibujan un curioso laberinto en la nave y un damero ajedrezado en el presbiterio.⁴⁸ Es posible que esas losas se colocaran en época posterior, probablemente en el siglo XVIII, cuando se renovó el altar de la capilla. En cualquier caso, los únicos azulejos que se conservan en ese espacio son dos grandes paños situados a los lados del arco de embocadura y la portada formando sendos arrimaderos coloristas y con gran sentido decorativo.

Los azulejos son de dos tipos: por un lado, en el paño de mayor tamaño y protagonismo se representan motivos vegetales consistentes en un cogollo central romboidal del que parten cuatro palmetas de tres hojas que se enmarcan con tornapuntas y se atan con un aro; por otro, cada uno de esos frentes es rematado en su zona superior por una cenefa formada por otros azulejos igualmente cuarteados decorados con jarrones de dos asas de los que sobresalen tulipanes, capullos, flores azuladas y hojas sobre fondo blanco, cenefa que a su vez está enmarcada por dos orlas de palmas rizadas simétricas

⁴⁶ Para conocer más detalles de la construcción y el diseño de esta capilla es fundamental el estudio de Fontana (2015).

⁴⁷ Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Juan de la Cueva, n.º 1291, ff. 84r-89v; publicada por Balaguer (1960).

⁴⁸ Sobre este asunto, y sobre el pavimento de la capilla, Villacampa (2015).



*Arrimadero de la embocadura de la capilla del santo Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca.
(Fotos: Blas Matas Serrano)*

y afrontadas. Las tonalidades empleadas son verdes, meladas y azules, sobre las que, a pincel, se añadieron sombras y matices para crear volúmenes y dotar de mayor naturalismo a los motivos.

En imágenes y fotografías antiguas de la capilla comprobamos que originalmente el revestimiento era más amplio que el conservado y llegaba a cubrir los pilares y las esquinas del arco de embocadura, zonas que debieron de desmontarse durante las obras de restauración del siglo XX, por lo que encontramos parte de esos mismos azulejos desmontados en almacenes. Cuatro de ellos, que forman el motivo decorativo, han sido restaurados y expuestos en el Museo Diocesano.

Capilla de Nuestra Señora del Pópulo

Es la primera capilla, desde los pies, de la nave norte o nave del evangelio. Fue renovada a partir de 1630 por el canónigo Juan de Molina, aunque no tenemos datos de la obra. No se conserva, o no ha sido hallada hasta la fecha, ningún contrato que nos ayude a averiguar quiénes fueron sus artífices o a conocer su aspecto primitivo. Sabemos que, a pesar de la importante remodelación que sufrió durante las obras de 1968-1972, estaba ricamente decorada con grandes lienzos laterales y retratos de sus fundadores. Al igual que la anterior, no conserva, si la tuvo, azulejería en su pavimento, que se cubre con losas de mármol blanco probablemente colocadas en el siglo XIX, cuando se renovó todo el pavimento de la catedral. En época reciente se abrieron en su suelo tres huecos para el osario y los sepulcros.

Aunque muy rehechos y retocados, la capilla conserva paños de azulejos en el muro este, así como frisos que enmarcan una de las puertas laterales, que daba acceso a la antigua sacristía, y el frontal que recubre su altar. La diferencia en la disposición de la azulejería nos hace pensar que el conjunto está muy alterado y ha sufrido modificaciones y parcheados.

El paño o arrimadero del muro este, a pesar de estar retocado, parece que conserva el modelo original. Se trata de un diseño geométrico que incluye cuatro tipos de azulejos con motivos diferentes. Dos de ellos forman prismas cuadrados pintados con dos tonos de azul, y en el de mayor tamaño se inscribe una flor. Estos modelos son los llamados *de punta de clavo* o *de diamante*. Los motivos de prismas se combinan con otros azulejos donde aparecen óvalos o *espejos* rodeados de tornapuntas, colocados bien en vertical, bien en horizontal. En ellos se emplearon los colores blanco, amarillo y azul jugando con distintas tonalidades para conseguir efectos de volumen y relieve en las depuradas formas geométricas. Es un tipo de decoración de raíz manierista inspirada en motivos derivados de las formas arquitectónicas clasicistas.

En el frontal del altar el mismo modelo de azulejo que forma prismas cuadrados aparece combinado con orlas decoradas con tornapuntas y formas romboidales. La parte superior y una de las bandas laterales, que se conservan en su estado original, se rematan con una orla de azulejos cuarteados que forman una guirnalda de capullos y hojas rizadas dispuestos simétricamente. La otra banda lateral es un añadido formado con azulejos procedentes de otra de las capillas catedralicias. Como era habitual en



Frontal y arrimadero de azulejos de la capilla de la Virgen del Pópulo de la catedral de Huesca. Hacia 1630. (Fotos: Javier Blasco)

este tipo de frontales de azulejo, también se pintó una pequeña cenefa que imita flecos colgantes simulando los que tendría un tejido bordado.

Una decoración similar a la descrita es la que enmarca una de las portadas que daban acceso a la sacristía de la capilla. El resto son parcheados y añadidos que provenían de otros espacios de la misma catedral.

El modelo utilizado en la decoración cerámica de esta capilla lo encontramos muy similar o con los mismos motivos en otros lugares, como la vecina capilla de san Martín de la propia catedral o la sacristía de la basílica de San Lorenzo de Huesca. En cualquier caso, se trata de un modelo que fue muy habitual y tuvo gran difusión a lo largo de toda la centuria y que podemos encontrar no solo en tierras aragonesas, sino también en Castilla o en Andalucía. En Aragón se produjo a gran escala en los talleres de Muel y Villafeliche.

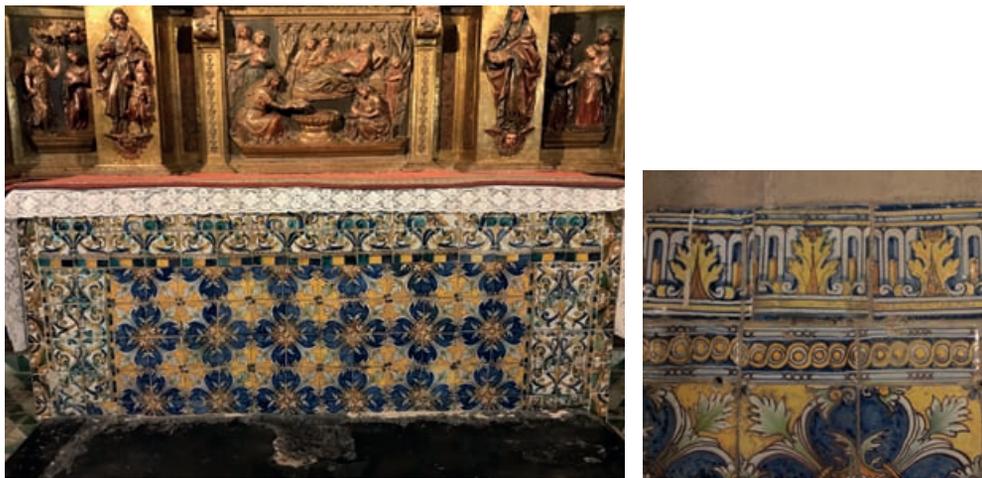
Bastantes piezas de ese mismo modelo se encontraban desmontadas en los almacenes de la catedral y el Museo Diocesano, y también hay muchas de ellas muy fragmentadas en la zona colmatada de escombros del entorno de la catedral. Algunos

de esos azulejos se recuperaron y fueron restaurados y expuestos en la muestra situada en la logia o porche del museo.

Capilla de la Inmaculada

Está situada en el ábside del lado norte contiguo al altar mayor. Fue renovada a partir de 1630, fecha en que le fue concedida al canónigo Cristóbal Colón. Debió de ser entonces cuando se realizó el actual retablo clasicista dedicado a la Inmaculada Concepción. En esta capilla se conserva, como ya hemos visto, una solería de azulejo de cartabón de arista que combina verde y blanco que bien podría ser anterior a la renovación y formar parte de la azulejería mudéjar realizada a lo largo del siglo XVI, o bien se hizo en ese mismo momento imitando los modelos anteriores. Además, sus muros se revistieron con decorativos arrimaderos de vistosos azulejos que conservan en magnífico estado sus vivos colores. El frontal de altar se recubrió con los mismos motivos. El estado de conservación es muy aceptable, lo que permite apreciar la belleza y la riqueza cromática del conjunto.

Los motivos empleados se realizaron a base de azulejos seriados y cuarteados que colocados radialmente crean un gran florón tetrapétalo de color azulado del que



Frontal del altar y detalle del arrimadero de la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Huesca. Hacia 1630. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

sobresalen brotes de hojas verdes que destacan sobre el fondo anaranjado. Los paños del arrimadero se rematan con una orla de pequeñas palmetas verticales sobre un fondo agallonado y una fina cenefa de perlas. Todo ello se pintó con gran delicadeza, matizando los tonos y repasando los perímetros del dibujo con trazos blancos y finas líneas negras que lo resaltan y los destacan sobre un fondo de vivo colorido.

El frontal del altar repite el mismo esquema en su frente y se rodea por la parte superior y las bandas laterales de orlas con decoración similar a la descrita para la capilla de Nuestra Señora del Pópulo, con guirnaldas vegetales de hojas rizadas y simétricas e imitación de flecos colgantes.

En otras capillas y en diversos espacios de la misma catedral, y formando parte de añadidos o parches, encontramos azulejos similares a los descritos procedentes de este mismo arrimadero, que fue algo más amplio y llegó a cubrir los pilares y las columnas de arranque del arco de embocadura.

Estos arrimaderos son muy similares en ornamentación y motivos a los conservados en la capilla de san Jerónimo, que, como veremos, están datados en 1764 y están decorados con un tratamiento carnoso y naturalista en un estilo plenamente barroco. Esto nos indica que o bien estos arrimaderos son posteriores a la renovación de la capilla y se colocaron a mitad del siglo XVIII, o bien esos motivos vegetales que empezaron a utilizarse en el XVII continuaron estando vigentes a lo largo de la centuria siguiente.

Capilla de la Virgen del Rosario

Se encuentra situada en el ábside sur contiguo al altar mayor. Se renovó a mediados del siglo XVII, en torno a 1650, momento en que se puede fechar su retablo, de traza clasicista. Al igual que la anterior, conserva una solería, ya descrita, de azulejos de cartabón en verde y blanco que unida a la azulejería de los muros laterales dota al conjunto de un importante valor decorativo. Los arrimaderos están revestidos con una azulejería barroca en la que resalta el color azulado de sus cerámicas policromadas. Como en el caso de la capilla de la Inmaculada, su gran delicadeza y su finura demuestran una factura de excelente calidad.

El motivo que se representa, del mismo modo que los vistos con anterioridad, está formado por cuatro azulejos seriados que al ser colocados radialmente dibujan una caprichosa imagen que consiste en un pequeño rombo central rodeado de una



*Arrimaderos y detalles de los azulejos con motivo decorativo a pincel de la capilla de la Virgen del Rosario de la catedral de Huesca. Hacia 1650.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

forma circular y nubosa que queda enmarcada por una figura romboidal mixtilínea compuesta por manojos de hojas recogidas con tornapuntas y anillos, dentro del repertorio más netamente barroco. La zona superior está rematada con una pequeña cenefa de azulejos alargados y estrechos donde se dibuja una guirnalda de hojas horizontales y rizadas con pequeños jarrones centrales. Destacamos la viveza del colorido azulado y la buena conservación de la policromía, lo que sugiere una cuidada ejecución.



*Vista del arrimadero del camarín alto de la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

Al igual que en el caso anterior, encontramos algunos de estos azulejos descontextualizados en otras capillas rellenando huecos y parches.

Con similar diseño se conservan arrimaderos en el camarín alto de la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca.

Capilla de santa Catalina

Está situada en el ábside del extremo sur. A partir de 1650 la Cofradía de Santa Catalina costeó su renovación, consistente en un nuevo retablo, varios lienzos de gran formato y la azulejería que adorna sus arrimaderos. Nos encontramos de nuevo con una capilla que ha sido intervenida en varias ocasiones y donde la azulejería no sigue



Azulejos de los diferentes paños de arrimaderos de la capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

una uniformidad, pues presenta añadidos, parcheados y paños de diferentes motivos y calidades. El paño del lado del evangelio repite el modelo visto en la capilla de la Inmaculada, pero con una factura de inferior calidad. Da la sensación de que esté sin terminar y le falten las finas pinceladas de las piezas de esa capilla, donde se matizan con líneas y tonalidades los volúmenes y los contornos. Modelos muy similares a este y con tonalidades semejantes se conservan en un arrimadero de la iglesia de Olsón, un paño de la iglesia de Santa Eulalia de la Peña y varios arrimaderos de la de Sabayés, todos en la provincia de Huesca.

Junto a este paño, en el frente izquierdo bajo el retablo hay otro de azulejos con motivos diferentes que se repiten en el arrimadero del lado derecho de la capilla. Se trata de azulejos cuarteados que forman un florón de centro cruciforme de cuyos vértices salen cuatro tallos con hojas y flores de clavel. Las tonalidades son mucho más opacas y menos vivas que las contempladas en el resto de capillas de los ábsides, pues en este caso se utilizaron únicamente colores parduzcos y varias gamas de verde y azul que da la sensación de que no estén bien fijados, como si hubiera habido fallos en el proceso de policromado o en el de secado. Por su colocación, que se adapta a la forma del retablo y las puertas de la capilla, parece que podrían ser estos los originales del conjunto y que los del lado de evangelio constituirían algún parcheado similar al que encontramos en otros muchos puntos de la misma capilla donde se interrumpe la unidad con piezas añadidas y descontextualizadas.

Especial atención merece un pequeño grupo de seis azulejos que fueron colocados en lo alto de una de las jambas de la puerta de la antigua sacristía situada a la derecha del retablo y que presentan una decoración completamente diferente de la del resto de los conjuntos conservados en la catedral. Se trata de unas hojas rizadas con tallos enredados de vivo color amarillo y perfiladas en azul que destacan sobre el blanco del esmalte. Bien podrían proceder de un antiguo arrimadero o una solería de alguna capilla no conservada y haber sido reutilizados en este lugar como parche para subsanar una pérdida.

Al igual que en casos anteriores, parte de la azulejería original se encontraba desmontada y almacenada, y también se ha restaurado una muestra para su exposición.

Capilla de san Martín

Es la más cercana al altar mayor de la nave sur o de la epístola. Fue renovada en la segunda mitad del siglo XVII a expensas de los condes de Atarés. Esta capilla, aunque igualmente mutilada tras las obras de remodelación del edificio llevadas a cabo entre 1968 y 1972, era en origen un conjunto de gran riqueza decorativa donde a la calidad de las pinturas del retablo y los grandes lienzos laterales, obra de Vicente Berdusán, se sumaba una curiosa decoración mural realizada en los plentemos y los nervios de la bóveda gótica a base de carnosas y coloristas formas vegetales, además de la solería de azulejos de cartabón en colores verde y blanco ya descrita. La azulejería de los arrimaderos contribuía a acentuar el carácter ornamental del conjunto. En ellos se repite, con variación, el motivo decorativo geométrico que veíamos en la capilla de Nuestra Señora del Pópulo, en este caso alternando las formas prismáticas o *de clavo* con flor inscrita con otras estrelladas rodeadas de coronas de rayos.



*Frontal y detalle del arrimadero de la capilla de san Martín de la catedral de Huesca. Hacia 1650.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

El frontal del altar de esta capilla ha sido revestido en época reciente con azulejos similares a los de los arrimaderos,⁴⁹ pero en él se han combinado los del modelo de prisma cuadrado repetido, que al colocarse de manera radial dibujan una serie de cruces griegas y que cubren todo el paño del frente, con los de decoración de estrella, que forran una de las bandas laterales. La otra banda y el remate superior son añadidos de piezas desmontadas de otras capillas.

Como ya hemos dicho al referirnos a la capilla de Nuestra Señora del Pópulo, se trata de un modelo muy habitual que encontramos repetido en numerosos lugares, como la sacristía de la basílica San Lorenzo de Huesca, la colegiata de Santa María de Alquézar o algunas zonas del claustro del antiguo convento de Santa Teresa de Huesca, además de en otras iglesias de Aragón como por ejemplo San Gil Abad o Santiago el Mayor, ambas de Zaragoza. Igualmente se conservan bastantes piezas de ese mismo modelo desmontadas en los almacenes de la seo y el Museo Diocesano y aparecen algunas muy fragmentadas en la zona colmatada de escombros del entorno de la catedral. Algunos de ellos fueron restaurados y expuestos en la muestra situada en la logia o porche del Museo. Se trata de un modelo de tradición manierista que se ha seguido copiando y repitiendo hasta época reciente con diferentes facturas y calidades.

Capilla de san Jerónimo

Es la segunda desde la entrada de la nave de la epístola. Fue renovada a partir de 1762 por el obispo Antonio Sánchez Sardinero en estilo tardobarroco. Cuenta con un retablo realizado por el escultor José Ramírez de Arellano clasificado como churriguesco, además de lienzos laterales de gran tamaño con marcos dorados, decoración de rocalla tallada y dorada aplicada sobre la bóveda gótica, estucos, tallas con decoración vegetal y cortinajes fingidos y ornamentación dorada del mismo estilo. El conjunto se completa con una rica azulejería que cubre los arrimaderos y el pavimento. Todo este espacio fue totalmente restaurado a expensas del cabildo de la catedral en 2015 y 2016, momento en que se levantó toda la azulejería para proceder a su limpieza y su consolidación. Durante esas obras, al eliminar añadidos, parches e incluso baldosas

⁴⁹ Este altar contaba con un frontal realizado al mismo tiempo que la capilla que, debido a su mal estado, fue desmontado y posteriormente sustituido por azulejería similar a la del resto del espacio que se encontraba desmontada y almacenada en estancias y depósitos de la misma catedral.



*Arrimadero de la capilla de san Jerónimo de la catedral de Huesca. Hacia 1764.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

que habían sido utilizadas por el reverso, se descubrió, como ya hemos señalado, algún azulejo de arista de la pavimentación primitiva que nos puso sobre la pista de lo relatado en la primera parte de este artículo.

Las obras fueron llevadas a cabo por los restauradores de Artesa, que recogieron datos y conclusiones en el informe de la intervención, al que remito para el estudio de este interesante conjunto cerámico.⁵⁰

Los arrimaderos de la capilla están formados por azulejería con representación vegetal que, al igual que en el resto de capillas, cubre hasta media altura los paramentos laterales componiendo grandes paños coloristas. El motivo que se representa colocando cuatro azulejos de manera radial es un gran florón azulado y tetrapétalo del que parten tallos con brotes sobre fondo anaranjado. Los paños que presentan este motivo están rematados con un friso seriado de grandes jarrones con flores dispuestos de forma simétrica.

⁵⁰ Bote y Cano (2015 y 2016).



Anverso y reverso de dos azulejos con inscripción aparecidos tras el desmontaje de los arrimaderos de la capilla de san Jerónimo de la catedral de Huesca. (Foto: Artesa)

En el proceso de restauración, durante el cual se desmontaron todos los azulejos, se descubrió que en el reverso de uno de ellos figuraban un símbolo y una fecha exacta de ejecución que se ha atribuido a la de la conclusión de la obra: “Victor / ia 31 de enero de 1764”. En otros tres aparecieron inscripciones realizadas con pincel a mano alzada que no pudieron identificarse y que quizás correspondan a nombres o firmas de los pintores que realizaron la policromía de las piezas o de los azulejeros que los asentaron.⁵¹

Para la decoración del suelo se empleó la alternancia de azulejería policromada con el mismo motivo que en los arrimaderos y losetas de barro cocido. Algunas de estas últimas eran azulejos antiguos reutilizados por el reverso. Al levantar aquellos que

⁵¹ Estos azulejos se conservan en la misma capilla colocados con el reverso a la vista para que se puedan ver las inscripciones descritas a la espera de que en algún momento sean identificadas.



Parte de la solería de azulejo de la capilla de san Jerónimo de la catedral de Huesca antes y después de su restauración. (Fotos: Artesa)

se encontraban repuestos se descubrieron los anversos decorados en época anterior. En el centro del pavimento se encuentra la lápida del obispo Sánchez Sardinero, que fue enterrado en el subsuelo de la capilla el 5 de mayo de 1775.

Los azulejos usados en esta capilla se identifican con los modelos de cerámica seriada y policromada a pincel del siglo XVIII, que tiene peculiaridades técnicas y formales muy aragonesas. Según el estudio realizado durante la intervención llevada a cabo en el conjunto, la cerámica de los arrimaderos tendría relación con la decoración de los de la iglesia de Villar de los Navarros (Zaragoza), uno de los más interesantes muestrarios de azulejería de Muel del tercer cuarto del XVIII. Al mismo tiempo, el remate podría vincularse a otras azulejerías de la ciudad de Huesca que debieron de obrarse también en Muel en ese siglo, como la de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo.

Capilla de los santos Orencio y Paciencia

Es la primera capilla desde los pies de la nave de la epístola. Fue renovada a partir de 1645 por los hermanos Lastanosa con un completo repertorio barroco y un programa iconográfico muy cuidado en el que se trata de exaltar el culto a la eucaristía, a los santos oscenses y a la propia familia Lastanosa. Es en esta última cuestión donde la azulejería juega un papel fundamental, a través de tres frontales de altar realizados respectivamente para la propia capilla, para la cripta y para la hoy desaparecida sacristía. Remitimos para su conocimiento a un artículo anterior en el que se analizaron estas piezas tras el descubrimiento y la recuperación de parte del frontal de la sacristía, que fue demolida durante las obras de 1968-1972.⁵²

Junto a estos frontales se conserva restaurada la solería de la cripta, de la que ya hemos hablado anteriormente.



Frontales con azulejos y heráldica de los altares de la capilla y la cripta de los Lastanosa de la catedral de Huesca. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

⁵² Villacampa y Matas (2017).

Capillas de santa Lucía y san Andrés

Se trata de dos capillas contiguas de la nave del evangelio, la segunda y la tercera desde los pies del templo. Ambas se renovaron a finales del siglo XVIII, cuando fueron dotadas de nuevos retablos y de lienzos y tallas al gusto neoclásico. En ese mismo momento se enriquecieron con arrimaderos de azulejería seriada, iguales para los dos espacios, decorados con florones en tonos amarillos encerrados en marcos mixtilíneos y con un botón circular en el centro alternando dos modelos, uno de pétalos más anchos y otro más cruciforme, que a su vez se combinan con flores circulares de menor tamaño y de color azul, todo ello sobre fondo blanco y con una composición geométrica que combina el orden y la disposición de las formas más clasicistas con un elemento decorativo de inspiración tardobarroca. A pesar de su aspecto más cuidado en cuanto a producción y formato, su policromía es artesanal.

Estos arrimaderos fueron en origen algo más amplios que los conservados en la actualidad, puesto que se han encontrado piezas sueltas descontextualizadas en diferentes lugares de la propia catedral. Hace unos años alguna zona tuvo que ser intervenida de urgencia mediante su engasado con grandes tiras que se adhirieron a los azulejos para evitar que se desprendieran del muro, pues los morteros que los unían se habían despegado y ello ponía en peligro su conservación.



*Arrimadero de la capilla de san Andrés de la catedral de Huesca. Finales del siglo XVIII.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

Azulejos con decoración barroca recuperados descontextualizados

Entre los parcheados levantados en la solería de la capilla de san Jerónimo y en la cripta de los Lastanosa se consiguieron recuperar varios azulejos decorados con motivos barrocos que sin duda pertenecieron a algún espacio o alguna capilla de la propia catedral y que nos ayudan a evocar el aspecto que tuvieron otras solerías y otros arrimaderos realizados en los siglos XVII y XVIII, aunque no podamos concretar su lugar de ubicación original.

Todos ellos parecen de factura similar y presentan las mismas características que los vistos en el resto de las capillas, por lo que podemos relacionarlos con la producción salida de los talleres aragoneses de Muel y Villafeliche. Sirvan como ejemplo un modelo conservado similar a los de la zaragozana iglesia de Villar de los Navarros



Azulejos recuperados en parcheados de capillas y expuestos en el Museo Diocesano de Huesca.

y a los que fueron recuperados en los almacenes y que debieron de formar parte de un friso de remate semejante a los modelos que se pueden ver en la iglesia de Sabayés y en parte la solería del camarín de la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca.

En definitiva, en la seo oscense podemos contemplar un buen conjunto de azulejería aragonesa que pone de manifiesto la importancia que esta tuvo a lo largo de los siglos, la calidad de los talleres y los artífices que la realizaron y la variedad de formas y motivos decorativos con la que fue creada y con la que consiguió enriquecer los distintos espacios de iglesias y otras construcciones de piedra arenisca revistiendo muros y pavimentos y, al mismo tiempo que cumplía una función práctica, dotarlos de un colorido y unos diseños que los adaptaban a las modas y a los gustos de la época. A pesar de las mutilaciones y las destrucciones que sufrió, esta azulejería fue valorada desde principios del siglo pasado, cuando cronistas e historiadores prestaron atención a los documentos que reflejan su contratación y su elaboración y despertaron la curiosidad incluso de fotógrafos foráneos que recorrieron nuestra provincia registrando los elementos más destacados de su patrimonio, como demuestra alguna imagen conservada en el archivo fotográfico del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.

Con estas notas y este breve estudio sobre la azulejería de la catedral de Huesca nos gustaría ponerla en valor como parte relevante de la riqueza artística del edificio. A pesar de que este tipo de patrimonio pudo ser considerado menor en algún momento dentro de las artes decorativas, es necesario preservarlo, recuperarlo y reconocer su importancia porque ha sido parte intrínseca del edificio desde sus orígenes y porque complementa formalmente los elementos y el arte mueble diseñados en diferentes estilos a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2016), “El camarín del santísimo Sacramento en la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval”, *Locus Amoenus*, 1, pp. 79-90.
- ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (2000), “La azulejería del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza”, en *Actas de las III Jornadas de Estudio sobre la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, pp. 253-262.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (1992), “El trabajo de los alfares aragoneses: aportación documental acerca de su obra, controles de su producción y formas de comercialización y venta”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 65-66, pp. 97-138.

- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (2002), *Cerámica aragonesa*, 3 vols., Zaragoza, Ibercaja.
- (2006), *Tesoros de Veruela*, Zaragoza, DPZ.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo.
- ARTYCO (2008), “La capilla de los Lastanosa: recuperación de un conjunto funerario barroco en Huesca”, *Akobe*, pp. 39-44.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1960), “Noticias inéditas sobre la capilla del Santo Cristo de los Milagros”, *Milicias de Cristo*, junio, p. 6.
- BOTE ARANDA, Juan Manuel, y María Pilar CANO PAREDES (2015), “La restauración de los arrimaderos de la capilla de San Jerónimo de la catedral de Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto, supl. *San Lorenzo*, pp. 32-33.
- y María Pilar CANO PAREDES (2016), *Memoria final de la intervención en la azulejería de la capilla de san Jerónimo de la catedral de Huesca*, Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Huesca.
- CONTE CAZCARRO, Ánchel (1992), *La aljama de moros de Huesca*, Huesca, IEA.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1965), “Biografía material de la catedral de Huesca”, *Nueva España*, 30 de marzo, 4, 11, 18 y 27 de abril y 6 de mayo.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca IEA.
- ESCO SAMPÉRIZ, Carlos (1986), “Alfares, alfareros y producción cerámica en la Huesca medieval (siglos X- XV)”, *Bolskan*, 3, pp. 169-198.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2015), “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120, pp. 291-398.
- JUSTES FLORÍA, Julia (2017), *Informe-memoria del control y seguimiento arqueológico del cambio de pavimento de las sacristías de la catedral de Huesca*, Museo Diocesano de Huesca.
- LLABRÉS QUINTANA, Gabriel (1903), “Sobre el antiguo pavimento de la Catedral de Huesca: 1522”, *Revista de Huesca*, 2, pp. 130-131.
- NAVAL MAS, Antonio (2017), *Palacio viejo de los obispos de Huesca*, Huesca, ed. del autor.
- (2018), *Claustra de la catedral de Huesca*, Huesca, ed. del autor.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786), *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 5 vols. más índices, Archivo de la Catedral de Huesca, vol. v.
- TARIFA CASTILLA, María Josefa, y Jesús Fermín CRIADO MAINAR (2010-2011), “Los Guarrás: una familia de maestros de obras entre la tradición mudéjar y el Renacimiento (I)”, *Turiaso*, xx, pp. 171-217.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2015), “Intervenciones y restauraciones realizadas en 2012 en la capilla del Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 122, pp. 193-221.
- (2018), “El salón del Tanto Monta del palacio episcopal de Huesca”, *Argensola*, 127, pp. 15-48.
- y Blas MATAS SERRANO (2017), “Localizado un frontal de altar con las armas de los Lastanosa en el Museo Diocesano de Huesca”, *Argensola*, 127, pp. 175-189.

BOLETÍN DE NOTICIAS

LA UNIVERSIDAD DE HUESCA O SERTORIANA, UN ESTUDIO GENERAL PRESTIGIOSO

Emilio LÓPEZ LÓPEZ*

RESUMEN Reseña de Pablo Cuevas Subías (coord.), *La Universidad de Huesca (1354-1845): quinientos años de historia* (prólogo de José Manuel Latorre Ciria y artículos de Laura Alins Rami, José Arlegui Suescun, Juan Francisco Baltar Rodríguez, Francisco Bartol Hernández, Pablo Cuevas Subías, Laura Fontova Sancho, José María Lahoz Finestres, José Ramón Laplana Sánchez, Rosa María Marina Sáez, Antonio Naval Mas, Macario Olivera Villacampa, Sergio Paúl Cajal y Guillermo Vicente y Guerrero), Alcañiz / Lisboa / México, Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz / Universidade de Lisboa / Universidad Autónoma de México, 2020.

PALABRAS CLAVE Huesca. Universidad Sertoriana. Reseña bibliográfica.

ABSTRACT Review of Pablo Cuevas Subías (coord.), *La Universidad de Huesca (1354-1845): quinientos años de historia* (prologue by José Manuel Latorre Ciria and articles by Laura Alins Rami, José Arlegui Suescun, Juan Francisco Baltar Rodríguez, Francisco Bartol Hernández, Pablo Cuevas Subías, Laura Fontova Sancho, José María Lahoz Finestres, José Ramón Laplana Sánchez, Rosa María Marina Sáez, Antonio Naval Mas, Macario Olivera Villacampa, Sergio Paúl Cajal and Guillermo Vicente y Guerrero), Alcañiz / Lisboa / México, Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz / Universidade de Lisboa / Universidad Autónoma de México, 2020.

KEYWORDS Huesca. Sertorian University. Bibliographic review.

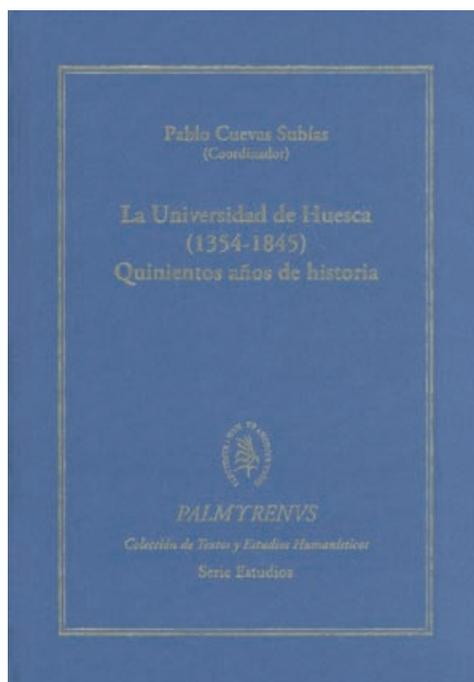
* Escuela de Arte José Val del Omar de Granada. emiliolopezprofesor@gmail.com

Llega a mis manos este libro sobre la Universidad de Huesca, institución de cuya existencia, he de confesar, tenía un conocimiento somero. Sí que es cierto que durante mi estancia como profesor en el IES Ramón y Cajal me llamó la atención la conservación de colecciones de pintura, libros antiguos, objetos y tradiciones procedentes de la llamada *Universidad Sertoriana* en ese centro. Lluve sobre mojado al comprobar que el coordinador y coautor es el profesor Pablo Cuevas Subías, el cual, mientras yo impartía clases en ese instituto, destacaba por la energía con que promovía acciones en favor de la memoria de la Academia oscense. Por entonces concluía mi tesis doctoral, centrada en el ámbito de las bellas artes, lo cual, junto con las clases, no me permitía apenas colaborar en ello.

No obstante, al final del último curso de docencia en Huesca comprobé cómo nacían, a partir de la idea de ese profesor, algunos espacios sertorianos en los que antes no se había pensado. Sobre todo, pude ver con enorme sorpresa y agrado que nuestro claustro, abigarrado y lleno de cuadros venerables pero muy mal expuestos, se convertía, con toda razón, bellamente, en una réplica de la sala de consejos de la Universidad de Huesca, con sus mismos cuadros, ya colocados en un orden similar al original. Aún lo pude disfrutar antes de marchar destinado como profesor a la Escuela de Arte de Granada.

Sin desmerecer el conjunto de lo ideado por Cuevas, recomiendo a los interesados en el conocimiento de la Sertoriana una visita al claustro del instituto, o sala de consejos de la Universidad, según la ordenación de ese profesor. La hermosa sucesión de los estudios en su adecuado orden, de acuerdo con el programa que se dio la institución en el siglo XVIII, luce ahora con todo su esplendor para deleite de los excompañeros míos que aún quedan en la casa y de los nuevos profesores. Resulta reconfortante la ininterrumpida continuidad pedagógica debida a este claustro, que ha logrado mantener hasta el presente la tradición académica.

Me ha llamado la atención que se redactaran cinco tesis doctorales centradas en estos estudios en un periodo de tiempo no muy extenso: la de Laureano Menéndez de la Puente sobre la Facultad de Medicina, de 1966; la de José Arlegui Suescun sobre la Escuela de Gramática, de 1978; la de José María Lahoz Finestres sobre las facultades de Leyes y Cánones, de 1995; la de José Antonio Gracia Guillén sobre las reformas borbónicas en la Universidad, de 1987, y la de Laura Alins Rami sobre la Universidad en el siglo XIX, de 1989. Se trata de excelentes tesis, de magnífico resultado, que



Cubierta del libro.

surgieron fuera de la Universidad por el empuje y la atracción que despierta esa antigua Academia, más allá de intereses personales, pues poco rédito reporta a un investigador, en la carrera de méritos actual, empeñar sus días en una institución sin valedores.

