

ARGENT (014)

122

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



122

HUESCA, 2012

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

Dirección: M.^a Celia Fontana Calvo

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

Diseño de la portada: Vicente Badenes

Preimpresión: Ebro Composición, S. L.

Corrección: Ana Bescós

Coordinación editorial: Teresa Sas

ISSN: 0518-4088

Depósito legal: HU-378/99

Imprime: Gráficas Alós. Huesca

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>La nueva Argensola cumple diez números</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
---	---

SECCIÓN TEMÁTICA

EL PATRIMONIO ALTOARAGONÉS: PASADO Y FUTURO DE UN LEGADO

<i>El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico</i> , por Rebeca CARRETERO CALVO	15
<i>El bien comer en Huesca: bosquejo de una historia de la gastronomía contemporánea en el Alto Aragón</i> , por Manuel GARCÍA GUATAS	53
<i>Consideraciones acerca del románico aragonés: una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías</i> , por Antonio GARCÍA OMEDES	85
<i>La presentación del patrimonio cultural a través de los centros de interpretación: el Parque Cultural del Río Vero y la Comarca de Somontano de Barbastro</i> , por M. ^a Nieves JUSTE ARRUGA	109
<i>Divulgación del arte y la arquitectura medievales de Serrablo en la década de los setenta: los inicios del Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo</i> , por Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN	141

BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>El descubrimiento de cuatro lienzos barrocos hallados en el proceso de restauración del retablo de Santiago Apóstol de la real basilica de San Lorenzo de Huesca</i> , por Elena AQUILUÉ PÉREZ y Rosa ABADÍA ABADÍAS	167
<i>El catálogo de pergaminos de San Pedro el Viejo de Huesca</i> , por M. ^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ ...	179
<i>Notas sobre el sarcófago de Ramiro II y sus intervenciones históricas</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	185
<i>Intervenciones y restauraciones realizadas en 2012 en la capilla del Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca</i> , por Susana VILLACAMPA SANVICENTE	193

SECCIÓN ABIERTA

<i>Seis retratos a la acuarela de Valentín Carderera en el Museo del Romanticismo</i> , por Miguel Ángel ALVIRA JUAN y Fernando ALVIRA BANZO	225
<i>El castillo y la muralla de Estadilla y su acequia del molino</i> , por Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ	237
<i>Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	261
<i>Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)</i> , por Jorge RAMÓN SALINAS	291

PRESENTACIÓN

LA NUEVA *ARGENSOLA* CUMPLE DIEZ NÚMEROS

Argensola siempre celebra algo, porque afortunadamente no le faltan motivos. En el año 2004 se sumó a los actos conmemorativos del centenario del Casino oscense; a continuación, y durante tres números consecutivos, reservó su “Sección temática” para estudiar al erudito coleccionista Vincencio Juan de Lastanosa, nacido en Huesca en 1607; en 2008 festejó al patrón de la ciudad, san Lorenzo, en el 1750.º aniversario de su martirio; un año después cedió sus páginas para dar cabida a las actas de las jornadas *Dos soles de poesía*, celebradas en el IEA con ocasión del 450.º aniversario del nacimiento de Lupercio Leonardo de Argensola, cuyo apellido da nombre a la revista, en reconocimiento a los dos ilustres hermanos barbastrenses; y en 2010 y 2011 homenajeó a dos de los altoaragoneses más importantes del siglo XIX: Valentín Carderera y Joaquín Costa. Esta vez no iba a ser menos.

En 2002 comenzábamos la nueva andadura de la revista poniendo al corriente la edición, con un volumen correspondiente a 1998-2002, y seguimos haciendo un balance de los estudios históricos sobre el Alto Aragón en 2003. En el número que tiene el lector en sus manos casi todos los artículos están dedicados al patrimonio altoaragonés, pues en las últimas décadas se ha trabajado especialmente en su protección, puesta en valor y difusión. Y seguramente esto no ha hecho más que empezar. Lo que está claro es que en este mundo global y globalizado se hace cada vez más necesario estudiar y potenciar aquellos valores que proporcionan identidad y peso específico, por ser únicos e irrepetibles.

La “Sección temática”, bajo el título *El patrimonio altoaragonés: pasado y futuro de un legado*, pone especial énfasis en los diferentes medios utilizados para la difusión del patrimonio. Hagamos un repaso. Una importante sección del Museo Diocesano,

instalado desde 1975 en la antigua *parroquieta* de la catedral, está conformada con piezas procedentes del propio conjunto artístico donde se ubica. A raíz de la restauración y el reacondicionamiento litúrgico de la catedral, muchas de las capillas de estética barroca se limpiaron de revestimientos, de “adornos” sobrantes, casi podríamos decir. En algunas colecciones particulares, en los almacenes del Museo Diocesano, y también en algunas capillas catedralicias que no se depuraron en extremo, todavía se conservan piezas integrantes de una inédita y valiosa pinacoteca formada, como estudia Rebeca Carretero, por don Francisco Navarro Eugui, antes de trasladarse a Huesca para ocupar la sede episcopal, entre 1628 y 1641. Desde luego, el arte más valorado en los años setenta del siglo pasado no era el barroco, sino el producido en los siglos medievales, y más concretamente el románico. El emprendedor grupo de Sabiñánigo Amigos de Serrablo era perfectamente consciente de ello. Conocía el valor arquitectónico e histórico de las iglesias de la zona, y los beneficios que su conservación podía reportar si era capaz de desarrollar estrategias adecuadas para su promoción. Uno de los medios ideados entonces para dar a conocer especialmente las iglesias del círculo de Lárrede, como explica Francisco Javier Lázaro, fue la creación de un Salón Internacional de Fotografía, que se celebró, con algunas interrupciones, entre 1974 y 1997. Muchos amantes de la arquitectura conocieron por esas fotos aquellas iglesias. Hoy las imágenes de las construcciones y los parajes más recónditos están al alcance de casi todos gracias a Internet. Antonio García Omedes se ha dedicado durante diez años, desde su página romanicoaragones.com, a difundir y dar a conocer nuestro arte románico. Como refleja su discurso de entrada en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, del que aquí se publica un resumen, su labor es ejemplo perfecto de lo que pueden conseguir las nuevas tecnologías puestas al servicio de una pasión.

En los últimos años ha cambiado especialmente el mundo de los museos. A veces parece que el museo ha salido a la calle y otras que ha sido su entorno el que ha entrado en él; lo cierto es que el proceso de museización del territorio va en aumento. De ello es buena muestra el Parque Cultural del Río Vero, como explica M.^a Nieves Juste Arruga: un ambicioso proyecto iniciado en 1997 y creado con la finalidad de favorecer el desarrollo sostenible de la zona, algo a lo que contribuyen los numerosos centros de interpretación instalados desde entonces, uno de ellos muy especial, el Centro de Arte Rupestre, cuyo conjunto pictórico ha sido declarado Patrimonio Mundial por la Unesco. También los archivos se aprovechan de distinta forma. Hace pocos años

habría sido impensable celebrar el Día de los Archivos (conmemoración reciente, por otra parte) con una conferencia como la que impartió Manuel García Guatas en el Histórico Provincial de Huesca sobre el bien comer en Huesca, que se ha adaptado para presentarse aquí como acercamiento a la historia de la gastronomía contemporánea en el Alto Aragón.

El “Boletín de noticias” incluye varias notas sobre restauraciones y una sobre catalogación documental. El sarcófago romano reutilizado como depósito funerario del rey Ramiro II en San Pedro el Viejo es la antigüedad romana más importante de la ciudad. Su reciente restauración, coetánea al estudio antropométrico de los restos reales, ha dado pie para que quien firma estas líneas estudiara algunas de sus características e intervenciones que hasta ahora habían pasado desapercibidas. Sin salir de San Pedro, María Dolores Barrios da a conocer la reciente catalogación de los pergaminos medievales todavía conservados en el archivo de la iglesia, lo que permite narrar una larga y compleja historia de adscripciones, cambios de titularidad y de posesiones, causa última de la conformación del actual conjunto documental. Una de las imágenes más queridas por los oscenses es la talla del santo Cristo de los Milagros, restaurada en 2012 junto con la embocadura de su capilla. Susana Villacampa presenta el proceso de limpieza y recuperación de la pieza, y a la vez estudia su iconografía. Elena Aquilué y Rosa Abadía informan de su exhaustivo trabajo de restauración en el retablo de Santiago de la iglesia de San Lorenzo, que ha permitido no solo la puesta en valor del objeto, sino la reincorporación de sus devociones secundarias originales, perdidas en una intervención del siglo XIX.

La “Sección abierta” cuenta con otros cuatro textos que, también ordenados alfabéticamente, son los siguientes. Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez da cuenta de un interesante dibujo de la villa de Estadilla fechado en el siglo XIX, una vista copiada de otro documento anterior que posee el interés de ser, hasta el momento, el principal testimonio gráfico para conocer el aspecto que tenían algunos elementos urbanos medievales, como la muralla y el castillo. El panteón familiar de los Lastanosa también fue mandado registrar por su orgulloso promotor, Vincencio Juan de Lastanosa, poco después de su construcción. Pero lo que yo he estudiado ahora es el complemento de la capilla catedralicia donde se inserta la citada tumba. Una revisión minuciosa de detalles, aparentemente sin más interés que el de la propia ornamentación, fortalecen un discurso funerario esperanzado en una vida futura mejor y más plena. Valentín Cardenera se interesó, como no podía ser de otra manera, por la figura de Lastanosa, pero su

admiración no fue tan grande como para incluir su retrato en la *Iconografía española* de personajes ilustres. No descubrimos nada al decir que Carderera fue un excelente retratista, a lo que debió de ayudar mucho su excepcional memoria visual. Estas cualidades y su también probada fidelidad a la Corona fueron esenciales para recibir el encargo de retratar a hombres y mujeres de confianza de la reina gobernadora María Cristina de Borbón en los difíciles momentos de su exilio parisino, entre 1841 y 1843. Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo estudian seis de los retratos a la acuarela que realizó entonces, conservados en el Museo del Romanticismo. Finalmente Jorge Ramón estudia los cafés oscenses y su oferta cultural durante el último tercio del siglo XIX, establecidos sobre el eje de desarrollo urbano creado en torno a los porches de Vega Armijo a partir de la llegada del ferrocarril a la ciudad.

En esta ocasión *Argensola* no rinde homenaje a una gran figura del pasado. Desde sus páginas queremos reconocer y agradecer el trabajo de todos los que están haciendo posible esta nueva etapa de la revista. A los autores, su iniciativa y su buen hacer; a los responsables más directos, su tesón y su profesionalidad; al IEA, su apoyo incondicional. Y a los lectores, su fidelidad. Deseamos seguir siendo capaces de interesarles para que *Argensola* sea un referente obligado para conocer el devenir histórico, cultural y artístico del Alto Aragón.

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

SECCIÓN TEMÁTICA
EL PATRIMONIO ALTOARAGONÉS:
PASADO Y FUTURO DE UN LEGADO

EL OBISPO DE HUESCA FRANCISCO NAVARRO DE EUGUI Y SU LEGADO ARTÍSTICO

Rebeca CARRETERO CALVO*

RESUMEN.— En el presente artículo se realiza una aproximación a la biografía de Francisco Navarro de Eugui, canónigo y tesorero de la catedral de Tarazona presentado por Felipe IV como obispo de Huesca el 29 de mayo de 1628. Antes de que se trasladara a su nuevo destino para tomar posesión de la diócesis oscense se llevó a cabo un inventario de sus bienes muebles para preservarlos del derecho de espolio. Entre ellos destaca su colección de pinturas, compuesta por más de cien cuadros, con varios de la mano de los Bassano, de Carlo Caliari, conocido como *Carletto*, de Scipione Pulzone y de Rafael, que este religioso hubo de adquirir en su estancia italiana y que aquí se analizan. Además se identifican algunas de estas obras y se localizan varias de ellas entre los bienes propiedad del Museo Diocesano de Huesca, así como de la catedral oscense.

PALABRAS CLAVE.— Francisco Navarro de Eugui. Legado artístico. Diócesis de Huesca. Siglo XVII.

ABSTRACT.— The present article approaches the biography of Francisco Navarro de Eugui, clergyman and treasurer of the Tarazona cathedral presented by Phillip the Fourth as the Bishop of Huesca on the 29th of May of 1628. Before he moved to his new destination to take possession of the diocese he carried out an

* Profesora Asociada de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. rcc@unizar.es

inventory of his personal properties to prevent them from being plundered. Among them his collection of paintings stands out, composed of more than one hundred paintings, various being from Bassano, Carlo Caliari, better known as *Carletto*, Scipione Pulzone and Raphael, which this clergyman had to have bought during his stay in Italy and are analysed herein. At the same time some of these paintings are identified and various are located among the properties of the Huesca Diocesan Museum, as well as the Huesca cathedral.

Francisco Navarro de Eugui, canónigo y tesorero de la catedral de Tarazona (Zaragoza), fue nombrado obispo de Huesca por Felipe IV el 29 de mayo de 1628. Antes de que se trasladara a su nuevo destino para tomar posesión de la diócesis, entre el 17 de julio y el 12 de noviembre siguientes se llevó a cabo un inventario de todos sus bienes muebles¹ para preservarlos del derecho de espolio *post mortem* que la Cámara Apostólica ejercía sobre las propiedades no patrimoniales de los preladados, es decir, sobre el acervo acumulado por las altas dignidades eclesiásticas en el transcurso del desempeño de sus cargos, en especial sobre los objetos artísticos, el ajuar litúrgico y los libros.²

Previamente, don Francisco precisó ponerse en contacto con Juan Bautista Pamfilio (1574-1655), patriarca de Antioquía, nuncio apostólico de España durante el papado de Urbano VIII y futuro Inocencio X (1644-1655), a través del licenciado Juan de Montañana, canónigo de la seo turiasonense, y el doctor Domingo Oliber, miembro del cabildo metropolitano de la capital aragonesa, para solicitarle la designación de la persona o las personas que debían realizar el inventario de los bienes que poseía en las ciudades de Tarazona y Zaragoza, “para enguarda de su derecho”. El nuncio confió a sendos canónigos la misión, con la aclaración de que no debían “haçer ni consentir que se haga tasación ni apreçio ninguno” de dicho patrimonio, además de que el inventa-

¹ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona (AHPNT), Juan Rubio, 1628, ff. 753r-824v, Tarazona, 17 de julio y 12 de noviembre.

² Sobre el derecho de espolio puede verse el *Diccionario de derecho canónico arreglado a la jurisprudencia eclesiástica española antigua y moderna*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, pp. 506-507; FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, “Centralismo administrativo y fiscalismo de Aviñón. Sus incidencias en la Iglesia española”, en Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA (dir.), *La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, t. 2 de la *Historia de la Iglesia en España*, 2 vols., Madrid, BAC, 1982, vol. II, pp. 396-399; y OLIVARES TEROL, M.^a José, “El espolio de Gonzalo Arias Gallego, obispo de Cartagena-Murcia”, *Carthaginensia: Revista de Estudios e Investigación*, 17/32 (2001), pp. 413-434.

rio tenía que formarse “de solo sus vienes propios, sin hacer fraude ni colusión en perjuicio de la Cámara Apostólica”.³

Juan de Montañana aceptó de buen grado la delegación de Pamfilio.⁴ Sin embargo, antes de iniciar su cometido advirtió que en Tarazona no había “notario nombrado de dicha Cámara Apostólica para hacer ante él lo que por dicha comisión se le manda”, aunque, “usando del poder que por ella se le da”, designó directamente a Juan Rubio, notario público y de número de la ciudad del Queiles, para llevarlo a cabo.⁵ Ambos, en compañía del deán de la catedral Gaudioso Mateo y del racionero Dionisio Alabiano en calidad de testigos, así como del platero turiasonense Martín de Anciso, o Enciso, que pesaría “la plata y el oro”, se trasladaron a las casas “de la propia habitación” de don Francisco. Estas se ubicaban en el barrio del Cinto, concretamente “en la puerta del Quende”, uno de los puntos de ingreso a la ciudad amurallada de época medieval,⁶ y “confrontan con casas de don Diego de Castejón,⁷ con casas de Jaime de Santa Fe, que hoy son de don Diego Blasco [de Morales] y de doña Cathalina de Aldobera, su muger, y calle pública”. Gracias a las capitulaciones matrimoniales del infanzón Diego Blasco de Morales con Margarita de Santa Fe y Artieda, hija del infanzón Jaime de Santa Fe y de la ya difunta María de Artieda,⁸ su primera esposa, podemos

³ Pamfilio firma en Madrid, el 30 de mayo de 1628, el documento que figura inserto al comienzo del inventario.

⁴ Entendemos que Montañana debía realizar el inventario de los bienes del obispo electo de Huesca en la ciudad de Tarazona y que Oliber se encargaría de relacionar los que poseía en Zaragoza, de los que no tenemos noticia.

⁵ Lo mismo sucedió años antes para el nombramiento del canónigo turiasonense Francisco Pérez como arzobispo de Cagliari (Cerdeña). Véase VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, y Jesús CRIADO MAINAR, “El inventario de bienes y la biblioteca de Francisco Pérez, arzobispo de Cagliari (Cerdeña). 1574”, *Tvriaso*, XII (1995), pp. 95-134, esp. p. 97.

⁶ GUTIÉRREZ LÓPEZ, Alejandra, *Un viaje a las fortificaciones medievales de Tarazona y el Moncayo*, catálogo de la exposición, Zaragoza, DPZ, 2005, p. 64.

⁷ A comienzos de 1631 el inmueble de Diego Blasco de Morales tuvo que ser reparado debido a la ruina de las casas de Diego de Castejón, “que afrontan con el muro de ella y casas de don Pedro Ortiz y con las del dicho don Diego Blasco”. Los jurados de la ciudad nombraron a dos albañiles, cuya identidad no se revela, para que visitaran ambas propiedades y declarasen a cuánto iba a ascender el arreglo. Los oficiales presentaron un presupuesto de 267 sueldos, de los que Diego de Castejón o sus herederos debían costear las tres cuartas partes y Diego Blasco la cuarta parte (AHPNT, Diego de Lorenzana, 1631, ff. 47v-48v, Tarazona, 31 de enero). La obra fue ejecutada por los albañiles Ambrosio Sánchez, menor, y [Juan] Calabia, ambos de Tarazona (ibidem, papel suelto, s. f., s. d.). Como vemos, las confrontaciones de la vivienda son las mismas, con excepción de la casa de Francisco Navarro de Eugui, que ahora pertenece a Pedro Ortiz.

⁸ AHPNT, Pedro Pérez de Álava, 1618-1619, ff. 19r-26r, Tarazona, 23 de febrero de 1619.

aproximarnos con exactitud a la ubicación de las casas del tesorero, puesto que limitaban con dos de la propiedad de los Santa Fe. Estos inmuebles se situaban en la puerta del Conde, “en la placilla de la Lonja alta”, es decir, en la placeta localizada detrás del actual ayuntamiento, “que affrentan con la calle de la Rua”,⁹ esto es, dispuestos sobre la Judería.

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A FRANCISCO NAVARRO DE EUGUI

No son muchos los datos fehacientes que conocemos acerca de Francisco Navarro. En primer lugar, ignoramos la fecha exacta de su nacimiento, que tuvo lugar en Bulbuenta (Zaragoza), según él mismo manifestó en su testamento,¹⁰ en el tercer cuarto del siglo XVI. Parece ser que pertenecía a una prestigiosa familia procedente de la localidad navarra de Eugui, muy próxima a Pamplona pero adscrita a la merindad de Sangüesa, que a mediados del siglo XV se estableció en Bulbuenta para más tarde trasladarse a Borja. Allí, junto a la Puerta de Zaragoza, se conserva todavía la casa solariega de los Navarro de Eugui, que en la actualidad pertenece a los marqueses González de Castejón, sus descendientes.¹¹

Por fortuna, diversas noticias documentales nos han ayudado a aproximarnos, si bien con lagunas, a la carrera eclesiástica de don Francisco. Sabemos que el 18 de febrero de 1594 tomó posesión del canonicato y la tesorería de la catedral de Tarazona por muerte de don Martín de Mezquita¹² y que el 29 de mayo de 1628 fue elegido obispo de la diócesis de Huesca para sustituir al ya difunto Juan Moriz de Salazar. Fray Gregorio Argaiz, monje benedictino encargado de redactar la historia de la Iglesia turiasonense en 1673 bajo el episcopado de Diego Antonio Francés de Urrutigiotti

⁹ AHPNT, Pedro Pérez de Álava, 1618-1619, f. 22r.

¹⁰ AHPT, Diego de Lorenzana, 1628, f. 260r, Tarazona, 20 de noviembre de 1628. En mayo de 1607, encontrándose enfermo, dicta un primer testamento (AHPNT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v-212v, Tarazona, 9 de mayo).

¹¹ Manuel Gracia asegura, de modo inexacto, que nació en Borja (GRACIA RIVAS, Manuel, *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo partido judicial de Borja*, Borja, CEB, 2005, vol. II, p. 729). Sobre la familia Vicente de Espejo, con la que entroncaron los Navarro de Eugui, puede consultarse ANGULO SÁINZ DE VARANDA, Jaime, “Los últimos ‘Vicente’ de las tierras del Jiloca (Aragón, España)”, *Emblemata*, 14 (2008), pp. 101-126.

¹² Archivo de la Catedral de Tarazona (ACT), caja 680, *Libro II capitular (1530-1607)*, f. 325r. Agradecemos esta noticia al profesor Jesús Criado Mainar.

(1673-1682),¹³ dedica una breve mención a nuestro personaje, en la que solo subraya que, “aviendo estado con sus letras, y exemplar vida honrando esta Dignidad, y su Coro, salió para Obispo de Huesca, en donde vivía por los años de 1630”.¹⁴

Es Ramón de Huesca, ya a finales del siglo XVIII, quien se encarga de recopilar alguna noticia más sobre Francisco Navarro de Eugui, pero solo una vez que se estableció en la sede oscense. El capuchino afirma que don Francisco era “varón sabio, y adornado de todas las calidades que constituyen un digno Prelado”. Asegura que estudió en la Universidad Sertoriana de la capital altoaragonesa¹⁵ y que su toma de posesión, celebrada el 29 de noviembre de 1628, se vio retrasada por “algunas dificultades que ocurrieron acerca de las pensiones anexas a la Mitra”, por lo que el electo se vio en la necesidad de designar un apoderado en la persona de su sobrino Pedro Miguel de Balsorga, prior del Santo Sepulcro de Calatayud.¹⁶ Por fin, el nuevo obispo realizó su entrada pública en Huesca el 13 de diciembre de ese mismo año.¹⁷

Durante su mandato se encargó de mantener la preeminencia de la Iglesia oscense sobre el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza,¹⁸ cuestión que, en palabras del padre Huesca, hizo “formar a toda la Diócesis una idea muy alta de su gobierno”.¹⁹ En 1630 intentó trasladar la Escuela de Gramática, en decadencia, al Colegio de la Compañía de Jesús.²⁰ Al año siguiente impulsó con fuerza las obras de la Universidad, que,

¹³ Tal y como él mismo recoge en ARGAIZ, Gregorio, *Teatro monástico de la santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, vol. VII de *La soledad laureada por san Benito y sus hijos en las Iglesias de España*, Madrid, Impr. de Antonio de Zafra, 1675, pp. 491-492.

¹⁴ *Ibidem*, p. 510.

¹⁵ Así fue, pues aparece citado entre los graduados de dicha Universidad como bachiller en Cánones el 3 de abril de 1579. Véase LAHOZ FINESTRES, José M.^a, “Graduados zaragozanos en las facultades de Leyes y Cánones de la Universidad de Huesca”, *Tvriaso*, XIII (1996), pp. 239-259, esp. p. 253.

¹⁶ Sobre este eclesiástico puede consultarse LATASSA Y ORTÍN, Félix, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1600 hasta 1640*, t. II, Pamplona, Oficina de Joaquín de Domingo, 1799, pp. 512-513.

¹⁷ HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las Iglesias del Reino de Aragón*, vol. VI de *Estado moderno de la santa Iglesia de Huesca*, Pamplona, Impr. de la Viuda de Longás e Hijo, 1796, pp. 371-372.

¹⁸ *Ibidem*, p. 372 y pp. 191-192.

¹⁹ *Ibidem*, p. 372.

²⁰ CUEVAS SUBÍAS, Pablo, *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense: el entorno familiar y ciudadano del poeta (1616-1645)*, Huesca, Ayuntamiento, 1995, pp. 161-162. Sobre esta cuestión puede consultarse FERRER BENIMELI, José Antonio, *El Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca (1605-1905)*, Huesca, IEA, 2008, pp. 79-83.

aunque iniciadas en 1611, sufrían un considerable retraso.²¹ Sin embargo, poco después Navarro quedó ciego, por lo que tuvo que solicitar al rey y al papa la asistencia de un coadjutor con derecho de sucesión, cargo que recayó en su sobrino Balsorga, que comenzó a desempeñarlo el 26 de abril de 1634. No obstante, apenas año y medio después, el 7 de noviembre de 1635, don Pedro murió. Urbano VIII nombró al canónigo de la metropolitana de Zaragoza Esteban de Esmir en su lugar, con el mismo derecho de futura sucesión en la diócesis, el 1 de agosto de 1639.²²

Distintos estudios nos informan de las intervenciones de cierta relevancia que don Francisco llevó a cabo en Huesca entre 1636 y 1638. En 1636 fue elegido diputado para representar al brazo eclesiástico ante la Diputación del Reino durante los años 1636 y 1637.²³ También autorizó la fundación de la Cofradía de las Ánimas en el convento de Predicadores.²⁴ El 1 de enero de 1641 Francisco Navarro de Eugui fallecía en Huesca y pasaba a ocupar la silla episcopal su obispo auxiliar Esteban de Esmir.²⁵

Como hemos podido comprobar, son muy pocos los datos publicados sobre nuestro personaje. Sin embargo, la lectura del inventario de sus bienes de 1628, objeto primordial de este estudio, así como la del testamento que redactó antes de trasladarse a Huesca,²⁶ arrojan algo más de luz sobre su biografía. En primer lugar, gracias a sus últimas voluntades, como ya destacamos, sabemos que nació en la villa de Bulbiente.²⁷ Allí, en la capilla de san Miguel de la iglesia parroquial, de su propiedad, “donde están enterrados mis agüelos y padres”, deseaba recibir sepultura,²⁸ “poniendo

²¹ La construcción se ultimó en 1638, según se apunta en TOMELO, Mariano, “Aportación oscense a la ciencia española”, *Argensola*, 51-52 (1962), pp. 193-218, esp. p. 207; y PALLARÉS FERRER, M.^a José, María ESQUIROZ MATILLA y M.^a José HIJOS LAVIÑA, “El teatro de la Universidad Sertoriana de Huesca”, *Argensola*, 101 (1988), pp. 225-236.

²² HUESCA, Ramón de, *op. cit.*, pp. 372-373.

²³ GRACIA RIVAS, Manuel, *op. cit.*, vol. III, p. 260.

²⁴ ECHARTE, Tomás, “Huesca. Convento de Predicadores (1254-1835)”, *Argensola*, 98 (1984), pp. 315-332, esp. p. 330.

²⁵ HUESCA, Ramón de, *op. cit.*, pp. 372-373.

²⁶ Este testamento no tuvo validez legal, ya que se encontraba completamente cerrado inserto en el protocolo de 1628 del notario turiasonense Diego de Lorenzana.

²⁷ AHPNT, Diego de Lorenzana, 1628, f. 260r, Tarazona, 20 de noviembre.

²⁸ Según su testamento de 1607, deseaba ser inhumado en la capilla de san Andrés de la catedral turiasonense (AHPNT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v-212v, Tarazona, 9 de mayo).

en ella una imagen de Nuestra Señora de la Rosa muy devota y de muy elegante pinçel que tengo en mi estudio” en el caso de que “muriere fuera del obispado” oscense.

Además, un examen en profundidad de su extensísima biblioteca, relacionada en el inventario de sus bienes —cuenta con 506 ítems, la mayoría de ellos compuestos por varios tomos,²⁹ que no podemos analizar aquí—, nos indica que, aparte del latín, lengua franca de la época, y el romance, don Francisco leía el italiano, pues contaba con una gran cantidad de libros en este idioma, como precisa de manera explícita. A esto debemos añadir que la mayoría de sus volúmenes fueron impresos en Roma y en Venecia, aunque también poseía varios editados en Florencia y en Nápoles, así como en Lyon y en París. Este hecho, unido a la procedencia de algunas de las pinturas que componen su inventario, nos lleva a pensar que, sin lugar a dudas, Francisco Navarro de Eugui residió en Italia, particularmente en Roma y en Venecia.

Y así fue. En sus últimas voluntades dictadas antes de viajar a Huesca, don Francisco declara expresamente que “en Roma no devo un real”, puesto que su sobrino Pedro Miguel de Balsorga³⁰ encargó a “Octavio Costa y otros mercantes” el remate de todas sus deudas. Además, subraya que uno de sus criados, llamado Matías Terrones, “vino de Roma conmigo y esta oy en mi servicio”.

Aparte de su estancia italiana, sabemos que gozó del beneficio de Mareca, en el término municipal de Épila (Zaragoza), una rectoría rural³¹ compuesta por una iglesia junto a una casa perteneciente al condado de Aranda que dependía eclesiásticamente del arzobispado de Zaragoza.³² En agradecimiento al prelado Juan Martínez de Peralta (29 de enero de 1624 – 5 de octubre de 1629) por este privilegio, Navarro se acordó de él en su testamento y le otorgó uno de sus breviaros. Igualmente, también hizo una

²⁹ AHPNT, Juan Rubio, 1628, ff. 759v-787r, Tarazona, 17 de julio y 12 de noviembre.

³⁰ Incluso anota que fue él quien sufragó las dos estancias de Balsorga en Roma, en las que gastó “muchos ducados”. Aparte de ello, don Francisco le concedió una pensión de 50 ducados de cámara anuales sobre su canonicato en la catedral de Tarazona, que Balsorga otorgó haber recibido (AHPNT, Diego de Lorenzana, 1628, f. 261r-v, Tarazona, 20 de noviembre).

³¹ El 3 de septiembre de 1627 nuestro personaje, como rector de Mareca, nombra procurador suyo a su sobrino Antonio Balsorga, domiciliado en Borja, para que pida cuenta a los herederos, albaceas y ejecutores del testamento del difunto Miguel Palacios, beneficiado de la iglesia parroquial de Épila (Zaragoza), de todos los bienes y frutos que cobró de Mareca hasta su fallecimiento y que le pertenecen (AHPNT, Juan Rubio, 1627, ff. 393v-394v, Tarazona, 3 de septiembre).

³² CANTOS CARNICER, Álvaro, y Héctor GIMÉNEZ FERRERUELA, “La torre islámica de Mareca (Épila, Zaragoza)”, *Saldvie*, 4 (2004), pp. 303-306.

mención especial al que ocupaba en ese momento la sede turiasonense, Martín Terrer de Valenzuela, “a quien he servido de offiçial y vicario general³³ después que vino a Taraçona y profesado amistad desde que era de catorçe años canónigo de Daroca”,³⁴ por lo que le desea cederle “el quadro de Santa Cathalina mártir que está en mi estudio de mano de Carleto, y si muerto será lo dexo al señor don Agustín Terrer de Valançuela, su sobrino, muy señor y amigo mío”.

Asimismo, su testamento nos acerca a su entorno familiar. Tenía tres hermanos, dos hermanas ya difuntas, llamadas Graciosa y Mariana, y un hermano todavía vivo, Miguel Lamberto Navarro de Eugui, vecino de Borja. Miguel estuvo casado tres veces: la primera, con Isabel de los Arcos, natural de Ainzón, madre de Luisa Navarro de Eugui; en segundas nupcias, con Buenaventura Ferrer, también de Ainzón, con la que tuvo a Miguel Navarro; su tercera esposa fue Mariana de Aguirre, progenitora de Pedro Navarro de Eugui.³⁵

El tesorero nombró a su hermano Miguel Lamberto heredero universal con dos condiciones. La primera de ellas preveía que cuando falleciera debía encargarse de realizar inventario de todos sus bienes para que “se haga venta por almoneda en Huesca, Taraçona o Çaragoça o por el camino que mejor le estara a mi dicho heredero”, a

³³ Francisco Navarro ocupaba el cargo de vicario general y oficial del obispado de Tarazona al menos desde el 4 de febrero de 1615 (AHPNT, Juan Francisco Pérez, 1615, ff. 83v-91r, Tarazona, 4 de febrero). Debemos esta mención documental a la amabilidad del doctor Criado. Bajo el episcopado de fray Diego de Yepes (1599-1613), y al menos en 1607, el doctor Navarro de Eugui era el prepósito del seminario de San Gaudioso de Tarazona (ACT, caja 681, n.º 1, *Libro de Caxa del obispo de Tarazona don Fray Diego de Yepes de todo el dinero que se reçibe y gasta desde su consagración que fue a dos de enero de 1600, en que entra también lo que se había gastado en las Bulas y su despacho, aunque esto fue en el año de 1599, y en los Pontificales y otros gastos que se hizieron en Madrid*, p. 83).

³⁴ Esta afirmación resulta un tanto confusa. Creemos que quien debió de ser canónigo de Daroca a los catorce años sería el propio Francisco Navarro, puesto que Martín Terrer fue nombrado canónigo de Teruel y de Zaragoza en 1579. Véase POLO RUBIO, Juan José, *Martín Terrer de Valenzuela (1549-1631): darocense ilustre y obispo aragonés*, Daroca, CED, 1999, pp. 16-17. La relación de nuestro personaje con el obispo Terrer de Valenzuela debió de ser realmente muy estrecha, puesto que el prelado designó al tesorero, en compañía del chanfre Pedro Gotor y sus sobrinos Diego, Marcos y Agustín Terrer de Valenzuela, ejecutor de su testamento (AHPNT, Juan Francisco Pérez, 1624, s. f., Tarazona, 16 de julio). Agradecemos al profesor Jesús Criado el conocimiento de esta noticia.

³⁵ Hemos localizado a otro personaje, llamado Francisco Navarro de Eugui, infanzón, domiciliado en Borja, pero que se hallaba en Tarazona el 1 de febrero de 1677 para reconocer que le pertenecía la capilla de la Virgen del Pilar de la seo turiasonense, “la qual fue de la familia de don Faustino de Aldea y me toca por sucesión de sangre y parentesco que tengo por los Brizes”, por lo que deseaba ser enterrado en ella “a la parte del Evangelio”. Sin duda es familiar de nuestro personaje (AHPNT, Gaspar de Añón, 1677, ff. 72v-73v, Tarazona, 1 de febrero).

fin de que su valor pudiera entregarse a su localidad natal para el mantenimiento de la capellanía que deseaba fundar allí. Por la segunda y última cedía al “que fuere heredero de la casa de nuestros padres porque vayan perpetuamente con ella [...] y más queden vinculados con ella, una tapicería mía de seys paños que son del Triunfo de la Yglesia y una fuente de plata y un jarro y una taça grande que pesa sesenta onças con dos candeleros grandes de mesa y mi cama de damasco carmesí”, además de que “reserve mi librería³⁶ para si alguno de sus hijos se inclinare a ser jurista o canonista”.

Finalmente, en el momento de su óbito dispuso como albaceas y ejecutores de sus últimas voluntades al obispo de Tarazona Martín Terrer, a su hermano y heredero Miguel Lamberto Navarro de Eugui, a su sobrino Pedro Miguel de Balsorga, a su sobrina Luisa Navarro de Eugui³⁷ y al vicario general de Huesca.

Antes de marchar a su nuevo destino, don Francisco, en compañía de Pedro Navarro,³⁸ “granadino” y residente en Fitero (Navarra), en representación de Juan de Palafox, tesorero electo de la catedral turiasonense,³⁹ se ocupó de zanjar el aprovisionamiento anual de la cera blanca y amarilla para las iglesias parroquiales de la seo, Santa María Magdalena y San Miguel de Tarazona, y de los cirios para la de Cintruénigo (Navarra), con

³⁶ En el testamento de 1607 cedía toda su “librería y el apostolado de figuras que tengo para adorno de su estudio” al licenciado Diego Jerónimo Bernal (AHPNT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v-212v, Tarazona, 9 de mayo).

³⁷ Luisa Navarro se casó con el turiasonense Baltasar de Funes el 11 de agosto de 1619. Su tío Francisco la dotó con 60 000 sueldos que se habían de entregar en tres tandas: la primera, en el momento de la firma de las capitulaciones matrimoniales; la segunda, transcurridos seis años, y la tercera, a la muerte del canónigo (AHPNT, Pedro Pérez de Álava, 1618-1619, ff. 130v-140r y 141r-142v, Tarazona, 11 de agosto de 1619). En 1628 Luisa, ya viuda, reconoce haber recibido 40 000 de los 60 000 sueldos que su tío dispuso para ella (AHPNT, Diego de Lorenzana, 1628, ff. 253v-254r, Tarazona, 18 de noviembre). En ese momento, Francisco y Luisa rematan las cuentas de lo que Baltasar de Funes todavía debía al tesorero por unos préstamos que este le había concedido (ibidem, ff. 254v-255r, Tarazona, 18 de noviembre). Asimismo, don Francisco había sido nombrado tutor y curador de la hija de Luisa y Baltasar, Catalina de Funes, así como ejecutor del testamento del último redactado en Madrid, responsabilidades que delega en su hermano Miguel Lamberto y en su sobrino Pedro Miguel de Balsorga antes de efectuar su traslado a Huesca (ibidem, ff. 251v-253r, Tarazona, 18 de noviembre).

³⁸ Pedro Navarro fue quien crió a Juan de Palafox durante sus nueve primeros años de vida en Fitero. Véase FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Don Juan de Palafox: teoría y promoción de las artes*, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, p. 20.

³⁹ Con este nombramiento dio comienzo la carrera eclesiástica de don Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), que alcanzaría la dignidad de obispo de Puebla de los Ángeles (México) y de Burgo de Osma (Soria). Véase, entre otros, ARGAIZ, Gregorio, *Vida de don Juan de Palafox*, introd., transcr. y notas de Ricardo Fernández Gracia, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, p. 98.

el cerero Diego de Santa Cruz por valor de 9100 sueldos.⁴⁰ Asimismo, trata de resolver todas sus cuestiones económicas⁴¹ y burocráticas⁴² en la diócesis moncaína para pasar los últimos años de su vida en la capital del Alto Aragón.

Para ello, el 30 de agosto de 1628 don Francisco constituyó como procuradores suyos a Juan Federiqui, camarero del papa y canónigo de la catedral de Sevilla, y al doctor Jerónimo de Ejea, canónigo de la seo de Zaragoza, “estantes en Roma”, para que, junto a su sobrino Pedro Miguel de Balsorga, alcanzaran las bulas posesorias del obispado de Huesca, para lo que desembolsó 3000 escudos de oro.⁴³

LAS PINTURAS DE FRANCISCO NAVARRO DE EUGUI

El inventario de bienes del obispo electo de Huesca⁴⁴ se compone de diversos apartados en los que se enumeran todos sus derechos económicos y pertenencias sin indicar en qué estancias de la vivienda se encontraban. Comienza por los censales y continúa por los libros, las tapicerías, entre las que destacan seis paños del “Triunfo de la Yglesia” que, como vimos, tenía intención de donar al heredero de la casa de su familia, y otros tantos de la *Historia del rey Saúl*, la ropa de cama, colchones y almohadas, manteles, servilletas y toallas, “lienços de narices”, colchas, camisas, albas, roquetes, sobrepellices, corporales, ornamentos, sobrecálices, casullas, telas de plata y oro, cojines, objetos de plata, ocho sortijas y una cruz de oro, vestidos negros, utensi-

⁴⁰ AHPNT, Diego de Lorenzana, 1628, f. 241r-v, Tarazona, 11 de noviembre.

⁴¹ En agosto de 1628 designa procuradores para que cobren ciertos préstamos que efectuó en varias localidades de la comarca de Calatayud (AHPNT, Juan Rubio, 1628, ff. 483r-484v, Tarazona, 18 de agosto). En noviembre de ese mismo año reclama a Bartolomé Gil, de Cintruénigo (Navarra), los 30 000 sueldos que le debe, que tendrá que abonar a lo largo de 1629 (AHPNT, Diego de Lorenzana, 1628, ff. 239r-240v, Tarazona, 11 de noviembre). Igualmente, faculta a su hermano Miguel Lambertó, a su sobrina Luisa y al turiasonense Juan Fernández de Apreguindana, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, para que recauden unas cantidades económicas que espera, para que puedan vender los frutos de sus tierras y para que, llegado el caso, le representen en los tribunales (ibídem, ff. 257v-259v, Tarazona, 20 de noviembre).

⁴² Don Francisco también era el ejecutor del último testamento de Pedro Gotor, chantre y canónigo de la catedral de Tarazona, responsabilidad que traslada a Juan Fernández de Apreguindana (ibídem, ff. 249-250, Tarazona, 16 de noviembre).

⁴³ AHPNT, Juan Rubio, 1628, ff. 506v-509v, Tarazona, 30 de agosto.

⁴⁴ Para una primera aproximación a este tema véase CARRETERO CALVO, Rebeca, “Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca”, en Ernesto ARCE, Alberto CASTÁN, Concha LOMBA y Juan Carlos LOZANO (eds.), *Simposio “Reflexiones sobre el gusto”*, Zaragoza, IFC, 2012, pp. 185-204.

lios de estaño, hierro, “azófar” y “arambre”, aparejos del coche de mulas, sillas, bancos, mesas, baúles, arcas, escritorios y 101 cuadros registrados en 64 ítems que también incluyen dos *Agnus Dei* de marfil y ébano, tres crucificados y un Cristo atado a la columna de los mismos materiales (véase el apéndice documental).

El asiento de las pinturas principia con “el Mercado de Venecia del Vassa, muy grande, que tiene de ancho dos varas y media y de largo quatro varas” (193 x 308,8 cm). La mención al *Vassa* se refiere, sin lugar a dudas, a algún miembro de la familia de pintores Bassano, cuyo cabeza, Jacopo da Ponte (h. 1510 – 1592), fue, junto a Tiziano, Tintoretto y Veronés, uno de los grandes maestros de la escuela de Venecia.⁴⁵ La obra de los Bassano —Jacopo y sus hijos Francesco (1549-1592), Giambattista (1553-1613), Leandro (1557-1622) y Gerolamo (1566-1621)— alcanzó un prestigio y una modernidad tales que fue ampliamente coleccionada, admirada e imitada, a tal punto que con el tiempo su taller se convirtió en una factoría de producción casi industrial de la que llegaban a salir hasta treinta réplicas de un mismo tema. Por ello resulta complicado distinguir la mano del maestro de la de sus hijos y colaboradores, más aún cuando el propio Jacopo se encargaba de ultimar cada obra convirtiendo el producto “industrial” en una pintura autógrafa.⁴⁶

Desconocemos si este último sería el caso del lienzo adquirido por el tesorero Navarro de Eugui, pero el hecho de que incluya el nombre del autor de la pintura en el inventario y no especifique que se trata de una copia, como hace en otros casos que veremos, nos induce a pensar que realmente era una tela original de Bassano o que al menos don Francisco la compró creyendo que así era.

Hemos localizado en una colección particular una *Escena de mercado* pintada por Francesco Bassano entre 1580 y 1585 que, aunque de menores dimensiones (139 x 234 cm),⁴⁷ puede servir para acercarnos a la que nuestro personaje poseía.

⁴⁵ FALOMIR FAUS, Miguel, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII”, *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 169-170; CUYÀS, M.^a Margarita, “Una *Adoració dels Reis* dels Bassano, donació d’Enrique Pedrosa Muller”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 154-158; y RUIZ MANERO, José M.^a, *Los Bassano en España*, Madrid, FUE, 2011.

⁴⁶ RUIZ MANERO, José M.^a, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁷ Creemos que es la misma pintura que en el año 2009 se encontraba en el comercio de arte en http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=4C2X7&SIZE=smaller [consulta: 20 de mayo de 2010].

La siguiente anotación recoge las pinturas de “los quatro tiempos en quatro quadros grandes, cada uno con una antigüedad de Roma y en cada uno de ellos pintado el mismo pintor que los hiço, que tiene cada uno dos varas y media de largo y de ancho dos varas” (193 x 154,4 cm). Ya desde el inicio del inventario Francisco Navarro de Eugui se nos muestra como un perfecto coleccionista de arte, pues entre los aficionados de ese momento era muy habitual atesorar series como las de los meses del año, las cuatro estaciones o “tiempos”,⁴⁸ como la que nos ocupa, y los cuatro elementos, de los que también poseía uno, concretamente “del elemento de la Tierra con frutas y verduras y zateros [?] que es de ancho una vara y tres quartas y de largo dos varas y media” (135,1 x 193 cm).

Seguidamente registra “doçe emperadores de medios cuerpos, grandes, de ancho cada uno más de vara y de largo vara y media poco más o menos” (más de 77,2 x 115,8 cm). Estas pinturas podrían emular la serie del mismo tema creada por Tiziano que adornaba la zona superior de la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid, que fue adquirida por Felipe IV en la almoneda de Carlos I de Inglaterra y que solo conocemos por los grabados que Aegidius Sadeler realizó, pues pereció durante el incendio que tuvo lugar en este edificio real en 1734.⁴⁹

Los retratos eran numerosos en la colección de nuestro canónigo, pues, aparte de los “dos quadros grandes del Papa Clemente octavo asentado en su silla, el uno mayor que el otro, el un retrato quando fue electo Papa y el otro del tiempo de su muerte”, también se encontraba otro “de Gregorio décimo tercio sentado en su silla con su muçeta, grande como los de arriba”, así como “doçe testas de Papas diferentes y entre ellas de Pío quinto, Sixto quinto, Paulo tercio, Gregorio décimo quarto, Urbano séptimo [e] Ignoçençio nono”. De estos últimos hemos logrado identificar dos conservados en el almacén del Museo Diocesano de Huesca:⁵⁰ el primero de ellos es el retrato de

⁴⁸ CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, p. 137.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 137-138. La familia Guaras de Tarazona atesoraba igualmente una serie de doce césares. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, CET / Fundación Tarazona Monumental, 2009, p. 186.

⁵⁰ Deseamos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a José María Nasarre, director del Museo Diocesano de Huesca y delegado diocesano de Patrimonio, así como a Susana Villacampa, coordinadora de ese museo, por la enorme predisposición, amabilidad y ayuda que nos brindaron para visitar y estudiar sus instalaciones con la intención de localizar e identificar posibles pinturas de la colección del obispo Navarro de Eugui en Huesca.

Pablo III⁵¹ (fig. 1), que pretende reproducir toscamente el que realizara Tiziano en 1543 y que se custodia en el Museo Nacional de Capodimonte, en Nápoles; el segundo, el de Pablo IV⁵² (fig. 2), réplica casi literal, aunque invirtiendo la composición, del que Rafael hiciera de Julio II entre 1511 y 1512.⁵³ A estos debemos añadir un tercero que, aunque no encarna la efigie de un papa, presenta las mismas características que los anteriores. Se trata del retrato del cardenal Alejandro Farnesio, también ubicado en el almacén del Museo Diocesano y que parece seguir, con limitaciones, el nacido de los pinceles de Tiziano entre 1546 y 1547 que alberga el Museo Nacional de Capodimonte.⁵⁴

Dos nuevos retratos ocupan los dos siguientes asientos del inventario del obispo electo de Huesca: en esta ocasión, uno “del Cardenal de Ávila sentado en su silla” y otro “del natural de Pedro Nabarro de Eugui, padre del dicho thesorero, de medio cuerpo y de la hedad que murió de çiento y nueve años”.⁵⁵ Respecto a este último nada podemos aportar, pero no sucede lo mismo con el primero. El cardenal Francisco de Ávila o Dávila y Guzmán, también llamado *Francisco de Múxica y Ávila de Guzmán*, tras un meteórico *cursum honorum*, en junio de 1596 fue elevado por Clemente VIII al cardenalato, dignidad que ocupó hasta su fallecimiento en Roma el 20 de enero de 1606.⁵⁶ Debió de ser entre 1596 y 1606 cuando Francisco Navarro, que ya ocupaba el cargo de tesorero de la catedral turiasonense, viajó a la capital italiana, entró en contacto con el cardenal De Ávila y encargó o adquirió su retrato.

⁵¹ N.º de registro 614, n.º de entrada 831, óleo sobre lienzo, 89 x 79 cm (con marco, 14 cm más alrededor). Inscripción en la zona superior: (izquierda) “Paulus III PONT. AÑO” / (derecha) “MAX. ROMANVS 1·5·3·6”.

⁵² N.º de registro 275, n.º de entrada 312, óleo sobre lienzo, 87 x 71 cm (con marco, 99 x 82 cm). Inscripción en la zona superior: “Paulus III PONT. MAX. / NAPOLITANVS A. 1·5·5·5 / FAMILIE GARAFI”.

⁵³ OBERHUBER, Honrad, *Raphael: The Paintings*, Múnich, Prestel, 1999, fig. en p. 128.

⁵⁴ Sobre la figura de Alejandro Farnesio y su importante labor como mecenas artístico puede consultarse ROBERTSON, Clare, *‘Il Gran Cardinale’: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale UP, 1992.

⁵⁵ Sabemos que Pedro Navarro de Eugui, padre de don Francisco, todavía estaba vivo y residía en Bulbente en mayo de 1607, pues fue constituido por su hijo en su testamento, junto con el obispo de Tarazona fray Diego de Yepes, heredero de todos sus bienes (AHPNT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v-212v, Tarazona, 9 de mayo de 1607).

⁵⁶ Información extraída de <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bavilaf.html> y de <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Avila>. Sin embargo, el cardenal De Ávila debió de viajar a Roma mucho antes, pues en 1562 (ANDRÉS MARTÍNEZ, Gregorio de, “Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, obispo de Córdoba”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67, 1996, p. 93) ya se encontraba en la Ciudad Eterna en compañía de su amigo Francisco de Reinoso, futuro obispo de Córdoba (1597-1601), para probar fortuna tras concluir juntos sus estudios de Teología en la Universidad de Salamanca (FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “Episcopables terracampinos en tiempo de Felipe II. 1556-1598”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 45, 1981, p. 18).

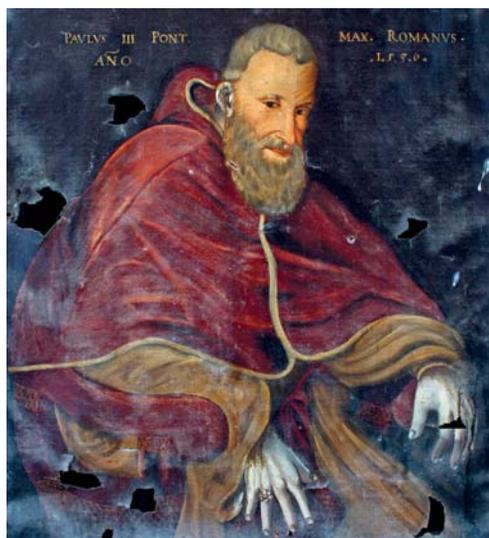


Figura 1. Retrato de Pablo III. Almacén del Museo Diocesano de Huesca.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)

Por último, otra tela que podemos englobar dentro del género retratístico es un “medio cuerpo desnudo, de más de vara en quadro [más de 77,2 cm de lado], con la mano izquierda en la mejilla muy pensatibo y la cabeza muy greñuda que parece mira a todos, muy del natural, que diçen que es de un philósofo llamado Pitágoras”, descripción que nos tienta a acercarnos a la obra de José de Ribera.⁵⁷

Es evidente que su estancia en Roma contribuyó sobremanera tanto a formar su gusto artístico como a crear su cuantiosa e interesante colección artística, en la que no faltaban obras de todos los géneros pictóricos, aunque, como no podía ser de otra manera, eran las de temática religiosa las predominantes. Entre esta variedad también se encontraban pinturas de género propiamente dicho y escenas populares como la antes mencionada del *Mercado de Venecia* de Bassano, y sus “dos testas muy al natural de dos faquines,⁵⁸ que el uno ríe y el otro da voces, de la manera que iban por Roma”.

La pintura mitológica y alegórica no podía faltar en la colección de un hombre culto independientemente de su dignidad eclesiástica. Sin embargo, tuvo que ser por

⁵⁷ Véase, entre otros, SPINOSA, Nicola (coord.), *José de Ribera: bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, catálogo de la exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 118-131.

⁵⁸ Ganapanes, hombres que se ganan la vida llevando recados o transportando bultos, esportilleros.



Figura 2. Retrato de Pablo IV. Almacén del Museo Diocesano de Huesca.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)

esta condición por la que solo atesoró dos lienzos de dichos temas: el primero de ellos, un cuadro de “Orpheo con su rabel y rodeado de los animales que traía con su música”, y el segundo, “de la Pereza y Diligencia con un azote en la mano contra la Pereza que está en la cama”.

A partir de aquí son las obras religiosas las que engrosan el inventario y que podemos clasificar en cuatro apartados: las dedicadas al Antiguo Testamento, las que narran episodios de la vida y la pasión de Jesucristo, las representaciones marianas y las de santos y santas de la cristiandad.

Entre las escenas *ante legem* debemos comenzar con “un quadro en tabla guarnecido de Adán y Eba en carnes”, es decir, una tabla de Adán y Eva desnudos, y proseguir con un “quadro largo del dilubio con muchas figuras que se ban a[h]ogando”, aclaración que resulta de gran interés, pues así lo plasmó al fresco Paolo Uccello entre 1446 y 1448 en el Claustro Verde de Santa María Novella de Florencia y de esta manera recomendaba su representación Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*.⁵⁹ A este

⁵⁹ LEONARDO DA VINCI, *Tratado de pintura*, ed. de Ángel González García, Madrid, Akal, 2007 (6.ª ed.), pp. 416-418. En época medieval también se representó este tema con cuerpos sin vida flotando en el agua alrededor

debemos añadir otro “quadro de la congregación de los animales para entrar o salir a la arca de Noé”. Sin embargo, estos temas fueron inusualmente reproducidos en la pintura italiana del Renacimiento y, aparte del ejemplo citado de Uccello para el Diluvio, los principales acontecimientos de la vida de Noé prácticamente solo serían tratados por Rafael en los frescos de las logias vaticanas⁶⁰ y por los Bassano en la década de 1570.⁶¹

Las obras más abundantes en la colección pictórica de Navarro de Eugui eran las que narraban escenas de la vida y pasión de Jesús, a las que debemos anteponer un “quadro de Joaquín y pastores con su ganado y un caballo con el ato, de vara y media de caída y vara en ancho” (115,8 x 77,2 cm). Este episodio, recogido en los evangelios apócrifos y difundido por la *Leyenda dorada*, refleja el momento en el que san Joaquín, padre de la Virgen, tras ser expulsado bruscamente del templo por el sumo sacerdote por no tener descendencia, decide su propio destierro retirándose al campo con unos pastores y sus rebaños.⁶²

El “Nacimiento de Nuestro Señor de noche con su portal y figuras, de vara y tercia de caída y vara y media de ancho” (102,93 x 115,8 cm) inaugura las escenas de la vida de Jesús entre las obras de nuestro personaje. Además, también esta será una de las muchas pinturas *nocturnas* que atesora, recurso que, aunque fue empleado por Tiziano, se encargaría de popularizar Jacopo Bassano.⁶³ De hecho, otro de sus *nocturnos* es el “quadro de la Adoración de los Reyes que tira mucho a la noche que tiene siete figuras y dos camellos y la Virgen sentada en un trono”, del que nada más menciona.

De este mismo tema es el “lienzo de la Adoración de los Reyes que tiene mucho número de figuras muy pequeñas con diversas vestiduras y Nuestra Señora sentada debajo de un portal y la gloria arriba y un pastor que tiene detrás [ar]rodillado que tiene un burriquo que está en figura de rebuznar que dijo ser de Carleto el veneçiano, con

del arca, como sucede, por ejemplo, en una de las pinturas románicas de la bóveda de la nave mayor de la iglesia de Saint-Savin-sur-Gartempe, en la región francesa de Poitou, fechadas hacia 1100.

⁶⁰ DACOS, Nicole, *Rafael: las logias del Vaticano*, Barcelona, Lunewerg, 2008, pp. 146-150.

⁶¹ FALOMIR FAUS, Miguel, *op. cit.*, p. 87.

⁶² RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 163-165.

⁶³ FALOMIR FAUS, Miguel, *op. cit.*, p. 103. Sobre el contexto histórico que ayudó a fomentar la aparición de los *nocturnos* pictóricos véase SUÁREZ QUEVEDO, Diego, art. cit., pp. 155-189; para el caso de los Bassano, esp. pp. 169-170.

su cornija de ébano con su cortina de tafetán leonado, que es de ancho en quadro una vara” (77,2 cm). Aunque las medidas anotadas no se corresponden totalmente, estamos convencidos de que se refiere a la *Adoración de los Reyes Magos* que se conserva en la actualidad colgada en la capilla nueva de la sacristía de la catedral de Huesca (fig. 3). Se trata de un cuadro muy similar, pero no idéntico, al que Enrique Pedroso Muller donó al Museo Nacional de Arte de Cataluña en el año 2005, que ha sido atribuido recientemente a Jacopo y Francesco Bassano y datado entre 1575 y 1580.⁶⁴ Ambos lienzos, el que nos ocupa y el barcelonés, siguen de manera literal la composición del mismo tema firmada por Francesco Bassano custodiada en el Museo Nacional del Prado, versión apretada y en formato vertical de la *Epifanía* de la Galleria Borghese de Roma atribuida



Figura 3. Adoración de los Reyes Magos. Carlo Caliari, Carletto (atribución).
Sacristía nueva de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

⁶⁴ Margarita CUYÁS, M.^a, art. cit., pp. 153-158.

a Jacopo Bassano y fechada hacia 1576.⁶⁵ Asimismo, existen otras traslaciones de esta misma pintura asignadas a Francesco, como la perteneciente a una colección particular o la de la Galleria Capitolina de Roma.⁶⁶ Todas ellas repiten, aunque invertido y de modo menos audaz, el modelo que Jacopo adoptara hacia 1562 en la *Adoración de los Magos* del Museo de Historia del Arte de Viena y que aplicó con su hijo Francesco en el óleo del Museo del Hermitage de San Petersburgo entre 1567 y 1568.

Con todo, en el inventario de nuestro obispo electo de Huesca se anota expresamente que es obra de “Carleto el veneciano”. Este pintor es Carlo Caliari, conocido como *Carletto*, segundo hijo de Pablo Caliari, *el Veronés*, que nació y murió en Venecia en 1570 y 1596 respectivamente. Carletto, aunque inició su andadura artística en el taller de su padre, entró como discípulo y colaborador en la *bottega* de Jacopo Bassano. No obstante, su obra no destaca principalmente por el uso dramático de la luz propia de Jacopo, sino por la minuciosidad y el preciosismo casi flamenco característico de su hijo Francesco.⁶⁷ Por todo esto podemos concluir que el lienzo oscense, aunque ejecutado por Carletto, es completamente deudor de composiciones bassanescas.

Estamos en condiciones de asegurar que Carlo Caliari y los Bassano fueron, sin lugar a dudas, los pintores predilectos de Francisco Navarro de Eugui. La adquisición de obras de estos venecianos por parte del canónigo no quedó ahí, pues el inventario de sus bienes todavía se encuentra salpicado de varias más. Uno de ellos era un “quadro de Christo muerto al pie de la cruz pintado [de] noche del Vassa con la Virgen y la Magdalena a los pies y una luz encendida, de vara y tres quartas de largo al trabés y vara y quarta de caída” (135,1 x 96,5 cm), no localizado, pero que, por la descripción, debía de seguir con bastante fidelidad el *Lamento ante Cristo muerto* de Francesco Bassano fechado hacia 1580, de colección particular y de similares dimensiones a la nuestra (84 x 126 cm).⁶⁸ Igualmente, contaba con “otro quadro pequeño de la misma

⁶⁵ FALOMIR FAUS, Miguel, *op. cit.*, pp. 163-164.

⁶⁶ Información extraída de <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassano/jacopo/>.

⁶⁷ CHECA, Fernando, Miguel FALOMIR y M.^a Margarita CUYÁS, *De Tiziano a Bassano: maestros venecianos del Museo del Prado*, Barcelona, MNAC, 1997, p. 187; y RUIZ MANERO, José M.^a, “Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Carletto, Benedetto y Gabriele Caliari)”, *Archivo Español de Arte*, 313 (2006), pp. 43-44.

⁶⁸ Véase <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassano/jacopo/>. Existen diversas versiones, como la que en 2009 se encontraba en el comercio de arte (Sotheby’s, Londres, lote 155, 60,5 x 75 cm: http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=159567415&showBigPic=Y) [consulta: 20 de mayo de 2010].

figura del Vassa”, es decir, del mismo tema, “guarneçido de ébano, poco más de palmo y medio” (más de 28,5 cm).