Tres de esos investigadores han participado en el libro. Me han gustado el análisis que hace José Arlegui (“La Escuela de Gramática, origen y camino de la Universidad de Huesca”) de las prosas poéticas surgidas en la ciudad musulmana sitiada por las tropas de Sancho Ramírez y Pedro I y su agudeza para llegar hasta las últimas consecuencias significativas del trabajo filológico, la importante conclusión de la sólida tradición cultural oscense en la Alta Edad Media, Pedro Alfonso mediante: un maestro, Arlegui.

Por otra parte, me parece crucial desde un punto de vista urbano y artístico la aportación de Antonio Naval (“Huesca, ciudad universitaria a lo largo de su historia”), que no deja lugar a dudas: la Universidad fue transformando y conformando la ciudad de Huesca hasta hacerla una ciudad universidad, aunque la destrucción del patrimonio

universitario después de 1845 haya borrado el recuerdo de buena parte de aquel entramado. Se puede entender aún mejor de lo que habla si se consulta su fundamental tesis doctoral, *Huesca, urbs: desarrollo de su arquitectura y urbanismo*, cuya lectura permite disfrutar a fondo en los paseos por la ciudad antigua.

En relación con la tradición cultural oscense, tengo que poner al lado de los anteriores al tercero de los más veteranos, Macario Olivera Villacampa (“La tradición sertoriana, piedra angular de la Universidad de Huesca”), quien no sostiene que la Universidad de Huesca procediera de los estudios de Sertorio, sino que el recuerdo de aquella singular escuela romana estuvo muy presente en la Universidad de Huesca. Sabe unir los símbolos con la historia y el pasado con el presente con belleza de espíritu y sabiduría humanística.

No conocí durante mis años en Huesca las obras de Alins y Lahoz, pero uno puede percatarse fácilmente de su gran aportación. Aquella (“Estado de la Universidad de Huesca en el siglo XIX y su supresión en 1845”) es la referencia más segura, sin lugar a dudas, para enterarse uno de las razones de la eliminación de la Universidad, pues utilizó los datos culturales, históricos y económicos y el cotejo de las universidades como no se había hecho en otras tesis hasta la fecha, lo cual ahora actualiza. En cuanto a Lahoz, maneja una de las más completas bases de datos de estudiantes y profesores que existen en la historia de las universidades. A ellos puede añadirse la investigación de Laura Fontova Sancho (“El maestro mayor Torregrosa y su relación con la imprenta universitaria oscense”) sobre la labor humanística de los catedráticos de la Facultad de Artes, la cual ha surgido de su reciente tesis sobre el libro oscense en el siglo XVI.

Profesor titular de Derecho en la Universidad de Zaragoza, Guillermo Vicente y Guerrero (“La Universidad de Huesca a comienzos del siglo XIX: entre el reformismo centralizador y la guerra”) construye un interesante examen de un momento histórico singular. Con el rigor en la escritura que seguramente le otorga su formación jurídica, enlaza elementos tan dispares como la reforma universitaria de Caballero (de 1807), la guerra de la Independencia (comenzada un año después) o Braulio Foz (alumno sertoriano y luego guerrillero). De la deliciosa y no suficientemente apreciada novela de Foz *Pedro Saputo* pude disfrutar a través de un seminario dirigido por el propio Cuevas.

Por su parte, los catedráticos de la Universidad de Zaragoza Rosa María Marina Sáez (“La poesía neolatina en la Universidad de Huesca”), de Filología Latina, y Juan Francisco Baltar Rodríguez (“De la Universidad de Huesca a la Universidad

de Zaragoza: transición del profesorado de Derecho en el siglo XIX”), de la Facultad de Derecho, hacen aportaciones en otros campos. Gracias a la primera conocemos las características de los ejercicios métricos en latín que se practicaron en Huesca en el Renacimiento, y el segundo apunta también otra vía de investigación, la continuidad de la Universidad de Huesca en otras universidades por medio de los catedráticos trasladados después de 1845.

Dejo para el final la contribución de mis compañeros del IES Ramón y Cajal. El trabajo de Cuevas (“El teatro en Huesca durante el Siglo de Oro y su Universidad”) desvela sobre todo un sobresaliente grupo teatral que hubo en Huesca en torno a 1580, en el periodo de formación del teatro español del Siglo de Oro. Ese grupo de estudiantes propuso varios caminos en el entremés y en el teatro sacro, así como en la tragedia, con Lupercio Leonardo de Argensola, y en la comedia, con Agustín Tárrega, futuro mentor de Lope de Vega. En cuanto a Sergio Paúl (“La filosofía en el entorno de la Universidad de Huesca entre 1476 y 1600”), utilizando sobre todo las publicaciones de la imprenta universitaria de Huesca y los planes de estudios y los estatutos entonces vigentes, reconstruye, a partir de un esbozo, lo que pudo ser la enseñanza de Filosofía en Huesca, asunto totalmente inédito hasta ahora. Espero que esta investigación, fruto de su tesis de licenciatura, tenga continuidad con su doctoramiento.

Debe añadirse como colofón el trabajo de José Ramón Laplana Sánchez (“Una aproximación a la bibliografía sobre la Universidad de Huesca”), sin duda riguroso, pues es un verdadero especialista en bibliografía, como tuve oportunidad de comprobar durante mis años en Huesca. Hay también un trabajo de Francisco Bartol Hernández (“La Universidad y el Colegio de médicos de Huesca en el siglo XVI: el control del ejercicio de la medicina”), antiguo profesor del Ramón y Cajal al que no llegué a conocer que se centra en un privilegio concedido por Fernando el Católico a la Facultad de Medicina oscense.

En resumidas cuentas, creo que puede darse la enhorabuena a los oscenses por este libro, que da una idea muy completa de aquella institución. Yo aún tuve noticia de su existencia, merced sobre todo al empeño de Cuevas en el IES Ramón y Cajal y en Huesca, a través de múltiples actividades culturales, pero sé que en general es muy desconocida entre los oscenses y lo era entre los compañeros del centro antes de esas acciones. La universidad de mi tierra, Málaga, fue fundada en 1972, y la de Granada, donde me he doctorado, en 1531, y así la mayor parte de las universidades de España,

cuando la de Huesca en el Renacimiento ya llevaba dos siglos de historia. Es decir, a pesar de haberse cumplido ciento setenta y seis años de su desaparición, sigue siendo todavía una de las que durante más tiempo han mantenido vida académica.

He podido comprobar que muchas ciudades españolas se enorgullecen de su pasado universitario y lo festejan, ya sean las citadas u otras cuyas universidades desaparecieron, como Palencia, Baeza o Cervera, lo cual no ocurre en Huesca, y ello es sorprendente. Las instituciones y los ciudadanos oscenses deberían apoyar con veneración estos esfuerzos del Ramón y Cajal y del profesor que ha hecho posible este libro.

Por último, por ir a mi terreno, durante mi permanencia en el centro me llamó la atención el emblemático escudo de la Universidad Sertoriana, de rico simbolismo, cuño certero del entorno natural y espiritual de la ciudad. Termine por ello transcribiendo aquí la cumplida descripción que de él hace Olivera en *La Universidad de Huesca (1354-1845): quinientos años de historia*:

En una sociedad sacralizada todas las instituciones temporales están subordinadas a los símbolos y poderes que rigen la configuración de la vida espiritual traducida en las disposiciones de las autoridades religiosas [...]. Aragón está simbolizado por las barras del reino, colocadas debajo de la imagen de Salas [...]. Finalmente, debajo de la imagen de San Martín, aparece la simbología romana y árabe de la ciudad de Huesca, compuesta, respectivamente, por la *muesca* del Salto de Roldán, de donde procede el nombre de *Oscá* romana, y un trozo de tres torres y una puerta de la muralla árabe que circundaba la ciudad de *Wašqa*, finalmente Huesca. Como orla, en forma ovalada, que envuelve toda la simbología, leemos la inscripción que dice: SIGILLUM SERTORIANAE UNIVERSITATIS OSCENSIS: Magnífico.

ENERO DE 1920: LOS SUCESOS DEL CUARTEL DEL CARMEN DESDE HUESCA

Juan José OÑA FERNÁNDEZ*

RESUMEN Los efectos de los sucesos que tuvieron lugar en el cuartel del Carmen de Zaragoza el 9 de enero de 1920 fueron recogidos por el periódico vespertino *El Diario de Huesca*, que durante el primer fin de semana de ese año se convirtió en imprescindible testigo del impacto del hecho histórico en la sociedad oscense. Ciento un años después este artículo recupera, a través de la visión editorial y redactora del simbólico rotativo, la desconocida rebelión, escasamente tratada por la historiografía.

PALABRAS CLAVE Cuartel del Carmen. Ángel Chueca. Benjamín Jarnés. Ramón J. Sender. Zaragoza. 1920. Rebelión. Subversión. *El Diario de Huesca*.

ABSTRACT The effects of the events that took place in the Carmen barracks in Zaragoza on January 9, 1920 were collected by the evening newspaper *El Diario de Huesca*, which during the first weekend of that year became an essential witness to the impact of the historical event in Huesca society. One hundred and one years later this article recovers, through the editorial vision and editor of the symbolic newspaper, the unknown rebellion, scarcely treated by historiography.

KEYWORDS Carmen barracks. Ángel Chueca. Benjamín Jarnés. Ramón J. Sender. Zaragoza. 1920. Rebellion. Subversion. *El Diario de Huesca*.

* Doctor en Historia y tutor en la UNED de Calatayud. jjonafer@gmail.com

En la madrugada del viernes 9 de enero de 1920 un minoritario grupo de tropa artillera incitado por un paisano vendedor de periódicos (Ángel Chueca), tras asesinar al oficial y al sargento de la guardia, intentó posesionarse del cuartel del Carmen en Zaragoza.

Los fallos de coordinación de los alzados, la mayoritaria desafección de los no sublevados —guiados por algunos sargentos— y la pronta reacción de la Guardia Civil, que, inmediata al cuartel, abatió a Chueca, forzaron el abandono de la determinación subversiva. Varios rebeldes huidos fueron detenidos y siete de los protagonistas rendidos en el Carmen fueron fusilados en su herradero al amanecer del día siguiente, el sábado 10.

A causa de estos hechos, Huesca, que recuperaba el ritmo cotidiano pasadas las fiestas navideñas, vivió un especial y extraño fin de semana, ambiente que recogió, con retraso redactor motivado por la anormalidad de las comunicaciones con Zaragoza, un testigo imprescindible de la dinámica local: el periódico vespertino *El Diario de Huesca*. De ahí el valor de sus palabras ciento un años después de los olvidados sucesos.

PRIMER FIN DE SEMANA TRAS LAS NAVIDADES DE UN SIGLO ATRÁS: CLOWNS Y EXCÉNTRICOS

Con los ecos de la festividad de Reyes aún marcando el ambiente oscense, 1920 iniciaba su andadura inmerso en un invierno “crudo, riguroso”, según anotaba el periódico; tiempo duro aunque más leve que treinta y tres años antes —detallaba—, cuando en el Alto Aragón dominó un temporal de aguas y nieves con fríos tan generales e intensos que superaron a los más “famosos y cruentos” del siglo XIX.

Por lo que respecta a la política nacional, el diario se hacía eco el jueves 8 de la situación sociopolítica española, caracterizada por la violenta tensión entre patronos y obreros que se daba en diversas localidades, pero singularmente en Barcelona, ciudad donde, al incidir más severamente el conflicto, disminuía la agitación mediante la combinación de registros policiales y numerosas detenciones entre republicanos, anarquistas y sindicalistas: “El Gobierno se propone actuar enérgicamente”, afirmaba el periódico, a la vez que, en relación con tal problemática, anotaba las protestas de la Cámara de Comercio oscense dirigidas al presidente del Consejo de Ministros por los atentados cometidos contra patronos en la citada Barcelona.



El Diario de Huesca, 7 de enero de 1920, p. 1. (Foto: Javier Blasco)

En el aspecto provincial, el rotativo señalaba la constitución del Centro Liberal Demócrata de Tamarite y estimaba conveniente que se incluyeran Arguis, Barbastro, Monzón y Sabiñánigo dentro del proyecto de línea estratégica de ferrocarril San Carlos de la Rápita – Jaca, posibilitando así que Huesca capital se comunicara con Cataluña sin depender del empalme de Tardienta.

Entre las noticias locales recogía el bando del alcalde sobre la cosecha de aceite, incluía notas militares para reclamar soldados en la zona de reclutamiento, mostraba la habitual sección “Letras de luto” —complementada con esquelas—, listaba nombramientos eclesiásticos, informaba del comienzo de los cultos de tarde y citaba a varios alumnos oscenses que habían marchado durante la jornada anterior hacia universidades y academias militares.

En cuanto a la publicidad, el diario se convertía en panel difusor de la actividad económica local a través de los anuncios de servicios funerarios y educativos y de negocios agroalimentarios, automovilísticos, gráficos y de calzado y vestuario,¹ pero además incluía ofertas de trabajo: se precisaban herreros y dependientes de carretería, planchadoras en la fábrica de gorras, donde también faltaban “aprendizas”, y un ayudante que supiera escribir a máquina para la empresa Odeón.

Como nota colorida, en la sección “Crónica de moda” Leonor de Olózaga señalaba la continuidad de la preferencia por los sombreros de terciopelo respecto a los de fieltro o seda y añadía que sus juegos de colores variaban entre los que avivaban los cutis pálidos y los que palidecían los demasiados colorados: violáceos, granates, burdeos y borgoña para aquellos; verdes y azules para estos. También se llevarían boinas de todas las formas.

De lo lúdico y lo artístico el periódico adelantaba que durante el fin de semana se iban a disfrutar en el teatro Odeón tanto el “colosal” programa compuesto por los tres últimos episodios de la “interesantísima” película *La prueba de hierro* como el debut de la “chistosísima pareja de clowns” Pippo y Seiffert, descritos como “reyes y magos de la risa”, que, acompañados por el “notable excéntrico” trío Los Senalag —o sea, los galanes— (“musicales y bailes a transformación”), levantarían el tinglado de la “antigua farsa”. En cuanto al humor, el diario destacaba los chistes sobre la escasez de tabaco, pero también los irónicos relacionados con el carácter nacional: al parecer, China, “como en otras muchas cosas”, marchaba “a remolque” de España, pues se calculaba que allí se criaban y se cebaban más de 100 millones de cerdos al año: “¡Poca cosa!”.

¹ Así, en sus terceras y sus cuartas páginas se anunciaban la “nueva permanente” funeraria Arán y Sorrosal, la imprenta de Justo Martínez, carbones minerales de clase “inmejorable”, vides americanas, arrobos de patatas especiales holandesas y del valle de Tena para simiente originarias de Logroño, sulfato de cobre inglés, sosa cáustica, carburo, azufres, nitratos, los artículos de guarnicionería de Lafarga, la manteca de vaca “natural y riquísima” de la confitería Soler, el pan de Reyes y el turrón de piñones de La Flor y Nata, los calzados “elegantes” de La Verdad, el “inmenso” surtido de la zapatería Pinta, la necesaria visita a la de Lloro antes de comprar género en otros comercios, el aviso del Siglo XX de que vendía más barato aunque en esos tiempos todo estaba caro, las grandes rebajas de precios por fin de temporada que ofrecía la camisería Allué, los hermosos almanaques dedicados al milagroso santo Cristo de Limpías que regalaría Gonzalo Maisonave por compras de 40 pesetas, los automóviles italianos —algunos con entrega inmediata— del garaje Bescós, los módicos precios que daba Milagros Castro para toda case de bordados a máquina, la compra de trapos que hacía el establecimiento de Marquina, los repasos particulares de asignaturas de bachillerato y las clases especiales para señoritas alumnas del Magisterio que impartía un acreditado plantel de profesores en la Academia Toledo y, ya en asuntos sanitarios, tanto la clínica Susín (laboratorio, electricidad y rayos X) como los experimentados hermanos Carrero (“médico y dentista” con “veinte años de práctica”).

VIERNES 9 DE ENERO DE 1920: EL HAMBRE, LA PATATA Y CIERTA ANORMALIDAD

El viernes 9 de enero *El Diario de Huesca* atendía a la importancia de la agricultura y la alimentación. De aquella resaltaba su riesgo laboral, pues en esa actividad los accidentes excedían a los de otras industrias peligrosas, como las de explosivos y productos químicos; por otra parte, señalaba el tratamiento del aceite, la tasa del carbón, el encarecimiento de la carne acordado por la Junta de Subsistencias y la evolución de la suscripción para la Olla de los Pobres, y además advertía de la crítica situación provincial con relación a una amenazadora hambruna que avanzaba “cual tormenta desoladora por todas partes”. Por ese motivo, y para remediar la necesidad de muchas familias, el rotativo animaba a incrementar la producción de patata —que consideraba ya un artículo de primera necesidad— y aplaudía la constitución en algunos pueblos oscenses de pequeñas sociedades compuestas por intelectuales, ricos propietarios y obreros manuales, todos concienciados de la “importancia grandísima” que tenía la superproducción del tubérculo.

En cuanto a la crisis social nacional, caracterizada por nuevos atentados —especialmente en Cataluña, en cuya capital patrullaban fuerzas de la Guardia Civil y de seguridad y somatenes—, el editorial “Sindicalismo y terrorismo” reclamaba una amplia política liberal de pactos y concesiones y denunciaba que en las Cortes no se quería afrontar a fondo la cuestión de la violencia planteada. Opinaba que, entre el criterio atrasado y lleno de perjuicios de los patronos y el “potentemente” organizado sindicalismo —legítimo en cuanto a sus reclamaciones proletarias pero “bárbaramente terrorista”—, se había luchado “más por el fuero que por el huevo”.

El transcurso de una jornada singular

A lo largo de la mañana comenzó a advertirse en Huesca una sensación anómala: se habían suspendido las conferencias telefónicas con Zaragoza y no se recibía prensa procedente de allí. Los redactores del diario pretendieron aclarar la situación recabando noticias tanto de centros oficiales —de los que obtuvieron escasa respuesta— como de viajeros, quienes transmitían noticias “confusas y contradictorias” e impresiones alentadoras de “extrañas fantasías” con gran “desorientación”, pues muertos y heridos “se contaban por docenas”. Solo por la tarde, con la recepción del periódico *La Crónica de Aragón* en el correo —esperado con “verdadera expectación”— más el informe del corresponsal del rotativo oscense en esa capital, la redacción conoció detalles de lo

acontecido: se habían desarrollado “gravísimos hechos” que se resumían en el sofoco de un intento revolucionario iniciado en el cuartel del Carmen.

Los hechos: unos cuantos soldados se habían sublevado

Según el diario, en un movimiento “dirigido por elementos extraños al Ejército” en el que tomó parte principal el cuerpo de guardia del 9.º Regimiento de Artillería, unos cuantos soldados “sediciosos”, después de asesinar a los mandos del servicio, subieron a los dormitorios dando gritos subversivos, excitando a la rebelión y despertando a todo el personal, por lo cual se entabló, en una confusión “enorme”, una violenta lucha entre comprometidos y leales. Así, un sargento que se hallaba enfermo contuvo “con gran serenidad y bravura” el primer choque de los revolucionarios, otro se enfrentó a ellos tras formar a su batería y un tercero disparó por una ventana para llamar la atención de la Benemérita, ubicada detrás del edificio de artillería, que también fue avisada por un cabo leal.

Paulatinamente esta fuerza organizó el asedio al Carmen: una centena de guardias civiles “fueron objeto de una agresión enconada” efectuada desde las ventanas por varios soldados. Aquellos respondieron “con no menos violencia” y penetraron fácilmente en el edificio, al que habían accedido “peligrosos anarquistas”. Un sindicalista (Chueca) fue abatido desde una mirilla de la puerta del cuartel por un guardia y su cadáver quedó en el patio con un rollo de papeles. Luego entraron el coronel de la Benemérita y el de artillería, y este, “caballeroso” y “dignísimo”, tras formar y arengar a todo el regimiento, recompuso la situación “con su energía característica y el poderoso prestigio de su persona”. El cerco al cuartel se completó con fuerzas militares disciplinadas y subordinadas de la plaza.

Pasada lista, se advirtió la falta de nueve artilleros, quienes, huidos con uniformes y armamento fueron capturados por la tarde en la Venta de los Caballos. Uno de ellos, al ver que iba a ser capturado, se suicidó. En cuanto a los paisanos involucrados, un grupo que había acompañado a Chueca y a los soldados por las redacciones de los diarios de Zaragoza desapareció.

Declaración del estado de guerra

La sorpresa ante tan “gravísimos” hechos fue enorme para las autoridades civiles y castrenses de Zaragoza: aquellas tuvieron noticia del movimiento por la detención

de un cabo artillero en el Gobierno Civil; la mayor parte de las segundas “ignoraban la causa del inopinado llamamiento”. Como desenlace surgió una huelga general, “se retiraron” de su puesto de trabajo muchos obreros como si todo respondiera “a un plan bien meditado”, se practicaron detenciones de paisanos y fue declarado el estado de guerra por el capitán general: a las ocho y media de la mañana un piquete de infantería fue fijando por las esquinas la publicación de la ley marcial.

SÁBADO 10: ESTADO DE GUERRA Y TRANQUILIDAD

En la jornada en la que se trató, en sesión municipal, del fallecimiento del escritor Benito Pérez Galdós y de la elevación de las tarifas ferroviarias, cuestión esta que también centraría una asamblea matutina en el teatro Odeón, *El Diario de Huesca* abría su portada con el titular “Intento revolucionario sofocado”, y significaba el lugar (Zaragoza), el resultado (dos militares asesinados y el sindicalista Ángel Chueca muerto) y el ambiente (“El estado de guerra. Tranquilidad”). El periódico incluía un telegrama oficial facilitado al director por el gobernador civil de Huesca, que confiaba en que aquel relataría los sucesos “dentro de la mayor discreción”. Su texto contenía la visión del ministro de la Gobernación sobre lo acontecido: tentativa de rebelión desarrollada por una parte de la tropa con reacción de la antagonista y de las autoridades, participación sindicalista con muerte del instigador, asesinato de dos mandos y heridas en diverso personal militar y de la Guardia Civil, cerco y entrada forzada en el cuartel, soldados detenidos o desaparecidos pero perseguidos, fin de los hechos y apertura de proceso judicial.²

No obstante, y basándose en informaciones procedentes de viajeros llegados por la tarde desde Zaragoza, la redacción sugería bajo el interrogante “¿Soldados fusilados?”

² Telegrama oficial del ministro de la Gobernación al gobernador fechado el 9 de enero de 1920: “En Zaragoza, en el Cuartel del Carmen ocupado por el noveno Regimiento de Artillería ligera, se intentó anoche provocar una rebelión instigada por el sindicalista Chueca que logró le secundaran un cabo y algunos soldados del expresado Regimiento, los cuales, en inteligencia con alguien del interior, penetraron en el cuartel y asesinaron al oficial y al sargento de guardia. La resuelta actitud de los sargentos, cabos y soldados del expresado Regimiento, que hicieron frente desde el primer momento a los rebeldes y la inmediata actuación de las autoridades militares que ordenaron cercar el cuartel y penetrar en él a viva fuerza pusieron término inmediatamente al movimiento. En la lucha entablada para dominar la rebelión murió el sindicalista Chueca, que la capitaneaba, y fueron heridos tres soldados y un guardia civil. Entre los detenidos figura un cabo del citado Regimiento, contra quien se sigue juicio sumarísimo; habiendo desaparecido nueve soldados de artillería, a quienes se persigue activamente”.



El Diario de Huesca, 10 de enero de 1920, p. 1. (Foto: Javier Blasco)

la posibilidad de que hubieran sido ejecutados los protagonistas de la sedición, aunque reconocía que era difícil comprobarlo.

DOMINGO 11: EXAMEN DE CONCIENCIA

Después de recordar que en 1887 el termómetro bajó a menos doce grados en Jaca, el periódico resaltaba los postres con los que la familia López Puyuelo obsequió a los niños de la cantina escolar el día anterior y calificaba de “ruidoso y merecido triunfo” el espectáculo ofrecido tanto por el trío Senalag —que aparecía en imagen— como por los “excelentes artistas” Pippo y Seiffert ante un público “verdaderamente complacido”. En cuanto a la jornada del domingo que se presentaba, anunciaba

el acostumbrado concierto de la banda municipal en los Porches de Vega Armijo, que, dirigido por “el reputado maestro Sariñena”, se verificaría entre las dos y media y las cuatro horas de la tarde.

Pero antes, en el faldón de la portada, figuraba un lacónico titular: “Ejecución de los rebeldes”. Y es que se había sabido que, como acto terminal de la sublevación, muy avanzada la madrugada del sábado habían sido condenados a la última pena siete artilleros tras un procedimiento sumarísimo instruido en el cuartel del Carmen. El proceso se había iniciado con rápidas actuaciones judiciales militares que a las ocho de la tarde del viernes fueron elevadas a plenario, el cual se desarrolló entre una hora y cuarto después y la medianoche. El tribunal, presidido por el coronel del regimiento y formado por siete capitanes, dictó sentencia contra los “desgraciados que llenos de fanatismo se lanzaron a tan peligrosa aventura”: “los *delincuentes*” eran los cabos Nicolás Godoy y Pascual Galve, el trompeta Pelegrín y los soldados Oliva, Míñez, Peña y Eulego.³ A las siete de la madrugada las descargas del fusilamiento fueron oídas por el público que se agolpaba por las cercanías del cuartel y después los piquetes de los regimientos de la plaza desfilaron ante sus cadáveres. Durante el resto de la jornada del sábado se observó normalidad en las fábricas y los talleres de Zaragoza: “La tranquilidad es completa”, “Reina la más completa tranquilidad”, afirmaría el rotativo, si bien se mantenía la suspensión de las conferencias telefónicas.

Las responsabilidades

Paralelamente, el editorial reflexionaba de manera crítica sobre lo acaecido centrándose en los culpables exógenos del conato de sublevación y, no tanto, enjuiciando a “unos cuantos soldados más inconscientes que responsables, creyentes en una doctrina anárquica” que “ni aun en Rusia” había logrado triunfar. Para el rotativo, si los autores, los inductores, habían pagado con sus vidas, el Parlamento no quedaba libre de responsabilidad, pues en su seno era donde se daba “la pauta de toda rebeldía” por intereses políticos particulares. Por ello —continuaba—, tras advertirse una relajación social, era preciso efectuar un “examen de conciencia” que patentizara “la necesidad de no reincidir en el pecado”.

³ Los apellidos de algunos de ellos eran erróneos, lo cual también se dio en la prensa nacional.

1920: EL PRINCIPIO DE UNA DÉCADA POLÍTICA SUBVERSIVA.

UNA PERSPECTIVA OSCENSE

La década de los años veinte se iniciaba en Zaragoza con una cruenta y olvidada sublevación cívico-militar que habría de reproducirse en el último mes del inicio de la siguiente (1930), aunque en otros espacios de referencia (Huesca y Jaca) y con diferentes figuras (los oficiales rebeldes Fermín Galán, Ángel García Hernández y Salvador Sediles). Pero si estos, arrastrando a la tropa, se incorporaron al imaginario social colectivo posterior, los hechos protagonizados en exclusiva por cabos y soldados del zaragozano cuartel del Carmen, que registraron un total de once muertos (un civil y diez militares), se diluyeron en el pasado y únicamente quedaron grabados en los moldes de la imprenta de *El Diario de Huesca* y en las literarias vivencias de Julián Aznar y José Garcés, o sea, en las concreciones imaginativas de Benjamín Jarnés (*Lo rojo y lo azul*) y Ramón J. Sender (*El mancebo y los héroes*).

Hace un siglo, y por esos hechos del Carmen, clamaba el periódico oscense: “Frente a la anarquía, todos”, “los de arriba y los de abajo, cuantos aman los ideales de libertad y de derecho”. A cambio, aseguraba una “España grande, sacrificada por el trabajo y próspera en la paz”, que habría de contener en “cruzada” y “a toda costa” la “obra demoledora”, palabras anticipatorias de lemas y conceptos que habrían de emerger, dieciséis años después, en una parte de España en otro episodio más —y culminante— de su violencia político-social.

FUENTES

El Diario de Huesca, 7, 8, 9, 10 y 11 de enero de 1920.

LAS EXEQUIAS DE MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA EN HUESCA: UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO DEL CEREMONIAL FÚNEBRE EN LA EDAD MODERNA HISPÁNICA

Alejandra SALAZAR ESCAR*

RESUMEN En el contexto del final de la guerra de Sucesión, las ceremonias por la muerte de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en Aragón resultaron determinantes para la exaltación propagandística de la dinastía borbónica. En Huesca las exequias se celebraron los días 16 y 17 de abril de 1714 y debieron tomar como modelo las anteriores ceremonias celebradas en el reino por las reinas Mariana de Austria y María Luisa de Orleans. El objetivo de este artículo es ofrecer una aproximación metodológica y conceptual al estudio de las reales exequias en la Edad Moderna hispánica mediante el uso combinado de los sermones, las relaciones de sucesos y la investigación de archivo. Se ha concedido especial relevancia al análisis de la financiación, la decoración y la organización administrativa del ceremonial partiendo de dos de las principales matrices documentales en este ámbito de estudio: el libro de exequias y el expediente de exequias.

PALABRAS CLAVE María Luisa Gabriela de Saboya. Guerra de Sucesión. Reino de Aragón. Exequias. Emblemas. Concejo. Huesca. Siglo XVIII.

* Doctoranda en Historia del Arte dentro del programa de doctorado en Historia, Historia del Arte y Territorio de la UNED. asalazar109@alumno.uned.es

ABSTRACT In the context of the end of the War of Succession, the ceremonies for the death of Queen Maria Luisa Gabriela of Savoy in Aragon were decisive for the propagandistic exaltation of the Bourbon dynasty. In Huesca the funeral obsequies were held on 16 and 17 April 1714, modelled on the earlier ceremonies held in the kingdom for queens Mariana of Austria and Marie Louise d'Orléans. The aim of this article is to offer a methodological and conceptual approach to the study of royal funerals obsequies in the Spanish Modern Age through the combined use of sermons, reports of events and archival research. Special importance has been given to the analysis of the financing, decoration and administrative organisation of the ceremonial based on two of the main documentary matrices in this field of study: the real obsequies book and the obsequies dossier.

KEYWORDS María Luisa Gabriela de Saboya. War of Succession. Kingdom of Aragon. Obsequies. Emblems. Council. Huesca. 18th century.

La celebración de las honras fúnebres de los monarcas constituía uno de los protocolos más significativos en torno a los rituales funerarios de la época moderna, vehículo de un lenguaje simbólico cargado de representaciones emblemáticas que remarcaban la unión de la estirpe real con la Iglesia católica. En este contexto se entrelazaban los conceptos de muerte, religiosidad y renovación del poder monárquico a través de un fastuoso espectáculo ritualizado que requería de una escenografía acorde con sus propósitos persuasivos. El funeral regio se convertía así en la expresión de la preeminencia de la dinastía y la adhesión de la nobleza en torno al rey muerto y al rey vivo, además de resaltar los lazos con la Iglesia destacando el papel del soberano como defensor de la fe en la lucha contra el protestantismo.¹

Su particular organización legislativa implicaba a todo el cuerpo jurisdiccional, administrativo y eclesiástico de los diferentes territorios de la monarquía hispánica. Generalmente, la ceremonia de celebración de las exequias regias manifestaba una convergencia de intereses compartidos entre el poder real, el municipal y las demás instituciones del reino. En ella se entrelazaban las más altas dosis de solemnidad, pompa y declaraciones de fidelidad de los súbditos a los reyes, por lo que constituían un testimonio directo de continuidad dinástica que servía de aval para la legitimación monárquica. En este sentido, se conformaban a la manera de un pacto entre los poderes

¹ Martínez Gil (2000: 43).

real y municipal auspiciado por el protagonismo del pueblo, que actuaba como receptor y copartícipe de dicha ritualización celebrativa.²

A través de este artículo buscamos ofrecer una aproximación metodológica y conceptual al estudio de las reales exequias de la monarquía hispánica en la Edad Moderna. Nuestro principal objetivo consiste en el análisis de la organización del protocolo ceremonial funerario en las exequias celebradas por la muerte de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca. Con especial atención a las producciones gráficas y escritas, se pretende abordar la financiación, la decoración y la organización del ceremonial llevado a cabo los días 16 y 17 de abril de 1714 partiendo de dos de las principales matrices documentales en este ámbito de estudio: el libro de exequias y el expediente de exequias.³

Atendiendo a la recopilación y la complementariedad de las diversas fuentes, se ofrece una metodología para la investigación del ceremonial fúnebre en los inicios del siglo XVIII basada en la consulta combinada de los sermones, las relaciones de sucesos y la investigación de archivo. Con ello se busca resaltar la importancia del papel del cuerpo de artesanos y literatos en la comitiva creadora de los festejos, la centralidad de la capelardente⁴ como inequívoco símbolo de la pompa fúnebre moderna, la participación del cuerpo municipal y eclesiástico y el preceptivo gasto efectuado por el concejo oscense en los años posteriores a la fragmentación política y territorial que tuvo lugar tras la guerra de Sucesión.

María Luisa Gabriela de Saboya fue reina consorte de España entre 1701 y 1714. Había sido la primera esposa de Felipe de Anjou, proclamado rey el 16 de noviembre de 1700 en Versalles, quien tras su nombramiento como Felipe V dio inicio al reinado de la dinastía borbónica en el trono español. La reina, heredera del reino de Saboya y emparentada con los Borbones por parte de Enrique IV, contrajo matrimonio

² Para un acercamiento al discurso político en el conjunto de las ceremonias fúnebres aragonesas por la muerte de la reina María Luisa Gabriela de Saboya véase Serrano (2014).

³ En nuestro caso particular, y de manera simplificada, llamaremos *expediente de exequias* al conjunto de documentos generados a través de los trámites administrativos realizados por el concejo oscense tanto para la preparación y la construcción de todo el aparato fúnebre como para la organización de los actos ceremoniales. Actualmente se conservan en el libro de actas del concejo de 1714 en el Archivo Municipal de Huesca (en adelante, AMH).

⁴ Nombre dado al túmulo o catafalco funerario en los territorios de la Corona de Aragón desde época tardomedieval.



*Retrato de María Luisa Gabriela de Saboya realizado por Miguel Jacinto Meléndez.
Óleo sobre lienzo. 1712. (Museo Lázaro Galdiano)*

por poderes con Felipe a los trece años el 11 de septiembre de 1701. Murió el 14 de febrero de 1714 a los veinticinco años debido a las complicaciones de una tuberculosis ganglionar crónica.