De Carletto atesoraba al menos tres lienzos más. El primero de ellos representaba a “Christo con la cruz a questas y un sayón que le descubre el hombro y la Verónica detrás con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho al trabés y de caída vara y media⁶⁹ [154,4 x 115,8 cm], con otras figuras corpulentas, y dijo ser de mano de Carleto veneciano”, mientras que el segundo era “un quadro al natural de Sant Gerónymo desnudo, de mano de Carleto, de vara y quarta de ancho [96,5 cm], con una calabera y la mano izquierda en la mejilla y un libro delante que está leyendo y una tablica con una redomilla de tinta”. El tercero refleja el “martirio de Santa Cathalina con dos ángeles que la coronan, en cuerpo grande, de dos varas y quarta de caída y de ancho vara y media” (173,7 x 115,8 cm), y su autor, Carletto, aunque no es identificado en el inventario, sí que se desvela en el testamento de 1628.

Pese a que no hemos logrado localizar la pintura de *Cristo con la cruz a cuestas*, pudo ser semejante a la obra del mismo tema que Caliari realizó para la basílica de Santi Giovanni e Paolo de Venecia.⁷⁰ Tampoco hemos tenido fortuna con la segunda, pero el Museo del Prado cuenta en su colección dispersa con un *San Jerónimo penitente* de Carletto depositado en el Museu d’Art de Girona, muy próximo, con ligeras variaciones, al atribuido a su padre y datado hacia 1580 conservado en la National Gallery of Art de Washington.⁷¹ Sin embargo, en ninguno de los dos casos el protagonista se lleva la mano izquierda a la mejilla, pero sí lo hace el *San Jerónimo* que Jacopo Bassano pintó en 1556 y que se localiza en las Gallerie dell’Accademia de Venecia.⁷² Por ello, es más que probable que Carletto, instalado en la *bottega* de los Bassano, se sirviera de este modelo para crear su propia composición.

Más dificultosa nos ha resultado la identificación o aproximación al tercero de los lienzos, el del martirio de Santa Catalina.⁷³ El inventario de Navarro de Eugui asegura

⁶⁹ El inventario recoge otro lienzo de este mismo tema e iguales dimensiones, pero anónimo: “Ittem otro quadro de noche oscuro con Christo la cruz a cuestas y la Verónica que va detrás con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho y vara y media de largo en alto”.

⁷⁰ Reproducida en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caliari/carlo/jesusver.html>.

⁷¹ José M.^a RUIZ MANERO, “Observaciones sobre...”, art. cit., pp. 45-46 y 48, fig. 2.

⁷² Reproducido en http://web.tiscali.it/wwwart/accademia/dipinti/analisi/40_1.htm.

⁷³ En su testamento de 1607 deja a micer Tomás Martínez, regente de la Cancillería de Aragón, y su esposa, Esperanza de Fuentes, “un quadro de la Oración del güerto y otro de Sancta Catalina, después que aya escogido

que la mártir está siendo coronada por dos ángeles, como sucede en el bello lienzo titular del retablo de la capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca (fig. 4). La atribución de esta pintura a Jerónimo Agüesca no ha podido ser documentada como lo han sido otras de las telas de este mueble.⁷⁴ Consideramos que sus características artísticas y su colorido ácido y tornasolado no se corresponden con los de la obra conocida de Carletto ni con la de los Bassano ni la de Veronés, pero podría ser este el lienzo que buscamos, ya que se trata de una copia, con ligeras variaciones, de la pintura del mismo tema que Marcello Venusti (entre 1512 y 1515 – 1579) realizó en la década de 1550 para la capilla Mutini de la iglesia de San Agustín de Roma,⁷⁵ reproducción que



Figura 4. Martirio de santa Catalina de Alejandría. Carlo Caliari, Carletto (atribución). Capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

uno de [los] dos que tengo, con misión de guardar el que dexare” (AHPNT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v-212v, Tarazona, 9 de mayo).

⁷⁴ PALLARÉS FERRER, M.^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, pp. 110-112 y 173.

⁷⁵ RUIZ MANERO, José M.^a, “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *Archivo Español de Arte*, 272 (2006), pp. 368-371.

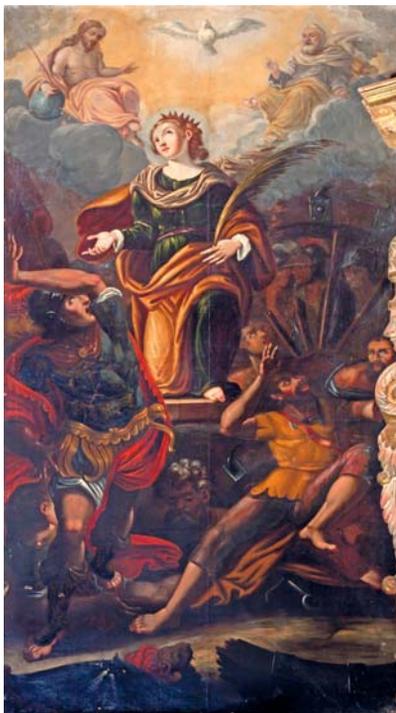


Figura 5. Triunfo de santa Catalina. Capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

nuestro personaje pudo traer directamente de Italia. No obstante, debemos advertir que, aparte de la versión del convento de las Descalzas Reales de Madrid y de la perteneciente a la colección del conde del Valle Canet,⁷⁶ en la basílica de Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra), adscrita a la diócesis de Tarazona hasta finales del siglo XVIII, se conserva un lienzo idéntico al oscense presidiendo un pequeño retablo de comienzos del siglo XVII.⁷⁷

De todas formas, no queremos dejar de destacar la elegante factura del *Triunfo de santa Catalina*, una gran tela colgada en el lado del evangelio junto al retablo de la

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana / Arzobispado de Pamplona / Universidad de Navarra, 2003, 1.^a reimpr. (1.^a ed., 1980), p. 58 y lám. 60.



Figura 6. Resurrección de Cristo. Grabado de Jerónimo Wierix
(Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes...*, op. cit., vol. 1, 1978, p. 19, grabado n.º 160).

capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca (fig. 5) que, pese a seguir en bastantes aspectos el grabado de Jerónimo Wierix de la *Resurrección de Cristo*⁷⁸ (fig. 6), intercambiando la figura de Jesús por la de la mártir de Alejandría, con toda probabilidad procede de Italia.

Retomando las pinturas que reflejan escenas de la vida y la pasión de Cristo relacionadas en el inventario del obispo electo de Huesca se encuentran un “quadro en lienzo mediano de linda pintura de Christo nuestro señor crucificado con Nuestra Señora y Sant Juan a los lados y la Magdalena a los pies abraçada y su cornija de peso y cortina de tafetán leonado”, otro “de Marta y Magdalena que salen a recibir a Christo y una figura sentado a la mesa comiendo y diferentes figuras, de una vara de ancho y vara y media de largo” (77,2 x 115,8 cm), “otro quadro de ementes et vendentes en el templo y Christo que los hecha del templo con el azote, del mismo tamaño”, otra tela “en que está Christo sentado a la messa con Simón y otras muchas figuras que tratan

⁷⁸ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, 1978-1983, vol. 1 (1978), p. 19, grabado n.º 160.

de la comida, del mismo tamaño”, uno “del sepulcro de Christo largo al trabés, de buen tamaño y en él muchas figuras, otro quadro de Christo abraçado con la cruz y Nuestra Señora que pone las manos en ella, figuras grandes, que tiene dos varas de caída y vara y media de ancho” (154,4 x 115,8 cm),⁷⁹ un “Christo en la columna con los sayones que lo están açotando, de dos varas en largo y vara y media de ancho poco más o menos” (154,4 x 115,8 cm), una “Oraçión del huerto,⁸⁰ copia de la de Jusepino,⁸¹ con un ángel con el cáliz en la mano que bajaba a confortar[le], de vara y media de alto y de vara de ancho” (115,8 x 77,2 cm) y un “quadro pequeño de Christo con la samaritana en el pozo, de lienzo, guarneçido de évano, de media vara de ancho y más de media de caída” (38,6 x más de 38,6 cm), así como otro “del mismo tamaño y guarnición de la Salutaçión de[l] ángel a la Virgen”, y un “Christo coronado de espinas y una gloria a la parte alta y los ángeles de los lados”, de idénticas dimensiones.

Asimismo, hemos de destacar su colección de óleos sobre cobre. El primero representa a “Christo muerto y Nuestra Señora abiertos los vrazos y los ángeles a los lados, de media vara de ancho y más de media vara de largo” (38,6 x más de 38,6 cm), y va seguido de otro “de la Verónica en lámina, guarneçido de évano, de media vara de caída y de una terçia de ancho” (38,6 x 25,73 cm) que se corresponde con uno del mismo asunto que se conservaba en el almacén del Museo Diocesano de Huesca, pero que tras su restauración fue trasladado a la colegiata de Alquézar (Huesca)⁸² (fig. 7), uno “del Salvador” y otro de “la Virgen”, formando pareja, “guarnecidos de vano muy hermosos, de dos tercias de ancho y tres quartas de caída” (51,46 x 57,9 cm), “otro quadro pequeño en lámina y guarnición de évano de Christo con la cruz a questas y Simón Çirineo que le ayuda” (38,6 x más de 38,6 cm), y otro “de Judi [sic] y lámina y guarnición de évano con su criada y la cabeza de Olofernes de los cabellos y ella muy hermosa con una venda en los ojos y un puñal en las manos, del mismo tamaño”. Sobre idéntico material aparece una pintura “de noche con dos luzes ençendidas y Christo presso con los sayones y uno pintado de espaldas, de caída media vara y de ancho una

⁷⁹ Del brazo del crucero del lado de la epístola de la catedral de Huesca cuelga un lienzo en pésimo estado de conservación en el que parece atisbarse la figura de Cristo, de pie, abrazado a la cruz.

⁸⁰ Esta debe de ser la pintura que ofrece en elección junto a la de santa Catalina al matrimonio compuesto por Tomás Martínez y Esperanza de Fuentes en su testamento de 1607.

⁸¹ Quizá se refiera a Jusepino de Macerata, discípulo de Agustín Carracci (véase CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la, *Viaje de España, Francia e Italia*, t. III, Madrid, Impr. de Sancha, 1807, p. 302).

⁸² N.º de registro 21, n.º de entrada 31, hacia 1600, 22,5 x 17 cm (con marco, 27 x 22 cm).



Figura 7. Verónica. Pintura sobre cobre. Colegiata de Alquézar. (Museo Diocesano de Huesca)

tercia” (38,6 x 25,73 cm), otra “de Christo muerto en los brazos de la Virgen, del mismo tamaño”, y la que plasma a “Sant Juan hecho seraphín con la águila en los pies que tiene las escribanías en el pico arribado a un árbol con la muger y el dragón de las siete cabezas, de una terçia de ancho y poco menos de media y vara de caída” (25,73 x menos de 38,6 cm).

Aparte de pintura sobre cobre, también poseía dos óleos sobre piedra, concretamente “una testa de Nuestro Señor en piedra guarneçido de évano” (38,6 x más de 38,6 cm), un “Christo muerto con un ángel admirado y otro que vessa la mano y dos luces ençendidas, de ancho media vara [y] más de terçia de alto” (38,6 x más de 25,73 cm), y una miniatura cubierta con un cristal con la escena “de la Asumpción de Nuestra Señora con una danza de ángeles y los apóstoles que están mirando el sepulcro, de un palmo en quadro” (19 x 19 cm aproximadamente).

El tercer gran apartado de pinturas recogidas en el inventario del tesorero de la catedral de Tarazona engloba las representaciones marianas, entre las que también hallamos obras con autor. El primer lienzo de este tema es “*del tamaño de los emperadores*”, es decir, de más de 77,2 centímetros de ancho por 115,8 de alto, y represen-

ta a “Nuestra Señora y Sant Joseph y el Niño Jesús desnudos”. Asimismo, posee una tela “de Nuestra Señora de Loreto, de dos varas y quarta de largo y vara de ancho” (173,7 x 77,2 cm), otra “de Nuestra Señora y Sant Joseph y el niño Jesús que tiene un palomino en las manos, de más de vara en quadro” (más de 77, 2 x más de 77,2 cm), y “otro quadro de lienzo de Nuestra Señora con el Niño en los brazos y Sant Joseph con un libro y Sant Juan de rodillas debajo [de] una arboleda, de ancho media vara y de caída tres quartas [38,6 x 57,9 cm], y Sant Juan y un niño con la cruz en las manos”.

Además, asegura que la pintura de “Nuestra Señora con un niño Jesús en las rodillas y Sant Juan al lado con una cruz de caña en las manos, que es dos varas de caída y vara y dos tercias de ancho poco más o menos” (154,4 x 128,6 cm), es obra “de Rafael”, y que incluso cuenta con una copia suya, pero de menores proporciones —“poco más de vara de caída y tres quartas de ancho” (más de 77,2 x 57,9 cm)—. Muchas fueron las *madonnas* que Rafael Sanzio (1483-1520) llevó a cabo a lo largo de su vida, pero no tantas las conocidas en las que acompañó a Madre e Hijo con la figura de san Juan Bautista niño con la cruz de caña entre sus manos. Entre ellas podemos destacar cinco, todas realizadas en óleo sobre tabla, que nos pueden ayudar a aproximarnos a la original y su copia que don Francisco atesoraba. Se trata de la *Madonna Distalleni* (1504) conservada en el Staatliche Museen de Berlín (69 x 50 cm), la *Madonna Aldobrandi* (1510) de la National Gallery de Londres (38,7 x 32,7 cm), la *Virgen de la Casa de Alba* (hacia 1511) de la National Gallery de Washington (98 cm de diámetro), la *Madonna de la silla* (1513-1514) del Palacio Pitti de Florencia (71 cm de diámetro) o la *Virgen de la tienda* (1514) custodiada en la Alte Pinakothek de Múnich (65,8 x 51,2 cm). En este sentido, al convento de Santa Clara de Huesca pertenecía justamente una reproducción de la *Madonna de la silla*, aunque de composición invertida,⁸³ que podría ser la que nos ocupa. No obstante, de ser esta una de las pinturas que poseía nuestro obispo y que debió de legar a las religiosas franciscanas, resulta bastante improbable que nos encontremos ante un verdadero original y más fácil que sea una réplica de su taller o incluso obra de algún seguidor o imitador del maestro, pues a la muerte de Rafael en 1520 fueron muchos los pintores que continuaron con su estilo.

Por último, y realmente como colofón de las pinturas de tema mariano de Navarro de Eugui, poseía un “quadro de Nuestra Señora con la rossa en la mano y el

⁸³ Agradecemos encarecidamente esta información y una fotografía de la obra a la generosidad de Susana Villacampa.



Figura 8. Virgen de la rosa. Scipione Gaetano, 1598. (Foto: Ártico S. L.)



Figura 9. Detalle de la firma y la fecha del lienzo de la Virgen de la rosa. (Foto: Ártico S. L.)

Niño en los brazos pintados muy hermosos, guarnecido de évano, de una vara de largo y tres cuartas de ancho [77,2 x 57,9 cm], que dijo ser de Çipion Gaetano”. Se trata de una magnífica tela de deliciosa factura, firmada por el italiano Scipione Gaetano (hacia 1550 – 1598), conocido como *Scipione Pulzone*, y fechada en 1598,⁸⁴ por lo que nos encontramos ante una de las últimas pinturas del artista, si no la última, pues falleció el 1 de febrero de ese mismo año. Además, debía de ser la obra a la que su propietario más cariño profesaba y mayor valor concedía pues, como ya apuntamos, uno de sus deseos declarados en su testamento de 1628 fue que la *Virgen de la rosa* decorara la capilla de san Miguel de la iglesia parroquial de Bulbunte, su localidad natal, en el caso de que finalmente recibiera sepultura allí. Esta deliciosa pintura ha sido recientemente restaurada⁸⁵ (figs. 9 y 10).

La extraordinaria calidad artística de este lienzo debió de propiciar que se hicieran copias de él en la zona, pues al menos el convento de capuchinas de Huesca conserva una reproducción.⁸⁶ Con todo, existe otro original firmado y fechado en el año de 1592 por Pulzone en la Galleria Borghese de Roma. Esta pintura fue ampliamente conocida en nuestro país, pues otra de sus copias, procedente de las Colecciones Reales, se custodia en el Museo de Castellón como depósito del Museo del Prado. Además, el pintor Francisco de Burgos Mantilla poseía dos de ellas en su taller, a lo que hemos de añadir que este modelo piadoso tenía tal vigencia en España que incluso José Antolínez (1635-1675) lo representó en el lienzo que su *Pintor pobre*, conservado en la Alte Pinakothek de Múnich, lleva en la mano.⁸⁷

El cuarto y último gran apartado en el que podemos englobar las pinturas de temática religiosa del inventario de Francisco Navarro es el de santos y santas de la

⁸⁴ Hay una inscripción localizada sobre el hombro de la Virgen, tras la espalda del Niño, en la que puede leerse «Scipio Gaetanus / faciebat 1598». Agradecemos al profesor Antonio Vannugli la lectura correcta del año.

⁸⁵ En el momento de la redacción de estas páginas la tela colgaba del muro del lado de la epístola de la capilla del santo Cristo de los Milagros de la catedral oscense. Ya Mercedes AGULLÓ COBO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Francisco de Burgos Mantilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47 (1981), p. 372, n. 29-30, publicaron la existencia de esta excelente pintura en la catedral de Huesca, aunque sin conocer su procedencia.

⁸⁶ Debemos esta información a Susana Villacampa, coordinadora del Museo Diocesano de Huesca.

⁸⁷ AGULLÓ COBO, Mercedes, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., pp. 366 y 372, n. 29-30. El Museo de Bellas Artes de Zaragoza conserva asimismo una versión de esta pintura. Véase RUIZ MANERO, José M.³, “Obras y noticias...”, art. cit., pp. 372-374. Igualmente, en el inventario de los bienes de la vecina de Tarazona Prudencia Villalón y Veratón, viuda de Diego Pablo de Casanate, entre otras muchas pinturas se cita “un quadro pequeño de la Virgen de la Rosa con marco negro” (AHPNT, Francisco Lamata, 1678, ff. 84r-86r, Tarazona, 6 de mayo).

cristiandad. En primer lugar citaremos sus dos Magdalenas, una “de buen tamaño que tiene un libro en la mano derecha y la calavera debajo”, y otra “con un Christo a los pechos y un ángel al lado escorçada como en éstasi[s] y el brazo firma[do] sobre una calavera”. El grabador flamenco Jerónimo Wierix cuenta entre su amplia producción con una estampa muy cercana a esta descripción, aunque sin la presencia del ángel,⁸⁸ detalle que sí aparece en la *Magdalena arrepentida* (hacia 1560 – 1575) de la National Gallery de Canadá, en Ottawa, de Pablo Veronés.⁸⁹

Contaba con dos lienzos de san Francisco de Asís, uno “muy obscuro”⁹⁰ y el otro con la representación del momento en el que “acabó de espirar con su compañero al lado, que aún no esta acabado de pintar, muy devoto, de cerca dos varas de caída y una vara de ancho” (154,4 x 77,2 cm), de lo que deducimos que su autor residía en la ciudad del Queiles.



Figura 10. San Juan Bautista. Antesacristía de la catedral de Huesca.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)

⁸⁸ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *op. cit.*, vol. II (1979), grabado n.º 1243, p. 164.

⁸⁹ PALLUCCHINI, Rodolfo, *Veronés*, Barcelona, Carroggio, 1984, n.º 147, p. 180; y PIGNATI, Terisio, y Filippo PEDROCCO, *Veronés: catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal, 1992, p. 220.

⁹⁰ Quizá el que quiso donar al convento de San Francisco de Tarazona en su testamento de 1607.

Asimismo, estamos convencidos de que disponía de una reproducción de los *Desposorios de santa Catalina* de Correggio (hacia 1526 – 1527) del Museo del Louvre (1,05 x 1,02 cm), pues, aunque no lo especifica, su asiento la delata: “otro quadro del desposorio de Santa Cathalina con el niño Jesús que le pone el anillo en el dedo y Sant Sebastián con un puñado de saetas que se los está mirando y riendo, de vara y media en quadro por todas partes poco más o menos” (115,8 cm de lado). Esta circunstancia no debe sorprendernos, ya que, junto a Tiziano, Correggio fue uno de los pintores más copiados, y esta obra, una de las más imitadas.⁹¹ Resulta interesante destacar que en el convento de capuchinas de Huesca se custodiaba un lienzo de este mismo tema que quizá pudo ser el perteneciente a nuestro prelado.⁹²



Figura 11. Santa Práxedes. Iglesia parroquial de Lituénigo (Zaragoza).
(Foto: Rafael Lapuente)

⁹¹ El cuadro del Louvre pertenecía en 1650 al cardenal Barberini, por lo que al menos hasta esa fecha se encontraba en Roma. Véase AGULLÓ COBO, Mercedes, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., pp. 366 y 370, n. 5. En el Museo Arrese de Corella existe una copia de esta pintura que procede de la testamentaria de la familia Goñi (GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, dir., *op. cit.*, p. 137 y lám. 215).

⁹² Deseamos mostrar nuestra gratitud a Susana Villacampa, coordinadora del Museo Diocesano de Huesca, a quien debemos también este dato y una fotografía de la pintura.

De nuevo, una pintura que creemos poder identificar es el “Sant Juan en el desierto hechado, con una cruz de caña que tiene entre las piernas, medio desnudo, de vara y terçia de caída y de dos varas de ancho al trabés” (102,93 x 154,4 cm) citado en el inventario, que se correspondería con el lienzo de san Juan Bautista de la antesacristía de la catedral de Huesca (fig. 10). Se trata de una obra de notable calidad artística cuyos rasgos lo aproximan al naturalismo italiano de finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Igualmente poseía pinturas de iconografía poco habitual, como “dos quadros de Sant Pedro y Sant Pablo quando se aparecieron a Constantino y sobre ellos un Dios Padre, un Sant Viriçio [por Bricio] obispo, en quadro grande, que trahe las vrasas en las manos”, símbolo de su milagro, o un lienzo de “Santa Podençiana [por Prudenciana], de vara y media de ancho y dos varas de largo [115,8 x 154,4 cm], que recogía la sangre de los mártires con una esponja”. Con respecto a este último cuadro, el museo de la excolegiata de Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz (Burgos) custodia un lienzo de santa Práxedes, hermana de santa Prudenciana, firmado por Scipione Gaetano en 1590,⁹³ que es casi idéntico a otro del mismo tema y de gran calidad que se conserva en la iglesia parroquial de Lituénigo (Zaragoza), localidad de la Comarca de Tarazona y el Moncayo (fig. 11). En el templo conventual de los carmelitas descalzos de Tarazona existe también una copia, aunque de menor tamaño.⁹⁴

Los paisajes o *paises*, como se les conocía en España, no podían faltar en una casa de la alta burguesía, y, efectivamente, Francisco Navarro contaba con “un lienço de países de Flandes con mucha arboleda y marina y danzes pintado como cortina muy grande”. Estas escenas se empleaban generalmente para ambientar camarines y salones de manera que al menos la imaginación pudiera viajar gracias a estos agradables trampantojos.⁹⁵ A estos paisajes debemos unir la presencia de “cinco mapas, las quatro de las quatro partes del mundo y otra universal iluminadas en lienzo”, otro “iluminado del viaje de la Tierra Santa” y “un callendario en lienzo y estampa de todos los santos del año y sus figuras”.

⁹³ RUIZ MANERO, José M.^a, “Obras y noticias...”, art. cit., pp. 374-375 y 377, fig. 9.

⁹⁴ CARRETERO CALVO, Rebeca, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, CET / Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 621.

⁹⁵ ANSÓN NAVARRO, Arturo, “La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en Carmen MORTE GARCÍA y Carlos GARCÉS MANAU (coords.), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catálogo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, p. 113.



Figura 12. Crucificado con pie relicario. Ébano y marfil. Sacristía de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



*Figura 13. Crucificado. Ébano y marfil.
Sacristía de la catedral de Huesca.*



*Figura 14. Crucificado. Ébano y marfil.
Sacristía de la catedral de Huesca.*

Por último, la colección de pintura de nuestro canónigo se completaba con “dos Agnus Dei de marfil y ébano, de mucha delicadeza y mucho valor”,⁹⁶ “dos cruces de ébano con sus pies y encajes para reliquias grandes y en cada una un Cristo, en la una de marfil y en la otra de box y los pedestrales muy grandes”, una de las cuales —la de marfil— podría identificarse con la que se custodia en la sacristía nueva de la catedral de Huesca, de muy fina factura (fig. 12), así como dos cristos de marfil y ébano de los que uno es un crucificado,⁹⁷ como dos que también se conservan en la sacristía nueva de la seo oscense (figs. 13 y 14), mientras que el segundo representaría a Jesús atado a la columna.⁹⁸

⁹⁶ Que pretendió donar a la catedral de Tarazona junto con su breviario mayor, según consta en su testamento de 1607.

⁹⁷ “Íttem un Cruçifixo de marfil y ébano muy delicado, de un jeme de larga la cruz y el Christo muy pequenito”.

⁹⁸ “Íttem un Christo de marfil de un palmo de grande con su pedestral y columna de ébano muy devoto y çínculo de lo mismo”.

Para concluir, solo nos cabe destacar que Francisco Navarro de Eugui, canónigo y tesorero de la catedral de Tarazona y más tarde obispo de la diócesis de Huesca, a donde se trasladó con su interesantísima colección artística, se inclinó con toda claridad por las pinturas de artistas italianos, y concretamente venecianos. Sabemos fehacientemente que nuestro personaje estuvo en Roma y allí pudo adquirir tanto la *Virgen con el Niño y san Juanito* de Rafael como la *Virgen de la rosa* de Scipione Pulzone, la serie de las cuatro estaciones, los retratos de los papas, los de los emperadores, los faquines... Sin embargo, también hubo de viajar a Venecia y entrar en contacto con los Bassano o incluso visitar su taller, donde haría acopio de varias obras tanto de Carletto —la *Adoración de los Magos*, el *Cristo con la cruz a cuestas*, el *Martirio de santa Catalina* y el *San Jerónimo*— como de los propios Bassano —el *Mercado de Venecia* y las dos pinturas del *Lamento ante cristo muerto*—. Esta circunstancia redunda una vez más en el éxito que todavía en vida disfrutaron estos pintores —Jacopo y Francesco Bassano fallecieron en 1592, mientras que Carlo Caliari lo hizo en 1596—, que llegaron a convertir su *bottega* prácticamente en un taller de producción en serie que no solo suministraría arte a las colecciones de la aristocracia y de los Austrias españoles,⁹⁹ sino también a aragoneses de tan atractiva trayectoria como el que acabamos de estudiar.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Tarazona, 1628, julio, 17, y noviembre, 12

Relación de la colección de pinturas del inventario de los bienes que Francisco Navarro de Eugui, tesorero y canónigo de la catedral de Tarazona, conservaba en el momento en el que fue nombrado obispo electo de Huesca en las casas en las que habitaba en la ciudad. Estas se ubicaban en el barrio del Cinto, concretamente “en la puerta del Quende que confrentan con casas de don Diego de Castejón, con casas de Jayme de Santa Fe, que hoy son de don Diego Blasco [de Morales] y de doña Cathalina de Aldobera, su muger, y calle pública”. El encargo de realizar el inventario recayó en el licenciado Juan de Montañana, canónigo de la catedral turiasonense y fiscal de la Cámara Apostólica en Tarazona y su obispado, y en Juan Rubio, notario público y de número de la ciudad.

AHPT, Juan Rubio, 1628, ff. 790r-799v (relación de la colección de pinturas) (ff. 753r-824v, inventario íntegro).

[f. 790r] Quadros

⁹⁹ Véase FALOMIR FAUS, Miguel, *op. cit.*

Primo el Mercado de Venecia del Vassa, [f. 790v] muy grande, que tiene de ancho dos varas y media y de largo quatro varas.

Ítem los quatro tiempos en quatro quadros grandes, cada uno con una antigüedad de Roma y en cada uno de ellos pintado el mismo pintor que los hiço, que tiene cada uno dos varas y media de largo y de ancho dos varas.

Ítem doce emperadores de medios cuerpos, grandes, de ancho cada uno más de vara y de largo vara y media poco más o menos.

Ítem dos quadros grandes del Papa Clemente octavo asentado en su silla, el uno mayor que el otro, el un retrato quando fue electo Papa y el otro del tiempo de su muerte.

[f. 791r] Ítem otro retrato de Gregorio décimo tercio sentado en su silla con su muçeta, grande como los de arriba.

Ítem doce testas de Papas diferentes y entre ellas de Pío quinto, Sixto quinto, Paulo tercio, Gregorio décimo quarto, Urbano séptimo [e] Ignoçençio nono.

Ítem un retrato del Cardenal de Ábila sentado en su silla.

Ítem otro retrato del natural de Pedro Nabarro de Egui, padre del dicho thesorero, de medio cuerpo y de la hedad que murió de çiento y nueve años.

Ítem dos testas muy al natural de dos faquines, que el uno ríe y el otro da voces, de la manera que iban por Roma.

[f. 791v] Ítem un quadro del elemento de la Tierra con frutas y verduras y zateros [?] que es de ancho una vara y tres quartas y de largo dos varas y media.

Ítem un quadro largo del dilubio con muchas figuras que se ban a[h]ogando.

Ítem otro quadro de la misma suerte de Orpheo con su rabel y rodeado de los animales que traía con su música.

Ítem otro quadro del mismo tamaño de la Pereza y Diligençia con un azote en la mano contra la Pereza que está en la cama.

Ítem un quadro en tabla guarneçido de Adán y Eba en carnes.

Ítem otro quadro de la Magdalena [f. 792r] de buen tamaño que tiene un libro en la mano derecha y la calabera debajo.

Ítem otro quadro de la Magdalena con un Christo a los pechos y un ángel al lado escorçada como en éstasi[s] y el braço firma[do] sobre una calabera.

Ítem otro quadro de la Adoraçión de los Reyes que tira mucho a la noche que tiene siete figuras y dos camellos y la Virgen sentada en un trono.

Ítem otro quadro en lienzo de la Adoraçión de los Reyes que tiene mucho número de figuras muy pequeñas con diversas vestiduras y Nuestra Señora sentada debajo de un portal y la gloria arriba y un pastor que tiene detrás [ar]rodillado que tiene un burriquo que está [f. 792v] en figura de rebuznar que dijo ser de Carleto el veneçiano, con su cornija de ébano con su cortina de tafetán leonado, que es de ancho en quadro una vara.

Ítem otro quadro en lienzo mediano de linda pintura de Christo nuestro señor crucificado con Nuestra Señora y Sant Juan a los lados y la Magdalena a los pies abraçada y su cornija de peso y cortina de tafetán leonado.

Ítem otro quadro de la congregación de los animales para entrar o salir a la arca de Nohé.

Ítem otro quadro del tamaño de los emperadores que tiene Nuestra Señora y Sant Joseph y el Niño Jesús desnudos.

Ítem dos quadros de Sant Pedro [f. 793r] y Sant Pablo quando se aparecieron a Constantino y sobre ellos un Dios Padre.

Ítem otro quadro de Marta y Magdalena que salen a recibir a Christo y una figura sentado a la mesa comiendo y diferentes figuras, de una vara de ancho y vara y media de largo.

Ítem otro quadro de ementes et vendentes en el templo y Christo que los hecha del templo con el azote, del mismo tamaño.

Ítem otro quadro en que esta Christo sentado a la messa con Simón y otras muchas figuras que tratan de la comida, del mismo tamaño.

Ítem otro quadro de Sant Francisco muy obscuro.

Ítem otro quadro del sepulcro de Christo largo al trabés, de buen tamaño y en él muchas figuras.

[f. 793v] Ítem otro quadro de Nuestra Señora de Loreto, de dos varas y quarta de largo y vara de ancho.

Ítem otro quadro de Santa Podenciana [por Prudenciana], de vara y media de ancho y dos varas de largo, que recogía la sangre de los mártires con una esponja.

Ítem otro quadro de noche oscuro con Christo la cruz a cuestras y la Verónica que va detrás con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho y vara y media de largo en alto.

Ítem otro quadro de Christo con la cruz a questas y un sayón que le descubre el hombro y la Verónica detrás con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho al trabés [f. 794r] y de caída vara y media, con otras figuras corpulentas, y dijo ser de mano de Carleto veneciano.

Ítem otro quadro de Christo abraçado con la cruz y Nuestra Señora que pone las manos en ella, figuras grandes, que tiene dos varas de caída y vara y media de ancho.

Ítem otro quadro de Christo muerto al pie de la cruz pintado [de] noche del Vassa con la Virgen y la Magdalena a los pies y una luz ençendida, de vara y tres quartas de largo al trabés y vara y quarta de caída.

Ítem otro quadro pequeño de la misma figura del Vassa, guarneçido de ébano, poco más de palmo y medio.

Ítem otro quadro de Nuestra Señora y Sant [f. 794v] Joseph y el niño Jesús que tiene un palomino en las manos, de más de vara en quadro.

Ítem otro quadro al natural de Sant Gerónimo desnudo, de mano de Carleto, de vara y quarta de ancho, con una calavera y la mano izquierda en la mejilla y un libro delante que está leyendo y una tablica con una redomilla de tinta.

Ítem otro quadro [de un] medio cuerpo desnudo, de más de vara en quadro, con la mano izquierda en la mejilla muy pensatibo y la cabeza muy greñuda que parece mira a todos, muy del natural, que diçen que es de un philósofo llamado Pitágoras.

Ítem otro quadro de Sant Francisco quando [f. 795r] acabó de espirar con su compañero al lado, que aún no esta acabado de pintar, muy devoto, de çerca dos varas de caída y una vara de ancho.

Ítem otro quadro de Christo en la columna con los sayones que lo están açotando, de dos varas en largo y vara y media de ancho poco más o menos.

Ítem otro quadro de la Oraçión del huerto, copia de la de Jusepino, con un ángel con el cáliz en la mano que bajaba a confortar[le], de vara y media de alto y de vara de ancho.

Ítem otro quadro de Nuestra Señora con un niño Jesús en las rodillas y Sant Juan al lado con una cruz de caña en las manos, que es dos varas de caída y vara y dos tercias de ancho poco más o menos, de Rafael.

[f. 795v] Ítem otro quadro de la misma figura copia del de Rafael, poco más de vara de caída y tres quartas de ancho.

Ítem otro quadro del desposorio de Santa Cathalina con el niño Jesús que le pone el anillo en el dedo y Sant Sebastián con un puñado de saetas que se los está mirando y riendo, de vara y media en quadro por todas partes poco más o menos.

Ítem otro quadro del martirio de Santa Cathalina con dos ángeles que la coronan, en cuerpo grande, de dos varas y quarta de caída y de ancho vara y media.

Ítem otro quadro de Nuestra Señora con la rossa en la mano y el Niño en los brazos pintados muy hermosos, [f. 796r] guarneçido de évano, de una vara de largo y tres quartas de ancho, que dijo ser de Çipión Gaetano.

Ítem otro quadro de Joaquín y pastores con su ganado y un caballo con el ato, de vara y media de caída y vara en ancho.

Ítem otro quadro de Sant Viriçio [por Bricio] obispo, en quadro grande, que trahe las vrasas en las manos.

Ítem otro quadro pequeño en lámina guarneçido de évano de Christo muerto y Nuestra Señora abiertos los vrazos y los ángeles a los lados, de media vara de ancho y más de media vara de largo.

Ítem otro quadro de Sant Juan en [f. 796v] el desierto hechado, con una cruz de caña que tiene entre las piernas, medio desnudo, de vara y terçia de caída y de dos varas de ancho al trabés.

Ítem otro quadro del Nacimiento de Nuestro Señor de noche con su portal y figuras, de vara y terçia de caída y vara y media de ancho.

Ítem otro quadro pequeño de la Verónica en lámina, guarneçido de évano, de media vara de caída y de una terçia de ancho.

Ítem dos quadros yguales que corresponden el uno al otro del Salvador y la Virgen guarneçidos de vano muy hermosos, de dos tercias de ancho y tres quartas de caída en lámina.

[f. 797r] Íttem otro quadro pequeño de Christo con la samaritana en el pozo, de lienzo, guarnecido de évano, de media vara de ancho y más de media de caída.

Íttem otro quadro del mismo tamaño y guarnición de la Salutación de[!] ángel a la Virgen.

Íttem otro quadro pequeño en lámina y guarnición de évano de Christo con la cruz a questas y Simón Çirineo que le ayuda, del mismo tamaño.

Íttem otro quadro pequeño de Judi [sic] y lámina y guarnición de évano con su criada y la cabeza de Olofernes de los cabellos y ella muy hermosa con una venda en los ojos y un puñal en las manos, del mismo tamaño.

Íttem otro quadro de lienço de Christo [f. 797v] coronado de espinas y una gloria a la parte alta y los ángeles de los lados, del mismo tamaño.

Íttem una testa de Nuestro Señor en piedra guarnecido de évano, del mismo tamaño.

Íttem otro quadro de lienzo de Nuestra Señora con el Niño en los brazos y Sant Joseph con un libro y Sant Juan de rodillas debajo [de] una arboleda, de ancho media vara y de caída tres quartas, y Sant Juan y un niño con la cruz en las manos.

Íttem otro quadro en lámina guarnecido de évano de noche con dos luzes ençendidas y Christo presso con los sayones y uno pintado de espaldas, de caída media vara y de ancho una tercia.

[f. 798r] Íttem otro quadro en piedra de la misma guarnición de évano que es Christo muerto con un ángel admirado y otro que vessa la mano y dos luzes ençendidas, de ancho media vara [y] más de terçia de alto.

Íttem otro quadro en lámina y guarnecido de évano de Christo muerto en los braços de la Virgen, del mismo tamaño.

Íttem otro quadro en lámina guarnecido de évano de Sant Juan hecho seraphín con la águila en los pies que tiene las escribanías en el pico arribado a un árbol con la muger y el dragón de las siete cabezas, de una terçia de ancho y poco menos de media y vara de caída.

Íttem otro quadrico pequeño cubierto de cristal guarnecido de évano de miniatura de la Asumpción de Nuestra Señora [f. 798v] con una danza de ángeles y los apóstoles que están mirando el sepulcro, de un palmo en quadro.

Íttem çinco mapas, las quatro de las quatro partes del mundo y otra universal iluminadas en lienzo.

Íttem otro mapa en lienzo iluminado del viaje de la Tierra Santa.

Íttem un callendario en lienzo y estampa de todos los santos del año y sus figuras.

Íttem un lienço de paýses de Flandes con mucha arboleda y marina y danzes pintado como cortina muy grande.

Íttem dos Agnus Dei de marfil y évano matiqados con sus agnus dentro iluminados, de un palmo de altura, con sus pies de lo mismo y de la misma [f. 799r] mistura mistura [sic] de marfil y évano de mucho primor y costa, encima del pedestral, dos columnas de marfil rodeadas con perfiles negros de évano y debajo las columnas un valustrado muy delicado de marfil y la vasse sobre las columnas

donde se asientan todo de marfil y tres cruces de marfil para encima los agnus deyes de mucha delicadeza, todo lo dicho de mucho valor y costa con sus cajas cubiertas de cordobán y forradas de vayeta colorada.

Ítem dos cruces de évano con sus pies y encajes para reliquias grandes y en cada una un Christo, en la una de marfil y en la otra de box y los pedestrales muy grandes.

Ítem un Christo de marfil de un palmo de grande con su pedestral y columna [f. 799v] de évano muy devoto y cínculo de lo mismo.

Ítem un Cruçifixo de marfil y évano muy delicado, de un jeme de larga la cruz y el Christo muy pequeñito.

EL BIEN COMER EN HUESCA: BOSQUEJO DE UNA HISTORIA DE LA GASTRONOMÍA CONTEMPORÁNEA EN EL ALTO ARAGÓN¹

Manuel GARCÍA GUATAS*

*A María Rivas,
directora del Archivo Histórico Provincial de Huesca
durante más de treinta años*

RESUMEN.— Este artículo pretende ser un esbozo de una historia de la gastronomía contemporánea en Huesca a partir, principalmente, de noticias en prensa y archivos, sobre todo por la existencia en el Histórico Provincial de una colección poco frecuente de minutas de banquetes, de las que también hay algunas en el Municipal, en la Biblioteca Pública y en colecciones oscenses. Para los autores —chefs y empresarios— contemporáneos y sus restaurantes la información proviene de conversaciones personales recientes.

PALABRAS CLAVE.— Gastronomía contemporánea. Alto Aragón.

ABSTRACT.— This article proposes to be an outline of the history of the contemporary gastronomy in Huesca, mainly based on newspaper articles and archives, above all due to the fact of the existence of a rare collection of banquet menus in the Provincial Historical Archive, as well as in the Municipal Historical Archive,

* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. gguitas@unizar.es

¹ Este artículo es una versión adaptada y ampliada de la conferencia que con el título *Comer en Huesca en los siglos XIX y XX* pronunció el autor en el Archivo Histórico Provincial de Huesca el 11 de junio de 2013 con motivo del Día de los Archivos.

in the Public Library and in collections belonging to Huesca. For contemporary authors, chefs and businessmen, and their restaurants the information comes from recent personal conversations.

No es habitual encontrar en un archivo público un conjunto de minutas tan variadas como las que se conservan en el de Huesca. Proceden del de Luis Gonzaga de Azara y López Fernández de Heredia, marqués de Nibbiano (1846-1932), sobrino nieto de José Nicolás de Azara. Fue alcalde de Huesca durante poco más de seis meses en 1877, teniente hermano mayor de la Real Maestranza de Zaragoza y cuidadoso coleccionista de papeles familiares de toda índole, que a través de sus descendientes pasaron a este archivo.

No he querido hacer un recetario o una relación de productos culinarios ni de rutas gastronómicas por comarcas, que desde hace unas décadas han tenido estudiosos, críticos, publicistas, programas de televisión y, más recientemente, algún reputado autor de videocasetes. Citaré a continuación a los más asiduos en valorar estas manifestaciones culturales de la gastronomía, a partir de informaciones personales sobre el terreno, librecas o de la crítica en los medios de comunicación.

ESTUDIOSOS Y PUBLICISTAS

José Cardús Llanas (Huesca, 1908 – Barbastro, 1982). Popular médico ginecólogo y prolífico publicista del patrimonio arquitectónico y del turismo por lugares pintorescos del Alto Aragón, trufados de recuerdos de comidas por casas, mesones o molinos en varias publicaciones ligeras entre 1969 y 1973 y en artículos en la prensa de Zaragoza, Huesca o Barbastro. Era académico correspondiente de la Nacional de Gastronomía.²

José Manuel Porquet Gombau (Monzón, 1950 – Huesca, 2000). Licenciado en Derecho, periodista vocacional y crítico de agudeza gastronómica bajo el seudónimo *Barón de Regrustrán* en el *Diario del Alto Aragón*. Siguen siendo publicaciones de consulta *Comer en Huesca* (1989) y *La cocina de Huesca* (1992). Organizador desde 1994 de los concursos gastronómicos de Radio Huesca, sin solución de continuidad después de diecinueve ediciones. En el introito de la primera de estas publicaciones le

² CARDÚS, José, *Tenedor y almohada en el Alto Aragón, a pie de carretera*, Zaragoza, Librería General, 1976. Es una miscelánea de experiencias gastronómicas y temas heráldicos, que fueron sus aficiones permanentes.

dedicó al admirado maestro de la cocina Teodoro Bardají esta frase de reconocimiento: “en Francia hubiera sido caballero de la Legión de Honor y en Inglaterra Lord”.³

Antonio Beltrán (Sariñena, 1916 – Zaragoza, 2006). Este catedrático de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Zaragoza y autor de numerosos artículos sobre costumbres y tradiciones aragonesas, entre ellas las manifestaciones culinarias, fue uno de los fundadores de la Academia Aragonesa de Gastronomía y su primer presidente desde 1995.⁴

José María Pisa (Siétamo, 1942). Investigador de la cultura alimentaria y editor desde Huesca con el sello editorial propio La Val de Onsera, entre otras muchas publicaciones, de la colección “De re coquinaria”, las reediciones de Juan Altamira, cocinero del siglo XVIII, el voluminoso *La cocina de ellas* (2002) de Teodoro Bardají o textos de Dionisio Pérez, *Post-Thebussem*. Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Gastronomía, concedido en junio de este año 2013 por su obra *Biografía de la paella: aproximación a la historia y vida de un plato* (2011).

José Luis Solanilla (Barbastro, 1959). Crítico gastronómico de la actualidad culinaria y enológica desde el periódico *Heraldo de Aragón* y en Zaragoza Televisión, con una señalada atención a la elaboración de los productos de temporada y a los nuevos vinos y su denominación de origen. Empezó a escribir en el semanario *El Cruzado Aragonés*, de Barbastro, y luego pasó al diario *Nueva España: El Periódico de Huesca* y estuvo en Radio Nacional de España.

En la cocina y desde recetarios y minutas

De entre todos los creadores culinarios, Teodoro Bardají (Binéfar, 1882 – Madrid, 1958) ha sido el más famoso cocinero aragonés del siglo XX y uno de los más influyentes en las cocinas de las clases medias españolas.

Como es sabido, este mago de los fogones y culto cocinero era hijo de un confitero y empezó de pinche en la venta de la estación de La Encina (importante bifurcación

³ PORQUET GOMBAU, José Manuel, *Comer en Huesca*, Huesca, DPH, 1989, apéndice de Manuel García Guatas: “La Confianza. Más de un siglo en el paisaje comercial de Huesca”, pp. 145-149; ÍDEM, *La cocina de Huesca*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, 1992; ÍDEM, *Gastronomía aragonesa*, t. 12 de la *Enciclopedia temática de Aragón*, pról. de Antonio Beltrán Martínez, Zaragoza, Moncayo, 1994.

⁴ BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (introducciones), José Manuel PORQUET GOMBAU (recetario y vinos) y Jaime BUESA ARA (fotografías), *Cocina aragonesa*, Zaragoza, Oroel, 1985.



Teodoro Bardaji (Binéfar, 1882 – Madrid, 1958).

de los ferrocarriles a Alicante, Valencia y Madrid), que regentaba su tío. Su presencia en Aragón, sin embargo, fue breve, localizada —que sepamos— en Zaragoza y en el hotel Continental de Panticosa. Hacia 1910 pasará a ser, de por vida, el cocinero de la casa de los duques del Infantado en Madrid.

Desempeñó en la gastronomía de su tiempo el papel de sustituir la cocina francesa por la española en las mesas de postín. Fue autor de libros de recetas culinarias que renovaron los menús de las clases medias como *La cocina de “Ellas”* (ediciones de 1935 y 1955, con 1301 recetas), investigador, poseedor de una selecta biblioteca gastronómica, impulsor, por ejemplo, de la española salsa mahonesa⁵ y excepcional repostero, celebrado por todas las familias de la nobleza que tuvieron oportunidad de degustar sus creaciones en dulce.

Entre sus más de 1000 recetas hay algunas de procedencia aragonesa, como el bizcocho de Calatayud, el guirlache de Zaragoza, el *recao* de Binéfar, el lenguado y las *patacas* (tortetas de cerdo), el chilindrón con hortalizas rojas (tomate y pimiento), que se popularizará en la cocina oscense, etcétera. En definitiva, supo crear una cocina de productos sencillos que dejó huella hasta en los paladares más exquisitos. El aristocrático *gourmet* conde de los Andes, que firmaba sus críticas gastronómicas en *ABC*

⁵ BARDAJÍ, Teodoro, *La salsa mahonesa*, Madrid, Impr. de Julián Peña, 1928; PISA, José María, *La salsa mahonesa antes y después de Teodoro Bardaji*, discurso de ingreso en la Academia Aragonesa de Gastronomía, 13 de diciembre de 1999, Huesca, La Val de Onsera, 1999.

con el mítico seudónimo de *Savarín*, había casado con una hija de los duques del Infantado y recordaría con admiración a Bardají en varios pasajes:

Fue Teodoro un gran cocinero. Además excepcional repostero. Cuando mis bodas hizo unas tartas prodigiosas que publicó en “El gorro blanco”.

Muchos piensan, erróneamente, que los platos complicados y caros son los mejores. No es así muchas veces. Para mí el recuerdo más imborrable de la cocina de Bardají es su puré de patatas. Ni siquiera en el Perú, con sus inmejorables papas del Altiplano, he comido un puré de patatas tan suculento como el de Bardají.⁶

Aparte de otros reconocimientos y distinciones nacionales, en 1958 —el año de su fallecimiento— el sindicato de hostelería de Zaragoza le dedicó un homenaje profesional en la II Exposición de Arte Culinario y el 27 de mayo celebró el Día Gastronómico en el Centro Mercantil de Zaragoza reproduciendo nueve de sus recetas en un folleto.

De otros chefs en Aragón conocemos bastante menos. Gaudencio Zoppetti Cerruti (Lago d’Orta, en el Piamonte), Enrique Zoppetti, Gaudencio Zoppetti Bussi son una saga de padres, hijos y primos que a veces no distinguimos. Tampoco sabemos de Gaudencio Fortis, otro italiano coetáneo en Zaragoza, o de Manuel Chaure y su viuda, que regentaron a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente el restaurante Gran Hotel de la Unión en Huesca.

Otros, además de poner por escrito sus experiencias y recetas culinarias, habían sido antes expertos cocineros cuyo oficio y arte les dio renombre. Recordaré en la década de 1950 a los zaragozanos Enrique Lahuerta y Luis Bandrés (Zaragoza, 1880-1960), gran chef este segundo del hotel Centenario y ambos autores de recetarios.

Una innovación en la presentación y la difusión de aquella nueva cocina, muy influida por la francesa, fueron las minutas impresas o a veces manuscritas con los platos y el orden de servicio en la mesa. La mayoría de las conservadas podemos considerarlas excepcionales. Entre ellas abundan las de restaurantes de Zaragoza por la importancia y el número de estos y de las imprentas que las compusieron, pero también se imprimieron muy bonitas en las de Corrales y Santamaría, de Barbastro, para el hotel San Ramón.

⁶ SAVARIN [Francisco de Asís Moreno de Herrera, séptimo conde de los Andes], *Críticas gastronómicas*, Madrid, Prensa Española, 1971, pp. 196-197. Una actualización de su biografía, ilustrada con numerosas fotografías, en MARTÍN MAZAS, Eduardo, *Teodoro Bardaji Mas y su influencia en la cocina española*, Tamarite de Litera, Centro de Estudios Literanos, 2012, pp. 9-61.



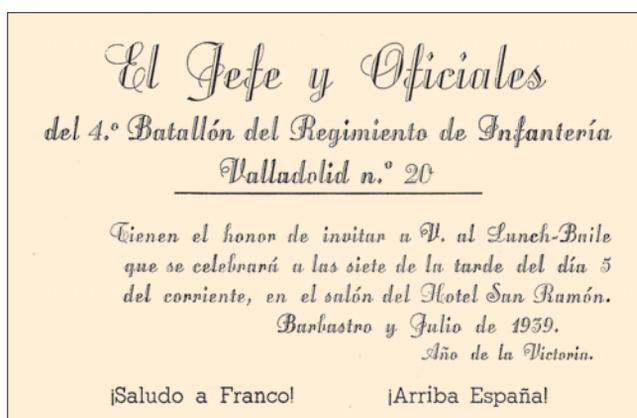
*Dos minutas del hotel San Ramón, de 1913 (imprenta Santamaría) y 1917 (imprenta Corrales).
(Foto: cortesía de Francisco Molina)*

En definitiva, ilustran estas minutas un pasado gastronómico que hace tiempo dejó de existir y ahora retorna. Los motivos que las adornaron para restaurantes de todas las ciudades son principalmente florales, naturalistas o estilizados, a tono con una época de auge de estas decoraciones vegetales como fue aquella, coetánea de los literarios juegos florales, de la vistosa ornamentación modernista y de una tendencia refinada decorativa floral que sucedió al modernismo en la década de 1910 a 1920, previa al *art déco*. Pero en cualquier época han estado muy presentes en los restaurantes elegantes las flores, reales como centros de mesa, pintadas o estampadas en papel en las paredes o impresas.

En alguna ocasión, los menús o los platos que aparecen en algunas de estas minutas fueron manifiestamente políticos, en la doble acepción del término: tanto por los banquetes que se sirvieron, como la cena ofrecida en Huesca al general Primo de Rivera el 9 de agosto de 1927 o el *lunch*-baile al que invitaron en julio de 1939 (apenas tres meses después de concluida la guerra y en plena penuria) el jefe y los oficiales del 4.º batallón del Regimiento de Infantería, de guarnición en Barbastro, que fue servido en el salón del hotel San Ramón, como por el nombre de algunos platos que se habían creado a finales del siglo XIX en las cocinas francesa o rusa. Por ejemplo, en el banquete que organizó en 1907 la viuda de Chaure en su renovado restaurante de Huesca incluía platos como el consomé Solferino, que consistía fundamentalmente en un caldo de pollo y carne, alusivo a la terrible batalla de 1859 entre franceses y austriacos, que motivó la creación de la Cruz Roja para socorrer a los heridos.

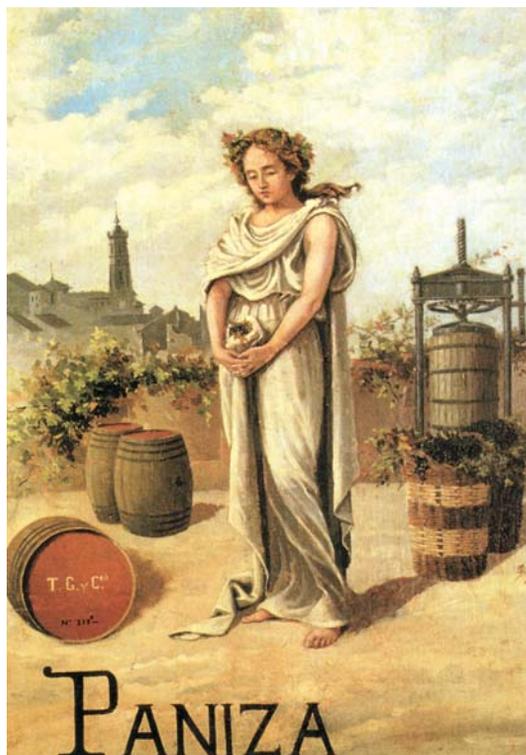
También se deben incluir entre los banquetes políticos de Estado los tres menús de reyes (que son los que he podido consultar y comento más adelante) que se sirvieron en Huesca, desde el de 1882 para Alfonso XII hasta los de 1981 y 1997 para los reyes Juan Carlos y Sofía, que son historia de la gastronomía oscense por el esmero con que se prepararon y por la evolución de esta clase de acontecimientos gastronómicos.

Pocas noticias documentales, sueltas, de aquellos años de cambio de siglo puedo aportar sobre vinos aragoneses y un champán. Los que se veían en las mesas de los banquetes eran los Burdeos Médoc, los Saint-Émilion, de color rubí y sabor agradable, los



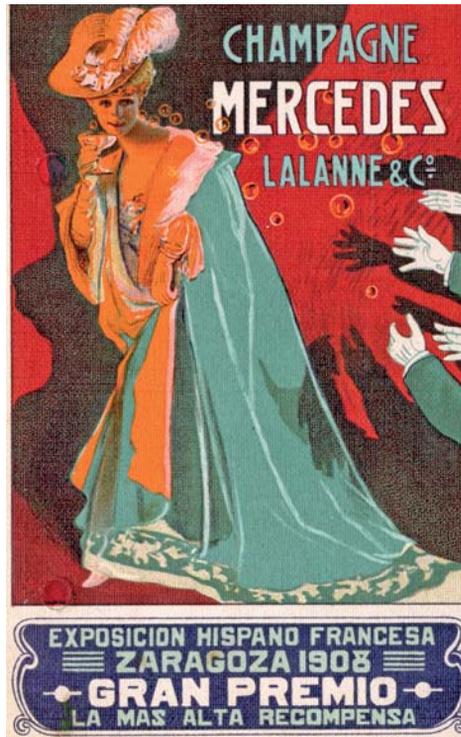
*Invitación a un lunch-baile en el hotel San Ramón. Barbastro, julio de 1939.
(Foto: cortesía de Francisco Molina)*

Château Lafitte y los Château Margaux, seguidos de algunos blancos del Rin y el jerez Tío Pepe, a los que luego se incorporarán algunos riojas. Se sabe algo de los tintos de Paniza, para cuya presentación en Madrid en los años ochenta pintó un cartel alegórico el popular dibujante Teodoro Gascón, que había ejercido de farmacéutico en este pueblo, y de los de Cariñena, y entre los oscenses se nombran el de Lupiñén y dos etiquetas de producción de Ayerbe.



Cartel anunciador realizado para la presentación del vino de Paniza en Madrid por el ilustrador y farmacéutico turoloense Teodoro Gascón hacia 1890.

De la bodega que Félix Lalanne había construido en 1894 a pocos kilómetros de Barbastro tuvo buena difusión su champán Mercedes (seco), que, junto con el Codorniu (dulce), se sirvió a los jóvenes monarcas en el banquete inaugural de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Bastantes décadas después irán apareciendo los vinos de su bodega barbastrense en menús de postín.



*Tarjeta comercial del champán Mercedes de Lalanne. Barbastro, 1908.
(Foto: cortesía de Antonio Arguas)*

POR MESONES, PUEBLOS Y ALGUNA CIUDAD DE LA PROVINCIA

Se puede decir que tanto a lo largo de la primera mitad del siglo XIX como durante bastantes décadas más de esa centuria, o incluso mucho más tarde, en los años cuarenta de la posguerra, no había gastronomía: había hambre, en el campo y en la ciudad, aliviada por las cartillas de racionamiento que permitían comprar productos básicos o si no, el que podía, de estraperlo.

Pero, en un siglo u otro, la alimentación se basaba exclusivamente en productos que seguían los ritmos de la temporada agrícola o en las reservas realizadas gracias a los métodos ancestrales de conservación, y se mejoraba la ingesta con carnes, de cerdo sobre todo, un poco de aves de corral y, en temporada, de caza. Era una cocina monótona, deficiente y hasta pobre, con mucho aceite reutilizado o rancio y con los socorridos huevos fritos como único plato que muchas veces podían encontrar los viajeros.

El escritor Gustave d'Alaux había entrado en España a finales de los años treinta y anotó estos guisos tan ajenos al estómago de un extranjero, parecidos a las comidas que décadas después recibirá el pintor Édouard Manet en un hotel de Madrid:

Canfranc dispone de una hostelería bastante buena donde se come a la aragonesa, es decir, al revés. El orden invariable en los platos es el siguiente: arroz en aceite, pollo en aceite, cordero en aceite y sopa en aceite, todo ello precedido por una ensalada con vinagre.⁷

Viajeros en el XIX, viajeros, excursionistas y turistas en el siguiente siglo y algunos cronistas y reporteros dejaron sus impresiones sobre dónde y cómo se comía en el Alto Aragón. Unas son curiosas; otras, algo exageradas cuando describen las incomodidades y las desazones de pernoctar o comer en algunos mesones y posadas. Pero no quiero hacer acarreo de un costumbrismo retrospectivo, sino escoger unas pocas opiniones acerca de los sitios por los que pasaron, descansaron y comieron.

Cuando entraban por Bujaruelo, hacían paradas, primero, en la gran casa Vú de Torla; luego, en el mesón de Fuebla; o bien en la no menos señorial casa Villacampa de Laguarda, en Secorún o en Aineto; o bien, descendiendo por el barranco Fondo, en Naval, donde en 1880 estaba la fonda Echauli; después, en Olvena, en casa Blasco, o de Ramón Naval. El viajero Albert Tissandier resaltaba en 1889 su hospitalidad y explicaba cómo es y cómo se bebe el vino en *pourron*:

La cena fue tan copiosa —escribía— que me permitió olvidar los sinsabores de días pasados. Además el amo quería que probara sus mejores vinos. Algunas botellas tenían más de veinte años. Brindamos por la prosperidad de nuestros respectivos países.⁸

También se acogió con frugal cocina a los viajeros en algunas abadías o casas rectorales de pueblos por los que pasaron, como hizo el párroco de Bagüeste, que en el otoño de 1882 acomodó en la suya al infatigable geógrafo barón de Saint-Saud, aunque no cuenta lo que comió o cenó.

Dicho muy resumidamente, en el Alto Aragón se han distinguido desde el punto de vista antropológico dos clases de comidas: por un lado, la popular o de diario, presidida

⁷ AYMES, Jean-René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara, 1986, p. 70.

⁸ *Pirineístas franceses (1871-1895)*, sel. de Fernando Biarge, trad. de José Giménez Corbatón y Teresa Labay Matía, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 364-365.

por el rutinario cocido o potaje de garbanzos o judías con algo de cerdo;⁹ por otro, las rituales, las espontáneas, como las lifaras (convite, convivio de amigos), y las fijas, en el día de la fiesta y en romerías, entierros o *remataduras*. Entonces, como ahora, a distintos niveles, la cultura de los habitantes de los pueblos se manifiesta en el acto de comer y en la preparación por parte de dueñas, guisanderas, cocineras o asociaciones de amas de casa.¹⁰

En la segunda mitad del siglo se dejó notar el progreso en nuevos establecimientos y servicios (fondas, hoteles, restaurantes, un mercado de abastos nuevo, que en Huesca dará nombre a la plaza remodelada al efecto) y en las sorprendentes ventajas del ferrocarril.

Los restaurantes, originarios de Francia, eran todavía a mediados del siglo una novedad y representaron, por supuesto, una notable mejora en higiene y pulcritud para el servicio al público. Así los describía la *Guía de Zaragoza* de 1860:

Este moderno establecimiento, importado del extranjero, que puede considerarse algo más que una pastelería y algo menos que una fonda, ha tomado también carta de naturaleza en esta ciudad. El señor Fortis, dueño de la fonda de Cuatro Naciones, tuvo el buen pensamiento de abrir un restaurant, en la calle de San Gil, n.º 84, que es muy favorecido de los zaragozanos, que cuenta mesas muy bien servidas y posee unos escaparates que constantemente ofrecen variadas y agradables confecciones, muy bastantes a despertar y satisfacer el apetito de los gastrónomos y golosos.

La llegada del ferrocarril Zaragoza – Huesca – Ayerbe – Jaca – Canfranc y del Barbastro – Selgua trajo y llevó nuevos productos alimenticios; igualmente, el acomodo a la puntualidad en los horarios y el servicio rápido de comidas en las fondas de las estaciones. También vinieron nuevos cocineros, franceses, italianos y nativos, a Zaragoza, sobre todo, y a Huesca.

Los años finales del siglo fueron tiempos de opulentos banquetes, entre los que destacaron los de significado político, a imitación de los parisinos o de los que se daban en Madrid y en capitales de provincia, como el dedicado en octubre de 1890 al

⁹ LASIERRA RIGAL, José Vicente, *La cocina aragonesa*, Zaragoza, Mira, 1987, p. 33. Comentaba este periodista y estudioso de la cocina la composición de las habitualmente tres comidas tradicionales de los hogares aragoneses.

¹⁰ Para una visión crítica acerca de lo popular y lo tradicional en la cocina del siglo XX y sus motivaciones y manifestaciones, sobre la dieta mediterránea o las cocinas de pretendido cuño nacional, véase ABAD ALEGRÍA, Francisco, *Nuevas líneas maestras de la gastronomía y la culinaria españolas (siglo XX)*, Gijón, Trea, 2011, pp. 43-58.

ministro liberal Segismundo Moret en el restaurante de la Fonda Universo de Zaragoza, muy refinado y selectivo por la invitación y el precio (20 pesetas el cubierto).¹¹

Eran comidas largas, con servicio bien dispuesto y discursos, engalanadas y amenizadas por sextetos musicales. Los periódicos dieron a veces detalladas crónicas de estas celebraciones de la alta sociedad y de amigos políticos pudientes.

Se pusieron de moda las cartas redactadas en francés, pues en el siglo XIX el bien comer era un arte exquisito importado de Francia y las minutas con los nombres de los platos en ese idioma eran una vitola de distinción y refinamiento en su preparación.

Cosa bien distinta eran las comidas de diario en las fondas españolas y oscenses. Un ejemplo literario es el de la que narra Luis López Allué, que tuvo por escenario la Feria de Ayerbe a principios del siglo, en una fonda que para su cuento ubica en el casillio o palacio de los Jordán de Urriés, a donde llega hambriento el mozo Victorián:

Entró en el comedor, en el que había dos mesas paralelas y ocupadas por feriantes de todas las clases y cataduras. Un griterío ensordecedor invadía la sala. Todos hablaban y gesticulaban a la vez, sin dar paz a las mandíbulas ni descanso a las botas de vino tinto.

Victorián tomó asiento en un extremo, y [...] después de tan largo ayuno, embistió con denuedo a la sopa del cocido, a las judías con patatas y especialmente al lomo de cerdo, pues en esos días de la feria empieza en Ayerbe la matanza. Todo eso lo roció copiosamente con el rico tinto de Lupiñén.¹²

No fue de ficción sino real el elegante banquete que sirvió el hotel Internacional de Ayerbe (fundado en 1901) en el salón de sesiones del ayuntamiento para celebrar la inauguración en noviembre de 1916 del embalse de las Navas y el canal de alimentación de los ríos Astón y Seco. Su dueño, Mariano Obejero, que también llevaba la cantina de la estación, preparó platos que fueron redactados en francés para el menú, como “langouste plusieurs sauces”, pero en su mayoría con ingredientes autóctonos. Por eso en la carta figuraban también dos vinos de la tierra: “Ayerbe Monte Aragón” y “Roldán”, junto con un rioja y champán Moët & Chandon.¹³

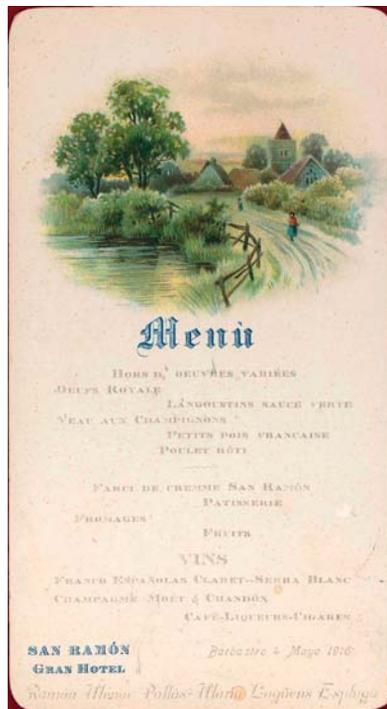
¹¹ Se conoce este exquisito menú por la información que se publicó precisamente en *El Diario de Huesca*, 27 de octubre de 1890.

¹² LÓPEZ ALLUÉ, Luis, *Alma montañesa: cuentos aragoneses*, Madrid, Librería General de Justo Martínez, 1913: “El buey furo”, p. 99.

¹³ *El Diario de Huesca*, 8 de noviembre de 1916.

Barbastro

Ejemplos de la atención gastronómica que ha dado esta ciudad fueron la publicación en 1863 del librito, de autor velado bajo las iniciales E. D. L., *El cocinero instruido, o sea, manual práctico de cocina*, editado por la imprenta de M. Puyol España,¹⁴ y la impresión a lo largo de las primeras décadas del siglo siguiente de artísticas minutas en dos de las imprentas de la ciudad, en su mayoría para el restaurante del hotel San Ramón.



Minuta del hotel San Ramón. Barbastro, mayo de 1916.
(Foto: cortesía de Francisco Molina)

¹⁴ Esta publicación, de 68 páginas, en octavo, presenta en la misma cubierta del libro el siguiente extracto de su contenido: “Contiene todo lo relativo a la condimentación de los manjares más usuales, / así en materia de legumbres, como de carnes, aves, caza, pescados, etc. / Igualmente, abraza todo lo perteneciente a la rama de matacía con otras varias / recetas para hacer frutas en sartén, bizcocho de varias clases, ratafias, etc. Todo / con la mayor claridad, brevedad y sencillez; reuniendo la apreciable / circunstancia de que, cuantos simples prescribe para la condimentación, son de / suyo tan genéricos que pueden hallarse hasta en la más insignificante aldea”. Lo transcribe y comenta algunas recetas Joaquín COLL CLAVERO en *Manjares del Somontano*, Angüés, La Val de Onsera, 2002, pp. 300-313.



*Menú de primera comunión del hotel San Ramón.
Barbastro, mayo de 1942. (Foto: cortesía de Francisco Molina)*

Las ferias y el ferrocarril propiciaron nuevas casas de comidas, como la Gran Fonda Nacional, de Mariano Aguilar, en las calles General Ricardos, 20, y Romero, 23, que debió de abrir en 1897. Se anunciaba en el periódico *La Cruz de Sobrarbe* con esta completa oferta: especialidad en banquetes, bodas y bautizos, servicio a domicilio dentro y fuera de la población, y, para clientes de confianza, habitaciones amuebladas para sacerdotes, familias y personas distinguidas al precio de 4 pesetas diarias.

En el programa de fiestas de 1909 se anunciaban tres casas de huéspedes que incluían servicio de comidas. Eran la Castellana, la Perla, en la calle Monzón, y el primer hotel, el San Ramón, que estuvo en una placeta de la calle General Ricardos. Este fue fundado por Ramón Bosch y Fajarnés, quien cuatro años después lo trasladó a su actual edificio a la entrada del Coso, más capaz y vistoso. Recientemente ha sido remodelado con otra dirección y nuevos propietarios.

Entre las especialidades o platos antiguos que seguía ofreciendo su hija, doña Josefina Bosch, hasta su fallecimiento, centenaria, en el año 2000, recordaré los huevos imperiales (originarios de la cocina de los zares), la silla de cordero (*selle d'agneau rôtie*), el pato a la naranja, el faisán asado a la San Ramón, las cebolletas francesas glaseadas y el *soufflé* de manzana.

Al otro extremo de la calle abrirá en los años cincuenta el hotel y restaurante Europa, que ya cerró. Pero desde 1975 ha sido hasta el presente el restaurante Flor, de José Antonio Pérez, el de mayor continuidad y calidad, reconocido como mejor restaurante de Aragón en 2012 por la Academia Aragonesa de Gastronomía.¹⁵

Jaca y los balnearios de Panticosa y Tiermas

Fue el hotel Mur (fundado en 1875) el primero y más señalado por los personajes que acogió. Preparó el banquete de inauguración de los cursos de verano de la Universidad de Zaragoza en 1928 y pocos días después serviría un multitudinario *lunch* de quinientos cubiertos en el parque España en honor de autoridades y somatenes. En la década de los cuarenta era el restaurante preferido para bodas y otros banquetes.

El hotel Unión sirvió en mayo de 1893 un almuerzo, costado por la sociedad concesionaria del Canfranc, con motivo de la inauguración del ferrocarril de Huesca a Jaca, en honor del director general de Obras Públicas. Fue un menú totalmente en francés y corrieron abundantes los vinos Médoc, Saint-Julien, Sauternes, los Château Lafitte y Château Margaux y los champanes Moët & Chandon y Veuve Clicquot.

El 6 de diciembre de 1908 el hotel La Paz, en el actual número 39 de la calle Mayor, preparó un banquete ofrecido en el salón de sesiones del ayuntamiento al ministro Sánchez Guerra, que por la mañana había realizado la primera voladura del túnel de Canfranc. A tan singular ágape le siguieron los consabidos bailes en los casinos Gabinete de Recreo y de la Unión Jaquesa. Este pequeño hotel continuó en activo a lo largo de todo el siglo pasado e introdujo mejoras y novedades a mediados de los años cincuenta, como las cenas a la americana en fiestas señaladas, con orquesta y

¹⁵ GARCÍA GUATAS, Manuel, *De boca en boca: comer en Aragón en los siglos contemporáneos*, discurso de ingreso en la Academia Aragonesa de Gastronomía, Zaragoza, IFC, 2012.



*Inauguración del ferrocarril de Huesca a Jaca en el hotel Unión.
Jaca, 31 de mayo de 1893. (Foto: cortesía de Santiago Parra de Mas)*

vocalista, muy lejos de los menús de ahora, adaptados a las demandas turísticas más convencionales.

Los restaurantes del reputado balneario de Panticosa estuvieron regentados por empresarios de Zaragoza y Huesca principalmente y, menos, por lo que se sabe, por cocineros jacetanos. Sin embargo, en noviembre de 1886 el fondista de Jaca Miguel Lacasa sirvió allí el menú de la aristocrática boda entre Cipriano Muñoz, conde de la Viñaza, y Concepción Rocatallada y Castellano, hija del propietario del balneario.

Escasa relación gastronómica con restaurantes de Jaca debió de tener el balneario de Tiermas, cuya fonda dirigía en 1891 Rafaela Ugalde, de Pamplona. Anunciaba en *El Diario de Huesca* servicios “con mesa de primera, segunda y tercera” y “utensi-

lios para los que quisieran comer por su cuenta”. Tampoco cambiará esta relación culinaria con Jaca después de la apertura en 1908 del elegante hotel modernista que llevaba el nombre de la infanta Isabel, que fue a inaugurarlo ese año. Aunque desde la llegada del ferrocarril Jaca ofrecía un cómodo servicio de transporte de diligencias, y luego de ómnibus, hasta estos baños termales, sin embargo no parece que fueran del interés de los hosteleros oscenses.

FONDAS Y CAFÉS EN UNA CAPITAL DE PROVINCIAS

Fueron estos los establecimientos más populares que dieron imagen y tono social a las capitales de provincias en la España de las últimas décadas del siglo XIX.

La luz eléctrica creó en grandes y pequeñas poblaciones otra dimensión social de la vida ciudadana e incluso de la propia ciudad. El alumbrado público por electricidad, que se estrenó en la capital oscense en 1893, contribuirá a fomentar la vida nocturna de sociedad en teatros, casinos, círculos, fondas, restaurantes y cafés.

En Huesca se anunciaba en 1886 la casa de huéspedes Petit Fornos (Coso Alto, 21), con cocina española y francesa, que en 1904 ofrecía por 2 pesetas un menú de cuatro platos y tres postres. Situado en el número 2 de la calle Cuatro Reyes, lo regentaron Domingo Gómez y, desde 1922, su viuda.



Cabecera de carta comercial del Petit Fornos. Huesca, marzo de 1922. El grabado fue realizado a comienzos del siglo; por su estilo, seguramente lo dibujó Ramiro Ros Ráfales. Al haber enviudado la propietaria recientemente, se añadieron las palabras viuda de en tipografía y un ribete negro de luto en la parte superior. (Foto del autor)

La proximidad de la estación del tren atrajo nuevas fondas, como la de Joaquín Fajarnés y, en la entonces plaza de San Victorián (hoy de Concepción Arenal), el restaurante España. Pero los hoteles ofrecían a sus clientes servicio de carruajes a la estación.

De 1877 es la información sobre el Gran Hotel de la Unión, ubicado en el mismo lugar, con restaurante en la planta baja, y el café homónimo. Lo dirigía Manuel Chaure, que doce años más tarde aparece también al frente del restaurante Madrid, en el balneario de Panticosa. En 1906 lo regentaba su viuda, que dos años después lo reformó y lo decoró al estilo floral modernista. Para celebrarlo ofreció este refinado menú a autoridades, prensa y amigos, amenizado por un quinteto de Villalengua:

Entremeses variados. Consomé Solferino. Filetes de lenguado a la rusa. Pollo salteado Margarita. Espárragos a la vinagreta. Solomillos a la inglesa. Helados. Postres. Cavas españoles y champagne.¹⁶



Restaurante Chaure. Huesca, c. 1908. Tarjeta postal publicitaria timbrada por Cromos Friedrichs, de Barcelona. (Foto: cortesía de Antonio Arguas)

¹⁶ *El Diario de Huesca*, 2 de septiembre de 1908.

De otros servicios singulares de este renovado restaurante Chaure anotaré el almuerzo que sirvió a primeros de noviembre de 1916 a dos escuadrones del Regimiento de Lanceros del Rey de Zaragoza con ocasión de su estancia de maniobras en Huesca.

Esta animosa empresaria se hizo cargo también por esos años del Gran Hotel y del restaurante Madrid, en el balneario de Panticosa. Todavía figuraba en 1976 en el número 2 de la calle Zaragoza un establecimiento hotelero que seguía llamándose *La Unión Chaure*.

Poco sabemos del devenir del restaurante del Círculo Oscense, lugar óptimo para celebraciones como copiosas comidas y cenas de fiestas y carnavales.

Larga vida ha tenido la confitería Vilas, el más antiguo establecimiento relacionado con los gustos del paladar de Huesca. Fue fundada en 1737 y cerró por derribo del inmueble en 2002. En 1887 Raimundo Vilas anunciaba “chocolates medicinales” elaborados con el mayor esmero. El último de la saga que regentó esta confitería oscense fue Antonio Vilas, aunque los nuevos propietarios siguen manteniendo el nombre y el servicio en otro lugar de la ciudad.

En su origen dieciochesco fue confitería, cerería y lugar de preparación de comidas. Se le puede comparar, por su triple oferta de pastelería de dulce y salado y su servicio de comidas a domicilio, con lo que fueron el zaragozano establecimiento Casa Lac, fundado en 1825, referencia de prestigio durante muchas décadas, o el mítico Lhardy de Madrid, aún con su sabor añejo, que empezó también como pastelería para pasar después a ofrecer célebres comidas (por los comensales y por la distinción de algunos platos) en el piso superior o a domicilio.

Aunque el nombre *Vilas* se asocia a la elaboración de dulces, sin embargo se le puede considerar el primer establecimiento de Huesca con un servicio, diríamos hoy, de *catering*. Servía almuerzos, y hasta banquetes, no solo a locales y domicilios de la ciudad, sino incluso a lugares de las afueras, como el santuario de Cillas, donde a primeros de septiembre de 1918 ofreció un copioso almuerzo de cinco platos, postres, helados, vino de Rioja y Moët & Chandon a los excursionistas aragoneses de Barcelona.

Hubo, como en otras muchas capitales, un café Suizo, una de las muchas sucursales que desde mediados del siglo XIX fueron abriendo en capitales españolas los hosteleros de la familia Matossi, procedentes del cantón de los Grisones. Estuvo en el Círculo Oscense cuando este se hallaba en su primera ubicación, en la esquina

de la calle Zaragoza con la plaza de Camo.¹⁷ En 1891 amenizaba las tardes-noches de los sábados y domingos con sesiones de música.

En noviembre 1916 abrió el Doré en los porches de Vega Armijo, donde antes había estado otro bar. No ofrecía comidas (como la homónima y celebrada Maison Dorée barcelonesa, abierta en 1903), sino otros servicios y entretenimientos más ligeros de los tiempos modernos. La novedad de este café-cantante eran las sesiones de orquestinas con cupletistas y el servicio de camareras. Entre los clientes asiduos se dejaba ver el escritor, alcalde de Huesca y solterón recalcitrante, Luis López Allué. Le sustituyó el Flor, que ofrecería servicio de restaurante para una clientela bien distinta.

Aunque el afrancesado rótulo quedaba ya un poco *démodé*, sin embargo fue diseñado con todo lujo por industriales-artistas de Zaragoza como Rogelio Quintana, Beltrán, José González, Enrique Cubero y Viñao y Furriel, que realizaron la pintura, según el proyecto de Miguel Aísa. La sala era más bien pequeña, de 12 x 9 metros, pero contaba con el confort de calefacción a vapor y del inodoro *water-closet*, que sustituía a las incómodas letrinas a la turca.¹⁸

BANQUETES CON HISTORIA Y LA NUEVA GASTRONOMÍA DE HUESCA

Debemos empezar por el más memorable banquete de todos, celebrado el 22 de octubre de 1882 con motivo de la inauguración de las obras del ferrocarril a Francia, que fue presidida por el monarca Alfonso XII. Tuvo lugar el acto en un campo junto a la carretera de Zaragoza, donde se levantó un pabellón.

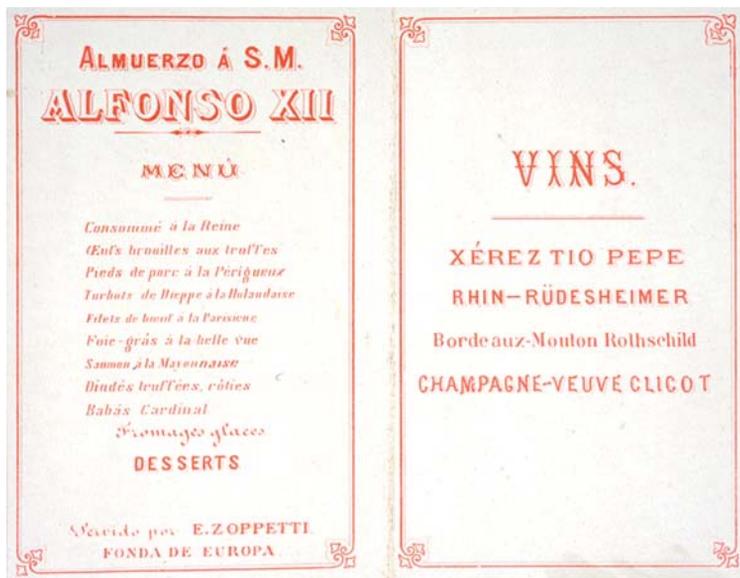
Este acontecimiento, anhelado durante años, representó un hito para el progreso de la capital y de la parte central de la provincia. La ciudad se engalanó y hubo festejos para recibir al monarca, que vino en tren desde Zaragoza.

¹⁷ MENDOZA, M.^a José, y M.^a JESÚS OTÍN, “Espectáculos y diversiones en el último cuarto del siglo XIX”, en *El Diario de Huesca, 125 años después*, Huesca, IEA, 2000, p. 139. Las autoras identifican este café Suizo con el antiguo Fornos, llamado también en algún momento *de Lorenzo Fuyola*. Aportan nombres de otros cafés de los que no se tienen más referencias.

¹⁸ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *La sociedad*, t. 2 de *Gente de orden: Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Zaragoza, CAZAR, 1995-1997. Reseña los siguientes establecimientos, que califica de buenos, a lo largo de los años veinte: los bares Doré, Lyon d’Or y Mi Bar, los cafés La Unión y Universal, seis casas de comidas, nueve confiterías, las fondas de La Oscense, de Germán Peña, Petit Fornos, de la viuda de Domingo Gómez, y la de los hermanos Fajarnés y tres hoteles restaurantes, España, San Lorenzo y el Círculo Oscense.



Cubierta del menú preparado con ocasión de la visita de Alfonso XII a Huesca el 22 de octubre de 1882 para la inauguración de las obras del ferrocarril a Francia. (AHPHu)



Menú del banquete ofrecido a Alfonso XII en octubre de 1882, servido por Enrique Zoppetti, de la Fonda Europa de Zaragoza. (AHPHu)

El suntuoso banquete que fue servido en el salón de sesiones de la Diputación para más de cien comensales consistió en un menú de diez platos, todos de cocina francesa y con exquisitos productos de importación. Lo había confeccionado Enrique Zopetti, de la fonda Europa de Zaragoza.¹⁹

Un acontecimiento político local fue el que tuvo lugar el 26 de noviembre de 1916 con la inauguración del monumento escultórico en la plaza del Teatro (actualmente de la Inmaculada) al que había sido destacado político oscense, alcalde y senador vitalicio Manuel Camo, que estuvo presidida por el ministro de Gracia y Justicia, Juan Alvarado. Se celebró en el Círculo Oscense con un banquete de refinados productos, incluida la piña fresca de La Habana:

Entremeses. Ostras del Cantábrico. Consomé de ave. Langostinos salsa tártara. Vol-au-vent de pollo Périgord. Espárragos salsa muselina. Filetes de ternera patatas glaseadas. Bellavista de foie-gras. Quesos, helados. Postres: piña fresca de La Habana. Vinos López de Heredia, Diamante, champán Viuda de Clicquot y Moët Chandon. Café, licores y habanos.

En 1918 el hotel España anunciaba en el periódico local para los meses de otoño un bien abastecido menú dominical a 3,50 pesetas, que incluía pies de cerdo trufados (frecuentes en los banquetes de postín y en menús de otros restaurantes españoles y franceses) y varios platos de pescado, carne y aves.

El Ayuntamiento ofreció a las autoridades el 15 de agosto de 1918 un banquete en el Círculo Oscense con motivo de la entrega del estandarte al 5.º batallón de Artillería de Posición. Lo sirvió la confitería Vilas y para la tropa hubo rancho extraordinario. Se amenizó la tarde con un concierto de música militar y luego hubo un baile de sociedad en el mismo casino.

La entrada el 13 de julio de 1919 del nuevo prelado, el agustino fray Zacarías Martínez, se celebró con un refresco consistente en helados, granizados, *biscuit glacé*, etcétera, muy a tono con los calores del mes. Tuvo lugar en los salones del palacio episcopal, siguiendo la tradición establecida para este tipo de entradas, que se remontaba a finales del siglo XVIII.

¹⁹ La minuta, en forma de pequeño díptico con las armas y el anagrama reales en la cubierta, fue impresa en la litografía de Portabella y mostraba los siguientes platos: “Œufs brouillés aux truffes. Pieds de porc à la Périgueux. Turbots [rodaballos] de Dieppe a la Hollandaise. Filets de bœuf à la Parisienne. Foie-gras à la belle vue. Saumon à la Mayonnaise. Dindes [pavas] truffées rôties. Babas Cardinal [bizcochos borrachos]. Fromages glacés. Desserts”. Los vinos fueron “Xerez Tío Pepe, Rhin Rüdseheimer, Bordeaux-Mouton Rothschild. Champán Veuve de Clicquot”.



Carta del refresco preparado para la recepción del nuevo obispo de Huesca el 13 de julio de 1919, servido por la confitería Vilas. (AHPHu)

Un suculento banquete servido también por la confitería Vilas fue el del 28 de abril de 1920 con motivo del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Lo ofrecieron el Ayuntamiento y la Diputación a los delegados de las entidades representadas y estuvo compuesto por seis entrantes, siete platos, helados y seis postres, entre ellos, la exótica “piña de América”.

En otro ámbito, el de la celebración familiar de una boda doble realizada fuera de la provincia, aunque en territorio de la jurisdicción de la mitra oscense, que entonces se extendía a la parroquia de Santa Engracia de Zaragoza, el 10 de enero de 1927 el cura de Lupiñén casó allí a las hermanas Angelita y Tomasita Lloro Vitalla, de ese pueblo. El almuerzo, el corriente en estas celebraciones, fue servido en el zaragozano hotel Universo y presentado en una carta impresa en Gráficas Uriarte, de fina composición tipográfica.

También fue memorable la cena servida el 9 de agosto de 1927 al presidente del Consejo de Ministros del Directorio, el general Miguel Primo de Rivera, en el teatro, para lo que hubo que desmontar el patio de butacas. Fue preparada para más de quinientos asistentes por los establecimientos de Chaure, Pastor y Francisco Audina (propietario del hotel San Lorenzo). Ingeniosamente, el menú se imprimió en un paipái de cartón para la oportuna ventilación manual y a la vez ocurrente proclama política.



Minuta de la cena ofrecida al presidente Miguel Primo de Rivera en el teatro de Huesca el 9 de agosto de 1927, impresa en un paipái (40 cm de alto). (Foto: cortesía de Ángel Gari)

El general venía inaugurando obras hidráulicas y banqueteeando desde Calatayud; en esa fecha tuvieron lugar las inauguraciones de Tormos, Tardienta y la presa del Gállego, y en la tarde de la víspera de San Lorenzo llegó a Huesca, donde sería agasajado con esta opípara cena preparada con ingredientes y postres cien por cien oscenses:

Huevos parisienne. Merluza con mayonesa. Pollo a la chilindrón. Ternasco asado. Ensalada. Melocotón con vino. Queso y fruta. Vinos, tinto del país, champagne Viuda de Clicquot y Codorníu. Café, licores y habanos.

Terminó el banquete con una verbena en la plaza de Camo, amenizada por dos músicas militares, a la que asistió el general presidente.

Al día siguiente viajó al balneario de Panticosa, donde se hospedó y fue agasajado con otro banquete en el Gran Hotel. De allí saldría para Logroño, un apropiado destino para el buen comer.

Los años cincuenta

Sería a partir de esta década cuando muchos aspectos de la vida social y económica empezaran a cambiar de manera acelerada en la España rural, que iniciaba el éxodo a las ciudades, lo que se haría visible en capitales de provincias como Huesca. Entre otros cambios estaban los relacionados con la cocina y la mesa, o sea, la elaboración y la presentación de los alimentos en los nuevos restaurantes y cafeterías, la cocina rápida americana y la muy cuidada, con toques regionales, para una clientela selecta de los paradores nacionales. De los cuatro que se irían abriendo en Aragón, fue el de Teruel el primero, inaugurado en 1956.



*Anuncio del restaurante bar Flor de Huesca. Programa de Fiestas de 1956.
Imprenta Aguarón. Composición tipográfica.*



*Anuncio del bar restaurante Sauras de Huesca. Programa de Fiestas de 1956.
Imprenta Aguarón. Composición tipográfica.*

Los restaurantes Sauras y Flor polarizaron en buena medida la calidad de sus cocinas y la competencia por la clientela durante esa década y la siguiente.

El Flor debió de abrir por los años treinta en los porches de Vega Armijo a iniciativa de Leandro Lorenz; en 1955 lo regentaba su viuda.

El Sauras (en el número 2 de la calle Zaragoza) lo dirigieron Hilario Sauras y María Gabarre. Contrataban a los cocineros en Zaragoza o Lérida, y de ellos cogió fama Baltasar Sanvicente, que lo dirigió un tiempo. En los postres se incluía como especialidad el *soufflé*. Se ofrecía en verano servicio de cenas al aire libre.

Los setenta y después

Fueron años en que el turismo contribuyó decididamente al fomento de la gastronomía y al conocimiento de los más típicos y tópicos platos regionales en España, reinventados en buena medida, y a la apertura de nuevos restaurantes como los de carretera junto a estaciones de servicio. El fenómeno del turismo —resume el investigador, médico y profesor universitario Francisco Abad— “se enseñorea de la gastronomía española y no solo exhibe una imagen vendible y asequible de nuestra gastronomía, sino que contamina de inexactitudes y mixtificaciones los usos culinarios y gustos gastronómicos de la sociedad”.²⁰

Serán también los años del comienzo de la nueva gastronomía en Huesca.

Un ejemplo bien significativo del cambio gastronómico fue el almuerzo que el 19 de noviembre de 1981 ofrecieron el Ayuntamiento y la Diputación de Huesca a los reyes de España con motivo de la breve jornada de visita oficial a la ciudad y la provincia. Tuvo lugar en la Venta del Sotón, y el entonces chef, José Fernández Espigares, elaboró un menú compuesto de

cazuela de espárragos trigueros, trucha del Pirineo con sanfaina, auco [sic] relleno a la mairalesa y para los postres, un surtido de repostería del Alto Aragón, con castañas de mazapán, condes jaqueses, yemas, suspiros de monja, “civilicos”, etc.

Lo acompañaron con vinos blanco y tinto de Viña Lalanne, de Barbastro.²¹

²⁰ ABAD ALEGRÍA, Francisco, *op. cit.*, p. 54.

²¹ *Nueva España: El Periódico de Huesca*, 20 de noviembre de 1981.

Los hermanos Acín —Luis, Lorenzo y Jesús— empezaron en la hostelería en esta Venta del Sotón construida por su padre en Esquedas en 1968. Lo más llamativo era la chimenea con gran campana circular, en torno a la que podían acomodarse hasta treinta clientes para comer diversas carnes que se asaban a la vista a la brasa, con un comedor anejo y una cocina que regentaba la madre. Este establecimiento, uno de los pioneros en el Alto Aragón en atender el turismo de carretera, había sido distinguido con el Primer Premio de la Dirección de Empresas y Actividades Turísticas por el fomento de la cocina regional; posteriormente, en el año 2000, sería elegido mejor restaurante por la Academia Aragonesa de Gastronomía.

En los años ochenta Lorenzo y Jesús regentarán el restaurante del Círculo Oscense. Luis, el mayor, continuará con la Venta del Sotón y después se hará cargo durante unos años de las instalaciones hoteleras del balneario de Panticosa. Más tarde la Venta del Sotón será gobernada por Lorenzo y, tras su prematura muerte, por su hija hasta la actualidad.

En 1989 Jesús Acín tomará la dirección del restaurante zaragozano El Cachirulo, a la entrada de la ciudad por la carretera de Logroño, regentado hasta entonces con desigual fortuna por Turismo Zaragoza, y le imprimirá un cambio radical a la cocina sustituyendo platos regionales anticuados por una nueva carta. Fue premiado en 2008 como mejor restaurante por la Academia Aragonesa de Gastronomía.

Su tenaz proyección empresarial le ha llevado a abrir, siempre en Zaragoza, nuevos espacios para la gastronomía y la hostelería, como un comedor para banquetes en el parque del Agua del recinto de la Exposición de 2008, el espacio Sansui ('jardín del agua', en japonés), en una antigua finca particular a las afueras de Zaragoza en dirección a Huesca, y la cafetería del Cuarto Espacio (en el que fue histórico café Gambrius), en la plaza de España. En marzo de 2012 ha abierto un nuevo restaurante en el antiguo *foyer* del teatro Principal.

Probablemente el origen de la brillante trayectoria que va a seguir la gastronomía oscense estuvo en el restaurante Navas, abierto a mediados de los años setenta por los hermanos Mariano y Segundo Navas, de origen castellano. Pero no dispongo de más información sobre su actividad y su trayectoria gastronómica que los nombres de algunos de los cocineros que gobernaron sus fogones.

Durante diez años fue chef del Navas Fernando Abadía, hasta que en 1989 abrió restaurante propio con el nombre de *Las Torres*, regentado con sus hermanos Alfredo y

Rafael, quien lo dirige en la actualidad. Ha sido distinguido con una Estrella Michelin y en 1999 recibió el Premio a la Buena Mesa de la Academia Aragonesa de Gastronomía.

El 28 de abril de 1997 el Gobierno de Aragón agasajó en este restaurante a los reyes de España con ocasión de su visita para la clausura del noveno centenario de la conquista de Huesca para el Reino de Aragón.

Fernando Abadía preparó el siguiente menú con productos y aromas preferentemente autóctonos:

Verduras de la huerta de Huesca con vieiras. Lenguado al horno con borraja de Huesca al aceite de albahaca y tomate. Costillar de ternasco de Aragón al perfume de romero. Soufflé crujiente de chocolate, corazón de pera y helado cremoso de caramelo. Café. Vinos: blanco Chardonnay, fermentado en barrica, 95, Somontano. Tinto: Val de Vos, 90, Somontano. Agua de las Vilas del Turbón.

El carismático Fernando Abadía (Huesca, 1955-2006), que se había formado en restaurantes por España, abrirá en 2001 otro con el nombre de su madre, el Juliana, en la nueva estación intermodal de Huesca, continuador en parte de las antiguas fondas o restaurantes de las estaciones de ferrocarril, pero a su vez original y renovador por el formato del comedor y la calidad de la propuesta gastronómica, que complementó con el espacio para banquetes Abadía Las Torres. Diseñó para el Juliana un abanico de menús como para un público de paso, aunque en la línea de la oferta del restaurante Las Torres, donde se mantiene el criterio de trabajar con elaboraciones propias, sin seguir las pautas de recetarios ajenos o de moda.

La Taberna de Lillas Pastia fue creada por Carmelo Bosque. Abrió este restaurante en la víspera de San Lorenzo de 1995 en la planta baja de un edificio histórico, el Círculo Oscense, el más señaladamente modernista de Huesca, también con historial culinario de celebraciones. Obtuvo una Estrella Michelin en 1998 y el Premio de la Academia Aragonesa en 2006. Pero antes había pasado por lugares que fueron decisivos para su formación, empezando por la Escuela de Hostelería de San Sebastián. Trabajó con Martín Berasategui en su restaurante de Lasarte y, tras una larga estancia en el Navas junto a Fernando Abadía, en 1993 tomó el restaurante Flor, al que daría un cambio sustancial, para abrir dos años después este de Lillas Pastia.

Tanto aquí como luego en los restaurantes zaragozanos La Granada y del Parainfo de la Universidad ha desarrollado Carmelo Bosque una cocina creativa, cuida-

dosamente armonizada con los precios en cada uno de ellos a partir siempre de productos de mercado y de temporada (con una predilección por la trufa como condimento generoso de los platos).

El restaurante Apolo-Arazo, regentado por Antonio Arazo (Torres de Alcanadre, 1953), que había empezado en el oficio en la cocina del Sauras y luego pasó a ser chef en varios restaurantes de la provincia de Huesca y en Barcelona hasta que abrió con sus hermanos este, del que es ahora el dueño, se abastece de productos naturales de la tierra, muchos de ellos, además, de crianza propia. Fue premiado en 2011 como mejor restaurante por la Academia Aragonesa de Gastronomía.

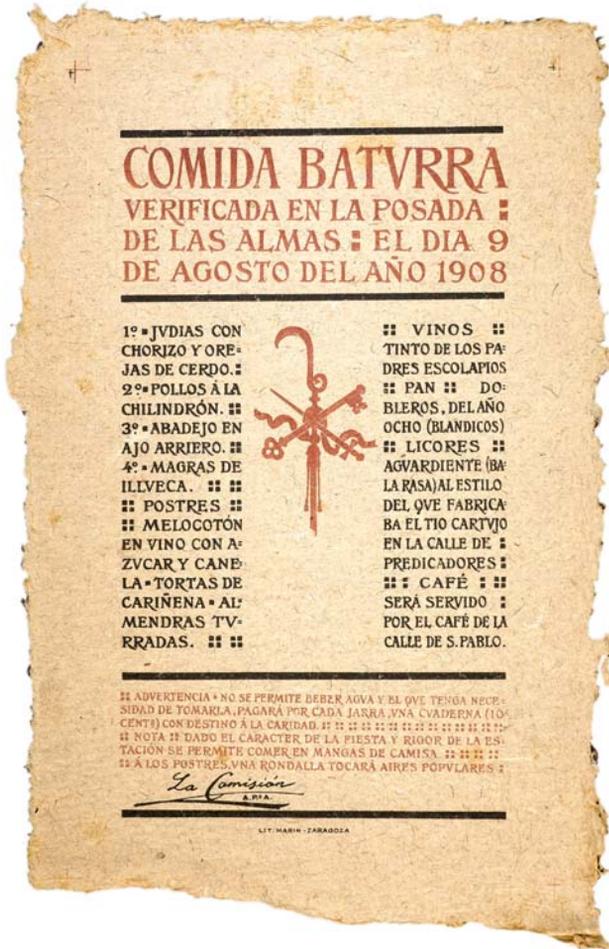
Realmente, varios han sido los cocineros oscenses, y luego algunos de ellos empresarios familiares, que desde comienzos del XX hasta este nuevo siglo se han establecido en Zaragoza con el éxito de la continuidad generacional de sus empresas o negocios familiares. Hasta los actuales restauradores Jesús Acín y Carmelo Bosque, ha habido montañeses oscenses que han sido o continúan siendo ejemplos del bien comer popular que llevaron a Zaragoza.

Citaré algunos cuyos nombres se hicieron célebres o que se han hecho uno propio en la capital. Incluso ha trascendido alguno a través de la literatura y de las crónicas de homenajes a artistas, actores teatrales y escritores.

Joaquín Ceresuela bajó del pueblecito de este nombre, en el valle de Vio, y regentó con éxito la Posada de las Almas desde 1904 hasta 1942. Como curiosidad gastronómica, preparó por encargo el primer menú aragonés, o “comida baturra”, del que se tiene noticia —largo y contundente—, que sirvió el 9 de agosto de 1908, durante la Exposición Hispano-Francesa, y fue presentado con una moderna minuta impresa en la litografía Marín.²²

Este antiquísimo y castizo establecimiento zaragozano, que cerró hace algunos años, fue además de lugar de tertulias literarias y teatrales y homenajes a artistas, así como marco ambiental para personajes de algunas novelas, como *Los Ayacuchos* (1900), de Pérez Galdós, o la popular *El hombre que se reía del amor* (1924), del madrileño Pedro Mata, que ubicaba la cena del protagonista en este restaurante y describía

²² PARRA DE MAS, Santiago, *Fondas, hoteles y banquetes en la Zaragoza del siglo XIX*, discurso de ingreso en la Academia Aragonesa de Gastronomía, Zaragoza, IFC, 2008, pp. 55-58.



Menú servido por la Posada de las Almas de Zaragoza el 9 de agosto de 1908. (AHPHu)

sus instalaciones. Esta novela inspiraría una película del mismo título dirigida por Benito Perojo y estrenada en Zaragoza en abril de 1932.

También montañeses del valle de Vio eran los descendientes de casa Satué, de Fanlo, que abrieron con el nombre de esa casa solariega una pensión con servicio de comidas en la planta principal de un vasto inmueble decimonónico en el número 4 de la calle Espoz y Mina, referencia para muchos altoaragoneses, que ya cerró hace unas décadas.

De casa Frauca de Ayerbe de Broto era Miguel Latre, que casó con María Jesús de Burgasé. En 1971 abrieron en la calle Miguel Servet una casa de comidas, el Mesón de Latre, que tras varias ampliaciones cerró ya por falta de continuidad en 2003.

De casa Cuello de Burgasé procedían quienes en diciembre de 1961 abrieron en la calle Maestro Mingote del populoso barrio de Las Fuentes el restaurante El Candelas. Lo regenta ahora la hija, Ana Abadías, y anuncia “cocina tradicional aragonesa” con un tipo de menú popular que le ha dado merecido reconocimiento entre generaciones de trabajadores.

Domingo Mancho (Lascellas, 1954) sigue ejerciendo desde 1982 de jefe de cocina del restaurante Centenario del hotel Don Yo de Zaragoza. Este experimentado cocinero se formó en la Escuela de Hostelería de Madrid y completó su aprendizaje ejerciendo en los hoteles Los Galgos de Madrid y París-Londres de Andorra y en San Sebastián. Fue uno de los socios fundadores de la Asociación de Cocineros de Aragón, de la que desde hace bastantes años es su presidente.

Pero, en esta disyuntiva profesional, tocada igualmente por una crisis económica sin precedentes desde la transición democrática, se puede reflexionar, a la vista de estos solventes historiales personales creadores de la gastronomía moderna en Huesca, extendida a Zaragoza, que lo que hasta ahora ha sido para ellos un proyecto de vida deberá ser tal vez un nuevo plan gastronómico de resistencia.

Unos y otros coinciden en que hay que apostar por una gastronomía de imaginación, menos superflua, o sea, de precios adaptados a las posibilidades de esta coyuntura, pero manteniendo la calidad que ha distinguido sus respectivas cocinas. Arriesgado maridaje para el frágil arte culinario, en el que la impaciencia suele ser un fracaso.

CONSIDERACIONES ACERCA DEL ROMÁNICO ARAGONÉS: UNA VISIÓN PERSONAL Y DIVULGATIVA DESDE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Antonio GARCÍA OMEDES*

RESUMEN.— En este artículo se ofrece un resumen del discurso de ingreso del autor en la ceremonia de recepción como numerario de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, leído el 27 de noviembre de 2013 en la Diputación Provincial de Huesca. En él se ofrece una visión global del arte románico con sus antecedentes edificatorios y las diferencias entre los estilos lombardo, románico y cisterciense. También se señala la decisiva importancia del uso de las nuevas tecnologías (Internet) como causa del éxito de su difusión universal.

PALABRAS CLAVE.— Arte románico. Estilo lombardo. Estilo cisterciense. Internet.

ABSTRACT.— In this article there is a summary of the presentation speech of the author in the welcoming ceremony as a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Luis in Zaragoza, read on the 27th of November 2013 in the Huesca County Council. It offers an overview of Romanesque art with its background and differences between Lombard, Romanesque and Cistercian styles. It also refers to the decisive importance of the use of new technologies (Internet) as an element to the success of its global dissemination.

* Académico de número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. romanicoaragones@ono.com

Excelentísimo señor presidente de la Real Academia, excelentísimos e ilustrísimos señores y señoras académicos. Señoras, señores, amigos:

Antes de comenzar a mostrarles la forma de ver el arte románico aragonés a través del objetivo de mi cámara fotográfica, estimo necesaria una presentación de quien les transmite estas ideas, así como de la forma en que llevo a cabo la divulgación de nuestro extenso patrimonio románico *Huesca et orbi* gracias a la poderosa herramienta de divulgación del conocimiento que es Internet, sin cuya existencia mi trabajo quizá sería interesante para una limitada nómina de amigos de mi entorno inmediato, pero en absoluto habría podido alcanzar la difusión, la función y el interés que hoy tiene. Por ello quiero rendir homenaje de reconocimiento en este preámbulo a sir Timothy John Berners-Lee, quien ideó y puso en marcha en 1991 el primer servidor web, gracias al cual pudo compartir hipertexto y localizar objetos en la Red. Homenaje que quiero extender a algunos de mis ilustres predecesores en este atractivo mundo del arte, como es el caso de los académicos Juan Alfaro, Joaquín Ferrer o mi erudito colega el doctor José Cardús Llanas, que de haber vivido en la época de Internet sin duda habría desarrollado antes que quien les habla la idea del sitio web *romanicoaragones.com*. También a mi recientemente desaparecido amigo y compañero de *correrías pirineas* José Luis Aramendía, creador de una gran obra sobre el románico aragonés.

Pero, como además me siento plenamente aragonés y agradecido de acceder a una plaza de numerario en calidad de profesional en la sección de Artes de la Imagen, me parece primordial recordar también a nuestro sabio universal Santiago Ramón y Cajal, de quien pienso que no habría alcanzado el Premio Nobel de no haber mediado su pasión por la fotografía. De no ser así, es altamente improbable que se le hubiese ocurrido la genial idea de *revelar* con sales de plata las preparaciones histológicas de tejido nervioso, poniendo en evidencia las prolongaciones axonales y dendríticas de las neuronas y sus interconexiones.

Quiero realzar una reflexión que hace en la obra publicada en Madrid en 1912 *La fotografía de los colores*:

la fotografía no es deporte vulgar, sino ejercicio científico y artístico de primer orden y una dichosa ampliación de nuestro sentido visual. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copiosa biblioteca de imágenes donde cada hoja representa una página de nuestra existencia y un placer estético redivivo.

Y es algo más. Constituye también medicina efficacísima para las decadencias del cuerpo y las desilusiones del espíritu; seguro refugio contra los golpes de la adversidad y el egoísmo de los hombres. De mí sé decir que olvidé muchas mortificaciones gracias a un buen cliché y que no pocas pesadumbres crónicas fueron conllevadas y casi agradecidas al dar cima a feliz excursión fotográfica.

Mi oficio es el de médico-cirujano, lo que equivale a confesar públicamente que en este sutil mundo del arte no soy sino un *advenedizo*. El hecho de ejercer mi profesión en Huesca ha sido sin lugar a dudas fundamental como justificante de mi manía por recorrer los bellos lugares que abundan en nuestra región.

Por otra parte, desde mi época formativa quirúrgica en el hospital de Valdecilla de Santander vengo utilizado la fotografía como herramienta para documentar casos clínicos. La feliz reunión del llamado *ojo clínico*, el adecuado uso de la imagen y la aplicación del método científico a la recogida de datos ha sido fundamental para poder desarrollar mi trabajo en la Red. Creo que en 2002 llegué justo a tiempo al momento en que Internet comenzó a salir de ámbitos académicos reducidos para devenir en una utilidad de uso diario a todos los niveles.

La democratización de la Red me ha brindado la oportunidad de poder ofrecer mi trabajo como herramienta de consulta, tanto para personas consagradas al estudio del románico como para aquellos que se asoman por primera vez a este apasionante mundo medieval. Sé que mi trabajo se utiliza en centros de enseñanza donde los adolescentes se inician en el arte a través de fotografías de las viejas piedras, lo cual me llena de satisfacción porque entiendo que las siguientes generaciones son el gran objetivo hacia el que dirigir nuestros esfuerzos para que el arte no caiga en el olvido. En el otro extremo, numerosos profesores universitarios utilizan imágenes mías en charlas, actividades docentes y publicaciones cultas. No me resisto a mencionar con agradecimiento a algunos de ellos, con los que además he establecido una relación de amistad: Gerardo Boto, Manuel Castiñeiras, Clara Fernández-Ladreda, Patricia Fra, Ana Isabel Lapeña, Javier Martínez de Aguirre, Dulce Ocón, Francisco Prado Vilar, Marta Serrano, David Simon.

Mención especial merece, y quiero realzarla como corresponde, nuestro excelentísimo señor presidente, Domingo Jesús Buesa Conde. Sus ingentes aportaciones al campo de la historia del Reino de Aragón han sido definitivas a la hora de comprender muchos aspectos de él. Gracias a su amistad, a sus palabras y a su obra escrita, en algunas ocasiones he acertado a apuntar mis lentes fotográficas en la dirección adecuada.

Y en medio de ambos extremos hay un gran número de personas con inquietudes culturales que hacen uso diario de mi trabajo en la Red. Entre todos han logrado que los contadores de mi sitio web alcancen la increíble cifra de casi veinte millones de consultas, lo que, teniendo en cuenta que se trata de un trabajo puramente cultural, es sin duda una realidad sorprendente, que me satisface tanto como me obliga. En fin, como ven, el trabajo constante de más de una docena de años dedicados a recorrer, fotografiar y divulgar el arte románico a través de Internet me ha situado hoy ante ustedes.

Quiero señalar que el románico es ante todo un *arte sagrado*, lo cual lo sitúa *de facto* en un plano diferente y diferenciado con respecto al resto de las bellas artes. Pintura, escultura, arquitectura y música son sin duda puntales básicos para el edificio románico y su funcionalidad. Pero existe un matiz diferenciador, fundamentado en que todas estas disciplinas están orientadas a formalizar una obra cuyo fin último es el de alabar al Creador mientras esperamos la segunda venida de Cristo a la tierra.

No hace mucho tiempo que el profesor Domingo Buesa lanzó desde este mismo estrado una reflexión que me ha hecho reconsiderar todo lo que creía saber. O quizá ver el tema desde otro punto de vista. Es lo que tiene escuchar a las personas ade-



El románico, un arte sagrado hecho para alabar al Creador a través de la liturgia.

cuadas. Pues bien, él dijo que “el triunfo del arte románico no es sino la consecuencia del fallido Apocalipsis del año mil”. Rebasada la supuesta fecha de la destrucción total sin que ello ocurriese, la Iglesia hubo de recomponer la figura y cambiar el curso, pues, como dijo el monje, “gracias a nuestras oraciones y sacrificios, el Apocalipsis ha sido aplazado; pero habrá que seguir perseverando para que no sea desencadenada la serpiente antigua, que es el diablo, y nos alcance el fin de los días”. Serán los monjes benedictinos quienes gestionen la espera hasta que llegue el Juicio Final. Y se va a confiar en ellos para asegurar un sitio en el más allá. La magnífica gestión de la muerte fue su gran valor. Gracias a ello, el éxito estaba asegurado.

Para los puristas, entre los que me incluyo, el románico ha de ser diferenciado del resto de las manifestaciones artísticas en las que aparece ese término. El arte lombardo es magnífico y de gran belleza plástica, pero no es románico. Tampoco lo es el arte cisterciense, que ya supera en esencia, formas y tiempo al románico. El problema actual viene dado por el hecho de que el término *románico* suma un valor añadido a los monumentos con él designados, y ello es trascendente en muchos aspectos del día a día. Entonces, ¿cuándo puede ser considerado románico un edificio?

Según mi punto de vista, coincidente con las ideas del ilustrísimo señor Jaime Cobreros, miembro de la Real Academia de Farmacia de Galicia y primer presidente de la asociación Amigos del Románico, pueden definirse así una serie de templos edificadas entre los siglos XI y XII en cuya fábrica se emplea piedra sillar bien escuadrada y ajustada, en los que se usa el arco de medio punto como solución técnica en bóvedas y vanos, en los que se cubren naves y cabeceras con bóvedas de piedra y en los que la escultura aparece integrada en la fábrica del templo. Pero, sobre todo y por encima de todo, aquellos templos que poseen la esencia de ser obras impulsadas por el movimiento que desde Cluny (gracias a los benedictinos) se extendió por todo el mundo cristiano medieval compartiendo patrones comunes tanto en lo litúrgico y lo ideológico como en su expresión formal edificatoria. Es el tiempo en que aparece una idea unitaria precursora de nuestro actual concepto de *Europa*.

Roma impondrá su liturgia oficial en detrimento de la vieja liturgia hispanovisigoda tenida por *casi herética*. Los reinos cristianos, empezando por el joven Reino de Aragón, aceptarán este hecho, gracias a lo cual van a recibir el amparo del papa, con la idea de la Cruzada subyacente, quizá ensayada por primera vez en la toma de Barbastro de 1064 y desarrollada posteriormente por Sancho Ramírez.



Capilla real de San Pedro de Loarre. Perfecta voz de piedra alzada sobre roca.

Todos ganan con estas alianzas en un momento en que el califato cordobés empieza a languidecer y desde los reinos hispanos se mira más allá de la *frontera del Duero*.

Desde un punto de vista práctico, cuando en alguna ocasión se ha debatido este tema en foros especializados he sostenido que, para ser considerado románico, un templo debe compartir época, motivación, materiales, decoración y formas con el *gold standar* de esa categoría; es decir, con la capilla real de San Pedro de Loarre.

EL FENÓMENO RELIGIOSO

La religiosidad del hombre es un fenómeno que se adentra en lo más profundo de los tiempos. El sentimiento de angustia ante la incertidumbre de la existencia de vida más allá de la muerte ha propiciado en todas las sociedades la aparición de *pontífices* en la acepción más pura del término, es decir, personas excepcionales que cons-

truyen puentes o enlaces entre lo terrenal y el más allá. El báculo es la expresión de su poder, el cual, partiendo simbólicamente de la tierra, se proyecta hacia el cielo.

Me hicieron reflexionar sobre ello unas ideas del sacerdote y antropólogo Ricardo Mur, quien en su libro *Pirineos: montañas profundas* establece un paralelismo entre dos tipos de construcciones: un dolmen y una iglesia. Dice el mencionado antropólogo que tras un cataclismo ambas estructuras edificatorias se igualan y se convierten en sendos montones de piedras y huesos ante los que a primera vista se podría concluir que su única función fue la de lugar de enterramiento. Pero hay y hubo más. Un dolmen no era solo un sitio donde depositar a los muertos, sino que debió de ser un lugar sagrado levantado en puntos muy concretos en los que fluye la energía telúrica y a donde se acudiría, según Ricardo Mur, en busca de esa energía y de consuelo. Similar función ejercerían algunas cuevas naturales en las que han llegado hasta nosotros restos humanos y, en ocasiones, motivos pictóricos. Cuevas como lugar de refugio ante circunstancias adversas de todo tipo: climatología, fieras o el infiel personificando al demonio liberado al cumplirse el milenio. Desde esta perspectiva no es difícil establecer el paralelismo entre las cuevas prehistóricas y los lugares sagrados de nuestra región, como son el monasterio de San Juan de la Peña o la ermita de la Virgen de la Peña de Aniés, entre muchos otros. Lugares de abrigo y refugio desde los que esperar de nuevo al sol, que al ocultarse nos sume en la inseguridad de la noche, para volver a surgir por el Oriente disipando muchos de nuestros miedos.

De alguna forma, cuando el hombre medieval construye un templo está recreando esa cueva-santuario en la que poder protegerse e invocar a la divinidad mientras espera a que el sol vuelva a alzarse desde las tinieblas del inframundo. Lo hará en lugares especiales por tradición o por fuerza telúrica, dando gran importancia a su orientación, a los materiales con que alzarlo y a las proporciones que deberá tener.

Incluso la cripta, presente en algunos de nuestros templos, está recreando la cueva o el dolmen primitivo como lugar sagrado donde depositar los huesos de personas consideradas santas por la Iglesia.

ANTECEDENTES FORMALES

El románico es heredero directo del mundo clásico en lo que respecta a fórmulas y soluciones edificatorias. De allí deriva su denominación, *románico*, término empleado desde el siglo XIX para definir las obras hechas “al estilo del arte romano”.

De esta cultura asimila soluciones básicas como son el muro compuesto, el arco de medio punto y el uso de cementos para solidificar el núcleo del muro y las bóvedas. El arco de medio punto es una solución magnífica para conducir los empujes del muro hacia las jambas, liberando de carga al dintel, que de este modo deja de trabajar, e incluso puede prescindirse de su porción central manteniendo las laterales como mochetas aptas para recibir decoración escultórica o prestar apoyo a una pieza decorativa que ocupe el tímpano. La proyección lineal del arco de medio punto generará la bóveda de medio cañón y, mediante su giro angular, dará lugar a las bóvedas de media o de cuarto de esfera. El uso de morteros de cal que aglutinan el estrato medio del muro le añadió solidez y duración, incluso cuando, por expolio, es desprovisto de sus dos capas vistas de sillares.

Desaparecido el poder de Roma, se establecieron en la península los visigodos. Su arte, desaparecido hace mil años, debería titularse con propiedad *arte hispánico*, porque, mientras en el resto de Europa se mantenían los ecos del modo romano de edificar, ellos crearon un tipo nuevo de iglesia que cubrieron con bóvedas de piedra mucho antes de que el románico pleno se atreviese a hacerlo. Sus edificios se construyen con grandes sillares, tan bien escuadrados y alisados que pueden colocarse *a hueso*, es decir, sin argamasa y sin necesidad de realizar muros compuestos. Retoman el arco de herradura ya



Catedral de Jaca. Capitel del canon. Formas clásicas traídas del mundo romano.

utilizado por Roma y lo usan con profusión en sus edificios. Mantienen en su origen la planta basilical del templo, con ábsides semicirculares o de herradura y baptisterio a los pies del edificio. Más adelante el ábside se edificará con planta cuadrada y cabecera plana, modelo que veremos en los pequeños templos prerrománicos de Aragón.

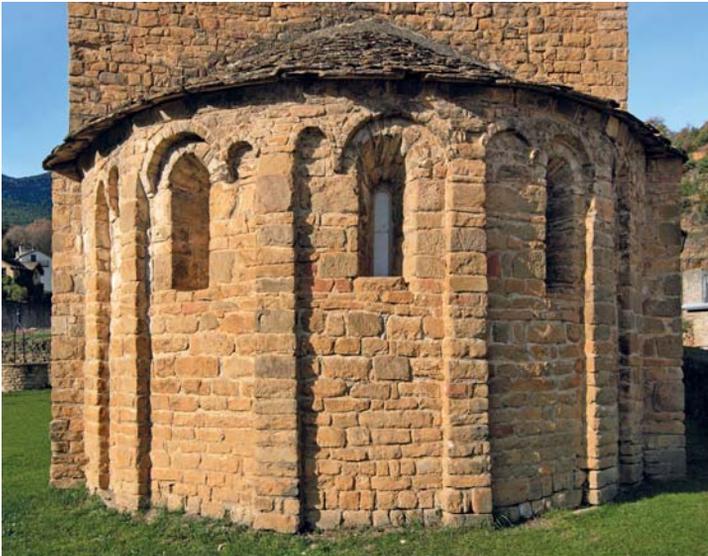
Los templos de influencia hispanovisigoda son los de mayor antigüedad entre los de nuestra región. Poseen en común el ábside de planta cuadrada, la cabecera plana y la nave casi aislada de ella, delimitando bien los espacios sagrado y profano. El arquetipo es el monasterio prerrománico conocido como *Corral de Calvo*, al norte de Luesia, datado en el inicio del siglo XI y fundado por Sancho III el Mayor de Navarra. Del mismo estilo, con semejante cronología y asociados en ocasiones a necrópolis excavadas en la roca, son la iglesia de San Julián de Espuëndolas, en Asprilla; las de Santa María y San Juan de Espierre; la de San Bartolomé de Gavín; el pequeño monasterio de Arrasul, en Acumuer; la ermita de Can de Used, al norte de la peña de Guara; o la iglesia de los Santos Julián y Basilisa en el monasterio de San Juan de la Peña. Diversas excavaciones arqueológicas han dado a conocer templos de este estilo: en el monasterio de Siresa, apareció la antigua iglesia bajo la propia nave del actual edificio; en Jaca, poco a poniente de la catedral de San Pedro, se descubrió la planta de la iglesia de San Pedro el Viejo, anterior en el tiempo a la catedral, y en Santa Cruz de la Serós salió a la luz un muro plano correspondiente a la cabecera.

EL ARTE LOMBARDO

El arte lombardo constituye una forma muy específica de edificar procedente del norte de Italia. En líneas generales se caracteriza por el uso del sillarejo sencillamente trabajado a maza, por la ausencia de escultura y por el uso de bandas lombardas y arquillos ciegos para lograr bellos juegos de luces y sombras como único elemento decorativo. En los edificios más destacados se abovedan en piedra las naves utilizando con profusión y maestría la bóveda de arista. Desde su lugar de origen, en el entorno del lago Como, esta forma de construir se extendió hacia el sur de Francia y también a la zona oriental de la península ibérica. Es el arte de mayor expansión en los condados catalanes, y alcanza notable penetración en las zonas orientales del Reino de Aragón. El abad Oliba, que lo fuera desde 1020 del monasterio de Ripoll, fue un gran valedor e impulsor de este arte, que en ese territorio alcanzaría ejemplares de notable calidad y magnitud.

La expansión del arte lombardo más allá de la zona oriental del Reino de Aragón se vio truncada por el decidido avance del arte cluniacense. El románico, con su imparable progresión, penetrará en la península a través de Aragón, deteniendo la progresiva influencia del modo de hacer lombardo. Es significativo que algunos de los edificios que se comenzaron a construir en clave lombarda se acabasen ya al modo del románico pleno. Tengo el convencimiento de que, de no haber existido Cluny y su enorme expansión ideológica y constructiva, la catedral de Santiago de Compostela bien podría haberse construido en clave lombarda.