El interés por los valores identitarios del reino de Aragón a lo largo de la Edad Moderna propició un creciente interés sociopolítico por la persuasión típica de la pompa y la fiesta barroca en las conmemoraciones rituales de las exequias. En el contexto del final de la guerra de Sucesión, los funerales por la muerte de la reina supusieron un momento determinante para la legitimación propagandística de la nueva dinastía. La regencia de la reina en ausencia del rey en 1702, año en que se convocaron las Cortes de Zaragoza, hizo que al morir se la recordase de manera positiva en el conjunto del territorio del reino de Aragón y cobrara fuerza en el imaginario colectivo aragonés:

¿Qué demostraciones de amor no hizo con sus vasallos, desde que entró a regirlos? Bien lo experimentó entre otros nuestro Reino de Aragón, cuando nos presidió las cortes su Mag. siendo las expresiones reales aquellas cadenas doradas de Hércules, que prendían con su agrado los corazones, cautivando blandamente los aragoneses.⁵

En este sentido, los profundos cambios constitucionalistas acontecidos en el seno del reino tras la implantación de los Decretos de Nueva Planta culminaron en julio de 1707 con la supresión del Consejo de Aragón. Las diversas ceremonias se vieron afectadas por las fricciones existentes entre el reino y la monarquía, especialmente en lo relativo a la supresión foral y a la implantación del nuevo ceremonial regio. Todo ello constituyó un factor propicio para la plasmación simbólica de imágenes de exaltación regia en las entradas reales y las honras fúnebres celebradas tras la finalización del conflicto.⁶

En Huesca, las exequias tuvieron lugar los días 16 y 17 de abril de 1714, habiendo muerto María Luisa el 14 de febrero del mismo año. Tras la pertinente carta real que anunciaba su fallecimiento, el concejo comenzó la organización administrativa de las ceremonias. Pautada, pactada y buenamente aconsejada por orden real, debía tomar como modelo las honras celebradas anteriormente en el reino por Mariana de Austria y María Luisa de Orleans.⁷ Durante esos días la ciudad de Huesca se convirtió en un elo-cuente escenario para el espectáculo público en el que se aunaron protocolo y tradición ceremonial religiosa por medio de las simbólicas representaciones del poder.

EL ESTUDIO DE LAS EXEQUIAS REALES EN LA EDAD MODERNA: ACERCA DE LAS FUENTES CONSULTADAS

Son numerosas las aportaciones científicas al estudio de las exequias regias en los territorios de la monarquía hispánica de la Edad Moderna. Cabe mencionar en primer lugar la coexistencia metodológica de tres principales líneas de investigación

⁵ López y Franco (1714: 25).

⁶ Tras la subida al trono de los Borbones, en el reino de Aragón se gestaría un cambio de ceremonial derivado de las modificaciones sufridas en el régimen tradicional, lo que potenciaría el desarrollo de una línea política en la que los rituales de las exequias fúnebres enfatizaron la identificación simbólica del pueblo con la nueva casa reinante. Serrano (2019: 100-101).

⁷ “se hagan todas las demostraciones correspondientes, en las honras, lutos y exequias que en semejantes casos se acostumbran”. Libro de actas del concejo, carta del rey al concejo, ff. 8-9, 16 de febrero de 1714.

sobre las cuales se ha asentado la mayor parte de la producción bibliográfica generada en torno a esta materia. Por una parte hallamos los análisis de carácter documental, basados en los pertinentes estudios de archivo centrados en el cotejo y el estudio de las fuentes primarias relativas a la organización celebrativa de los ceremoniales. Por otro lado, las contribuciones desde la historia del arte y la historia de la cultura material han aportado dos nexos de relevancia para el análisis de las representaciones artísticas vinculadas con las fiestas por los funerales regios: los estudios de arquitectura provisional se han centrado principalmente en el análisis artístico de los aparatos fúnebres creados *ex novo* en las catedrales y en las iglesias principales de ciudades y villas. Asimismo, y con gran relevancia, los estudios de carácter iconográfico e iconológico han permitido explorar y descifrar el conjunto de imágenes simbólicas existentes en torno a los codificados programas iconográficos creados para la ocasión.

Tras esta acotada revisión de las principales vías de análisis de la materia cabe mencionar en primer lugar los ya clásicos estudios de Ernst H. Kantorowicz y Javier Varela sobre la relación entre imagen regia, teología política y simbología de la muerte. En *La muerte del rey*, publicado en 1990, Varela construye una panorámica completa de los rituales fúnebres regios del mundo hispánico centrándose en su desarrollo evolutivo y conceptual a través de un amplio marco temporal que abarca desde el siglo XV hasta el XIX.⁸

Las aportaciones realizadas desde la historia del arte han contribuido de manera exponencial al avance en la descodificación de la producción y la evolución artística propias de entradas reales y festejos fúnebres en la Edad Moderna hispánica.⁹ Respecto a estos últimos, el interés académico por el estudio de las decoraciones fúnebres (ya sea centrada en catafalcos, en aparato festivo, en emblemática, en mitología o en astrología) comienza a forjarse a partir de los años setenta y ochenta con el predominio de estudios artístico-documentales en forma de compilaciones que acentuaron el arraigado interés por el análisis de los túmulos construidos en las principales ciudades tanto de la Península como de los territorios hispanoamericanos en los siglos XVI, XVII y XVIII. De manera más específica, no podemos dejar de mencionar las aportaciones efectuadas desde los estudios de género. En este sentido destacamos los estudios sobre

⁸ Kantorowicz (1985), Varela (1990).

⁹ Véanse, entre otros, Allo y Esteban (2004), Soto (1998), Martínez Gil (1993) y Mínguez (1993).

las reinas consortes que antecedieron a María Luisa Gabriela de Saboya, así como los que tratan sus mismas exequias, las entradas reales y las ceremonias regias tanto en Aragón como en los diferentes territorios de la monarquía.¹⁰

AB ULTIMA AETERNITAS: EL LIBRO DE ORACIONES Y EL LIBRO DE EXEQUIAS

Creados e impresos *ex novo* como símbolos de los festejos oscenses, el libro de oraciones y el libro de exequias constituyen dos documentos fundamentales para el análisis pormenorizado de los festejos llevados a cabo en la ciudad altoaragonesa. El *Libro de la oración fúnebre en las exequias de la serenísima reyna, nuestra señora, D. María Luisa Gabriela de Saboya, celebradas por la siempre vencedora ciudad de Huesca* fue impreso en 1714 por Joseph Lorenzo de Larumbe, impresor de la Universidad. Contiene el sermón fúnebre creado por el canónigo Pedro López y Franco para la misa pontifical que se celebró el segundo día de los festejos en la catedral de la ciudad. En ella hallamos los habituales *topos*¹¹ relativos a su temprana muerte y numerosos resaltos de su carácter y su hermosura, así como características exaltaciones de sus virtudes¹² como esposa, madre y reina de la nueva dinastía reinante.

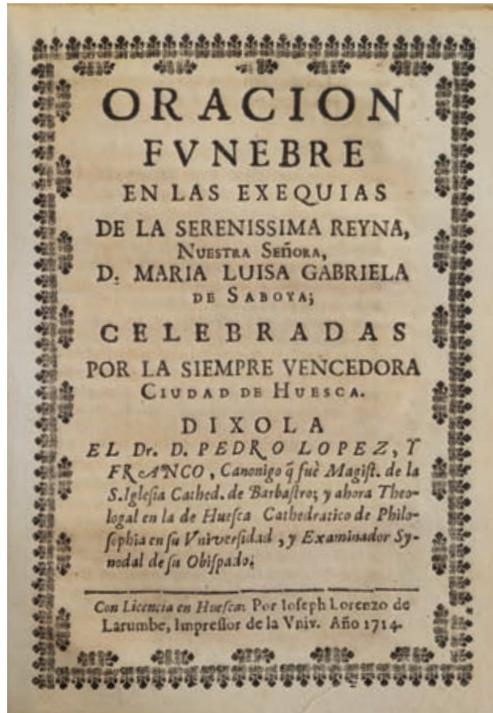
Las comparaciones simbólicas con las flores se repiten y se complementan tanto en el sermón fúnebre como en el conjunto de la decoración creada para las honras, a través de emblemas y versos que culminarán en la concepción y la decoración del catafalco fúnebre apropiadamente conocido como *florido llanto*.¹³ Por otro lado y con mayor relevancia documental, el libro de exequias, impreso por el mismo Larumbe y titulado *Florido llanto, monumento augusto, que la vencedora ciudad de Huesca mandó disponer en las exequias que celebró a la S. C. R. majestad de la reina nuestra*

¹⁰ Sobre la celebración de los ceremoniales fúnebres en Aragón a través de estudios de caso véase Esteban (1981) y Serrano (2014 y 2019).

¹¹ El triunfo de la muerte, dentro del espíritu contrarreformista, enfatizaría el prematuro fallecimiento de la reina. Podemos cotejar lecturas similares en las oraciones por las exequias de los delfines en la ciudad de Zaragoza: “Llenaron el tiempo de largas edades, sus breves vidas [...]”. Véase Serrano (2019: 24).

¹² Entre otras, modestia, recato, compostura en sus acciones, honestidad, fecundidad, devoción y ejercicios de piedad.

¹³ “como ofrecía la variedad de prendas y grandezas de la majestad difunta, no faltaron otras muchas flores, que esparcidas sobre el Real Honorario Túmulo difundían ingeniosa fragancia de bien trazados conceptos”. *Florido llanto*, p. 33.



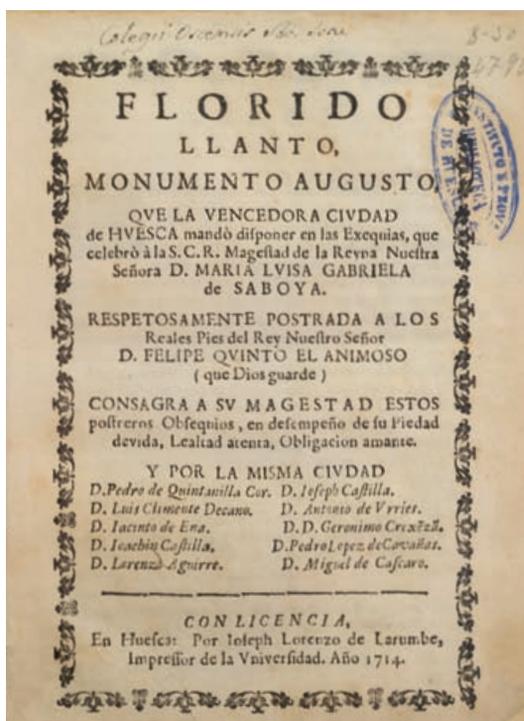
Oración fúnebre escrita con motivo de las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca. 1714. (Biblioteca Pública de Huesca. Foto: Javier Blasco)

señora *María Luisa Gabriela de Saboya* [...], nos desvela detallada información sobre los preparativos y los festejos que la ciudad dedicó a la muerte de su regia consorte. Constituye, por ende, el resultado y la síntesis oficial de la ceremonia una vez finalizada, al tratarse de una crónica literaria impresa del acto ceremonial enmarcada en el género de las relaciones de sucesos.¹⁴ Ambos documentos, realizados para demostrar la celebración de los festejos, denotan una imagen amplificadora y persuasiva de la organización y la participación municipal llevada a cabo por el concejo. Su condición de encargo pagado por la ciudad hace de ellos documentos fundamentalmente propagandísticos que nos ofrecen descripciones en clave simbólica de la ritualización festiva. Son, en última instancia, textos cuya característica principal es “la de mantener una

¹⁴ Allo y Esteban (2004).

relación determinante con la politización y confesionalización del territorio social, de las cuales son instrumentos privilegiados, mostrando cómo se dominan en clave simbólica un espacio y un tiempo público”.¹⁵

En el libro de actas número 204 del Archivo Municipal de Huesca, relativo a las cuentas de la mayordomía del año 1714, hallamos diversos despachos conformados por noticias, disposiciones, notas, cartas, borradores y protocolos que ofrecen información relevante sobre la participación del concejo en las exequias. Entre ellos destacan la carta dirigida por el rey al concejo para informar sobre la enfermedad y el mal estado de la reina en enero del mismo año, el posterior comunicado real que anunciaba su



Florido llanto compuesto con motivo de las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca. 1714.
(Biblioteca Pública de Huesca. Foto: Javier Blasco)

¹⁵ Rodríguez de la Flor (2002: 167).

muerte un mes más tarde, la disposición con el nombramiento de los regidores del luto encargados de administrar los festejos, la cuenta con el informe de gastos para los pactados funerales, la descripción formal de la capelardente y diversas notas con desglose de costes relativas a la impresión y la promulgación de los libros de exequias.

Los diversos documentos constituyen fuentes de alto valor para el estudio de la organización administrativa de las exequias de la reina en la ciudad altoaragonesa y manifiestan la diversidad y la abundancia de trámites que el concejo hubo de satisfacer para su gestación. La organización de las ceremonias exigió la coordinación de un amplio conjunto de necesidades celebrativas de muy diversa índole con procedimientos similares a los establecidos en las diversas instituciones encargadas de su organización, ya fueran la propia corte real o las villas del reino.

En lo relativo a la financiación, para fijar el gasto ceremonial había factores limitativos muy importantes, como los de carácter protocolario, cuyo reflejo podía apreciarse en la cantidad de cera encargada, en la calidad del paño de brocado usado para cubrir el simulacro de tumba, en la decoración heráldica e incluso en la misma altura de los túmulos arquitectónicos.¹⁶ En el contexto del final de la guerra de Sucesión el concejo oscense gastó 418 libras y 4 sueldos¹⁷ en la celebración de los funerales por la primera reina de la dinastía borbónica.

LA MUERTE DE LA REINA

El día 2 de febrero de 1714 llegó a Huesca la infausta noticia del grave estado de salud en que se encontraba María Luisa. La carta real se leyó en el consistorio “esparciendo en los corazones de todos sorprendidos ya del susto, densas nubes de tristeza”,¹⁸ tras lo que se llegó al acuerdo de implorar la divina clemencia mediante públicas rogativas y oraciones fervientes en todas las ciudades y las villas. Estas sagradas acciones se llevaron a cabo durante nueve días: “no hubo familia religiosa que no contribu-

¹⁶ Allo y Esteban (2004: 45).

¹⁷ La libra jaquesa fue una moneda de cuenta propia del antiguo reino de Aragón desde los siglos XI y XII. Su valor equivalía a 20 sueldos o 320 dineros. Libro de actas del concejo, “Cuenta del gasto de las funerarias echas por la muerte de la Reyna Nra. Sra. D.^a María Luysa Gabriela de Savoia en los días 16 y 17 Abril 1714”, ff. 20-23. Véase el anexo I.

¹⁸ *Florido llanto*, p. 19.

yese al buen logro de los deseos de su majestad que mandaba socorros espirituales”.¹⁹ Finalmente, María Luisa Gabriela de Saboya falleció el 14 de febrero. El 9 de marzo, casi un mes después del deceso, la misiva real que informaba de su muerte se recibía en la sala capitular del ayuntamiento oscense.²⁰ La comunicación regia rogaba que se dispusieran las medidas oportunas para la realización de las honras, los lutos y las exequias pertinentes con la petición de que la ritualización siguiera el modelo aplicado en los casos de dos reinas anteriores en cumplimiento de la tradicional costumbre: “se hagan todas las demostraciones correspondientes, en las honras, lutos y exequias que en semejantes casos se acostumbra y se hicieron por la muerte de las Reynas Doña María Luysa de Borbón y Doña Mariana de Austria”.²¹

Tras la misiva informativa, el concejo efectuó el nombramiento de los regidores del luto, encargados de mediar entre las diversas instituciones implicadas en las ceremonias. Pedro Cabañas, miembro del concejo oscense, fue el escogido para informar al cabildo metropolitano del suceso y de las determinaciones tomadas por la ciudad en relación con las honras. Posteriormente se detallaron con empeño las medidas que la ciudad había de adoptar en señal de luto por “su majestad difunta”: Huesca se debía teñir del lúgubre color del luto “así en su corazón como en su traje”,²² y se prohibía además toda fiesta y toda gala.

Por otro lado, se llevó a cabo en el consistorio la elección de los artífices para la construcción del “Honorario Real Túmulo”, para lo que se pidió que “se atendiese a la mayor pericia y más experimentad y magisterio en el arte”,²³ así como la supervisión de los diversos diseños para el catafalco, el paño de la tumba, las luces, su distribución en torno a la capelardente y el importe propuesto para el gasto de las celebraciones. Como predicador para la lectura del sermón fúnebre fue elegido Pedro López, canónigo de Huesca. Finalmente fue la Compañía de Jesús la encargada del poético funeral,

¹⁹ *Florido llanto*, p. 19.

²⁰ La celebración de las honras no se llevaría a cabo hasta los días 16 y 17 de abril de 1714: “No se pudo efectuar antes por aver sido forzoso revenzer algunas dificultades que siempre tienen las Obras Grandes por lo mismo, que lo son, por más que soborne diligencias lo impaciente del deseo” (*ibidem*, p. 27).

²¹ La carta se dirige a “Regidores, Caballeros, Escuderos Oficiales y Hombres Buenos de la Fiel y Amada Ciudad de Huesca”. Libro de actas del concejo, carta del rey al concejo, ff. 8-9, 16 de febrero de 1714.

²² *Florido llanto*, p. 25.

²³ *Ibidem*, pp. 25-26.

donde cobraron especial protagonismo los epigramas, los jeroglíficos y los motes, de acuerdo con la teatralidad acostumbrada.²⁴

Los tres días anteriores a la primera mañana de festejos se solicitó al cabildo el volteo de campanas de la catedral y de las parroquias y las iglesias de la ciudad siguiendo un orden establecido.²⁵ La participación de la ciudadanía en las honras se organizó jerárquicamente conformando diversas juntas o agrupaciones según el grupo social al que se perteneciera. Asimismo, esa jerarquía preestablecida influía tanto en la participación en procesiones y comitivas como en el ritualizado recorrido de entrada, asiento y salida del templo.²⁶

FLORIBUS SEPULCHRA: SIMBOLOGÍA DE LO FEMENINO EN LA EMBLEMÁTICA JESUÍTICA

La construcción iconográfica de la emblemática creada por la Compañía de Jesús acudió a empresas habitualmente utilizadas para las exequias femeninas: entre otras, la luna eclipsada como símbolo regio de feminidad, la corona de laurel relacionada con la ninfa Dafne y la simbología floral. Así, tanto la capelardente²⁷ denominada *florido llanto* como el sermón fúnebre y el completo aparato emblemático se articularon en torno al misticismo de la luz y las alegorías florales, avalando en clave humanística la legitimidad de la nueva casa reinante y su deseo de perpetuidad:

En la grandiosa área del majestuoso cuerpo, estaba erigido el Honorario Real Túmulo. Ascendía la gran máquina en proporción a la eminencia del cimborrio, acreditando sus desvelos la arquitectónica con felicísimos logros de la industria. Toda ella se ostentaba ardiente Etna de llamas elevadas, que se esparcían en lenguas doloridas.²⁸

²⁴ Desde el siglo XVI en Aragón el colegio jesuita solía ser el encargado de elaborar la emblemática en los funerales regios, dado su trabajo editorial en este campo.

²⁵ Primero la seo, a la que siguieron San Pedro, San Lorenzo y San Martín. *Ibidem*, p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁷ Lamentablemente no ha llegado hasta nosotros ningún boceto o grabado de la capelardente. Más allá de la laudatoria descripción que se ofrece de ella en el libro de exequias, disponemos de una nota relativa a su construcción y su anclaje que detalla tanto sus dimensiones como su posible utilidad funcional para el futuro: “quedando sus piezas en la armería de la ciudad para cuando se ofrezca”. Libro de actas del concejo, “Nota descriptiva sobre el capelardente”, ff. 20-23. Véase el anexo II.

²⁸ *Florido llanto*, pp. 28-29.

Todo ello se reflejó por medio de un lenguaje ampuloso en rimas y motivos pintados en los paños y las telas que colgaban de la construcción tumular y las columnas del presbiterio, con referencias constantes a la fecundidad de la reina fallecida. En los cuatro ángulos del primer cuerpo de la capelardente se dispusieron las reales armas de la reina junto a las armas de la ciudad y las de los pueblos latinos y españoles, estas últimas colocadas en el baluarte exterior del túmulo y en las columnas del presbiterio.²⁹ En el sermón y el panegírico, en total conexión con el conjunto decorativo creado, el orador comenzó describiendo el florido aparato fúnebre y recordando la tradición tar-doantigua de adornar con flores los sepulcros:³⁰

Todo el fúnebre aparato, hermo-seado, para nuestro mayor dolor, con las más divinas poesías, siendo hijas de la Compañía de Jesús, con que manifestaron al mundo ser este túmulo un matizado jardín con las más heroicas virtudes de la Reyna, que ya fue antiguo instituto el adornar con flores los sepulcros de los más esclarecidos héroes, si creemos a Virgilio y Pontano.³¹

A continuación se exaltaron las virtudes de la reina, la heroicidad de sus orígenes saboyanos, su “varonil carácter”,³² el amor por sus súbditos, su fortaleza en el sufrimiento de la enfermedad y diversos *topos* relativos a su hermosura, su bondad y su animosidad en su papel de esposa, madre y reina.³³ Para ello el predicador realizó un ampuloso repaso de los principales momentos de su vida bajo el amparo de recurrentes citas bíblicas provenientes de los Salmos, los Proverbios y el Génesis, con especial atención al valor de la fertilidad de la reina para el progreso dinástico:

Porque Jacob era príncipe, y monarca de las doce celebradas tribus [...]. Como esposa suya se consideraba Raquel princesa, pues como princesa, dice Raquel, yo me doy por muerta sin fecundidad, porque faltar esta prenda a una reina, es faltarle la vida;

²⁹ *Florido llanto*, pp. 29-30.

³⁰ *Purpureos spargam flores* (Eneida, 6).

³¹ *Florido llanto*, pp. 11-12.

³² “Porque nunca se rindió su varonil espíritu a la jurisdicción de los trabajos”. López y Franco (1714: 24).

³³ A lo largo del sermón es recurrente la metáfora de la pérdida a manos de la parca de las tres coronas de la reina, vinculadas a su posición vital como esposa, madre y reina respectivamente: “Como esposa amante era corona de nuestro amado monarca Philipo V [...]. Como madre tierna era corona de los serenísimos infantes sus hijos: como reina venerada era corona de todos sus vasallos”. *Ibidem*, p. 6.

porque es ver a la monarquía sin la mayor gloria: como que sea la mayor gloria de una monarquía lograr una reina fecunda. ¿Cuánto tiempo ha estado privada España de tan alta gloria?³⁴

El tema de la fecundidad de la reina como aval para la continuidad dinástica se impuso de manera contundente en el conjunto del territorio, representado visual y poéticamente a través de recursos alegóricos como las referencias a los frutos, los jardines floridos y la vivacidad de la luz. El conjunto alegórico culmina en la composición poética del epitafio fúnebre, en el que de nuevo se ejemplifican las virtudes de la reina en consonancia con el desarrollo del discurso panegírico:

Ahí yaze desojada la más augusta flor que produxeron los reales perfiles de Turín. Trasplantola el cielo a la corte española para llenar de fragancias, su monarquía. Uniose en nupcial lazo a la más gallarda lis, que educó el país francés. Rindió a España copiosos reales frutos, en quatro felices partos. Nunca se vio el orbe hesperio más rico porque nunca fue tan fecundo [...]. Fue de flor su vida: por el buen olor de su heroica fama. Edificó con su exemplo a sus vasallos, les alentó con sus socorros, supo ser madre en lo compasiva, sin dexar de ser en la circunspección reyna. Como flor la sesgó la parca en la edad de su primavera [...]. En 25 años de edad abrevió siglos de perfección. Supo vivir mucho en breve tiempo.³⁵

En el contexto del espíritu contrarreformista, para resaltar el triunfo de la muerte se empleó un amplio conjunto de jeroglíficos y empresas entre los que destaca la imagen de la rosa como símbolo de la *vanitas* y la fugacidad de la vida. De esta forma, se concibe toda una simbología floral en torno a la figura de la reina: desde poesías con acrósticos del nombre para identificarla con flores (M, *maravilla*; A, *azucena*; R, *rosa*; I, *iacinto*; A, *amaranto*)³⁶ hasta alegorías poéticas como “Expiró en una fragante primavera de virtud”, “Augusta flor” o “Ser rosa por Chipre, por Borbón Azucena”.³⁷ El conjunto del programa iconográfico buscaba en última instancia enfatizar su prematuro fallecimiento.

³⁴ En la composición literaria de las honras femeninas se relaciona de manera recurrente la fecundidad de la reina con referentes bíblicos y literarios como los de Jacob y Raquel en el Génesis o con alusiones al Cantar de los Cantares. *Ibidem*, p. 18.

³⁵ *Ibidem*, pp. 33-34.

³⁶ *Florido llanto*, p. 37.

³⁷ *Ibidem*, p. 63.

Por medio de emblemas pintados se decoraron tanto el aparato funerario como la zona del presbiterio de la catedral. Siguiendo la descripción proveniente del libro de exequias, hallamos en primer lugar una composición floral donde una azucena alberga en su centro una rosa abrazada por el mote “EX VITROQUE FLOS UNUS” y bajo el lema “Tuvo el ser Rosa por Chipre, por Borbón Azucena”.³⁸ A partir del doble motivo se pretendía resaltar la unión de sus orígenes saboyanos con su reinado en España acudiendo a su “augusta real sangre” como vínculo entre los dos mundos.

Partiendo de similares referencias se compuso el jeroglífico alegórico del *nemini parco*, constituido por la representación de la muerte con un pie en cada uno de dos orbes complementarios. De la boca de la figura, en forma de esqueleto y provista de una guadaña, se desprendía el lema “Con razón blasonas, Parca, que perdonas a ninguno, pues solo de un tajo cortas la cabeza de dos mundos”.³⁹

Por otro lado, se describe la representación del árbol de oro virgiliano atravesado por su centro por una mano que porta una guadaña. De nuevo cabe realizar una lectura vinculada al nacimiento de la reina en Saboya, a la fugacidad de la vida y a la correlación cíclica entre la vida y la muerte bajo el lema “Que es muerta la reina Luisa, mano funesta lo advierte: se engaña; es vida; no es muerte, la que en tres ramos divisa”.⁴⁰ Bajo estos parámetros literarios, la representación se acompañaba con el florecimiento del ramo quebrado en tres nuevos brotes en referencia a los hijos de la reina.

Encontramos composiciones alegóricas similares en las honras por la muerte de los reyes Felipe IV, Carlos II, Mariana de Austria y María Luisa de Orleans. En ambos casos la imagen del árbol quebrado se relaciona con la supervivencia de sus ramas menores, incidiendo alegóricamente en la transmisión de la corona a los sucesores del difunto. De igual forma, la figura simbólica de la muerte se concebía como una *vanitas* didáctica donde en última instancia se buscaba advertir al espectador del poder que ostenta.

Otra de las alegorías más características de la simbología fúnebre religiosa la constituye la luna en sus diversas formas astrales, concebida como símbolo de lo

³⁸ *Florido llanto*, p. 63.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.



Emblema 35. Grabado de Pedro de Villafranca reproducido en la Descripción de Rodríguez de Monforte (1666). (Europeana. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela)

mortuorio, lo femenino y lo cíclico. En uno de los jeroglíficos creados para María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca una luna coronada por el mote “LUNA NON DABIT LUMEN SUUM” es eclipsada por el sol. Reza el lema: “Aunque la luna es señora en las regiones celestes, muere su esplendor herido de mortales accidentes”.⁴¹ Podemos asociar su significado con la correlación mujer-fecundidad-muerte. En cuanto al hecho de que aparezca eclipsada, tradicionalmente se ha querido interpretar como una lucha de fuerzas entre la luz y las tinieblas en referencia al discurso evangélico que lo enlaza con la tragedia del Viernes Santo según los Evangelios de san Mateo, san Marcos y san

⁴¹ Florido llanto, p. 64.



Emblema 23. Grabado reproducido en las Noticias históricas de Juan de Vera Tassis y Villaroel (1690). (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Fondo Antiguo de la Universidad Complutense de Madrid)

Lucas.⁴² Siguiendo la pista de motivos similares en la iconografía cristiana medieval, se puede vincular a la liberación del alma de las sombras del cuerpo.

Atendiendo a composiciones similares reproducidas en exequias celebradas en las postrimerías del siglo XVII, la imagen de la luna como representación de la reina junto a la del sol como motivo regio por excelencia vino a simbolizar tanto su sustitución en la regencia como la triste falta que acompañaba a su muerte.⁴³ En este caso, el eclipse del astro nocturno aludiría a la pérdida de la reina al privar a la noche de su luz. Encontramos modelos semejantes tanto en los emblemas alegóricos realizados para las exequias de Felipe IV en el convento de la Encarnación de Madrid en 1665⁴⁴ como en las exequias navarras dedicadas a la reina Mariana de Austria en 1696.⁴⁵ En este sentido, el conjunto de jeroglíficos elaborados para las honras oscenses de María Luisa

⁴² Mateo 27, 45: “Desde la hora sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora nona”. Marcos 15, 33: “Llegada la hora sexta hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona”. Lucas 23, 44-45: “Era ya como la hora sexta y las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona obscureciéndose el sol”.

⁴³ Mínguez (1993).

⁴⁴ Rodríguez de Monforte (1666).

⁴⁵ López de Cuéllar (1697).



Emblema 2. Grabado de Pedro de Villafranca reproducido en la Descripción de Rodríguez de Monforte (1666).

(Europeana. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela)

Gabriela de Saboya ejemplariza la pervivencia de determinados modelos iconográficos provenientes de la amplísima difusión de los libros de emblemas que tuvo lugar en los siglos precedentes. Su potencia didáctica en el contexto de las ceremonias fúnebres modernas está avalada por su constante reutilización durante los siglos del Barroco.

CONCLUSIONES

A través de una aproximación interdisciplinar en la que literatura, historia, antropología e historia del arte se relacionan como materias complementarias, se ha propuesto un acercamiento al estudio del ceremonial regio basado en el cotejo de las relaciones de sucesos y la documentación de archivo. Al mismo tiempo, la rica producción bibliográfica generada en torno a la muerte regia, ya sea en Aragón, en la Península o en la Nueva España, condensa los avances teóricos alcanzados en una de

las ceremonias más representativas de los siglos modernos hispánicos. La dimensión religiosa, política, moral y simbólica que adquirieron los festejos está avalada por un protocolizado aparato ceremonial estrechamente vinculado a la literatura devocional y a la religiosidad imperante.

En este contexto, la coyuntura política de los primeros años del siglo XVIII resultó determinante para la organización y el desarrollo de las ceremonias. Como venimos apuntando, las gestiones llevadas a cabo por el concejo oscense mediante la coordinación de un amplio conjunto de necesidades celebrativas promovían en última instancia el afianzamiento del poder monárquico y del local demostrando su fidelidad a la nueva dinastía reinante. Estos actos fueron los primeros dedicados a una reina española tras el cambio dinástico. Ello influyó en la adquisición de una determinada simbología acorde con una nueva imagen regia, patente en los emblemas, los jeroglíficos, el libro de exequias y los poemas laudatorios de la oración fúnebre. Sin embargo, por lo general, y de acuerdo con las pactadas indicaciones para la organización de los actos, se siguieron utilizando paradigmas reciclados de anteriores reinas consortes. Estas premisas influían asimismo en la solemnidad que adquiriría el ceremonial y, por supuesto, en el gasto efectuado por el concejo para los preparativos, especialmente determinante para la ciudad en los años posteriores a la guerra de Sucesión.

ANEXO I: “NOTA DESCRIPTIVA SOBRE EL CAPELARDENTE”

El Capelardente se plantó sobre el tablado del monumento de la St. Catedral. Plantándolo en 34 palmos en cuatro. El segundo cuerpo se plantó con quatro pórfidas puertas en veinte palmos en cuatro y al fin de las pilastras se formó un telar tablado de otro cuerpo.

Lucían madera junta en la armería de la ciudad y sobre las pilastras se plantó la cornixa pintada y se formó segundo tablado sobre la cornixa, el que se lustró con bayetas y se le dio la altura necesaria para plantar las cartelas con que remata el Capelardente, las que descansan en una hoja que sube del primer tablado, desde el medio y remata la punta de la hoja en una acha.

Las cuatro puntas de las pórfidas puertas en que va tumbado y todo el Capelardente se cubrieron con bayetas y unos escudos de armas y a la punta con un acha. Este legítimo tablado se puede disimular con quatro bastidores pintados y llevará de este modo, cuatro blasones el tercer cuerpo. Se decidirá levantar más la biga del medio para la buena proporción y correspondencia.

El primer tablado lleva de alto 8 palmos, las pilastras 24 palmos, la cornisa 5 palmos. El otro tablado donde va la cornisa deberá llevar 6 palmos. Y las cartelas llevan 12 palmos. Toda esta disposición y maderas se quedan en la armería de la ciudad para cuando se ofrezca. Costó el hacerlo, montarlo y decorarlo 125 libras.

ANEXO II: “CUENTA DEL GASTO DE LAS FUNERARIAS ECHAS POR LA MUERTE DE LA REYNA NRA. SRA. D.^a MARÍA LUYSA GABRIELA DE SAVOIA EN LOS DÍAS 16 Y 17 ABRIL 1714”

Costó el Capelardente, el que queda en la Ciudad para otras funciones y lleno de todo gasto como cuota por las zadelas de los oficiales: 125 libras y 12 sueldos.

Se pagó al sastre por las costuras de los lutos de los ministros, que se vistieron los quatro porteros y él a los que se hicieron casacas, chupas, calzones, medias y corbatas y al macero capa larga, ropilla, calzones y mangas de [...] Zaragoza: 10 libras y 8 sueldos.

Se pagó al pintor por los papeles de armas y jeroglíficos y escribirlos se dio: 16 libras.

Se pagó a las relixiones: 20 libras por 160 [¿misas?] que zelebraron en la catedral el día de la defunción a 6 libras y 6 sueldos de caridad y por ellas: 20 libras.

Se pagó a la capilla por las funciones: 5 libras.

Se pagó a los sacristanes por colgar el presbiterio de bayetas 32 sueldos y al sacristán mayor por la cruz 8 sueldos y al maestro de ceremonias 12 sueldos, en todo: 2 libras y 12 sueldos.

Se pagó a los Campaneros 4 libras en esta forma: 1 libra y 12 sueldos al de la Seo, 16 sueldos al de San Pedro, 18 sueldos al de San Lorenzo y 14 sueldos al de San Martín: 4 libras.

Prosigue y Suma: 183 libras y 12 sueldos.

Se dio en el Festorio quatro [...] en los que se pagó 4 libras en cada uno. Los que ofrecieron los quatro ministros de la Ciudad: 16 libras.

Se dio al predicador 6 libras y 8 sueldos que lo fue D. Pedro López Canónigo de la St. Iglesia de Huesca: 6 libras y 8 sueldos.

Se pagó a Manuel el mercader por el coste de los seis vestidos de los ministros y al mismo por el alquiler de las bayetas de colgar el presbiterio y sala del centro de la ciudad, costuras, convertido todo en: 19 libras.

Se pagaron 9 paños de luto de las cofradías que se alquilaron para el Capelardente y por ellos: 1 libra y 16 sueldos.

Se pagó a Joseph de Ladana 86 libras y 3 sueldos por la zera. Concertada la libra a 6 sueldos y al mismo por clavos, en todo: 88 libras y 187 sueldos.

Se compraron 18 lt de chocolate para regalar a los relixiosos que escribieron las poesías: 5 libras y 8 sueldos.

Se pagaron a los racioneros de la catedral 36 misas que las celebraron dos dignidades, en todo el coste: 4 libras y 18 sueldos.

Se pagó de imprimir y encuadernar la narración de las Exequias 43 libras y 2 sueldos en esta forma: 26 libras al Impresor, 7 libras y 10 sueldos al librero, 9 libras y 12 sueldos al Padre que lo escribió. Se imprimieron 100 libros: 43 libras y 2 sueldos.

Con todo: 418 libras y 4 sueldos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLO MANERO, María Adelaida (1995), “El libro de exequias reales”, en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna: VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, DGA, pp. 68-98.
- y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE (2004), “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”, *Artigrama*, 19, pp. 39-94.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John CULL (2002), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1973), “Una aportación al arte provisional del Barroco zaragozano: los capelardentes reales”, en *Francisco Abbad Ríos: a su memoria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 35-66.
- (1981), “Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco”, *Seminario de Arte Aragonés*, xxxiv, pp. 121-150.
- HEIMANN, Heinz-Dieter, Silke KNIPPSCHILD y Víctor MÍNGUEZ CORNELLES (2004), *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castellón, Universitat Jaume I.
- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig (1985), *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza.
- LEÓN PÉREZ, Denise (2011), “Jeroglíficos, alegorías y emblemas en las exequias cortesanas de María Luisa Gabriela de Saboya (1714)”, en Rafael ZAFRA MOLINA y José Javier AZANZA LÓPEZ (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona / [Madrid], Universidad de Navarra / Sociedad Española de Emblemática, pp. 399-406.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (2000), *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1993), “La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española”, *Millars: Espai i Història*, xvi, pp. 29-46.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002), *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo (2014), “Las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya en Aragón (1714): política y religión en los discursos funerales” *e-Spania* <<https://doi.org/10.4000/e-spania.23334>> [consulta: 15/1/2021].
- (2019), “Ceremonias y cultura política en el Reino de Aragón con los nuevos Borbones (1700-1746)”, *Magallanica*, pp. 79-109.
- SOTO CABA, Victoria (1988), “Teatro y ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII: *Historia del Arte*, 1, pp. 111-138.
- (1989), “Alegorías y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros Borbones”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II (4), pp. 142-148.
- VARELA, Javier (1990), *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner.

RELACIÓN DE FUENTES

Florido llanto = *Florido llanto, monumento agosto, que la vencedora ciudad de Huesca mandó disponer en las exequias que celebró a la S. C. R. majestad de la reina nuestra señora María Luisa Gabriela de Saboya [...]*, Huesca, Joseph Lorenzo de Larumbe, 1714. Biblioteca Pública de Huesca (BPH), sign. B-30-4790(1).

Libro de actas del concejo. Cuentas de la mayordomía de la ciudad de Huesca. Noviembre 1713 – octubre 1714. Huesca. Despachos de oficio con sellos, cartas y notas de gasto del concejo, 1714. Archivo Municipal de Huesca (AMH), libros de actas, libro 204, año 1714.

LÓPEZ DE CUÉLLAR Y VEGA, Juan (1697), *Batallas y trivmphos de la sereníssima señora doña Mariana de Austria reyna madre de España Nuestra Señora: en la pompa funeral que el día diez y ocho de junio celebraron los Tribunales Reales de de [sic] Navarra [...]*, Pamplona, Francisco Antonio de Neyra. Repositorio Institucional de la Universidad Pública de Navarra.

LÓPEZ Y FRANCO, Pedro (1714), *Libro de la oración fúnebre en las exequias de la sereníssima reyna, nuestra señora, D. María Luisa Gabriela de Saboya, celebradas por la siempre vencedora ciudad de Huesca*, Huesca, Joseph Lorenzo de Larumbe. Biblioteca Pública de Huesca (BPH), B-30-4790(3).

RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro (1666), *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Mag.^d de D. Phelipe Quarto rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el real convento de la Encarnación [...]*, Madrid, Francisco Nieto. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela.

VERA TASSIS Y VILLAROEL, Juan de (1690), *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas doña María Luisa de Orleans, Borbón Stuart y Austria [...]*, Madrid, Francisco Pérez. Fondo antiguo de la Universidad Complutense de Madrid.

SECCIÓN ABIERTA

NUEVOS DATOS SOBRE ELIEZER BEN ABRAHAM ALANTANSÍ, IMPRESOR OSCENSE: SU ENTORNO FAMILIAR Y LABORAL¹

Asunción BLASCO MARTÍNEZ*

RESUMEN El presente estudio es una actualización del que sobre Eliezer Alantansí y la imprenta hebrea de Híjar (Teruel) se publicó en 2002, y se ha realizado a partir de los nuevos datos recabados en los fondos archivísticos y en la bibliografía en los últimos años. En esta ocasión, se focaliza la atención en la figura del impresor oscense y en su entorno familiar más próximo (los Alantansí de Huesca), algunos de cuyos familiares (incluido su padre, Abraham) tuvieron una vida azarosa y fallecieron de forma violenta. También se aporta lo que se ha averiguado sobre sus colaboradores en la villa turolense (Salomón Zalmatí y Alfonso Fernández de Córdoba) y la disolución de su imprenta.

PALABRAS CLAVE Alantansí. Judíos. Imprenta hebrea. Huesca. Híjar (Teruel). Aragón. Zalmatí. Fernández de Córdoba.

* Catedrática de Ciencias y Técnicas Historiográficas jubilada. Profesora colaboradora extraordinaria de la Universidad de Zaragoza. suni@unizar.es

¹ Este estudio es resultado de los proyectos «Guinzé Sefarad (2013-2015): edición y estudio de documentos históricos y halájicos hebreos y aljamiados» (ref. HAR2012-34338), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, y «The Jews in the European Mediterranean Societies: A Long-Term Perspective» (ref. PIC2017FR02), financiado por el CSIC y el CNRS. Agradezco a Javier Castaño la ayuda que me ha prestado, especialmente para la lectura y la escritura correctas de los títulos y los términos hebreos.

ABSTRACT This study is an update of the previous study made on Eliezer Alantansí and the Hebrew printing house of Híjar (Teruel) published in 2002 and has been carried out incorporating new data collected in the archival funds and in the bibliography of recent years. On this occasion, attention is focused on the figure of the Huesca printer and his closest family members (the Alantansí of Huesca), some of whom (including his father, Abraham) lead hazardous lives and died violent deaths. It also includes what has been discovered about his collaborators in the town of Teruel (Salomón Zalmatí y Alfonso Fernández de Córdoba) and the closure of his printing company.

KEYWORDS Jews. Hebrew printing. Huesca. Híjar (Teruel). Aragon. Zalmatí. Fernández de Córdoba.

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hace unos años, con ocasión de unas jornadas celebradas en Híjar y Albalate en las que me invitaron a participar con una ponencia,² tuve la oportunidad de retomar un tema —la imprenta hebrea de Híjar y sus primeros impresores— que había empezado a estudiar a comienzos del siglo XXI cuando, con motivo de un homenaje a un colega de mi área de conocimiento —el profesor Pascual, catedrático de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Murcia—, consideré que era el momento adecuado para abordar la figura de Eliezer Alantansí, renombrado judío por su participación en la primera imprenta hebrea documentada en Aragón —y la segunda en la Península, después de Guadalajara—, sobre el que había ido reuniendo información en el transcurso de mis investigaciones, tanto en los fondos de Cancillería Real del Archivo de la Corona de Aragón como en los del Archivo Notarial de Zaragoza y el Archivo de la Audiencia de esa ciudad, que ahora están en el Archivo Histórico Provincial. La razón de aquella decisión fue que se le consideraba originario de Murcia. Pocas veces he elegido con mayor desatino, porque al final de mi investigación tuve que concluir que Eliezer Alantansí, el judío impresor en Híjar, había nacido en Huesca. El artículo, que se publicó primero en Murcia,³ fue reproducido con ligeras modificaciones en el número 7 de la revista *Rujjar* por deseo expreso de los responsables de esa publicación periódica.⁴

² Blasco (2016).

³ *Idem* (2002).

⁴ *Idem* (2006).

Ha llovido mucho desde entonces. Y se ha escrito más (no me atrevo a decir *mucho*) sobre la imprenta hebrea de Híjar (Teruel), a la que algunos consideraban la olvidada del mundo tipográfico. En ese mismo número 7 de la revista *Rujiar* se incluía un artículo de Luis Serrano Pardo sobre dicha imprenta que consistía en una breve recopilación (cinco páginas) de cuanto hasta entonces se había escrito en castellano, desde la óptica de un tipógrafo.⁵ En 2009 abordó ese mismo tema, de manera similar aunque desde otra perspectiva más propia de un estudioso de los incunables, Miguel Ángel Pallarés Jiménez, especialista en la imprenta aragonesa,⁶ en un breve artículo de divulgación (cinco páginas) carente de aportaciones novedosas.⁷

De mayor calado, aunque de carácter general, es el catálogo de incunables hebreos de Shimon Iakerson y un artículo suyo posterior sobre los primeros años de la imprenta hebrea en España.⁸ Cabe asimismo destacar un estudio panorámico más reciente de Adri K. Offenberg, muy bien estructurado y documentado, que lleva por título “What do we know about Hebrew printing in Guadalajara, Híjar, and Zamora?”⁹ en el que dedica parte de su atención a la imprenta hebrea turolense.

Yendo a los personajes que participaron en el taller de Híjar, es preciso destacar un artículo de Carlos del Valle sobre Salomón Zalmati¹⁰ porque, pese a su brevedad (cuatro páginas), proporciona nuevos datos sobre este personaje (además de impresor, poeta) que pueden ayudar a esclarecer su relación con Eliezer Alantansí, como luego veremos.

También en fecha relativamente reciente se han publicado sendos artículos sobre dos miembros de la familia Alitienci/Alitienz —es decir, Alantansí— de Huesca de los siglos XIV y XV que arrojan algo más de luz sobre esta familia que de *normal* tenía poco, pues demuestran que ambos murieron asesinados (uno en 1385¹¹ y otro en 1465¹²).

⁵ Serrano Pardo (2006).

⁶ Apenas rozó el tema en su tesis doctoral, leída en el año 2000 y publicada en 2008. Pallarés (2008: 250).

⁷ *Idem* (2009: 241-245).

⁸ Iakerson (2004-2005 y 2012).

⁹ Offenberg (2015).

¹⁰ Valle (2011).

¹¹ Guerson (2015: 40-41).

¹² Benedicto (2005).

En el repertorio documental sobre judíos de Híjar publicado por Amparo París¹³ no hay datos sobre rabí Eliezer. Se incluyen unos pocos documentos, de carácter económico, relacionados con Sentó y Jacob Alantansí, judíos afincados en la villa turolense a mediados del siglo xv que —se supone— serían parientes del impresor, aunque no es posible establecer en qué grado.

Lo que se ha escrito en los últimos años permite confirmar con rotundidad cosas que ya se sabían: que entre 1485 y 1490 hubo en Híjar una imprenta hebrea que sería, entre las conocidas, la segunda más antigua en suelo hispano (la primera fue la de Guadalajara, impulsada en 1476 por Abraham ben Isaac ben Gartón)¹⁴ y que debió de ser bastante productiva, aunque tuvo muy corta vida (apenas seis años) porque se desmanteló antes de la expulsión, tras el fallecimiento, en 1490, del primer duque de Híjar y Cabrera, que quizás la protegió y la patrocinó,¹⁵ aunque no se tiene constancia de ello. Tampoco está documentado que estuviera ubicada en las dependencias del castillo, como se ha dicho.¹⁶ Se tiene la certeza —y ahí existe unanimidad entre los estudiosos porque así lo acredita su marca de impresor (un león rampante contornado en color negro inscrito en un escudo delineado en tinta roja, similar al del escudo de la ciudad de Zaragoza),¹⁷ registrada por vez primera en 1485,¹⁸ y porque así consta en los colofones de algunas de las obras que salieron de la imprenta de Híjar—,¹⁹ de que el jefe del taller fue Eliezer ben Abraham Alantansí, judío oscense que se asoció con otros dos correligionarios suyos, el experto en metales y poeta Salomón ben Maimón Zalmatí y el corrector Abraham ben Isaac ben David,²⁰ y con el tipógrafo Alfonso Fernández de

¹³ París (2019: 98-100).

¹⁴ Valle (2004: 49-50) y Iakerson (2012: 125-126).

¹⁵ Híjar fue baronía hasta que en 1483 recibió el título de ducado. Véase Laborda (1980: 37).

¹⁶ Motis (2002: 151).

¹⁷ Algunos estudiosos de heráldica han expresado su extrañeza porque una marca de impresor tan novedosa y original, y tan similar al escudo de Zaragoza, se utilizara en Híjar mucho antes que en la capital de Aragón y al pie de un texto hebreo. San Vicente (1966: 10).

¹⁸ Reproducida en *Encyclopaedia Judaica Jerusalem* (vol. 13, p. 1094, s. v. *printers*). Figura en Motis (1990: 152), donde se dice que pertenece al libro *Tur Totah Hayyin* (por *Tur Oraḥ Hayyim*) y se data en 1468. También se incluye en el catálogo de la exposición *La vida judía en Sefarad* (p. 287, n.º 116) y en Weiser (ed.) (1992: 34, fig. 10). Véase también Offenberg (2015: 319 y fig. 12.6).

¹⁹ Véase *Encyclopaedia Judaica Jerusalem*, vol. 8, pp. 1325 y 1338, s. v. *incunabula*.

²⁰ *Ibidem*, p. 1325. También Laborda (1980: 229 y 234).

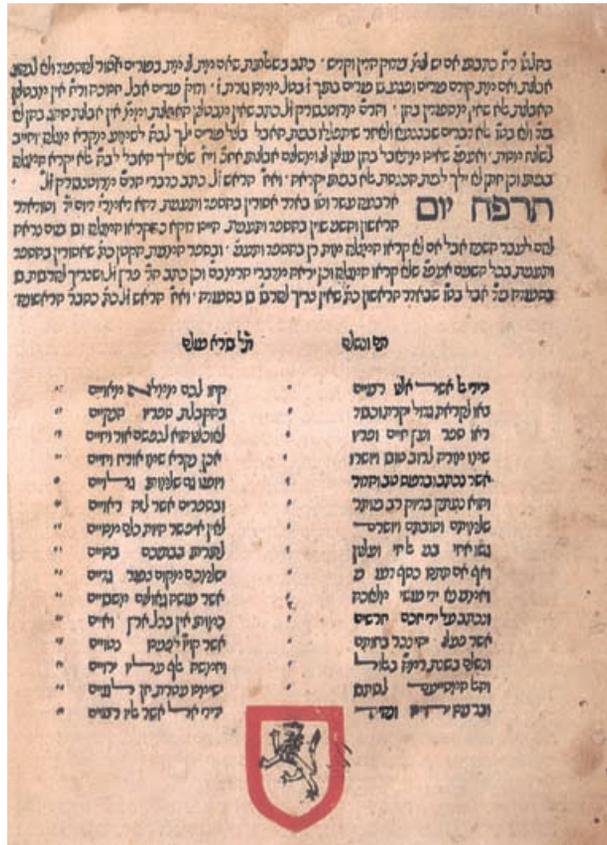


Figura 1. Primera marca del impresor hebreo.
(Jacob ben Asher, Tur Orah Hayim, Hajar, Imprenta de Eliezer Alantansí, elul de 1485).

Córdoba, en quien primero Juan Torres Fontes,²¹ luego Francisco García Craviotto²² y recientemente Javier Castaño²³ han centrado su atención, aunque no se ha podido constatar que fuera judeoconverso.

²¹ Torres (1984).

²² García Craviotto (1988: 157-158 y 160).

²³ Castaño (2010-2011).

Desde hace años se conocen cinco libros que salieron de este taller:

- El primero de ellos, publicado en el mes de elul (entre el 12 de agosto y el 9 de septiembre) de 1485, es la primera parte de *Arba'á Turim (Tur Oraḥ Ḥayyim o Sendero de la vida)* del compendio halájico de Jacob ben Ašer, rabino nacido en Alemania en torno a 1270 que llegó junto con su padre (rabí Ašer ben Yeḥiel) a Toledo, donde se afincó y permaneció hasta su muerte (ca. 1340). Es el primer libro impreso en hebreo con marca de impresor, aunque no consta el nombre del propietario de la imprenta.²⁴
- El siguiente en el tiempo (publicado en 1487) es la segunda parte de *Arba'á Turim (Tur Yoré De'á o Mostrador del conocimiento)* de la obra halájica del mencionado Jacob ben Ašer, que lleva la marca de impresor, pero con la orla en negro. Una de las copias que se conservan está en la Biblioteca Nacional de España.²⁵
- Entre 1486-1487 se imprimió *Nebiim aḥaronim o Profetas posteriores*.²⁶ De esta obra se conservan un ejemplar en la biblioteca Oliveriana de Pesaro y un fragmento en la Biblioteca Palatina de Parma.
- Por entonces (¿1487-1488?), salió de la prensa de Híjar el Pentateuco con las *Haftarot* y las cinco *Meguilot* (o *Rollos*) en tamaño folio a dos columnas. Existen varias copias, una de las cuales (en vitela) está en la Biblioteca Nacional de España.²⁷
- Entre el 19 de julio y el 17 de agosto de 1490 se terminó el Pentateuco con el *Targum Onquelos* y el comentario de Raší en tres columnas. Al final del texto consta que la edición, realizada en el taller de Alantansí, en Híjar, fue corregida por Abraham ben Isaac ben David y financiada por Salomón ben Maimón Zalmatí.²⁸ De esta obra se conservan varias copias, seis de ellas en pergamino.

²⁴ Offenberg (2015: 319) y Iakerson (2012: 129 y 141) (ap. 16).

²⁵ Offenberg (2015: 319) y Iakerson (2012: 129 y 141) (ap. 17).

²⁶ Offenberg (2015: 319) y Iakerson (2012: 141) (ap. 19).

²⁷ Offenberg (2015: 319) y Iakerson (2012: 141) (ap. 18). Recientemente se han descubierto fragmentos de dicha obra que formaban parte de la encuadernación de un proceso inquisitorial. Véase Barco (2010: 302-307).

²⁸ Haebler (1902: 27). Véase también Offenberg (2015: 321) y Iakerson (2012: 129 y 141) (ap. 20).

A diferencia de lo que ocurre con las obras impresas en Guadalajara, de las que solo queda un ejemplar por edición o fragmentos, de cuatro de las citadas existen varias copias; el resto son fracciones.²⁹ Su tipografía y sus grabados, espléndidos, y sus peculiaridades gráficas han quedado recogidos en los catálogos y los inventarios de incunables hebreos³⁰ y han sido,³¹ y siguen siendo, objeto de estudio de los investigadores del libro.³²

A la luz de los datos nuevos reseñados en la bibliografía más reciente, voy a intentar actualizar lo que escribí hace años. Por mi profesión (soy historiadora) me siguen interesando más las personas que trabajaron en la imprenta de Híjar que los libros. Me preocupan sus vidas, su familia y su entorno. Por eso, me acercaré a ver qué se sabe de nuevo sobre Alfonso Fernández de Córdoba y Salomón ben Maimón Zalmatí, pero me centraré, sobre todo, en lo que concierne a Eliezer Alantansí porque es al que mejor conozco, porque era de Huesca (donde, según parece, se quiere homenajear su memoria dedicándole una calle) y porque en estos últimos años se han publicado sendos estudios sobre dos miembros de esa familia oscense: Jehudá, que fue asesinado en 1385, y Baruch, que murió víctima de un complot en 1465. Y, aunque ni Alexandra Guerson ni Eugenio Benedicto —los respectivos autores de los mencionados trabajos— parecen haberse percatado de que los “Alitienz/ Alentienz” fallecidos en Huesca de forma antinatural eran antepasados del impresor, todo apunta a que lo eran, y a que sus azarosas vidas y su cruento final pudieron contribuir a que en la década de los años ochenta del siglo xv Eliezer, tras un percance no deseado, y ante el cariz que estaban tomando los acontecimientos después del establecimiento del Tribunal de la Inquisición en Huesca, abandonara su ciudad natal y se afincara en Híjar, donde poco después se embarcó en la aventura de la imprenta.

²⁹ Offenberg (2015: 319).

³⁰ Iakerson (2004-2005).

³¹ Haebler (1902: 27-34).

³² En relación con su devenir histórico, véase Conte (2017).

ALFONSO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA

En abril de 1483 don Juan Fernández de Híjar y Cabrera, señor de Híjar, fue nombrado duque.³³ Según Laborda, el nuevo duque era especialmente culto y tenía en su palacio un taller para imprimir sus escritos.³⁴

Hasta esa villa llegó en torno al año 1485 Alfonso Fernández de Córdoba, que había adquirido reconocido prestigio como impresor en Valencia y Murcia. Era orfebre, diseñador y fundidor de tipos. Se dice que procedía de Córdoba, en el reino de Castilla, aunque desde 1476 está documentado como impresor en Valencia, donde contribuyó a la estampación de la *Summula confessionis* de Antonino de Florencia y de la Biblia valenciana, publicada entre 1477 y 1478.³⁵ No sé qué le pudo acaecer en esa ciudad, aunque según todos los indicios su participación en la publicación de la Biblia en lengua vernácula tuvo que ver en ello.³⁶ En opinión de Torres Fontes, su huida pudo estar relacionada con el establecimiento en la capital valenciana de la nueva Inquisición, que perseguía a los conversos que quebrantaban la ley,³⁷ una tesis que cada vez tiene más fuerza. Lo cierto es que en torno a 1482-1483³⁸ este “argenter, mestre de emprentar”, que para algunos era de ascendencia judía,³⁹ aunque algún autor más recientemente ha puesto de manifiesto que no hay ninguna información que permita afirmarlo,⁴⁰ se hallaba en Murcia, donde se había refugiado tratando de escapar de la pena de muerte que, al parecer, desde 1479 pesaba sobre él. Allí, y mientras gestionaba la obtención de

³³ Casáu (2007: 181).

³⁴ Laborda (1980: 229).

³⁵ Serrano y Morales (1898-1899: 149-150) y García Craviotto (1988: 156, n. 6). En 1498 la Inquisición, que solo reconocía la autoridad de la Vulgata, la consideró peligrosa para la fe católica y ordenó recoger y quemar todos los ejemplares. Se salvó uno, que se conservaba en la biblioteca de Estocolmo, pero fue destruido en 1637 en un incendio; únicamente queda una hoja que se guarda en la Hispanic Society of America, en Nueva York.

³⁶ Castaño (2010-2011).

³⁷ Torres (1984: 112, n. 13).

³⁸ Los autores no coinciden a la hora de fijar la fecha. Véase *ibidem*, p. 113, y García Craviotto (1988: 157-158).

³⁹ García Craviotto (1988: 157-158 y 160). El hecho de que en Híjar se asociara con dos judíos podría confirmar esta teoría. Así se explicaría, además, que se atreviera a enseñar y a supervisar la realización de los tipos en hebreo y que sus socios se avinieran a ello. El diseño de las letras en hebreo y con la imagen invertida no debía de ser trivial.

⁴⁰ Castaño (2010-2011).

un salvoconducto para poder regresar a la ciudad del Turia, debió de entrar en contacto con el judío Salomón ben Maimón Zalmatí.

De nuevo en Valencia, el 31 de julio de 1483 Fernández de Córdoba firmaba con Gabriel Luis de Ariño, notario público de esa ciudad, un contrato de un año para publicar las obras del obispo Jaime Pérez de Valencia,⁴¹ un teólogo agustino que combatió el judaísmo desde el púlpito y con la pluma: de hecho, es famoso por su *Tratado contra los judíos*, editado en 1484, donde trató de mostrar la equivocación y la ceguera de los judíos al no aceptar a Jesús como Mesías e intentó convencerlos para que salieran de su error. En virtud de ese documento Ariño se comprometía, entre otras cosas, a correr con los gastos del traslado de la prensa y demás materiales de Alfonso desde Murcia hasta Valencia. Por un acta notarial adicional de ese mismo día se incluía en la sociedad al judío Salomón ben Maimón Zalmatí, antes mencionado, en calidad de socio capitalista.⁴² Cuesta aceptar que un judío y un converso se prestaran a participar en una empresa de este calibre, aunque es sabido que el negocio es el negocio y también que la nueva Inquisición estaba ya al acecho, vigilando a los conversos que no se comportaban como auténticos cristianos. Alfonso permaneció durante unos meses en Murcia, donde participó en la publicación del *Breviarium Carthaginense*.

Ese mismo año (1484) Fernández de Córdoba comenzó a imprimir, junto con Ariño, las obras del obispo Jaime Pérez de Valencia, pero en 1485 dio por terminados sus compromisos en la ciudad del Turia⁴³ y en 1486 se trasladó a Aragón.⁴⁴ Por entonces su socio Salomón Zalmatí también ponía rumbo a tierras turolenses. Los dos, según parece, habían sido convocados para participar en una empresa común.

⁴¹ Cortés (1994: 967) y Amrán (2006-2008: 63). García Craviotto (1988: 125).

⁴² Serrano y Morales (1898-1899: 155-156).

⁴³ El contrato era de un año. Véase García Craviotto (1988: 158).

⁴⁴ Se le atribuyen dos incunables que según García Craviotto fueron realizados en Híjar: el *Manual sacramentorum diocesis Caesaraugustanae* (1486) y los *Capítulos de la Sancta Hermandad en el reino de Aragón* (1487-1488). García Craviotto (1988: 160-163) y Delgado (1996, I: 223).

SALOMÓN BEN MAIMÓN ZALMATÍ

Salomón ben Maimón Zalmatí⁴⁵ fue un estudioso de la tradición judía y poeta hebreo, además de editor e impresor.⁴⁶ No se sabe si originariamente procedía del continente africano (parece lo más probable) o de Murcia. Las opiniones al respecto siguen siendo dispares.

Su vida fue bastante azarosa. Desde el norte de África, de donde al parecer procedía su familia, su espíritu emprendedor lo llevó a tierras valencianas, donde trató de vender toda clase de mercancías. Finalmente se estableció en Játiva. En febrero de 1456 consiguió del baile general de Valencia un salvoconducto que le permitía desplazarse al Tremecén para recoger a su familia y regresar con ella a la Península.⁴⁷ A partir de entonces obtuvo otros guajes para proseguir sus transacciones comerciales en el norte de África,⁴⁸ de donde importaba tejidos, pieles e incluso esclavos.⁴⁹ Su casa se convirtió en centro de acogida para quienes, como él, decidían cruzar el Estrecho para instalarse en la Península.⁵⁰ En 1473 obtuvo licencia del rey de Aragón para buscar tesoros, metales y piedras preciosas en Puebla-Tornesa y Benicasim y en sus términos junto con su socio Acén Catim, moro de Bechí.⁵¹ Dos años más tarde se veía obligado a pagar veinte sueldos de multa por vender hilo de oro y perlas en el reino de Valencia sin la debida licencia,⁵² al mismo tiempo que proseguía con la venta de productos importados del continente africano.⁵³ Finalmente se estableció en Murcia. Allí se encontraba cuando en 1483 fue aceptado, en calidad de socio capitalista, en el negocio que el editor Gabriel Luis Ariño, junto con el orfebre Alfonso Fernández de Córdoba, estableció en Valencia para editar las obras del obispo Jaime Pérez de Valencia. En principio el

⁴⁵ Las variantes registradas de su gentilicio son muchas y sin duda han inducido a veces a la confusión: *Maymón alias Salomón Zalmán*, *Maymón Zalmán* (Serrano y Morales, 1898-1899: 158-159), *Sarmatich*, *Zarmatich* e incluso *Zelmari* (Hinojosa, 1993: 711 y 713).

⁴⁶ Valle (2011: 215-219).

⁴⁷ Hinojosa (2000: 148-149).

⁴⁸ *Idem* (1988: 83-111 y 2000: 161).

⁴⁹ *Idem* (1993: 105-106 y 596 [doc. 607]).

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 215, 275, 106 y 670 (doc. 825) respectivamente.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 170, 223 y 629 (doc. 716). Blasco (2002: 81-83).

⁵² Hinojosa (1993: 176, 204 y 640 [doc. 748]).

⁵³ *Ibidem*, p. 275.

contrato era por un año; a cambio recibiría la mitad de las ganancias.⁵⁴ Es posible que la primera obra que se imprimiera fuese el *Comentario de los salmos*, que, de hecho, se publicó en Valencia en 1484, y no el *Tratado contra los judíos*, que aparecería más tarde. En cualquier caso, sorprende esta asociación porque el obispo Pérez, nacido en Ayora, en el interior de la provincia valenciana, era contrario a los judíos. Posiblemente decidió dejar de trabajar para el obispo y abandonar la ciudad cuando se agudizaron los problemas con la Inquisición.

También debió de participar en la impresión y la publicación del *Breviarium Carthaginense*, que, con la colaboración del orfebre y tipógrafo Alfonso Fernández de Córdoba, ese mismo año (1484) salió a la luz en Murcia, donde, según Odriozola y otros autores, dejó estampada al final su marca de impresor: un león rampante inserto en un rectángulo vertical que en la parte inferior se comba en pico, todo en tinta negra.⁵⁵

No he conseguido averiguar la fecha de su llegada a Teruel. En cuanto a su participación en la sociedad de la imprenta de Híjar, aportó financiación, sus conocimientos, sus dotes de poeta, su experiencia en el nuevo arte de imprimir y el león de su marca, que, encuadrado en un escudo ribeteado de color rojo, utilizó poco después en la imprenta de Híjar Eliezer Alantansí, su propietario. En un documento de 1490 se le definía como “triador d’or e de argent”,⁵⁶ es decir, persona que sabía diferenciar hábilmente entre estos dos metales nobles.

Con ese currículum, no es de extrañar que se involucrara en un nuevo proyecto relacionado con el arte de la imprenta, y capitaneado por un judío, en tierras turolenses. En su estudio sobre Zalmatí (2011), Carlos del Valle apunta la posibilidad de que participara en la empresa como impresor tanto en Murcia como en Híjar,⁵⁷ en contra de lo que sostienen la mayoría de los estudiosos, para quienes fue socio financiero y editor⁵⁸ en ambos lugares, al menos por lo que respecta a la Biblia hebrea de 1490.⁵⁹ De momento no se ha podido demostrar nada.

⁵⁴ Serrano y Morales (1898-1899: 158). Lo reproduce Valle (2011: 215-216, esp. 216, n. 4).

⁵⁵ Odriozola (1972). Recoge la noticia Delgado (1996, I: 201).

⁵⁶ Baer (1936, II: 512).

⁵⁷ Valle (2011: 215).

⁵⁸ Haebler (1902: 345).

⁵⁹ Delgado (1996, I: 201) y Offenbergh (2015: 321).

Por lo que hemos visto acerca de su vida, y por lo que se dice en un poema suyo que publicó Del Valle,⁶⁰ Salomón Zalmatí, amén de rico y errante, era un aventurero: no le importaba invertir y arriesgar su patrimonio en lo que quería, y bien pudo emplear una porción de su fortuna en llevar a Híjar parte de la letrería que, con Alfonso Fernández de Córdoba, había utilizado en Murcia.

RABÍ ELIEZER BEN ABRAHAM ALANTANSÍ

La tercera persona que tomó parte en la imprenta hebrea de Híjar fue rabí Eliezer Alantansí, hijo de Abraham.⁶¹ Es a él a quien se atribuye la gloria de haber establecido la imprenta hebrea en Aragón, un individuo de carácter impulsivo y emprendedor que arribaría a esa villa turolense en torno al año 1484 por unas motivaciones completamente diferentes de las que impulsaron a sus socios a trasladarse hasta allí.

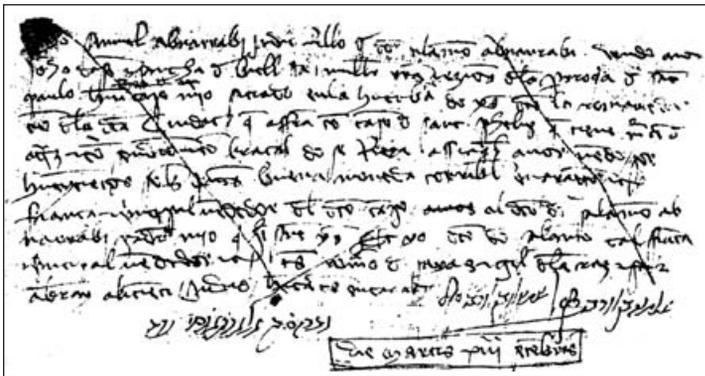


Figura 2. Firma autógrafa de Abraham Alantansí, judío de Zaragoza. 1390.

⁶⁰ Valle (2011: 217-218).

⁶¹ Los documentos latinos y romances se refieren a los miembros de esta familia aragonesa utilizando grafías diferentes: *Alantiñç*, *Alantiencz*, *Alentiencz*, *Alitiencia*, *Alitiencie*, *Alitienciç*, *Alitansí*, *Alitensí*, *Alitiencia*, *Alitienci* (esta es la más frecuente en los documentos latinos y romances) y *Alitiñç*. Y, aunque rabí Isaac Perfet se refiere a él como *Alitinsí* (Baer, 1936, t: 1100), la firma autógrafa (en caracteres hebreos) del zaragozano Abraham Alitienci (grafía romance) que se conserva en un protocolo notarial de 1390 (véase la figura 2) disipa cualquier duda al respecto, pues el firmante, en calidad de testigo, escribió: אברהם בן אלמאנטאני עד, es decir, “Abraham ben Alantanzí, testigo” (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, Juan Blasco de Azuara, 1390, f. 233v). Es la misma grafía que figura como acróstico en el colofón de alguno de los libros impresos en su imprenta, por ejemplo en *Tur Yoré De á*, de 1487.