La zona oriental de Aragón es pródiga en este tipo de iglesias. El material es muy fácil de conseguir y de trabajar. El afloramiento de los estratos pétreos facilita mucho la extracción de lajas de piedra, que con pocos golpes de maza se convierten en sillarejos aptos para edificar. El arquetipo en nuestra región es una pequeña iglesia de nave única rematada a oriente por cabecera dotada de ábside semicilíndrico precedido de estrecho presbiterio y decorada al exterior con bandas lombardas. Posee en altura una sucesión de arquillos ciegos apeados en ménsulas y en las mencionadas bandas, lo que aporta el toque decorativo que animará la monotonía de sus paramentos. Como ejemplo más precioso de este modo de hacer hay que volver la vista hacia la pequeña iglesia dedicada a san Caprasio en Santa Cruz de la Serós.



Arte lombardo. San Caprasio, en Santa Cruz de la Serós. Arquillos, luces y sombras.

Por el hecho de coincidir en Aragón el momento del nacimiento del Reino y su expansión hacia la tierra llana con el auge del arte lombardo primero y del románico después, es frecuente encontrar en esta región un tipo de edificaciones muy específicas de la Reconquista. Me refiero a los *conjuntos religioso-militares*, en los que se asocian, integrados en la estructura castrense, edificios defensivos con otros de función religiosa. En algunos de ellos es patente la influencia del modo de hacer lombardo. El delicioso castillo de Loarre es un buen ejemplo en lo tocante a su primera fase edificatoria. La delicadeza de la galería de tres vanos de su *torre de la reina* es paradigmática. Su torre albarrana, con casi 22 metros de altura, fue una de las más formidables estructuras defensivas de su momento.

Hay en nuestra región una *hibridación* muy interesante entre el arte lombardo y su antecesor en el tiempo, el hispanovisigodo. La componen tan solo dos pequeños edificios, uno de los cuales fue incluido en la lista roja de patrimonio en peligro de



Loarre. Paradigma del conjunto religioso-militar y arquetipo del templo románico.

Hispania Nostra a instancias de quien les habla, sin que de momento ello haya servido de mucho. Me refiero a las iglesias de San Martín y Santa María de Belsué, que Antonio Durán Gudiol data hacia 1060 y señala como el último vestigio del arte hispanovisigodo, al cual se añaden ya elementos específicos del lombardo. Mantienen el ábside de planta cuadrada, pero en altura se les añade la típica decoración de arquillos lombardos apeados en ménsulas. Para don Antonio, estos dos templos se han de situar en el momento de la repoblación del valle de Belsué a instancias de Ramiro I.

EL ROMÁNICO DEL GÁLLEGO

Dentro de la estratificación cronológica de nuestro arte medieval, creo que sería adecuado añadir una nueva entrada específica, diferenciada de lo precedente y de lo subsiguiente. Hasta ahora la secuencia del *índice* es esta: arte hispanovisigodo, arte lombardo, arte románico, arte cisterciense.

Pero en Aragón contamos, afortunadamente, con una peculiaridad edificatoria: el *románico del Gállego*. Se trata de un endemismo constructivo compuesto por un tipo de iglesias próximas al curso medio del río Gállego y ubicadas alrededor de su arquetipo: San Pedro de Lárrede. Estos templos (apenas 17) fueron *redescubiertos* en 1922 por Rafael Sánchez Ventura y el fotógrafo Joaquín Gil Marraco, a los que un cazador de la zona les habló de su olvidada existencia. En 1933 Rafael Sánchez publicó el hallazgo junto a Francisco Íñiguez en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Y desde su redescubrimiento surgió el germen de la polémica, dado que de ellos dijeron quienes los sacaron del olvido: “Parecen traducir estas iglesias un mozárabe mal interpretado”.

En su aspecto formal, la tipología es bastante uniforme. Son iglesias de nave única acabada a oriente por medio de ábside semicilíndrico con presbiterio atrofiado. Se cubren con cuarto de esfera en la cabecera, medio cañón en el presbiterio y madera a dos aguas en la nave. Para su hechura se emplea sillarejo apenas desbastado a maza. No poseen escultura y su decoración se logra a base de bandas adosadas que en la cabecera sustentan arquillos ciegos. En la parte alta del ábside hay un elemento distintivo. Es el conocido como *friso de baquetones*, que aporta el toque de personalidad y exclusividad. Los ventanales suelen aparecer rehundidos en alfiz y en los casos típicos son geminados y con forma de herradura en sus medios puntos. Las puertas de acceso —también rehundidas en alfiz— suelen abrirse en el muro sur de la nave y simular forma de herradura merced al efecto logrado por la exageración del bisel en



Lárrede. Modelo del endemismo edificatorio aragonés en el entorno del río Gállego.

las impostas. La decoración pictórica debió de ser la norma. Lamentablemente tan solo nos ha llegado parcialmente la de Santa Eulalia de Susín (trasladada al Museo Diocesano de Jaca), así como la de San Juan Bautista de Rasal, descubierta por mí ya hace once años, consistente en un pantocrátor que asoma bajo la capa de encalado, en espera de una adecuada restauración.

Antonio Durán Gudiol postuló la hipótesis del *mozarabismo de Serrablo* y llevó la edificación de estos templos a fechas previas al límite mágico del año 1000, lo cual parece bastante improbable, puesto que las construcciones anteriores a esta fecha fueron sistemáticamente destruidas por razias islámicas y no han llegado hasta nosotros sino escasos restos aislados de ellas. El contrapunto a esta cuestión lo ponen los investigadores de la Universidad de Zaragoza Juan Francisco Esteban, Fernando Galtier y Manuel García Guatas, quienes apuntan hacia una filiación lombarda —eso sí, con matices propios— de estos edificios, para los que señalan como fechas edificatorias el intervalo 1050-1070.

Mi punto de vista sobre esta delicada cuestión, por lo que implica de sensibilidades locales, es que los templos serraleses, siendo diferentes y constituyendo un endemismo aragonés, están mucho más cerca del modo de hacer lombardo que del arte mozárabe conservado en el resto de la península. En el Alto Aragón, el románico del Gállego lo entiendo más como una hibridación entre el arte de repoblación hispanovisigodo, bien documentado en la zona, y el arte lombardo que nos llega desde la Ribagorza.

EL ARTE ROMÁNICO

Pero vayamos ya al románico pleno. Ya he comentado al inicio de mi discurso que el románico es ante todo un *arte sagrado*, y ese modo de plantearlo condicionará todas sus manifestaciones. También debo señalar que es denominado así desde finales del XIX en razón al hecho de haber tomado del arte romano muchos de sus elementos. De Roma tomará el muro compuesto, el uso del cemento para consolidarlo y para rigidizar las bóvedas. También tomará el uso del arco de medio punto como solución para los vanos, así como sus formas derivadas, como la bóveda de medio cañón, para cubrir naves, o las de cuarto y media esfera para hacerlo en ábsides o cimborrios. Está claro que el románico es un arte heredero de Roma, tanto en lo estructural como en lo artístico.

La genialidad de Serafín Moralejo arrojó luz sobre este asunto en 1973 mostrándonos que el mensaje recibido a través de capiteles de Frómista y Jaca está formalizado por medio de expresiones, gestos y vestimentas clásicos tomados con gran fidelidad de la escultura del sarcófago romano de la Orestíada aparecido en Husillos (Palencia) y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid. Su discípulo Francisco Prado Vilar avanza en esta idea y señala la posible existencia del Maestro de Orestes-Caín, que trabajaría en Frómista a partir de las imágenes del sarcófago, y luego trabajaría y en Jaca enseñaría al genial escultor conocido como el *Maestro de Jaca*.

Volviendo a valoraciones generales, es innecesario recordar que el arquetipo del templo románico se gestó en la abadía de Cluny alrededor del año 1000 y desde allí se extendió por toda la cristiandad. Sus formulas fueron difundidas por la orden benedictina a través de vías de enorme difusión, como es el caso del Camino de Santiago. Este arte, sagrado y universal, será la manifestación formal de la unidad lograda en la Europa medieval. Como apuntes concretos sobre él recordamos el uso del arco de



Ábside sur de la catedral de Jaca. Un modelo para extender por el Camino de Santiago.

medio punto como elemento curvo asociado al cuadrado o al rectángulo, la utilización en todo el edificio de la piedra sillar bien escuadrada y acabada y la escultura integrada en él como vehículo de transmisión de ideas y símbolos. Estas son las bases fundamentales para definir formalmente el edificio románico. El círculo —símbolo de la divinidad— se asocia al cuadrado o al rectángulo —que lo es de lo terrenal— y componen la forma tanto de la planta como del alzado del templo románico. Esta coincidencia formal en los tres planos del espacio hace del templo un elemento singular dotado de una enorme carga simbólica. De este modo, el templo acabado constituye un verdadero microcosmos en el que se halla representado el orden universal. Hay en él armonía en formas y proporciones que logra que su energía sea transmitida al fiel que penetra en su interior.

Quizá sea por ello por lo que mil años después este arte sigue provocando una enorme e inexplicable atracción al hombre moderno, que persigue una espiritualidad a la que tal vez pretenda renunciar sin conseguirlo. En acertadas palabras de Jaime Cobreros, “es un arte que sitúa al solo ante el Solo”.

No debemos dejar de lado la funcionalidad del edificio. Los rituales de procesión al interior del templo o el intencionado tránsito desde la oscuridad hacia la luz cuando accedemos a él por su portada occidental guardan una gran carga simbólica.

El templo románico está orientado; es decir, cuando se plantea, el eje mayor se sitúa sobre una línea este – oeste. Caso de trazarse con la ayuda de la estrella polar, la alineación será perfecta y siempre igual. En ese caso, ¿por qué no todos los templos se orientan de modo perfecto? ¿Acaso podría deberse a que su eje se trazase teniendo en cuenta el punto de aparición del sol en el horizonte, lo cual le otorgaría una amplia variabilidad entre los solsticios de verano y de invierno?

Es interesante la posibilidad asociada a este hecho de que el eje del templo se señalara en el día en que se celebra el santo al cual va a ser consagrado. Vincular la orientación del templo a acontecimientos astrales puede parecer *a priori* una idea cargada de esoterismo, pero no nos olvidemos de que estamos considerando la forma de actuar de una sociedad —la Iglesia— que a la hora de fijar la trascendental fecha de Pascua, alrededor de la cual se sitúan todas las fiestas móviles del calendario litúrgico, tiene en cuenta el día en que aparece la primera luna llena tras el equinoccio de primavera para determinar que el siguiente domingo será Pascua de Resurrección.

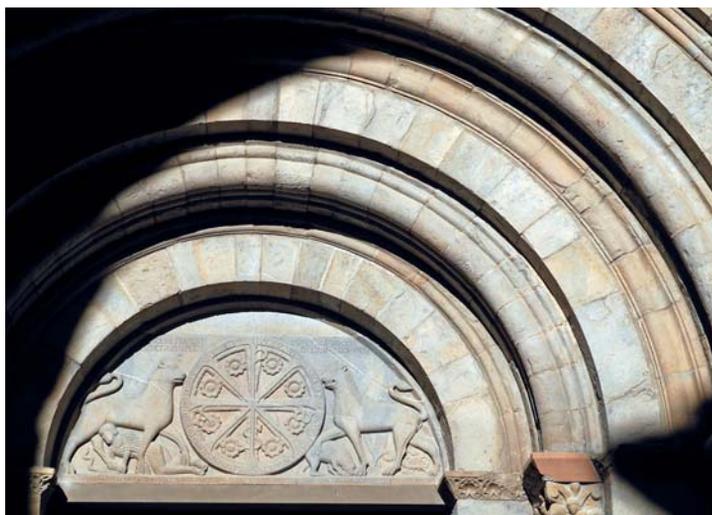
La escultura se halla integrada en el templo románico y aprovecha múltiples elementos estructurales para recibirla. Capiteles, tímpanos, canecillos o impostas son las zonas en que más frecuentemente aparece. Se cumple en ellos la *ley de adaptación al marco*, es decir, que lo esculpido se adapta a la superficie útil de cada elemento, aunque para ello haya que forzar posturas o tamaños. Así, veremos las figurillas externas de los tímpanos encorvadas y de menor tamaño que las centrales, adaptándose al espacio físico. Hay que señalar que buena parte de la escultura románica posee un simbolismo que en ocasiones comprendemos y en otras se nos escapa. Ello es debido a que la transmisión de una idea posee varias fases, en las cuales la cadena puede truncarse. El escultor recibe del teólogo director del programa el encargo de traducir al lenguaje plástico una idea religiosa, moral o teológica. De algún modo se está codificando esa información. Muchos siglos después el mensaje puede aparecer claro ante nuestros ojos, o bien, si no disponemos de las fuentes que propiciaron su hechura, no conseguiremos decodificarlo ni entenderlo. La escultura basada en episodios narrados en las Sagradas Escrituras es fácil de comprender porque conocemos la Biblia, fuente de su inspiración.

Dentro del simbolismo general del templo románico, la puerta destaca como elemento fundamental. Las esculturas mejores y más específicas del templo se sitúan en la portada, tanto en sus capiteles como en sus tímpanos. Desde allí lanzan mensajes de llamada y de aviso del hecho trascendente que supone atravesar esta verdadera

interfase. Pasar al interior del templo a través de ella implica un tránsito entre dos mundos: el exterior, profano, y el interior, sagrado. En algunos templos encontramos inscripciones que advierten de esta especial circunstancia. En la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós, por ejemplo, el mensaje circular alrededor del crismón comienza con esta bella frase: “Ianva sum” (es decir, ‘Yo soy la puerta’).

Hablar de románico aragonés es sin duda hablar de Jaca. No en vano Jaca es paradigma en muchos aspectos. Desde su crismón trinitario pregona y crea un icono representativo del misterio de la Santísima Trinidad. También nos da recomendaciones antes de cruzar su umbral: “Si quieres vivir, tú que estás sometido a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, renunciando a los alimentos envenenados. Purifica de vicios tu corazón para que no perezcas de una segunda muerte”.

El arte románico más puro lo encontramos en nuestro país en los templos edificados en un primer momento de su expansión, hacia el último tercio del siglo XI y principios del XII. Es el momento, en acertada expresión del profesor García Guinea, del *románico dinástico*, en alusión a edificaciones construidas por el gran monarca pamplonés Sancho III el Mayor y por sus descendientes. En Aragón son monumentos emblemáticos de este *románico dinástico* la catedral de San Pedro de Jaca, la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre o la iglesia superior del monasterio de San Juan de la Peña.

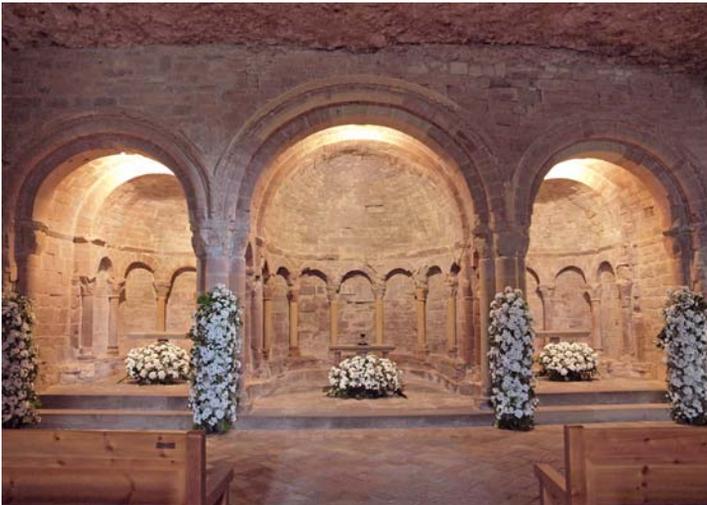


Crismón de Jaca. Mensaje trinitario explícito y emblema de la monarquía aragonesa.

Espero que sepan disculpar la osadía de atreverme a proponer fecha *post quem* para la aparición del románico en Aragón. Señalo hacia el trascendental momento en que en el monasterio de San Juan de la Peña se escenifica el abandono del viejo rito hispanovisigodo y se da entrada al rito oficial romano. Según las crónicas pinatenses, era martes 22 de marzo del año 1071. La hora sexta fue la primera oficiada con el nuevo rito en presencia del rey Sancho Ramírez y de su corte.

En ese momento inicial del románico en Aragón, las corrientes artísticas que influyen de modo notable en su desarrollo provienen del sur de Francia. La apertura del Reino de Aragón a las nuevas corrientes artísticas y religiosas, propiciada por Sancho Ramírez, será decisiva a la hora de recibir tanto el arte tolosano como la liturgia oficial romana. La escultura de centros como Toulouse o Moissac, en la que abundan elementos aplacados, pero también la *escultura de bulto*, irrumpe con fuerza en los edificios señeros del Reino, como es el caso de la catedral de Jaca o de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre. Allí es donde rastreamos obra tan semejante a la existente en los mencionados centros que no queda sino reconocer su estrecha relación.

Es este un momento en que el artista es, la mayoría de las veces, anónimo. Ello es en buena parte fruto de la observación de la regla de san Benito, que recomienda la humildad ante la obra realizada. Esta norma se relajará con el paso del tiempo, y los artistas encontrarán en ocasiones un rincón escondido donde dejar constancia de la



Iglesia alta de San Juan de la Peña. Trascendental escenario para un cambio de rito.

autoría de su obra, y otras veces la firmarán directamente sin subterfugios, como hizo Bernardus Guilduinus con la mesa de altar de Toulouse consagrada por el papa Urbano II en 1096.

Hacia el último tercio del siglo XII las corrientes artísticas que están influyendo en nuestra región se distancian en parte de sus orígenes y aparecen maestros o talleres, a veces itinerantes, que dejan obra por amplias zonas de influencia. Es el tiempo de nombres como Juan de Piasca en la zona norte de Palencia, Cantabria y Burgos, el Maestro de Cabestany a ambos lados de la zona oriental de los Pirineos, Benedetto Antelami en el norte de Italia o el propio Maestro Mateo en Santiago de Compostela, contratado —según el profesor Bango Torviso— para edificar el gran cuerpo occidental de la catedral con el fin de frenar el empuje de las naves originado por la pendiente del terreno, que generaba un evidente peligro de derrumbe.

Aragón se ve influenciado por una corriente clásica originada en Aquitania por el gran taller de Bearne. Oloron, Sévignac, Morlaas, Lacommande o Sainte-Engrâce serán lugares en los que podremos encontrar su obra. Va a ser un taller de notable repercusión tanto en nuestra región como en la vecina Navarra. También se advierte la influencia de otra corriente, que a partir de 1170 nos llegará desde Castilla en forma de renovación protogótica, a la que se conoce como *escuela sorianosilense*. Santo Domingo de Silos, Soria, Fuentidueña, El Burgo de Osma, Estella, Tudela y Zaragoza son algunos hitos fundamentales en su trayectoria.

La convergencia en Aragón de ambas corrientes dará como fruto la aparición de la figura de un maestro que, recogiendo ambos estilos, logra fusionarlos en uno propio, muy original y de gran fuerza expresiva, al que se denomina *Maestro de San Juan de la Peña* por ser este el lugar de mayor renombre en el que trabaja, aunque también lo conocemos como *Maestro de Agüero*.

Siguiendo al doctor García Lloret, este maestro debió de formarse en Uncastillo, influenciado por las convergentes corrientes bearnesa y sorianosilense. A partir de allí desarrolla un estilo propio que plasma en primer lugar en San Felices de Uncastillo y luego en San Gil de Luna, donde actúa como *segundo maestro* de un taller francés que, de modo novedoso en Aragón, esculpe en la arquería de la cabecera y los muros del templo un verdadero *claustro interior* con escenas de la vida de Cristo. Es posible que allí cuajase en él la idea de la creación de un claustro, que materializará en San Pedro el Viejo de Huesca.



Claustro de San Juan de la Peña. Singular obra escultórica del Maestro de Agüero.

La cronología de su amplia obra sería para García Lloret la siguiente: un primer período, que iría desde 1165 hasta 1185, incluiría obra en San Felices de Uncastillo, San Gil de Luna, San Salvador de Ejea de los Caballeros, San Antón de Tauste, San Pedro el Viejo de Huesca y San Juan de la Peña; el segundo período, entre 1185 y 1200, estaría representado por San Salvador de Luesia, Santa María la Real de Sangüesa, Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago, San Miguel de Biota y San Miguel de Almodévar.

Otros autores, como María Luisa Melero, discrepan de esta secuencia propuesta para su obra y otorgan mayor importancia a San Miguel de Biota, en cuya portada meridional, o de la psicostasis, convergen sin duda el estilo del de Agüero y la influencia sorianosilense de Fuentidueña.

Hay un hecho tangencial al arte escultórico, pero importante, cual es la relevancia de la figura del maestro del taller. No solo era el escultor o arquitecto más cualificado, sino que además ejercía una influencia real como cabeza visible de una fraternidad de albañiles, o quizá logia masónica, en cuya obra aparecen de modo

repetitivo los conocimientos místéricos del *magister*. Así, la figura de *la lucha con el dragón* va a ser un verdadero *leitmotiv*, en clara alusión a la necesidad alquímica de perfección. Desde ese punto de vista, hay una circunstancia de tremendo interés en la obra de este maestro, señalada por García Lloret, y es la existencia de un ciclo muerte – resurrección reflejado a través de las mochetas de las portadas de sus diversos templos. Se transmite la idea de la existencia de una muerte real, representada por el personaje devorado por un monstruo, a la par que la aparición en otra dimensión de ese personaje, simbolizado como alma pura en forma de figura desnuda que emerge de las fauces de un segundo monstruo. En esencia es la representación del paso al inframundo, a la fase mística de nigredo, previa al resurgir como ser renovado.

En la cronología de sus templos el maestro desarrolla secuencialmente ese hecho. En su primer templo, San Felices de Uncastillo, solo hay personas devoradas. Es la fase de nigredo plena. La inflexión se produce en Santiago de Agüero, donde coexisten una persona devorada con otra que renace. Por fin, al final de su obra, en la portada oeste de San Miguel de Biota, aquella que recibirá la última luz del día, solo nos va a mostrar seres que renacen. Renacer es el logro de la perfección, al cual se llega a través de la propia desaparición física, como nos insinúa en las mochetas de la portada sur de Biota. En una de ellas se muestra a sí mismo como un anciano con tallante al hombro, mesándose la barba mientras contempla, en la mocheta situada frente a él, su propia desaparición devorado por el monstruo. Y todo ello bajo la clara alusión a la psicostasis esculpida en el tímpano, psicostasis o pesaje de las almas a cargo de san Miguel, que se halla en acertada consonancia con el momento referido.

Fruto del conocimiento de esta secuencia propuesta por García Lloret fue mi intuición de que en ese templo de Biota podía existir un *punto final*, una firma de fin de obra del maestro. Con ese propósito volví de propio para mirar por los rincones y encontré una inscripción inédita sobre la mocheta norte de la portada de poniente que firmaba la representación de la resurrección de un espíritu puro. Parece leerse “GIRALDO”, que quizá fuera el nombre de uno de los maestros del taller. En fin, que quedan muchas puertas abiertas para interpretar la obra de este maestro tardorrománico tan nuestro.

Aragón es una de las regiones más ricas en manifestaciones del arte románico, y en especial su zona norte, en la que nos hallamos, razón por la cual se han realizado sobre sus monumentos importantes estudios, muchos de los cuales los han protagonizado notables miembros de esta Real Academia que me honra acogiéndome en su

seno. Un buen ejemplo para demostrarlo es la noticia de que en la actualidad se están confeccionando, bajo la dirección del profesor doctor Domingo Buesa, los volúmenes correspondientes a la provincia de Huesca de la *Enciclopedia del románico* auspiciada por la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, y en la nómina de lugares que se han de catalogar aparecen nada menos que 650 entradas.

EL ARTE CISTERCIENSE

El doctor Ignacio Martínez Buenaga en su estudio sobre *La arquitectura cisterciense en Aragón* se refiere a la expansión cluniacense como “la invasión cultural y artística cluniacense”, para más adelante, hablando ya del Císter, nombrarlo como “la segunda invasión” llevada a cabo por los monjes blancos, así denominados por el color de su hábito, en contraposición al negro de los benedictinos cluniacenses. El Císter aparece como una “reforma de la reforma”. La reforma gregoriana plasmada en la obra de Cluny cayó con el paso del tiempo en los vicios que pretendía combatir. La gestión de la muerte les fue tan bien que “murieron de éxito”. El Císter surgirá como una idea de espiritualidad, de recogimiento, de renuncia al mundo, de trabajo manual, de autosuficiencia. En sus templos nada debe distraer al monje, que ha de permanecer ajeno a lo exterior para recibir el mensaje divino sin que nada lo interfiera.

El movimiento se origina en 1098 en la abadía de Cîteaux, en Borgoña, promovido por Roberto de Molesmes. Su gran impulsor será Bernardo de Claraval (1090-1153), verdadero maestro espiritual de la orden. Son fechas coincidentes con las del románico. Y es que no hay una cronología específica, puesto que las artes no son secuenciales, sino que pueden convivir en el tiempo. Las ideas están por encima del arte, y así veremos templos románicos en los que la orden cisterciense desarrolla su religiosidad. Dicho lo cual, hay que señalar los aspectos específicos de su forma de edificar. El monasterio está diseñado para estar aislado del mundo, ser autosuficiente. El claustro centra su estructura y a su alrededor se disponen las diferentes edificaciones: *armarium*, sala capitular, locutorio, sala de monjes, refectorio, cocina y, por supuesto, la iglesia monástica. Aquí la portada occidental, solemne y portadora de advertencias, no tiene razón de ser. En palabras de Bango Torviso, “los monjes cistercienses no esperaban a nadie”. No tienen sentido las grandes portadas. La sobriedad llega también a los capiteles, que dejarán de ser el marco desde donde difundir ideas.

Se va a mantener el uso de los pilares compuestos con semicolumnas adosadas y aparecen los arcos apuntados y las bóvedas de crucería componiendo tramos que se repetirán con una monótona y rítmica cadencia. Mas, si esto es lo estandarizado, en Aragón es frecuente la variabilidad, aprovechando ideas o elementos anteriores. En Rueda encontramos cabecera plana triabsidal. Hay iglesias con girola, como en Veruela; otras con ábside poligonal, como en Piedra; o directamente iglesias románicas con ábsides semicirculares, como ocurre en Casbas o en Cambrón. Martínez Buenaga habla al respecto de *Císter románico*, *Císter gótico-mudéjar* o *Císter gótico del XIII*, cuyos arquetipos son Veruela, Rueda y Piedra respectivamente.

Pero, como he señalado en el inicio de mi discurso, este arte ya no cumple con las condiciones básicas del románico, aun cuando coincida en el tiempo y aproveche elementos importantes de él. El impulso cluniacense ya no está tras este movimiento reformista que huye del mundo y se recoge de los estímulos externos para estar solo atento a la recepción del mensaje divino. El momento de esplendor del románico ya ha pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMENDÍA ALFRANCA, José Luis (2004), *El románico en el Alto Aragón*, Zaragoza, Leyere.
- BANGO TORVISO, Isidro (1909), *Alta Edad Media: de la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, Sílex.
- BUESA CONDE, Domingo J. (1996), *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses*, Zaragoza, Ibercaja.
- CARDÚS LLANAS, José (1980), *Turismo altoaragonés*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- COBREROS AGUIRRE, Jaime (2005), *Guía del románico en España: de la A a la Z*, Madrid, Anaya.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1989), *El monasterio de San Pedro de Siresa*, Zaragoza, DGA.
- GARCÍA LLORET, José Luis (2005), *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, IFC.
- y Antonio GARCÍA OMEDES (2008), *La escultura románica en Aragón: representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lérida, Milenio.
- LACOSTE, Jacques (2007), *Les grandes œuvres de la sculpture romane en Béarn*, Burdeos, Sud Ouest.
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio (1990), *La arquitectura cisterciense en Aragón: 1150-1350*, Zaragoza, IFC.
- MUR SAURA, Ricardo (2002), *Pirineos: montañas profundas*, Huesca, Pirineo.
- PRADO-VILAR, Francisco (2008), “Saevum facinus. Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324, pp. 173-199.

**LA PRESENTACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
A TRAVÉS DE LOS CENTROS DE INTERPRETACIÓN:
EL PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO
Y LA COMARCA DE SOMONTANO DE BARBASTRO**

M.^a Nieves JUSTE ARRUGA*

RESUMEN.— En este artículo se presenta la experiencia realizada desde 1997, en la Comarca de Somontano de Barbastro y el Parque Cultural del Río Vero, en relación con la creación de una red de centros de interpretación vinculados al patrimonio cultural. La iniciativa se contextualiza en el marco de la estrategia global de desarrollo territorial comarcal, que contempla el patrimonio cultural como un factor de desarrollo, aunando su protección con la creación de un producto de turismo cultural. Se inserta asimismo en la aplicación de programas europeos innovadores, en la interrelación con redes de cooperación y en la implantación de novedosas figuras de gestión como el Parque Cultural del Río Vero. Finalmente, se ejemplifica con el Centro de Arte Rupestre y la puesta en valor de este patrimonio declarado Patrimonio Mundial por la Unesco.

PALABRAS CLAVE.— Parque Cultural del Río Vero. Somontano de Barbastro. 1997-2012.

ABSTRACT.— This article presents the experience carried out since 1997 in the Somontano de Barbastro region and the Río Vero Cultural Park with regards

* Gerente del Parque Cultural del Río Vero y técnico de Patrimonio y Cultura de la Comarca de Somontano de Barbastro. mjuste@somontano.org

to the creation of an interpretation centre network linked to cultural heritage. The initiative is carried out in the framework of the global strategy of regional territorial development, which regards cultural heritage as a development factor, linking its protection with the creation of a cultural tourism product. At the same time it falls within innovative European programmes, the interrelation with cooperation networks and innovative management figures like the Río Vero Cultural Park. Finally it is illustrated with the example of the Cave Art Centre and the value of this heritage, which has been declared World Heritage by UNESCO.

En los últimos quince años las fórmulas de gestión del patrimonio y su presentación al público han sufrido una gran transformación y múltiples planteamientos.

Junto a los museos, que a su vez han vivido un proceso de adaptación hacia un mayor didactismo, han surgido una serie de equipamientos bajo los nombres de *centros de interpretación*, *centros de visitantes*, *aulas didácticas* y otros. Estos establecimientos surgen por motivaciones y con objetivos muy diversos, de índole turístico, museístico, cultural, etcétera, y, aunque muchos de ellos se denominen *centros de interpretación*, no siempre en sus contenidos y en su tratamiento aplican los criterios de interpretación del patrimonio. Algunos combinan el centro de interpretación con otros equipamientos e infraestructuras, tales como las rutas señalizadas, y con el desarrollo de actividades diversas. Asimismo, junto a aquellos enclaves temáticos, de sitio o de carácter individualizado, han nacido experiencias circunscritas a ámbitos territoriales más amplios, relacionadas con conceptos o figuras como el ecomuseo, el territorio museo o el parque cultural, o configurando diferentes redes. Ejemplo de estas son los equipamientos vinculados a los parques culturales en Aragón¹ o la Red Natural de Aragón.

Los centros de interpretación basados en la interpretación primero del patrimonio natural y posteriormente del patrimonio cultural tienen su origen en el ámbito anglosajón y llegan España en torno a los años ochenta, cuando se produce un amplio crecimiento. Aquello que en un momento constituye una iniciativa novedosa termina provocando una gran saturación, fruto en muchas ocasiones de una falta de planificación y coordinación territorial, así como de la indefinición de su tipología, que no cuenta con ningún tipo de validación externa.

¹ Véase *Parques culturales de Aragón* (2008).

Sin pretender realizar un análisis de este fenómeno, del que se han ocupado extensamente otros autores,² me centraré en presentar el planteamiento del proyecto realizado en Parque Cultural del Río Vero y la Comarca de Somontano de Barbastro entre 1996 y 2013, ejemplificado finalmente en el caso del Centro de Arte Rupestre en Colungo.

En Aragón, los primeros centros de interpretación se crean asociados a los espacios naturales protegidos. De estos, el dedicado al Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara fue instalado en 1997 en la Comarca de Somontano, en la localidad de Bierge. Y entre las primeras iniciativas en Aragón relativas a centros de interpretación específicos sobre patrimonio cultural se encuentran las desarrolladas a finales de los noventa en el contexto del proyecto de cooperación Terra Incognita, en el que participó la Comarca de Somontano.

EL PROGRAMA DE PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CULTURAL DEL SOMONTANO Y EL PROYECTO DEL PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

La creación de los centros de interpretación en la Comarca de Somontano no es un hecho aislado. Su arranque se inscribe en las estrategias de desarrollo local que la Mancomunidad del Somontano de Barbastro puso en marcha a mediados de los noventa.

En esta comarca, una serie de factores estimulan en el último decenio del siglo XX una espectacular labor emprendedora en el ámbito local que será crucial: la fundación de la Mancomunidad del Somontano (1990), que favoreció la cohesión comarcal y una visión global del territorio, aplicando nuevas estrategias de desarrollo en las que el turismo y la conservación del patrimonio ostentaron un importante papel; la creación del Centro de Desarrollo del Somontano (1995) para la gestión del programa Leader II y otros proyectos europeos; la consolidación y el prestigio de la denominación de origen de los vinos del Somontano; el dinamismo de sectores económicos en torno a Barbastro; una mayor incidencia del sector servicios y del turismo, entre otros.

En este contexto, conscientes del valor del patrimonio cultural y de la trascendencia del Parque Cultural del Río Vero, la Mancomunidad y el Centro de Desarrollo

² Sobre los fundamentos de la interpretación véase Tilden (2006). Acerca de la interpretación del patrimonio y los centros de interpretación, con una visión crítica, Morales (1994). Consúltese asimismo Morales (1998) y Morales y Ham (2008). De los centros de interpretación en España se efectúa un amplio análisis en Martín Piñol (2011).

del Somontano, con el apoyo de las instituciones tradicionalmente implicadas en el territorio (municipios, Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Huesca, etcétera) y el soporte de los programas europeos, impulsaron decididamente el desarrollo de varias iniciativas de manera coordinada. Parten de un programa de puesta en valor del territorio y de su patrimonio cultural, orientado al desarrollo local, que potencia los recursos existentes, los articula, presenta y gestiona en una propuesta innovadora de turismo cultural, protección y divulgación del patrimonio, de gran impacto en el territorio. Este programa se inserta a su vez en el Plan de Desarrollo Integral de la Comarca, que pretende activar todos los recursos del territorio y promover nuevas alternativas de desarrollo a través de la colaboración de los diferentes agentes, tanto públicos como privados.

Se pretende lograr los siguientes objetivos:

- Recuperar del patrimonio cultural de carácter rural como factor de identidad y recurso de desarrollo.
- Poner en valor este patrimonio a través de diferentes estrategias de presentación e interpretación de una manera coordinada.
- Insertar el patrimonio en las estrategias de desarrollo local.
- Impulsar el desarrollo del Parque Cultural del Río Vero.

Para su cumplimiento se pusieron en práctica tres amplios proyectos: el Plan de Rehabilitación de Elementos Arquitectónicos, el proyecto Terra Incognita para el desarrollo del Parque Cultural del Río Vero y la creación de la Red de Centros Museísticos.

En la metodología de trabajo aplicada han tenido una importante función los programas europeos de desarrollo y cooperación, que, aparte de proporcionar recursos, han permitido trabajar en red con otros territorios y aplicar propuestas innovadoras. Desde 1996 hasta hoy, muchas de estas actuaciones se han enmarcado en algunos de estos programas europeos: Leader II (1996-2001), Leader Plus (2002-2008), Leader 2007-2013, Terra (1997-2000), Red Preiber I y Red Preiber II (2004 a 2008), entre otros.³

³ Sobre el análisis de estos proyectos, sus resultados, su influencia en el desarrollo del Parque Cultural del Río Vero y los proyectos en el Somontano, véase Sierra, Juste y Fábregas (2001); Castelló, Hernández y Giné (2008), y Juste (2002).

El Plan de Rehabilitación del Patrimonio

Entre 1993 y 2006 la Mancomunidad del Somontano y después la Comarca (creada en 2002) pusieron en marcha un plan de rehabilitación para recuperar el patrimonio rural como factor de identidad y como recurso de desarrollo, sabedores también del grado de deterioro de estos bienes, de su riesgo de desaparición y de la dificultad de los pequeños municipios para gestionar su recuperación, en una época en que pocas entidades se ocupaban de este patrimonio.

A través del Plan de Rehabilitación de Elementos Arquitectónicos se intervino en 67 elementos distribuidos por toda la comarca: puentes, fuentes, ermitas, pozos, fuentes, neveros, molinos, almazaras, alfares, torres y murallas, etcétera.

Previamente se realizó el *Inventario de bienes inmuebles de interés etnográfico y arquitectónico de la Mancomunidad del Somontano*,⁴ que permitió conocer su existencia y su situación, censando 325 inmuebles de diversa funcionalidad (viaria, industrial, religiosa, hidráulica, etcétera), y se creó un equipo técnico interdisciplinar propio (arquitecto, arqueólogo-técnico de patrimonio). La metodología de trabajo utilizada ha comprendido el estudio previo de cada elemento (documental, artístico, arqueológico, cultural, etcétera), su rehabilitación, el acondicionamiento del acceso al monumento, la articulación temática o territorial a través de rutas con señalización didáctica y, en ocasiones, la musealización. En este último caso se han aplicado diferentes modelos, que abarcan desde la musealización teniendo como soporte el propio elemento (por ejemplo, en el Torno de Buera y en el Alfar de Naval) hasta la creación de unidades interpretativas en su entorno (espacio de los Pozos Fuente, en Laluenga). Son soporte de una amplia gama de actividades culturales, pedagógicas y turísticas, y en los casos en que es posible se conectan con actividades artesanas o económicas relacionadas con ellos.

El plan finalizó con la exposición y el documental *Somontano: recuperando un patrimonio*, que fue itinerante para divulgar por las localidades este rico patrimonio y la importancia de su conservación, y con la publicación *Somontano: territorio y recuperación del patrimonio (1993-2006)*.

Los valores y los resultados conseguidos fueron reconocidos por Europa Nostra mediante una Mención de Honor en los Premios Europa Nostra 2007.

⁴ Juste (1995).

El Parque Cultural del Río Vero

La figura del Parque Cultural del Río Vero ha sido la principal referencia respecto al tratamiento del patrimonio cultural y la creación de los sistemas de interpretación, así como un modelo experimental cuyos planteamientos se han extendido al resto de la comarca.

Los parques culturales constituyen una iniciativa del Gobierno de Aragón (desarrollada a través de la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón) que ha dado soporte jurídico a una figura surgida en los años ochenta a partir del interés de las entidades científicas y administrativas por la investigación, la protección y la difusión del arte rupestre.⁵ La Ley de Parques introdujo como novedad las consideraciones emanadas de las nuevas políticas territoriales de desarrollo rural, que convertían al parque cultural no en una figura de protección *per se*, sino de desarrollo y gestión. Tiene como objetivos principales la protección, la conservación y la difusión del patrimonio, así como su contribución a la ordenación del territorio y el fomento del desarrollo rural sostenible. Para lograr estos fines, se establecen unos órganos de gestión (el Patronato, el Consejo Rector y la Gerencia), así como la obligatoriedad de desarrollar un Plan del Parque como instrumento de ordenación y planificación.

El Parque Cultural del Río Vero se declaró como tal en 2001, y en 2005 se configuraron sus órganos de gestión, con la particularidad que el Patronato del Parque efectuó la encomienda de gestión a la Comarca de Somontano de Barbastro.

Situado en la provincia de Huesca, al pie del Pirineo, entre la sierra de Guara y el Somontano, el Parque Cultural del Río Vero constituye un fiel exponente de la confluencia entre los valores naturales y los culturales desde los orígenes de la presencia humana. Está compuesto por nueve municipios: Bárcabo, Alquézar, Colungo, Adahuesca, Santa María de Dulcis, Pozán de Vero, Azara, Castellazuelo y Barbastro. Administrativamente se incluyen ocho en la Comarca de Somontano y uno en la de Sobrarbe. Geográficamente se integra en las Sierras Exteriores y el Somontano pirenaicos. El sector norte forma parte del Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara. Este tránsito entre el Pirineo y el llano lo convierte en un espacio privilegiado por la variedad y la calidad de sus contenidos naturales y culturales y la integración armónica de ambos. Muestra de ello son las diferentes medidas de protección en las que se inserta (Parque

⁵ Sobre los comienzos del parque véase Alloza y Royo (1990) y Baldellou (1990).

Natural de la Sierra y Cañones de Guara, zona de especial protección para las aves, relevantes conjuntos declarados Patrimonio Mundial y Bien de Interés Cultural...). Al interés científico se unen el formativo, el didáctico, el cultural, el turístico, el deportivo y el de ocio y tiempo libre, que multiplican sus valores y sus potencialidades.

Este Parque Cultural tuvo su origen en los años ochenta del siglo xx a partir del importante conjunto de arte rupestre que fue descubierto mediante las investigaciones del Museo de Huesca iniciada en 1978 bajo la dirección de Vicente Baldellou, tras los primeros estudios llevados a cabo por Antonio Beltrán en 1969.

Tal como se ha explicado en el apartado anterior, a partir de 1995 y a instancias de la iniciativa local se impulsó esta figura en un momento clave en el que se aunaron el interés territorial, los programas del Gobierno de Aragón y las iniciativas europeas para crear un proyecto de parque cultural, el cual asentó unas bases sólidas que han llegado hasta la actualidad, basadas en la conservación del patrimonio y su puesta en valor en el marco de la sostenibilidad y la gestión local.

Entonces arrancó una fase que caracteriza a este Parque por su inclusión en programas europeos y redes de cooperación —programas Leader, Terra, Red Preiber (Red de la Prehistoria Ibérica), Red Repparp (Red Europea de Primeros Pobladores y Arte Rupestre)—, no solo con el objetivo de obtener financiación, sino para establecer criterios, impulsar proyectos innovadores y transferir experiencias junto a otros territorios de España y Europa.

El Parque Cultural del Río Vero se ha convertido en un laboratorio de proyectos innovadores en patrimonio y turismo cultural que ha permitido exportar su metodología y sus experiencias.

Los objetivos inicialmente planteados para el Parque fueron estos:

- Configuración de un área cultural interdisciplinar basada en la integración de los elementos naturales y culturales.
- Integración de la gestión del patrimonio cultural en las estrategias de ordenación del territorio.
- Estudio, conservación, valorización y difusión del patrimonio cultural como factor de identidad, cohesión comarcal y recurso de desarrollo sostenible mediante la creación de productos de turismo cultural.
- Integración de los diferentes agentes institucionales y sociales que intervienen en el territorio en la gestión y en la puesta en práctica de iniciativas y actuaciones.

El programa europeo Terra: el concepto de *territorio museo*

Las actuaciones en el Parque Cultural parten de un proyecto global diseñado mediante el programa europeo Terra (1997-2001), instrumento que se convirtió en un vehículo innovador tanto en la conceptualización como en la planificación y la acción sobre del patrimonio cultural del Parque y del Somontano.

Terra fue un programa experimental de la Dirección General XVI orientado a la puesta en práctica de nuevas experiencias innovadoras y demostrativas en la ordenación del territorio, en el marco del desarrollo sostenible, a través de redes de cooperación transnacional. El Somontano, con el Parque Cultural del Río Vero, participó a través del proyecto Terra Incognita junto a los socios de Alguer (Cerdeña, Italia), Perelada, Garraf y las Altas Cinco Villas (España), y fue uno de los 15 proyectos aprobados.

Terra Incognita se centró particularmente en la metodología de la interpretación del patrimonio, que requiere un plan de actuación, la apuesta por determinado concepto de desarrollo económico a partir de los recursos patrimoniales, un discurso comunicativo y un sistema de gestión basados en el concepto de *territorio museo*.⁶

Sus ejes prioritarios de trabajo han sido el análisis y la planificación de los recursos, la creación de los entornos de gestión, la conservación del patrimonio, la creación de los sistemas de información e interpretación del territorio, la creación de los circuitos de visita, la creación de materiales de interpretación y la difusión. El proyecto y sus resultados fueron positivamente valorados por la Comisión Europea, que destacó su carácter innovador por su metodología en la ordenación de los recursos del patrimonio, su enfoque en la gestión, sus nuevas prácticas de cooperación entre diferentes niveles institucionales, organizaciones y agentes locales y su transferibilidad a otros territorios.

Tras afianzar el Parque y crear las primeras infraestructuras,⁷ anualmente se desarrollan diversas líneas de trabajo:

- Estudio e investigación, propios o en colaboración con las entidades científicas.

⁶ Sobre el proyecto Terra Incognita véase Miró y Masía (eds.) (2002).

⁷ Con este proyecto, además de establecer el diseño general del Parque se efectuó la primera fase de creación del Centro de Arte Rupestre, el acondicionamiento y la señalización de los primeros abrigos visitables y sus rutas, la creación del sistema básico de visitas guiadas al arte rupestre, el diseño del Centro del Río Vero y la señalización de varias rutas temáticas.

- Recuperación del patrimonio: restauración de ermitas, puentes, arquitectura popular, etcétera.
- Acondicionamiento de enclaves: protección y acondicionamiento de los abrigos con arte rupestre y los monumentos.
- Creación o consolidación de la Red de Centros Museísticos y oficinas de información.
- Señalización de itinerarios y enclaves.
- Dinamización del patrimonio a través de actividades, eventos y diseño de un producto de turismo cultural creativo e innovador.
- Formación específica para los trabajadores del parque, para los agentes socioeconómicos de la zona (empresarios turísticos, etcétera), para la población y para los escolares a través del programa didáctico anual.
- Difusión y promoción: edición de folletos, libros, actividades de divulgación en los medios de comunicación.
- Cooperación: participación en redes europeas.
- Inserción en el tejido socioeconómico: colaboración con los municipios y los agentes culturales y turísticos.

LA RED DE CENTROS MUSEÍSTICOS: CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS

En esta denominación incluimos los diferentes establecimientos de variada tipología que tienen como objetivo presentar al público el territorio y los valores naturales y culturales existentes en la comarca y en el Parque Cultural. Todos ellos son elementos que muestran el territorio, y por ello no pueden contemplarse de manera aislada.

Cuando se inició el proyecto Terra Incognita, en 1997, el Somontano de Barbastro carecía prácticamente de museos o establecimientos de difusión para el público. Únicamente existían, en Barbastro, el Museo Diocesano, en situación muy precaria, y el Museo de los Mártires, y en Alquézar, el Museo Etnológico Casa Fabián, que había sido constituido recientemente, así como la exposición de arte sacro de la colegiata. A ellos se uniría ese mismo año el Centro de Interpretación de Bierge, creado por el Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara.

En este contexto, y desde una perspectiva global, con el programa Terra se efectuó un análisis de los recursos y del territorio y en primer lugar se seleccionaron los ámbitos territoriales o entes destacados que se habían de presentar, así como los ámbitos temáticos representativos que había que poner en valor, que quedaron de la siguiente forma:

- Ámbitos territoriales: Comarca de Somontano, Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara y Parque Cultural del Río Vero.
- Ámbitos temáticos: el arte rupestre, costumbres y tradiciones, el agua y el uso histórico de los ríos, el medieval y sus rasgos culturales, el paisaje, el arte y los monumentos, la vida rural tradicional y el patrimonio inmaterial.

Estos bloques se abordan a través de diferentes herramientas de interpretación interrelacionadas entre sí:

- Centros de interpretación y museos.
- Rutas e itinerarios temáticos señalizados e interpretados, con un sistema general de señalización (aplicación de un manual de señalización).
- Lugares patrimoniales visitables (cuevas con arte rupestre, monumentos, construcciones, espacios etnológicos, etcétera).
- Materiales de apoyo.

Con estos planteamientos se organizó una hoja de ruta y se crearon los equipamientos inicialmente previstos en el proyecto más otros diseñados con posterioridad, aunando el esfuerzo de las diferentes entidades, de forma que tanto los nuevos proyectos como los equipamientos ya existentes se complementaran entre sí para procurar una presentación coherente. Para ello fue muy importante el contar en la Comarca con un equipo técnico que de forma habitual asesoró y que asesora en la actualidad a las entidades y que permite actuaciones coherentes y complementarias.

Así pues, es interesante señalar que el centro de interpretación o establecimiento museístico no es un equipamiento aislado, sino que se contempla como parte de un sistema de interpretación del patrimonio y del territorio que comparte otros tipos de presentaciones.

Partiendo de estas iniciativas se ha articulado la Red de Centros Museísticos del Somontano y el Parque Cultural del Río Vero, en la que se incluyen todos los existen-

tes en el territorio, con independencia de su origen o su gestión. Comarca y Parque Cultural los promocionan de forma conjunta a través de materiales diversos y campañas de difusión y editan anualmente un folleto que recoge la oferta didáctica de estos equipamientos y se difunde en los centros educativos.

Objetivos, función y características de los centros de interpretación

Los centros de interpretación se han concebido como infraestructuras vertebradoras y dinamizadoras culturales y turísticas de las que carecía el territorio, que optimizan a su vez los recursos del municipio en el que se encuentran y que ostentan varias funciones, de modo que son:

- Centros de acogida para el público.
- Centros de interpretación temática de los contenidos.
- Puntos de información turística.
- Centros de realización de actividades y eventos.

Se han convertido en herramientas básicas para la ordenación y el equilibrio territorial aportando nuevas infraestructuras culturales-turísticas estables y favoreciendo la incorporación de nuevas áreas comarcales a las actividades turísticas. En su faceta museográfica muestran los aspectos más relevantes del Parque y del Somontano, apoyándose en su momento en novedosos sistemas de presentación e interpretación del patrimonio.

Ejercen una importante función motivadora y dinamizadora, tanto por su capacidad para animar al público a realizar visitas a otros lugares, monumentos o eventos como por su impulso en la activación de nuevas actividades económicas en su entorno. Los centros se articulan como una red a la que se asocian además diferentes itinerarios señalizados, rutas y servicios turísticos.

En todos los casos, estas infraestructuras instaladas en las poblaciones han significado la recuperación de patrimonio cultural arquitectónico o de entornos urbanístico-ambientales degradados y han supuesto la incorporación laboral en nuevos yacimientos de empleo en el campo de la cultura y el ocio.

En la actualidad la Comarca de Somontano y el Parque Cultural del Río Vero cuentan con 15 centros museísticos de diversa índole, que pueden clasificarse de la siguiente forma:

a) Desde el punto de vista de la temática

- Establecimientos que presentan el territorio: Centro de Interpretación de la Comarca de Somontano y Espacio del Vino, Centro del Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara, Centro del Río Vero (Parque Cultural).
- Establecimientos temáticos: Centro del Arte Rupestre, Centro de Leyendas y Tradiciones, Centro de la Alfarería, Centros de las Vías de Comunicación y de Transporte, Centro de los Pozos Fuente, Pozo de Hielo, Torno de Buera, Museo Etnológico Casa Fabián, Museo Diocesano, Museo de los Mártires, colección de arte sacro de la colegiata de Alquézar, Centro de Iniciativas Antonio Peñart.

b) Desde punto de vista del tipo de equipamiento

- Museos: Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, Museo Etnológico Casa Fabián, Museo de los Mártires.
- Centros de interpretación: Centro de Interpretación de la Comarca de Somontano y Espacio del Vino, Centro del Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara, Centro del Río Vero, Centro del Arte Rupestre, Centro de Leyendas y Tradiciones, Centro de los Pozos Fuente, Centros de las Vías de Comunicación y de Transporte.
- Monumentos musealizados / centros de interpretación: Centro de la Alfarería (alfar de casa Palomera), Torno de Buera (centro de la cultura del aceite), Pozo de Hielo de Barbastro.
- Colecciones o exposiciones permanentes: colección de arte sacro de la colegiata de Alquézar, Centro de Iniciativas Antonio Peñart (arquitectura popular).

Breve descripción

Centro de Interpretación de la Comarca de Somontano
y Espacio del Vino, en Barbastro

Está instalado en el complejo de San Julián, conjunto monumental compuesto por el antiguo hospital de San Julián, la iglesia del siglo XVI (declarada Monumento

Catalogado) y la plaza de toros. Representa la puerta de entrada al territorio y acoge el Centro de Interpretación, el Espacio del Vino, la oficina de turismo, la sede del Consejo Regulador de la Denominación de Origen Somontano, una tienda de productos locales y un restaurante. Se efectúan numerosas actividades y eventos. El Centro de Interpretación tiene un enfoque principalmente turístico, de presentación del territorio y sus valores, y anticipa los espacios del Parque Natural de Guara y el Parque Cultural del Río Vero. Se completa con el equipamiento interpretativo que recorre la historia del territorio y sus principales hitos culturales. El Espacio del Vino explica de forma sugerente la Denominación de Origen Somontano y sus valores. Es punto de partida para la visita a los conjuntos monumentales de Barbastro y la Ruta del Vino, gestionados por el Ayuntamiento de Barbastro y el Consejo Regulador de la Denominación de Origen Somontano respectivamente.

Centro del Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara, en Bierge

Presenta este espacio natural, con sus valores naturales y su vinculación con la actividad humana. Cuenta con audiovisuales en varios idiomas y elementos interactivos. Se trata de un centro accesible y totalmente adaptado a minusvalías motrices, visuales y auditivas. En el exterior se ha creado un jardín interpretativo con las principales especies presentes en el área protegida. Es punto de partida de recorridos senderistas señalizados, dos de ellos adaptados (la Ruta de la Tamara y el Mirador del Vero). Realiza un programa didáctico y diferentes actividades, y está gestionado por el Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara.

Centro de Interpretación del Río Vero, en Castillazuelo

Instalado en un edificio de nueva construcción que ha saneado una zona urbana junto al río, presenta el Parque Cultural a través del río que lo vertebró: el territorio y sus ecosistemas, el uso del agua, los pueblos. Consta de un audiovisual y una exposición que recrea los diferentes ecosistemas presentes en el Parque, maquetas, dioramas y paneles dedicados a la vinculación del hombre con el río a través de los siglos y al ingenio de los hombres para aprovecharla. Es punto de partida de la Ruta de Ras Vals, que recorre el curso medio del Vero, sus ecosistemas y sus obras hidráulicas históricas, y de la Ruta de Poyet. En relación con esta temática se desarrolla el sendero de las Pasarelas, que parte desde Alquézar, en la cuenca alta y los cañones del



*Centro de Interpretación del Río Vero, en Castillazuelo.
(Foto: Fernando Pérez. Archivo Centro de Desarrollo del Somontano)*

río Vero, así como otras rutas en el ámbito del parque. Realiza un programa didáctico y diferentes actividades, y está gestionado por la Comarca de Somontano y el Parque Cultural del Río Vero en colaboración con el Ayuntamiento de Castillazuelo.

Centro de Interpretación del Arte Rupestre, en Colungo
(se explica más adelante)

Dedicado a presentar el arte rupestre, declarado Patrimonio Mundial, y las sociedades que lo crearon, es punto de partida para las visitas a los abrigos con arte rupestre y ofrece diferentes actividades de animación y eventos. Está gestionado por la Comarca de Somontano y el Parque Cultural del Río Vero en colaboración con el Ayuntamiento de Colungo.

Centro de Interpretación de Leyendas y Tradiciones
del Parque Cultural del Río Vero, en Adahuesca

Centro museístico dedicado a la divulgación del patrimonio etnográfico inmaterial. Está ubicado en el casco histórico de la localidad, en el conjunto arqueológico del recinto amurallado que formaba parte de la primitiva fortaleza de Adahuesca, ori-

ginaria del siglo x. El contenido del centro se articula a través de nueve ámbitos temáticos recorridos de la mano de Las Abuelas de Sevil, que a la vez que nos cuentan su historia legendaria nos introducen en el espacio mágico y misterioso de nuestras leyendas y tradiciones. Luces, formas, colores, objetos y sonidos ayudan a ambientar este espacio. Es punto de partida de la Ruta Leyendas al Paso y se vincula con otros recorridos, como los que llevan al santuario de Dulcis o a la ermita de San Martín de Lecina. Realiza un programa didáctico y diferentes actividades, y está gestionado por la Comarca de Somontano y el Parque Cultural del Río Vero en colaboración con el Ayuntamiento de Adahuesca.

Museo Etnológico Casa Fabián, en Alquézar

El museo está instalado en una casa somontanesa originaria del siglo xvi. En las diferentes dependencias de la casa se acondicionan los espacios característicos de la casa rural del Somontano, que a su vez ilustran las formas de vida de las gentes de la sierra de Guara y el Somontano hasta comienzos del siglo xx. Mobiliario y enseres ambientan actividades o espacios tan característicos como la cocina, la alcoba, las bodegas, el trabajo del campo, etcétera. En los bajos de la casa se encuentra un molino de aceite tallado en la roca que emerge del suelo y que puede remontarse a la Edad Media. Está gestionado por el Ayuntamiento de Alquézar y la familia propietaria del museo.



*Museo Etnológico Casa Fabián, en Alquézar.
(Foto: Fernando Pérez. Archivo Centro de Desarrollo del Somontano)*

Centro de Iniciativas Antonio Peñart, en Lecina

Con esta denominación se designa a la oficina de información instalada en las antiguas escuelas. Acoge diferentes materiales expositivos sobre el Parque Cultural del Río Vero, el Parque Natural de Guara y la localidad de Lecina, así como una colección de maquetas de arquitectura popular. Es soporte de las visitas guiadas a los abrigos con arte rupestre de Barfaluy, que parten de la localidad. Está gestionado en colaboración entre el Parque Cultural del Río Vero, el Ayuntamiento de Bárcabo y el Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara.

Torno de Buera

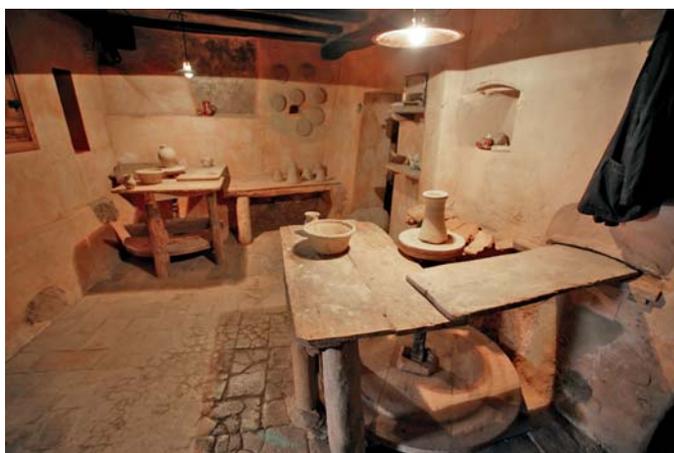
Antiguo molino de aceite que comprende dependencias de los siglos XVII y XVIII. Fue restaurado y musealizado y se ha convertido en el centro dedicado a la cultura del aceite en el Somontano. En sus instalaciones se presenta la evolución del cultivo del olivo y la elaboración del aceite, con conexiones históricas, culturales y relacionadas con las creencias. Los elementos de la almazara, tras su recuperación, se han puesto en funcionamiento y junto a un audiovisual sirven de soporte para explicar las diferentes fases del proceso y su contexto cultural. Es punto de partida para la ruta al santuario de Nuestra Señora de Dulcis y el Bosque de los Olivos. Realiza un programa didáctico y organiza eventos diversos. Gestionado por el Ayuntamiento de Santa María de Dulcis, sus actividades están integradas con las del Parque Cultural del Río Vero.



Torno de Buera. (Foto: Fernando Pérez. Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)

Centro de la Alfarería, en Naval

Naval es una localidad vinculada desde la Edad Media a la producción de cerámica y a la de sal, que en la actualidad todavía se mantienen. El centro corresponde al antiguo alfar de casa Palomera, que conserva todas sus dependencias básicas: balsas de decantación de la arcilla, obrador, horno. Ha sido completamente restaurado y musealizado y muestra, a través de cinco salas, el proceso de fabricación completo de la cerámica de Naval y la historia de la alfarería. Entre los recursos museográficos destaca un audiovisual de luz y sonido que en el obrador nos acerca a la faceta más humana del oficio de alfarero. Se complementa con la Ruta de la Sal y la actividad alfarera tradicional de la localidad. Realiza un programa didáctico y diferentes actividades que se interrelacionan con las del Parque Cultural del Río Vero.



*Centro de la Alfarería, en Naval. Obrador.
(Foto: Lunatus. Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)*

Pozo de Hielo de la Barbacana, en Barbastro

Este pozo de hielo del siglo XVII fue restaurado y musealizado. En él, mediante recreaciones, paneles y sonografías se explica la fabricación del hielo y la nieve, así como su distribución, en representación de una pujante industria que floreció en el Somontano entre los siglos XVI y XIX. Está gestionado por el Ayuntamiento de Barbastro en colaboración con la Comarca de Somontano y el Parque Cultural del Río Vero.

Espacio de los Pozos Fuente, en Laluenga

Los pozos fuente son estructuras monumentales de ingeniería hidráulica, características del Somontano, que permiten el acceso a pie hasta el propio manantial. Se han restaurado cinco, articulados en la Ruta de los Pozos Fuente, señalizada. Esta se inicia en el Pozo Nuevo de Laluenga, junto al que se ha instalado este pequeño espacio interpretativo sobre el conjunto. Está gestionado por el Ayuntamiento de Laluenga.