Eliezer Alantansí había nacido en Huesca,⁶² en el seno de una destacada familia que contaba con varias ramas repartidas por Zaragoza, Híjar y Huesca. Los Alantansí registrados en Zaragoza durante el siglo XIV solían llevar el tratamiento de *don* y formaron parte del gobierno ejecutivo de la aljama en calidad de adelantados con bastante frecuencia.⁶³ En cuanto a la rama de Híjar, se sabía poco de ella, y las últimas investigaciones realizadas al respecto en el archivo de la Casa Ducal y en el Archivo Notarial de Zaragoza no han dado los resultados apetecidos: se han registrado unas pocas noticias sobre la actividad económica y financiera desplegada por Jacob y Sentó Alantansí, y nada más.⁶⁴

La rama oscense, que es la que nos interesa, está documentada desde mediados del siglo XII: en 1164 ya residía allí un Salomón Alantiñ.⁶⁵ Años después, en 1362, el rey Pedro el Ceremonioso ordenaba al justicia de Huesca que se abstuviera de intervenir en el litigio que Baruch Alitiñ, hombre de negocios y comerciante,⁶⁶ amén de escolar y *dayán* de esa ciudad,⁶⁷ en nombre propio y como curador de los bienes de sus hermanos Abraham (difunto) y Açach (por Isaac), judíos de Huesca, sostenían con la aljama oscense, que —a su juicio— debía dirimirse, de conformidad con la costumbre y el derecho judío, ante un tribunal rabínico.⁶⁸

La carrera de Baruch no había hecho más que empezar. En 1379 fue elegido adelantado, cargo para el que fue designado nuevamente en 1382, pero esta vez no por sus correligionarios —como era preceptivo—, sino por el rey Pedro el Ceremonioso, que, excediéndose en sus atribuciones, impuso su voluntad nombrándolo adelantado y clavario, es decir, miembro del gobierno ejecutivo y tesorero de la comunidad, lo que originó fuertes protestas en el seno de esta. Los descontentos, entre los que se encontraban

⁶² Sobre los judíos de dicha ciudad, aparte de los estudios de Eugenio Benedicto, véase Arco (1947) y Durán (1984).

⁶³ Como Salomón (en 1311), Zecrí (en 1332), Jucé (en 1376), Abraham (en 1397)... Véase Baer (1936, I: 201, 268, 510 y 728 respectivamente).

⁶⁴ Según reconocía y lamentaba la autora del referido repertorio documental. Véase París (2019: 99-100).

⁶⁵ Arco (1947: 273). A finales de esa centuria don Bivaz (sic) Alentenz poseía una tienda fuera de la puerta de Ramián. Véase Baer (1936, I: 83).

⁶⁶ Benedicto (2005: 288).

⁶⁷ Hershman (1943: 161).

⁶⁸ Archivo de la Corona de Aragón (en adelante, ACA), Cancillería, reg. 1183, ff. 134v-135r (1362.XI.24). Véase Blasco (2002: 84, n. 52).

Mosé Aburrabé, Sentó el Castiel (Alcastiel) y los Ablatronell (Mosé y su hijo David), hartos de soportar la presión fiscal que se ejercía desde el gobierno de la aljama y la Corona, responsabilizaron de la situación a Baruch, que pasó a ser el enemigo público que había que batir. Como explica Alexandra Guerson, el desencuentro entre esas dos facciones de la aljama —la de los partidarios de Baruch y la de quienes no lo eran— por cuestiones económicas venía de lejos, pero con el tiempo se agudizó, hasta tal punto que Baruch, sintiéndose amenazado, solicitó al rey que le brindara mayor protección. Y finalmente el monarca lo proveyó de un salvoconducto especial que —se suponía— lo iba a blindar frente a sus enemigos, pero no resultó suficiente. Los temores de Baruch se confirmaron y en 1385 moría asesinado por un complot del que se responsabilizó a varios judíos oscenses, concretamente a Mosé Ablatronell y su hijo David y a Sentó el Castiel y Mosé Aburrabé, a la sazón arrendadores de la carnicería judía.⁶⁹

Tras la muerte de Baruch, el enfrentamiento entre las dos facciones rivales no solo se mantuvo, sino que se incrementó, sobre todo cuando la aljama, por decisión real, se vio obligada a costear los gastos del entierro de Baruch porque, según el rey, había muerto en acto de servicio. Así las cosas, la impopularidad de la familia fue *in crescendo* y la confrontación entre los dos bandos rivales se agudizó: la aljama trató de cancelar el contrato que había suscrito con Açach, hermano del difunto, que era recaudador impuestos, alegando que concitaba el odio de unos cuantos miembros de la aljama,⁷⁰ y la convivencia en el seno de la comunidad se volvió difícil porque la familia seguía contando con el respaldo del rey y de una parte de la aljama. Prueba de ello son los salvoconductos que Pedro el Ceremonioso concedió Açach, a sus hijos y a sus sobrinos para que pudieran desplazarse y establecerse en el lugar de sus dominios que consideraran conveniente.⁷¹

Del acontecer de la rama familiar oscense en la primera mitad del siglo xv no he podido averiguar gran cosa, salvo que en 1440 un Eliezer Alantansí —seguramente abuelo paterno del impresor— volvía a concentrar mucho poder en sus manos como adelantado y clavario, es decir, regidor y tesorero de la aljama de Huesca,⁷² aunque

⁶⁹ Guerson (2015: 40-41).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁷¹ Véase el apéndice documental, docs. 1 y 2.

⁷² Arco (1912: 465, doc. III, y 1947: 289-290).

también tenía enemigos, algunos en el seno de su propia familia. En 1460 se mencionan unas casas de “Eliezer Alitience” (se supone que eran suyas) sitas en el barrio de Amalbel y lindantes con “casas de Jehudá Alitience”.⁷³

En la segunda mitad de esa centuria residían en la judería de Huesca varios individuos con el gentilicio *Alantansí* que tuvieron cierta participación (unos más que otros) en los puestos directivos y de responsabilidad de la aljama. Curiosamente, no todos pertenecían a la misma “mano” (grupo socioeconómico o, mejor, simplemente económico),⁷⁴ lo cual, aunque no es novedoso,⁷⁵ porque la rueda de la fortuna no beneficia a todos por igual —como bien se sabe—,⁷⁶ sigue llamando la atención. Me consta que solo Abraham Alantansí, hijo de rabí Eliezer, pertenecía a la mano mayor.

Salomón Alantansí, que en 1461 fue encarcelado a instancia de Mosé Jaba, judío de Zaragoza,⁷⁷ estaba adscrito a la mano mediana. En 1473 salió elegido miembro del consejo por la mano mediana, y, aunque en teoría debía renunciar al cargo por ser pariente de la mujer del adelantado, finalmente fue aceptado, a falta de otro candidato que cumpliera los requisitos exigidos. Al año siguiente fue contador por la mano mediana y la menor conjuntamente.⁷⁸ Según todos los indicios, Salomón sería, junto con Abraham (seguramente el que en 1477 fue clavario),⁷⁹ uno de los tíos de Eliezer que contribuyeron a que se alejara de Huesca después del desafortunado episodio acaecido a mediados de la década de los ochenta que más adelante veremos.⁸⁰

Por su parte, Açach Alantansí en 1471 fue contador por la mano mediana y menor, y dos años después tallador en representación de esos mismos colectivos.⁸¹ Un año antes, en 1472, sostuvo un pleito con Abraham Alantansí (se supone que el mayor),

⁷³ Benedicto (2005: 306, ap. doc. 4).

⁷⁴ Como apunta David Romano (1982: 9), esta clasificación guardaba estrecha relación con la cuota que cada miembro de la comunidad pagaba de acuerdo con sus ingresos y su patrimonio.

⁷⁵ Se dio el caso en 1377, en Jaca, con la familia Abengoyós. *Ibidem*, pp. 24-27.

⁷⁶ Así lo demuestra Javier Castaño (2022) en un sugerente estudio titulado “Deserving Poor and Rota Fortunae in Hispano-Jewish Society. A Preliminary Assessment”.

⁷⁷ ACA, Cancillería, reg. 3337, ff. 136r y 149r.

⁷⁸ Benedicto (2006: 319, 320 y 321 respectivamente). Véase también p. 334 (56r).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 322.

⁸⁰ Baer (1936, II: 486).

⁸¹ Benedicto (2006: 317 y 335 [57v]).

seguramente por cuestiones económicas,⁸² aunque también podría ser que, como apunta David Romano para Jaca, tratara de eludir la tutela que el familiar más beneficiado por la diosa Fortuna quería ejercer sobre él.⁸³ Fue designado tutor de los hijos de Jehudá Alantansí, asesinado en 1465.⁸⁴

A la mano mayor pertenecía Abraham Alantansí, que fue *samás* —es decir, bedel o sacristán— de la sinagoga oscense (se supone que de la Mayor)⁸⁵ y notario del tribunal judío. En 1473 recibía el tratamiento de *don*. En los años sucesivos fue *dayán* —o juez—, consejero, adelantado, “tallador” y contador por la mano mayor. En 1476 se le reconocía como “mayor”⁸⁶ para diferenciarlo de al menos dos individuos homónimos⁸⁷ que estarían adscritos a la mano mediana: un Abraham del que solo se sabe que en 1477 fue clavario⁸⁸ y otro más joven llamado “menor” en 1477, cuando desempeñaba las funciones de “almosnero” (limosnero),⁸⁹ que según todos los indicios era el hijo de Jehudá (asesinado en 1465), documentado en 1477 como prestador.⁹⁰

El 17 de diciembre de 1459 Abraham Alantansí, “mayor de días”, y se supone que padre de Eliezer, nuestro personaje, en atención a su “discreción, lealdad e abteza”, y después de prestar juramento en la cancillería real, fue creado “scrivano siquiere notario de los processos, actos e scripturas que daqui avant se farán e se actitarán delant de los deanes siquiere judges judíos de la aliama de los judíos de la ciudat de Huesca” por el rey Juan II, lo que lo capacitaba para “recebir, fazer e actitar los ditos procesos,

⁸² Fue Abraham quien se quejó ante Luis de la Cavallería, tesorero del rey, de la parcialidad mostrada por el *dayán* Mosé Axueu en el pleito que sostenía con Açach. Véase Arco y Balaguer (1949: 365).

⁸³ Romano (1982: 27).

⁸⁴ Benedicto (2005: 293).

⁸⁵ Sobre las sinagogas de Huesca, y en especial sobre la principal, véase Castaño (2020).

⁸⁶ Benedicto (2006: 321).

⁸⁷ En una nómina de 1475 en la que se incluyen los nombres de los judíos que poseían casa en la judería de Huesca, de entre los ciento dieciocho censados aparecen tres individuos con este mismo nombre y gentilicio. Solo a uno de ellos se le denomina *menor*. Véase Benedicto (2003: 233-234, n.ºs 33, 76 y 89). Además, en la relación de oficiales electos en la aljama oscense del primero de mayo de 1477 figuran Abraham Alentienz, mayor, como clavario; Abrayme Alentienz, mayor, como contador de la mano mayor, y Abraham Alentienz, menor, como limosnero. *Idem* (2006: 340, ap. doc. 9).

⁸⁸ Benedicto (2006: 340).

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 322 y 340 (44r).

⁹⁰ Benedicto (2005: 296, n. 20).

actos e scripturas e todas e cadaunas otras cosas que al dito officio de scrivano siquiere notario de los ditos deanes se speran e se acatan fazer” y para percibir “aquellos salarios, emolumentes e dreytos que semblantes scrivanos siquiere notarios tenientes semblantes notarias siquiere facultades de tales o semblantes deanes siquiere jud[g]les en las otras aliamas de judíos del dito regno d’Aragón justament e devida han acostumbrado, pueden e deven recibir”, de forma exclusiva y mientras el monarca lo considerara oportuno. Este nombramiento, de suma importancia por lo que representa, debería ser asumido y acatado tanto por judíos como por cristianos, so pena de incurrir en multa de doscientos florines de oro del cuño de Aragón.⁹¹ De ahí se deduce que Abraham Alantansí —como su antepasado Baruch—, si bien no era de los más acaudalados de Huesca, gozaba de respaldo en los círculos próximos a la corte, posición que sin duda le reportaría beneficios y enemistades: no es de extrañar que en 1472 denunciara ante Luis de la Cavallería, tesorero real, la actitud, parcial, del *dayán* de la aljama de Huesca a la hora de juzgar el pleito que él mismo (Abraham) sostenía con Açach Alantansí,⁹² seguramente primo suyo. Durante años, como se ha dicho, fue *samás* de la sinagoga Mayor, es decir, se ocupó de organizar y preparar los servicios religiosos, cuyo rezo a veces conducía.⁹³ Precisamente por eso años después, en 1489 (?), sería acusado de haber participado en la circuncisión del converso Juan Ciudad, llevada a cabo en 1465, unos hechos por los que, pese al tiempo transcurrido, fue sentenciado a morir en la hoguera, como más adelante veremos.

Famoso, por su trágico final, ha resultado ser un primo del mencionado Abraham llamado Jehudá, hijo del asesinado Baruch Alantansí y de Bonadona Abenardut y comerciante de profesión, que también desempeñó cargos públicos. Se sabe de su afición al juego (hay un documento por el que en 1460 se obligó a no jugar en dos años)⁹⁴ y también que estuvo involucrado en negocios crediticios de toda índole, algunos muy lucrativos, con judíos y cristianos, por lo que tenía mala prensa en la comunidad. Conviene recordar que para las autoridades rabínicas los jugadores eran personas tramposas y mentirosas; de ahí que los excluyeran de los puestos de responsabilidad (no podían ser jueces ni testigos) y de ejercer determinadas funciones religiosas, como

⁹¹ Véase el apéndice documental, doc. 3.

⁹² Arco y Balaguer (1949: 365).

⁹³ Baer (1981, II: 612) y Durán (1984: 75).

⁹⁴ Benedicto (2005: 307-308, ap. doc. 5).

subir a la tribuna de la sinagoga a leer la Torá o formar parte de algunas cofradías sociobeneficinas.⁹⁵ Por eso, en lugar de ocupar cargos en el gobierno, Jehudá siguió involucrado en los negocios y el crédito: no es de extrañar que en 1461 fuese a parar a la cárcel.⁹⁶ En 1465 fue arrendador de la sisa de la carne de la aljama y adelantado.⁹⁷ Precisamente cuando desempeñaba ese cargo fue asesinado, al parecer por cristianos, aunque no se descarta que sus asesinos actuaran a instancia de judíos, pues medio se inculpó del crimen a un sobrino suyo llamado Salomón Alantansí, a los Xueu y sobre todo a Jucé Papur (casado con Azerián Xueu), que por entonces era notario de la aljama. Años antes, Jehudá y su madre habían protagonizado una disputa con el citado Jucé Papur por la que a punto estuvieron de llegar a las manos, lo que los obligó a comparecer ante un juez,⁹⁸ y es que muchos, incluso algunos de los suyos, le querían mal.⁹⁹ De su matrimonio con Mira el Nieto (hermana de Açach el Nieto, uno de los jueces de la aljama) tuvo cinco hijos, Baruch, Abraham, Jucé, Samuel y Bonadona, que tras su fallecimiento quedaron bajo la tutela de Açach Alantansí.¹⁰⁰ Uno de ellos, Abraham, aparece registrado en 1477 como “menor” e interviniendo como prestador en negocios crediticios en los que se identifica como “filyo de Geudá Alentienz”. Seis años después (1483), su hermano Jucé, “filyo de Gehuda, quondam”, hacía su aparición en el mundo del préstamo.¹⁰¹ Es evidente que Jehudá no fue un dechado de perfecciones y que tenía enemigos por todas partes, incluso en el seno de su familia (concretamente, su sobrino Salomón), aunque su principal contrincante fue Jucé Papur, notario, que finalmente se libró de la acusación que pesaba sobre él por estos hechos, aunque acabaría en la hoguera en 1490, como otros muchos, acusado de haber participado en la circuncisión del converso Juan Ciudad, llevada a cabo en los años sesenta, según veremos.¹⁰² Aunque

⁹⁵ Como la de Cabarim, en Huesca. *Ibidem*, p. 291.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 292.

⁹⁷ Sobre su actividad como hombre de negocios y su patrimonio, véase Benedicto (2005: 288-291). Los capítulos para el arriendo de la carnicería de la judería y la sisa de la carne, *ibidem*, pp. 302-304, ap. doc. 2.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 296 y 311.

⁹⁹ Así se infiere de las palabras que Açach Pina puso en boca de Abraham Alantansi: “Más valdría que Jeudá Alintienz morise a mano de sus parientes que no a manos de un lacayo [...] que el fillo del ferero de Loarre lo había muerto”. *Ibidem*, p. 295.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 293.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 296, n. 20.

¹⁰² Baer (1981, II: 611-614).

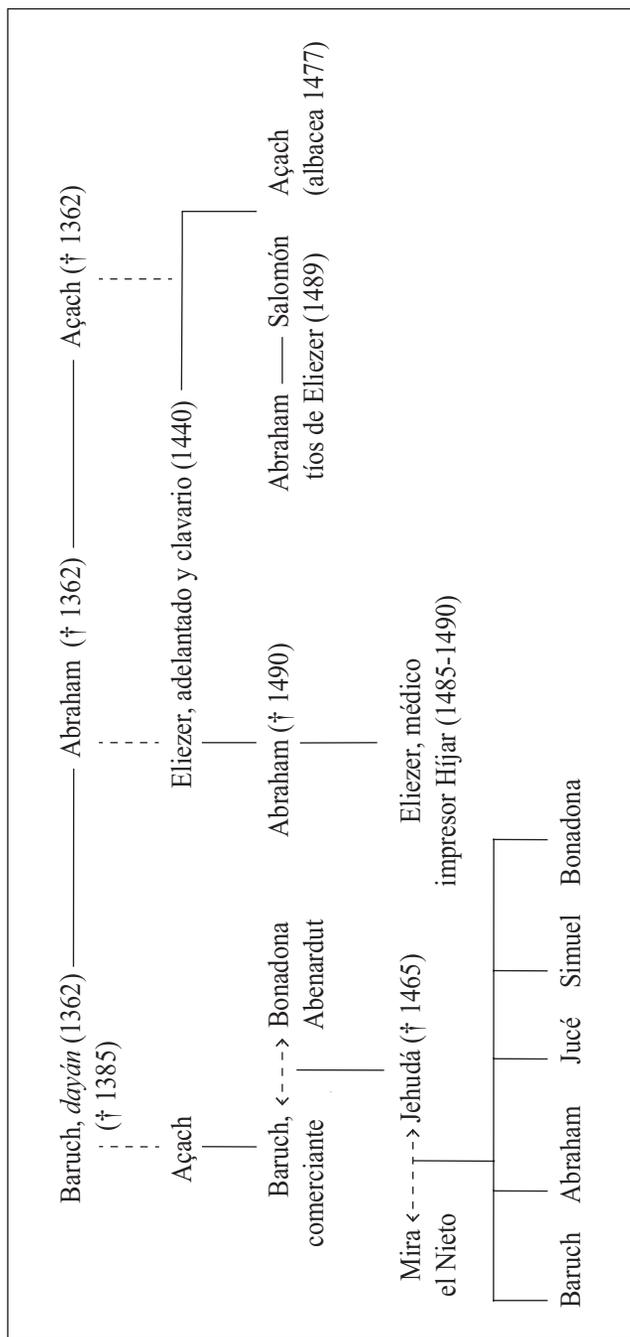


Figura 3. La familia Alantansi de Huesca. Siglos XIV-XVI.

no consta su adscripción, Jehudá debía de pertenecer a la mano mediana, como su hijo Abraham.

Una familia perseguida por la adversidad

En los años siguientes al asesinato de Jehudá (1465), el antes mencionado Abraham Alantansí, que como vimos era *samás* de la sinagoga y notario de los tribunales de justicia de la aljama, desplegó una intensa actividad en el mundo de los negocios¹⁰³ y como prestador¹⁰⁴ y participó en el gobierno de la aljama, como representante de la mano mayor, en calidad de *tallador*,¹⁰⁵ contador,¹⁰⁶ adelantado,¹⁰⁷ *dayán*¹⁰⁸ y consejero.¹⁰⁹ Nada hacía prever que esa situación apacible experimentaría un giro de ciento ochenta grados tras la implantación en Huesca del Tribunal de la Inquisición, que a finales de los años ochenta decidió incoar sendos procesos contra él por haber participado en unos hechos acaecidos veinte años atrás (la circuncisión del converso Juan Ciudad) y por un asunto más reciente (debió de suceder en torno a 1484) en el que se había visto involucrado su hijo rabí Eliezer. La maquinaria inquisitorial se puso en marcha y en 1489 se proclamó en la sinagoga un anatema por el que se obligaba a todos los judíos de la ciudad que tuviesen información sobre hechos relacionados con cristianos circuncidados o con personas que hubiesen obstaculizado la conversión de judíos al cristianismo a presentarse a declarar ante el Santo Oficio. La presión ejercida desde el Tribunal indujo a algunos judíos a ofrecer su testimonio, no siempre verídico, para salvar su vida.

En 2002 di a conocer unos hechos, publicados y estudiados por Baer,¹¹⁰ sobre los que hasta ese momento nadie, salvo Durán Gudiol,¹¹¹ había reparado en que pudieran

¹⁰³ Arco y Balaguer (1949: 367).

¹⁰⁴ Figura entre los seis primeros judíos que en 1465 se comprometieron ante el baile y bajo juramento, en la sinagoga Mayor, a no prestar dinero con un interés superior al permitido. Benedicto (2005: 315, ap. doc. 13).

¹⁰⁵ “Tallyador mano mayor”, en 1471. Véase *idem* (2006: 317).

¹⁰⁶ En 1473. *Ibidem*, p. 319.

¹⁰⁷ En 1474. *Ibidem*, p. 320.

¹⁰⁸ En 1476. *Ibidem*, p. 321.

¹⁰⁹ En 1478. *Ibidem*, p. 323.

¹¹⁰ Baer (1936, II: 485-486, y 1981, II: 611-614).

¹¹¹ Durán (1984: 75).

estar relacionados con el impresor de Híjar.¹¹² En el proceso inquisitorial incoado en 1489 en relación con la circuncisión de Juan Ciudad, que tuvo lugar en Huesca en la década de los años sesenta, el médico Açach Rondí, en calidad de testigo, hizo unas declaraciones que implicaban a Abraham Alantansí en dos asuntos de extrema gravedad para el Tribunal del Santo Oficio: de un lado, lo acusaba de haber participado en la referida ceremonia de circuncisión, acaecida casi veinticinco años antes, y, de otro, de haber disuadido a su hijo rabí Eliezer cuando, en un lance de juventud, decidió junto con un amigo hacerse cristiano, un asunto que, si bien a finales de los ochenta estaba resuelto y sentenciado, podría ser del agrado de los inquisidores, necesitados de pruebas para inculpar a los sospechosos de herejía.

Según narró el mencionado testigo, un aciago día (no da fecha, pero se supone que hacia 1484) rabí Eliezer Alantansí se conjuró con otro joven de su misma edad (al parecer un hijo del zaragozano rabí Ezmel Abenrabí) y ambos se comprometieron bajo juramento, supuestamente “a Dios y por la vida del santo padre y del rey y de la reyna”, a recibir el bautismo y hacerse cristianos.¹¹³ Y así lo hicieron constar en sendos fragmentos de papel, escritos en hebreo por cada uno de ellos, en cuya parte superior figuraba la palabra *Jhesus* en letras latinas y que, de común acuerdo y para sellar el compromiso, se intercambiaron. Lo que seguramente empezó como un juego (es de suponer que en un estado de euforia) acabó convirtiéndose en una pesadilla para los implicados y para sus familias desde que, por puro azar, uno de esos escritos se desprendió del cinto donde lo llevaba uno de los conjurados (Abenrabí) mientras bailaba con motivo de la celebración de una boda en Zaragoza. Se lo encontró un estudiante judío castellano que —parece ser— se desplazó hasta Huesca y trató de chantajear al joven Alantansí ofreciéndose a devolverle el comprometedor escrito a cambio de una considerable suma de dinero, pero Eliezer no accedió a ello. Ante su negativa, el castellano, sintiéndose agraviado, difundió la noticia por toda la ciudad, donde algunos garantes del orden, entre los que se encontraban Azarías y Samuel Xueu, Açach Cocumbriel y rabí Jucé Papur, es decir, la facción que, según vimos, desde antiguo era contraria a los Alantansí, iniciaron las averiguaciones pertinentes con el fin de llegar

¹¹² Blasco (2002: 85-86).

¹¹³ Según la declaración de otro testigo, también estuvo implicado en este asunto rabí Samuel Marrax, “que vino de Fuentes y stubo capellán en la sinoga, el qual ses ydo en Çamora en Castilla o Portugal”. Baer (1936, II: 488, n.º 410).

hasta el fondo de la cuestión. Tras diversos interrogatorios, fueron varios los que testificaron y reconocieron que la letra del escrito efectivamente era de rabí Eliezer Alantansí. Ante el cariz que estaban tomando los acontecimientos, y en previsión de males mayores, Abraham (el padre de Eliezer) optó por una solución drástica, similar a la que al parecer ya habían adoptado los Abnarrabí para con su hijo, a quien habían hecho desaparecer de Zaragoza enviándolo a Portugal. Con el apoyo de algunos parientes, Abraham sacó a Eliezer de Huesca y lo mandó a Híjar, localidad de Teruel donde había una pequeña comunidad cuyos miembros (entre ciento treinta y ciento cincuenta personas) vivían agrupados en torno a una sinagoga próxima al castillo ducal y en la que —al parecer— tenía familiares y amigos.¹¹⁴ Y “lo tubo allá mucho tiempo porque no lo tornasen christiano”, según declararon algunos de sus convecinos años después.¹¹⁵ Y eso que, según se reconoce en otra parte del proceso publicado por Baer —en la que se dedica a Abraham Alantansí—, el caso había sido resuelto por el maestro Franco, inquisidor (en 1489 ya había fallecido), quien, tras estudiar el caso, absolvió al joven por falta de pruebas y porque consideró que con su forma de proceder no había cometido ningún delito.¹¹⁶

La estancia de Eliezer Alantansí en Híjar

Resulta evidente por qué Eliezer se estableció en Híjar, una villa en la que había una aljama de señorío de pequeñas proporciones, que quedaba suficientemente alejada de su ciudad natal y con la que los Alantansí de Huesca mantenían buenas relaciones, pues desde hacía tiempo una rama de la familia se hallaba afincada allí. Me consta que a finales del siglo XIV residía en esa villa un individuo que se llamaba Samuel Alantansí,¹¹⁷ y ya he comentado que a mediados del XV estaban afincados en ella dos Alantansí, Jacob y Sentó,¹¹⁸ que participaron en diversos contratos crediticios. Es

¹¹⁴ Blasco (2002: 77-79).

¹¹⁵ Baer (1936, II: 485-486 y 488, n.º 410, y 1981, II: 612). Véase también Blasco (2002: 85-86).

¹¹⁶ “Et hec questio iam determinata fuit coram magistro Franquo quondam, tunc inquisitore, coram quo duxit dictus Abraam filium suum et se submissit eidem et fuit determinatum nullum crimen propterea incurrise, et sic fuit absolutus, prout constat per procesum prima de causa confectum”. Según señala Baer (1936, II: 494), de este proceso no se ha sabido nada más.

¹¹⁷ Blasco (2002: 79, n. 21).

¹¹⁸ París (2019: 99-100).

posible que, además, residiera allí algún médico judío de renombre con el que practicar o algún rabino capaz de centrar a Eliezer y apartarlo de sus aparentes devaneos con la religión cristiana. Durante su estancia en la villa turolense el joven tendría ocasión de recapacitar, olvidar los percances acaecidos, progresar en sus estudios de medicina y canalizar sus energías en otra dirección tampoco desprovista de riesgo: la aventura de la imprenta.

Seguramente Eliezer contactó con la casa ducal y conoció el oficio de grabador y diseñador de tipos a través de Alfonso Fernández de Córdoba. Después se asoció con Salomón ben Maimón Zalmatí, que ya había contribuido a financiar el taller que Alfonso Fernández de Córdoba estableciera en Valencia con Gabriel Luis de Ariño. Si el de Córdoba era judeoconverso, pudo ser él quien diseñara los tipos empleados en Híjar, aunque algunos autores, como García Craviotto, no lo crean así. Si no, por fuerza tuvo que realizarlos alguien que dominara la escritura hebrea (¿Eliezer, Zalmatí o ambos?), pues la perfección de las letras y las iniciales alcanzada en esa imprenta elimina cualquier otra posibilidad. Según consta en el colofón de uno de los incunables impresos en el taller hijarano, también era judío el corrector, Abraham ben Isaac ben David, del que hasta la fecha nada más se ha podido averiguar.¹¹⁹

Todo parece indicar que Eliezer desempeñó en Híjar la misma función que Gabriel Luis de Ariño había ejercido en Valencia en la sociedad que compartió con Fernández de Córdoba y Zalmatí. Sería el alma de la empresa creada para imprimir libros en hebreo, por su personalidad, por su posición y por el nivel de sus conocimientos: era hijo del notario del tribunal de justicia de la aljama oscense y tenía el título de rabí, por lo que no parece descabellado pensar que conocía a fondo la Biblia y el Talmud y su proyección bibliográfica.

En su taller se imprimieron valiosos incunables de gran tamaño que por su decoración recuerdan a los que Fernández de Córdoba editara en caracteres latinos: la orla de roleos sobre fondo negro de efecto punteado del Pentateuco terminado en 1490 es idéntica a la que figura al comienzo del *Manuale sacramentorum* de la diócesis cesaraugustana, atribuido a Fernández de Córdoba.¹²⁰ Algunos llevan colofón, en el que figuran el nombre del impresor Eliezer ben Alantansí, el de la villa de Híjar y el año,

¹¹⁹ *Encyclopaedia Judaica Jerusalem*, vol. 8, p. 1325, s. v. *incunabula*.

¹²⁰ García Craviotto (1988: 163).

que se incluye de dos maneras: según el cómputo juliano y de acuerdo con el cómputo judío de la creación del mundo. Fue el primero en utilizar marca de impresor en un texto hebreo: un león rampante contornado, con una defensa (escudo o adarga) en rojo (fig. 1). La usó al menos desde 1485 y es muy similar —como se ha dicho— a la empleada por Salomón Zalmatí en el *Breviarium Carthaginense*, datado en Murcia el 12 de enero de 1484.

Por entonces (junio de 1489), el tribunal del Santo Oficio, recién establecido en Aragón, incoaba un proceso contra Abraham Alantansí, el padre de Eliezer, al que se acusaba de haber participado en la circuncisión del converso Juan Ciudad, llevada a cabo en Huesca en 1465, es decir, el año en que Jehudá Alantansí fue asesinado. En él se hacía alusión a su hijo Eliezer, del que se decía que era rabí y médico.¹²¹ En efecto, el 23 de diciembre de 1487¹²² rabí Eliezer Alantansí superó el examen a que le había sometido Juan de Ribasaltés, protofísico y consejero del rey, y fue autorizado por el rey Fernando II para ejercer la medicina de por vida en sus reinos y sus territorios.¹²³ No cabe la menor duda de que Abraham estuvo implicado en el asunto que se investigaba, porque cuando se produjeron los hechos (en 1465) era *samás* de la sinagoga Mayor, es decir, la persona que se encargaba de preparar los servicios religiosos y de azotar a los arrepentidos y ocultarlos en el hospicio de la aljama. A diferencia del resto de los implicados, en un principio consiguió salir airoso de los cargos que se le imputaban, pues no figuraba entre los dirigentes destacados de la comunidad. Finalmente, y aunque se defendió con dignidad y buenos argumentos porque era un hombre muy versado en la ley judía y toda la vida había sido muy celoso de su religión, fue condenado a morir en la hoguera y en junio de 1490 fue quemado vivo, como ya lo habían sido el resto de los judíos oscenses involucrados en el caso: maestre Açach Bivag, maestre Açach Arrondi, Abraham Almosnino y Açach Cocumbriel.¹²⁴ Era el tercer Alantansí oscense que no moría en su cama como la mayoría de los mortales.

El propio Baer reconoce que, si los inquisidores prestaron tanta atención a rabí Abraham, sin duda se debió a otras razones, y veladamente apunta a que quizás

¹²¹ Baer (1936, II: 485).

¹²² Y no en 1467 como afirma Arco (1947: 292).

¹²³ ACA, Cancillería, reg. 3550, f. 35v (1487.XII.23). Véase el apéndice documental, doc. 4. Indica la noticia Baer (1936, I: 862).

¹²⁴ Una amplia y detallada relación de los hechos se incluye en Baer (1981, II: 611-614).

todavía se recordaba en la aljama aquel desafortunado episodio que unos años antes había protagonizado su hijo Eliezer, que venía como anillo al dedo al recién estrenado Tribunal del Santo Oficio para fundamentar la condena sin paliativos de Abraham y, si se terciaba, la de su vástago.

No parece que Eliezer, con posterioridad a estos luctuosos hechos, regresara a su ciudad natal, donde lo tenía realmente difícil. ¿Qué fue de él y de su imprenta?

LA DISOLUCIÓN DE LA IMPRENTA

Parece ser que cuando falleció el primer duque (en 1491) la imprenta hebrea de Híjar fue desmantelada.¹²⁵ Al parecer, sus integrantes siguieron rumbos diferentes: Zalmatí debió de regresar a Valencia, donde, con ocasión del proceso de Guillermo Raymundo Esplugues y su esposa (1491-1492), aparece registrado como “judeus Xative, triador dor e de argent”.¹²⁶ Del corrector, Abraham ben Isaac ben David, nada se sabe. En cuanto a Eliezer Alantásí, en 2002, cuando por primera vez traté de hacer su biografía, no me pareció descabellada la hipótesis de Torres Fontes¹²⁷ según la cual pudo marcharse a Portugal y establecerse en Lisboa: se basaba en la información contenida en el catálogo del British Museum, donde se le situaba como impresor en la capital portuguesa,¹²⁸ y también en la total similitud registrada entre sus orlas, sus iniciales y algunos de sus tipos, de gran belleza, con las orlas, las iniciales y algunos tipos que fueron empleados en una imprenta hebrea de la capital portuguesa entre 1488 y 1492 por un impresor judío llamado Eliezer Toledano, que también era médico.¹²⁹ Es cierto que la propuesta no acababa de cuadrar porque el gentilicio era diferente, pero por otro lado había bastantes coincidencias para desechar la posibilidad de que se tratara de la misma persona. Recientemente esta teoría se ha ido al traste.

¹²⁵ Delgado (1996, I: 201).

¹²⁶ Baer (1936, II: 512).

¹²⁷ Torres (1984: 115).

¹²⁸ Delgado (1996, I: 201).

¹²⁹ Según se puede apreciar en las reproducciones que se incluyen en la *Encyclopaedia Judaica Jerusalem*, vol. 8, p. 1325, las orlas empleadas por Eliezer Alantásí en Híjar (1487-1488) y por Eliezer Toledano en Lisboa (1489) son prácticamente idénticas.

Hace unos años se encontró en el Archivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa un documento del rey Manuel de Portugal, datado el 8 de marzo de 1497, por el que dicho monarca reconocía que unas casas situadas en la judería grande de esa ciudad, que habían pertenecido al comerciante Jehudá Toledano, judío, por concesión del rey Juan II, tras el fallecimiento del judío habían pasado a ser propiedad de su hijo Eliezer Toledano, también conocido como *Manuel Toledano* tras recibir el bautismo.¹³⁰ Es decir, que nuestro Eliezer Alantansí, hijo de Abraham, y Eliezer Toledano, hijo de Jehudá, no podían ser la misma persona.

Eliminada esta opción, gana puntos la que señalaba en segundo lugar en mi anterior estudio: que Eliezer se trasladara a Constantinopla, pues la orla por él empleada también está reproducida en algunos impresos realizados por Samuel y David ben Nahmías en esa ciudad, concretamente en la edición completa de *Arba'á Turim* de Jacob ben Ašer, terminada el 13 de diciembre de 1493.¹³¹ No obstante, a día de hoy considero que existe otra posibilidad con bastantes visos de realidad: que Eliezer, que a finales de 1487 había obtenido el título oficial para ejercer la medicina en todos los territorios y los reinos del rey de Aragón, se volcara en esa actividad y se olvidara de su aventura como empresario e impresor.

A estas alturas soy todavía más precavida que en 2002, y tras considerar y sopesar las dos hipótesis no me decantaré por ninguna, pero animo a los jóvenes investigadores a seguir el rastro de tan fabuloso personaje en los años posteriores a la expulsión, porque si algo tengo claro es que la familia Alantansí fue muy especial y puede seguir dando juego en el futuro.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

Barcelona, 13 de mayo de 1386

El rey Pedro el Ceremonioso concede guaije a Açach Alantansí (Alentenç), judío de Huesca, y a sus hijos y sus sobrinos para que puedan desplazarse libremente con todos sus bienes y establecerse en las tierras y los dominios de su señorío durante un año (ampliable dos meses más). Tras el asesinato de su hermano Baruch, algunos lo acusan de haberlo perpetrado y teme ser atacado, y así lo hace saber a su primogénito y a los oficiales reales.

¹³⁰ Offenberg (2015: 321).

¹³¹ Blasco (2002: 88). Véase Delgado (1996, I: 201) y Offenberg (2015: 321-322).

ACA, Cancillería, reg. 947, ff. 117v-118r.

Nos Petrus, Dei gratia rex Aragonum, etc. Intellecto relatu quorundam quod aliqui judei singulares aljame judeorum civitatis Osce persecuntur te, Issacum Alentenç, judeum civitatis eiusdem, eo inter cetera quod tu persequeris factum necis dudum negriter perpetrare in persona Baruch Alentenç, fratris tui quondam, tenore presentis, ut a dictis tuis emulis et persecutoribus valeas salubrius preservari, ad quorundam familiarum et domesticorum nostrorum humiles intercessus guidamus et assecuramus in nostra bona fide regia te, dictum Issachum, ac filios tuos et filios pupillos Baruch Alentenç quondam, fratris tui jamdicti, cum omnibus bonis tuis et ipsorum, de quibusvis criminibus, excessibus et delictis de quibus tu et ipsi sitis aut fueritis quomodolibet inculpati. Ita quod, sive in predictis culpabiles fueritis sive non, possitis ire, esse et stare cum omnibus bonis vestris per totam terram et dominacionem nostram salve pariter et secure sicut poteratis ante inculpacionem criminum et excessuum predictorum. Mandantes nostro primogenito et eius vicesgerenti in regnis nostris et terris, bajulo civitatis Osce ceterisque officialibus, portariis et comissariis nostris et dicti primogeniti ac dictorum officialium locatenentibus presentibus et futuris ad quos spectet, sub pena privacionis officiorum suorum, quod hoc nostrum guidaticum et assecuramentum quod durare volumus per unum annum a data huiusmodi inantea continue secuturum et etiam amplius donec per nos fuerit revocatum, de qua revocacione vobis constare abeat per literam nostram, in qua tenor huiusmodi sit insertum, et post ^{/118r} ipsam intimacionem duret etiam per duos menses sequentes continue, vobis teneant et observent et contra non faciant nec aliquem contravenire permittant quavis causa, quodque officiales et comissarii iidem reducant ad statum debiturum et primerum sicut et nos cum presenti reducimus siquid ac quicquid contra formam guidatici nostri huiusmodi fuerit aliquatenus attentatum. In cuius rei testimonium hanc vobis fieri iussimus nostro sigillo munitam.

Data Barchinone, tricesima die madii anno a Nativitate Domini millesimo trecentesimo octuagesimo sexto.

Rex Petrus.

Berengarius de Busquetis mandato Regis fecit per thesaurarium. Probata.

2

Barcelona, 11 de julio de 1386

El rey Pedro el Ceremonioso concede guaije por dos años a Isaac Alantansi (Alentenç), judío de Huesca, y a sus hijos y sus sobrinos, a los que algunos miembros de la aljama imputan el asesinato de su hermano Baruch, para que puedan desplazarse y establecerse en sus dominios. Pone como condición que se abstengan de cometer determinados delitos, que enumera, y se reserva el poder de revocar dicha concesión.

ACA, Cancillería, reg. 947, ff. 185v-186r.

Nos Petrus. Intellecto relatu quorundam quod aliqui judei singulares aljame judeorum civitatis Osce persecuntur te Issacum Alentenç, judeum civitatis eiusdem, eo inter cetera quare tu persequeris factum necis dudum nequitur perpetrare in persona Baruch Alenten [sic], fratris tui quondam, tenore

presentis, ut a dictis tuis emulis et persecutoribus valeas salubrius preservari, ad quorundam familiarum et domesticorum nostrorum humiles intercessus guidamus et assecuramus in nostra bona fide regia te dictum Isacum ac filios tuos et filios pupillos Baruch Alanten [sic] quondam, fratris tui jamdicti, cum omnibus bonis tuis et ipsorum de quibusvis criminibus, excessibus et delictis et omnibus missionibus factis ratione dicte persecucionis dicte mortis vel dependentibus ab illa, quovismodo de quibus tu et ipsi sitis aut fueritis quomodolibet inculpati. Ita quod, sive in predictis culpabiles fueritis sive non, possitis ire, esse et stare cum omnibus bonis vestris per totam terram et dominacionem nostram salve pariter et secure, sicut poteratis ante inculpacionem criminum et excessuum predictorum dicto guidatico durante contra te et bona tua et dictorum pupillorum procedi non valeant in aliquo occasione \seu/ et ratione premissorum, dum tamen non \sitis/ fatillieri, metzimeri, proditores, bausatores, heretici, sodomite, \fabricatores/ false monete, fractores itinerum et crimine lese non comiseritis majestatis et \quod/ cum mulieribus christianis non haveritis rem carnalem. Mandantes nostro carissimo primogenito et eius vicesgerentis in regnis nostris et terris, baiulo civitatis Osce ceterisque officialibus, portariis et comissariis nostris et dicti primogeniti et dictorum officialium locatenentibus presentibus et futuris, ad quos spectet sub pena privacionis officiorum suorum, quod hoc nostrum guidaticum et assecuramentum quod durare volumus per duos annos a data huiusmodi inantea continue secuturum et etiam amplius donech per nos fuerit revocatum, de qua revocatione vobis constare habeat per literam nostram in qua tenor huiusmodi sit insertus et etiam exequtoria nostri thesaurarii /^{186r} et post ipsam intimacionem duret etiam per duos menses sequentes continue vobis teneant et observent et contra non faciant nec aliquem contravenire permittant quavis causa, quodque officiales et comissarii eiusdem reducant ad statum debitum et primerum sicut et nos cum presenti reducimus siquid ac quicquid contra formam guidatici nostri huiusmodi fuerit \aliquatenus/ attentatum. In cuius rei testimonium hanc vobis fieri iussimus nostro sigillo munitam.

Data Barchinone, XI^o die iulii anno a Nativitate Domini M^o LXXX sexto. Rex Petrus.

Berengarius de Busquetis mandato Regis fecit per thesaurarium et fuit tradita sub hac forma. Visa.

3

Barcelona, 17 de diciembre de 1459

El rey Juan (II), confiando en las cualidades y formación de Abraham Alantansi (Alitienci), mayor de días, judío de Huesca, que acaba de prestar juramento en la Cancillería, lo nombra escribano o notario de los jueces o dayanes de dicha aljama para que en lo sucesivo se ocupe de escriturar los procesos, los actos y las escrituras de ese tribunal. A cambio percibirá el salario acostumbrado en otras aljamas del reino. Ordena a sus oficiales cristianos y a las autoridades judías que acaten lo por él dispuesto, so pena de incurrir en sanción de doscientos florines de oro.

ACA, Cancillería, reg. 3470, ff. 86v-87r.

Abrae Alintiençi.

Nos Johannes et cétera, confiando de la discreción, lealdad e abteza de tú, Abraam Alintiençi, mayor de días, judío de la ciudat de Huesca, prestado por tú primerament jurament en nuestra

Cancellería que bien e lealment te havrás en el officio infrascripto, con e por tenor de la present e de nuestra cierta sciencia e expressa te fazemos, constituimus et creamos scrivano siquiere notario de los processos, actos e scripturas que daquí avant se farán e se actitarán delant de los deanes siquiere judges judíos de la aliama de los judíos de la dita ciudat de Huesca, assí que daquí avant tú, dito Abraam Alintiençi et non otro alguno, tanto quanto a nuestra maiestat plazerá e te havrás bien en el dito officio, sías scrivano siquiere notario de todos e qualesquiere proçessos, actos e scripturas que delant de los dito[s] deyanes siquiere judges daquí adelant se farán e actitarán. E puedas, devas e valgas recibir, fazer e actitar los ditos processos, actos e scripturas e todas e cada unas otras cosas que al dito officio de scrivano siquiere notario de los ditos deanes se speran e se acatan fazer, e hayas e recibas por razón de los ditos processos, actos e scripturas aquellos salarios, emolumentos e dreytos que semblantes scrivanos siquiere notarios tenientes semblantes notarias siquiere facultades de tales o semblantes deanes siquiere jud[ges] en las otras aliamas de judíos del dito regno d'Aragón justament e devida han acostumbrado, pueden e deven recibir. Mandantes por aquesta mesma a los rigient el officio de la governación, justicia e bayle general d'Aragón, justicia, bayle, jurados e otros oficiales de la dita ciudat de Huesca e encara a los ditos deanes siquiere judges, adelantados e otros oficiales e aliama de judíos de la ⁸⁷ciudat de Huesca suso dito[s] e singulares de aquella e encara a todos e cada unos otros/ oficiales e subditos nuestros, en do quiere constituidos, e a los lugar tenientes de los ditos oficiales e a cada uno de aquellos presentes e qui por tiempo serán, dius encorrimiento de nuestra ira e indignació e pena de dozientos florines d'oro de los bienes de cada uno quil contrario fara, havedores e a nuestros cofres aplicadores, que a tú, dito Abraam Alintiençi, judío, durant el dito nuestro beneplácito, e no a algún otro, hayan e tengan por scrivano siquiere notario suso dito e te respongan e responder te fagan de los salarios, emolumentos e dreytos acostumbrados por razón de los ditos processos, actos e scripturas, segunt es dito; e noresmenos tengan, sirven e guarden la present nuestra provisión e todas e cada unas cosas en aquella contenidas juxta su serie e tenor, e no contrafagan o contravengan o alguno contrafazer o contravenir permetan por alguna razón o causa. En testimonio de lo qual, mandamos seyer feyta la present con nuestro siello comun en pendient sellada.

Dada en Barchinona, a XVII días de deziembre en l'anyo de la Natividad de Nuestro Senyor mil CCCCLVIII^o e del regno nuestro de Navarra anyo XXXVIII^o e de los otros regnos nuestros anyo segundo. Rex Johan.

Dominus Rex mandavit mihi Dominico d'Echo et vidit eam A. Catala, locum tenens thesaurarii generalis, et Petrus Torrellas, consiliarius regii patrimonii in regno Aragonum. Probata.

4

Zaragoza, 23 de diciembre de 1487

El rey Fernando (II) concede a rabí Eliezer Alantansí (Alintiençe), judío de Huesca, licencia y facultad plenaria para ejercer la medicina en todos sus territorios y sus reinos, tras haber superado satisfactoriamente el examen al que le ha sometido Juan de Ribas Altas, protofísico real. Ordena a sus oficiales que velen por que se respete su disposición, al tiempo que establece una sanción de mil florines de oro del cuño de Aragón para quien se atreva a contravenirla.

ACA, Cancillería, reg. 3550, f. 35v.

Rabi Eliezer Alintiençe, judei.

Nos Ferdinandus et cetera. Quemadmodum salutem corporum vitatis nuperitis et temerariis remediis procuramus, sic experta et approbata medicaminum ministeria curandorum langentium gratia exquirimus et promovemus. Et quia te, rabi Eliezer Alintiençe, judeum civitatis Hosce, per dilectum prothofisicum et consiliarium nostrum Joannem de Ripisaltis in artibus et medicina magistrum, mandato nostro examinatum, idoneum et sufficientem in arte medicine ex veridica informatione ipsius prothofisici comperimus, tenore presentis tibi dicto rabi Eliezer concedimus ac licentiam et facultatem plenarias elargimur quod in regnis et terris nostris quamdiu vixeris dicta arte medicine libere et impune valeas uti inhibitionibus, ordinationibus, pragmaticis, sanctionibus seu provisionibus quibuscumque in contrarium editis sive factis ac penis in eis appositis obstantibus nullo modo, quoniam in usu et exercicio dicte artis medicine te, dictum rabi Eliezer, huiusmodi serie approbamus. Mandantes per hanc eandem scienter et expresse regenti officium gubernationis in predicto regno Aragonum, justicie et baiulo, calmedine, merinis, juratis et aliis quibusvis officialibus et subditis nostris tam in predicto Aragonum regno quam ubivis aliorum regnorum nostrorum constitutis et constituendis dictorumque officialium locum tenentis tam presentibus quam futuris sub nostre gratie et amoris obtentu penaque florenorum auri Aragonum mille nostris inferendorum erariis, ut licentiam approbationem et concessionem nostras huiusmodi ac omnia et singula in eis contenta tibi dicto rabi Eliezer Alintiençe teneant firmiter et observent et faciant ab omnibus inviolabiliter observari. Et \non/ contrafaciant vel veniant aut aliquem contrafacere vel venire sinant ratione aliqua sive causa. In cuius rei testimonium presentem fieri iussimus nostro comuni sigillo in pendenti munitam.

Data in civitate Cesarauguste, die XXIII^o decembris anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo octogesimo, septimo regnorum nostrorum videlicet Sicilie anno XX^o, Castelle et Legionis XIII^o, Aragonum V^o et aliorum nono.

Yo el Rey.

Dominus Rex mandavit mihii Filippo Clementi. Visa per Joahannem de Rippisaltis, prothofisicum, per quem fuit examinatus et repertus suficiens. Probata.

BIBLIOGRAFÍA

- AMRÁN COHÉN, Rica (2006-2008), “El *Tratado contra los judíos* de Jaime Pérez de Valencia”, *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, 15, pp. 57-74.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1912) “De historia aragonesa: la judería de Huesca”, *Revista de Historia y de Genealogía Española*, 10, pp. 461-471.
- (1947), “La aljama judaica de Huesca”, *Sefarad*, 7, pp. 271-301.
- y Federico BALAGUER SÁNCHEZ (1949), “Nuevas noticias de la aljama judaica de Huesca”, *Sefarad*, 9, pp. 351-392.
- BAER, Yitzhak Fritz (1936), *Die Juden im Christlichen Spanien*, 2 vols., Berlín, Schocken (reed., Farnborough, Gregg International, 1970).

- BAER, Yitzhak Fritz (1981), *Historia de los judíos en la España cristiana*, trad. de José Luis Lacave, 2 vols., Madrid, Altalena.
- BARCO DEL BARCO, Javier del, e Ignacio PANIZO SANTOS (2010), “Fragmentos de incunables hebreos en documentos inquisitoriales del Tribunal de Calahorra-Logroño”, *Huarte de San Juan: Geografía e Historia*, 17, pp. 295-308.
- BENEDICTO GRACIA, Eugenio (2003), “La aljama de los judíos de Huesca a fines del siglo XV: una nómina de casatenientes de la judería de 1475”, *Sefarad*, 63, pp. 227-236.
- (2005), “El asesinato en 1465 de Jehudá Alitienz”, *Sefarad*, 65, pp. 287-325.
- (2006), “Documentos acerca del funcionamiento del sistema de insaculación en la aljama judía de Huesca (siglo XV)”, *Sefarad*, 66, pp. 309-344.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción (2002), “Aportación documental para la identificación de Eliezer ben Abraham Alantansí, impresor en Híjar entre 1385-90”, en Francisco MARSILLA DE PASCUAL (coord.), *Littera scripta in honorem Prof. Lope Pascual*, 2 vols., Murcia, Universidad de Murcia, vol. 1, pp. 75-89 (reimpr., con ligeras variantes, en *Rujiar*, VII [2006], pp. 57-71).
- (2016), “Patrimonio cultural de Híjar: su imprenta”, en *I Coloquio Internacional sobre Patrimonio Judío (Híjar y Albalate del Arzobispo, 20-21 de octubre)*, inédito.
- CASÁUS BALLESTER, María José (2007), “El señorío, luego ducado de Híjar: trayectoria familiar y acumulación de títulos nobiliarios”, en María José CASÁUS BALLESTER (coord.), *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar: siete siglos de Historia Nobiliaria Española*, Andorra (Teruel), CEBM, pp. 159-186.
- CASTAÑO, Javier (2010-2011), “The invisible printer: the Híjar Bible incunable and the changing attitudes toward Iberian conversos”, en *Taking Turns: New Perspectives on Jews and Conversion*, exposición en línea, Filadelfia, Herbert D. Katz Center for Advanced Judaic Studies <www.library.upenn.edu/collections/online-exhibits/taking-turns?tab=exhibit> [consulta: 28/10/2021].
- (2020), “‘Una obra reça, bella y buena’: los capítulos de la reforma de la sinagoga Mayor de Huesca y su aljama de judíos (1469)”, *Tamid*, 15, pp. 243-282.
- (2022), “Deserving poor and Rota Fortunae in Hispano-Jewish society: A preliminary assessment”, en Nikolas JASPERT (ed.), *Ibero-Mediävistik: Grundlagen, Potentiale und Perspektiven eines internationalen Forschungsfeldes*, Münster, LIT (Geschichte und Kultur der Iberischen Welt, 17), pp. 477-497.
- CONTE AGUILAR, Lucía (2017), “Escritos ‘con pluma de hierro y plomo’: los incunables hebreos de Híjar y sus lectores”, en Manuel José PEDRAZA GRACIA (dir.), Helena CARVAJAL GONZÁLEZ (ed.) y Camino SÁNCHEZ OLIVEIRA (ed.), *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Zaragoza, PUZ, pp. 239-252.
- CORTÉS SORIANO, Agustín (1994), “Claves para la comprensión de la figura y el pensamiento teológico de Jaime Pérez de Valencia”, *Revista Agustiniiana*, 5, pp. 961-988.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1984), *La judería de Huesca*, Zaragoza, Guara.

Encyclopaedia Judaica Jerusalem, Jerusalén, Keter, 1972.

GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco (1988), “La imprenta incunable de Alfonso Fernández de Córdoba: aportación al problema de Híjar o Valencia en su última época atribuida”, en Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA y María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO (coords.), *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 155-169.

GUERSON, Alexandra (2015), “Death in the aljama of Huesca: The Jews and royal taxation in fourteenth-century Aragón”, *Sefarad*, 75, pp. 35-63.

HAEBLER, Conrad (1902), *Typographie ibérique du quinzième siècle: reproduction en facsimile de tous les caracteres typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500, avec notices critiques et biographiques*, La Haya / Leipzig, Martinus Nijhoff / Karl W. Hieserman.

HERSHMAN, Abraham M. (1943), *Rabbi Isaac ben Sheshet Perfet and His Times*, Nueva York, Jewish Theological Seminary of America.

HINOJOSA MONTALVO, José (1988), “Las relaciones entre Valencia y Granada durante el siglo xv”, en *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, pp. 83-111.

— (1993), *The Jews of the Kingdom of Valencia*, Jerusalén, Magnes.

— (2000), “Migraciones, viajes y desplazamientos de los judíos en tierras valencianas”, en Fermín MIRANDA GARCÍA (coord.), *Movimientos migratorios y expulsiones en la diáspora occidental: Terceros Encuentros Judaicos de Tudela (14-17 de julio de 1998)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra / Gobierno de Navarra, pp. 143-163.

LAKERSON, Shimon (2004-2005), *Catalogue of Hebrew Incunabula from the Collection of the Library of the Jewish Theological Seminary of America*, 2 vols., Nueva York / Jerusalén, Jewish Theological Seminary of America.

— (2012), “Los primeros impresos hebreos de Sefarad (ca. 1475-1497?) = Early Hebrew Printing in Sepharad (ca. 1475-1497?)”, en Esperanza ALFONSO *et alii* (eds.), *Biblias de Sefarad = Bibles de Sepharad*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 125-147.

La vida judía en Sefarad (Sinagoga del Tránsito, Toledo, noviembre 1991 – enero 1992), catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

LABORDA GRACIA, Mariano (1980), *Recuerdos de Híjar*, Zaragoza, Centro de Iniciativa Turística del Cuadro Artístico de Híjar.

MOTIS DOLADER (1990), *Los judíos en Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, Zaragoza, CAI.

— (2002), “La sinagoga de Híjar”, *Rujiar*, 3, pp. 149-160.

ODRIOZOLA, Antonio (1972), “El primer libro impreso en Murcia y otras ediciones litúrgicas para la diócesis cartaginense”, *Cuadernos Bibliográficos*, 28, pp. 1-16 (tirada aparte, 16 pp.).

OFFENBERG, Adri K. (2015), “What do we know about Hebrew printing in Guadalajara, Híjar, and Zamora?”, en Javier del BARCO (ed.), *The Late Medieval Hebrew Book in the Western Mediterranean*, Leiden, Brill (Études sur le Judaïsme Médiéval, 65), pp. 313-337.

- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2008), *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo xv*, Zaragoza, IFC.
- (2009), “El arte tipográfico en Híjar durante el siglo xv”, en *Comarca del Bajo Martín*, Zaragoza, Diputación General de Aragón (Colección Territorio, 32), pp. 241-245.
- PARÍS MARQUÉS, Amparo (2019), *Los judíos de Híjar (Teruel) en el siglo xv: aproximación biográfica y documentos*, Zaragoza, IFC (Fuentes Históricas Aragonesas, 90).
- ROMANO VENTURA, David (1982), “Prorrata de contribuyentes judíos de Jaca en 1377”, *Sefarad*, 42, pp. 3-40.
- SAN VICENTE PINO, Ángel (1966), *Leonario cesaraugustano*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- SERRANO Y MORALES, José Enrique (1898-1899), *Reseña histórica en forma de diccionario de imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868: con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, Imprenta de F. Doménech.
- SERRANO PARDO, Luis (2006), “1482: una imprenta judía en Híjar”, *Rujiar*, 7, pp. 51-56.
- TORRES FONTES, Juan (1984), “En el v centenario de la introducción de la imprenta en Murcia: los Fernández de Córdoba”, *Miscelánea Medieval Murciana*, 11, pp. 103-116.
- VALLE RODRÍGUEZ, Carlos del (2004), *Catálogo de hebraica, impresos, y de judaica, manuscritos e impresos, de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Aben Ezra.
- (2011), “Perfiles de sefardíes ilustres: R. Salomón bar Maimón Zalmati, mercader, tipógrafo y poeta”, *Iberica judaica*, 3, pp. 215-219.
- WEISER, Rafael (ed.) (1992), *Books from Sefarad*, catálogo de exposición, Jerusalén, Israel Museum.

LA HERENCIA DE LA UNIVERSIDAD DE HUESCA: UN MUSEO *SERTORIANO* EN EL IES RAMÓN Y CAJAL

Pablo CUEVAS SUBÍAS*

RESUMEN Al ser la Universidad de Huesca convertida en Instituto, este heredó sus bienes materiales e inmateriales, lo cual conformó un conjunto magnífico. Tras la guerra de 1936 el antiguo edificio universitario quedó inservible, de modo que el Ramón y Cajal se vio obligado a depositar bienes en diversas instituciones. También la sede del Instituto fue trasladada a la ubicación actual. Las últimas directivas del IES Ramón y Cajal han hecho un esfuerzo por musealizar lo que quedaba en su seno con muy pocos recursos. Su museo, que hoy ya es una realidad, comprende dos campos: la herencia sertoriana, con una recreación del antiguo claustro de la Universidad, y el espacio De Rerum Natura, que concentra las colecciones de ciencias naturales de este instituto. Sin embargo, Huesca entera podría ser museo y recuerdo de su Universidad apoyándose en la herencia de su instituto histórico.

PALABRAS CLAVE Universidad de Huesca. Herencia. IES Ramón y Cajal. Museo Sertoriano. Ciudad museo.

ABSTRACT Being the University of Huesca converted into an Institute, it inherited its material and immaterial assets, which formed a magnificent ensemble. After the 1936 war, the old University building was rendered useless, so the Ramón y Cajal High School was forced to deposit assets in various institutions. The

* Profesor jubilado del IES Ramón y Cajal, heredero de la Universidad de Huesca. ereasuinnerep@yahoo.es

headquarters of the Institute was also moved to the current location. The latest directors of the IES Ramón y Cajal have made an effort to musealize what was left in its bosom with very few resources. Its museum, which is now a reality, comprises two fields: the Sertorian heritage, with a recreation of the old faculty council room, and the De Rerum Natura space, which concentrates the natural science collections of this institute. However, Huesca as a whole could be a museum and memory of its University based on the heritage of the historical institute.

KEYWORDS University of Huesca. Inheritance. Ramón y Cajal High School. Sertorian Museum. Museum city.

Y cuando estas verdes y deliciosas riberas del caudaloso Ebro con dulces y alegres cantos repetían el eco de su victoria académica, la antigua corte del invencible Alonso vestida de luto, hecha pedazos la joya más preciosa de su adorno, con profundos sollozos y alaridos decía el postrer adiós a sus mentores venerandos, que alejándose de su patria dejaban en pos de sí las más sinceras y copiosas lágrimas de sus conciudadanos.

Jaime Claver, oración inaugural del curso 1848-1849
Universidad de Zaragoza, 1 de octubre de 1848

HUESCA ANTIGUA, CIUDAD DESTACADA EN CIENCIA Y PEDAGOGÍA

Uno de los pilares fundamentales de Huesca, la antigua Osca, y seguramente el mayor, es el científico y pedagógico. Las raíces se hallan en dos momentos principales, la Roma republicana de Quinto Sertorio y la Edad Media plena, cuya pujanza cultural propició en 1354 la creación por el rey Pedro IV de la Universidad de Huesca. Esta, a pesar de la devastación que sufrió la ciudad a causa de la peste de 1348 y de las banderías locales del siglo xv, se fue consolidando hasta alcanzar su máximo prestigio durante el siglo ilustrado.

La idea de la posible conexión entre la escuela de Sertorio y el Estudio General de Pedro IV cobró fuerza a finales del siglo xvi, cuando Huesca se opuso a la fundación de la Universidad de Cerbuna. En el juicio arbitral que se dirimió en Barcelona en 1586, la parte zaragozana no negó la importancia del argumento sertoriano, sino al revés, pues procuró sembrar la incertidumbre sobre la ubicación en Huesca de la academia del general rebelde por medio de Juan Gaspar de Hortigas, defensor de la fundación de Cerbuna en su *Patrocinium pro inelyto ac florentissimo Caesaraugustano*

Gymnasio.¹ Hoy en día se acepta con pocas dudas que la actual Huesca fue la Osca de Sertorio, al mismo tiempo que se descarta toda vinculación académica de su escuela con la fundación de Pedro IV.²

La coincidencia de dos escuelas tan singulares en el mismo punto subpirenaico algo pudo tener que ver con las condiciones naturales de la ciudad y de sus gentes. Respondía a la idea de raigambre platónica de que para el estudio debían elegirse lugares tranquilos, sanos y fértiles. Fue un argumento que se esgrimió persistentemente con el desarrollo de las universidades y que cristalizó también Bolonia, Oxford, Salamanca y Alcalá, entre otras. En el Renacimiento cristiano, además, se consideraba que acercaban de manera natural al estudiante al origen divino del hombre. Los oscenses interiorizaron tales ideas:

Dice la Universidad:

Fundome Quinto Sertorio
y si un hombre el ser me dio
hoy lo vengo a perder yo
no hablando en tal Consistorio.
[...]

Habla un ángel:

A quien ofrecen los Cielos
amenidad extremada,
por lo espeso de sus sotos,
por lo claro de sus aguas.
Apacible por sus huertas,
alegre por sus montañas,
amena por sus jardines
y vistosa por sus casas.³

¹ Zaragoza, Simón de Potonariis, 1586, pp. 48-49 y 70-75. Entre otras cosas afirma: “Osca (de qua Plutarchus loquitur) non huius Aragonum Regni, sed Provincia Boethicae urbs est” (p. 48).

² No obstante ello, Adolf Schulten (1949 [1926]: 107) quiso reconocer la lealtad de Huesca a la figura de Sertorio: “Quien quiera puede decir de Osca que es la Universidad más antigua de España, relacionando la allí fundada en el siglo XIV con la de Sertorio”. Al respecto, no sin intención, la edición por la que citamos comienza con esta cita: “L’amour est la véritable clef de l’histoire”.

³ Juan Miguel de Luna, *Acto a la venida de las santas reliquias del glorioso san Orencio* (1609), en Aínsa (1612: 88-94, vv. 125-128 y 193-200). Ya lo había observado Martín de San Juan, catedrático de Medicina de Huesca (1565-1572) que mucho tiene que ver con el precursor de la psicología moderna (véase Cuevas y Paúl, 2014).



Alumnos de primer curso de ESO del IES Ramón y Cajal representando el Acto a la venida de las santas reliquias del glorioso san Orencio delante de la catedral a la salida de la ceremonia del Tota Pulchra. 8 de diciembre de 2014. (Foto: Javier Blasco)

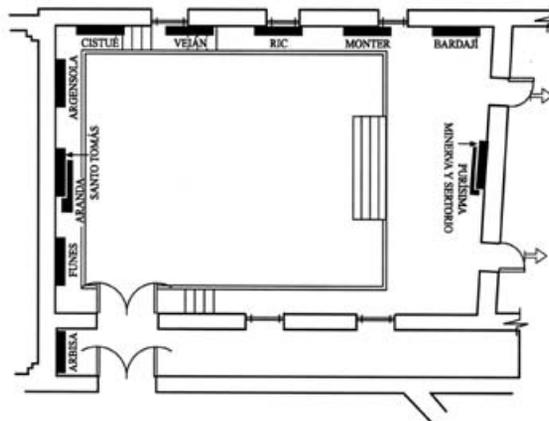
Esto cambió en el siglo XIX, cuando se impuso un proyecto centralizador de la economía y la cultura propio del liberalismo. Casi hasta el final llegó la Universidad de Huesca en unas condiciones no muy diferentes a las de otras como Zaragoza, Oviedo, Santiago o Barcelona, pero se impuso la determinación de dejar unas pocas, situadas en las grandes capitales geográficas, de la mano autoritaria del general Narváez.⁴

Al optarse por la supresión de una de las dos universidades aragonesas, la sustancial riqueza pedagógica que atesoraba la ciudad quedó truncada de raíz. Si la osense pudo competir con la de la capital regional hasta el final fue sin duda por la calidad de su enseñanza, cimentada sobre un poso de quinientos años. Aquella Huesca que por su personalidad universitaria se codeaba con ciudades europeas mucho más importantes fue batida al comienzo del curso 1845-1846.

⁴ Sobre la situación relativa de Huesca en comparación con otras universidades puede consultarse Alins (1999), que es un resumen de la rigurosa tesis doctoral de la autora, especialmente las páginas 213-227. La decisión de Narváez, en el Real Decreto de 17 de septiembre de 1845 (*Gaceta de Madrid*, 25 de septiembre de 1845).



Minerva y Sertorio. Juan Andrés Merklein. 1768. (Museo de Huesca. Foto: Fernando Alvira Lizano)



Esquema del paraninfo o teatro de la Sertoriana en el que se puede observar la ubicación preeminente del gran retrato de Quinto Sertorio recibiendo de Minerva el plano de la Universidad de Huesca. (Plano: Archivo Histórico Provincial de Huesca. Reconstrucción: María de la Paz Cantero Paños y Carlos Garcés Manau)

Sus bondades académicas permanecieron hasta el final, según el testimonio del exalumno Pascual Madoz:

La severa disciplina que se observaba entre los escolares; el esmero y asiduidad con que sus sabios profesores prodigaban la enseñanza; la repetición de las academias; los ejercicios literarios; la solemnidad de los actos públicos y su numeroso y respetable claustro de doctores, dio una importancia a estas escuelas que, según las palabras del ilustrado y esclarecido Abarca [conde de Aranda], podía compararse con lo más precioso de todas las universidades, y nunca podrá borrarse su memoria por más que en el día hayan desaparecido con el decreto de supresión algunas universidades de España.⁵

LA RELEVANCIA DEL INSTITUTO PROVINCIAL COMO HEREDERO DE LA UNIVERSIDAD DE HUESCA

El citado Decreto Pidal, del 17 de septiembre de 1845, establecía en su artículo 67 literalmente: “Las [universidades] de Canarias, Huesca y Toledo se convertirán en institutos de segunda enseñanza”. Con esta reorganización del general Narváez se creaba el distrito universitario de Zaragoza, en el cual se incluía, junto a otros institutos provinciales del valle del Ebro, el de Huesca, que en su caso nació con una carga patrimonial, académica y representativa extraordinaria.

Es bien llamativo que precisamente de la ciudad que había heredado de la Universidad todos sus bienes, sus tradiciones e incluso sus docentes surgiera en los años sesenta del siglo XIX un plantel de escolares tan relevantes como Lucas Mallada, Joaquín Costa, Basilio Paraíso, Santiago Ramón y Cajal o Rafael Salillas.⁶ Las causas del desarrollo de una generación tan brillante no han sido estudiadas ni se han relacionado con esta herencia, que sepamos. Semejante eclosión regeneracionista podría enlazar en sus orígenes con el Braulio Foz sertoriano y se alimentaría en los años de formación de los citados con el malestar que dejó en Huesca la subrepticia eliminación de 1845.⁷

⁵ Madoz (1997 [1847], t. III [t. IX]: 205).

⁶ Mallada, nacido en 1841, no estudió en el Instituto de Huesca porque su familia, vinculada a la Sertoriana, se trasladó a Zaragoza tras la desaparición de la Academia oscense (<https://www.ugr.es/~mlamolda/galeria/biografia/mallada.html>).