Centro de Interpretación de las Vías de Comunicación y Transportes, en Castejón del Puente

Está instalado en el edificio señorial La Malena, del siglo XVI. En él se presentan las comunicaciones desde época romana hasta nuestros días en torno a esta localidad, importante encrucijada de caminos a través de la historia. Es punto de partida hacia la Ruta de las Trincheras de la Guerra Civil. Está gestionado por el Ayuntamiento de Castejón del Puente.

Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, en Barbastro

Tras su reciente remodelación y su ubicación en el palacio episcopal, edificio del siglo XVI declarado Bien de Interés Cultural, el museo acoge una importante colección de obras de arte (pintura, pintura mural, escultura, orfebrería, tejidos) procedentes de diferentes parroquias de la diócesis y presentadas mediante técnicas museográficas modernas. Realiza numerosas actividades de difusión y de animación y un programa didáctico. En las visitas al museo se incluye la de la catedral de Barbastro. Está gestionado por el obispado de Barbastro-Monzón con el apoyo de otras entidades.

Colección de arte sacro de la colegiata de Alquézar

Conjunto de piezas instaladas en una de las salas anejas a la colegiata que constituye un imponente edificio del siglo XVI declarado Bien de Interés Cultural. La colegiata alberga parte del claustro románico de la anterior iglesia y el recinto amurallado medieval. La colección está gestionada por el obispado de Huesca y la parroquia de Alquézar.

Museo de los Mártires Claretianos, en Barbastro

Museo religioso dedicado a los mártires claretianos de la Guerra Civil que nos acerca, a través de algunos de sus objetos personales, a la religiosidad de estos mártires y a su contexto histórico. Está gestionado por la Orden de los Misioneros Claretianos.

EL CENTRO DE ARTE RUPESTRE Y LA MUSEALIZACIÓN DEL ARTE RUPESTRE

El Parque Cultural del Río Vero contiene un excepcional conjunto de arte rupestre prehistórico caracterizado por su densidad de yacimientos y por la singularidad de contener, en un espacio geográfico tan reducido, muestras de los estilos pictóricos clásicos de la prehistoria europea (paleolítico, levantino, esquemático, además del lineal geométrico), que representan el arte de todas las sociedades prehistóricas vinculadas con este territorio durante más de veinte mil años.⁸

Desde 1998 está declarado por la Unesco Patrimonio Mundial, en el conjunto del arco mediterráneo de la península ibérica. También forma parte del itinerario europeo Caminos de Arte Rupestre Prehistórico (CARP).⁹

Más de sesenta abrigos con manifestaciones pictóricas se alojan en el río Vero y sus barrancos subsidiarios (Choca, Chimiachas, Palluala, La Fuente, Argatín, Arpán, Fornocal...) entre las cavidades de sus acantilados.

La cueva de la Fuente del Trucho alberga las únicas pinturas del Paleolítico de Aragón (manos en negativo, caballos, signos puntiformes y abstractos), además de grabados. El arte de estilo naturalista levantino destaca por las representaciones de animales (ciervos, cabras, sarríos, etcétera) en abrigos como Arpán, Regacens o Labarta, con espléndidas muestras como el ciervo de Chimiachas. Las de seres humanos (arqueros y probables recolectores en Arpán) y escenas tienen su más relevante muestra en Muriecho, donde se puede observar la captura, quizá ritual, de un ciervo vivo. El arte esquemático, que en ocasiones comparte abrigo con las muestras levantinas, es el más extendido. Ofrece numerosas y diversas representaciones de animales, seres

⁸ Véase Baldellou *et alii* (2009).

⁹ Véase Montes (coord.) (2006).

humanos y signos en multitud de abrigos, como Mallata, Barfaluy, el conjunto de Gallinero – Escaleretas, etcétera. Del estilo lineal geométrico hay muestras en el abrigo de Labarta.

Por ello el arte rupestre ha sido el primer ámbito temático trabajado desde el punto de vista integral, con un abanico de equipamientos y actuaciones destinados a elaborar un producto turístico-cultural competitivo y de calidad. El Centro de Arte Rupestre no es, pues, un elemento aislado, sino que constituye uno de los principales puntales en el proyecto de musealización del arte rupestre,¹⁰ que abarca diversos equipamientos y servicios:

- Centro de Interpretación del Arte Rupestre.
- Abrigos con arte rupestre visitables: rutas señalizadas y servicio de visitas guiadas.
- Actividades de dinamización y difusión para diferentes públicos.

El proyecto de musealización del arte rupestre se comenzó a articular desde el territorio en 1997, tras una etapa de apertura de visitas a algunos abrigos promovida por el Gobierno de Aragón, en colaboración con el Museo de Huesca y la Universidad de Zaragoza, entre 1991 y 1996. Se gestó en paralelo a la creación oficial del Parque Cultural del Río Vero y dentro de los objetivos establecidos en el proyecto Terra Incognita, tal como se ha explicado en los apartados anteriores.

Arranca de la consideración de la importancia de este patrimonio como signo de identidad territorial y como recurso turístico y de desarrollo, así como de la posibilidad de aunar sus valores culturales y los de su entorno natural, circunstancia que potencia sus atractivos y cristaliza en la confluencia de los ámbitos científico, administrativo, turístico y de desarrollo. El objetivo principal que se plantea consiste en convertir estos recursos en un producto de turismo cultural de calidad basado en la interpretación del patrimonio y regido por la sostenibilidad ambiental y cultural. En primer lugar se establecieron las bases conceptuales, la estrategia y el proyecto de presentación al público; se realizaron estudios previos, el inventario de recursos, el diagnóstico y el análisis de estos, así como su selección, paso previo para abordar la fase de articulación y musealización. Así, en este proyecto se

¹⁰ Véase Juste (2003).

habrán desgranado, en este orden, las fases de investigación, protección, musealización, dinamización y difusión.

En el primer intervalo, entre 1997 y 2000, se ejecutó la fase inicial del Centro de Arte Rupestre, el acondicionamiento de algunos abrigos y su señalización para hacerlos visitables, así como un primer servicio, muy reducido, de visitas guiadas. En los años siguientes se han ido acometiendo las restantes actuaciones hasta la actualidad.

La ejecución del proyecto y la gestión de los equipamientos y los servicios corresponden a la Comarca de Somontano y al Parque Cultural del Río Vero, en colaboración con los ayuntamientos y con el apoyo del Gobierno de Aragón (Parques Culturales) y otras entidades.

El Centro de Interpretación del Arte Rupestre

Sus bases conceptuales se centran en las ya indicadas para los centros de interpretación; no en vano este puede considerarse el modelo creado desde la Comarca y el Parque Cultural del Río Vero.

Es importante destacar su intervención en la ordenación y el equilibrio territorial desde el punto de vista turístico, su carácter de infraestructura estable y las posibilidades que ofrece para generar en su entorno nuevas actividades económicas vinculadas al turismo y a la cultura que favorecen nuevas oportunidades en los municipios, como ocurre en Colungo. En el aspecto museográfico aporta nuevas fórmulas de presentación del patrimonio y ejerce una importante función dinamizadora motivando al público a la realización de otras visitas y actividades. Actúa como centro de acogida al público e información turística. Dirigido a diversos públicos, aúna el factor informativo, el interpretativo y el de las actividades didácticas.

Localización y características básicas

El Centro se encuentra en Colungo, una población de 142 habitantes situada en el sector norte del Parque Cultural e integrada igualmente en el Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara, paso obligado para acceder a la mayoría de los abrigos visitables.

Ocupa una amplia finca, un antiguo espacio agrícola, nexa entre el casco urbano y el monte, junto a los principales servicios turísticos de la población: alojamientos,

restaurantes, aparcamiento. Rodeado de campos de olivos y almendros, cuenta con una espléndida panorámica sobre la sierra de Guara, donde se encuentran los abrigos.

Su objetivo temático consiste en articular la presentación del arte rupestre y ofrecer al visitante la información y las claves básicas para comprenderlo y acercarse a las sociedades que lo crearon. Está distribuido en diferentes ámbitos que permiten aproximaciones informativas, formativas y lúdicas. La intervención arquitectónica y paisajística ha conservado los rasgos originales del entorno recuperando el patrimonio arquitectónico existente y acomodando al conjunto las nuevas incorporaciones, inspiradas en la arquitectura tradicional de la zona. Cuenta con varios espacios que han sido equipados progresivamente entre 1997 y 2003. Se ha efectuado una última remodelación en 2008.

En todos los equipamientos se ha trabajado la accesibilidad lingüística, por lo que los audiovisuales están en tres idiomas (español, francés e inglés). También se dispone de carpetas con los textos presentes en los paneles, traducidos, que se prestan al público, así como un sistema de audioguías también en los tres idiomas. A continuación se describen los diferentes espacios y las distintas dependencias.

Casa Museo A Cabaña de Villa

Corresponde a un antiguo pajar-almacén restaurado y distribuido en dos plantas que acogen los servicios de recepción de visitantes y la zona expositiva. Fue el primer equipamiento inaugurado en 1999 con el proyecto Terra Incognita, y su contenido expositivo fue remodelado completamente en 2008 dentro del programa Red de la Prehistoria Ibérica (Preiber). Este fue un proyecto de cooperación innovador, dentro del programa Leader, entre los territorios de Saja-Nansa (Cantabria), Valle de Alcudia y Sierra Madrona (Castilla – La Mancha), Guadalteba (Andalucía), Oriente de Asturias (Principado de Asturias), Macizo del Caroig (Valencia) y Somontano (Aragón), que tuvo como principales objetivos la incorporación de las nuevas tecnologías para la presentación del arte rupestre.

En la planta baja se ubican la recepción, la oficina, una pequeña tienda y los aseos. En esta misma planta se encuentra la primera sala expositiva. En ella, de una manera muy descriptiva, a través de paneles con amplio aparato gráfico (dibujos, imágenes diversas y fotos) elaborados para este fin, maquetas, objetos y medios audiovi-

suales, se presenta al público el arte rupestre en el contexto de la evolución humana y en su distribución universal, el Parque Cultural del Río Vero y su vinculación con el arte rupestre, y la arqueología como ciencia que proporciona la información de nuestros primeros momentos históricos. Así pues, se abordan diferentes ámbitos temáticos: la prehistoria (“África, cuna de la humanidad”), el arte rupestre (“El despertar de la imaginación”), el Parque Cultural y el cañón del río Vero (“Un museo vivo en plena naturaleza”), el arte rupestre del río Vero (“Historia de un descubrimiento”) y el yacimiento arqueológico (“Una ventana al pasado”).

La presentación del territorio donde se creó y se encuentra el arte rupestre se efectúa a través de un sistema de cartografía dinámica en 3D, basada en un SIG, que permite un vuelo virtual por la Comarca de Somontano y el Parque Cultural. Mediante el manejo interactivo el visitante puede navegar de manera libre y acceder a los espacios y a la información pulsando en los iconos que aparecen en diferentes puntos del territorio o disfrutar de varias visitas cortas, con locución en tres idiomas, que recorren los paisajes del Parque o el arte rupestre.

La primera planta está íntegramente dedicada al arte rupestre del Río Vero. El objetivo ha sido presentar los diferentes estilos artísticos relacionándolos con las sociedades que los crearon a través de los tres ciclos: arte paleolítico (“Cazadores en el frío”), arte levantino (“Una visión naturalista”) y arte esquemático (“Las imágenes de los agricultores”). En todos los casos se ha utilizado la misma metodología para la selección del tipo de contenidos y su presentación (el encuadre cronológico y cultural, el medio ambiente, las formas de vida y su tecnología, la expresión artística), teniendo como referencia un yacimiento de hábitat y un abrigo con pintura rupestre en cada uno de estos ciclos. Esta exposición se apoya con dibujos, imágenes, maquetas y diversas recreaciones de objetos representativos de cada momento. Se dispone de tres equipamientos interactivos que puede manejar el visitante: el primero permite seleccionar varios vídeos cortos que muestran la fabricación de algunas de las herramientas que están expuestas en las vitrinas; en el segundo se accede a los distintos yacimientos con arte rupestre y su contenido; en el tercero, de una manera lúdica y en formato digital, podemos convertirnos en pintores prehistóricos utilizando diferentes utensilios y pigmentos.

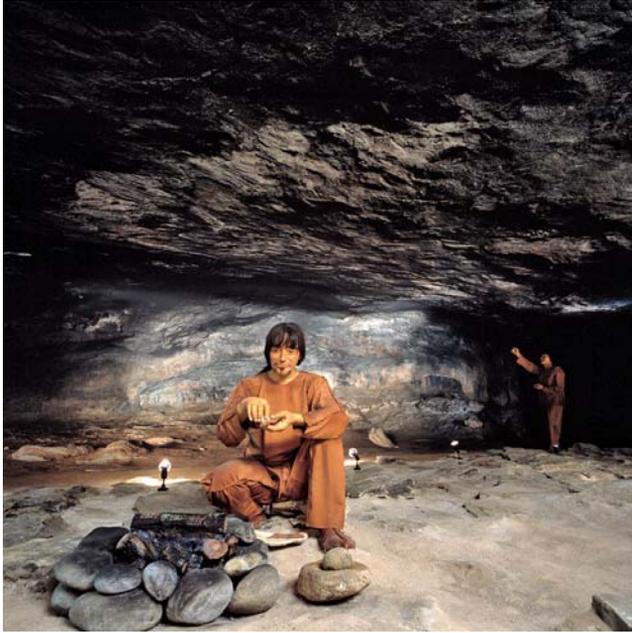
La visita se completa con un corto audiovisual que de forma emotiva y a modo de epílogo nos muestra la evolución artística y cultural del entorno del Río Vero durante la prehistoria.



*Centro de Interpretación del Arte Rupestre, en Colungo.
Detalles interactivos en la primera planta. (Foto: Ignacio Pardinilla.
Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)*

El Espacio Cueva Fuente del Trucho

En un nuevo edificio construido aprovechando el desnivel de la ladera, abierto en 2003, se desarrolla un espacio museístico íntegramente dedicado a la cueva paleolítica de la Fuente del Trucho. Su descubrimiento y los trabajos científicos, su arte y las gentes que pintaron y habitaron la cueva se presentan al visitante en un montaje museográfico donde prima la ambientación: dioramas que representan escenas, un audiovisual con grabaciones de escenas prehistóricas y una recreación de la cueva basada en una presentación fotográfica combinada con otro audiovisual constituyen sus contenidos principales.



Espacio Cueva Fuente del Trucho.

(Foto: Antonio Ceruelo. Archivo Comarca de Somontano de Barbastro)

El Parque Arqueológico

El Centro dispone de un amplio espacio exterior acondicionado como un pequeño parque concebido desde una óptica didáctica. En él se han recreado a tamaño natural construcciones arqueológicas relacionadas con la vida y la muerte propias de diferentes épocas desde el Neolítico hasta la Edad del Hierro: cabañas circulares, dólmenes, túmulos, etcétera. En torno a estas estructuras se han incorporado muestras de los ámbitos vegetales climáticos representativos de las distintas etapas, así como paneles informativos sobre todo el conjunto.

Junto al Parque Arqueológico se encuentra *el cubierto*, una construcción tradicional (muros de mampuesto y piedra seca, vigas de troncos de madera, cubierta de cañizo, barro y elementos vegetales, etcétera) de apoyo para la realización de talleres y actividades didácticas.

Todo este espacio exterior se destina a su vez a la realización de diferentes actividades, tales como talleres, tiro con propulsor, representaciones prehistóricas, etcétera.



*Parque Arqueológico. (Foto: Ignacio Pardinilla.
Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)*

Los abrigos con pinturas rupestres visitables y el servicio de visitas guiadas

Los abrigos con arte rupestre configuran un museo al aire libre. Su valor pictórico y la espectacularidad paisajística de sus enclaves se incrementan al contemplarlos en el lugar donde pintaron las sociedades prehistóricas, y en la mayoría de los casos en un paisaje similar al de la época, sin apenas huellas posteriores de utilización del entorno. Por ello era imprescindible establecer su visita en conexión con los contenidos del Centro de Interpretación.

Con este fin se han seleccionado para convertirlos en visitables cinco conjuntos de abrigos donde confluyen varias características: ofrecen muestras artísticas representativas, arte bien conservado y visible, un grado de accesibilidad adecuado y un entorno natural atractivo. Se trata de los levantinos de Arpán, Chimiachas y Regacens, y los esquemáticos de Barfaluy, Mallata y Quizans. En todos ellos se han acondicionado los accesos instalando un dispositivo de escaleras y elementos de protección acorde con el entorno que garantiza la seguridad de los visitantes, así como el mantenimiento de los sistemas de conservación del abrigo.



Visitas guiadas al abrigo de Mallata. (Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)

Con destino a los conjuntos anteriores se han articulado cinco itinerarios didácticos (Arpán, Mallata, Barfaluy, Regacens, Chimiachas – Quizans) que requieren una sencilla actividad senderista de diferente duración. Las rutas disponen de equipamiento señalético —señalización direccional, informativa (de la ruta, de las posibilidades de visita, de los lugares de contacto y de otros datos de interés) e interpretativa (paneles sobre el contenido de los abrigos y otros recursos del entorno)— que sigue un mismo sistema e idéntica jerarquización. Cada una de las rutas, además de centrarse en el abrigo correspondiente y en su contenido, aprovecha los recursos de su recorrido, de modo que en ellas se abordan a la vez diferentes aspectos relativos al arte rupestre, la prehistoria y el entorno. Todas las actuaciones han estado presididas por la sostenibilidad ambiental y cultural y la protección específica del patrimonio.

En las localidades de donde parten estas visitas se han instalado unos tótems informativos, financiados por el Ministerio de Cultura, sobre la declaración de Patrimonio Mundial de estos enclaves.

El equipamiento constituye el soporte del servicio de visitas guiadas a cargo de guías especializados del Parque, iniciado en 1997. Se ofrece una visita de carácter

didáctico, muy personalizada, que permite presentar al público el arte rupestre prehistórico en su contexto natural y cultural, así como en el contexto territorial actual. Se pretende también sensibilizar al visitante sobre el valor del arte rupestre y su protección. Se accede al abrigo en pequeños grupos, aplicando un procedimiento de buenas prácticas que compatibiliza la visita con las adecuadas medidas de conservación del conjunto pictórico y su enclave.

El programa de visitas funciona en horario de mañana y tarde durante un amplio calendario anual (verano, puentes, fines de semana de primavera, etcétera), y de modo concertado, todo el año. Estas visitas parten del Centro de Arte Rupestre.

Actividades de dinamización y difusión

Estas actividades suponen el tercer pilar en la musealización y la interpretación del arte rupestre. En su mayor parte están basadas en la experimentación como metodología más apropiada para acceder a un patrimonio de tan compleja comprensión e interpretación como es el arte rupestre. El Parque Cultural del Río Vero se ha distinguido por su carácter innovador, promoviendo eventos basados en este patrimonio y en las culturas que lo crearon y proponiendo actividades para diferentes tipos de públicos. Destacamos las más significativas:

- Programa anual para escolares (desde la educación infantil hasta la ESO) con varias opciones de unidades didácticas y talleres de tecnología prehistórica, donde se van incorporando nuevas modalidades e implantando, entre otros recursos, el uso de maletas didácticas.
- Talleres de tecnología prehistórica (obtención de fuego, trabajo de sílex, pintura, cerámica, adornos, tiro con propulsor...) para familias.
- El programa Misterios de la Prehistoria, con talleres o actividades de animación como “La hora del chamán”, efectuados en verano y orientados al público turístico en general.
- Celebración cada dos años de los Campeonatos Europeos de Tiro con Arco y Propulsor Prehistóricos. Se organiza un fin de semana dedicado a la prehistoria en el que, junto a las pruebas de competición realizadas en el entorno del abrigo de Mallata, se efectúan diversas actividades demostrativas y talleres.



*Taller de pintura prehistórica en el Centro de Arte Rupestre.
(Foto: Ignacio Pardinilla. Archivo de la Comarca de Somontano de Barbastro)*

- Representaciones prehistóricas, como la llevada a cabo en 2012 por el grupo teatral francés La Tribu de Magda, de la localidad de Mas-d’Azil. En ella se describía la vida de una tribu prehistórica hace catorce mil años.
- Exposiciones sobre arte rupestre. Se han organizado en diferentes lugares del Parque Cultural muestras provenientes de proyectos de cooperación como *Caminos de arte rupestre* (de la Red Repparp), *Arte rupestre del arco mediterráneo de la península ibérica* o *Huellas en la roca* (proyecto de cooperación —Interreg— La Cultura Legada, entre el Ayuntamiento de Barbastro y el de Arize-Lèze, en Francia), sobre el arte rupestre del río Vero, que se ha exhibido también en Francia. Todas han contado con un programa didáctico específico para escolares diseñado por el Parque Cultural.
- Edición de diferentes materiales (folletos, guías, libros, programas de difusión y promoción, etcétera) y soportes digitales (página web del Parque y otras).
- Charlas y conferencias divulgativas de carácter científico. En ellas, además de contenidos de carácter regional se ofrecen al público temas de actualidad o

de interés. Se pueden citar las realizadas sobre Otzi, *el hombre de las nieves*, o las Jornadas Técnicas Arte Rupestre y Territorio Arqueológico, con conferencias sobre arte rupestre y prehistoria en Aragón, Altamira y Atapuerca.

- Diversas actividades culturales, planteadas siempre con un nexo de unión con la prehistoria: cuentacuentos de contenido intercultural, observaciones astronómicas, pequeños conciertos, muestras de cetrería, etcétera.

El arte rupestre: protección, conservación, investigación y formación

En los proyectos vinculados al arte rupestre que desarrolla el Parque Cultural se contempla también el compromiso en estos aspectos. Así, se realizan diversas acciones:

- Actuaciones en la protección y conservación del arte rupestre mediante el mantenimiento de los abrigos y sus equipamientos, la mejora de los cerramientos, la observación del estado de las pinturas y la instalación de sistemas de conteo. El Parque Cultural del Río Vero ha sido pionero en la instalación de sistemas de ecocontadores que permiten conocer la afluencia a los abrigos en cualquier momento del año y resultan de gran interés para establecer sistemas de protección y de planificación turística.
- Apoyo a la investigación del arte rupestre a través de la promoción de estudios e investigaciones y la colaboración con entidades científicas como el Museo de Huesca, la Universidad de Zaragoza, otros museos y conjuntos de arte rupestre, el Gobierno de Aragón, investigadores, etcétera. En este sentido se han realizado cursos y jornadas formativas para diferentes segmentos de la población. Destacan los cursos divulgativos para el ámbito turístico, las Jornadas Técnicas Arte Rupestre y Territorio Arqueológico (reunión de especialistas en arte rupestre del arco mediterráneo), celebradas en 2000, o las recientes Jornadas Técnicas para la Gestión del Arte Rupestre, Patrimonio Mundial, que tuvieron lugar en 2012, financiadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.¹¹

¹¹ Estas jornadas supusieron la oportunidad de trabajar con un equipo técnico, formado por representantes de las comunidades autónomas vinculados a la gestión del arte rupestre y otros investigadores, para debatir acerca de la documentación, la conservación, la protección, la difusión y la gestión del arte rupestre, estableciendo conclusiones para su aplicación. Véanse las actas con las ponencias y las conclusiones en Juste *et alii* (coords.) (2012).

Todo este proyecto ha permitido convertir el arte rupestre en un referente cultural, así como consolidar un producto de turismo cultural atractivo, conectado con las principales redes nacionales e internacionales relacionadas con el arte rupestre, que ha aportado nuevas iniciativas al sector turístico, al cual ha incorporado además nuevos públicos, y que constituye un importante impacto en el territorio. Según los datos de 2012, el arte rupestre, entre las visitas al centro, las guiadas a los abrigos y las realizadas por libre en los recorridos señalizados, ha recibido 25 000 visitantes. Con respecto a su origen, junto a los procedentes de España destacan los de Francia, y, en cuanto a comunidades autónomas, los de Cataluña. Estos visitantes se distribuyen a lo largo del año, lo cual contribuye a la desestacionalización turística. En definitiva, este proyecto, centrado en el arte rupestre, ha cumplido los objetivos para los que fue creado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOZA, Ramiro, y José Ignacio ROYO (1990), “Los parques culturales con arte rupestre en Aragón: un proyecto de futuro”, en *Jornadas sobre Parques Culturales con Arte Rupestre*, Zaragoza, DGA.
- BALDELLOU, Vicente (1990), “El Parque Cultural del Río Vero”, en *Jornadas sobre Parques Culturales con Arte Rupestre*, Zaragoza, DGA.
- M.^a José CALVO, M.^a Nieves JUSTE e Ignacio PARDINILLA (2009), *Arte rupestre en el río Vero*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro.
- CASTELLÓ, Ana, M.^a Luz HERNÁNDEZ y Helena GINÉ (2008), “El Parque Cultural del Río Vero: de espacio natural protegido a motor de desarrollo local”, en Fernando MOLINERO (ed.), *Los espacios naturales protegidos / Les espaces naturels protégés: III Coloquio Hispano-Francés de Geografía Rural / III^e Colloque Franco-Espagnol de Géographie Rurale*, CD, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 329-348.
- JUSTE ARRUGA, M.^a Nieves (1991), “Parque Cultural del Río Vero: el patrimonio cultural como contribución al desarrollo sostenible del territorio”, en *Primer catálogo aragonés de buenas prácticas*, Zaragoza, Asociación Ecología y Desarrollo, pp. 131-136.
- (1995), *Inventario de bienes inmuebles de interés etnográfico y arquitectónico de la Mancomunidad del Somontano*, inédito, Comarca de Somontano de Barbastro.
- (2002), “El Parque Cultural del Río Vero: una experiencia de protección del patrimonio cultural y desarrollo rural”, *Somontano*, 7, pp. 179-205.
- (2003), “La experiencia de puesta en valor y musealización del arte rupestre en el proyecto del Parque Cultural del Río Vero (Comarca del Somontano de Barbastro, Huesca)”, en Julia BELTRÁN DE HEREDIA e Isabel FERNÁNDEZ DEL MORAL (coords.), *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos: nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación*, Barcelona, Ayuntamiento / Museu d’Història de la Ciutat, pp. 83-89.

- JUSTE ARRUGA, M.^a Nieves (coord.) (2006), *Somontano: territorio y recuperación del patrimonio (1993-2006)*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro.
- M.^a Ángeles HERNÁNDEZ, Abigaíl PERETA, José Ignacio ROYO y José Antonio ANDRÉS (coords.) (2012), *Jornadas Técnicas para la Gestión del Arte Rupestre, Patrimonio Mundial (Alquézar, Huesca, Parque Cultural del Río Vero, 28 al 31 de mayo de 2012)*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro.
- MARTÍN PIÑOL, Carolina (2011), *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona <www.tdx.cat>.
- MIRÓ ALAIX, Manel, y Salvatore MASIA (eds.) (2002), *Terra Incognita: la gestione creativa del patrimonio culturale / la gestión creativa del patrimonio cultural*, Alguer, Sole.
- MONTES BARQUÍN, Ramón (coord.) (2006), *Caminos de arte prehistórico: guía para conocer y visitar el arte rupestre del sudoeste de Europa*, Santander, Red Europea Primeros Pobladores – Arte Rupestre Prehistórico.
- MORALES MIRANDA, Jorge (1994), “¿Centros de interpretación?”, carpeta informativa del Centro Nacional de Educación Ambiental (CENEAM), ICONA, octubre.
- (1998), *Guía práctica para la interpretación del patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Sevilla, Junta de Andalucía / Tragsa.
- y Sam H. HAM (2008), “¿A qué interpretación nos referimos?”, *Boletín de Interpretación*, 19, pp. 4-7.
- Parques culturales de Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.
- SIERRA, Javier, M.^a Nieves JUSTE y Paloma FÁBREGAS (2001), *Seis años de desarrollo rural en la Comarca: programa Leader II (1996-2001)*, Barbastro, Centro de Desarrollo del Somontano.
- TILDEN, Freeman (2006), *La interpretación de nuestro patrimonio*, Sevilla, Asociación para la Interpretación del Patrimonio, 2006 (1.^a ed. esp. de *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1957).

**DIVULGACIÓN DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA MEDIEVALES
DE SERRABLO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA:
LOS INICIOS DEL SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA
AMIGOS DE SERRABLO DE SABIÑÁNIGO¹**

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN*

RESUMEN.— Con este artículo pretendemos desarrollar las vinculaciones entre el Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo y la promoción del arte medieval de la zona, en especial la arquitectura del denominado *círculo de Lárrede*. Comprobamos así cómo la convocatoria de este premio fotográfico sirve para poner en práctica una de las principales intenciones que animaron a la entidad sabiñanense desde su fundación: el conocimiento y la salvaguarda de su patrimonio

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. fjlazaro@unizar.es

¹ Este artículo forma parte de un estudio más amplio titulado *La imagen de Huesca de la mano del fotógrafo y cineasta zaragozano José Antonio Duce Gracia: estudio y valoración de su obra (series fotográficas y proyectos cinematográficos) dedicada a la capital y a otras localidades de la provincia*, el cual fue realizado gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en noviembre de 2004. Asimismo, dicho estudio se integra en nuestra tesis doctoral *Catalogación y análisis de la obra de José Antonio Duce Gracia en el contexto de la producción audiovisual aragonesa de la segunda mitad del siglo XX*. Este trabajo se halla vinculado al proyecto I+D *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975): documentación y análisis de un proceso de modernización* (ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la doctora Amparo Martínez Herranz, profesora titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

histórico-artístico. Asimismo, reflexionamos sobre los condicionantes presentes en este tipo de concursos, orientados esencialmente al fotógrafo *amateur*. Finalmente, nos interesa igualmente resaltar la labor del fotógrafo zaragozano José Antonio Duce, como jurado —que lo fue durante muchas ediciones— y como autor de un tipo de fotografía de arquitectura con claras relaciones con las obras presentadas al certamen.

PALABRAS CLAVE.— Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo. Arte y arquitectura medievales. José Antonio Duce. Década de 1970.

ABSTRACT.— With this article we are trying to develop the links between the Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo and the promotion of medieval art in the zone, especially the architecture of the so called *Lárrede circle*. We verify this way how the photography competition has put one of the Sabiñánigo's entity's main founding intentions into practice: the understanding and safeguard of its historic-artistic heritage. At the same time, we reflect on the conditioning factors present in these types of contests, directed mainly to amateur photographers. Finally, we also want to highlight the work of the photographer from Zaragoza José Antonio Duce as a member of the jury, during many editions, and as the author of a type of architectural photography which is clearly related to the work presented to the contest.

Como ya apuntamos en un número precedente de esta revista,² el tema que se propuso en las bases de la primera edición del Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo era el arte románico. Se presentaron 35 participantes con un total de 99 obras. Las seleccionadas fueron expuestas en el salón de exposiciones del Centro Instructivo de Sabiñánigo (fig. 1). En cuanto a los concurrentes, no solo hubo de Aragón, si bien fueron mayoría los autores de nuestra región, con fotógrafos oscenses a la cabeza. Igualmente hubo representantes de Cataluña, como es lógico pensar, al ser uno de los territorios peninsulares en los que más se extendió el arte románico, y de Castilla y León (Burgos, León, Soria y Zamora), pero también de Navarra, La Rioja, Cantabria y Galicia.

Se exigía un riguroso blanco y negro, de modo que se descartaba el color, una técnica que tardaría años en asentarse en la muestra sabiñanense, que sería objeto, ya en los años noventa, de alguna “reprimenda” por parte de la Asociación Internacional

² Concretamente, en “El Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo”, *Argensola*, 120 (2010), p. 387.



Figura 1. Interior del I Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo (Sabiñánigo, 1974).

de Arte Fotográfico (AFIAP) ante la poca cantidad de obra que se presentaba en color, a la hora de conceder al Salón la ansiada mención de *alto patronazgo*.

En efecto, la vieja polémica entre los partidarios del blanco y negro y el color era algo que comenzaba a superarse en el mundillo fotográfico. Durante los años sesenta fue dejándose de lado hasta que se llegó a una solución de compromiso que decía que la vigencia de un procedimiento no excluía la validez y las posibilidades del otro, toda vez que era un medio que agilizaba el trabajo de revelado para los profesionales, con lo que poco a poco se iba perdiendo la reminiscencia artesanal que envolvía a la fotografía desde sus inicios y que tanto apreciaban los fotógrafos pictorialistas.

En 1967 Ignacio Barceló, fotógrafo y director de la revista *Arte Fotográfico*, hace mención en el “Editorial” de algunos concursos organizados a instancias de agrupaciones fotográficas, concretamente de Valencia: el Internacional de Burriana, con el tema “La naranja”, el I Salón Nacional organizado por el Foto-Club de Valencia y el II Concurso Nacional de Fotografía Turística. Asimismo, resulta bastante llamativa la euforia con que acoge los cambios que se están produciendo, mostrándose incluso como un

entusiasta partidario del color y profetizando la superación del blanco y negro ante el irresistible empuje del primero.³ Hoy día aún sigue vigente esa discusión, a la que se ha sumado, más o menos con los mismos partidarios y detractores que la otra polémica, la de la fotografía digital.

Después de esta digresión, con la que subrayamos la peculiaridad de este Salón en la fotografía española de los setenta, en la que el color era una de las banderas de la vanguardia (obsérvense las obras de los colaboradores de *Nueva Lente*, Jorge Rueda o Pablo Pérez Mínguez, por ejemplo), volvemos a comentar lo que supuso el I Salón Amigos de Serrablo. El jurado, formado por José Antonio Duce⁴ como presidente, el fotógrafo profesional sabiñanense Francisco España, Isabel Duce, hermana de nuestro autor, como vocales, y, como secretaria —con voz pero sin voto—, Montserrat Grasa, que también ejercía ese cargo dentro de la Asociación, resolvió conceder nueve premios por otras tantas fotografías que tenían como motivo principal distintas muestras de la arquitectura románica, entre las que debemos incluir ejemplos de arte prerrománico de la comarca de Serrablo. Para empezar, el primer premio fue para un autor de fuera de nuestra región, el madrileño Julio Gil Damet (Trofeo Amigos de Serrablo, con una dotación económica de 5000 pesetas), un habitual de la comarca serrablesa que en los años siguientes realizaría una buena colección de fotografías en color de las iglesias mozárabes, de acuerdo con las nociones más académicas y con un concepto bastante clásico. Obtuvo tal distinción por una vista de perfil del ábside de la ermita de San Juan de Busa, el cual aparece recubierto en su base por la maleza y con rasgos visibles del deterioro producido por la dejadez a lo largo de los siglos en el tejado (fig. 2).

³ “El auge del color está aquí, y a juzgar por lo que hemos visto recientemente el camino emprendido es bueno y puede llevarnos a resultados insospechados y hasta convincentes para quienes ven ‘colorines’ donde nos han demostrado que hay muchas cosas más. La vida es color y lo normal es que la veamos en color también. La fotografía en blanco y negro de verdad es falsa, es puro convencionalismo. Siempre se vio así porque no podía ser de otra manera. Ahora las cosas han cambiado. La fotografía convencional, la de blanco y negro, subsistirá, pero el color ganará la partida”. BARCELÓ, Ignacio, “El ‘boom’ del color”, *Arte Fotográfico*, 192 (diciembre de 1967), p. 1443.

⁴ En el período que va de 1974 a 1998, que fue durante el que existió el Salón Internacional Amigos de Serrablo, Duce fue miembro del jurado de los salones de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza en los años 1974, 1975, 1976, 1977, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986, 1987, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996 y 1997.

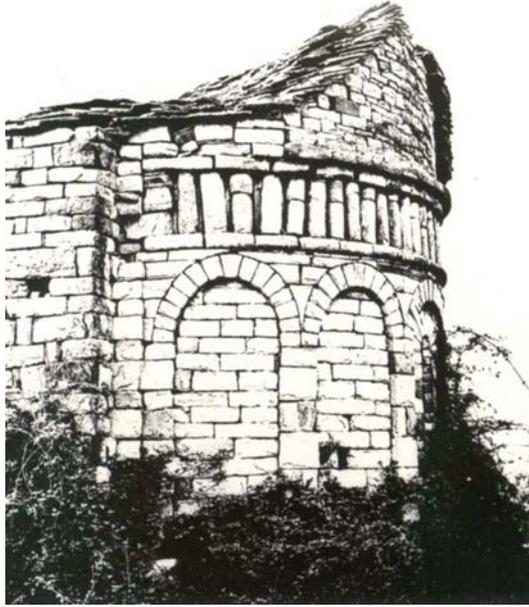


Figura 2. Ábside de la ermita de San Juan Busa (Julio Gil Damet, h. 1974).

El elemento arquitectónico se nos presenta ocupando la mayor parte del encuadre, mostrando los rasgos más peculiares de esta arquitectura cuya idiosincrasia fuera tan defendida por Antonio Durán Gudiol, entre otros: la galería de arcos de medio punto ciegos y el friso de baquetones superpuesto. En esa primera edición hubo otros premios para fotografías de esa ermita. Fueron a parar a José Luis Marín Ruiz, conocido y activo miembro de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza y presidente de la entidad durante un año (1976-1977), quien obtuvo el tercer premio (dotado con 2000 pesetas), y para José Luis Melendo Armas, que se hizo con la octava mención. No creemos que sea casual la repetida selección por parte de los artistas de ese monumento, que parece erigirse en el buque insignia de la arquitectura mozárabe de Serrablo. No en vano es el edificio del que más restauraciones hemos registrado en comparación con el resto del conjunto.⁵ Asimismo, observamos que a lo largo de la historia del Salón han sido

⁵ Como nos informa la revista *Amigos de Serrablo*, 3 (marzo de 1972), s. p.; 8 (junio de 1973), p. 19; 19 (marzo de 1976), p. 16; 27 (marzo de 1978), s. p.

enviadas en múltiples ocasiones fotografías que tienen como motivo dicha ermita, obras que han sido también muy premiadas.

En la prensa de la época encontramos toda una declaración de intenciones al respecto emitida por el propio presidente de la Asociación, Carlos Laguarda, quien habla en un sentido general de cómo el Salón puede servir para la difusión de las iglesias de Serrablo:

Hasta hace pocos años, el Serrablo altoaragonés era desconocido como enclave artístico aun para los mismos serrableses. Apenas unos pocos eruditos se habían acercado a sus milenarias piedras y publicado sus opiniones sobre el foco de iglesias existente en revistas especializadas, y siempre más como acotación marginal para la historia del arte que como verdaderos reportajes que tuvieran acceso directo a los aficionados.

[...] Este primer salón fotográfico constituye también una prueba evidente del interés que en toda la geografía nacional se experimenta por el conjunto de las iglesias del Serrablo. La masiva participación de los autores de las fotografías que aquí se exponen y la calidad de todas ellas son un paso más que acredita el valor en que se tiene a nuestra comarca y el prestigio que nuestra asociación ha ganado al predicar con el ejemplo.⁶

Además, si atendemos a las obras que se presentaron, la arquitectura serrablesa, como es lógico pensar, representa un porcentaje importante del total, de tal manera que encontramos un buen número de fotografías de monumentos locales: San Pedro de Lárrede, Susín, Orós Bajo, Isún, Satué, Ordovés y San Bartolomé de Gavín. Igualmente se entregaron imágenes sobre San Juan de la Peña, ante todo de su elemento más famoso, el claustro, y de Santa Cruz de la Serós, con sus edificios más significativos, la iglesia parroquial de Santa María y la ermita de San Caprasio.

Por otra parte, continuando con el palmarés, el segundo premio (valorado en 3000 pesetas) fue para el sabiñanense Luis Senra Gómez por la imagen de un *Cristo románico*, una talla de procedencia geográfica indefinida en la documentación que hemos consultado, que nos habla de cómo la escultura también tenía su hueco en este concurso. En efecto, a lo largo de la trayectoria del Salón la temática va a diversificarse, principalmente, entre obras que presentan imágenes de arquitectura y de escultura. Así, toda una galería de composiciones generales, junto a visiones de detalle,

⁶ Palabras reproducidas en "I Salón de Fotografía de 'Amigos de Serrablo', en Sabiñánigo", *El Pirineo Aragonés*, 2 de septiembre de 1974, s. p.

sobre todo centradas en la escultura aplicada (ábsides, tímpanos, arquivoltas, etcétera) de los principales monumentos, son los motivos recurrentes en los primeros años de la cita fotográfica serrablesa.

Ciertamente, un rápido vistazo corrobora esta aseveración. Una temática reducida que cambiará profundamente en la década de los ochenta abriéndose a la multiplicidad contemporánea con el arranque de la modalidad internacional.

El quinto premio fue para Carlos Peñarroya, uno de los nombres más laureados de nuestro concurso, con una foto sobre San Pedro de Lárrede.

Por último, debemos referir los premios concedidos a dos obras de fuera de nuestra región: el cuarto premio, para María Teresa Costa por una foto de la iglesia catalana de Sant Llorenç del Munt, y el séptimo, para Manuel Martínez Soler con una obra sobre la iglesia de San Tirso, de la localidad zamorana de Sahún, templo que pertenece a un grupo peculiar de esa provincia castellana dentro del conjunto de la arquitectura mudéjar.⁷

Si lo comparamos con el Salón Internacional de Fotografía de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza de ese mismo año —que coincidió con la presidencia de Rafael Navarro—, mediando, imaginamos, pocas semanas entre ellos, podemos comprobar las diferencias ostensibles entre un certamen y otro. Al certamen zaragozano se presentaron obras de Italia, Francia, Checoslovaquia, Suiza, Alemania, Austria, Argentina, Hong Kong, Noruega y la Unión Soviética. Los países del centro y el este de Europa tradicionalmente han sido muy receptivos a esta convocatoria, lo mismo que sucederá con el concurso oscense conforme se vaya asentando la sección denominada *libre*.

Asimismo, en este 50.º Salón Internacional de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza encontramos obras del fotógrafo zaragozano José Antonio Duce fuera de concurso, al igual que de otros miembros de la entidad que en una u otra medida se vinculan con el Salón de Sabiñánigo, como el varias veces premiado José Luis Marín Ruiz —ya en la primera edición—, Antonio Íñiguez Valls, ya fallecido, uno de los habituales acompañantes de Duce en los jurados de Sabiñánigo en la función de vocal, junto al estadounidense Bruce Brattlof, y Víctor Orcástegui, que en los años noventa

⁷ Toda la información, en *1 Salón Fotográfico Amigos de Serrablo*, revista homónima, 14 (diciembre de 1974), pp. 12-18.

también ejercerá esta función, además de haberse hecho en varias ocasiones con distintos galardones.

No podemos establecer un parangón absoluto entre las obras presentadas y expuestas en el Salón de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza y las de Sabiñánigo por razones obvias, pero su revisión nos permite hacer una acotación metodológica, en el sentido de que aparecen algunas de las constantes que más ha valorado el autor a la hora de confeccionar su propia obra. Se trata de criterios que, lógicamente, despliega en el contexto de un jurado y que son, a saber: una correcta composición, con la disposición de los elementos de forma compensada y equilibrada, y la definición, en las tomas que lo aconsejen, de una perspectiva en profundidad, con distintos hitos que sitúen los planos en escala hacia el fondo del encuadre, en el que se ha de ubicar el punto de fuga. Es un criterio formal profundamente deudor del academicismo conservador emanado de las sociedades fotográficas perfectamente aplicable al conjunto de las imágenes presentadas inicialmente al Salón oscense, de temática arquitectónica. Pero, más que las nociones de composición en profundidad, deben apreciarse el equilibrio de volúmenes (ábsides semicirculares y naves cuadrangulares) y el trazado geométrico de líneas en las visiones de detalle de algunos elementos concretos que se aíslan de la composición general (tímpanos, arquivoltas, etcétera).

Respecto a la propia obra de José Antonio Duce de temática arquitectónica o artística, habría que comenzar recordando sus palabras para destacar el papel de Joaquín Gil Marraco en su particular descubrimiento de la comarca serrablesa a finales de la década de los sesenta.⁸ Estas primeras experiencias coinciden con una serie de viajes concertados los fines de semana que nos remiten a las campañas de los fotógrafos *clásicos*, en donde el componente científico/deportivo representaba una parte sustancial de la iniciativa, como plantearon numerosos integrantes del Centro Excursionista de Cataluña (Julio Soler i Santaló, entre otros) durante el primer tercio del siglo XX. De alguna manera, parte de ese espíritu se mantenía en estas excursiones, pero entonces estaban ya motivadas por un interés puramente fotográfico. No obstante, no podemos negar que en ello seguía implícita la académica relación entre maestro y discípulo, aunque esas excursiones coincidieran con la época en que Duce era presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, a finales de los sesenta.

⁸ DUCE, José Antonio, "El Serrablo y la fotografía", *Serrablo*, 100 (junio de 1996), p. 72.

Y ello tiene su expresión en la serie de fotografías sobre arte en general —especialmente sobre arquitectura y escultura— que hemos seleccionado y que ilustra suficientemente el interés del autor por una temática clásica.

Así, tenemos un primer conjunto de instantáneas que reproducen distintas ermitas e iglesias de la comarca serrablesa. En ellas percibimos una asimilación de las anteriores premisas sin demasiadas alteraciones. El magisterio de Joaquín Gil Marraco sigue estando vigente, a lo que debemos unir que en esa época se encontraba trabajando con Luis Mínguez —colaborador, sobre todo, en el aspecto creativo— para la imprenta Octavio y Félez, en la que se depositaban la mayoría de los encargos del Consistorio zaragozano y buena parte de los de la provincia. Ello significa que nuestro autor se instala en un declarado clasicismo que afectará incluso a algunos de los retratos que practique en esos años, especialmente los de personajes ataviados con los trajes típicos de la zona. Aunque las obras sobre arquitectura que aquí citamos no pertenecen a ninguno de estos encargos profesionales, sí que se *ajustan al orden* instaurado por los fotógrafos que en otra ocasión hemos dado en llamar *historiadores* y *etnógrafos*, en los que prima la voluntad positivista de componer un inventario de imágenes de arte, paisajes, escenas costumbristas, *tipos*, etcétera: Juan Mora Insa, José Galiay, Adolf Mas, Ricardo Compairé, etcétera.

En lo que se refiere a arquitectura exclusivamente, hemos de considerar la influencia de todos ellos como precursores de un estilo de fotografía en que se potencia todo lo relacionado con las nociones de información y descripción desde parámetros esencialmente objetivos, en donde, *a priori*, el papel del fotógrafo se limita a las funciones asociadas a un buen técnico, sin sitio para la creación personal. Fórmula que hará fortuna en las ediciones de libros sobre arte o en otras publicaciones que asumen este mismo carácter didáctico. Asimismo, de manera oficiosa se va afianzando esta tendencia conservadora, que debe tanto a las composiciones derivadas de las postales de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en lo concerniente a las vistas generales de pueblos y ciudades, y a los citados fotógrafos, en salones como el de Sabiñánigo. Principalmente en sus primeras ediciones, en las que, más que mirar al futuro con la apertura en el tema, como era lo propio en todos los concursos de ámbito internacional, se impide tal posibilidad limitando las opciones a la arquitectura histórica, cuando, en todo caso, desde los años sesenta interesaba más a los fotógrafos, los llamados *de la vanguardia*, la arquitectura contemporánea por la potencialidad de sus valores plásticos vinculados a la abstracción.⁹

⁹ VIELBA, Gerardo, “La fotografía de arquitectura”, *Arte Fotográfico*, 148 (abril de 1964), pp. 410-426.

Si efectuamos un repaso a la obra de los fotógrafos de las primeras décadas del pasado siglo, comprobaremos cómo nuestro autor no se encuentra muy alejado de sus propuestas; es más, en algunos casos la coincidencia en las composiciones será absoluta. En primer lugar, hay una serie de monumentos que por su trascendencia histórica o artística están fotografiados por todos ellos: San Juan de la Peña —con el claustro como elemento estrella—, el castillo de Loarre, la catedral de Jaca, las iglesias de Santa Cruz de la Serós, la catedral de Roda de Isábena y, por supuesto, el grupo de templos de Serrablo.

La obra fotográfica de tema arquitectónico de José Antonio Duce se centra en las iglesias serrablesas. Tenemos ejemplos desde 1968 hasta el bienio 2006-2007, última época en que se plantea un proyecto editorial a instancias de la propia asociación Amigos de Serrablo, con imágenes de Duce y otros fotógrafos aragoneses como José Luis Cintora, Javier Ara, José Luis Capablo, María del Socorro Liesa, Víctor Mambona o José Garcés, quien también participaría en la redacción de los textos.¹⁰ Asimismo, interesa resaltar la inclusión de las célebres fotografías tomadas en el lejano año 1922 por Joaquín Gil Marraco, acompañado por Francisco Íñiguez Almech y Rafael Sánchez Ventura;¹¹ se trata de un testimonio visual que contribuyó en gran medida al conocimiento público de este conjunto arquitectónico. Dichas imágenes aparecen en el primer capítulo de la obra *Las iglesias mozárabes en Serrablo en el siglo XX* junto a las del propio Duce realizadas en 1968, es decir, en un período cronológico anterior a su restauración, labor que tuvo lugar en la década de los setenta. En concreto, los monumentos fotografiados por ambos, expuestos al análisis comparativo del lector, son San Pedro de Lárrede, San Bartolomé de Gavín, San Juan de Busa y Santa María de Gavín.

Finalmente, no podemos omitir, dentro del apartado visual del trabajo de Duce y Garcés, la presencia de un capítulo dedicado a los dibujos de Julio Gavín, el falleci-

¹⁰ GARCÉS, José, y José Antonio DUCE, *Las iglesias de Serrablo*, Zaragoza, Amigos de Serrablo, 2007.

¹¹ El propio Joaquín GIL MARRACO narra esa experiencia en su artículo “Recuerdo de cuando se descubrió el arte románico-mozárabe del Serrablo”, *Amigos de Serrablo*, 50 (diciembre de 1983), pp. 6-7. Asimismo, Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH y Rafael SÁNCHEZ VENTURA firmarían el artículo “Un grupo de iglesias del Alto Aragón”, publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 27 (IX) (1933), pp. 215-237, e ilustrado con varias fotografías de Gil Marraco obtenidas en ese viaje de 1922, concretamente de los siguientes edificios: la iglesia de San Pedro de Lárrede, la ermita de San Juan de Busa, las iglesias de San Bartolomé de Gavín, Oliván, Susín, Banaguás, Lerés, Orós Bajo, Barós, Binagua y, finalmente, la de San Caprasio (ubicada en la localidad de Santa Cruz de la Serós).

do presidente de la asociación Amigos de Serrablo, quien, como es sabido, captó con su lápiz todas las iglesias de la comarca serrablesa, colaborando además en la elaboración de los proyectos de restauración.

En todo este lapso temporal, el que media entre finales de los años sesenta y la primera década del nuevo siglo, asistimos, lógicamente, a una variación sustancial en el modo en que Duce se ocupa de tales monumentos. A observar algunas de las variaciones más significativas vamos a dedicar los siguientes párrafos.

En todas estas imágenes el interés perentorio es el motivo arquitectónico, que ocupa íntegramente el encuadre, a excepción de dos casos muy puntuales en los que hay una valoración añadida del paisaje que circunda el edificio. Buenos ejemplo de lo que estamos diciendo es su *Ábside de Gavín* (1969) (fig. 3). Estamos ante un *exterior* en que se nos muestra una serie de ruinas (el mal estado se debe a los daños que sufrió en la Guerra Civil), de modo que se relativiza el valor de lo arquitectónico: el fotógrafo se erige en un cronista de la realidad, del *momento decisivo*, casi a la manera de un reportero, aunque desde una posición aséptica, sin emitir juicios de valor. Se trata de una instantánea anterior al traslado de los restos a su actual ubicación, el parque municipal de Sabiñánigo, lo cual tuvo lugar entre finales de 1975 y mediados de 1976. Bastante



Figura 3. *Ábside de Gavín* (José Antonio Duce, 1969).

diferente es el planteamiento de las imágenes insertas en la publicación de 2007, empezando por la evidente aportación del color, pues en ellas destacan sobremanera los tonos pardos de la piedra sobre el verde del entorno natural en que se ubica. Pese a la nitidez visual y la pureza compositiva, el elemento arquitectónico no deja de aparecer ante los ojos como una presencia espectral proveniente de la lejanía del pasado.

Es lo que lleva a cabo en fechas cercanas, en 1968, el fotógrafo e investigador catalán José Gudiol en una imagen sobre el ábside de la iglesia de Basarán,¹² en la localidad de Broto. Es un plano medio del remate oriental del templo en el que casi no se observa el elemento arquitectónico, cubierto de maleza. Afán documentalista y gusto por la composición geométrica, lineal, es decir, ortodoxa, se dan la mano.

El fotógrafo se convierte en documentalista, pero sin entrar a emitir un juicio personal sobre una determinada situación o un estado de cosas. Es una de las características recurrentes de todo este grupo de fotografías sobre arquitectura. Hemos de considerarlas como unos buenos ejercicios para la definición de una serie de valores compositivos, desde el encuadre hasta la disposición en perspectiva, en profundidad, pasando por la plasmación de los volúmenes, de tal manera que el resultado final es una visión despojada y purista de la arquitectura. Este gusto por la representación en términos geométricos no se da tanto en las instantáneas de escultura monumental, en las que el autor interviene decisivamente con la selección a través del encuadre, favoreciendo otros aspectos sujetos a la expresión, más dramáticos, y en las que la luz desempeña un papel fundamental. Por todo lo dicho hasta ahora, creemos que es aquí donde se muestra como un creador más personal.

Ahondado en este tipo de constantes, encontramos otras fotografías de Duce sobre arquitectura de este entorno donde se siguen escrupulosamente en mayor o menor medida. Por ejemplo, en *Lasieso* (1969) (fig. 4) el encuadre deja de manifiesto el carácter esencialmente volumétrico que asume la arquitectura románica gracias al desarrollo longitudinal de las naves, del ábside y de las diferentes capillas. El punto de vista es integrador, es decir, busca captar el panorama general, de conjunto, de la iglesia. Lo consigue por medio de un contrapicado, que es utilizado de forma recu-

¹² Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca (Fototeca DPH), n.º de serie 01492. Esta institución también conserva dos fotografías suyas de dos Vírgenes románicas: la de Villarreal de la Canal (n.º de serie 02129, ref. Fototeca 8658), fotografía datada igualmente en 1968, y una curiosa pieza que agrupa a santa Ana, la Virgen y el Niño perteneciente a la catedral de Roda de Isábena (actualmente desaparecida) (n.º de serie 0214).

rrente en el ábside de Isún de Basa, en el de Lasieso, en Navasa, en el triple ábside de San Martín de Buil y en San Pedro de Lárrede. Otro rasgo común en estas obras es que la zona del encuadre que no esté ocupada por la arquitectura la ocupe el cielo.

Pero, sin duda, donde más está presente esa calidad de lo volumétrico y lo lineal es en las tomas de los ábsides de Isún de Basa (1969). Estas tomas se definen también bajo un punto de vista funcional, porque no hay mejor vista para hablar de los elementos característicos de la arquitectura serrablesa: los arcos ciegos y el friso de baquetones en la zona del remate. Circunstancia que hace que se busque su reproducción en libros y manuales que se ocupen de esta temática.¹³ Este valor de lo volumétrico se certifica



Figura 4. Iglesia de Lasieso (José Antonio Duce, 1969).

¹³ Véanse los ábsides de Susín y Otal en *El nacimiento del arte románico en Aragón: arquitectura*, Zaragoza, CAI / Fundación General Mediterránea, 1982, p. 205. Las fotografías pertenecen, además de a los autores del texto (los profesores Juan Francisco Esteban Lorente, Fernando Galtier Martí y Manuel García Guatas) a Luis Mínguez, socio de Duce durante los años en que trabajaron para la Imprenta Octavio y Félez, que fue la que realizó el trabajo de edición.

también en la foto de Lasieso, en la de Navasa, en la que se contraponen la presencia vertical de la torre con el cilindro del ábside, en San Adrián de Sásabe y en San Martín de Buil. El ábside es sin duda el elemento arquitectónico más definitorio de estas iglesias. Precisamente tenemos una imagen que comparte el tipo de composición y hasta la angulación en una obra de Juan Mora Insa.¹⁴ Pura coincidencia que no hace sino ilustrarnos sobre el limitado ámbito que tienen para moverse los fotógrafos que se dedican a la arquitectura.

Por último, en cuanto a la obra de Duce sobre la arquitectura de la comarca de Serrablo, dedicamos unas breves líneas a hablar de la vinculación arquitectura-paisaje que, asimismo, desarrolla. Queda plasmada en San Bartolomé de Gavín, Oliván y San Martín de Ordovés. Se trata de una variante en la que era un maestro consumado Joaquín Gil Marraco. Son muchos los ejemplos que se podrían poner, pero nos conformamos con *Iglesia de montaña* (1947) (fig. 5), una amplia panorámica de un pueblo pirenaico en la que destaca el volumen imponente de la iglesia, que se recorta sobre un cielo lleno de nubes. Naturalmente, hay que situar de fondo la técnica de las postales comerciales, que, además de ofrecer paisajes naturales, plantearon como alternativa la combinación de géneros que estamos aquí esbozando.

En las obras de Duce esta combinación se percibe bien en *San Bartolomé de Gavín* (1969) (fig. 6), donde hay una apuesta decidida por el paisaje. El monumento permanece en una posición muy relegada en la atención del espectador. El primer plano, la pradera, adquiere una presencia totalizadora, mientras que la ermita es un hito subsidiario de focalización en el encuadre. La arquitectura se presenta íntimamente imbricada con el medio natural que la rodea, al modo de los *tipos* en sus lugares de origen. Es necesario volver a remitir a Juan Mora Insa para cotejar esta idea: en concreto, veremos que coincide con una fotografía sobre la ermita de Villanova.¹⁵

Así pues, constatamos que el ejemplo de San Bartolomé de Gavín suele participar de la inserción con el paisaje circundante debido a su propia localización geográfica, al pie de una ladera frondosamente arbolada, como viene a corroborar la obra de la fotógrafa y miembro de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza Columna Villarroya¹⁶

¹⁴ Puede verse en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), caja 19, cliché 2812.

¹⁵ AHPZ, caja 19, cliché 2952.

¹⁶ Una autora que, *a priori*, no es especialista en el género, y que opta por soluciones de corte experimental y vanguardista en torno a los valores plásticos de las superficies y los objetos que la emparentan con



Figura 5. Iglesia de montaña (Joaquín Gil Marraco, 1947).



Figura 6. San Bartolomé de Gavín (José Antonio Duce, 1969).

publicada en *Serrablo medieval: guía histórico-artística*, de Antonio Durán Gudiol. El punto de vista ha dejado de ser frontal para dirigirse hacia un costado, teniendo como fondo la arboleda. Por otro lado, hay una mayor proximidad en la toma respecto a la lejanía que predominaba en las anteriores. En este sentido, encontramos una nueva imagen de Duce de San Bartolomé de Gavín, realizada en 2007, donde la relación entre el factor paisaje (un fondo tupido de bosque sobre la ladera montañosa, sin descuidar la presencia de las copas de varios árboles en primer plano) y el arquitectónico (en concreto, la torre, situada ligeramente descentrada dentro del encuadre) se convierte en una combinación oportuna dentro de una particular interrelación de géneros.

De finales de los sesenta data una fotografía de José Requejo, autor zaragozano y también miembro de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, que lleva por título *Torre* y se emplaza geográficamente en la localidad de Triste. En ella se apuesta por esa misma dicotomía entre arquitectura y paisaje: una solitaria torre en medio de la espesura de la vegetación.¹⁷ Desde el punto de vista compositivo, se sitúa en la misma línea que la obra de Duce, en el sentido de presentar un primer plano amplio, que en este caso es un campo de trigo, y encuadrar el elemento arquitectónico en un plano alejado, en un segundo término. De ello se deriva que el componente paisajístico adquiere un mayor rango que el monumental. Este tipo de fotografía de paisajes participa a veces del costumbrismo, de modo que puede incluir escenas de trabajo rural campesino, o bien recuperar el espíritu tardopictorialista, reconocible también en los títulos, que suelen hacer referencia a períodos estacionales, momentos concretos del día, etcétera.

En cuanto a la iglesia de San Juan de Busa, mil veces reproducida, nuestro autor también se ocupó de ella: dispuso su composición y su encuadre desde el muro sur de la nave, pero aproximándose a la zona del ábside (1969). Gracias a esa perspectiva se nos muestra una puerta rematada en doble arco (el primero, de herradura, y el segundo, de medio punto) alojado por un alfiz, así como la serie de vanos que horadan dicho paramento, junto con el ábside semicircular, que contiene los rasgos típicos de la arquitectura serralesa. En la foto de Duce quizá el mayor interés estribe en el valor documental añe-

los movimientos de las décadas de los veinte y los treinta. Del libro citado podemos mencionar otra obra que tiene como motivo la ermita de San Bartolomé (p. 16), de José Luis Acín, veterano investigador de la realidad oscense y fotógrafo (véase de él *Paisajes con memoria*, Zaragoza, Prames, 1997, 1.ª ed.). Se trata de un gran contrapicado sobre el que se erige la torre.

¹⁷ Puede verse esta fotografía en la obra *50 años de fotografía en Zaragoza*, Zaragoza, CAZAR, 1973, p. 62.

dido por el hecho de que la imagen fue tomada antes de la restauración: rodeada de maleza que impedía el acceso y con la techumbre totalmente hundida. Por otra parte, nuestro autor lleva a cabo una sustancial variación en sus nuevas fotografías de 2006-2007, de tal manera que encontramos una composición que muestra de nuevo la fachada sur, pero en esta el encuadre concede más importancia al entorno físico, la suave ladera en la que se dispone el monumento, en un primer plano destacado, el fondo de las montañas pirenaicas y el cielo que enmarca dicha composición. Asimismo queremos mencionar aquí una original toma que tiene al ábside de San Juan de Busa como elemento protagonista. En este sentido, es notable su poderosa presencia en el encuadre, pues ocupa el primer plano, como si se tratara de una especie de mascarón de proa de un barco que se yergue sobre el horizonte, de modo que aparecen con toda claridad los rasgos característicos de la arquitectura serrablesa que hemos enumerado en más de una ocasión. Por otra parte, llama la atención el virtuosismo del fotógrafo a la hora de componer el motivo escogido, puesto que hallamos la presencia simultánea tanto del vano horadado en dicho ábside, debajo del arco central (de los cinco de que se compone su paño mural), como del que se dispone en el muro oeste, el perteneciente al lado corto de los pies. Ello nos da idea de otro particular virtuosismo, el de los constructores a la hora de erigir este monumento, sujeto, como sucede con la mayoría de los ejemplos de arquitectura medieval, a estrictas leyes matemáticas que buscaban dotar de equilibradas proporciones al conjunto erigido.

En otro orden de cosas, la obra fotográfica de temática arquitectónica de José Antonio Duce no solamente abarca la comarca de Serrablo, por más que represente un porcentaje importante: recoge también otros monumentos señeros del románico oscense, como el castillo de Loarre, el monasterio de San Pedro de Siresa, el de San Juan de la Peña, la catedral de Roda de Isábena o la ermita de San Caprasio de Santa Cruz de la Serós. Y la mayoría de estas obras no hacen sino subrayar nuestra hipótesis de trabajo inicial: la coincidencia con los fotógrafos anteriores a la Guerra Civil y con los autores *amateurs* que presentan sus trabajos al Salón Internacional de Serrablo.

Seguimos viendo las grandes composiciones aquí, si cabe todavía más, con el recurso a panorámicas, sobre todo en las fotografías sobre el castillo de Loarre, posibilitadas por los mejores medios técnicos. Corresponden todas ellas a un período cronológico posterior a los finales de los sesenta que estábamos contemplando: las décadas de los setenta y los ochenta. Empezamos con las panorámicas, en las que habría que retomar la valoración conjunta de arquitectura y paisaje que ya hicimos. En efecto, no se pueden analizar sin insistir en la equivalencia de ambos géneros.

Especialmente claro resulta en la de 1974, en la que el uso del color nos sugiere una comunión entre el promontorio rocoso y los muros de la fortaleza que sobre él se yergue. En el segundo caso, la de 1987 (fig. 7), con la cámara situada en una posición inversa, e igualmente realizada en color, el objetivo se centra directamente sobre el castillo. Hay que destacar la presencia de las nubes sobre un bello cielo azul.

Así, podemos referir precedentes tan lejanos como el de Ediciones Arribas, con una fotografía de su fundador, Manuel Arribas.¹⁸ Por supuesto, habría que citar igualmente a Ricardo Compairé, de quien se conservan un buen número de imágenes, generales y de detalle, del exterior y del interior del castillo.¹⁹ Son instantáneas que a mediados de los cincuenta iban destinadas al pequeño formato, el que presenta un positivo fotográfico medio (10 x 15), si bien con el paso de los años estas vistas se generalizarán en formatos más amplios, derivados algunos de ellos de nuevos productos publicitarios, como es el caso del póster. No en vano no es extraño ver reproducido el castillo de Loarre en diversas campañas turísticas programadas por instituciones regionales o provinciales.



Figura 7. Castillo de Loarre (José Antonio Duce, 1987).

¹⁸ Fototeca DPH, ref. Fototeca 07601.

¹⁹ Vista exterior del castillo: el encuadre recoge el ábside de la iglesia y un grupo de personas que van de romería (ref. Fototeca 03790-03791); detalle de una ventana (03798); vista general (04834); cripta (04836); mirador (04837); interior de la iglesia del castillo, ábside (04838); detalle de la ventana del ábside (04843).

Antes de ello, en la misma medida que en el caso de la afortunada relación arquitectura y paisaje, y de acuerdo con un concepto eminentemente comercial, confeccionaron abundantes series de postales algunas editoras aragonesas,²⁰ como Darvi, fundada en la década de los cincuenta por Daniel Arbonés Villacampa, que ya había destacado como un gran paisajista.²¹ Lo mismo habría que decir de Ediciones Sicilia, creada por Antonio González Sicilia, que trabajaba los mismos temas.

Antes de tratar otros aspectos es nuestro deseo hacer unas breves referencias a un libro que sobre la provincia de Huesca realizó, en 1989, el célebre fotógrafo Francisco Ontañón, en colaboración con Lorenzo Jara Gratal, que se hizo cargo de los textos que lo encabezan.²² Ontañón se hizo famoso a finales de los cincuenta y principios de los sesenta por su trabajo centrado en el reportaje de corte neorrealista, junto a Joan Colom, Xavier Miserachs, Leonardo Cantero, Gerardo Vielba, etcétera, es decir, formando parte de los grupos que trajeron ciertos aires de renovación al anquilosado panorama hispánico del tardopictorialismo.²³ El conjunto de la citada obra, como en el caso de Duce, sigue los cánones impuestos por fotógrafos anteriores sin aportar ningún elemento demasiado original. No nos extraña demasiado si pensamos en el actual fotógrafo, preocupado más por una fotografía esencialmente humanista y psicologista. Así, este libro nos sugiere una resolución correcta y, en suma, bastante convencional. Se ocupa, en la mayoría de las ocasiones, de monumentos, entornos y parajes de la ciudad de Huesca (como la catedral: interiores de las naves, planos cenitales de las bóvedas de crucería, planos generales del retablo mayor —obra de Damián Forment—, encuadres de detalle —escenas— de algunos retablos conservados en el Museo Diocesano, portada principal,

²⁰ Había un buen número de ellas repartidas a lo largo y ancho de Aragón. Algunas se localizaban en poblaciones concretas y ante todo producían postales centradas en esos lugares: Editorial Castellón (Barbastro), Editorial Sisó (Graus), Tipografía Lacambra —fundada por Vicente Lacambra— (Graus), Casa Güerri (Benasque), etcétera.

²¹ En 1953 le fue concedido un accésit en el I Salón Nacional de Fotografía Moderna, convocado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña, por su fotografía *Paisaje*, que consistía en una vista del Pirineo en bajorrelieve conseguida por medio de la superposición de un negativo y un positivo ligeramente desplazados. Toda la información, en la sección “Actividades de las Sociedades Fotográficas” de *Arte Fotográfico*, 13 (enero de 1953). Puede verse la foto en esta misma revista, en el número 18 (junio de 1953).

²² La referencia bibliográfica completa es ONTAÑÓN, FRANCISCO (fotografías), y LORENZO JARA GRATAL (texto), *Huesca: arte, historia y paisaje*, Madrid, Ediciones del Valle (“Aragón en imágenes”, 2), 1989.

²³ Sobre Ontañón, véanse las menciones de PUJOL, Aquiles, “Once fotógrafos españoles à Paris”, *Arte Fotográfico*, 133 (enero de 1963), pp. 18-27. Con motivo de una exposición en la capital francesa. Los otros diez eran Ramón Masats, Gabriel Cualladó, Juan Cubaró, Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Eugenio Forcano, Xavier Miserachs, Andrés Basté, Oriol Maspons y Joan Colom.

etcétera). En cuanto a los planteamientos formales que despliega, encontramos abundantes coincidencias con el trabajo de Duce. Por ejemplo, es partidario de la composición en perspectiva clásica para el interior de los claustros (San Pedro el Viejo, fotos 27 y 33-35), así como del encuadre detallado de los capiteles (San Pedro el Viejo, foto 28). Por último, como los fotógrafos pioneros en tomar instantáneas del arte y la arquitectura, manifiesta su interés por las cualidades geométricas de las que participan las construcciones medievales, con abundante incidencia sobre las portadas, las arquivoltas y los tímpanos (Villanueva de Sijena, fotos 41 y 44). Lo mismo sucede con las vistas generales de localidades, las grandes panorámicas (Murillo de Gállego, foto 49, y Loarre, foto 50) y los paisajes (Mallos de Riglos, foto 66), donde sigue la estela de la técnica de las postales. No es ajeno a la magnificencia del castillo románico, una de cuyas composiciones, en contrapicado, está presidida por el ábside de su iglesia y sus vanos abocinados (fotos 53 y 55), una imagen muy recurrente de este monumento único. Sin embargo, Ontañón nos muestra una perspectiva muy poco conocida en la que apenas se vislumbra el castillo, agazapado entre los riscos que lo protegen de forma natural (foto 54). Por ello, el paisaje asume el protagonismo frente a la arquitectura.

Volviendo con la obra de Duce, y sin salirnos de las especiales relaciones entre arquitectura y paisaje, incluimos aquí el comentario de las panorámicas o vistas de pueblos, que tanta profusión adquirieron, sobre todo, en las décadas de los cincuenta y los sesenta, con la revitalización de la industria de las postales en Aragón. Así, comenzamos refiriéndonos a la instantánea sobre la localidad de *Agüero* (1968) (fig. 8). En primer término queda emplazado el pueblo, que tiene como fondo la pared rocosa que forman los Mallos de dicha localidad. Desde el punto de vista compositivo, predomina un sentido equilibrado por medio de la disposición uniforme de las casas, que luego se compensa con la presencia maciza del monte. Este tipo de composición para el paisaje con arquitectura era bastante común en Duce en estos finales de los sesenta y principios de los setenta, por influencia de Luis Mínguez, con quien estaba colaborando en la empresa zaragozana de artes gráficas Octavio y Félez. Así, comprobamos esta relación por el tipo de paisaje que este solía realizar en aquellas fechas: amplísimas panorámicas en que las localidades aparecen insertas en un medio físico magnífico. Tal concepto se halla ilustrado en *Caudé (Teruel)*, de 1969, y *Rueda de Jalón (Zaragoza)*, de 1970, ambas de Mínguez.²⁴

²⁴ Pueden verse estas fotografías en la obra *50 años de fotografía en Zaragoza*, ed. cit., pp. 76-77.

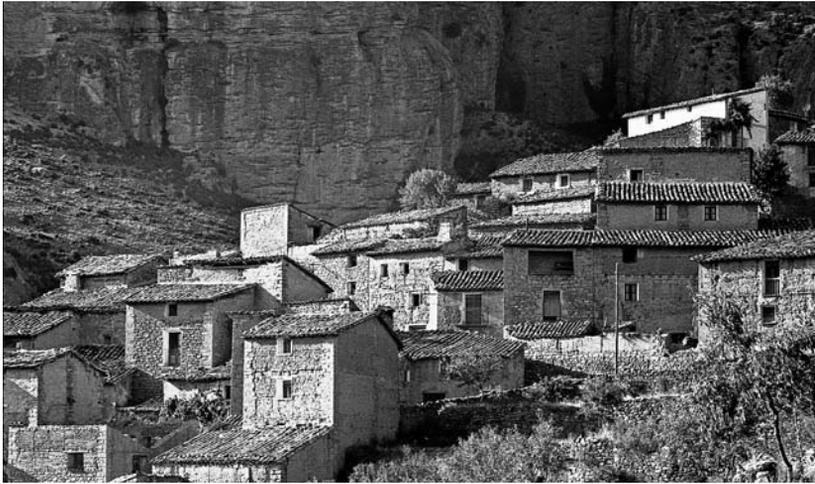


Figura 8. Agüero (José Antonio Duce, 1968).

Como hemos apuntado más arriba, está latente la influencia de la industria de postales, que, con un objetivo puramente comercial, editaba series completas de pueblos y ciudades, en la mayoría de las ocasiones con resultados muy loables. Solían combinar estas grandes panorámicas con vistas centradas en calles concretas de las poblaciones, especialmente aquellas de aspecto más pintoresco, recuperando cierta vertiente del tardopictorialismo que podía entroncar con el costumbrismo. En este sentido, son paradigmáticos los trabajos de Ediciones Sicilia, generalmente en color, desde finales de los cincuenta y durante los sesenta. Su producción agrupa vistas de Huesca, Benasque, Riglos, Ansó y Hecho, Siresa, Jaca, Panticosa, Torla, Graus, Benabarre, Sallent de Gállego, Alquézar, etcétera.

En esta misma línea trabajaban Darvi o Ediciones Victoria por parecidas fechas. Las localidades vienen a ser las mismas, y las composiciones y los encuadres, otro tanto.

Todavía podríamos aludir a la labor de algunas individualidades que se desligan de estos cometidos empresariales. En primer lugar, Ricardo Compairé, quien entre sus muchas facetas también practicó esta de las vistas de localidades. Así, hemos localizado una del mismo Agüero²⁵ que emparenta extraordinariamente con la de nuestro autor en cuanto a composición y encuadre.

²⁵ Fototeca DPH, n.º de serie 00951, ref. Fototeca 922.

Otro sería el catalán José Gudiol, autor entre mediados de la década de los cincuenta y principios de los sesenta de un buen conjunto de vistas de localidades, sobre todo de las comarcas orientales de la provincia oscense (Albelda,²⁶ Benabarre, Berdún, Lascuarre, Montañana, Tamarite de Litera, Alquézar, etcétera). Insiste en lo visto hasta el momento: en una composición equilibrada, en la relación paisaje-núcleo poblacional y en los elementos que sirven para organizar espacialmente el encuadre. En esta cuestión desempeña un papel muy importante la iglesia, ya que en torno a ella suele construirse la citada composición. Las fotografías asumen un formato tendente a la horizontalidad.

Antes hemos hablado de la combinación de panorámicas de las localidades con vistas centradas en las calles —y los monumentos y las fiestas populares— de sabor más pintoresco, algo muy común en las series enteras que solían publicar las empresas editoras de postales. Pues bien, José Antonio Duce se comporta como uno de esos fotógrafos en las instantáneas dedicadas al pueblo de Aínsa. En esta localidad, como ocurre con otras que mantienen el trazado medieval en sus calles y plazas, lo más significativo suele encontrarse en la plaza Mayor y el entorno de la iglesia. Nuestro autor es uno de los varios fotógrafos que han captado con su objetivo el espacio y el perímetro de la plaza de Aínsa, en donde, entre otras actividades, se realiza la célebre fiesta de la Morisma.

Duce nos ofrece una imagen que asume todas las características del *academismo* en que se inició en los primeros años de la década de los cincuenta. Ello es debido al tipo de composición de perspectiva en profundidad, con punto de fuga: las líneas de los tejados de las viviendas levantadas sobre los famosos soportales, así como la disposición sucesiva de estos, constituyen dos líneas diagonales —que arrancan de los ángulos superior e inferior izquierdo, respectivamente— que confluyen en el hipotético punto de fuga, fijado en la maciza torre de la iglesia. De acuerdo con estas pautas, encontramos distintas interpretaciones de la misma plaza sin apenas variaciones en el encuadre, únicamente una mayor o menor proximidad a la hora de realizar la toma. Ya en 1917 Adolf Mas²⁷ obtiene una imagen colocándose muy cerca de las fachadas de los edificios, de manera que el primer plano está presidido por

²⁶ Fototeca DPH, n.º de serie 01348, ref. Fototeca 8012.

²⁷ Fototeca DPH, n.º de serie 01319, ref. Fototeca 8001.

uno de los arcos de medio punto. Otra visión la aporta Ricardo Compairé²⁸ en la década de los treinta, una imagen que tiene más en común con la de Duce. Se aleja de los soportales posicionándose en el centro de la plaza, con lo que en el primer plano adquiere gran relevancia el suelo de tierra. Además, la presencia de algunas personas, entre ellas varios niños que miran a la cámara, dota a la fotografía de un componente etnográfico que en buena medida asumían la mayoría de sus obras, lo que ejemplifica a la perfección su trabajo ambientado en la villa de Ansó.

Existen ejemplos todavía anteriores que instauran de alguna manera este encuadre, como es el caso de Philip Ross, quien en su *Aragón histórico, pintoresco y monumental* (1890) incluye una vista general de la plaza de Aínsa. De 1904 data una imagen similar del francés Lucien Briet.²⁹ Y, por último, conviene mencionar el trabajo del austriaco Adolf Zerkowitz, que acabó instalándose en Barcelona, donde ejerció como profesor en el Centro Excursionista de Cataluña. Especializado en las postales, obtuvo miles de vistas que luego editaba en series completas.³⁰ Entre ellas están las dedicadas a la localidad de Aínsa, con varias fotos de la plaza y de los soportales aisladamente.

Del mismo modo, entre las imágenes de José Antonio Duce centradas en la localidad sobrarbense hay una foto del interior de uno de estos soportales o galerías, formados por varios tramos encabezados por arcos apuntados que arrancan desde el mismo suelo y cubiertos, a su vez, por una estructura de vigas de madera. Fue realizada en color en 1971 (fig. 9). Los referentes son los mismos, si bien vamos a destacar sobre todos ellos una imagen de Adolf Mas³¹ con la que tiene gran coincidencia. Está datada, igual que la vista integral de la plaza que hemos mencionado más arriba, en 1917. El fotógrafo se coloca debajo de uno de estos tramos entre arco y arco, de forma que delante de su objetivo se desarrolla una composición longitudinal. Los citados arcos son los hitos que articulan los distintos planos en profundidad del espacio del encuadre. La posición es centrada; no así en la obra de Ricardo Compairé,³² en la que el fotógrafo

²⁸ Fototeca DPH, n.º de serie 02517, ref. Fototeca 1508.

²⁹ Fototeca DPH, refs. Fototeca 05796 y 05827.

³⁰ Más información sobre el Archivo Mas en SÁNCHEZ-VIGIL, Juan Miguel, "De la Restauración a la Guerra Civil", en Gerardo F. KURTZ, Joan FONTCUBERTA, Isabel ORTEGA y Juan Miguel SÁNCHEZ-VIGIL (coords.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, vol. XLVII de *Summa artis: historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 355-356.

³¹ Fototeca DPH, n.º de serie 01321.

³² Fototeca DPH, n.º de serie 02513, ref. Fototeca 1504.



Figura 9. Plaza de Ainsa (José Antonio Duce, 1971).

se situó próximo a uno de los costados de la mencionada galería, por lo que la perspectiva surgida para la composición es en diagonal. En ambas es importante valorar el contenido etnográfico, de nuevo, por la presencia de personas, así como de objetos. Idéntico comentario merece la fotografía de Duce, en cuyo encuadre aparecen varios cestos de mimbre y, además, un lugareño que acompaña dos animales de carga, probablemente mulas. Este tipo de fotografía, que efectúa una valoración conjunta de la arquitectura y aspectos de la vida cotidiana de las gentes —es decir, adscribible al reportaje rural, con una inevitable incidencia de lo costumbrista—, ya fue practicado por nuestro autor en la década de los sesenta. En todas estas imágenes hay un claro sentido documental que nos informa sobre el modo de vida de una época ya pasada.

A modo de recapitulación y conclusión, podemos decir que el conjunto de la obra fotográfica de temática arquitectónica presentada al I Salón de Fotografía de Sabiñánigo responde en gran medida a los cánones definidos en torno a un particular *academicismo* que había cristalizado en el seno de las sociedades y agrupaciones fotográficas, y del que José Antonio Duce también se mostró partícipe en su trabajo de finales de los sesenta y principios de los setenta.

BOLETÍN DE NOTICIAS

**DESCUBRIMIENTO DE CUATRO LIENZOS BARROCOS
HALLADOS EN EL PROCESO DE RESTAURACIÓN
DEL RETABLO DE SANTIAGO APÓSTOL
DE LA REAL BASÍLICA DE SAN LORENZO DE HUESCA**

Elena AQUILUÉ PÉREZ*
Rosa ABADÍA ABADÍAS*

Durante el proceso de restauración del retablo barroco de Santiago Apóstol, en la capilla de la misma advocación de la real y parroquial basílica de San Lorenzo, realizado por SUMMA Conservación y Restauración, S. L., fueron hallados en primer lugar dos lienzos que habían permanecido ocultos bajo unas telas que forraban las calles laterales del mencionado retablo (los lienzos representan a san Lorenzo y san Vicente).

Este descubrimiento desencadenó un proceso de investigación en dos sentidos: documental, consultando bibliografía y fuentes, y matérico, desde el punto de vista de las técnicas de ejecución del retablo.

Una vez contrastados todos los datos recabados, el equipo de restauración determinó que la mazonería de las calles del retablo había sido modificada, que los lienzos aparecidos de san Lorenzo y san Vicente habían sido desplazados de su ubicación original, y que faltaban otros dos lienzos, citados en la documentación consultada y cuya huella permanecía en el retablo, a pesar de que no había rastros de su paradero.

* SUMMA Conservación y Restauración, S. L. summa.cr@gmail.com

Finalmente, los lienzos tercero y cuarto que buscábamos fueron hallados: representan a san Juan Evangelista y a los santos Cosme y Damián, con leyendas que mencionan a quienes encargaron las pinturas, lo cual no deja dudas respecto a su pertenencia al retablo, porque así lo refrenda la documentación consultada, que cita el encargo y a los encargantes (así como también las huellas de su claveteado al retablo y otros indicios matéricos revelan que formaron parte del conjunto desde su factura original).

Encontrados todos los elementos originales y habiendo estudiado todas las modificaciones posteriores, que siempre significaron la exclusión o la alteración de partes fundamentales en la unidad estética y conceptual de la obra, el equipo¹ determinó devolver al retablo su concepción original, con todos los mensajes pictóricos y escultóricos que se habían modificado, ocultado y descartado.



El retablo de Santiago Apóstol antes y después de la restauración.

¹ El equipo responsable de la decisión de restituir los lienzos al retablo y devolver el aspecto original estaba compuesto por la propiedad (la parroquia de San Lorenzo y el delegado de Patrimonio de la diócesis), responsables del Departamento de Patrimonio de la DGA y la empresa SUMMA Conservación y Restauración.

Tras el proceso de restauración, el retablo de Santiago ha recuperado su factura original y los cuatro lienzos mencionados.

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

Ficha técnica

Título: Retablo de Santiago Apóstol.

Autor: Jusepe Garro, mazonero.

Comitente: Cofradía de Santiago o de los Gascones, establecida en 1518. Posteriormente, la capilla pasó a la familia de los Castilla.

Época: Siglo XVII (años 1639-1642).

Medidas: 5,4 x 7 m aproximadamente.

Técnica: Mazonería de madera tallada, dorada, policromada y estofada.

8 lienzos policromados con pigmentos al óleo.

Localización: Capilla de Santiago (lado del evangelio) de la basílica de San Lorenzo de Huesca.

Descripción

Retablo de madera tallada, dorada y policromada de estructura para tema principal en lienzo, de mediados del siglo XVII. Las técnicas utilizadas para el tratamiento de la mazonería son dorado al agua, policromado al óleo en carnaciones y cabellos, y estofados en ropajes.

Se compone de sotabanco, predela, cuerpo central dividido en tres calles y acusado remate donde se alojan tres lienzos más.

La mesa de altar presenta un frontal con motivos santiaguistas en bajorrelieve y mediorrelieve, y los faldones del sotabanco, adornos geométricos que enmarcan, en ambos lados, una gran venera.

La ornamentación de la predela se compone de paneles con decoración de espejos, otros motivos en bajorrelieve y tallas en medio bulto que ocupan los plintos de las columnas del cuerpo del retablo. Representan a san Orencio, san Pedro, san Pablo y santa Paciencia.

El cuerpo del retablo se divide en tres calles separadas por columnas de fuste liso con cintas de guirnaldas en bulto. La central está dedicada a un único tema en lienzo:

Santiago Matamoros. Santiago se representa a caballo, con brillante armadura y casco con penacho; lleva en la mano izquierda un estandarte blanco con una cruz.

En las calles laterales se ubicaron las tallas en bulto redondo de santa Bárbara, en la derecha, y santa Teresa, en la izquierda. Ambas esculturas, de principios del siglo XX, de madera tallada y policromada, estaban colocadas en lugar de los cuatro lienzos (desaparecidos hasta el momento de nuestra intervención) que debían ocupar esas calles laterales. En los lienzos, ya devueltos a sus lugares de origen, están representados san Lorenzo (con su atributo iconográfico: la parrilla), san Vicente (con la rueda de molino), san Juan Evangelista (sosteniendo una copa de cuyo interior surge una serpiente y flanqueado por su águila) y san Cosme y san Damián (portando frasco y cajita de ungüentos).

Como cierre lateral del cuerpo del retablo hay dos alerones con decoración de encadenados de roleos de cintas y follaje en composición de corte sinuoso sobre los que se posan sendos ángeles.

En el ático se sitúa, en el centro, un lienzo de la Virgen del Pilar en estructura adintelada sostenida por columnillas estriadas y terminada con frontón partido; en los laterales, dos pinturas de dos arcángeles, san Miguel (sometiendo al diablo) y san Uriel (portando en las manos espada y corona), dentro de arcos inscritos también en estructura adintelada.

DATOS SOBRE SU ENCARGO Y SU FACTURA

La capilla de Santiago, de fundación muy antigua, perteneció a la cofradía de Santiago o de los Gascones, establecida en 1518.

Según dice M.^a José Pallarés en *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*,²

Los cofrades concertaron el 4 de agosto de 1639 con el mazonero Jusepe Garro la obra de un retablo de tipo romanista, obligándose este a realizar por su cuenta el lienzo principal de Santiago y en el cuerpo superior la Virgen del Pilar. También estaba obligado a “hacer un San Lorenzo y un San Vicente de pintura. Un Santiago y la tropa y la Madre de Dios del Pilar. Un Santiago y San Felipe”. Se le dieron 205 escudos y la pintura debía

² Huesca, IEA (“Colección de Estudios Altoaragoneses”, 46), 2001, p. 208.

ser al óleo. El 26 de julio de 1641, la cofradía reconocía que Jusepe Garro había cumplido sus obligaciones [...]. El 20 de agosto de 1642, Jusepe otorgaba época de fin de pago de los 4100 sueldos que se le debían por la obra del retablo de Santiago [...].

Más adelante, después de construir el carnerario de la capilla, la cofradía se encontró en una difícil situación económica. Para salir de ella, fue necesario vender la capilla a la los Castilla [...], quienes hicieron un nuevo retablo, desapareciendo las pinturas del banco. El problema que se presenta es saber si las pinturas que se conservan son las del retablo anterior o si se hicieron nuevas.

El 26 de julio de 1641, en protocolo notarial, la cofradía de los Gascones reconoce que Jusepe Garro ha cumplido sus obligaciones (AHPHu, 1377). El 20 de agosto de 1642, en época, Jusepe Garro testimonia haber recibido el pago completo por el retablo de Santiago (AHPHu, 1546).

Sin embargo, nada hemos encontrado respecto a la segunda pintura de Santiago ni respecto a la de san Felipe, citadas por M.^a José Pallarés. Este encargo o se modifica posteriormente o por alguna otra razón entra en contradicción con el protocolo notarial AHPHu, 1372, ff. 51v-52r (también incluido en el trabajo de M.^a José Pallarés), donde dos cofrades, Juan o Iván de Ifort o Difort³ y Domingo Sellán, encargan dos lienzos para el retablo, los cuales deben representar a san Juan Evangelista y a san Cosme y san Damián, para situarlos encima de los lienzos de san Vicente y san Lorenzo.

Estos que se citan son los cuatro lienzos desaparecidos hasta el momento de nuestra intervención: san Lorenzo, san Vicente, san Juan Evangelista y los santos Cosme y Damián.

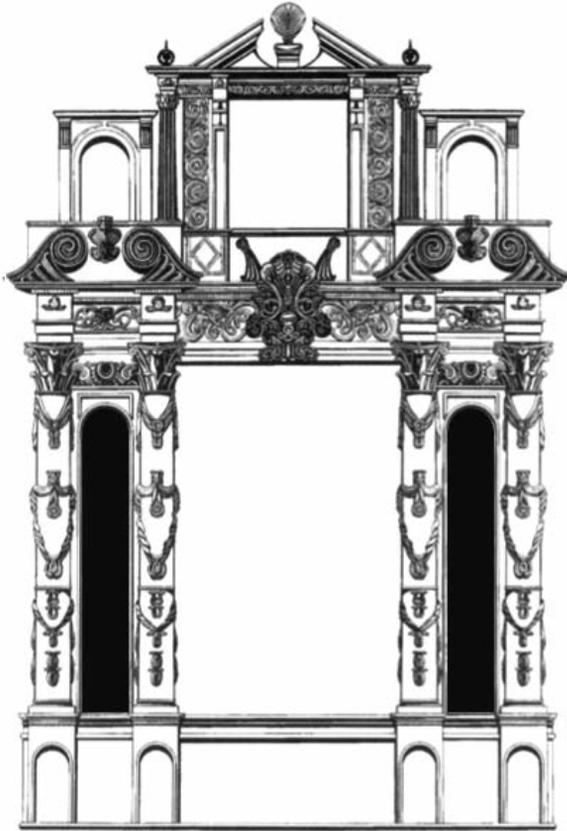
PROCESO DE RECUPERACIÓN DE CUATRO LIENZOS DESAPARECIDOS

Reubicación de lienzos y mazonería según la disposición original

En el momento de acometer nuestra intervención de restauración, los fondos de las calles laterales del retablo de Santiago de la basílica de San Lorenzo se hallaban forrados con tela (se trataba de un añadido o una intervención extemporánea).

³ Juan de Ifort es nombrado como prior de la cofradía de los Gascones en otro documento: un época en la que Jusepe Garro testimonia haber recibido el pago por el retablo de Santiago (AHPHu, 1546).

Descubrimos, al eliminar la tela del forrado, que dos de los lienzos originales permanecían debajo de esta, ocultos y desplazados, claveteados a un metro aproximadamente de su ubicación original.



*Estado del retablo antes de nuestra intervención.⁴
(Zonas en negro: telas que forraban y ocultaban los fondos de las calles laterales).*

⁴ Representación esquemática del retablo de Santiago basada en la de M.^a José PALLARÉS, *op. cit.*, p. 209.

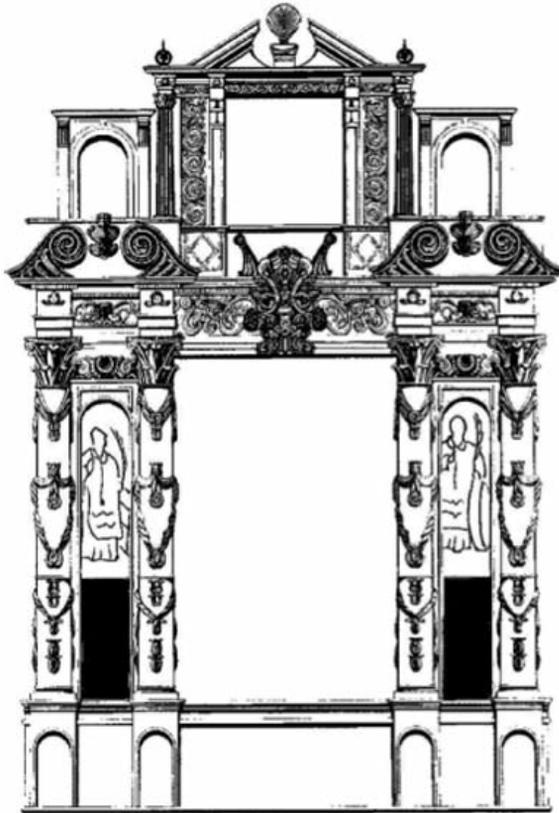
*Descubrimiento de los lienzos de san Lorenzo y san Vicente
al retirar la tela que los ocultaba*



*Imágenes del proceso de eliminación de la tela extemporánea:
aparición de los lienzos de san Lorenzo (arriba) y san Vicente (abajo).*

Reubicación de la mazonería en su emplazamiento original

Observando los indicios de la factura original del retablo, concluimos que los lienzos encontrados de san Vicente y san Lorenzo estaban inicialmente más abajo, en el arranque de la calle. Así lo atestiguaban las huellas de estucado y las del claveteado original, a través de una lectura de las técnicas de ejecución.



Esquema del emplazamiento en el que hallamos los lienzos de san Lorenzo y san Vicente cuando retiramos la tela, lugar que no correspondía a su ubicación original.⁵ (Zonas en negro: fondo del retablo de madera sin tratar; madera "vista").

Por otra parte, desde una perspectiva conceptual, desde el mensaje pictórico, en la situación original, la mirada de los santos Lorenzo y Vicente, representados en los lienzos, se dirigiría a Santiago, imagen central y objeto de devoción del todo el conjunto, mientras que en el lugar donde los encontramos las miradas se perdían en un punto indefinido.

También la pieza de la mazonería que dividía las calles en dos espacios había sido igualmente desplazada. La encontramos casi un metro más arriba de su emplaza-

⁵ Representación esquemática del retablo de Santiago basada en la de M.^a José PALLARÉS, *op. cit.*, p. 209.

miento original, de manera que las calles laterales se habían transformado en un único espacio, cerrado por la parte superior con la pieza que había sido cambiada de lugar. Se trata de una faja decorativa horizontal, relieve tallado de concha y ángeles tenantes, a modo de friso, y unas enjutas. Esta pieza desplazada cerraba la calle con un arco, emulando una hornacina desproporcionadamente alargada.

Esta transformación de la concepción original del retablo pudo venir motivada por la donación de dos esculturas a principios del siglo XX, las de santa Teresa y santa Bárbara, piezas de grandes dimensiones que, pese a la disparidad estilística, sí encajaban con las nuevas proporciones y la nueva función (a modo de hornacina) de las calles laterales.

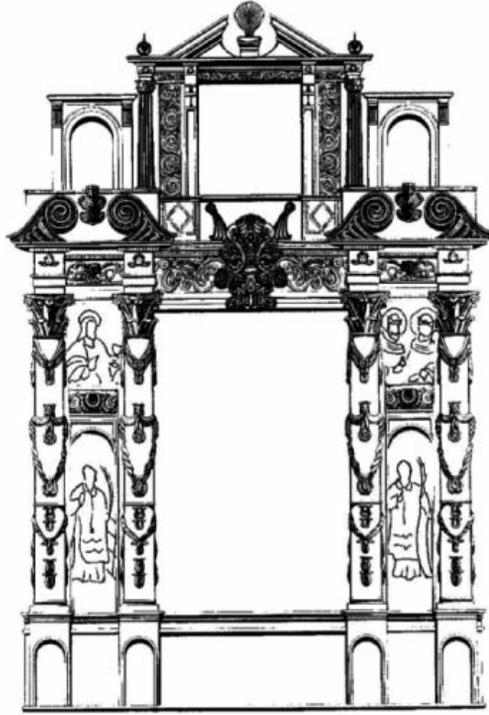
Desconocemos si en el momento de desplazar la pieza de mazonería a la que nos referimos los lienzos rectangulares (san Juan y los santos Cosme y Damián) todavía permanecían en su sitio y fueron eliminados entonces o ya habían “desaparecido” anteriormente. Es probable que su falta motivara la necesidad de dignificar y transformar el retablo de este modo.

Recurriendo a las fuentes

El siguiente paso fue la búsqueda de los lienzos desaparecidos. Habíamos encontrado dos zonas rectangulares, sin tratar ni policromar, de madera “vista”, donde

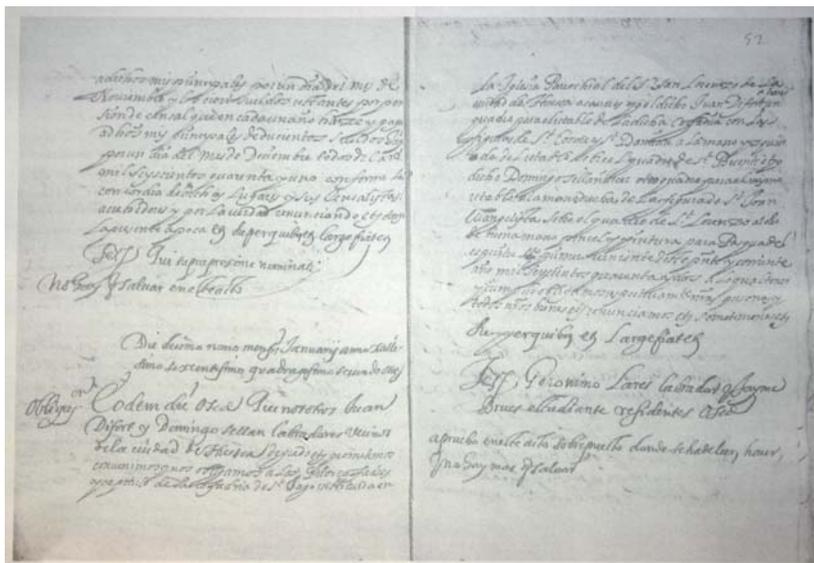


Trabajos de ebanistería y retorno de la pieza a su lugar de origen.

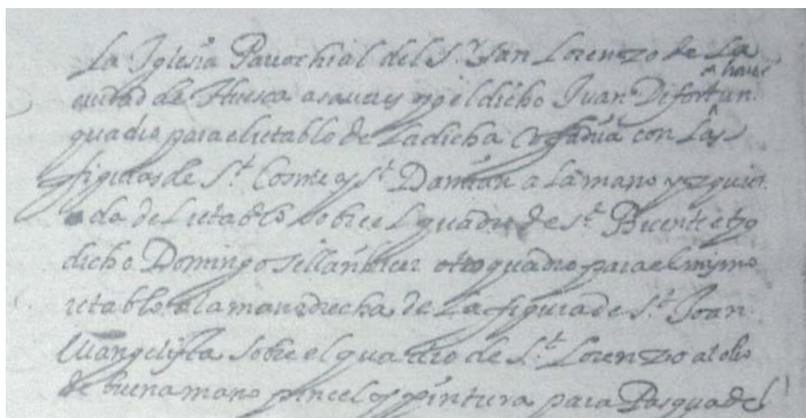


Emplazamiento definitivo y original de los lienzos recuperados.⁶

⁶ La representación esquemática del retablo está basada en la de M.^a José PALLARÉS, *op. cit.*, p. 209.



Obligación de Juan Difort y Domingo Sellán de hacer dos cuadros para el retablo de Santiago de la iglesia de San Lorenzo (protocolo notarial AHPHu, 1372, ff. 51v-52r).



Fragmento del documento protocolo notarial AHPHu, 1372, f. 52r.

permanecía un contorno estucado que delimitaba perfectamente un área reservada para los cuadros, y también las perforaciones del claveteado de los lienzos, como testimonio o vestigio de su presencia en origen.

Sabíamos las medidas y dos posibles titularidades, según la documentación que habíamos consultado hasta ese momento: o san Felipe y Santiago el Menor o los santos Cosme y Damián y san Juan Evangelista. Pero ¿dónde encontrar los lienzos que correspondían a la impronta rectangular? Tras numerosas indagaciones, pistas falsas, consultas de documentación y fuentes, y con la ayuda de historiadores, archiveros, investigadores y sacerdotes concedores del patrimonio de la basílica de San Lorenzo, resolvimos la incógnita.

Hallazgo de los lienzos de san Juan Evangelista y de los santos Cosme y Damián

Los lienzos de san Juan Evangelista y san Cosme y san Damián fueron encontrados en el oratorio y los almacenes de la basílica, desubicados, alterados, sujetos a un bastidor, pero reconocibles, tanto por la traza estilística como por el tema iconográfico y, más aún, por la leyenda que los identificaba.

Encontrados los lienzos, cobraba sentido una intervención completa para devolver todos los elementos a su ubicación primigenia. El retablo recobraba así su significado y su unidad, conceptual y estéticamente.

DOCUMENTO

Huesca, 1642, enero, 19

AHPHu, prot. not. 1372, ff. 51v-52r.

Die decimo nono mensis Januarii anno Millesimo sexcentesimo quadragesimo secundo Osce. Eodem die Osce. Que nosotros Juan Difort y Domingo sellán labradores vecinos de la ciudad de Huesca de grado etc. prometemos conunimos y nos obligamos a los prior cofrades y capítulo de la cofradía de Santiago instituida en [f. 52r] la yglesia parrochial del señor san Lorenzo de la ciudad de Huesca a sauer es yo el dicho Juan Difort a hacer un quadro para el retablo de la dicha cofradía con las figuras de San Cosme y San Damián a la mano yzquierda del retablo sobre el cuadro de San Bicente etc. dicho Domingo Sellán hacer otro quadro para el mismo retablo a la mano drecha de la figura de San Joan euangelista sobre el quadro de San Lorenzo al olio de buena mano pincel y pintura para Pasqua del espíritu santo primero uiniente deste presente y corriente año mil seyscientos quarenta y dos a lo qual tener y cumplir obligamos respectiuamente nuestras personas y todos nuestros bienes etc. renunciamos etc. sometemos etc.

Super quibus etc. large fiat etc.

Testes Gerónimo Larés labrador y Jayme Brues estudiante residentes Osce.

Apruebo en este acto sobrepuesto donde se ha de leer, hacer, y no hay más que saluar.

EL CATÁLOGO DE PERGAMINOS DE SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA

M.^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ*

Hace muy pocas fechas se ha finalizado el catálogo de los pergaminos que se conservan en la iglesia parroquial de San Pedro el Viejo de Huesca, una mínima parte de los que generó el monasterio medieval, ya que la mayoría de ellos se encuentran en el Archivo Municipal de la ciudad.

La explicación de esta separación del fondo documental está en las vicisitudes históricas, más o menos conocidas por todos, que la produjeron y que sintetizamos a continuación.

Las fuentes medievales coetáneas a la conquista de Huesca en 1096 por Pedro I, rey de aragoneses y pamploneses, ya denominan a San Pedro *el viejo*, en el sentido de antiguo, por lo que su origen hay que llevarlo, al menos, a la etapa visigoda. Tras la conquista musulmana de la ciudad se mantuvo como centro de oración y de reunión de los mozárabes oscenses.

En mayo de 1093 Sancho Ramírez ofrece a su tercer hijo, Ramiro, al monasterio de San Ponce de Tomeras, en Narbona, al que dona además los lugares de Panzano,

* Exjefa del Centro de Documentación y Archivo de la Diputación Provincial de Huesca. doloresbar-mar@telefonica.net

Yaso, Santa Cilia, Bastarás y otros, comprometiéndose también a otorgarle, cuando se produjera su conquista, las iglesias de Tudela y Tortosa, así como la capilla de la Zuda de Huesca. Así lo narra un documento copiado en el cartulario de San Pedro, del que hablaremos más adelante.

Sancho Ramírez puso sitio a la ciudad de Huesca, pero no pudo llegar a conquistarla, puesto que murió al ser alcanzado por una flecha lanzada desde las murallas cuando recorría el contorno de la ciudad, según nos cuenta la *Crónica de San Juan de la Peña*, el 4 de junio de 1094.

Su hijo y sucesor, Pedro I, finalmente conquistó la ciudad en los últimos meses de 1096 y se dispuso a premiar a los que le habían acompañado y a cumplir lo que había prometido su padre. Sin embargo, tuvo que modificar dicha promesa en parte, puesto que el obispo de Jaca, que al ser conquistada Huesca había instalado la sede episcopal en la antigua iglesia de San Pedro, quería edificar su catedral, como se hacía habitualmente, en la mezquita mayor, que había sido donada con anterioridad al castillo abadía de Montearagón, fundado unos años antes precisamente para propiciar desde allí la conquista de la ciudad oscense. La cuestión se solucionó dando a Montearagón la capilla de la Zuda y al monasterio de San Ponce la iglesia de San Pedro. El 17 de diciembre de 1096 el obispo de Jaca-Huesca hacía donación de dicha iglesia al abad Frotardo de San Ponce, y este, en la misma fecha, donaba la capilla de la Zuda a Montearagón.¹

De esta forma, la antigua iglesia de San Pedro se convirtió en monasterio benedictino —dependiente de San Ponce de Tomeras—, y pronto acudieron a él monjes de procedencia francesa. Fue la cabecera de un extenso priorato compuesto por las donaciones de Sancho Ramírez en el Somontano, la iglesia de San Úrbez, en la sierra de Guara, y la de Arguedas, en Navarra.

Su máximo esplendor se produjo en el siglo XII y su decadencia comenzó ya en el XIII. Su comunidad no fue nunca numerosa, pero a partir de ese siglo fue descendiendo. Durante el mandato del obispo Vidal de Canellas (1237-1252) hubo numerosos pleitos, entre ellos el de la delimitación de los límites parroquiales de San Pedro, puesto que hasta entonces cualquier habitante de la ciudad de Huesca podía ser parroquiano de la anti-

¹ Véase BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *Documentos de Montearagón (1058-1205)*, Huesca, Asociación de Amigos del Castillo de Montearagón, 2004, doc. 11, p. 47.

gua iglesia. Finalmente, en 1246 se llegó a una concordia entre el obispo y el monasterio; este aceptó los límites establecidos a su parroquia, mientras que el obispo le donaba la iglesia del Espíritu Santo, que hacía pocos años que se había edificado.

En el reinado de Fernando el Católico, muerto el prior Bernardo Alter Zapila, el monasterio es convertido por el rey en una comunidad de clérigos racioneros. Los monjes y la vida monacal desaparecen y se deja de depender, por tanto, de una diócesis extranjera.

Pocos años después, ya en el reinado de Carlos V, fue fundado el Colegio de Santiago² por el maestro Berenguer de San Vicente, en principio con sus propios bienes, aunque enseguida el Concejo de Huesca quiso participar en su fundación y por ello solicitó al rey, en las Cortes de Monzón de 1533, que se suprimiese el priorato de San Pedro el Viejo y sus rentas quedasen asignadas al nuevo colegio de la Universidad oscense, cuyo acto de fundación se celebró el 12 de diciembre de 1534.

La supresión del priorato se consumó mediante una bula de Paulo III del 14 de diciembre de 1535. El Concejo de Huesca quedó finalmente como patrono principal del Colegio de Santiago y, por lo tanto, administrador de sus bienes.

Por su parte, Felipe II realizó una profunda reorganización eclesiástica que llevó a la creación de los obispados de Jaca y Barbastro, a los que se dotó con bienes que hasta entonces habían pertenecido al de Huesca. Para compensar a este se echó mano de los bienes de Montearagón, del que también se desgajó el priorato de Fanlo para entregarlo a San Pedro el Viejo y así paliar el quebranto económico que le había supuesto la mencionada anulación de su priorato. Toda esta reorganización fue confirmada por el papa Pío V en 1571, no obstante lo cual San Pedro y Montearagón mantuvieron un pleito por el priorato de Fanlo que duró hasta 1633.

El monasterio de San Andrés de Fanlo, de fundación muy antigua, tuvo su momento de esplendor en el siglo XI; sin embargo, en el último tercio de ese siglo su abad Banzo fue expulsado y seguramente se refugió en San Juan de la Peña. Los motivos de esta expulsión no se conocen bien, pero parece que se debió a que se resistía a abandonar el rito mozárabe, incumpliendo la reforma eclesiástica promovida por Sancho

² LAHOZ FINESTRES, José M.^a, "El Colegio Imperial y Mayor de Santiago de la ciudad de Huesca (1534-1842)", *Argensola*, 110 (1996), pp. 97-124.

Ramírez a partir de 1071, a consecuencia de lo cual el rey donó Fanlo a Loarre. Un inventario conservado en el archivo de Montearagón³ nos proporciona una idea aproximada de la riqueza de este monasterio, que contaba con gran cantidad de objetos litúrgicos de plata y plata dorada, ornamentos de seda y numerosos libros, entre los que se incluía un beato.⁴ No está fechado, pero seguramente se redactaría a finales del siglo XI o principios del XII, hacia el momento en que tanto Loarre como Fanlo fueron entregados por Sancho Ramírez, junto con su hijo Pedro, a Montearagón,⁵ lo que ocurrió el 5 de mayo de 1093. A partir de entonces uno de los canónigos de Montearagón actuaba como prior de Fanlo.

Todas estas circunstancias explican, por un lado, el que la mayor parte de los pergaminos medievales de San Pedro el Viejo se encuentren en el Archivo Municipal. Los que aún se mantienen en la parroquia son de fechas tardías, ya que el primero de ellos es de 1477, y parece que corresponden a censos que ya no se cobraban o están relacionados con diversas cofradías, entre ellas una instituida en la propia iglesia de San Pedro, y algunos breves papales. Así pues, al Concejo de Huesca se trasladarían aquellos documentos que fueran testimonio de derechos y propiedades del antiguo priorato.

El último documento de este pequeño fondo de San Pedro, constituido por cuarenta y una unidades documentales, es de 1824 y corresponde a un título otorgado por la Universidad de Huesca, con la particularidad de que está impreso sobre pergamino. Hay que señalar además que el Archivo Diocesano de la ciudad guarda un cartulario del siglo XIII en el que están copiados muchos de los pergaminos más antiguos de San Pedro.

Por otra parte, las circunstancias mencionadas más arriba explican también el hecho de que en la parroquia se conserven sesenta y cinco pergaminos del antiguo monasterio de San Andrés de Fanlo.

El fondo perteneciente a San Andrés de Fanlo contiene documentos comprendidos entre 1097⁶ y 1490; algunos son privilegios reales de Pedro I, Ramiro II, Alfonso II

³ Véase BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, doc. 205, p. 301.

⁴ Galtier Martí, Fernando (coord.), *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo: un "Apocalipsis" aragonés recuperado: facsímil y estudios*, Zaragoza, CAI, 2005.

⁵ Véase BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, doc. 6, p. 30.

⁶ Hay que hacer notar que el pergamino del conde Sancho Ramírez mencionado y transcrito por Federico BALAGUER SÁNCHEZ en su artículo "Doña Amuña: un amor juvenil de Ramiro I de Aragón", *Argensola*, 43 (1960), pp. 239-244, de 1067, no se encuentra en estos momentos en el archivo parroquial de San Pedro el Viejo.

y Pedro II reseñados por Federico Balaguer,⁷ pero la mayoría se refieren a entregas de bienes a censo. En muchos de ellos se dan a censo palacios que los documentos asimilan a *cabomaso*, el *caput mansum* latino, situados en lugares que, en su mayor parte, hoy son despoblados o han desaparecido. Los documentos, salvo los reales, como es natural, los otorgan generalmente los distintos abades de Montearagón. Están escritos en latín o en lengua romance, aragonés, aunque hay algún ejemplo de occitano.

A este fondo pertenecía también un cartulario que se conservaba en el archivo parroquial hasta 1936 y luego estuvo desaparecido, hasta que recientemente ha sido localizado.⁸

El catálogo se ha organizado describiendo, por orden cronológico, primero el fondo de Fanlo y después el de San Pedro. Se hace referencia en primer lugar al contenido (fecha, fondo, signatura, resumen del documento), para pasar luego a su descripción física (medidas alto por ancho, estado de conservación, soporte, lengua). En el campo de las notas figuran datos que pueden interesar y que completan la referencia del documento en su caso.

El estado de conservación de estos pergaminos es, en general, bueno, aunque muchos de ellos están afectados por los plegados que sufrieron y en los que se mantuvieron durante muchos años, así como por la sequedad del ambiente en el que han permanecido, que ha originado su endurecimiento, por lo que sería de interés su limpieza y alisado por un especialista cualificado. Hay unos pocos que tienen roturas y manchas, y en algunos casos los propios pliegues han provocado roturas y pérdida de tinta. Especialmente delicada es la situación del único documento impreso en papel y pegado sobre tela a modo de cartel, que se ha incluido en este catálogo por su singularidad.

Las personas interesadas pueden consultar este catálogo en la página web de la Asociación de los Obreros de San Pedro: <http://www.sanpedroelviejo.com/obrerros-de-san-pedro.php>.

⁷ Véase Federico BALAGUER SÁNCHEZ, "Seis diplomas reales de Fanlo en San Pedro el Viejo de Huesca (1197-1212)", *Argensola*, 110 (1996), pp. 233-244.

⁸ Véase Carlos LALIENA CORBERA y Eric KNIBBS, *El cartulario del monasterio aragonés de San Andrés de Fanlo (siglos X-XIII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Grupo de Excelencia de Investigación CEMA, 2007.

NOTAS SOBRE EL SARCÓFAGO DE RAMIRO II Y SUS INTERVENCIONES HISTÓRICAS

M.^a Celia FONTANA CALVO*

Los restos del rey aragonés Ramiro II descansan en un magnífico sarcófago romano del siglo III d. C., conservado en una antigua capilla claustral del que fuera monasterio medieval de San Pedro el Viejo, dedicada a san Bartolomé. Dichos restos fueron exhumados en junio de 2008 para proceder a un análisis exhaustivo que, entre otros datos, ha confirmado la identidad real.¹ Aprovechando esta circunstancia, y como parte de una serie de iniciativas que tratan de poner en valor el antiguo conjunto monástico, el sarcófago ha sido restaurado con financiación del Ministerio de Fomento y del Gobierno de Aragón. Esta intervención ha permitido solventar problemas de estabilidad y conservación de la pieza surgidos como consecuencia de fracturas, golpes y reparaciones anteriores de diverso tipo realizadas con criterios diferentes a los actuales. Además se ha intervenido en la propia capilla para mejorar las condiciones

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

¹ La investigación tuvo por objeto el estudio genético de los reyes privativos de Aragón, y para ello se procedió al examen de los restos que se guardan en el panteón real de San Juan de la Peña (Ramiro I, Sancho Ramírez y Pedro I), el monasterio de las benedictinas de Jaca (sarcófago de doña Sancha, con los restos de las hijas de Ramiro I, doña Sancha, doña Teresa y doña Urraca) y la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca (Alfonso el Batallador y Ramiro II el Monje). El estudio duró tres años y estuvo a cargo de un equipo interdisciplinar dirigido por la catedrática de Medicina Legal Begoña Martínez Jarreta y el catedrático de Historia Medieval Carlos Laliena Corbera.



Capilla de san Bartolomé después de la restauración. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

de conservación y exhibición.² Finalmente, después de llevarse a cabo todos estos trabajos, los despojos reales fueron reinhumados el 24 de junio de 2011.

El sarcófago es de forma rectangular, sin tapa, con decoración solo por uno de sus lados largos, lo que demuestra que fue ideado para ser empotrado en el muro. Un equipo formado por los geólogos Pilar Lapuente, José Antonio Cuchí y Hernando Royo y el historiador Carlos Garcés averiguó en 2009 el material en que se realizó: mármol blanco de grano medio procedente de la isla de Mármara, en la actual Turquía.³

² Intervino en la restauración Guillermo Torres Llopis, profesor de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Muebles de Huesca y colaborador técnico de la empresa Ártico. Él mismo informó del proceso en la conferencia “Sarcófago de Ramiro II. Restauración de la obra y su contexto”, que impartió en las *IX Jornadas de Recuperación del Patrimonio Altoaragonés*, celebradas en diciembre de 2012.

³ LAPUENTE, Pilar, JOSÉ ANTONIO CUCHÍ, HERNANDO ROYO y CARLOS GARCÉS, “Roman sarcophagus know today as the tomb of king Ramiro II of Aragon. Archaeometric study”, en *IX Congreso de la ASMOSIA (Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity)*, Tarragona, junio de 2009.

Los investigadores, como antes había advertido Ricardo del Arco, remarcaron la discrepancia de los estudiosos sobre este punto. Algunos, como Aínsa en el siglo XVII y el padre Ramón de Huesca en el XVIII, solo debieron de conocer la obra por el exterior, y al observar su pátina de color amarillento no dudaron en afirmar que se trataba de alabastro. Pero otros, como Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Valentín Carderera, tendrían la oportunidad de observar el interior, lugar en el que no se había aplicado pátina y se apreciaba perfectamente el mármol original.⁴

Resulta difícil averiguar cuándo se proporcionó al mármol la apariencia de alabastro. Cabe pensar que este cambio de aspecto formó parte de la adecuación a que fue sometido el sarcófago en época medieval, pero este extremo no está en absoluto demostrado. Por el contrario, hay noticia de sarcófagos romanos, también reutilizados, con un acabado semejante. El sarcófago estrigilado de Tarazona, del siglo III d. C., reaprovechado en el XVII como lavamanos en el convento de carmelitas descalzos de la localidad, fue descrito como de alabastro en 1929 por José M.^a Sanz de Artibucilla, aunque el Departamento de Petrología de la Universidad de Zaragoza ha verificado recientemente que está trabajado en mármol. Álvaro Capalvo, en este sentido, menciona la “persistente pátina acaramelada que lo cubre en su totalidad”.⁵ En Medina-Sidonia, la antigua ciudad romana de Asido, se reutilizó un sarcófago romano como



Sarcófago de Ramiro II. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

⁴ ARCO Y GARAY, Ricardo del, “La tumba romana del rey Ramiro II de Aragón”, *Universidad*, 4 (1945), p. 644, y CUCHÍ José Antonio, PILAR LAPUENTE, HERNANDO ROYO y CARLOS GARCÉS, “Arqueometría del sarcófago de Ramiro II”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2012.

⁵ CAPALVO LIESA, Álvaro, “El sarcófago romano de Tarazona”, *Turiaso*, 5 (1984), p. 155.

pila bautismal en el convento de San Francisco también en el XVII. La pieza, en su primera descripción, de 1634, es presentada como de alabastro. Pero Francisco Martínez y Delgado en el siglo XIX indicó: “La materia del mencionado sepulcro no es de alabastro, como han asegurado los historiadores, sino de mármol blanco con algún viso de cenizoso”.⁶ Como en el caso de Huesca, en su cara interna se debía de apreciar claramente el material original.

En cuanto al trabajo en relieve, el sarcófago de Ramiro II presenta una *imago clipeata* central con el supuesto retrato de su primer dueño, un romano vestido con toga. A su alrededor se disponen simétricamente cuatro figuras: una pareja de genios alados sosteniendo el clipeo —con alas a su vez—⁷ y dos *putti* en los extremos (el de la derecha toca el aulós y el de la izquierda porta una cítara y una antorcha). Bajo el retrato y recostadas están colocadas, nuevamente de forma simétrica, sendas imágenes de Océano y Tellus en torno a un cesto de frutas donde son perfectamente reconocibles una hoja de parra y varias manzanas u otras frutas de forma redondeada.⁸



Figura de Océano y detalle del rostro, donde resaltan las perforaciones del trépano.
(Fotos: Fernando Alvira Lizano)

⁶ BELTRÁN FORTES, José, *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*, Málaga, Universidad de Málaga / Universidad de Sevilla, 1999, p. 75.

⁷ Los *genii* romanos eran personificaciones del poder generador de la vida, protectores del individuo al que se vinculan y sirven de guía (DURKHEIM, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 2007, p. 257).

⁸ Como explica Álvaro Capalvo, las manzanas son utilizadas en las cestas y los cuernos de la abundancia en referencia a las que encontró Alejandro Magno en la India con la milagrosa propiedad de alargar la vida de los sacerdotes hasta los cuatrocientos años. También las granadas, ambiguo símbolo de Proserpina, son lugar común en los mitos de rejuvenecimiento y regeneración (CAPALVO LIESA, Álvaro, art. cit., p. 160).

Por su iconografía y sus técnicas de talla, como ya concluyeron Del Arco y mucho después José Antonio Hernández Vera y Antonio González Blanco, la obra se puede fechar a finales del siglo III d. C.⁹ A esta información hay que añadir además otro dato importante: que se personalizó en un taller diferente al de su producción. En el siglo III el cliente romano podía escoger entre sarcófagos decorados con diversos ornamentos y temas argumentales, en virtud de su condición social, sus gustos personales y sus creencias. Los asuntos representados eran muy variados: leyendas y cacerías mitológicas, *thiasos* dionisiaco o marino, figuras de estaciones, musas, filósofos, escenas báquicas y de matanzas bélicas, erotes y nikés. Desde el 220 d. C. aproximadamente se produjo un interés por individualizar los sarcófagos, independientemente del tema tratado. Las escenas mitológicas se adaptaron para identificar al personaje principal con el difunto, convirtiendo el tema genérico en alegoría de hazañas o de intereses particulares, y los que hacen alusión al *thiasos* dionisiaco o marino se completaron con el retrato del difunto en un clipeo. Así se mostraba una especie de apoteosis privada por la cual se alcanzaba un estado ideal de beatitud reservado para las almas tras la muerte.¹⁰

A pesar de conocer la procedencia del material utilizado, no se sabe en qué lugar fue trabajado el sarcófago de Huesca, ni tampoco si en la Edad Media fue hallado en una necrópolis oscense, como la ubicada en el área de la actual iglesia de San Pedro el Viejo, o si fue trasladado desde otro lugar. Lo que es seguro, porque así lo evidencia la pieza, es que se realizó en un determinado taller y después se adaptó y se dio por concluido en otro diferente. Ricardo del Arco ya informaba de este método habitual, sin advertir, al parecer, que el sarcófago objeto de su estudio era perfecto ejemplo de ello. Escribió al respecto: “en el taller se veía la cabeza desbastada solamente, para apropiarla, mediante encargo, al parecido del difunto. Este procedimiento era corriente, y de ahí que en más de un sarcófago las cabezas se advierten esbozadas”.¹¹

⁹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, art. cit., p. 635, y HERNÁNDEZ VERA, José Antonio, y ANTONIO GONZÁLEZ BLANCO, “El sarcófago de Ramiro II el Monje. Documento de religiones místicas (¿dionisismo?) en Hispania”, en *La religión romana en Hispania (simposio organizado por el Instituto de Arqueología Rodrigo Caro del CSIC del 17 al 19 de diciembre de 1979)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 355.