⁷ *Pedro Saputo* es en buena medida un trasunto —entrañado— de las andanzas de su autor por la provincia de Huesca como estudiante de la Universidad de Huesca, lo cual se desprende de su lectura a cada instante. Por otro lado, en opinión de Francisco Martín Martín (1998), Foz se adelantó a los regeneracionistas en su visión del centralismo como origen de los males de España. El centralismo *español y zaragozano* fue causa fundamental de la supresión de la Sertoriana según el respetado historiador Alberto Gil Novales (1980: 18).

La herencia trajo aparejada la voluntad de mantener vivo el recuerdo de la Universidad y —por lo que se ve— de restaurarla en cuanto se pudiera.

Los catedráticos propietarios de la Sertoriana encontraron destino en Zaragoza, Barcelona y Valencia a partir de septiembre de 1845, mientras que el recién creado Instituto fundó su profesorado en docentes auxiliares y exalumnos de la Universidad suprimida. La memoria del *alma mater*, el pesar, el orgullo y la responsabilidad fueron sentimientos que latieron en los primeros decenios del Instituto Provincial de Huesca.⁸ Viéndolo desde fuera se apreciaba la continuidad de la tradición académica, como constataba el ya citado Madoz en tiempos de la supresión: “Hoy el instituto de segunda enseñanza ha sustituido a la universidad, y los jóvenes profesores que regentan las escuelas, se hallan encargados de mantener el lustre y la reputación tan justamente adquirida por la Sertoriana”.⁹

Durante largos años se mantuvo un latente espíritu rebelde fruto del cual serían los repetidos intentos de restauración de la Universidad. Los episodios revolucionarios alentaron a los oscenses a romper la imposición del general Narváez de 1845, ya fuera en 1848, 1854 o 1868.¹⁰ Los primeros años era factible la restauración de la Sertoriana, pues el decreto de desamortización de Mendizábal (6 de marzo de 1836) exceptuaba los bienes, las rentas, los derechos y las acciones destinados a instrucción pública,¹¹ pero las

⁸ En el discurso inaugural del curso 1846-1847, el director, antiguo alumno y profesor auxiliar de la Sertoriana Vicente Ventura se expresaba con estas palabras en el devaluado paraninfo universitario: “Señores: [...] tenemos que lamentarnos por el doloroso pesar que profundamente afecta nuestra alma, al traer a la memoria esa sensible pérdida de nuestra antigua maestra [...], podía considerarse como el perenne y fecundo manantial que por todas partes derrama el copioso raudal de la sabiduría; si bien debemos llorar con ternura la supresión de aquella nuestra Academia, [...] hemos visto con ánimo triste y abatido desaparecer de este sagrado recinto aquellos eminentísimos doctores nuestros respetables maestros y compañeros, que esparcidos por las universidades del reino son objeto de admiración y de aprecio por sus virtudes y sabiduría” (*Discurso inaugural que en la solemne apertura del Instituto Provincial de Huesca pronunció el día 1.º de octubre de 1846 el doctor en Jurisprudencia y bachiller de Filosofía D. Vicente Ventura y Solana*, [p. 1]).

⁹ Madoz (1997 [1847], t. III [t. IX]: 206).

¹⁰ Una de las razones de la inusitada participación de Huesca en la Revolución de 1848 fue la supresión universitaria: “Tanta herida acumulada fue responsable de que Huesca fuese, con Sevilla, Cataluña y Madrid, uno de los pocos lugares en los que hubo un conato de revolución en el año 1848” (Gil Novales, 1990: 349). Los intentos de 1854 y 1869 han sido resumidos por Federico Balaguer Sánchez (1983 y 1969 respectivamente).

¹¹ Real Decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* el 18 de marzo de 1836, preámbulo: “Todo lo perteneciente a la comisaría general de Jerusalén, y lo perteneciente a la comisaría general de instrucción pública, queda exceptuado de esta medida”.

posibilidades reales de restablecimiento se vinieron abajo con la ley desamortizadora impulsada por el citado Madoz (1 de mayo de 1855), la cual decretaba que los bienes de instrucción pública eran ya también objeto de expropiación. Las numerosas propiedades del Instituto fueron secularizadas en aras al interés nacional, esto es, acabaron en manos privadas, en la mayor parte de los casos de especuladores (uno de los más significados fue el propio Madoz) conniventes con la mesocracia burguesa.¹² Se trataba de decenas de propiedades, casas en Huesca y en los pueblos, campos, huertos, viñas, granjas, bodegas y graneros. La finca más importante era “Una Granja”, lindante con “Bellestar, Monflorite, Torre de S. Lorenzo, río Flumen y fincas del molino de Garcés” que acabó vendida (30 de enero de 1856) por un valor de 221 100 reales de vellón.¹³

A su vez, los profesores foráneos que se incorporaron en los años sesenta fueron conscientes igualmente de la responsabilidad que implicaba formar parte del claustro del Instituto, y así mejoraron las condiciones de conservación de la herencia (muebles, archivo, biblioteca, laboratorios...), además de investigar la historia local en los propios fondos universitarios e incluso realizar observaciones arqueológicas en el casco urbano de la ciudad.¹⁴ Parte fundamental de esa herencia eran los inmuebles,

¹² Real Decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* el 3 de mayo de 1855, título primero, artículo 1.º: Se declaran en estado de venta, con arreglo a las prescripciones de la presente ley [...], todos los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes: [...] a la instrucción pública”. Madoz fue uno de los mayores compradores de los bienes desamortizados de la provincia de Huesca en 1854 y el pionero de la especulación inmobiliaria con su empresa La Peninsular.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), *Registro principal de ventas que principia el 8 de septiembre de 1855 y concluye el 15 de octubre de 1856*, ms., sign. H-008644, ff. 17v-18r.

¹⁴ El catedrático Cosme Blasco publicó una *Historia de la Universidad de Huesca* por entregas en *El Diario de Huesca*. Seleccionamos algunas noticias que dan idea de los esfuerzos del Instituto en los primeros tiempos por mejorar la conservación de su legado: “En el año 1869 se construyó en medio del patio un jardín, siendo Director del Instituto D. Mariano Cándido Campo y Secretario D. Carlos Soler” (19 de octubre de 1877, p. 11); “en 1873, y a consecuencia de hallarse destruidas estas bases [de la columnata del patio], ya por las inclemencias del tiempo, ya por unos roedores gusanillos sonrosados que en abundancia se criaban allí, se construyeron otras nuevas por el cantero Leandro Uribe, importando las obras 1138 pesetas. Eran entonces Director y Secretario respectivamente D. Manuel López Bastarán y el autor de esta *Historia*” (19 de octubre de 1877, p. 11, n. 1); “[palabras literales del director Vicente Ventura en la inauguración del curso 1859-1860:] Otra de las grandes mejoras que hemos logrado introducir en nuestra Escuela, es la creación de una extensa, abundante, clara y ventilada biblioteca. Almacenados más bien que ordenados han estado los libros por muchos años, en un salón o galería del inmueble, resto del que fue Palacio de los antiguos reyes de Aragón, sitio frío y poco a propósito para que fuera a estudiar persona alguna en un lugar tan apartado y con entrada además incómoda y poco decente” (1 de febrero de 1878, pp. 9-10).

razón por la cual la directiva registró la propiedad del edificio de la Universidad y los de los colegios de Santiago y San Vicente.¹⁵

Uno de los mejores ejemplos del valor del Instituto como testimonio y esperanza de recuperación de la Universidad —en sus primeros tiempos— es que se conservara el ceremonial del Tota Pulchra.¹⁶ Mientras se perdía en el resto de las universidades del orbe católico —porque ya no tenía sentido la promesa de aceptación de la immaculada concepción de la Virgen para obtener los grados universitarios—, en Huesca se mantenía en solitario. La causa hay que buscarla, evidentemente, en que la ceremonia reavivaba el sentimiento sertoriano de los oscenses.

No extraña, por ello, que el liberalismo centralizador vigilara los pasos del Instituto de Huesca,¹⁷ y en ese control tendría algún papel Jorge Sichar, último rector de la Universidad, el cual progresó en Zaragoza tras su actitud acomodaticia en la encrucijada de la supresión. Funcionó durante los decenios siguientes como una especie de rector honorífico de la Universidad de Zaragoza y, por ello, superior académico de los profesores oscenses.¹⁸ Los herederos de la Universidad, es decir, los pro-

¹⁵ Registro de la propiedad de Huesca, t. 86, libro 2, 29 de agosto de 1864.

¹⁶ Esta ceremonia, que se ha seguido celebrando desde 1845 hasta hoy, en la que participan las mismas instituciones que en tiempos antiguos, los profesores del Instituto —desde 1834 denominado *Ramón y Cajal*— en representación de la Universidad, el Ayuntamiento y el claustro catedralicio, ha sido declarada bien de interés cultural (*Boletín Oficial de Aragón*, 29 de julio de 2014).

¹⁷ El influyente catedrático Vicente Ventura, director entre 1851 y 1862 y en un par de ocasiones más, al que se le incoó un expediente administrativo por la gestión económica de los bienes del Instituto tras la desamortización de 1855, acabó siendo destituido en 1862 (he tenido acceso a estos datos gracias a la documentación procedente del Archivo General de la Administración que me ha facilitado generosamente el profesor Juan Francisco Baltar Rodríguez). Ya había perdido la dirección en 1847 fruto de la persecución del brigadier Inglés —célebre por los fusilamientos de civiles inocentes de Santa Cilia en 1844 y más tarde por el de Manolín Abad, llevado a cabo dolosamente en 1848—, quien lo investigó en el curso 1846-1847: “Desde que circuló la noticia de la llamada del general Narváez, ha vuelto a ensayarse el sistema del terror [...], parece que la camarilla que aconseja al comandante general de Huesca don Ramón Inglés, ayudado de la destreza de un exoficial de Cabrera, ha encontrado un medio seguro de persecución contra los inofensivos progresistas de aquella provincia. El nuevo fraguador de conspiraciones supuestas ha creído oportuno [...] delatar una supuesta conspiración denunciando como autor al joven liberal don Vicente Ventura [...], hombre incapaz por su carácter y ocupaciones de combatir en otro terreno que en el de la legalidad. Confiamos en [...] que pronto quedarán en el lugar que merecen sus feroces perseguidores” (*El Eco del Comercio*, 27 de agosto de 1847).

¹⁸ “Sichar y Salas, Jorge (?-1877)”, en *Diccionario de catedráticos españoles de derecho (1847-1984)* <<https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/item/15226>>: “El 10 de septiembre de 1845 fue trasladado por R. O. con el mismo cargo [que tenía en Huesca, el de rector] a la Universidad de Zaragoza, donde tomó

fesores del claustro, fueron bien conscientes del simbolismo sertoriano del Instituto. Además de conservar la citada ceremonia del Tota Pulchra y de asegurar la propiedad de los inmuebles, quisieron salvaguardar el magnífico paraninfo de usos que no fueran los académicos. Especialmente el edificio octogonal diseñado otrora por el profesor de Matemáticas Francisco José Artiga constituía un emblema de la naturaleza universitaria de la ciudad y de sus aspiraciones de restauración. En la coyuntura de la Revolución Gloriosa, su *forma octógona* era toda una representación de las aspiraciones latentes, por lo que levantaba suspicacias en un Aragón cada vez más centralizado.¹⁹

Por entonces el liberalismo reconocía, tras años de intensa centralización, la importancia de las iniciativas educativas privadas.²⁰ La ciudad lo aprovechó para restaurar la Universidad en 1869, pero fracasó porque el Instituto había sido despojado de recursos propios por Madoz. No obstante, el Instituto Provincial seguía representando a la antigua academia, y los profesores, fueran autóctonos o foráneos, empataban con ese destino. El corazón del inmueble era el magnífico paraninfo de la antigua Universidad, que permanecía vigente como salón de actos del Instituto. Presidía esa sala el gran retrato de Quinto Sertorio recibiendo de Palas Atenea el plano del octógono pedagógico. Los herederos, por entonces, mantuvieron la dignidad de la

posesión el 25 de octubre con un sueldo de 3000 pesetas anuales”. Hemos encontrado a Sichar como rector de la Universidad de Zaragoza, accidental o interino, o como vicerrector a lo largo de su vida académica el 19 de diciembre de 1857, 24 de septiembre de 1863, 12 de agosto de 1865, 17 de noviembre de 1865 y 17 de noviembre de 1867 (fechas de los diferentes números de la *Gaceta de Madrid*).

¹⁹ Así, el pabellón oscense de la Exposición Aragonesa de 1868, que en Huesca querían que fuera octogonal, acabó siendo rectangular; es decir, el símbolo de la perfección oscense era troquelado en la capital: “El pabellón destinado en la Exposición de Zaragoza a los productos de la provincia de Huesca, se aparta mucho, según dicen de aquella ciudad, de la primitiva idea proyectada; pues afecta la forma rectangular, en vez de la octógona que se deseaba, buscando un recuerdo histórico, el plano de la Universidad Sertoriana, comprendiendo también la célebre *campana*. Sin embargo, el actual llena uno de los principales fines de la junta de la provincia de Huesca, a saber: que todos sus productos estuviesen reunidos” (*El Imparcial*, 12 de septiembre de 1868). No por casualidad los premios de la Exposición se entregaron en la Universidad de Zaragoza y con discurso de Jerónimo Borao, su rector.

²⁰ “Decreto declarando libre la enseñanza y derogando los decretos relativos a instrucción pública que se cita”, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, preámbulo: “La libertad no debe limitarse a los individuos: es preciso extenderla a las Diputaciones y a los Ayuntamientos. Representantes estas Corporaciones de la provincia y el Municipio, conocen sus necesidades intelectuales mejor que el Estado, y tienen por lo menos tanto derecho como él para fundar y sostener con sus fondos establecimientos públicos”.



Vista aérea del octógono pedagógico diseñado por Francisco de Artiga junto a los restos del palacio real que el Instituto heredó en 1845 y tuvo como sede hasta 1936. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Sede del IES Ramón y Cajal desde el curso 1951-1952 hasta la actualidad. (Foto: Ambrosio Palacín)

magnífica sala frente a las presiones de autoridades que a veces pretendían utilizarlo para fines no académicos.²¹

LAS TRADICIONES SERTORIANAS EN EL INSTITUTO SERTORIANO²²

Los profesores del Instituto vinculados a la antigua Universidad, bien por haber estudiado e impartido clases como auxiliares, bien por haber sido alumnos de ella, mantuvieron una larga trayectoria docente que se prolongó en algunos casos hasta principios del siglo xx. No se extinguió, pues, la Sertoriana. Mientras, era abrumador su recuerdo en el aspecto fúnebre de su caserío, muy del gusto del morboso sentimiento romántico que por entonces arrastraba los corazones.²³

Testimonio ejemplar de la huella que aquella fiebre dejó en los estudiantes fue un Santiago Ramón y Cajal adolescente imbuido de romanticismo,²⁴ pero no menos

²¹ Así, en 1869 el director Mariano Cándido Campo era partidario de la cesión, pero no así el resto de claustrales, que se opusieron “a una voz”. Para el zaragozano Cosme Blasco, catedrático del Instituto, esto fue timbre de gloria suyo y quiso dejar constancia: “Para honor del mismo Claustro, diremos que, además de dicho director, le constituían citándolos por antigüedad los Sres. [nombra a todos los que se opusieron] y el autor de esta *Historia*” (*El Diario de Huesca*, 1 de febrero de 1878). No es irrelevante que este comentario lo publicara tras la muerte de Schar, que tuvo lugar el 14 de enero de 1877, pues entraña una crítica al último rector y fiscalizador posterior del Instituto desde Zaragoza. Según Blasco, una de las causas de la supresión fue el desprestigio que supuso que la Universidad, a instancias del gobernador civil, prestara el paraninfo para un baile —que se celebró el 23 de enero de 1836— con la colaboración especial de “los doctores Falcés y Schar”. Hubo más cesiones del paraninfo por aquellos años, pero Blasco quiso destacar solo esa para señalar a Schar y con ello la elasticidad moral del último rector: “no hubo [en 1836] unanimidad de votos [...]. ¿Contribuyó a preparar el camino para suprimirse la Universidad? Personas juiciosas han opinado afirmativamente”. Es decir, la actitud poco digna de Schar en 1836 —y en 1845— estaba en boca de los claustrales *sottovoce*.

²² En aquellos tiempos en que se intentaba llevar a cabo la reinstauración de la Universidad, cuando en la capital transformaban octógonos en rectángulos (véase la nota 19), la actitud reivindicativa de los profesores debió de ser relevante. Así, Cosme Blasco en calidad de secretario, en un documento oficial, se refería al Instituto no como *Provincial*, sino como *Sertoriano*: el “Dr. Pedro Muñoz y Garrido, hallándose matriculado en este Instituto Sertoriano en la asignatura de Lengua Francesa” (Archivo General de la Administración, sign. 32-9217, 5 de octubre de 1873).

²³ Una de las novelas históricas de más éxito en la época fue *La campana de Huesca: crónica del siglo xii* de Cánovas del Castillo, inspirada por una visita que hizo el autor a Huesca en 1851: “Y recorriendo asimismo de uno en uno cuantos monumentos derruidos cubren las silenciosas calles y la verde campiña de Huesca [...], el ánimo se inclina a dar bastante crédito al cronista” (Cánovas, 1854: 2).

²⁴ “Allí, en medio de aquellas ruinas emocionantes, [...] edificios evocadores de recuerdos históricos: [...] el alcázar [...], convertido en Universidad por Pedro IV y hoy transformado en Instituto provincial [...]; la romántica

impresa quedó en él la huella didáctica de aquel Instituto nacido de los rescoldos de la acrisolada metodología de la Sertoriana. A partir del caso de Ramón, nos atrevemos a caracterizarla así: la benevolencia con los alumnos, la profundidad de las enseñanzas y el cultivo equilibrado de las ciencias y las letras, así como la conjunción de historia, arte y fragante naturaleza que rezumaba la ciudad del Isuela.

Santiago Ramón, quien en *Mi infancia y juventud* se vinculaba expresamente con el célebre catedrático oscense Martín de San Juan, “nuestro Huarte” (*Examen de ingenios*, 1575), y se nutría del autodidactismo de Braulio Foz (*Pedro Saputo*, 1844), también alumno y profesor de la Sertoriana, manifestó la profunda huella que dejaron en él los catedráticos del Instituto Provincial de Huesca. Le impresionaron vivamente la bondad y la laboriosidad del profesor de Latín Antonio Aquilué. Por su parte, Antonio Vidal le hizo interesarse —a él y a sus compañeros— por la Geografía con su “llaneza, claridad y método, y sus lecciones”. Y no menos ponderaba a Cosme Blasco, profesor de Retórica y Poética, luego catedrático de la Universidad de Barcelona, que “poseía el arte exquisito de hacer agradable la asignatura”, y a Serafín Casas, del que a sus alumnos les gustaba “su manera sencilla y clara de exponer” y a cuyos experimentos de Física y Química asistían con “embeleso y atención cada vez más despierta”.²⁵

Mención aparte merece la admiración por el profesor de Dibujo León Abadías, el cual habría arrebatado a Santiago Ramón y Cajal para las bellas artes de no haberse empeñado su padre en convertirlo en discípulo de Esculapio. El claustro fue muy benigno con un alumno que, tras habersele permitido ingresar en el bachillerato sin que hubiera aprobado el ingreso, destacó más bien en las artes pugilísticas, como inmisericorde hondero y por sus novillos, y aun se le dio por buena alguna asignatura que tal

iglesia de San Miguel [...]; la barroca y grandiosa iglesia de San Lorenzo [...]; y, en fin, el imponente castillo de Monte-Aragón, [...] cuyos rojizos y arruinados muros[...] parecen conservar todavía el calor del terrible incendio que dio en tierra con la grandiosa fábrica” (Ramón y Cajal, 2000 [1901]: 87-89). El criminólogo Rafael Salillas, antiguo conmitilón suyo, recordaba cómo fueron arrastrados por el futuro nobel a remedar en el humilde río de la ciudad una ficción suya robinsoniana: “Cajal creía, y nos hizo creer, en la posibilidad de que la novela se realizara. Poco a poco la novela, infiltrándose en nuestro espíritu y avasallándonos, fue tomando proporciones realizables [...]. ¡La isla existía! En los centros nerviosos, en la médula y en el cerebro se encuentra efectivamente la *Isla Cajal*” (*ibidem*, p. 172).

²⁵ Su paso por el Instituto de Huesca queda reflejado en los capítulos XII-XVIII de *Mi infancia y juventud* (*ibidem*, pp. 64 y 171 [Huarte], 97-98 [Foz], 89-90 [Aquilué], 90-91 [Vidal], 100-102 [el entorno natural de Huesca], 140-141 [Blasco] y 166 [Casas]).



Vicente Ventura y Solana, benefactor de Santiago Ramón y Cajal, retratado por Enrique Capella en 1907. (Foto: Javier Blasco)



Mesa académica del IES Ramón y Cajal, presidida por el escudo de la Universidad de Huesca. (Foto: Javier Blasco)

vez no llegó a aprobar.²⁶ Al Instituto *Sertoriano* —como lo llamaba Cosme Blasco— quizá le deba la ciencia española el haber respetado en aquel rudo almogávar no lo que era, sino lo que encerraba, lo que podía ser.

El Instituto, desde 1901 denominado *General y Técnico*, seguiría esforzándose por mantener vivo el recuerdo de sus orígenes. A principios del siglo XX varios profesores foráneos renovaron la investigación histórica sobre Huesca y su Universidad que habían iniciado sobre todo Cosme Blasco y Carlos Soler en torno a 1870.²⁷ Aunque el pasado sertoriano del Instituto se iba alejando y los testigos desaparecían, la herencia conservaba fundamentos para inspirar a sus profesores. Destacan sobre todo Ricardo del Arco, quien escribió una serie de trabajos claves sobre la Universidad, y, en historia de Huesca en general, Gabriel Llabrés Quintana, a los cuales les otorgaron su confianza las sucesivas directivas y los compañeros del centro.²⁸ El claustro defendió las tradiciones sertorianas, por lo que se podía decir de él, en palabras del erudito Ricardo del Arco: “el Instituto general y técnico de Huesca ha cumplido bizarramente con su deber y ha honrado la memoria de los varones que nos precedieron, al procurar el restablecimiento de un estado que se basa en un derecho tradicional que denota su abolengo”.²⁹ El mismo Del Arco defendió la raíz sertoriana de la enseñanza recibida por Cajal y Costa en el homenaje celebrado en 1922 en el paraninfo: “Afirma que ha tenido la fortuna de conocer al único catedrático superviviente de los que enseñaron a Cajal y a Costa; a don Mauricio María Martínez, profesor que fue de la Universidad Sertoriana, quien, orgulloso, le refirió interesantes episodios de sus dos discípulos”.³⁰

²⁶ Ramón y Cajal (2000 [1901]: 139-140 [Abadías], 124-127 [Ramón *hondero*] y 170-173 [*pirolas* que en la prosa del nobel se convierten en ensoñaciones literarias]). Para el profesor del Instituto Miguel Dolç (1952: 97), el caso de Santiago Felipe Ramón y Cajal es ejemplar: “Al verlo tan humano, tan lamentablemente humano, en sus años de adolescencia, como uno de tantos alumnos que hoy consiguen la media de cinco —a veces en septiembre— a fuerza de décimas amorosamente subastadas, considero que gana la dimensión de su sentido social”.

²⁷ Blasco publicó su *Historia de la Universidad de Huesca* (citada en la nota 14) y el gerundense Carlos Soler y Arqués *Huesca monumental* (1864) y *De Madrid a Panticosa: viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y sitios legendarios del Alto Aragón* (1878).

²⁸ El lugar de Del Arco en los estudios sobre la Universidad, en Cuevas (coord.) (2020). En cambio, Llabrés, promotor de la *Revista de Huesca*, además no aportar nada a la historia de la institución, hurtó muchos de sus documentos, que hoy se hallan en Palma de Mallorca, su ciudad natal.

²⁹ El Instituto defendía su protagonismo en la romería de San Úrbez en representación de la Universidad de Huesca (*El Diario de Huesca*, 20 de agosto de 1916). Este periódico liberal imprimía en portada ese día el artículo de Ricardo del Arco “Defendiendo un derecho: el Instituto de Huesca y la llave de la capilla de San Úrbez”.

³⁰ *El Diario de Huesca*, 4/5/1922.



Vitrina con el traje académico antiguo, utilizado todavía en la ceremonia del Tota Pulchra (bien de interés cultural). (Foto: Javier Blasco)

LA DISPERSIÓN DEL PATRIMONIO SERTORIANO

El conjunto de los bienes del Instituto en torno al antiguo palacio real y al octógono pedagógico, desde la clave de 1845, era excepcional y se conservaba prácticamente en su ubicación original. En 1940 el Ministerio de la Guerra hizo entrega formal del inmueble al Instituto, pero en un estado penoso y aún no liberado de su uso militar, por lo cual las clases se siguieron impartiendo en unas aulas prestadas en la Escuela de Magisterio.³¹ Las condiciones de absoluta inhabitabilidad del palacio y el octógono llevaron a la directiva a intentar salvaguardar el patrimonio de la Universidad. Así, en

³¹ AHPHu “Acto de entrega y recepción del edificio del Instituto Nacional de Enseñanza ‘Ramón y Cajal’ de Huesca”, 18 de septiembre de 1940, sign. I-010-040-0001. Se presentaron las partes en el edificio: el secretario del Gobierno Civil, el director y el secretario del Instituto —Basilio Laín García y Ricardo del Arco y Garay respectivamente—, el director de las prisiones de Huesca y el arquitecto de la Diputación Provincial.

1940 se depositó el archivo sertoriano en el Archivo Histórico Provincial de Huesca dejando constar con meridiana claridad su propiedad y su derecho a revertir la situación si se consideraba oportuno.³²

Más adelante, para que no se conculcaran los derechos del Instituto, Álvaro García Velázquez, el entonces director, solicitó la corroboración de la propiedad del inmueble de la Universidad y del colegio mayor de Santiago el 20 de junio de 1947.³³ No obstante, en 1975 este último fue cedido por la superioridad para uso del Ayuntamiento de Huesca bajo la cláusula de que esa cesión podía revocarse si las instalaciones no se utilizaban con fines culturales.³⁴ En cuanto al inmueble del actual Museo de Huesca, en el registro de la propiedad hay un acto del 26 de julio de 1982 según el cual el que era director de dicha institución, Vicente Baldellou, se hacía cargo de él.³⁵

Finalmente la superioridad decidió la construcción de un nuevo edificio para el Instituto, el cual se inauguró en 1952, en la ubicación que ha permanecido hasta hoy. Con ello se facilitó que el palacio de los reyes de Aragón y octógono pedagógico fuera convertido en Museo Provincial a partir de 1967. No todos estuvieron de acuerdo, y uno de los que no lo estuvieron fue el culto archivero municipal Federico Balaguer, discípulo de Ricardo del Arco, que se hacía portavoz de quienes venían opinando en

³² Archivo del IES Ramón y Cajal, *Documentos y objetos en depósito*, anexo 1, pp. 1-2; “En la ciudad de Huesca siendo las once horas del día dieciséis de diciembre de mil novecientos cuarenta [...]. Firman: El Director del Instituto: Basilio Laín / El Secretario del Instituto: Ricardo del Arco / Me hago cargo de los fondos expresados. El Director del Archivo histórico Provincial de Huesca: Rosa Rodríguez Troncoso” (16 de diciembre de 1940).

³³ AHPHu, sign. I-1040-0002.

³⁴ En el registro de la propiedad de la finca urbana colegio mayor de Santiago aparece una nota marginal que dice: “Convertida en inscripción de dominio la adjunta de posesión 1 por la 2 de la finca que le subsigue. Huesca, a 18 de Abril de 1975” (registro de la propiedad de Huesca, t. 86, libro 2, p. 108). Es decir, pasaba a ser utilizado por el Ayuntamiento de Huesca con las condiciones señaladas. Se trataría de una cesión del Instituto Ramón y Cajal, pues este siguió pagando los recibos de la luz y el agua en los años siguientes.

³⁵ La inscripción de la propiedad del inmueble del Museo fue cancelada a instancias de su director: “La precedente inscripción primera de posesión queda convertida en dominio por haber transcurrido el plazo legal, conforme al artículo 355 del Reglamento Hipotecario, por haberse interesado certificación de títulos y cargas de esta finca en solicitud suscrita en Huesca el día veintitrés del actual por don Vicente Baldellou Martínez, casado, mayor de edad [tachado con tìpex en la fotocopia], director del Museo de la ciudad, que se presentó en este Registro a las 11 horas del día (de hoy) digo [?] 23 de este mes, según asiento del Tomo 94 del Diario. Huesca a veintiséis de Julio de mil novecientos ochenta y dos” (registro de la propiedad de Huesca, t. 86, libro 2, p. 103). Desconocemos si se comunicó al Instituto, si este aceptó y si hay un documento de cesión.

Huesca que aquellas paredes diseñadas para la docencia debían seguir manteniendo su primigenia función, como pudimos oírle decir.

La imbricación de la herencia de la Sertoriana y el Instituto Provincial de Huesca afectó también a los bienes bibliográficos. Los fondos de aquella pertenecientes a la ciudad universitaria recalaron en el centro de segunda enseñanza, unos directamente desde la Universidad, otros a través de la desamortización de los conventos que se llevó a cabo en 1836 o de la eliminación de los colegios mayores que tuvo lugar en 1842. Los ejemplares, que constituyen uno de los fondos antiguos más importantes de España, fueron sellados con el exlibris “Instituto y Provincia de Huesca”, lo que de nuevo indicaba la ligazón existente entre los bienes universitarios y el Instituto Provincial.

La conversión del octógono pedagógico en Museo —que se llevó a cabo en torno a 1970— supuso la pérdida del paraninfo de la Universidad, también llamado *teatro* o *salón de grados*, y en la etapa del Instituto *salón de actos*, que quedó reducido a una sala de exposiciones. El espacio que hoy se rotula como *salón del trono* es en realidad el teatro, sala de grados o paraninfo de la Universidad, según fue construido en 1639.³⁶ El desmantelamiento del paraninfo trajo consigo igualmente mermas irreparables de mobiliario y ornamentación de los siglos XVII y XVIII, además de la eliminación de la idea del programa pictórico, que era el que la Universidad quiso darse en un momento de máximo esplendor, a finales del siglo XVIII. Por otra parte, es de temer que no se estudiaran, o al menos no se dejó constancia de ello, las pintadas o los grafitis universitarios que pudiera haber. Ni siquiera se conocen fotografías de aquel magnífico salón tan recientemente desmantelado.³⁷

³⁶ Pallarés, Esquíroz e Hijós (1988).

³⁷ José Antonio Llanas Almudévar, que había recibido el título de bachiller en el antiguo paraninfo, explicaba en un artículo las circunstancias en las que se destruyó, fruto de la reconversión del octógono pedagógico en Museo: “En su día, y sin más autoridad que nuestro cariño a Huesca y sus cosas, discutimos y suplicamos no se destrozase esta gloriosa página de nuestra historia, sino que se respetase y dejase tal como estaba. El purismo que rige ahora las restauraciones dio al traste con las yeserías, el estrado, el dosel, los palcos, las tribunas y cuadros, para convertir el secular salón académico en nave desnuda en la que tan solo se pueden apreciar algunas puertas y ventanas tapiadas de lo que fuera Palacio Real. En esta época de extremismos pasamos del siglo XV a Picasso, olvidando a los siglos XVI, XVII y XVIII que, por lo que vemos, ya no son arte y su producción se desmonta y arrincona sin ninguna consideración. [...] no ha merecido la pena gastar tiempo y dinero desmontando este dieciochesco salón en aras de lograr una sala fría y vulgar a la que por sí algo le faltaba le han colocado un suelo de terrazo de tres al cuarto” (Llanas, 1974).

Por otro lado, hay que decir que el Museo, consciente de que el inmueble pertenecía al Instituto, expuso en una sala algunos de los grandes cuadros que colgaban en las paredes del paraninfo, entre ellos el retrato de Antonio Veyán pintado por Francisco de Goya, con cartelas en las que se leía “Depósito del Instituto Provincial” y que fueron sustituidas en el periodo 2015-2017 por otras en las que se indicaba que las obras eran “Propiedad ministerial”. Desde el Instituto se pidieron explicaciones e incluso se redactó una contrarréplica a la respuesta del Museo.³⁸

Las decisiones de *la superioridad*, como se decía en el siglo XIX, siempre han perjudicado y han ido minando la herencia y la memoria de la Universidad Sertoriana. Ya fueran las desamortizaciones y las supresiones que arruinaron los colegios de estudios en 1836 y 1842, ya Madoz expropiando en 1855 los bienes *de instrucción pública*, bien la cesión del colegio de Santiago al Ayuntamiento realizada en 1975 por el Ministerio, bien el desmantelamiento del paraninfo en 1966-1972 y la conversión en dominio del inmueble universitario llevada a cabo por el Museo en 1982, o finalmente el cambio de las cartelas, todo ha redundado siempre en socavar la memoria de la Sertoriana, con la consiguiente disminución de los derechos patrimoniales de Huesca respecto a su Universidad. Desde la extensión del centralismo liberal, ya fuera en la vertiente radical de Mendizábal, ya en la autoritaria de Narváez, bien el Frente Popular intentando suprimir el escudo en 1936, o bien el general Franco inutilizando el espacio universitario, ora una directora de Museo en tiempos de la dictadura, ora otra en tiempos recientes, regularmente la superioridad ha jugado en contra del recuerdo de la gran obra de los oscenses.³⁹

³⁸ Del cambio de las cartelas se percató este autor en una visita al Museo. Rápidamente, con el profesor José Ramón Laplana Sánchez, pedimos explicaciones en una carta que salió del Instituto el 2 de marzo de 2018 y fue contestada oficialmente el 20 de abril. Uno mismo y el profesor Ángel Luis Hernanz Franco escribimos una contrarréplica en el curso 2018-2019 en la que argumentábamos detalladamente lo inmotivado —a nuestro juicio— de ese cambio, aunque esta contrarréplica ya no se cursó desde el Instituto. Su título era “En defensa de los derechos patrimoniales del IES Ramón y Cajal, puesto que es heredero de la Universidad Sertoriana”.

³⁹ No obstante, esta memoria se resiste a desaparecer y ha rebrotado gracias al esfuerzo de los investigadores que señalo en Cuevas (coord.) (2020) y al del Instituto y su grupo de trabajo La Herencia de la Universidad de Huesca (2010-1020), citado más adelante (nota 42).

UN MUSEO O MEMORIA SERTORIANA PARA HUESCA

En nuestra opinión, Huesca debería recalcar como elemento principal de su cultura la memoria de su Universidad y subsanar así el incomprensible desdén que se ha mostrado por este magnífico pasado cultural. La ubicación natural sería el antiguo palacio de los reyes de Aragón que Artiga transformó en octógono pedagógico. Sería deseable que se reuniera de nuevo todo el patrimonio de la Universidad con algún uso académico que rememorara su esencia. Se podría restaurar el paraninfo al lado de la sala de consejos e igualmente apostar porque se incidiera en el recuerdo de la Universidad a partir de las construcciones que aún quedan en pie: el colegio de Santiago, el de San Vicente, Santo Domingo, el edificio de los jesuitas, el seminario, Santa María in Foris, Montearagón, el IES Ramón y Cajal y hasta la misma catedral, así como los huecos y los restos que quedan en el trazado urbano de los antiguos colegios-convento.

Mientras, el IES Ramón y Cajal, con muy limitados medios pero con el entusiasmo de algunos profesores y la colaboración de otros, y con el apoyo de los últimos directores, ha iniciado el camino de dignificar sus fondos museísticos. Estos se componen de una parte proveniente de la Universidad Sertoriana (hasta 1845) y otra de los bienes pedagógicos que se fueron añadiendo cuando aquella fue convertida en Instituto Provincial (desde 1845), uno de los que se han dado en llamar *institutos históricos*.

Con motivo de la mudanza del Instituto a la sede actual en el curso 1951-1952, la dirección trasladó desde el palacio de los reyes libros, cuadros, mobiliario y cuantos objetos procedentes de la Universidad de Huesca consideró oportuno, puesto que era el heredero de todos los bienes de la antigua academia. El resto fue distribuido entre los dos inmuebles de su propiedad, la antigua Universidad y el colegio de Santiago. En el octógono universitario quedó el paraninfo en condiciones semejantes a como se había transmitido de tiempos de la Universidad, con estrados, mobiliario, doseles, estucos y pinturas murales y los grandes cuadros dispuestos según el programa dieciochesco.⁴⁰

⁴⁰ Así, Llanas (1974) escribía: “El edificio conservó todo su sabor e incluso algún aula llegó intacta hasta el fin. Consecuentemente, las aperturas de curso siguieron con su pompa y ceremonia y por esto los que hicimos el bachillerato en este viejo Instituto, no notamos ningún cambio el día en que pasamos a la Universidad, pues se podía decir que estábamos en su ambiente desde el día en que habíamos hecho nuestro examen de ingreso”.

El impulso de la directora Rosa Boned (2007-2014), intensificado por Lorenzo Mur (2014-2016) y Amparo Roig (2016-2021), ha sido reseñado ya en otro lugar.⁴¹ La sinergia entre profesores y directivas, que había fallado rotundamente en Huesca en contraste manifiesto con lo ocurrido en otros muchos institutos históricos de España, se ha establecido *in extremis* cuando el patrimonio del Instituto llevaba camino de una definitiva disgregación. Algo ha tenido que ver también el grupo de trabajo La Herencia de la Universidad de Huesca, coordinado por uno mismo, a través del cual, con continuas acciones, se logró una notable difusión en la ciudad —y en el propio claustro— de la cultura y los valores de esa herencia.⁴²

A partir de la asistencia de uno mismo al XII Congreso de Institutos Históricos (Madrid, 2-5 de julio de 2018) en representación del IES Ramón y Cajal y el gratificante contacto con la espléndida labor acometida en muchos institutos históricos de España surgió el impulso de la musealización a través de un proyecto que fue presentado ese mismo mes y que quedó expuesto al comentario y la crítica de la comunidad educativa del centro durante el curso 2018-2019.⁴³

Las piezas de la Sertoriana, que desde el traslado en 1951-1952 se hallaban acumuladas sin un orden claro, se han organizado ahora en aras de un sentido y una finalidad. La catalogación de los bienes del Instituto que se llevó a cabo durante el curso

⁴¹ Roig, Cuevas y Hernanz (2020).

⁴² Este grupo de trabajo organizó con perseverancia multitud de actividades, ciclos de conferencias, exposiciones, seminarios de lectura, representaciones de piezas teatrales de la Huesca del Siglo de Oro, rutas por la ciudad y actividades didácticas, además de elaborar textos informativos y contribuir a la dignificación de la ceremonia del Tota Pulchra. Fueron muchos los profesores que, aunados en común afecto, colaboraron en mayor o menor medida entre 2010-2019: José Antonio Amarilla, Isabel Arilla, Belén Aso, Cathy Barón, Abel Belenguer, Arturo Carcavilla, José Ignacio Castán, Pablo Castiella, Nela Gabarre, Concha Gómez, Elisa Erez, Jesús Esperanza, Ana Giménez, Ángel Luis Hernanz, Toñi Jorquera, Berta Lafarga, José Luis Lamata, José Ramón Laplana, Emilio López, Lola López, María Ángeles Lumbierres, Pilar Luna, Javier Machi, Nati Mendiara, Javier Monge, Carlos Monsón, María Ángeles Montaner, Lorenzo Mur, Rosa Oliva, Mariano Oliván, María Paz Oliván, Sergio Paúl, María José Poyo, Jorge Ramón, María José Sarvisé, Luis Toro y Celia Vidaller. La memoria del grupo de trabajo La herencia de la Universidad de Huesca, coordinada por el autor de este artículo y titulada “Actividades llevadas a cabo por el grupo de trabajo ‘La herencia de la Universidad de Huesca’ del IES Ramón y Cajal, heredero de la Universidad de Huesca: años 2010-2018”, puede consultarse en la biblioteca del centro.

⁴³ Pablo Cuevas, *IES Ramón y Cajal. Conjunto pedagógico singular en Aragón. Instituto histórico, heredero de la Universidad de Huesca. Proyecto de musealización. Curso 2018-2019*. Todo ello se ha explicado más detenidamente en Roig, Cuevas y Hernanz (2020).

2009-2010, dentro del programa Domus,⁴⁴ constituye la base sobre la que trabajar y corregir. Este impulso de musealización del legado sertoriano que venimos comentando ha sido complementado con la organización completa de la parte de biología.⁴⁵

LAS PARTES DEL MUSEO SERTORIANO DEL IES RAMÓN Y CAJAL

Sala de consejos o claustro de la Universidad

La sala de consejos o claustro de la Universidad original ha desaparecido (hoy se ha compartimentado para convertirse en oficinas y estancias del Museo). El Instituto llevó los cuadros que había en ella, así como los de otras estancias, del edificio universitario a su nueva sede. También se trasladaría presumiblemente el mobiliario utilizado en esa sala. En los últimos tiempos la mayor parte de los cuadros colgaban de las paredes del claustro de profesores de la sede actual de forma abigarrada y sin criterio reconocible. Este claustro coincide en buena medida con la antigua sala de consejos en cuanto a su forma, su tamaño, sus altos techos e incluso algunos de sus vanos.

Puesto que estaban todos los elementos (los cuadros, tal vez el mobiliario y un espacio similar), la idea aplicada ha consistido en restaurar la sala de consejos o claustro de la Universidad Sertoriana.

La en apariencia sencilla operación de exonerar el claustro del Instituto de los cuadros que no se hallaban colgados originalmente en la sala de consejos de la Universidad ha producido un resultado sorprendente. Gracias a la descarga de los elementos espurios, el programa pictórico que se dio la Universidad en el siglo XVIII luce ahora exactamente. Hoy las deliberaciones pedagógicas del claustro se desarrollan bajo el programa original de la Universidad. En el cabecero están Jesús Salvador (H-0009) y Palas Atenea con el plano de la Universidad de Huesca (H-0008), mientras que los hermosos cuadros ovalados con marcos alusivos que representan las facultades se disponen ahora en el orden ascendente que les corresponde en la sucesión de los estudios:

⁴⁴ Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica de España. Se puede consultar en <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/SimpleSearch?index=true>.

⁴⁵ Esto se debe a la acción del profesor Ángel Luis Hernanz Franco, quien con su personal trabajo en los cursos 2018-2019 y 2019-2020 y su exitoso resultado salvó de una ruina inminente los restos de lo que fue una magnífica colección de ciencias naturales en la sala bautizada como *De Rerum Natura*.



Sala de consejos de la Universidad, reproducida, con sus cuadros y sus muebles, en el claustro del IES Ramón y Cajal. (Foto: Javier Blasco)

Filosofía o Artes (H-0045), Medicina (H-0046), Derecho Civil (H-0047), Derecho Canónico (H-0048) y Teología (H-0049).⁴⁶

La estancia, que se completa adecuadamente con un mobiliario tal vez procedente de la sala de consejos de la Universidad, indica el enlace entre esta y el Instituto.⁴⁷ El conjunto de veinticinco sillas, una de ellas, la presidencial, con el escudo de la Sertoriana (H-0022),⁴⁸ más la gran mesa central de tres metros de largo (H-0013) y el

⁴⁶ Gracias a un artículo de María de la Paz Cantero Paños y Carlos Garcés Manau (2014) conocemos esa sala de la Sertoriana. Las referencias de las piezas museísticas, antes en Domus, se encuentran hoy en Ceres (<http://ceres.mcu.es>).

⁴⁷ No hay ningún estudio sobre esos muebles. La catalogación de Domus no se atrevió a datarlos. Por el estilo, este podrían ser de finales del siglo XVIII, según varios indicios.

⁴⁸ En el catálogo Domus se describe así: “Silla de presidencia, con brazos, con respaldo recto ligeramente ensanchado y curvado en su parte superior, el respaldo remata con un copete tallado de líneas geométricas y ondulantes y en el centro el escudo de la antigua Universidad Sertoriana” (<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>). Este autor lo ha consultado a través de una copia en papel existente en el IES Ramón y Cajal.

gran espejo (H-0014), que hacen juego, relacionan sin solución de continuidad pedagógica ambas instituciones. En la sala original también había bancos de nogal, algunos de los cuales seguramente aún se usan junto a otros que se fueron añadiendo.



De izquierda a derecha y de arriba abajo, representaciones alegóricas de las Artes o la Filosofía, la Medicina, el Derecho Civil, el Derecho Canónico y la Teología.

En último lugar, Palas Atenea con el plano de la Universidad de Huesca.

Luis Muñoz Lafuente. 1791-1792. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)

Despacho del rector y despacho de dirección del Instituto

El despacho de dirección del Instituto ha sido denominado *despacho del rector* a tenor de los indicios del moblaje. En esa sala se ha querido dar relevancia a los muebles por ser lo más valioso y significativo. Proceden del colegio mayor e imperial de Santiago sin lugar a dudas, porque constituyen un conjunto y en sus elementos resaltan símbolos inequívocos de esa institución.⁴⁹ La suntuosidad del mobiliario y la temática de su decoración hacen probable que formara parte de su despacho más significado. En 1842, cuando fueron suprimidos los colegios mayores, sus enseres pasaron a la Universidad, y en 1845, al Instituto. Que se instalaran en el despacho de dirección tras el traslado al edificio actual hace pensar que su funcionalidad hubo de ser antes la misma.

El conjunto lo forman tres sillas (H-0054, H-0056 y H-0057), la mesa (H-0055) y el armario (H-0050). La silla principal o sillón (H-0054), el armario y la mesa de despacho se hallan interrelacionados, además de por el estilo, por un programa escultórico de bajorrelieve, bien en madera, bien en bronce. En la mesa y el armario destaca un conjunto de caras de bronce talladas con finura y detalle que representan rostros de personas en diferentes etapas vitales. Una hipótesis es que reflejen el motivo de la sabiduría y la evolución del hombre por medio de la educación.⁵⁰

El despacho de dirección se ha completado con un gran retrato de cuerpo entero de Carlos V (H-0002) perteneciente en origen al colegio de Santiago. Tras la supresión de los colegios, el cuadro, aunque fue realizado por la Universidad, no se incluyó, sin embargo, en la sala de consejos, sino en su vestíbulo. Ello evidencia el valor que la Universidad concedía a la exactitud de los programas pictóricos de claustro y paraninfo, que este proyecto sí ha respetado. El retrato del emperador parece imitar al de Tiziano, como también lo remedó Juan Pantoja de la Cruz. El colegio grabó esta inscripción: “Imperator Carolus V. Maximus. Fortissimus. Huius Maioris Collegii Fundator. Ann. M.D.XXXIX”.⁵¹

⁴⁹ La procedencia es delatada por las águilas bicéfalas que tachonan el cuero de las tres sillas y las que adornan la gran lámpara de araña de bronce que cuelga del techo del vestíbulo del centro (H-0130), aunque no ha sido estudiada.

⁵⁰ Habría una especie de descripción de la evolución física y psicológica del hombre, según intuye el profesor Sergio Paúl Cajal, quien ya descubrió el autor y la fecha de composición de una copia de *La escuela de Atenas* procedente de la Sertoriana que se halla en el despacho de jefatura de estudios: “Píngibat Vincentius / a Muñoz / XXX.O.R / MDCCCXXI” (inscripción del propio cuadro velada por la suciedad).

⁵¹ Siguiendo el proyecto global citado en la nota 43, se han extraído del despacho de dirección los cinco óvalos más el retrato de cuerpo entero de Palas Atenea con el plano de la Universidad para ubicarlos en el claustro, mientras que el retrato de Carlos V se ha trasladado del claustro a dirección.



Armario labrado con motivos alegóricos procedente de la Universidad de Huesca que actualmente se encuentra en el despacho de dirección del IES Ramón y Cajal. (Foto: Javier Blasco)

De universidad a instituto

Con esta parte del proyecto de musealización se ha pretendido destacar el mantenimiento de los valores pedagógicos y de las tradiciones fomentado por el Instituto. Hoy, dentro de las dificultades, como la carencia de aulas o la falta de medios y de apoyo externo, las citadas directivas de Boned, Mur, Roig, y actualmente la de José Ramón Serra (2021-2022), han intentado gestionar los escasos recursos en una sugerente convivencia de los elementos arqueológicos con la vida pedagógica del presente. Se ha aprovechado para este espacio el coro de la antigua capilla del actual Instituto, sede de la parroquia del Ensanche hasta los años ochenta.

Quedan algunas piezas procedentes de los tiempos de la Universidad, como el sello de plata de la Sertoriana, originario del siglo XVI, y otros elementos que fueron devueltos por el Museo Provincial —con lo que se levantó una porción de los *depósitos* que fue haciendo el Instituto—, más un misal editado en la imprenta universitaria de Huesca en 1765. Este presenta la peculiaridad de dedicar un apartado a los santos



Sello de plata procedente de la Universidad de Huesca en el que se inspira el actual del IES Ramón y Cajal, placa de grabado en cobre originaria del colegio mayor de Santiago y misal publicado en la imprenta de la Universidad de Huesca en 1765 abierto por la página en la que se representa a san Lorenzo a caballo. (Fotos: Javier Blasco)

oscenses e incluir una interesante imagen de san Lorenzo a caballo, espada en ristre, ayudando al emperador san Enrique.⁵²

Hay elementos que testimonian que la Universidad de Huesca procuró adaptarse a los cambios científicos y pedagógicos en el siglo XIX de forma tímida pero no muy distinta de aquella en que lo hacían otras universidades españolas: un sextante de 1801-1825 (H-0110 y H-0111), un ejemplar del *Règne animal disposé en tableaux méthodiques* de Achille Comte, de 1840 (H-0217), y un valioso mapa histórico de 1839 sobre la geografía de la Grecia y la Roma antiguas (H-0426).⁵³

Este subapartado, que quiere reconocer los esfuerzos que hizo la Sertoriana por mantener su personalidad pedagógica y al mismo tiempo adaptarse a la modernidad, ha sido bautizado con el título de “Tradicición y renovación”. Para este propósito se solicitó el levantamiento del depósito de dos piezas de entre las transferidas a la Biblioteca Pública y el Archivo Histórico Provincial de Huesca, levantamiento que no se ha conseguido hasta hoy. Se trataba, respectivamente, de la obra historiográfica de 1585 *Aragonesium rerum comentarii*, del cronista de Aragón Jerónimo de Blancas, y del *Libro del personal facultativo del Ynstituto*, manuscrito que abarca desde 1860 hasta principios de 1970 y donde se reflejan los años de docencia de los profesores, entre otras cuestiones.⁵⁴

⁵² Este misal oscense, que no se halla registrado en Domus, se libró de la prodigalidad que mostró el Instituto a la hora de deshacerse de sus bienes patrimoniales en vez esforzarse por conservarlos con mimo —como puede observarse, en cambio, en otros muchos institutos históricos—. Se exponen también tres planchas de grabado del colegio de Santiago, una con el águila y las veneras características (H-0106) y otras dos con san Úrbez como confesor (H-0107, de 1776-1800, y H-0118, de 1747), y el bastón de mando con sello de plata de la Universidad (H-0052) que hoy en día porta el director del Instituto en la ceremonia del Tota Pulchra además de la insignia-medalla de Isabel II (H-0098).

⁵³ El desplegable no se halla expuesto porque está pendiente de ser restaurado por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. Sobre la modernización de las estructuras de la Universidad de Huesca en sus últimos tiempos y las razones, políticas más que objetivas, de su supresión debe consultarse Alins (1999: 213-227).

⁵⁴ En cuanto al libro de Blancas, no se entiende la negativa porque la propiedad es evidente, según firmó el 21 de marzo de 1978 la directora de la Biblioteca en la “Relación de obras entregadas a la Biblioteca Provincial de Huesca, en depósito” (Archivo del IES Ramón y Cajal, *Documentos y objetos en depósito*, anexo 1, pp. 292-293). En dos de los ejemplares figura el sello “Instituto y provincia de Huesca. Biblioteca” (sign. B-92-14014 y B-40-6333). A ellos se suma el que se solicitaba, depositado en 1978 (sign. A-6388). En cuanto al *Libro del personal facultativo del Ynstituto*, no hay constancia de cuándo ni de porqué pasó del Instituto al AHPHu (sign. I-1036), aunque fue en tiempos recientes. Esta vez no fue Llabrés (véase la nota 28).

Los restantes bloques de interés son la aportación del Instituto al regeneracionismo español con un recuerdo a Joaquín Costa, Santiago Ramón y Cajal y al resto de las figuras, la ceremonia del Tota Pulchra —representada en una vitrina por medio de los trajes donados por las familias de Fernando Romo y Luis Lafarga, antiguos profesores del centro—, los santos patronos de los estudios —los apóstoles Santiago (H-0301) y san Matías (H-0007), el padre de la Iglesia san Juan Crisóstomo (H-0005) y el moderno santo Tomás de Villanueva (H-0300)—, cuyos retratos se realzan en este proyecto una vez extraídos del claustro, y otros elementos que inciden en la continuidad de la tradición pedagógica de la Universidad en el Instituto, como la mesa presidencial o las vidrieras con el escudo que entrelaza Universidad e Instituto.⁵⁵



*Sextante marino, probablemente originario de la Universidad de Huesca, de entre 1801 y 1825.
(Fotos: Javier Blasco)*

⁵⁵ La gran mesa académica con el escudo de la Universidad y otras dos más, seguramente procedentes de la Sertoriana, no fueron catalogadas en Domus. El resto de los cuadros extraídos del claustro del IES se han repartido entre los contiguos despachos de jefatura de estudios (san Felipe, H-0001, san Judas Tadeo, H-0003 y la copia de *La escuela de Atenas* citada en la nota 50), dirección (el ya reseñado retrato de Carlos V, H-0002) y secretaria (la Sagrada Familia de las cerezas, H-0004, y un cristo crucificado, H-0006).



El antiguo Museo de Ciencias Naturales, de 1888, tal como se hallaba hasta 2005-2006, y el actual, una reconstrucción realizada con los restos del anterior bajo la denominación de De Rerum Natura durante los cursos 2018-2019 y 2019-2020, fotografiado por Javier Blasco.

En el curso 2020-2021, y a propuesta de nuevo de este autor, que fue bibliotecario de 2014 a 2019, se ha empezado trabajar en una nueva sección incluida en “De universidad a instituto”, la cual refuerza, a mayor abundamiento, la conexión de la Sertoriana con el IES Ramón y Cajal. En mi opinión, habría que dedicar un apartado al legado bibliográfico que hizo al Instituto Hermenegildo Gorría, quien primero fue profesor de la Universidad y luego abogado en Huesca, y a otras donaciones.

La aceptación de la candidatura del IES Ramón y Cajal para ser sede de las XVI Jornadas de Institutos Históricos en 2023⁵⁶ consolidará e incrementará los logros conseguidos en estos últimos años si el Instituto sabe conformar un equipo de trabajo responsable de personas competentes y dispuestas a trabajar. El papel de garante de la herencia de la Universidad Sertoriana desde su desaparición que ha desempeñado el centro prácticamente en solitario tal vez merezca alguna vez el reconocimiento de la ciudad.⁵⁷ El admirable apoyo que reciben de las autoridades municipales y regionales otros institutos históricos (hemos podido comprobarlo personalmente en los últimos años en los casos de Madrid, Mieres, Burgos, Baeza y Pamplona, pero son muchos más) no se conoce por estos pagos.

EL CONJUNTO DEL LEGADO DE LA UNIVERSIDAD DE HUESCA

Resulta extraño e inaudito lo abandonado que la ciudad tiene su legado universitario y cómo ha consentido la destrucción casi sistemática de los elementos que conformaban aquella especie de *Atenas* o *Salamanca aragonesa*, como fue considerada en vida. Aquí hemos indicado nuevos peligros que se ciernen sobre este patrimonio ante los indiferentes ojos de las élites ciudadanas. Una divergencia entre la Huesca anterior a 1845 y la posterior es que otrora sus clases dirigentes se beneficiaban intelectual y anímicamente del sostenimiento de una de las universidades más sólidas de España,

⁵⁶ Que fue confirmada el 25 de junio de 2021 en el acto de la clausura de las XIV Jornadas, celebradas en Pamplona, por el presidente de la Asociación Nacional para la Defensa del Patrimonio de los Institutos Históricos, Alberto Abad Benito.

⁵⁷ Muy otra fue la actuación de las fuerzas vivas de Alcalá de Henares tras la drástica decisión de trasladar la Universidad Complutense a Madrid en 1836. Un grupo de notables de la ciudad formó la Sociedad de Condueños de los Edificios que fueron de la Universidad, la cual consiguió salvar buena parte del patrimonio universitario. En Huesca no hubo esa sensibilidad, de modo que todo el esfuerzo quedó reducido a la resistencia del Instituto Provincial, denominado *Ramón y Cajal* desde 1934. Ya lo señaló Macario Olivera Villacampa (2000: 214).



La escuela de Atenas, referente ideal de la Universidad de Huesca. Reproducción de un fresco de Rafael Sanzio conservada en la jefatura de estudios del IES Ramón y Cajal. 1821. (Foto: Javier Blasco)

pero con la supresión decayó el edificio que mantenía a sus gentes en un superior estadio cultural y moral.⁵⁸ Pascual Queral, en la novela alegórica *La ley del embudo*, de finales del siglo XIX, la caracterizó como aletargada en los recuerdos del pasado bajo el apelativo de *Infundia*.⁵⁹

⁵⁸ Según Antonio Durán Gudiol (*Estatutos de la Universidad de Huesca: siglos XVI y XVII*, p. 15), su “desaparición —lamentabilísima— en el siglo XIX alteró profundamente la fisonomía material y cultural de la ciudad y comprometió su futuro”.

⁵⁹ Según esta novela, en 1864, con motivo de la inauguración de la estación de tren, *El Chiflete* (en realidad, *El Diario de Huesca*) se congratulaba *pomposamente* de que “Ya Infundia no sería un pueblo (habla el periódico) dormido en el aislamiento que aletarga más que el opio; ya no viviría exclusivamente absorta en los recuerdos del pasado, muy venerados y gloriosos [...]; ya la enervante inercia en que dos generaciones se consumieron se trocaría en vértigos de actividad” (Queral, 1994 [1897]: 22).

Se presenta seguidamente un bosquejo del conjunto de la herencia de la Universidad de Huesca, de la cual habría que recuperar la idea global además de poner en marcha otras acciones:

- [1] FUNDAMENTOS JURÍDICOS: [1.1] las condiciones del traspaso de los bienes al Instituto y [1.2] el estado actual de dichos derechos.
- [2] BIENES LEGADOS: [2.1] la secuencia histórica de su devenir, [2.2] su valor histórico y simbólico y [2.3] el repertorio, la organización y la localización de los bienes, ya sean [2.3.1] bienes muebles (libros, manuscritos y documentos, cuadros, elementos protocolarios, mobiliario y otros objetos y materiales pedagógicos), ya [2.3.2] bienes inmuebles, es decir, el conjunto universitario de la ciudad (los colegios de estudios adscritos de Santiago, San Vicente, Santa Orosia, la Merced y el seminario) y los colegios-convento a los que dio lugar la Universidad (franciscanos, carmelitas calzados, dominicos, agustinos calzados, capuchinos, agustinos descalzos, carmelitas descalzos, jesuitas, agustinos descalzos, cistercienses y monjes de Montserrat), así como la misma catedral y la abadía de Montearagón.
- [3] BIENES INMATERIALES: [3.1] tradiciones, [3.2] enseñanzas como el escudo y [3.3] la influencia posterior en el Instituto y en la sociedad oscense, así como [3.4] bienes desaparecidos de la Universidad, ya sean [3.4.1] propiedades, lo que fue su patrimonio secular de inmuebles, tierras y otras pertenencias (logradas a base del esfuerzo de los altoaragoneses), o [3.4.2] edificios y estancias universitarios que ya no existen (la sala de grados, el hospital de Nuestra Señora de la Esperanza, el corral de comedias, la iglesia de San Juan y los inmuebles de los colegios-convento).⁶⁰

La reunión de las instituciones oscenses en torno al proyecto común de la Universidad de Huesca durante siglos permitió levantar un edificio de saber envidiable que era orgullo de los altoaragoneses y envidia de los foráneos. La sinergia de voluntades hizo que la ciudad despuntara pedagógica y científicamente durante siglos, mientras que la disensión y el egoísmo provocaron su ruina. Se vino abajo el antiguo ideal de la Universidad Sertoriana que proyectaba a la antigua Huesca hacia bienes intangibles

⁶⁰ El teatro, sala de grados o paraninfo se puede —y en nuestra opinión se debería— reconstruir.

como es la educación, manifestado de manera deliciosa por sus autoridades y compartido por sus gentes: “Todo el mundo se ilustra con el estudio de las letras, que nos lleva al conocimiento de Dios y a ordenar la vida y nos depara alguna inmortalidad, y ser testigos de la divina y sempiterna virtud constituye sano consentimiento al derecho y a la razón” (1503-1576).⁶¹ Apoyada en la herencia del IES Ramón y Cajal, Huesca tendría la oportunidad —proponemos— de reconstruir el legado completo y el ejemplo de su Universidad —enmendando la incuria anterior—.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1612), *Translación de las reliquias del glorioso pontífice S. Orenco*, Huesca, Juan Pérez de Valdivielso.
- ALINS RAMI, Laura (1999), *La Universidad de Huesca en sus últimos años*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1969), “Huesca y la constitución de 1869”, *Nueva España*, 10 de agosto, supl. *San Lorenzo*, p. 8.
- (1983), “Restablecimiento de la Universidad de Huesca en 1854”, *Nueva España*, 10 de agosto, supl. *San Lorenzo*, p. 19.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1854), *La Campana de Huesca: crónica del siglo XII*, Madrid, Imp. de la Biblioteca Nueva.
- CANTERO PAÑOS, María de la Paz, y Carlos GARCÉS MANAU (2014), “Las pinturas del salón de consejos de la Universidad de Huesca y de los colegios de Santiago y San Vicente (siglos XVII-XVIII)”, *Argensola*, 124, pp. 159-196.
- CUEVAS SUBÍAS, Pablo (coord.) (2020), “Introducción”, en *La Universidad de Huesca (1354-1845): quinientos años de historia*, Alcañiz / Lisboa / México, Instituto de Estudios Humanísticos / Universidad de Lisboa / Universidad Autónoma de México, pp. 11-14.
- y Sergio PAÚL CAJAL (2014), “El Examen de ingenios para las ciencias de Juan Huarte de San Juan y la Universidad de Huesca”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 70, pp. 115-144.
- Diccionario de catedráticos españoles de Derecho (1847-1984)*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009- <<https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/page/inicio>> [consulta: 1/8/2021].
- DOLÇ, Miguel (1952), “Ramón y Cajal en el Instituto de Huesca”, *Argensola*, 10, pp. 97-124.

⁶¹ Lo declaraban de este modo las autoridades oscenses en pleno Renacimiento para justificar ante sus ciudadanos la exención de impuestos a profesores y alumnos, en aras de favorecer la extensión de la enseñanza para que llegara al mayor número de alumnos posible, en “De la prohibición de paga de sisas / 1503-1576” (*Estatutos de la Universidad de Huesca: siglos XVI y XVII*, p. 73).

- Estatutos de la Universidad de Huesca. Siglos XVI y XVII*, ed. y tr. de Antonio Durán Gudiol, Huesca, Ayuntamiento, 1989, p. 15.
- GIL NOVALES, Alberto (1980), *La Revolución de 1868 en el Alto Aragón*, Zaragoza, Guara.
- (1990), “Huesca decimonónica, 1808-1874”, en Carlos LALIENA CORBERA (coord.), *Huesca: historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, pp. 331-360.
- LLANAS ALMUDÉVAR, José Antonio (1974), “Del desaparecido Paraninfo de la Universidad”, *Nueva España*, 27 de enero, p. 6.
- MADOZ, Pascual (1997 [1847]), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Zaragoza, Prames, ed. facs.
- MARTÍN MARTÍN, Francisco (1998), “El ideario aragonésista de Braulio Foz: *El testamento de Alfonso el Batallador*, un brote de regeneracionismo ilustrado en la primera mitad del siglo XIX”, *Alazet*, 10, pp. 79-107.
- OLIVERA VILLACAMPA, Macario (2000), *La Universidad de Huesca: entre la memoria y el futuro*, Huesca, ed. del autor.
- PALLARÉS FERRER, María José, María Auxiliadora ESQUIROZ MATILLA y María José HUIÓS LAVIÑA (1988), “El teatro de la Universidad Sertoriana de Huesca”, *Argensola*, 101, pp. 225-236.
- QUERAL Y FORMIGALES, Pascual (1994 [1897]), *La ley del embudo*, ed. de Juan Carlos Ara Torralba, Huesca, IEA.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (2000 [1901]), *Mi infancia y juventud*, en *Obras selectas*, ed. de Juan Fernández Santarén, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROIG GUIJARRO, Amparo, Pablo CUEVAS SUBÍAS y Ángel Luis HERNANZ FRANCO (2020), “El Museo Sertoriano del IES Ramón y Cajal (Huesca) o una Universidad que se convirtió en Instituto provincial”, *Cátedras y Gabinetes: revista de la Asociación Nacional para la Defensa del Patrimonio de los Institutos Históricos*, 5, pp. 66-75.
- SCHULTEN, Adolf (1949 [1926]), *Sertorio*, Barcelona, Bosch.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

Argensola publicará artículos originales de historia, historia del arte, patrimonio cultural y ciencias sociales en general que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de estudios referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión para el Alto Aragón. Necesariamente habrán de ser trabajos de investigación y contendrán, por ello, el oportuno aparato crítico.

Los textos, redactados en castellano y con un máximo de 70 000 caracteres, más ilustraciones (que no podrán exceder de treinta entre fotos, gráficos, dibujos), se enviarán en soporte digital a la redacción de la revista (IEA / Diputación Provincial de Huesca. Calle del Parque, 10. E-22002 Huesca. Teléfono: 974 294 120. Correo electrónico: publicaciones@iea.es) antes del 30 de junio del año de publicación.

La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir encabezados de ningún tipo ni partición de palabras a final de línea o espacios sistemáticos que no vayan fijados con tabuladores. De no presentarse el original con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto.

Las referencias bibliográficas se podrán ofrecer en el texto o en notas a pie de página, pero en ambos casos de forma abreviada y remitiendo a la bibliografía final: contendrán únicamente el apellido, el año —más letra correlativa, si se repite— y, en su caso, las páginas de la obra a la que se aluda o se cite.

La bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos, 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: *edición, introducción y notas de*. Para artículos de revista: título (entrecomillado), título de la revista (en cursiva), número del tomo y,

en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente) y páginas. En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como en las revistas pero intercalando la preposición *en* entre el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Los trabajos irán precedidos 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 (y *keywords*) 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.

Las ilustraciones serán aportadas preferentemente por el autor y, siempre que sea posible, se entregarán en formato digital. Todo el material gráfico deberá estar identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar. Asimismo habrá de proporcionar el autor la información pertinente acerca de la procedencia y la propiedad de las imágenes.

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 la aprobación de los trabajos son 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 131 • 2021

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: *La gran Historia de la catedral de Huesca (1991) de Antonio Durán Gudiol.*

SECCIÓN TEMÁTICA

LA CATEDRAL DE HUESCA: HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO TREINTA AÑOS DESPUÉS

Cielo ENTRENA FERNÁNDEZ: *La catedral de Huesca como nunca antes la habíamos visto: recreación gráfica de su fachada a lo largo de la historia.* M.^a Celia FONTANA CALVO: *El canónigo Martín de Santángel y su mensaje de resistencia judeoconversa en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.* Julia JUSTES FLORÍA: *Arqueología en la catedral de Huesca: nuevos datos sobre el pasado de la ciudad.* Blas MATAS SERRANO, Pablo MARTÍN-RAMOS y José Antonio CUCHÍ OTERINO: *Caracterización por XRF de una colección de azulejos de la catedral de Huesca.* Antonio NAVAL MAS: *Escudriñando en el entorno de la catedral de Huesca.* Carolina NAYA FRANCO, Carmen MORTE GARCÍA, Pablo MARTÍN-RAMOS, José Antonio CUCHÍ OTERINO, Miguel Ángel PELLICER GARCÍA y María Cinta OSÁCAR SORIANO: *Composición determinada por XRF de un conjunto de altar dorado y esmaltado de la catedral de Huesca.* Susana VILLACAMPA SANVICENTE: *La azulejería de la catedral de Huesca: análisis y puesta en valor tras su recuperación.*

BOLETÍN DE NOTICIAS

Emilio LÓPEZ LÓPEZ: *La Universidad de Huesca o Sertoriana, un estudio general prestigioso.* Juan José OÑA FERNÁNDEZ: *Enero de 1920: los sucesos del cuartel del Carmen desde Huesca.* Alejandra SALAZAR ESCAR: *Las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya en Huesca: una aproximación metodológica al estudio del ceremonial fúnebre en la Edad Moderna hispánica.*

SECCIÓN ABIERTA

Asunción BLASCO MARTÍNEZ: *Nuevos datos sobre Eliezer ben Abraham Alantansi, impresor oscense: su entorno familiar y laboral.* Pablo CUEVAS SUBÍAS: *La herencia de la Universidad de Huesca: un museo sertoriano en el IES Ramón y Cajal.*



IEA
Instituto
de Estudios
Altoaragoneses

**DIPUTACIÓN
DE HUESCA**