¹⁰ Tradicionalmente la *imago clipeata* se ha entendido como la representación simbólica del viaje del alma a la isla de los Bienaventurados, pero recientemente se entiende como alusión a una especie de apoteosis privada del difunto (BELTRÁN FORTES, José, *op. cit.*, pp. 82-83).

¹¹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, art. cit., p. 633.

El sarcófago de Huesca, una vez adquirido, se completó con el retrato de su primer dueño: un romano de alto rango, magistrado seguramente, a juzgar por la toga que lo envuelve. Permite llegar a esta conclusión el diferente tratamiento dado a la figura del clipeo. En el retrato no se usó el trépano, mientras en el resto de la pieza se aprecian con claridad los orificios producidos por este útil para remarcar de forma sencilla algunos elementos, especialmente en las figuras y objetos de menos realce, creando un duro efecto de claroscuro ostensible en cabello, comisuras de la boca, orificios de la nariz, dedos y detalles en las hojas y las frutas del cesto. El retrato carece de las perforaciones características y además del tratamiento volumétrico y del sabio modelado de las figuras completas. Por el contrario, se presenta seco y menos hábil en su resolución, aunque más singularizado, como corresponde a una talla que pretende reproducir los rasgos del modelo con la fidelidad suficiente para reconocerse en ellos.

La calidad reconocida a la pieza en época medieval fue un valor esencial para que el sarcófago fuera reutilizado a mediados del siglo XII como sepulcro del rey aragonés, no sin antes someterlo a otra intervención no percibida como tal hasta ahora.¹² Joaquín



Retrato sin rastro de trépano. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

¹² Existen bastantes estudios sobre la reutilización de sarcófagos. Entre ellos destacan MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval”, en Bernard ANDREAE y Salvatore SETTIS (eds.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburgo, 1984, pp. 187-193; CLAVERÍA NADAL, Montserrat, “La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña”, *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 13-14 (1996-1997), pp. 241-250; GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel, “La reutilización y destrucción de los sarcófagos romanos de ‘Baetica’ durante la Edad Media”, *Romula*, 3 (2004), pp. 239-256.

Traggia en el XVIII describió la pieza poniendo atención en “dos genios desnudos [...] con la particularidad de no tener caracterizado el sexo”.¹³ También José Antonio Hernández Vera y Antonio González Blanco señalaron que los dos genios clipeóforos alados se presentan “sin indicación de sexo”.¹⁴ Sin embargo, una observación directa permite advertir que, aunque en la actualidad las figuras carecen de atributos sexuales, originalmente sí los tenían. Tanto los genios alados como los *putti* músicos presentan retallada la entrepierna y, a diferencia del resto, esas pequeñas secciones no están acabadas a pulimento. Los genios se convirtieron con esta drástica acción en ángeles cristianos y los *putti* también perdieron sus atributos, quizás por una cuestión de decoro.



Putto tocando el aulós, sin los genitales, que debieron de ser eliminados cuando se llevó a cabo la intervención medieval del sarcófago para acoger los restos de Ramiro II. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)

¹³ TRAGGIA, Joaquín, *Ilustración del reinado de don Ramiro II de Aragón, dicho el Monje, o Memorias para escribir su vida*, en *Memorias de la Real Academia de la Historia*, t. III, Madrid, 1799, p. 514, cit. por Ricardo del ARCO Y GARAY, art. cit., p. 641.

¹⁴ HERNÁNDEZ VERA, José Antonio, y ANTONIO GONZÁLEZ BLANCO, art. cit., p. 355.

Calidad, prestigio y antigüedad fueron los argumentos que contaron a favor del viejo sarcófago para que fuera revalorizado nuevamente tiempo después. En el siglo XVII el culto Lastanosa se interesó por él, sin duda consciente de su extraordinario valor entre los escasos restos romanos de importancia conservados en Huesca. De hecho, se conserva un apunte de la pieza anotado por Lastanosa de su puño y letra.¹⁵ Y, tal como recalcó Ricardo del Arco, el erudito círculo lastanosino lo utilizó como referencia en una serie de obras y dibujos.¹⁶ Entonces se produjo un fenómeno interesante. Al creerse a ciencia cierta que el sarcófago procedía de la ciudad y, por otro lado, identificarse a Océano con un río —el Isuela, según Andrés de Uztarroz—, se generó un nuevo referente gráfico para exaltar a Huesca y la feracidad de su campo. Derivada de las dos figuras recostadas del sarcófago, se creó una iconografía apócrifa de alegorías fluviales que se añadió a modo de nota clásica en algunas piezas, como el lavamanos de la sacristía de la capilla de Lastanosa,¹⁷ conservado actualmente en el Museo de Huesca. Otros préstamos iconográficos menos conocidos existen en la capilla citada. Por ejemplo, las alas del escudo tallado en los plintos de las columnas del retablo mayor siguen el modelo de las que llevan a la gloria el clípeo del sarcófago real.

¹⁵ Ha estudiado en profundidad el tema José M.^a Lanzarote Giral en “El estudio de las antigüedades en la Huesca del Barroco: a propósito de un dibujo inédito del sepulcro de Ramiro II el Monje (1656)”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 199-230.

¹⁶ ARCO Y GARAY, Ricardo del, art. cit., pp. 643-644.

¹⁷ Véase al respecto GARCÉS MANAU, Carlos, “Localizada en el Museo de Huesca una fuente o lavamanos de alabastro con representaciones de los ríos Isuela y Flumen, procedente de la sacristía de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca”, *Argensola*, 115 (2005), pp. 207-217.

INTERVENCIONES Y RESTAURACIONES REALIZADAS EN 2012 EN LA CAPILLA DEL CRISTO DE LOS MILAGROS DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Susana VILLACAMPA SANVICENTE*

La capilla del Cristo de los Milagros, situada en el ábside del extremo norte de la cabecera de la catedral de Huesca, es uno de los espacios más emblemáticos del conjunto catedralicio, tanto por su fuerte significado devocional como por su cuidado diseño y su decoración. Constituye una de las muestras más interesantes del manierismo aragonés realizado según los cánones y gustos de principios del siglo XVII, en un momento que artísticamente estuvo marcado por la transición entre las tendencias que evocaban el mundo clásico del Renacimiento tardío y la nueva severidad impuesta por la Contrarreforma católica. Esto justifica el hecho de que, aun manteniendo una armónica uniformidad, encontremos elementos clásicos combinados entre sí junto a otros que recuerdan las modas escurialenses de la Contrarreforma y hasta la tradición mudéjar aragonesa.¹ Todo ello es indicativo de un cuidado estudio de formas y proporciones por parte de los autores de su diseño.

* Licenciada en Historia del Arte y técnica del Museo Diocesano de Huesca. svillacampa@telefonica.net. Para la elaboración del apartado en el que se describen las intervenciones llevadas a cabo la autora ha contado con la colaboración de Juan Manuel Bote Aranda y Pilar Cano Paredes, restauradores responsables del proyecto y de la ejecución de las obras y socios de la empresa Artesa de Huesca. artemuralmedieval@gmail.com.

¹ Un estudiado análisis de las formas y los modelos arquitectónicos que se siguen en el diseño de la capilla fue realizado por M.ª Celia FONTANA CALVO, “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120 (2010), pp. 291-328.

A lo largo del año 2012 se han realizado obras de restauración y recuperación en algunos de los elementos de la capilla que le han devuelto su aspecto original, así como una restauración integral de la imagen de devoción del Cristo de los Milagros, bajo cuya advocación está puesto este emblemático altar de la seo oscense. Todo esto ha sido patrocinado y promovido por la Cofradía del Santo Cristo de los Milagros y el cabildo de la catedral de Huesca bajo la tutela y la asesoría de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón (Departamento de Restauración) y la supervisión de la Delegación de Patrimonio del obispado de Huesca. Las intervenciones y los proyectos de restauración han sido realizados por la empresa Artesa.

BREVE HISTORIA DE LA CAPILLA²

Primitivamente este espacio estaba destinado a ser capilla de santa Catalina, que fue construida en la primera fase de obras de la catedral, en los últimos años del siglo XIII, y contaba con una importante devoción y una poderosa cofradía en la seo oscense. Fue capilla por concesión del papa Gregorio XIII en 1577.

En esta antigua capilla tenemos constancia de que existía un retablo dedicado a Santiago y otro a María Magdalena. En 1500 se trasladó a su interior la imagen del Cristo de los Milagros, que se veneraba desde 1497 en la capilla vecina a la de Todos los Santos. En 1579 se construyó una sencilla capillita en el interior de la de santa Catalina a fin de albergar con dignidad la imagen del Cristo.

En 1622 el obispo Juan Moriz de Salazar, ante la creciente devoción que la ciudad sentía por la imagen del Cristo de los Milagros, decidió sufragar las obras de remodelación de este espacio. El obispo, nacido en Valladolid, fue sucesivamente inquisidor general de Aragón y obispo de Barbastro antes de ser preconizado a la sede de Huesca. El escudo del prelado aparece de forma reiterativa a lo largo de todo el espacio.

² La historia y la evolución de este espacio han sido recogidas por distintos cronistas e historiadores desde principios de siglo XX: ARCO GARAY, Ricardo del, *La catedral de Huesca: monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotografías*, Huesca, Vicente Campo, 1924, pp. 110-113; DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, pp. 216-217; VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, “La capilla del Cristo de los Milagros”, en Jesús SANZ MONTES, *Tus heridas, Señor, nos han curado: novena al santo Cristo de los Milagros, catedral de Huesca*, Huesca, Cofradía del Santo Cristo de los Milagros y San Lorenzo, 2009, pp. 5-22; FONTANA CALVO, M.^a Celia, art. cit, donde se publicó el contrato de capitulación entre el arquitecto Ruesta y el obispo Moriz de Salazar.

Fue el maestro de Barbastro Pedro de Ruesta el encargado de diseñar el proyecto de la nueva capilla, que incluía la ampliación del espacio primitivo con un cuerpo más hacia el este, donde se situaría el retablo con camarín para la imagen.³

El espacio de la nueva capilla se planteó como una pequeña iglesia, con portada-fachada, una sola nave y presbiterio, que comunicaba originalmente con un espacio destinado a sacristía desde la izquierda del presbiterio. Como un templo en miniatura en el interior del templo-madre que es la catedral.

ELEMENTOS Y ESPACIOS DE LA CAPILLA Y DESCRIPCIÓN DE LAS INTERVENCIONES REALIZADAS

La embocadura

Constituye una bella muestra de arquitectura clasicista, concebida como una fachada-retablo formada por dos pilastras laterales cajeadas con puntas de diamantes rematadas por capiteles corintios. En el centro de las pilastras, en hornacinas aveneradas, las imágenes de santa Catalina (izquierda), advocación primitiva de la capilla, y María Magdalena (derecha), que tenía retablo y altar en la capilla antigua. Estas dos pilastras enmarcan el gran arco de medio punto que da acceso al interior y que se cierra por reja de bronce dorado y hierro. Sobre el montante de la reja, el escudo del obispo patrocinador, timbrado por un capelo episcopal que sujeta un pequeño amorcillo y flanqueado por dos decorativos roleos dorados con pequeñas máscaras en los extremos superiores. Montando sobre el arquitrabe, un frontón partido que muestra en su centro el mismo escudo episcopal coronando todo el conjunto, y a ambos lados, dos enigmáticas figuras de mujeres recostadas, vestidas con túnicas, que forman simetría y que reciben, bajo los filos de las espadas que alzan con ímpetu, al visitante, anunciando, al modo de las esfinges de la antigüedad, la importancia del espacio en el que se penetra y su complejo simbolismo.⁴

³ El contrato, publicado y analizado por M.^a Celia FONTANA CALVO, art. cit., pp. 324-328, se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca y forma parte de los protocolos notariales de Juan de Cueva (1622, n.º 1291, ff. 84r-89v).

⁴ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, "Una puerta al más allá en la capilla del santo Cristo de los Milagros", *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2009. Plantea la lectura simbólica de estas imágenes.



Estado de la imagen de santa Catalina en las pilastras de la embocadura de la capilla antes de la restauración. (Foto: Artesa)



Imagen de santa Catalina tras la eliminación de repintes y barnices. (Foto: Artesa)

El autor de las tallas de la reja fue el escultor Antón Franco.⁵ Los materiales empleados para su realización fueron los que se citan en la capitulación de 1622: “piedra negra de Calatorao ‘para los pedestales y basas’ de las pilastras de la portada”.⁶ El resto de la arquitectura de la portada —pilastras, arcos, dinteles— fue realizada con piedra arenisca de Ortilla o Siétamo policromada con veteados que imitaban mármoles y jaspes. Las esculturas que completan el conjunto, imágenes de las dos santas en las pilastras, escudos y matronas sobre el dintel, fueron talladas en madera y policro-

⁵ M.^a Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 306, recoge los datos que había aportado Federico Balaguer.

⁶ *Ibidem*, p. 304.

madras simulando alabastro, tal y como se firma en la capitulación, y realizadas con detalles dorados. Las policromías y los dorados fueron realizados, algunos años más tarde, por el pintor oscense Agustín Jalón.⁷

Todo el arco y la embocadura de la capilla presentaban una repolicromía uniforme en tono ocre que ocultaba por completo el aspecto original. Con toda probabilidad este repinte debió de ser realizado durante el proceso de las obras de blanqueo que la catedral sufrió en el año 1796, llevado a cabo por unos blanqueadores italianos contratados por el cabildo para enlucir el templo a fin de mejorar el aspecto interior de los muros de piedra.⁸ Tal y como describe el canónigo Novella, tras el blanqueo de los muros de piedra los miembros del cabildo apreciaron el contraste con las capillas, que no habían sido enlucidas y que, para ellos, afeaban el aspecto del templo: “resaltaba mucho la fealdad de las capillas que por el tiempo se había deslustrado el baño o imitación que algunas tenían, y otras que no habiendo tenido otra cosa que un mal blanqueo ya estaba enteramente decaído”.⁹ Por ello decidieron realizar algunos retoques en ellas enluciendo parte de sus muros y repintando aquellas que presentaban peor aspecto: “trataron con los mismos blanqueadores de darlas una media tinta”. Entre las capillas que se les indica que han de enlucir se cita el frontispicio y el primer cuerpo de la del santo Cristo de los Milagros. En el mismo proceso se describe cómo el baño que se dio es de “cal mezclada con carboncilla de sarmiento y ocre”, a fin de conseguir una tonalidad parduzca similar al color de la piedra arenisca. Del mismo modo, durante estos trabajos se eliminaron los adornos exteriores de las embocaduras de algunas capillas, entre las que se citan la de los Reyes, la de santa Ana y la de Nuestra Señora del Pilar. Es decir, fue en ese momento cuando se eliminaron algunos de los elementos añadidos a las embocaduras de dichas capillas, reformando el aspecto que habían adquirido a lo largo de los siglos XVII y XVIII a fin de devolverles un aspecto más acorde con el edificio medieval.

⁷ PALLARÉS FERRER, M.^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (“Colección de Estudios Altoaragoneses”, 46), 2001, p. 387. Se recoge y publica parte de un proceso conservado en el Archivo Municipal de Huesca (AMH), Procesos, 5153, que relata “la caída que le aconteció a Agustín Jalón mientras trabajaba en el arco de entrada de la capilla del Santo Cristo de los Milagros”.

⁸ Archivo de la Catedral de Huesca (ACH), armario 1, leg. 4, n. 203, letra B, n.º 13. En este documento el canónigo Vicente Novella, comisionado para la obra, recoge y da detalladas noticias de las obras y los pagos que se realizaron en el catedral durante este proceso de enlucido. El mismo autor menciona estas obras en ACH, NOVELLA, Vicente, *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 1786 (y añadidos posteriores), parte quinta, t. v, pp. 532-534.

⁹ ACH, doc. cit.

Se suprimieron igualmente las armas y escudos de los comitentes de dichas capillas. En el mismo documento se dice que, en cambio, se decidió respetar las embocaduras de las capillas del santo Cristo y de los Lastanosa y la fachada de la sala capitular porque parecieron más dignas y mejor acabadas que las eliminadas, pero reformando su aspecto con repintes y enlucidos.

El primer acercamiento y la toma de contacto con la embocadura de esta capilla tuvieron lugar durante el proceso de colocación de la nueva iluminación de la catedral, en el año 2009. En ese momento, tras la colocación del andamio que permitía situar a cierta altura los nuevos elementos de iluminación, se logró apreciar con claridad que bajo algunas lagunas existentes en la policromía del arco aparecían restos de la policromía original, que subyacía bajo la capa ocre, y se pudo comprobar cómo se vislumbraban tonos negros, rojizos y dorados.

Tras la realización de catas previas en distintos puntos de la embocadura, tanto en el exterior como en el interior, se pudo comprobar y valorar el estado de conserva-



Catas de limpieza en una de las imágenes sobre el frontispicio de la embocadura. (Foto: Artesa)

ción de la policromía original, que se conservaba en bastante buen estado, alternándose en cornisas, diamantes y molduras que cubrían la piedra arenisca de base imitando mármoles y piedras veteadas.

En un primer estudio se apreció que la repolicromía, de naturaleza oleosa, presentaba una mala adherencia que provocaba el embotado todos los relieves y por tanto su alteración en volumen. Por ello se estimó necesaria su eliminación total por medios mecánicos y químicos y se limpiaron las diferentes partes del arco quitando las capas que las enmascaraban: suciedad adherida, hollín del humo de velas y lámparas, barnices oxidados y capa de pintura.

Fue sorprendente ir encontrando en las tallas de madera la policromía original, que, tal y como se recoge en la capitulación de 1622, imitaban imágenes de alabastro a base de un estucado y un barnizado sobre los que se habían aplicado los dorados de las flores que adornaban los mantos y las carnaciones originales. Del mismo modo fue apareciendo bajo la capa de repinte ocre la policromía rosada que originalmente se aplicó sobre la piedra arenisca imitando mármoles jaspeados en los frentes de las pilastras, así como otra negra que se puso sobre la arenisca a fin de asemejarla a la caliza de Calatorao.

Del mismo modo se fueron recuperando los dorados al agua que cubrían parte de la arquitectura en las zonas de transición, frisos, arquitrabes y donde se habían aplicado corladuras metálicas para conseguir un aspecto más rico del conjunto.

Fue necesaria la reintegración cromática de algunas zonas donde las capas de policromía original se conservaban en peor estado o habían desaparecido. Estas reintegraciones se realizaron con pigmentos en polvo y resinas acrílicas sobre las partes de piedra y con acuarela sobre las tallas de madera.

Durante el proceso de limpieza y eliminación cuidadosa de la capa de repinte apareció, en la pequeña pieza trapezoidal que sirve de tope a la reja en su parte superior, el escudo del obispo comitente en forma de miniatura, donde se conservaban la policromía y los dibujos de todos sus cuarterones.

Tras la limpieza se ha conseguido devolver el esplendor a la embocadura, lo que contribuye a la calidad y el refinamiento del conjunto, a través de una estudiada combinación cromática y una perfecta selección de materiales y acabados.

El espacio interior

El interior de la capilla se divide en dos ámbitos o espacios distintos, diferenciados incluso por su concepción y su decoración. Ambos espacios presentan una unidad y una armonía notables, que son indicativo de un cuidado estudio de formas y proporciones.

El primer tramo, de planta cuadrada, está cubierto con cúpula de media naranja sobre pechinas con linterna. Esta cúpula se decora con atlantes fitomorfeados que parecen sostener sobre su espalda el peso del casquete de la cúpula. En el centro del cupulino que cubre la linterna aparece el escudo del obispo patrocinador de la obra. Las pechinas fueron decoradas con una pintura mural donde se representan en cuatro tondos las imágenes de los evangelistas.

La gran cúpula, protagonista de todo el espacio, apoya en cuatro arcos torales decorados en su intradós con puntas de diamantes policromadas en rojo y verde alternados, aunque originalmente debieron de estar doradas.¹⁰ Todos estos elementos presentan una repolicromía de colores blancos y ocre que oculta la original.

La cornisa que recorre este primer espacio, apoyada en pilastras lisas, muestra una inscripción en letras doradas donde se hace alusión al patrocinio de la capilla y a la devoción a Jesús de Nazaret.¹¹

Sobre las cornisas que discurren por los muros laterales encontramos, colocados a ambos lados, tallados en piedra y policromados, escudos en relieves simétricos del obispo comitente. Ambos escudos están enmarcados por molduras y roleos que repiten el esquema y el diseño de la estructura dorada del retablo. El escudo de Moriz de Salazar se repite hasta en ocho ocasiones a lo largo de todo el espacio a fin de dejar constancia de su empeño personal en la renovación de la capilla y, al mismo tiempo, tal y como resalta Celia Fontana,¹² con objeto de subrayar y conseguir para sí mismo un espacio de culto privado y reservado.

¹⁰ Restos de estos dorados y policromías originales subyacen bajo la gruesa capa que los cubre.

¹¹ "IOANES MORIZ SALAZAR / VALLISOLETANIS / BASBASTREN / POST OSCEN / EPS / SACELLUM HOC PROPRIIS EXPENSIS / EXTRUCTUM IN SUOR PECCATORUM REMISSIONEM / IESU NAZARENO SUPPLEXOBTULIT ANO 1624" ('Juan Moriz Salazar / vallisoletano / obispo de Barbastro / y después de Huesca / hizo esta capilla a sus expensas / construida para remisión de sus pecados / la ofreció suplicante a Jesús Nazareno / año 1624').

¹² FONTANA CALVO, M.^a Celia, art. cit., p. 301.

En los mismos muros laterales se abren sendas puertas simétricamente colocadas y coronadas por frontón partido rematado en su centro por pirámide y bola escorialense. La de la izquierda da acceso a la antigua sacristía de la capilla, transformada recientemente en columbario.¹³ La de la derecha es falsa y sirve únicamente para guardar la simetría con la primera.



Portada lateral del interior de la capilla con acceso a la antigua sacristía convertida en columbario tras la intervención y la recuperación de los colores originales. (Foto: Artesa)

¹³ En el año 2009 el cabildo de la catedral readaptó este espacio para convertirlo en sala-columbario. No se modificó su configuración original, pero se eliminó un lavamanos de piedra que se encontraba embutido en el muro este y que había sido realizado y colocado en ese lugar en 1780 a fin de cegar la portada que comunicaba la sacristía y la capilla con el palacio episcopal (tal y como relata Ricardo del ARCO, *op. cit.*, pp. 110-113). Se quitaron igualmente de su interior el mueble calajera y varios lienzos, que se recolocaron en capillas o sacristías de la propia catedral.

Ambas puertas han sido intervenidas durante el proceso de restauración y han recuperado, gracias a la limpieza y las reintegraciones, su policromía original, similar a la que encontramos en el arco de embocadura, donde se combinaban los tonos rosados veteados y los negros imitando la piedra de Calatorao a fin de dar una mayor unidad estética al todo el espacio.

El segundo tramo corresponde al del presbiterio. Se accede a él a través de un gran arco de triunfo enmarcado por pilastras acanaladas en su fuste y decorado con puntas de diamante en resalte en el intradós. El tramo, de planta cuadrada, se cubre con bóveda de lunetos decorada por yeserías con motivos de cinta entrelazada y estrella de ocho puntas de clara influencia mudéjar. En el centro, cuadrón con el escudo del cabildo de la seo de Huesca, donde se representa el Calvario. Sobre la cornisa que recorre este tramo, la inscripción en letras doradas, similar en concepción y grafismo a la del primer tramo, repite un fragmento del *Te Deum*.¹⁴ Al igual que el primer tramo, todo este espacio tiene una capa de repinte que cubre las policromías originales.

El zócalo que lo rodea está protegido con grandes losas de piedra negra de Calatorao que durante las obras de restauración se han limpiado en profundidad eliminando las capas de pintura negra y barniz que las cubrían y que enmascaraban el aspecto original del material. Del mismo modo se reintegraron los volúmenes perdidos sellando las grietas que presentaban las diferentes losas. Se finalizó protegiendo y puliendo manualmente la superficie con ceras naturales.

El pavimento de estos espacios está formado por losas de mármol blancas y negras y merece atención especial por su originalidad y su posible simbolismo,¹⁵ si bien esta pavimentación bicolor no es la que debió de tener originalmente la capilla, pues en el contrato de 1622 se deja claro que el enlosado ha de ser realizado “con azulejos ordinarios, de los mejores que se hallaren”.¹⁶ Sin duda con esto se pretendía continuar con el modo en que estaba pavimentado el resto del edificio catedralicio, donde entre 1524 y 1525 trabajaron varios maestros azulejeros mudéjares de Huesca que

¹⁴ “TE QUAESUMUS IESUS NAZARENE / TUIS FAMULIS SUBVENI / QUOS PRETIOSO SANGUINE REDEMISTI” (“Te rogamos, Jesús Nazareno, / que vengas en ayuda de tus siervos, / a quienes redimiste con tu preciosa sangre”).

¹⁵ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, “Una puerta al más allá...”, art. cit. Se expone la hipótesis de que el pavimento de esta capilla forma un laberinto y se analiza su simbolismo dentro de un templo cristiano.

¹⁶ M.^a Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 327.

realizaron un buen número de piezas de ladrillo de color para la pavimentación de las naves, las capillas, la sacristía y el coro.¹⁷

La pavimentación que en la actualidad presenta la capilla del santo Cristo pudo ser realizada en dos momentos diferentes, aunque hasta la fecha no se ha encontrado en el archivo de la catedral la documentación que confirmaría el momento concreto en que se decidió renovarla. Propongo dos fechas diferentes de ejecución, si bien me inclino más por la primera opción:

- La fecha más temprana podría ser la de finales del siglo XVIII, momento en que se intervienen varios elementos importantes de la capilla utilizando materiales similares a los que encontramos en el pavimento. En 1780 se colocó la nueva mesa de altar, que se conserva en la actualidad. Es una pieza tardobarroca de formas alabeadas realizada con mármoles negros y rosados y con un emblema central embutido en taracea donde se representan tres clavos negros como elementos de la Pasión de Cristo. De esta misma época data el lavamanos colocado en la antigua sacristía de la capilla y realizado con similar diseño y decoración, y donde de nuevo encontramos mármoles negros y rosados en la ejecución material, trabajados con la técnica de la taracea y con pequeñas formas recortadas y embutidas muy similares a las que también se hallan en el pavimento del primer tramo de la capilla.
- La más tardía sería la de 1887, cuando se renueva todo el pavimento de la catedral a expensas del canónigo Saturnino López Novoa, ejecutor testamentario de su tío el obispo Gil Bueno, que ya había destinado parte de su herencia a renovar la pavimentación de la catedral. En ese año se enlosan todas las naves con mármoles blancos y negros imitando con efecto espejo las nervaduras y los rosetones de las bóvedas. Antonio Durán, haciendo alusión a esta obra y citando la capitulación firmada con el albañil Marcelino Artero, señala que “se cubrió el suelo catedralicio de las naves laterales, trascoro y extremos del crucero”.¹⁸ Nada dice de la capilla que nos ocupa.

¹⁷ Antonio DURÁN GUDIOL, *op. cit.*, pp. 139-143. Parte de estas piezas realizadas y colocadas por maestros mudéjares en el siglo XVI se conservan en la capilla del óculo del retablo mayor y posiblemente en alguna de las capillas absidiales y laterales, donde aparece la tipología de azulejo “de cartabón o triángulo”, que se cita en la documentación del siglo XVI, en tonos blanco y verde.

¹⁸ *Ibidem*, p. 236.

Junto a lo anteriormente expuesto sobre el tema, y para hacerlo más complejo, en el Archivo de la Catedral de Huesca se conserva un curioso documento fechado en 1959 en el que se hace un detallado estudio, con la relación y el presupuesto de las obras que, por encargo del cabildo de la catedral, los talleres Navarro de Zaragoza¹⁹ estiman necesario realizar, tras el análisis de la capilla y sus materiales, a fin de mejorar su aspecto. Las obras incluían la renovación de las pinturas de muros y bóvedas, el desmontaje y la sustitución de parte de friso de mármol y el pulido del resto y de la mesa de altar, el dorado de puertas, la restauración de los lienzos del presbiterio y del retablo y la colocación de un pavimento de mármol. El mismo documento habla de la necesidad de sustituir el mármol existente por considerar que está en mal estado y que el pulido no conseguirá mejorar su aspecto.

No creo que estas obras llegaran a realizarse, especialmente en lo tocante a la parte de los mármoles. Me inclino a pensar que la intervención de ese momento se limitó al repinte de los muros, la limpieza superficial de pinturas del retablo y los lienzos y al abrillantado de superficies, incluidos los mármoles “existentes” que cita el documento al que nos referimos. Sí que debieron de cubrirse en ese momento, con tarima de madera, la zona del presbiterio y las tres gradas que separan esta zona de la nave. La tarima ha sido eliminada en las recientes obras.

El primer tramo de pavimento, formado por losas de mármol blanco y negro, ha sido pulido y abrillantado durante el proceso de las obras y ha recuperado su aspecto y su textura originales.

Se ha eliminado la tarima de madera que cubría los escalones y la zona del altar, descubriéndose un suelo de baldosas de mármol negro de Carrara y blanco de Bélgica en ajedrezado. Los escalones de subida y el altar de mármol son de Calatorao.

Las tres gradas habían sido pintadas de negro en sucesivas ocasiones, hasta que se decidió revestirlas de madera, por lo que la pintura tapaba todas las zonas erosionadas y sus pérdidas de volumen. Se ha procedido a la limpieza y el decapado de la pintura negra y de otros restos de cemento y resinas, de modo que se han descubierto las dos oquedades cuadradas donde estuvo insertada la reja baja que separaba el pres-

¹⁹ Estos talleres se especializaron en la venta y la renovación de arte sacro a lo largo de esas décadas. El presupuesto se acompaña de una carta dirigida al canónigo Juan Domingo Magallón.

biterio de la nave, tal y como se describía en las condiciones que se le impusieron al obispo Moriz de Salazar a la hora de edificar la capilla: “a la entrada de la capilla del Cristo se ha de echar una rejita baja que impida entrar a los laicos”.²⁰

Fue necesario levantar las tres losas de piedra que revestían las gradas, ya que se encontraban fisuradas y movidas debido a un foco de humedad por capilaridad procedente del subsuelo. Se cosieron por el reverso, se vació el mortero que estaba dañado y se colocó en su lugar mortero de cal hidráulica para macizarlas.

El retablo

En la cabecera de la capilla se sitúa el retablo de madera dorada con camarín central para albergar la imagen del Cristo. La pieza, de diseño clasicista, fue proyectada por el mismo maestro que la capilla, Pedro de Ruesta. Lo doró y estofó Miguel García, de Barbastro. Fue restaurado en su integridad (mazonería y pinturas) en 1988 por Liberto Anglada. El retablo consta de tres pisos o alturas. El cuerpo está recorrido por cuatro esbeltas columnas estriadas y doradas con capiteles compuestos sobre las que monta una cornisa decorada con pequeñas ménsulas y florones pintantes y rematado por dos volutas que flanquean una concha o venera central. El ático consta de una sola calle, enmarcada por columnas similares a las del cuerpo, pero de menor tamaño, y a ambos lados se halla el escudo del obispo Moriz de Salazar. En los extremos, sobre la cornisa, hay tallas policromadas del *Rey David* y otro personaje del Antiguo Testamento sin identificar. Remata todo el conjunto una talla, *Pelicano dando de comer a sus polluelos*, como alegoría de la Pasión de Cristo.

Las pinturas del retablo, sobre lienzo, son de autor desconocido, aunque se han puesto en relación con círculos madrileños de herencia escorialense.²¹ Destacan por el uso de un llamativo color sobre fondo oscuro, de tradición claroscuro, y por la variedad y la individualidad de tipos, de cuidadoso dibujo en sus cabezas y afinados rasgos en sus rostros. Los temas representados son los de la Pasión de Cristo. Comenzado por la calle superior, de izquierda a derecha: (en el cuerpo) *Oración en el huerto*, *Prendimiento*,

²⁰ ACH, Protocolos Pilares, 1622, f. 302v.

²¹ M.^a Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 306, atribuye la autoría de estas pinturas a Pedro Valcarlos y las pone en relación con las del retablo de Santiago de Barbastro.

*Flagelación y Coronación de espinas; (en la predela) Camino del Calvario, Piedad,*²² en el centro y oculta tras el tabernáculo o sagrario dorado y de época moderna, y *Santo Entierro*.

La calle central del retablo está ocupada por la vitrina que alberga la imagen de devoción titular de la capilla. Esta oquedad central forma parte del propio retablo, utilizando la tabla del fondo, decorado con una bella policromía estofada con grandes rosetones en tonos negros, ocre y rojos, como fondo de la imagen, que recuerda la decoración de tejidos adamascados de la época. La hornacina está enmarcada por unos filetes pintados sobre fondo blanco con una curiosa decoración a base de hojas y flores de vivos colores entre las que aparecen pequeñas figurillas fitomorfeadas y pájaros picoteando frutas. Este tipo de decoración recuerda las *drôleries* propias de los manuscritos miniados.

La puerta de la hornacina, de época moderna,²³ ha sido dorada con láminas de pan de oro durante este proceso de obras y mejoras a fin de unificar su aspecto con el del resto de la mazonería. Fue necesario reintegrar alguna zona de los bordes interiores de la hornacina chuleteando con láminas de madera a fin de recuperar los volúmenes perdidos.

El retablo tuvo en su centro, sobre el camarín que alberga la imagen del santo Cristo, una gran corona-dosel tallada en madera y recubierta con planchas de plata repujada y cincelada con decoración vegetal y de roleos. La pieza fue colocada en el siglo XVIII y añadida al retablo, de donde se eliminó tras las obras de restauración y reestructuración de la catedral que tuvieron lugar entre 1968 y 1972. En la actualidad se conserva en los almacenes del Museo Diocesano.

La mesa altar se colocó en 1780 y debió de sustituir a la primitiva, del mismo estilo e igual diseño que el resto del retablo. La actual es un hermoso ejemplar tardo-barroco de formas alabeadas realizada en mármoles negros y rosados y con emblema central, en taracea y embutido de piedras, con los tres calvos de la Crucifixión.

²² Durante el proceso de las obras se ha decidido eliminar el lienzo central con el tema de la Piedad a fin de evitar que fuera dañado por la estructura metálica del sagrario que se había colocado ante él y que lo ocultaba por completo. Ha sido trasladado a dependencias de la sacristía.

²³ La puerta metálica que sujeta el vidrio y cierra la vitrina se encontraba pintada de color ocre, destacando del conjunto dorado del resto de la mazonería y los elementos arquitectónicos del retablo.

LA IMAGEN DEL CRISTO DE LOS MILAGROS

La famosa y venerada imagen del Cristo de los Milagros es, en términos histórico-artísticos, una pieza de escultura gótica que pasa inadvertida bajo los aditamentos que la envuelven y adornan, fruto de la devoción y la fe de generaciones de oscenses. Cuenta con más de cinco siglos de devoción.²⁴

Los últimos trabajos realizados han dado la oportunidad de redescubrirla desnuda de vestimentas y postizos, lo que ha permitido aproximarse a ella y analizar su estilo y sus características formales.



Imagen del Cristo de los Milagros con sus vestiduras antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)

²⁴ A pesar de ser una de las imágenes más conocidas de la ciudad, es muy poca la bibliografía existente que la aborde desde un punto de vista histórico o estilístico. La mayor parte de los autores se limitan a datarla en el siglo XV, sin profundizar en su estudio formal o artístico, debido a que siempre ha permanecido oculta tras los aditamentos que la envuelven y que impiden su visión global. La primera aproximación histórico-artística a la imagen fue la realizada por Samuel García Lasheras en su tesis doctoral *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 2011, a quien agradezco sus informaciones y orientaciones para la elaboración de este artículo.



Imagen del Cristo sin vestiduras antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)



Detalle del rostro y la cabeza de la imagen con postizos y sin ellos antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)

La imagen está formada por tres elementos diferenciados: el Crucificado, tallado en madera de nogal y policromado, con unas medidas de 210 centímetros de altura, 83 de anchura y 18 de profundidad; la cruz, tallada en madera de peral y policromada; y una peana de madera de pino tallada y policromada que representa el monte Calvario, con unas medidas de 47 centímetros de altura, 93 de anchura y 45 de profundidad, sobre la que se injerta la cruz.

Tanto el Crucificado como la cruz son trabajos medievales, si bien la peana se habría realizado con posterioridad y sería contemporánea del retablo, es decir, de principios del siglo XVII.

Sus características y su aspecto son similares a los de otras imágenes de la misma época. La figura de Cristo en la cruz, sufriente y lleno de patetismo, representado en el momento de la expiración, fue una iconografía habitual durante la Baja Edad Media. Este tipo de imagen se realizaba siguiendo las descripciones de las fuentes literarias que los artistas e imagineros medievales tenían presentes. Especialmente difundidos fueron los escritos conocidos como *Revelaciones de santa Brígida*,²⁵ donde la santa describe con precisión forense los desgarros físicos y psíquicos de Cristo en los momentos previos a su muerte: “Estaba coronado de espinas. La sangre corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas disentidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviese intestinos”.²⁶

Subrayando el patetismo de la escena y el sufrimiento de una tortura que produce graves devastaciones en el cuerpo y el rostro describe el profeta Isaías²⁷ en su premonición cristológica al Varón de Dolores, desprovisto de toda belleza o idealismo y cuya contemplación golpea los sentidos e impacta al espectador que observa los estragos de una agonía dolorosa y larga.

Los dos textos eran bien conocidos y comprendidos por el cristianismo medieval, que les daba forma a través de la representación de este tipo de crucificados angulosos

²⁵ *Celestiales revelaciones de santa Brígida*, Madrid, Tipogr. del Sagrado Corazón, 1901, libro I, rev. IX, pp. 47-52, y libro IV, rev. LII, pp. 248-249.

²⁶ *Ibidem*, libro IV, rev. LII, pp. 248-249.

²⁷ Isaías 53, 2-4 : “No había en él belleza ni majestad alguna; su aspecto no era atractivo y nada de su apariencia lo hacía deseable. Despreciado y rechazado por los hombres, varón de dolores, hecho para el sufrimiento. Todos evitaban mirarlo; fue despreciado, y no lo estimamos”.

y duros, de enorme fuerza expresiva. Imágenes que se convierten en espejo del sufrimiento de una sociedad medieval que en los siglos XIV y XV vive momentos dramáticos a causa de las grandes crisis que se repiten de forma cíclica en esas centurias: epidemias de lepra y oleadas de peste que una y otra vez asolan Europa con continuos rebrotes, a las que se suman hambrunas, guerras, malas cosechas... que diezman considerablemente la población. La muerte es omnipresente y proliferan las reflexiones en torno a la caducidad de la vida en todo tipo de manifestaciones culturales, como la literatura, el arte o la música. Se difunden descripciones de la Pasión en la literatura mística, especialmente en la desarrollada por los franciscanos y los dominicos, y los crucificados se convierten en fieles retratos de estas descripciones que resaltan el carácter sufriente de Cristo. Un Cristo hecho hombre que padece dolor humano, que comparte su sufrimiento y su muerte, y cuya visión alienta y reconforta porque es un Cristo humano y cercano, porque la belleza contenida de la imagen supera y trasciende el mismo dolor y es al mismo tiempo una promesa de vida y esperanza para el cristiano que cree en la resurrección.

Surgen al mismo tiempo movimientos como los flagelantes, proliferan los predicadores, se multiplican las procesiones y los actos penitenciales públicos. En todos estos acontecimientos siempre habrá presente una imagen del Crucificado, que se convierte en el protagonista que encabeza estas devotas manifestaciones. Así es como el santo Cristo de los Milagros de Huesca aparece ante los ojos de los fieles oscenses que en la tarde-noche del 12 de septiembre de 1497 asisten a la procesión en la seo y son testigos del hecho milagroso que es relatado por historiadores y cronistas para convertirse en una de las tradiciones de mayor devoción y fama de la ciudad.²⁸

²⁸ Según dice Diego de AÍNSA E IRIARTE en *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, libro III, pp. 511-512, fue el notario del cabildo Juan García quien testificó el hecho milagroso de la sudoración del crucifijo en la fecha citada. Los documentos notariales fueron citados y transcritos por Aínsa y los cronistas posteriores siguieron su descripción puntualmente. Contemporáneo de Aínsa fue Vincencio BLASCO DE LANUZA, que recoge el episodio en su obra *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622, t. I, p. 21. La devoción a la imagen es recogida igualmente por el padre Roque Alberto FACI en *Aragón, reino de Cristo y dote de María Santísima*, Zaragoza, José Fort, 1739, pp. 93-94. El canónigo Vicente NOVELLA, *op. cit.*, t. I, pp. 28-30 y 86-88, y t. IV, pp. 43-46 y 51-53, enumera los actos litúrgicos en torno a la devoción de la imagen que se siguen multiplicando en esas centurias, si bien se lamenta de no encontrar en el archivo capitular la documentación notarial a la que aludía Aínsa. Recopilando todos estos datos escribió Julio Brioso y Mairal, "El santo Cristo de los Milagros de Huesca", en Damián PEÑART Y PEÑART (comp.), *Memoria del V centenario del santo Cristo de los Milagros (1497-1997)*, s. I. [Huesca], s. n. [ed. del autor], 1998, pp. 104-120.

Para la datación y la descripción de la imagen debemos analizar sus características formales y ponerla en relación con otras tallas de similar estilo. La imagen pertenece a la tipología de los crucifijos góticos dolorosos, que se caracteriza por el expresionismo en sus rasgos, y conserva, en el caso que nos ocupa, cierta angulosidad arcaizante que nos obligaría a retrasar su ejecución hasta las décadas finales del siglo XIV.

Este tipo de imágenes surgen a finales del siglo XIII en las regiones alemanas de Renania y Westfalia, y también en Italia y en el sur de Francia existen una serie de obras que enlazan con esta corriente y podrían ser consideradas precursoras de esta tipología.²⁹ En el tratamiento formal, la imagen de Huesca recuerda a otras similares datables en la centuria de 1300 con las que comparte, además de características estilísticas, un gran peso devocional que las ha envuelto en un halo de misticismo y a las que tradicionalmente se les ha atribuido gran capacidad milagrosa. Son los casos del conocido santo Cristo de la catedral de Burgos, el santo Cristo de las Aguas de la catedral de Astorga o el santo Cristo de las clarisas de Medina del Campo.

La figura del Cristo de los Milagros de Huesca es de canon ligeramente alargado, cabeza pequeña y cuerpo arqueado en pronunciada curvatura. Está clavado a la cruz con tres clavos. Presenta una acusada simetría respecto al eje central de la figura, lo que indica cierto arcaísmo de herencia románica y ecos bizantinos. Se representa muerto, en el momento en que acaba de expirar su último aliento. Toda la figura muestra un tratamiento muy plano y esquemático en las formas y los volúmenes, que le imprimen cierta abstracción geométrica, haciendo que pierda la apariencia humana y contribuyendo a lo que la profesora Ángela Franco denomina *fosilización esquelética de la imagen*.³⁰

Las extremidades largas, especialmente los brazos, ampliamente extendidos y descarnados, donde apenas se marcan las redondeces de los hombros, contribuyen al efecto de escualidez. Queda marcada una ligera flexión en los codos. Las manos son planas, como insensibles al dolor de los clavos que las atraviesan. Las piernas, ligeramente flexionadas, mantienen la simetría en las rodillas. La derecha monta sobre la izquierda a fin de juntar ambos pies ofreciendo la tipología habitual de las tallas de

²⁹ FRANCO MATA, M.^a Ángela, “El Devot Crucifix de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 189-215, y “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), pp. 5-64.

³⁰ FRANCO MATA, M.^a Ángela, “El Devot Crucifix...”, art. cit., p. 196.

esta época, en forma de aspa, con el izquierdo en la vertical y el derecho en rotación externa. Al colocar los pies juntos, el escultor se ve obligado a representar el giro de la cadera en la figura, que, aun así, mantiene la simetría en el cuerpo. La anatomía del abdomen y la caja torácica queda suavemente marcada, con un tórax dilatado cortado por las aristas que rodean el estómago enmarcando un profundo entrante en el vientre en forma de uve invertida que señala el arco torácico.

La cabeza, inclinada de forma casi imperceptible hacia la derecha, muestra un rostro algo tosco en la ejecución. Los cabellos presentan un suave tratamiento, sin apenas volumen que destaque los mechones, salvo en la melena que ligeramente cuelga sobre los hombros en un intento de acentuar el patetismo del cabello lacio y despeinado. Rodea la cabeza una corona de espinas tallada en plano, como un cordón, solución y rasgo habitual en la centuria de 1300.³¹ El rostro, de serena expresión, muestra los ojos y la boca cerrados, un suave modelado en las arrugas de la frente y una nariz alargada y picuda, lo que contribuye al proceso de geometrización de los volúmenes y los contornos de la imagen restándole apariencia humana y esquematizando sus formas hasta reducirlas a lo esencial.

La policromía, realista, representa las carnaciones en la piel y las heridas de la Pasión, de las que mana abundante sangre.

El paño de pureza o *perizonium*, tallado sobre el cuerpo, más largo por detrás que por delante, deja las rodillas al descubierto y cae en plegados angulosos de cierta rigidez y carácter rítmico que tapan por completo las formas anatómicas. Se conserva parte de la policromía original en la vuelta del paño, donde se representa una pequeña cenefa de motivos geométricos y reverso rojizo.

La cruz latina representa la tipología cruz-árbol. Está formada por dos troncos cruzados y podados, no descortezados, a los que simplemente se han cortado las ramas, que parecen a punto de volver a brotar gracias al poder vivificador de la sangre de Cristo que escurre por los maderos, tal y como expresa el comienzo de la popular antifona *O crux, viride lignum*. No es una madera muerta, sino el llamado *árbol de la vida*, cuyo fruto ocasionó el pecado original y que en este tipo de representaciones se reconvierte en árbol de salvación.

³¹ A partir del siglo XV y en el XVI las coronas de espinas van cobrando mayor protagonismo, se hacen más grandes y se tallan con mayor naturalismo, con afiladas agujas que se clavan en las cejas y en la frente de la imagen.

El monte Calvario, sobre el que se injerta la cruz, es una pieza posterior al resto de la talla. Debemos datarlo en el mismo momento de la ejecución del retablo (1622-1624), cuando sería realizado a fin de colocar el crucificado de pie dentro del camarín central. Se trata, pues, de una pieza barroca que presumiblemente habría sido diseñada por Pedro de Ruesta, artífice de toda la capilla. Representa un pequeño montículo resuelto a base de tallado de aristas que imitan el terreno pedregoso y seco. Entre las rocas hay calaveras humanas y restos óseos que le dan un aspecto de desolación y muerte y que son representación del pasaje bíblico: “la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos y difuntos resucitaron” (Mateo 27, 52-53).

El vástago de la Cruz se inserta sobre una calavera con dos huesos cruzados. Este tipo de iconografía corresponde a la tradición cristiana que identifica estos restos con el cráneo de Adán y las costillas de Eva. Según la leyenda de la cruz, el primer hombre creado por Dios fue enterrado en el monte Gólgota, en el mismo lugar donde después fue colocada la cruz de Cristo, lo cual simboliza la muerte redentora de Jesús sobre el pecado original en un tipo de representación visualmente explícita y didáctica.

En la parte inferior del monte Calvario hay una curiosa figura tumbada y sujeta por una cadena con argolla a las rocas. Se trata de una representación del demonio. Su cuerpo, vergonzantemente desnudo, muestra un rabo enredado con el que tapa sus genitales, patas de macho cabrío, cuernecillos que coronan su cabeza y orejas puntiagudas de sátiro. A pesar de que su anatomía y su rostro barbado lo identifican con un hombre, en su busto aparecen dos pechos famélicos. Este extraño personaje puede ser identificado con la bestia, el demonio, que puede simbolizar todos los males, pecados y aflicciones del ser humano y que, según el relato del Apocalipsis (20, 2-3), “dominó al Dragón, la Serpiente antigua —que es el Diablo y Satanás—, y lo encadenó por mil años”.

Estado previo a la restauración

La imagen del Cristo de los Milagros fue realizada en madera de nogal, estucada y policromada. El estado de conservación en cuanto al soporte presentaba un buen estado, pues no existían ataques de xilófagos reseñables; únicamente, y de forma muy localizada, en el reverso de la peana.

A nivel superficial se detectaron diversas patologías que alteraban la percepción visual del conjunto. Entre ellas podemos destacar pequeñas faltas de policromía por



Estado de la imagen por su anverso antes de la última intervención de 2012. (Foto: Artesa)



Estado de la imagen por su reverso antes de la última intervención de 2012. (Foto: Artesa)

debilitamiento de los estratos como consecuencia de la desaparición de la cohesión de estos, levantamiento del estrato pictórico causado por diferencias de comportamiento físico, incidencia de agentes ambientales, resecación desde el exterior y tensiones superficiales, roces y desgastes de la capa pictórica, grietas debidas a alteraciones medioambientales o comportamientos físicos, agujeros realizados a lo largo del tiempo por roedores (hornacina), suciedad homogénea sobre toda la superficie, oscurecimiento y salpicaduras de cera por combustión de velas durante determinadas celebraciones y oxidación del barniz.

El daño más visible era el sufrido en el pie derecho de la imagen, que se encontraba desprendido de la talla y había sido unido con algún tipo de resina, de modo que presentaba movimiento y su conservación peligraba.

Como conclusión, se puede afirmar que las causas de alteración se podrían sintetizar en el envejecimiento natural de la obra, los cambios de temperatura y humedad, las intervenciones realizadas en épocas anteriores, las modificaciones por cambios de gustos y adaptaciones al rito litúrgico y las vibraciones mecánicas del soporte.

Las pruebas previas determinarán los métodos y los productos más adecuados en cada caso, teniendo en cuenta, por un lado, la naturaleza del estrato a retirar y, por otro, la técnica pictórica, las circunstancias y las condiciones de cada zona concreta. Se utilizaron productos de probada inocuidad tanto a corto como a largo plazo, todos ellos de composición conocida y compatible con los materiales que se habían de tratar.

Intervenciones anteriores a 2012

Debido a la antigüedad de la imagen tratada, era evidente que esta había sufrido diferentes intervenciones a lo largo de la historia, destinadas a su conservación. La mayoría de ellas eran repolicromías como las detectadas en el paño de pureza y diversos repintes de diversa índole y distinta composición en las extremidades inferiores que ocultaban la calidad original de las carnaciones. En algún caso se trataba de veladuras no acertadas en color sobre falta de policromía. Con todo ello se pretendió ir protegiendo la pieza y devolverle el lustro y el brillo perdidos por el polvo, el humo o la cera de las velas.

Una de las intervenciones más agresivas detectadas fue la colocación de una corona de oro en 1960, con motivo de la coronación canónica de la imagen. Este



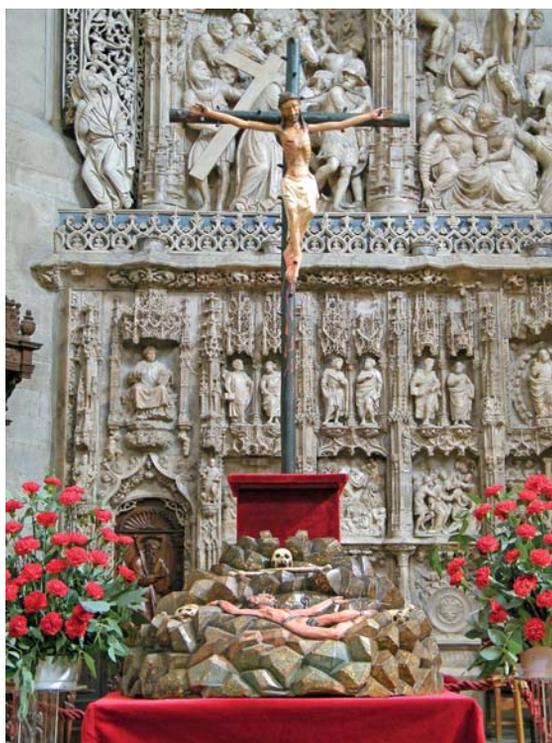
Estado de la imagen por su anverso tras la intervención de 2012. (Foto: Artesa)



Estado de la imagen por su reverso tras la intervención de 2012. (Foto: Artesa)

elemento se sujetó mediante un grueso tornillo a la cabeza de la talla, hiriendo notablemente la madera y la policromía.

En 1995 la imagen fue trasladada a los talleres del obispado de Huesca³² para proceder a su restauración, que quedó inconclusa, ya que únicamente fue intervenida la mitad superior. Esta primera restauración consistió en una profunda limpieza y reintegraciones cromáticas en algunas zonas perdidas. Asimismo se colocaron tirafondos para la sujeción de la imagen a la cruz.



Exposición de la imagen una vez finalizada la intervención en el altar mayor de la catedral de Huesca (septiembre de 2012). (Foto: Artesa)

³² Esta intervención fue realizada por personal del Obispado en el taller de conservación y restauración, que estuvo en funcionamiento hasta el año 2002.

Intervención realizada

Criterios seguidos

Toda la intervención sobre la imagen ha sido tutelada y asesorada técnicamente por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, dentro de la sección de conservación y restauración de patrimonio mueble.

El resultado óptimo de toda intervención de restauración es aquel en que se consigue poner en práctica labores tanto curativas como preventivas. Por ello, los trabajos habrán de ir encaminados a solucionar los efectos o problemas ya existentes y a coartar la aparición de futuras lesiones, lo cual únicamente se conseguirá incidiendo directamente sobre las causas o los agentes de degradación y mediante una labor de mantenimiento de la obra.

La propia historia de este conjunto ha dejado una huella que —desde nuestro punto de vista— es tan respetable y *conservable* como los elementos en sí mismos: los desgastes de policromías, las pequeñas fisuras y craquelados, el envejecimiento y la oxidación de algunos pigmentos...; la suma de todos estos pequeños matices es la que conseguirá ofrecernos la contemplación de una obra auténtica y un espacio vivido.

Tratamiento de restauración de los elementos de madera

En cuanto a los trabajos de limpieza, partimos de la base de que la limpieza no es únicamente un tratamiento estético de recuperación de policromías que subyacen bajo las diversas capas de polvo, grasas, barnices y cualquier otro tipo de depósitos, ya que al retirar estas capas se libera a la superficie original de muchas causas que originan su degradación, por lo que entendemos que tiene un componente estrictamente conservativo. Por otro lado, en el respeto a las pátinas de envejecimiento de los distintos materiales y la inocuidad de los productos y técnicas a utilizar estriba el acierto de los métodos de limpieza.

Se procedió a una limpieza superficial para la eliminación de polvo y depósitos de suciedad. Se realizó mediante aspiración y brochas de pelo suave con ayuda de hisopos.

Posteriormente se aplicó un desinsectante para madera (Xylazel) a toda la superficie vista mediante jeringuilla e impregnación con brocha, ya que posee una doble



Eliminación de estuco y policromías añadidas. (Foto: Artesa)

acción, curativa y preventiva, pues, a la vez que extermina los agentes biológicos que destruyen la madera (hongos e insectos xilófagos), la protege de futuros ataques.

Las conclusiones, tanto de las pruebas de limpieza realizadas *in situ* como del estudio de la policromía llevado a cabo en el proyecto, han determinado en gran medida los criterios y los métodos de limpieza, aunque, al igual que en otras ocasiones, la experiencia durante la intervención hizo modificar procesos, que en un principio estaban planteados de manera distinta.

En la peana se procedió a la eliminación de ceras mediante hidrocarburo aromático (*white spirit*) y calor. Una vez retirada la primera capa de ceras se quitó la capa de barniz utilizando empacos de algodón con acetona y alcohol a partes iguales. De esta forma los disolventes actúan durante mayor tiempo sobre el barniz, al evitar su rápida evaporación y controlar mejor los tiempos de actuación. Tras quitar el empaco el barniz queda regenerado, con lo cual podemos eliminarlo con ayuda de perrillos para no dañar la policromía, y en las zonas donde la capa es más persistente usamos hisopos humectados en alcohol y acetona.

Bajo esta capa de barniz aún aparecían restos de cera, por lo que pensamos que se barnizó sin retirar la cera acumulada sobre la policromía. Para quitar esta cera se procedió de la misma forma anteriormente mencionada. Después eliminamos la suciedad incrustada utilizando citrato de triamonio al 1% en agua desmineralizada, con la ayuda de goma lápiz y la posterior retirada controlada de la suciedad con hisopos de algodón humedecidos en agua desmineralizada.

En la imagen del santo Cristo de los Milagros, tras definir las diferentes capas de policromía existentes, se decidió eliminar el repinte de las extremidades inferiores a punta de bisturí respetando la repolicromía del siglo XVIII. Esta decisión se tomó tras observar que los pies carecían de la policromía original y quedarían en madera vista.

Las fotografías anteriores a la intervención de 1995, de cintura para arriba, desvelan que bajo la reintegración cromática realizada por los restauradores debería de haber una repolicromía del siglo XVIII, coetánea a la existente de cintura para abajo. Por ello optamos por descubrir unas ventanas sobre la imagen y observamos que esta repolicromía había sido eliminada para mostrar la policromía original. Por lo tanto, decidimos, junto con los técnicos del Gobierno de Aragón, realizar una reintegración cromática de cintura para abajo para igualarla al original de cintura para arriba.

La suciedad incrustada se retiró con citrato de triamonio al 3% en agua desmineralizada, con la ayuda de goma lápiz y la posterior retirada controlada de la suciedad con hisopos de algodón humedecidos en agua desmineralizada. Algunas de las reintegraciones estaban realizadas con cera, por lo que se eliminaron con *white spirit* y calor.

El pie derecho fue desprendido de la talla para su correcta recolocación, que se realizó con acetato de polivinilo y utilizando elementos de sujeción con refuerzos estructurales (espiga de madera). Una vez introducidas las espigas, se sellaron entre sí las fisuras o grietas de unión de las dos piezas con resina epoxídica (Araldit Madera).

Tras la limpieza se procede al sellado de las grietas, fisuras y aquellas zonas que lo necesiten por su tamaño o su singularidad geométrica, resulten visualmente impacantes o entorpezcan la lectura de la obra, reintegrando las pequeñas lagunas que sean fácilmente recuperables con estuco. El trabajo consiste en la limpieza del interior de grietas y fisuras con ayuda de aire y espátulas y en su posterior sellado, sin rebasar nunca los bordes de las grietas. En caso de que las dos superficies que se habían de unir estuvieran en dos planos diferentes se utilizó como referencia el plano más bajo, con la finalidad de impedir una incorrecta percepción del corte natural del borde. El estucado consistió en cubrir los sellados de grietas y fisuras y las reintegraciones volumétricas en lagunas con pérdida de policromía para que a la hora de proceder a la reintegración cromática tuvieran una preparación (cola animal y yeso mate) y se pudieran integrar con el original. Una vez estucada la pieza, se procedió al desestucado con lijas de diferentes grosores y a la limpieza de bordes para eliminar los velos blanquecinos hasta conseguir una superficie lisa y a nivel con el original. Después se aplicó una capa

de resina acrílica al 3% en acetona en toda la pieza para fijar las zonas estucadas e igualar los pasmados de la capa pictórica tras la limpieza.

La reintegración cromática devuelve la unidad visual a la pieza mediante la técnica de imitativo. Para ello se utilizó acuarela Windsor and Newton en aguada de color, que integró las lagunas estucadas.

Como protección final se aplica una resina acrílica, Paraloid B-72, al 3% en acetona, que protegerá la policromía y fijará las reintegraciones cromáticas, aportando saturación tonal a la pieza.

Con todo ello se consiguió:

1. Asegurar la adherencia de los elementos.
2. Estabilidad ante agentes externos de alteración.
3. Respeto absoluto a la policromía original conservada, sin sobrepasar en ningún momento los límites de esta.
4. Discernibilidad e integración. Debe potenciarse el original, de manera que la reintegración pasa a un segundo plano. Se pretende que el protagonismo de la obra recaiga sobre los restos originales, no sobre la intervención; por lo tanto, esta ha de ser discreta en cuanto a la intensidad y a la elección de un tono que se integre y que prácticamente “desaparezca” en la visión del conjunto. Su única función debería ser la de hacer desaparecer la intensidad del yeso limpio y blanco de las lagunas.
5. Continuidad y uniformidad de la aplicación. Para asegurar que la reintegración no reste consideración al original se debe crear una capa continua y uniforme, sin interrupciones que desvíen la mirada o la concentren en una zona de pérdida.
6. Reversibilidad y durabilidad del tratamiento. Elección de un producto que se pueda retirar en caso de que surja algún problema y que sea estable, en la medida de lo posible, frente a la luz y las oscilaciones ambientales.
7. Permeabilidad del producto seleccionado. Debe permitir la transpiración y la evaporación de la humedad que absorbe el yeso.

SECCIÓN ABIERTA

SEIS RETRATOS A LA ACUARELA DE VALENTÍN CARDERERA EN EL MUSEO DEL ROMANTICISMO

Miguel Ángel ALVIRA JUAN*
Fernando ALVIRA BANZO**

RESUMEN.— El inicio de la catalogación razonada del pintor Valentín Carderera y Solano llevó a los autores del artículo al hallazgo del uso que la reina gobernadora hizo de cuarenta retratos a la acuarela que ordenó trazar a algunos de los más relevantes pintores que la acompañaban en su exilio parisino. De ellos, diez fueron el encargo que recibió el pintor, arqueólogo y coleccionista oscense, y seis se encuentran entre los fondos del Museo del Romanticismo.

PALABRAS CLAVE.— Valentín Carderera. Retrato. Museo del Romanticismo.

ABSTRACT.— Working on the catalogue of works by Valentín Carderera the authors of this article found out the use that the Queen-Governor made of forty portraits in watercolor that she ordered from some of the most outstanding painters who accompanied her in her Parisian exile. The painter, archaeologist and collector from Huesca was commissioned ten of them, six of which are held in the collection of the Museum of Romanticism.

* Profesor de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo de investigación emergente Los Usos del Arte. maalvira@unizar.es

** Profesor de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo de investigación Observatorio Aragónés de Arte en la Esfera Pública. falvira@unizar.es

La visita a los fondos del Museo del Romanticismo, cuyo inventario contiene entre las obras de Carderera —además de las que componen la exposición permanente del museo— seis retratos a la acuarela con su firma, nos dejó gratamente sorprendidos.¹ No pasa desapercibida para los interesados la calidad de unas piezas de reducido formato que están dotadas de esa intensidad a la que se refería como *la belleza* otro pintor oscense, Antonio Saura, en los años noventa del pasado siglo. Lo hacía en una conferencia dictada en la Escuela de Magisterio de la capital altoaragonesa, que celebraba en ese momento el ciento cincuenta aniversario de su puesta en marcha. “Lo bello es lo intenso”, afirmaba Saura; “nada que ver con las dimensiones de la obra”.

Las fichas del inventario no pueden ser más escuetas a la hora de analizar el procedimiento. En la casilla destinada a *materia* leemos tres precisos términos —*papel, grafito, pigmento*—, que deberían ser modificados tras el análisis de las piezas para advertir al interesado de que está ante seis acuarelas sobre papel.

La búsqueda de las biografías de los retratados para completar el estudio de las piezas nos llevó al conocimiento de la existencia de un álbum que contenía, además de los seis que están actualmente en el madrileño Museo del Romanticismo, otros cuatro retratos a la acuarela tomados del natural y debidos a la mano de Valentín Carderera y Solano, en cuyo catálogo razonado de pintura trabajamos los autores de este texto.

La Ilustración Española y Americana, en su número del 30 de enero de 1912, insertaba un artículo con la portada del *Álbum original de retratos históricos de los hombres políticos más importantes que siguieron en emigración, de 1841 a 1843, a su majestad la reina gobernadora doña María Cristina de Borbón, y que S. M. hizo formar en París en preciosas acuarelas a los celebrados pintores D. Valentín Carderera, D. Luis López, Garioz, Yaguani y Rivera*.

La revista entregaba con ese número una carpeta destinada a albergar la reproducción de la mitad de las acuarelas contenidas en dicho álbum. Desde la portada se

¹ El madrileño Museo del Romanticismo expone en sus salas tres óleos de Valentín Carderera: en la sala I, el retrato de la reina María Cristina, de cuerpo entero y a la mitad de su tamaño natural; en la XV, uno de los ocho retratos de la princesa Doria que el pintor *recuerda haber pintado*, como indica en un manuscrito contenido en el archivo de Pilar Carderera (en los peines del museo existe además otro de esos ocho óleos sobre tela que tienen como motivo a la princesa); finalmente, en la XXI, el retrato de don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel, príncipe de Anglona. Sus fondos catalogan hasta un total de veintisiete piezas, algunas de ellas apuntes a lápiz de escaso interés, pero otras mecedoras de mayor atención, como las seis a las que hace referencia este artículo.



La Ilustración Española y Americana, 30 de enero de 1912, p. 17.

informa al lector de que, en ese momento, el libro con los retratos originales era propiedad de los marqueses de Toca y de Somió, nietos de reina doña María Cristina de Borbón, así como de que las láminas se publicaban en suplementos extraordinarios de *La Ilustración Española y Americana*.²

² Hemos podido consultar dos de esas colecciones encuadernadas: una está depositada en la Biblioteca Cánovas del Castillo de la Diputación de Málaga. La segunda ha sido adquirida recientemente por el Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca para su biblioteca. Las carpetas contienen la reproducción de veinte de las cuarenta acuarelas que formaban el cuaderno original. La edición se entregó en forma de doce láminas de cartulina gris numeradas del I al XII con las biografías de los representados bajo el rectángulo que albergaba las imágenes que el coleccionista debía pegar en cada una de ellas. Son *chromos* en blanco y negro de diferentes formatos. Las seis primeras cartulinas contienen un solo retrato, respectivamente de Francisco Martínez de la Rosa, Francisco Zea Bermúdez (de Carderera), Ramón María de Narváez, Leopoldo O'Donnell, Juan de la Pezuela y

En sus páginas la revista añadía a la reproducción de la portada del álbum un texto firmado por Juan Pérez de Guzmán.³ Ofrecía en él a los lectores de la publicación el contexto histórico del álbum original: la situación de tensiones continuas que se dio en España en los años del tercer decenio del siglo XIX entre los dos partidos constitucionales, que provocó el exilio de la reina, tras una cadena de sucesos violentos en diversos puntos de la geografía peninsular: O'Donnell en Pamplona, Uribe en Toro, Borso di Carminati en Zaragoza, o León, Concha Pezuela, los Fulgosio, Marchessi y algunos otros en el intento de la toma del Palacio Real el 7 de octubre de 1841.

Este último acontecimiento fallido hizo que quienes pudieron “salir a salvo” “de sus procesos y suplicios” se concentraran en París en torno a la soberana, “y esta señora quiso perpetuar sus nombres y sus efigies en una obra artística para conservarla siempre en su poder, abriendo un gran álbum y encomendando fijar en él en hermosas acuarelas los retratos de aquellos que le habían sido tan fieles, y entre los cuales tantos habían expuesto su vida por su causa”.

Tras describir pormenorizadamente las características del álbum, de dimensiones notables, se indica que está “formado por cuarenta retratos tomados del natural, de los cuales diez son debidos al pincel de D. Valentín Carderera”. Se advierte de igual modo que los pintados por el oscense son los de Francisco Zea Bermúdez, el conde y la condesa de Toreno, el príncipe y la princesa de Anglona, el marqués de Monterrón, José Vicente Durana, el barón de Bigüezal, Juan Donoso Cortés y Domingo Eulogio de la Torre.

Vemos que, de los diez retratos asignados por la soberana a Carderera, siete pertenecen a la aristocracia que constituía su círculo más próximo, una muestra evidente

Ceballos y Antonio Alcalá Galiano. Las cinco siguientes cartulinas contienen parejas de retratos: la que lleva el número VII, los de Alejandro Mon y Juan Donoso Cortés (este último, de Carderera); la VIII, los de Pedro de Egaña y José María Marchessi; la IX, los de Pilar Gayoso y José Queipo de Llano; la X contiene los de José Fulgosio y José Carvajal y Queral; y la penúltima también tiene dos reproducciones de acuarelas de Carderera, los retratos de Pedro de Alcántara Tellez-Girón y Rosario Fernández. La última de las cartulinas se rellena con cuatro retratos: los de José Antonio Muñoz, Joaquín Mencos (de Carderera), Luis Pradela y Juan Grimaldi. Como vemos, siete de los *chromos* reproducen acuarelas del oscense.

³ Nacido en Ronda en 1841, Juan Pérez de Guzmán y Gallo fue periodista e historiador y colaboró habitualmente con *La Ilustración Española y Americana*, con algunos artículos en defensa de la monarquía y del valido. Conocido como genuino representante de la *leyenda rosa* de Godoy, en 1906 fue nombrado secretario perpetuo de la Academia de la Historia, cargo que ocupó hasta su muerte en 1928.

de que la relación de Carderera con ese estrato social venía de lejos. No debe olvidarse que, si el primero que advirtió las extraordinarias dotes para el dibujo y la pintura del adolescente oscense fue el general Palafox, duque de Zaragoza, a partir de su marcha a Madrid con apenas veinte años para intentar entrar en el círculo de Goya —algo que no conseguiría—, su máximo protector fue el duque de Villahermosa. Esta protección llevó al pintor oscense a disponer de una ayuda que no solo le permitió disfrutar de una estancia de casi diez años en Italia, sino que le ayudó a desenvolverse en los ambientes aristocráticos más refinados tanto en Roma cuanto en Nápoles, como se deduce de la lectura de sus manuscritos redactados a modo de diario.⁴ Es más, cuando Carderera regresó a Madrid, el duque reservó toda una planta de su palacio del paseo del Prado para que sirviera de vivienda y almacén al erudito, coleccionista, arqueólogo y pintor hasta su muerte.

En la publicación del catálogo de los retratos que contiene su colección, Carderera deja patente cómo ve con agrado la aparición de coleccionistas, “pues desde el segundo tercio de este siglo principian a mirarse con aprecio y estimación por las personas cultas e instruidas, y varias familias principales sacan de los sótanos y guardillas de antiguos castillos y palacios, a donde por diversas vicisitudes habían ido a parar, los retratos de sus abuelos, gloria de su linaje”.⁵

Encabeza la lista de los interesados coleccionistas aristócratas la casa de Villahermosa, que “desde hace siglos posee una preciosa serie de retratos de sus antepasados”. La relación sigue con los marqueses de Santa Cruz y los príncipes de Anglona, que “fueron los primeros en comunicar su afición a sus parientes y sobrinos, entre otros, a los dos hermanos Duques de Osuna y a mi estimado amigo el Marqués de Jabalquinto, que como entendido artista siguió las huellas de su ilustre padre”. Cierra la nómina de estos nuevos interesados por el arte el conde de Toreno, ministro de Fomento, señalado como autor de la disposición gubernamental que “pretende formar una colección de retratos o Iconoteca de españoles ilustres”.

Los más de treinta años transcurridos entre la ejecución de las diez acuarelas que contenía el álbum en 1843 y la catalogación de su colección de retratos en 1877

⁴ Los manuscritos se encuentran en la biblioteca de Pilar Carderera, descendiente de la familia del pintor oscense, y están siendo estudiados por la investigadora Gioia Elia.

⁵ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por [...]*, Madrid, Impr. y Fundición de M. Tello, 1877.



El barón de Bigüezal.
(Museo del Romanticismo. Foto: Lucía Morate Benito)

no parecen haber enfriado la relación permanente que Carderera mantuvo con varias de las principales casas de la nobleza española a lo largo de su vida. Y son algunos de sus miembros los que protagonizan los seis retratos que se guardan en los fondos de la colección del Museo del Romanticismo.

Se trata en primer lugar del barón de Bigüezal, Joaquín Ignacio de Mencos y Manso de Zúñiga (Pamplona, 6 de agosto de 1799 – Madrid, 20 de enero de 1882). Aristócrata, literato y político que, además de barón de Bigüezal, fue conde de Guenduláin (apellido que usaba para firmar sus poemas) y del Fresno de la Fuente, marqués de la Real Defensa, grande de España de primera clase, alcaide perpetuo hereditario de los Reales Alcázares de Tafalla y senador del Reino vitalicio.

A pesar de su condición de isabelino, el barón de Bigüezal fue concejal de un Ayuntamiento, el de Pamplona, que estaba copado por los carlistas y llegó a ser nombrado diputado a Cortes por esa Corporación. En el levantamiento de O'Donnell a favor de la reina regente participó de manera activa, lo que le llevó al exilio parisino, momento en el que fue retratado por Carderera, con el que conservó una estrecha amistad a lo largo de su vida.



El conde y la condesa de Toreno.
(Museo del Romanticismo. Fotos: Lucía Morate Benito)

También alberga el Museo del Romanticismo los retratos de los condes de Toreno, María del Pilar Gayoso y José Queipo de Llano, nacido —según leemos en la lámina del extracto del álbum— “en Oviedo en 1786 y muerto en París durante el exilio de la soberana, en 1843. Presenció en Madrid la sangrienta jornada del 2 de mayo de 1808 y fue a Londres con la comisión asturiana que propuso nuestra alianza con Inglaterra. Abrió a Wellington el camino para la victoria en Waterloo, y a toda la Europa oprimida, el de su redención. Figuró en las Cortes de Cádiz. Presidió el Consejo de Ministros, y levantó con la pluma a su patria el hermoso monumento de su *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*”.

En cuanto a la condesa de Toreno, *La Ilustración Española y Americana* decía de ella: “Ilustre flor de la casa de los Marqueses de Camarasa, durante el Ministerio que en 1835 presidió el Conde de Toreno, D. José Queipo de Llano, unió su suerte con la de este ilustre hombre público, mediante su matrimonio, y fue el complemento de su vida pública y privada. La efusión de sus afectos hacia la Reina Gobernadora D.^a María Cristina de Borbón, y sus augustas hijas, exaltó sus sentimientos con los de su marido, contra la Regencia de Espartero en 1841”. Esto la hizo aparecer en el álbum por derecho propio.



*El marqués de Javalquinto.
(Museo del Romanticismo. Foto: Lucía Morate Benito)*

El cuarto noble cuya acuarela guarda el Museo del Romanticismo es el marqués de Javalquinto, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel, príncipe de Anglona (Quiruelas, Zamora, 1776 – Madrid, 1851), hijo menor de Pedro de Alcántara Téllez-Girón, IX duque de Osuna, y de Josefa Alfonso-Pimentel, condesa-duquesa de Benavente. Militar brillante que combatió durante toda la guerra de la Independencia, tuvo una actuación destacada en la batalla de Bailén. Cultivó la pintura, lo que le llevó a ser nombrado académico de honor de la de San Fernando en 1802 y luego, en 1815, consiliario. Cuando falleció ostentaba la dirección de la Academia. En 1820, tras el triunfo de la Revolución Constitucionalista, Fernando VII se vio obligado a sustituir al marqués de Santa Cruz al frente del Museo del Prado y el 9 de abril de ese año designó para reemplazarle al príncipe de Anglona, cuñado del anterior y partidario de la causa liberal. El museo parecía iniciar una etapa prometedora, pero las expectativas se truncaron solo tres años después, en 1823, pues el 23 de abril el ejército francés del duque de Angulema cruzó el Bidasoa para reprimir con dureza el movimiento liberal y el 23 de mayo llegó a Madrid. El príncipe de Anglona había partido al exilio, a Italia, de donde no regresaría hasta 1830. Exiliado de nuevo, esta vez en París, junto a la reina gobernadora, fue retratado por Carderera para el álbum en 1843.



La marquesa de Javalquinto (imagen extraída del Álbum original de retratos históricos, 1912).

A la imagen que conserva el Museo del Romanticismo podemos añadir la que aparece en la lámina XI del extracto del álbum publicado por *La Ilustración Española y Americana*. Se trata de María del Rosario Fernández de Santillán, princesa de Anglona, marquesa de Javalquinto. Según se indica en la página que comparte con su esposo en el extracto del álbum publicado por *La Ilustración Española y Americana* en 1912, “siguió a su esposo en todas las vicisitudes de su vida política, habiendo sido ornato de los salones de la Condesa-Duquesa de Benavente, cuando el palacio de la Cuesta de la Vega representaba todo el tono aristocrático de la sociedad de Madrid. La reina D.^a Isabel II premió su lealtad y su entusiasmo dinástico con la banda de Damas Nobles de la Orden de María Luisa, y en 28 de Noviembre de 1847 se le expidió el de dama de S. M.”.

Como leemos en la lámina VII del suplemento de *La Ilustración Española y Americana*, “Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas, nació en el valle de la Serena en 1809 y murió en París en 1853. Fue una de las más grandes representaciones intelectuales de España en su siglo. Fue fundador de los periódicos más ardientemente batalladores en Madrid, defensor resuelto de la Reina Gobernadora en 1841, y diputado, diplomático, hombre grande de Estado, como era en saber. Sus obras se leen en todos los idiomas cultos del mundo”.



*Juan Donoso Cortés y Domingo Eulogio de la Torre.
(Museo del Romanticismo. Fotos: Lucía Morate Benito)*

El último de los retratos contenidos en los fondos del Museo del Romanticismo madrileño es el de Domingo Eulogio de la Torre, natural de Sopuerta, en Vizcaya. Como podemos leer en la *Enciclopedia vasca*, participó en las Juntas Generales de Guernica de 1812, 1816, 1818, 1833 y 1841 como compromisario de su pueblo natal. Fue diputado general por el bando oñacino en el bienio 1818-1820 junto a Juan Clímaco de Aldama.

Fue diputado provincial en 1820-1821 y en 1836, diputado general en el bienio 1841-1843 y corregidor en octubre de 1841, para ocupar de nuevo el cargo de diputado general en 1843-1844. Ingresó en la política durante el Trienio Liberal y después de 1823 fue perseguido por su ideología liberal y constitucionalista. Alcalde de Sopuerta, apoyó el restablecimiento de la regencia de María Cristina. En 1843 participó en la conspiración contra Espartero representando a la nueva Diputación vizcaína surgida a raíz del pronunciamiento como liberal moderado fuerista. Fue senador por Vizcaya en 1841 y 1843.

A través del extracto del álbum hemos conocido, de igual manera, el octavo retrato de los encargados a Carderera, el de Francisco de Zea Bermúdez, quien, según el tex-



Francisco Zea Bermúdez (imagen extraída del Álbum original de retratos históricos, 1912).

to de *La Ilustración Española y Americana* que redactara sin duda Juan Pérez de Guzmán, “nació en Málaga en 1871; murió en París en 1850. Muy joven ingresó en el servicio del Estado, bajo los auspicios del Príncipe de la Paz. En 1811 el Gobierno de la Regencia lo envió de Cónsul a San Petersburgo, y el rey Fernando VII lo elevó a Ministro residente en 1816, en la misma capital. Fue Ministro en Constantinopla y en Londres, y en Dresde otra vez, en 1828; en 1832 segunda vez Ministro de Estado, y en 1833 Presidente del Consejo de Ministros en el primer Gobierno de la Reina Gobernadora”. Como el resto de los retratos firmados por Valentín Carderera, el de Zea Bermúdez lleva en su parte inferior la rúbrica del retratado.

Algunas de las características del gran retrato de Carderera aparecen en estos pequeños papeles que conserva el Museo del Romanticismo. Por encima de la sujeción a la vera efigie del retratado —lo que en este caso no supuso ningún problema, habida cuenta de que todos fueron ejecutados del natural— se observa el cuidado por la descripción de los elementos ornamentales, pese a que en este caso tengan un valor mínimo, ya que en la serie no adquiere excesiva relevancia el trabajo sobre las joyas de las retratadas, es evidente. Esto pudo derivarse de manera natural del estado de exilio de todos ellos.

A la hora de iniciar el catálogo razonado de la obra de Carderera no nos quedan dudas respecto a lo que suponen las diez acuarelas pintadas por el oscense en 1841 en el conjunto de su obra.

EL CASTILLO Y LA MURALLA DE ESTADILLA Y SU ACEQUIA DEL MOLINO

Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ*

RESUMEN.— Se estudia la existencia en Estadilla de una muralla medieval, de un castillo y de la llamada *acequia del molino* a través de documentos, crónicas y relatos, así como de un plano manuscrito, y se busca una fecha real para el original de este plano y para la desaparición del castillo y de la muralla.

PALABRAS CLAVE.— Estadilla (Huesca). Castillo. Muralla medieval. Acequia del molino.

ABSTRACT.— The existence of a medieval wall, a castle and the so called *mill's watercourse* is studied by means of documents, chronicles and tales, as well as a hand drawn map, and an attempt is made to find the real date of the original of the map and the date of the disappearance of the castle and the wall.

Señalaba yo en un artículo anterior, dedicado a la llamada *Carta de infanzonía de Estadilla*,¹ concedida por los reyes Sancho Ramírez y su hijo Pedro Sánchez en

* Académico-secretario de la Real y Matritense de Heráldica y Genealogía, y correspondiente por Huesca de la Real Academia de la Historia, así como de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. secretario.ramhg@gmail.com

¹ “La llamada *Carta de infanzonía de Estadilla*”, *Revista de la CECEL*, 12, *Ordenamientos Jurídicos Locales III* (2013), pp. 77-112. Para la historia de Estadilla puede verse BADÍA BUIL, Mariano, *Estadilla, cabeza de la baronía de Castro*, Estadilla, Ayuntamiento, 1998; y FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, Ernesto, *Realidad, estructura y evolución del infanzón aragonés: los Abbad de Estadilla (Huesca)*, Zaragoza, IFC, e. p.

noviembre de 1089 a aquellos habitantes de Estadilla que, habiendo abrazado la fe de Cristo, les ayudaron a tomar Monzón, el 24 de junio de ese mismo año 1089, y quedaron poblándola, que

Estadilla es una pequeña villa de la comarca aragonesa del Somontano de Barbastro, en la Huesca centro oriental, que, en su momento de mayor auge, no llegó a pasar de los 2500 habitantes, si bien, en la actualidad, sus habitantes de derecho no pasan de 850; su historia es amplia e interesante, y, sin que olvidemos a los primitivos habitantes de la zona que dejaron sus huellas en forma de pinturas rupestres en el “Forau del Cocho” y en el “Covacho del Engardaixo”, podemos remontarla, como indica su nombre —Statella, como diminutivo de la vecina Stata—, a la época romana, aunque, realmente, comienza a conocerse cuando las tropas aragonesas intentaron, a finales del siglo XI, conquistar Monzón, tras haber dominado, en el año 1087, el castillo de Estada, a 3,5 kilómetros de la Estadilla aún musulmana, ambas en la orilla oriental o margen izquierda del río Cinca, a unos 20/25 kilómetros, por carretera, de Monzón.

Señalan, a este respecto, tanto María Teresa Oliveros como Antonio Ubieta, que, habiendo tomado el rey Sancho Ramírez la villa de Estada y queriendo acudir a conquistar Monzón, el fuerte castillo de Estadilla se lo impedía.

Solo algo más tarde, y mediante la ayuda de algunos de los propios habitantes de Estadilla, pudieron las tropas cristianas llegar a Monzón y tomarla el día 24 de junio del año 1089, otorgándose, en agosto de ese mismo año, el llamado Fuero de Monzón, que, realmente, no es más que la delimitación del ámbito de influencia, físico, legal y religioso, de la iglesia de Santa María de Monzón.

Aunque Estadilla, y a pesar de que los nobles Bernard Guifred y Guigelm Pere, de evidente origen catalán, reciben la orden del rey Sancho y de su hijo Pedro Sánchez, desde la plaza que les donan, Palazuelo, de que tengan a sus tropas en permanente vela custodiando Palomera hasta que Dios permitiese que Estadilla cayese en manos cristianas, Estadilla no sería conquistada sino alrededor del año 1090-1091; posiblemente en enero de 1090.

Son, pues, estas, las primeras manifestaciones reconocedoras de la existencia de un castillo en el lugar, luego villa, de Estadilla; castillo que debió de haber sido construido en los siglos IX o X por los musulmanes y sobre el que, posteriormente, una vez conquistada la villa por las tropas cristianas, parece que pudo erigirse un nuevo castillo, roquero, que dominase la zona.

Así, Guitart, en lo poco que menciona a la villa somontana, señala que los titulares de la baronía de Castro, en 1528, “hacía tiempo que habían olvidado la enriscada Castro, pues residían en el castillo-palacio de Estadilla (desapareci-

do)”,² así como que, entre los vestigios castillares y de murallas que quedan en Aragón, “queda una alterada puerta en Estadilla”.³

Y es conocido que

el 2 de junio [de 1710 los seguidores de Felipe V] atacaron la villa [de Estadilla] y los otros se retiraron al castillo, pero al final se rindieron [los austracistas]; quedó custodiando la villa el brigadier Huart. Poco después hubo un intento inglés de apoderarse de Estadilla y Alins, interceptado por el brigadier Huart.⁴

Hoy, al hablar de Estadilla, se afirma:

La configuración urbana de Estadilla es la típica de un pueblo medieval: un casco antiguo de callejas estrechas y sinuosas al abrigo de la peña “El Castillo”, sobre la que se levantaba el castillo de la baronía de Castro.

Por lo tanto, parece claro que, si la “configuración urbana de Estadilla es la típica de un pueblo medieval”, se ha de concluir, al tiempo, que el núcleo urbano debía de estar completamente amurallado.

Y, efectivamente, hay manifestaciones que así lo señalan: de un lado, referencias documentales a la existencia de viviendas construidas extramuros, y de otro, el magnífico arco del llamado *portal del Sol*, que da entrada al recinto antiguo de la villa oscense, demuestran claramente que hubo una muralla que la defendía.

Por fin, y como veremos, la existencia de una acequia del molino de Estadilla es lugar común desde su concesión en el año 1331.

Pero hoy de aquel castillo solo quedan la rocosa peña del Castillo y la calle del Castillo, que sube a ella; de la muralla solo se mantiene el arco del portal del Sol, y de la acequia del molino solo pervive el recuerdo. Y, para colmo, en ningún caso se conocían representaciones gráficas de ninguno de estos tres elementos de la población original de Estadilla, que habrían permitido saber cómo eran.

² GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón*, I, Zaragoza, Librería General (col. “Aragón”), 1986, 3.ª ed., p. 145.

³ Ídem, *Castillos de Aragón*, III, Zaragoza, Mira (col. “Temas”), 1988, p. 220

⁴ FERNÁNDEZ CUERVO, María del Carmen, “Barbastro en el decenio 1700-1710”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 25-26 (1972-1973), pp. 187-312.

A recordar, pues, el castillo, la muralla y la acequia del molino van dedicadas estas líneas.

EL CASTILLO

La cima de la llamada *peña del Castillo*, elevación que, realmente, cobija a Estadilla, deja ver, sin lugar a dudas, lo que podría ser el perímetro castellar previo, como se puede observar claramente en la imagen que se presenta. Señala Badía:⁵

De conformación longitudinal y con unas dimensiones aproximadas de 170 m de largo por 30 m de ancho (5100 m²) en lo que respecta a su cima, fue un “baluarte” defensivo prácticamente inexpugnable en el que la vertiente norte presentaba la mayor dificultad.

Asimismo, existen, como se ha visto, diversas manifestaciones, en diferentes siglos, que no dejan lugar a dudas acerca de la existencia de un castillo en Estadilla, y de que ese castillo estaba construido sobre esa llamada *peña del Castillo*, topónimo que, parece claro, señala la existencia de un castillo sobre esa peña o elevación.



La peña del Castillo cobijando la actual población de Estadilla.

⁵ BADÍA BUIL, Mariano, *op. cit.*, pp. 203-222.

Así, en el año 1258, en el documento por el que Jaime I otorgaba la jurisdicción de Estadilla a favor de Atho de Foces, se le otorgaba “vite vestre castrum et villam de Stadella cum omnibus hominibus”.

En el informe que el 9 de enero de 1988 presentó al Ayuntamiento de Estadilla, a petición de este, Antonio Ubieto Arteta sobre el documento de la acequia del molino de Estadilla, de 26 de mayo de 1331,⁶ el eximio medievalista afirma que el 7 de octubre de 1260

El rey Jaime I el Conquistador tuvo en doña Blanca de Antillón un hijo bastardo, que recibió el nombre de Fernán Sánchez. El monarca, para asegurar las finanzas del bastardo, le dio los castillos de Estadilla y Castro, el castillo y villa de Borgamán y el castillo y villa de Pomar.

M.^a Teresa Ferrer comenta que en 1304 se hablaba de la *Torre de Estadella*.⁷

El propio documento sobre la acequia del molino, otorgado, como se ha dicho, el 26 de marzo de 1331, comienza señalando, en su línea 4, *in fine*, y entre otras cosas: “Ideo attendentes castrum et villam de Statella, cum universis iuribus”.⁸

Así pues, se conocen menciones del castillo desde el siglo XI (1087-1090), el XIII (1258 y 1260) y el XIV (1304 y 1331). Y a su ruina se refieren, asimismo, autores y obras diversos, de diferentes momentos, bien con sus palabras, bien con sus silencios.

De este modo, cuando el sacerdote francés Joseph Branet, quien, al negarse a jurar en Francia la Constitución Civil del Clero, decidió huir, en 1792, a España y recibió una capellanía cerca de Roda de Isábena, con ocasión de la toma de posesión de su capellanía, en un viaje que se inició el 15 de agosto de 1798, tuvo que volver, debido al brote de viruela que apareció en Graus, desde esta ciudad a Estadilla, pasando por La Puebla de Castro y el Mesón de Olvena, realizó, en el diario del viaje que escribió, con

⁶ UBIETO ARTETA, Antonio, *Informe elaborado por D. Antonio Ubieto Arteta, catedrático de Historia Medieval de España de la Universidad de Zaragoza y funcionario excedente del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos*, presentado al Ayuntamiento de Estadilla en 1988, p. 16.

⁷ FERRER I MALLOL, M.^a Teresa, “Los descendientes de Ferrán Sanxis de Castre, hijo bastardo del rey Jaime I el Conquistador (siglos XIII-XIV)”, *Hidalguía*, 122 (1974), pp. 25-48.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

referencia al día 25 de noviembre de ese año 1798, una más que curiosa descripción de Estadilla, no habla una sola palabra ni del castillo ni de la muralla.⁹

De otro lado, Pascual Madoz, en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*,¹⁰ señala, entre 1845 y 1850, fechas inicial y final de su monumental obra, que

Esta población está situada a la izquierda del río Cinca en un llano bien ventilado, excepto por el lado del Norte, donde se levanta un peñón cuya cima ocupaba el antiguo castillo de los Señores de la villa, del cual aún se conservan algunos restos.

Y, actualmente, la *Gran enciclopedia aragonesa*, al hablar de Estadilla, señala que “junto a su desaparecido castillo se levantó la primitiva iglesia gótica, ahora en ruinas”.

Ha de señalarse también que en el momento actual el castillo de Estadilla aparece con el número 1123 en el *ranking* de castillos españoles.

Todos esos datos que he ofrecido dejan explícito que hubo un castillo en Estadilla, y que este se levantaba en la hoy llamada *peña del Castillo*, y que existió desde antes del año 1087, cuando este fuerte castillo impidió que las tropas aragonesas, tras conquistarla, prosiguiesen su camino para tomar Monzón, lo que solo se logró en junio de 1089 y gracias a la ayuda de algunos hombres de Estadilla que fueron recompensados en noviembre de 1089, hasta una imprecisa fecha situada entre 1331, año de la última mención documental como tal, y 1798.

Todavía quedan en la población oscense el topónimo *peña del Castillo* y la *calle Castillo* o *del Castillo*, que lleva directamente a dicha peña.

LA MURALLA

Que, además del castillo, existía una muralla que defendía y acogía el casco antiguo de la villa es un hecho indubitable, no solo por afirmaciones como las que ya he señalado de que parece claro que, si la “configuración urbana de Estadilla es la típi-

⁹ NAVAL MAS, Antonio, “Apuntes de un viajero francés en 1798 a su paso por el Somontano”, *Somontano*, 4 (1994), pp. 159-171.

¹⁰ MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, 16 tomos, Madrid, s. n., 1845-1850, s. v. *Estadilla* (*Huesca*).

ca de un pueblo medieval”, se ha de concluir, al tiempo, que el núcleo urbano debía de estar completamente amurallado y de que hay referencias documentales de la presencia de viviendas construidas extramuros, sino, y sobre todo, por el magnífico arco del llamado *portal del Sol*, que da entrada al recinto antiguo de la villa oscense, que demuestra claramente que hubo una muralla que la defendía.

Pero muy poco se sabe acerca de esta muralla: se ignora por dónde pasaba, cuáles de las actuales calles del casco antiguo de Estadilla se acogían a sus muros, etcétera. Solo



Arco medieval del portal del Sol.



Escudos de Castro y de Pinós en el arco del portal del Sol.

queda, como vestigio suyo, el magnífico arco con representación heráldica, sobre el llamado *portal del Sol* o, también, *portal de Santa María* o *de Santa María de la Balsa*.

Lo poco que sabemos de ello se debe a Mariano Badía Buil y su magna obra citada sobre Estadilla. En ella señala que existían dos perímetros amurallados. El primero y más cercano al castillo puede seguirse a través de las casas antiguas de la población, dado que

En los días referidos y a excepción de pequeñas variaciones, las casas de Estadilla se extendían paralelas a la cerca del castillo (actual calle de la Iglesia) en dirección a la zona este (Plaza, calle mayor y Convento Trinitario).

Del segundo, el de la población vasalla de la villa, señala el autor citado que

Esta segunda muralla contó con cuatro puertas de acceso y sus respectivas torres, que son los cuatro topónimos con nombres de “portal” que en el presente todavía son utilizados por los estadillanos. Portal de la Fuente, Portal del Romeu, Portal del Llenado y, el principal de todos, Portal del Sol.

Todos ellos se ubicaron en zonas estratégicas, y cada una de las puertas correspondía a los cuatro puntos cardinales.

El perímetro amurallado probablemente cerraba las paredes del castillo con la plaza del Romeu, continuaba por la calle de la Iglesia para salir a casa “Morell” y luego a la calle mayor a la altura de la casa “Periqué”, para seguir hasta el torreón cuadrangular izquierdo de la Puerta del Sol. Desde este estratégico acceso a la villa, los muros continuaban la línea que traza la calle San José hasta enlazar con el Portal del Llenado y, desde aquí, formaban una circunvalación por todo el este de la población, para terminar en el camino del Pinar de Llari y, finalmente, en el Portal de la Fuente, donde se unían a la fortaleza de los Castro.

Sigue comentando Badía la altura y la fortaleza de estas murallas, que toma de diferentes testimonios documentales y narrativos dignos de leer.

LA ACEQUIA DEL MOLINO

De siempre se ha sabido en Estadilla la historia de la acequia del molino; no en vano se mantiene el traslado, dado en Monzón *circa* 1370, del documento de concesión, otorgado en Estadilla el 26 de marzo de 1331, colgado tras el asiento del alcalde de la villa.

En efecto, en esa fecha don Felipe de Castro, señor de la baronía de Castro, y por lo tanto de Estadilla, concede a Estadilla los molinos, tanto las edificaciones como su trabajo y sus derechos, y además autoriza al Concejo de Estadilla a construir una acequia que, en los términos de la vecina Estada, donde quiera, tome el agua del río Ésera y del río Cinca para, con esa agua, mover el molino. Los de Estadilla abonarán los daños hechos a Estada con tal motivo, pero tendrán el riego franco en Estadilla, en Arias, en Crespán y en Cofita, mientras que Fonz y Cofita sí deberán el derecho de cequiaje al señor de Estadilla; a cambio, el Concejo de Estadilla pagará a los señores de Castro la cantidad de 1000 sueldos jaqueses al año, con posibilidad de reversión de los derechos cedidos, en caso de avenidas o gastos excesivos, obligándose el señor, en tal caso, a abonar a los de Estadilla 400 sueldos y a molerles 4 fanegas por almud.¹¹

Es evidente que hoy no existen ni esta acequia ni el molino, pero parece que el Concejo de Estadilla debió de iniciar la toma de agua en el congosto de Olvena, punto donde confluyen las aguas del Ésera y el Cinca.

Pero, aparte de que se señala el “importante peso específico que tuvo la agricultura de regadío en Estadilla durante el siglo XVIII”, con la “existencia, en 1798, de 178 cahizadas regadas con el agua del río Ésera en el término de Estadilla”,¹² agua evidentemente tomada a través de la célebre acequia, poco más se sabe de ella; se entiende que más que posiblemente desapareció con la construcción, en 1876, del canal de Aragón y Cataluña, que toma el agua del Cinca, ya acrecido por el Ésera (y este por el Isábena y otros), en el propio congosto de Olvena y pasa por Estada, Estadilla, Fonz, San Esteban de Litera y Albelda, en Aragón, para pasar a Cataluña.¹³ No es conocido el trazado exacto de la antigua *acequia del molino*, con excepción del trozo de ella que aparece en el plano que comento, aunque sí se puede decir que no se trata de la propia acequia del molino ni del molino que aún hoy existen al pie del conocido puente de las Pilas, al lado del conocido restaurante El Chopo, entre dos amplios meandros del río

¹¹ Véase el estudio de Antonio UBIETO, ya citado, así como LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, “La baronía de Castro y el molino de Estadilla”, en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, pp. 515-519.

¹² LÓPEZ BATALLA, Ramón, *La población de Estadilla (Huesca) en el siglo XVIII: estudio de demografía histórica*, Huesca, IEA (“Colección de Estudios Altoaragoneses”, 14), 1987.

¹³ Durante el reinado de Carlos III, a solicitud de Tamarite de Litera, se inicia el estudio de un canal que, tomando las aguas del Ésera y del Cinca, regase la feraz comarca de La Litera; el 2 de agosto de 1872 se acepta el proyecto definitivo y en 1876 se aprueba una nueva concesión.

Cinca, pues que están al otro lado del río, y lo lógico sería que el de 1331 estuviese en la margen izquierda, la más cercana a la población somontana.

EL PLANO DE LA ZONA

Visitando mi mujer y yo, en el verano de 2012, a una de las propietarias actuales de una de las más conocidas casas solariegas o infanzonas de entre la Ribagorza y el Somontano de Barbastro, en ejercicio anual de educación, respeto y cariño que, aún hoy, se mantiene en la zona entre los propietarios de algunas de ellas (casa Sichar en Estada; el Palacio, casa Marro, casa del Barón y casa Sangenis en Estadilla; casa Moner y casa Coll en Fonz; casa Ríos en Benabarre; etcétera), que conocemos y con los que tenemos relación, ella, consciente de mis aficiones, me enseñó un cuadrito que tiene en la cocina de la casa.¹⁴

Enmarcado con buen gusto, y con cristal protector, pero algo manchado de óxido y humedad, es un precioso dibujo, hecho a lápiz y a plumilla, bastante naif y, al tiempo, tosco, en papel. En él aparece una rúbrica, ilegible, debajo de una leyenda que señala que es un “Plano copiado el 13 de abril del año 1856 [de otro del] siglo anterior”. El conjunto tiene dos rotos claros: uno, pequeño, en la parte superior izquierda, y el otro, un poco mayor, pero también pequeño, en el centro del lado de la derecha, al lado de la fecha, que impide leer lo escrito entre la fecha y las palabras *siglo anterior*.

Asimismo, da la impresión de que el dibujo no se ha hecho completo, sino en trozos, pues algunas líneas aparecen cortadas y con un salto, y se notan, efectivamente, dos tiras verticales como pegadas, de modo que parece que el conjunto se ha hecho en tres partes, pegadas posteriormente de manera vertical.

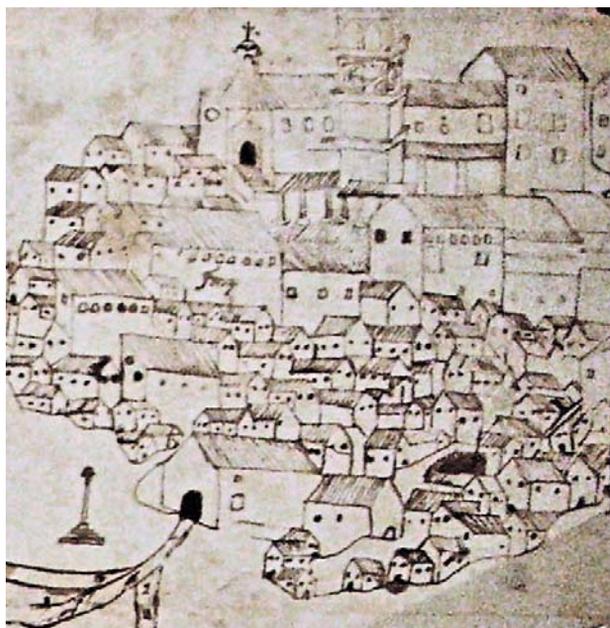
El dibujo representa, sin escala concreta alguna y con distancias inexactas e imprecisas, pero con claridad de expresión, un plano que muestra, en sus esquinas superiores, las poblaciones de Estadilla, a la izquierda, y Fonz, a la derecha; debajo del todo, el río Cinca, y entre todos estos extremos se recogen construcciones, caminos, barrancos, etcétera, existentes entre esos tres “puntos de referencia”. Realmente, si sabemos que Fonz se encuentra ligeramente al sureste de Estadilla, y que el río Cinca está al oeste de la propia población somontana, el plano está orientado hacia el noreste.

¹⁴ Debo agradecer a la familia propietaria el conocimiento del dibujo y el permiso para la toma de fotografías.

Pero, con ser su existencia un tema más que interesante en sí mismo, el dibujo tiene tres particularidades que, en mi opinión, lo convierten en un documento excepcional.

En efecto, en él se presenta, de un lado, la acequia del molino con sus dos molinos, el de Estadilla y el de Arias, y está situada entre el Cinca y las poblaciones. Estas, las poblaciones, sobre estar correctamente denominadas en el papel, son perfectamente reconocibles en el dibujo.

En Fonz domina el conjunto su esbelta iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de alrededor de 1617, situada en lo alto de la colina, que aparece con sus típicas escaleras a la plaza, con su entrada elegante y con su alta y sofisticada torre, y se ven sus nobles y altas casas en la parte superior de la población, con sus partes traseras colgadas sobre el resto de las casas-habitación, el crucero a la salida de la población camino de Estadilla, una cruz que parece estar en el lugar en el que hoy está la fuente... Y, fundamentalmente, aparece una edificación con una puerta, posiblemente reflejo de aquellas murallas de Fonz derruidas en 1592, a resultas de los alzamientos de la villa como protesta contra la muerte del justicia de Aragón don Juan V de Lanuza, *el Joven*,



Representación de Fonz en el cuadro.

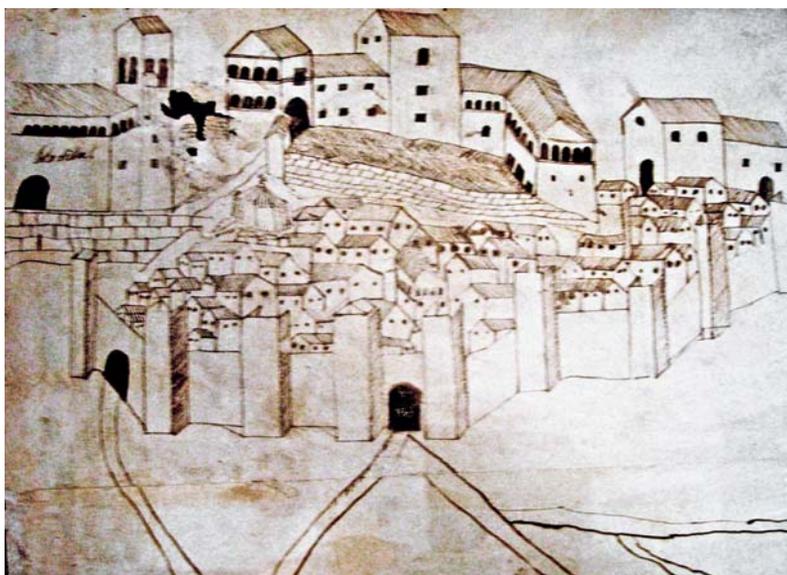
de la que sale un camino que, ante el crucero, se ramifica en tres: uno, el central, que va hacia el molino de Arias, otro, el superior, que es el camino de Estadilla a Fonz, y el tercero, o inferior, que es el camino de Fonz a Barbastro, por donde se llegaba a la barca que traspasaba el Cinca.

Pero Estadilla, con su típica iglesia antigua con cuerpo y torre, y su población de casas abigarradas, protegida por la gran peña del Castillo, aparece todavía completamente amurallada, y en las murallas, altas y fuertes, se reconocen perfectamente dos puertas de entrada en una población cuya vista parece estar tomada desde el suroeste; en efecto, hacia la izquierda del dibujo de la población se ve un portal, amplio y grande, posiblemente el llamado *portal del Sol*, que realmente está orientado al sursuroeste, mientras que la entrada principal, más arriba, podría ser el denominado *portal del Llenado*, que en realidad da al este; y, por fin, sobre la conocida como *peña del Castillo*, que domina la villa por encima de la iglesia, aparece, orgulloso, el castillo de Estadilla, cuya existencia, como he explicado, se conocía, pero del que tampoco se había visto nunca representación alguna, si exceptuamos la imagen, de mínimo tamaño y completamente idealizada, que de la población presenta Juan Bautista Labaña en su magnífico mapa de Aragón, que fue editado por vez primera en mayo del año 1620, si bien los datos fueron tomados por el autor en su viaje por Aragón “entre los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611”.¹⁵

Esta muralla defiende la totalidad de la población, si bien por el lado de la iglesia, sobre la que está escrito el nombre de la localidad, más que una muralla parece que existe un muro de piedra sillar que se une a la propia muralla defensiva.

Desde un poco más arriba de la iglesia, que abre su entrada en el lateral visto, y no al frente, se observa el posible antecedente de la actual calle del Castillo, que hoy parte de la calle de la Iglesia, y, saliendo de cerca de una más que curiosa construcción, en planta hexagonal, que parece tener una cúpula rematada por un adorno y que podría ser la célebre capilla de Loreto, el camino se dirige al castillo, por al lado de una construc-

¹⁵ LABAÑA, Juan Bautista, *Mapa de Aragón*, ed. facs. incluida en la obra del mismo autor *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Prames, 2006; el libro recoge las mediciones camineras tomadas por el autor en ese viaje señalado de 1610-1611, y, sobre ellas, el propio autor levantó el mapa primero, que, del Reino de Aragón, se realizó tomando medidas directas sobre el terreno. Las planchas se confeccionaron en 1619 y la primera impresión salió a la luz en 1620. A lo largo del siglo XVII se hicieron varias reediciones y de una de ellas se tomó el facsímil publicado en 2005. Véase la “Nota a la edición”.



Representación de Estadilla, amurallada y con el castillo, en el cuadro.

ción no muy alta pero alargada y muy estrecha, y sin ventanas visibles, posiblemente un refuerzo o muro de contención de la peña, que da paso al arco de entrada a la fortaleza; delante, delimitada por las construcciones, y soportada por el muro sillar, la superficie de la peña del Castillo, como si fuera una plaza de armas. Al este de la población, a la derecha del dibujo, dos altas construcciones que solo puedo identificar con el conjunto del convento de los trinitarios, aunque nada, ni una cruz, lo asevere.

Este castillo, como se ha visto que dice Guitart, ya no es el posible fuerte castillo roquero realizado sobre aquel inicial castillo musulmán que en 1087 impidió que, una vez tomada la vecina Estada por el rey de Aragón, este pudiese acudir de inmediato a conquistar Monzón, hasta que en 1089, y gracias a la ayuda otorgada por algunos vecinos estadillanos que se convirtieron a la fe de Cristo, Sancho Ramírez y su hijo Pedro Sánchez conquistaron esa plaza fuerte el 24 de junio de 1089, y la propia Estadilla sobre enero de 1090, sino que más bien es ahora una especie de castillo-palacio de corte renacentista con varias construcciones unidas, dos de ellas elevadas y de varios pisos, puestas todas ellas en U y algunas construidas con los arcos superiores de ladrillo del más típico estilo aragonés, y en el centro, una construcción que más que

posiblemente habría sido en su momento la torre del homenaje del castillo. Parece, pues, de la época de los marqueses de Aytona, señores de Estadilla.¹⁶

En efecto, hay que recordar, con el tan citado Badía, que, si bien existen menciones sobre su permanencia en activo el 7 de marzo de 1608,¹⁷ hay también evidencias de que en la guerra de Secesión de Cataluña o guerra franco-catalana contra España, llamada *dels Segadors*, entre 1640 y 1652, el coronel La Motte destruyó, como ocurrió con otras muchas poblaciones altoaragonesas, el castillo y la muralla de Estadilla, tal y como eran antes,¹⁸ pero que entre los años 1660 y 1670, aproximadamente, fueron restaurados ambos elementos defensivos, y aporta un interesantísimo documento en el que se recapitulan los dispares gastos originados por los trabajos de restauración en el castillo estadillano; su tenor, sin embargo, hace pensar que, en lugar de una simple restauración, fue la reconstrucción de un tipo de edificación diferente y de más enjundia, como lo prueban el pago de hasta “10 900 tejas y ladrillos” y el importe total de las obras, que, según Badía, ascendió a “4403 libras, 17 sueldos y 8 dineros”.

Y es de septiembre de 1683 la carta que José Esteban de Puyuelo, gobernador de la real casa y estado de Castro y villa de Estadilla, envía al duque de Híjar, capitán general del Reino de Aragón, ante otra anterior de este, en la cual, según los firmanes de la última, se intentaban menoscabar los derechos de sus señores,¹⁹ lo que dio lugar a las conocidas alteraciones de Estadilla, en la que se habla del castillo, luego ya estaba reconstruido y habitado.

¹⁶ Ha de recordarse que en 1610 Margarita de Castro y Alagón, heredera de las baronías de Castro y de Peralta, contrajo matrimonio con Francisco de Moncada y Moncada, señor de la casa de Moncada y III marqués de Aytona, y fueron padres del IV marqués de Aytona, Guillem Ramón de Moncada y Alagón, hermano de Catalina de Moncada y Alagón, virreina de Cerdeña, que escribe a san José de Calasanz y le dice: “Mi hermano el Marqués de Aytona es señor de la Casa de Castro, porque fue de mi madre, que era hija de la baronesa de la Laguna”. Véase GINER, Severino, *San José de Calasanz: biografía*, cap. 1: “Una infancia feliz” <<http://www.archivocalasanz.com/2009/06/09/s-jose-calasanz-sg-c1-una-infancia-feliz/>> [consulta: 9 de septiembre de 2012]. Asimismo, la genealogía completa en FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, Ernesto, “La genealogía de ‘Los Castro-Pinós, ricos-hombres de Aragón’, del barón de Valdeolivos”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, IX (2005-2006), pp. 415-460.

¹⁷ BADÍA BUIL, Mariano, *op. cit.*, p. 211, que toma los datos del Archivo-Biblioteca de los Barones de Valdeolivos, fondo Barón de Valdeolivos, sin catalogar en ese momento.

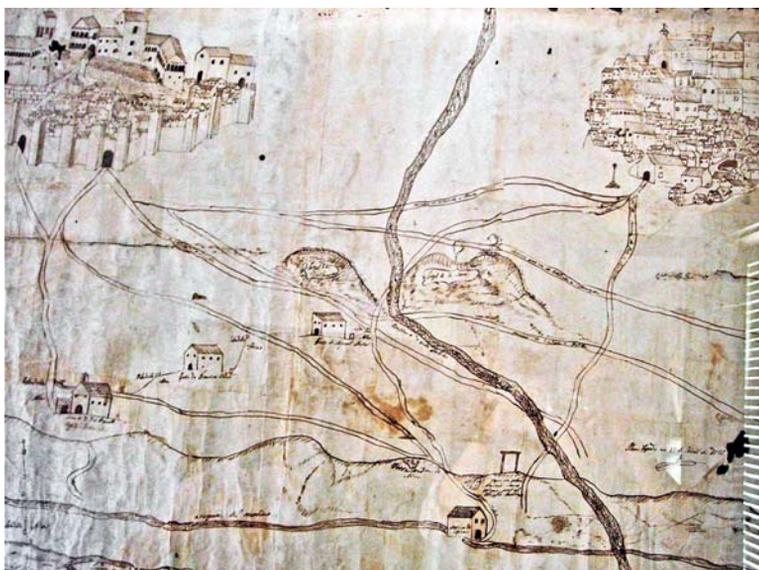
¹⁸ Señala BADÍA, *ibidem*, tomándolo del Archivo Ducal de Medinaceli (Casa Pilatos, Sevilla), sección Castro, leg. 3/1, rollo 1032: “La morada de los señores de Estadilla fue el edificio más perjudicado, [...], volando el castillo, que era uno de los mejores del Reino, cuyo daño no se podía resarcir con 200 escudos”.

¹⁹ *Ibidem*, p. 211, tomándolo del Archivo de la Corona de Aragón, sección Cancillería, leg. 99.

Pero, como ya he señalado, el plano incluye mucho más que las poblaciones de Estadilla y de Fonz.

En efecto, y como también adelanté, aparecen muchos datos, y todos ellos, o casi todos, pueden ser identificados con los del momento actual. Para ello partiré de la especial situación orientativa del dibujo, ya comentada, con el nornoreste hacia la parte superior del papel, el suroeste hacia abajo, el norte casi a la izquierda y el sur casi a la derecha,²⁰ pues ha de recordarse que, como señala Madoz, que describe la realidad, Fonz está al sur (más bien ligero sureste) de Estadilla, y el río Cinca, al oeste (suroeste, diría yo), mientras que en el dibujo Fonz está a la derecha de Estadilla, y el río Cinca, en la parte de abajo de todo el papel.

Así, y además de los nombres de las poblaciones, Estadilla y Fonz, y del río Cinca, que quedan claros, aparecen, sobre el centro del dibujo, prácticamente equidistantes de ambas villas, dos tozales o colinas bajas: uno, dicho *tozal de Morluengo*, que hoy podría ser identificado, posiblemente, con uno existente en la llamada *partida de*



Plano de la zona entre Estadilla, Fonz y el río Cinca, del 13 de abril de 1856.

²⁰ Para el estudio y la comprobación de los datos toponímicos que aparecen en este mapa he utilizado el del Servicio Geográfico del Ejército, escala 1:50 000, L, 31-12 (288), Fonz, 1983.

los Molluengos, o *Morluengo* o *Mulluengo*; y el otro, enfrente del anterior, denominado en el papel *tozal de la Sora*, dibujado con arbolitos encima, que podría ser el actualmente llamado *La Mesa*, tozal que, efectivamente, se encuentra frente al anterior. Y, en efecto, Madoz, en su citada obra, señala, en términos de Estadilla cercanos a Fonz, la existencia de unas elevaciones a las que llama *La Mesa* y *Morluengo*, aunque les da más categoría que la de simples tozales.

Asimismo, en el dibujo aparece un amplio y largo barranco, en L inclinada, llamado, parece, en el plano que se estudia, *barranco de Valle Sutiles*, que podría ser el actual *barranco de los Cigues* en su unión con el *barranco de las Marcelas*, hoy divididos ambos por el canal de Aragón y Cataluña, que, lógicamente, en el cuadro no aparece, pero, si este siguió el trazado de la acequia del molino, se ve en el plano que esta atraviesa la parte inferior de ese barranco, pasado el molino de Arias. El barranco atraviesa el dibujo de arriba abajo, inicialmente hacia abajo, ligeramente a la izquierda, hasta llegar al centro de los dos tozales citados, y desde estos cambia radicalmente el rumbo, acusadamente a la derecha, hacia abajo, hasta el río Cinca. Y no debemos olvidar que en Estadilla existe un topónimo muy conocido, el de *Vall de Sotils*, *Baldesotils*, *Valdesotils* o *Valldesotils*,²¹ que, en palabras de conspicuos estadillanos, se encuentra ubicado, precisamente, “debajo de un montículo denominado *La Mesa*, equidistante entre Fonz y Estadilla, y a la altura del canal de Aragón y Cataluña; la zona es colindante a Mulluengo”, lo que deja absolutamente claro el criterio que venía exponiendo, así como el nombre del barranco en el plano de 1856.

También se contempla, perfectamente trazada, la conocida como *acequia del molino*, con el molino de Estadilla, a la izquierda, y el molino de Arias, entre Estadilla y Fonz; esta acequia aparece, debajo de unas largas elevaciones, dibujada por encima del río Cinca, y se dirige desde el propio Cinca, un poco antes de Estadilla, en el término de Estada, hasta bastante más abajo de Arias, pasado Fonz, y parece seguir.

²¹ También podría ser *Juviller* o *Jestiles*; aunque a este respecto he de señalar que, de acuerdo con lo que indica una más que interesante *Recopilación de toponimia de Aragón, versión, 0.1. Toponimia de Estadilla (Huesca)* <<http://idearagon.es/toponimia/t22103.htm>>, datos actualizados a 2 de agosto de 2012 [consulta: 13 de septiembre de 2012], existe un topónimo estadillano que, en tres versiones diferentes, se dice *Baldesotils* (VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, *Municipio de Estadilla*, Lérida, Milenio [“Toponimia de Ribagorza, 16”], 2003) o *Val de Sotils* o *Valdesotils* (ARIÑO RICO, Luis, *Repertorio de nombres geográficos: Huesca, Zaragoza, Anubar*, 1980), que podría guardar, perfectamente, relación con este posible *barranco del valle Sutiles* o *valle Juviller* o *valle Jestiles*. Pero no se señalan ni las coordenadas ni la zona en la que se encuentra.

Pero es importante recordar que Arias, lugar donde en el dibujo se encuentran un molino y unas ruinas de una torre, parece ser término diferenciado del de Estadilla y del de Fonz, y que “en 1857 era una alquería con 5 habitantes en el término de Fonz”.²²

Además, se observa una auténtica red viaria, con una abundante serie de caminos, de los que algunos no aparecen con denominación y otros se unen en uno solo, como los dos que parten del portal del Llenado, que se unen poco más adelante con el que sale del otro portal de Estadilla; pero otros están perfectamente designados, como el camino de Estadilla a Fonz, el de Estadilla a Cofita, el que va de Estadilla a Monzón, el de Estadilla a Barbastro o el de Fonz a Barbastro.

Y, para alegría de quien estudia el plano, y a pesar de que no se encuentra nada dibujado fuera de los muros de Estadilla, ni el hospital (hoy *casa Melchoré*), ni la iglesia de Santa María de la Balsa, ni la casa extramuros de Dionisio de Abbad (antecedente del conocido y mal llamado *Palacio Abbad y Lasierra*, construido entre 1802 y 1805), sí se incluyen cuatro torres o casas de campo de importantes vecinos de la Estadilla de la época, pero bastante alejadas de ambos núcleos poblacionales. Tres de estas torres se encuentran, en el dibujo, edificadas y en pie, y, respectivamente, de más cerca de Estadilla a más cerca de Fonz, desde el Cinca hacia Fonz, hacia arriba, son denominadas *torre de don José Puyuelo* (debajo, con otra tinta y con otra letra, más moderna, se señala “luego de D. Teótimo Abbad”), *torre de don Francisco Vidal* y *torre de don Miguel Ferrer*; la cuarta es denominada *torre caída de Arias*, en el propio término de Arias, sin edificación real levantada, aunque sí aparecen lo que podrían ser unas piedras caídas, que pueden indicar su ruina y que posiblemente son los restos de la torre de Arias que dio origen al título de la conocida baronía estadillana, inicialmente de los Cistué y más tarde de los Abbad, singularmente de don Teótimo de Abbad y Escudero, claramente el Teótimo Abbad posterior dueño de la torre de don José Puyuelo.

Cerca de esa torre caída de Arias, a su derecha, y ligeramente hacia arriba y hacia Fonz desde el molino de Arias, aparece una especie de alta puerta de tres palos, dos de pie y otro sobre él, con unas palabras de difícil interpretación completa, pero que es posible que vengan a decir: “Aquí se plantaron seis viñas por el obispo Santiago”.

²² LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, art. cit.

Ha de señalarse que, junto con unas marcas y la repetición enfrentada de las palabras *Estadilla* y *Arias*, las tres torres que se mantienen en pie parecen señalar la división, marcada claramente, entre los términos de Estadilla y Arias, división que comenzaría en el río Cinca, seguiría un poco más adelante del molino de Estadilla y pasaría por esas tres torres, hasta un camino cercano al barranco del valle Sutiles y al camino de Estadilla a Cofita.

DATACIÓN DEL DIBUJO Y DE SUS ANTECEDENTES

Así las cosas, parecen existir en el propio dibujo diferentes elementos que podrían permitir la datación, no solo del dibujo que hoy se encuentra colgado en la pared de la cocina de casa Moner, de Fonz, sino incluso de su posible antecedente.

Efectivamente, el dibujo actual no tiene problema, ya que está datado en sí mismo, al señalarse, explícitamente, como ya he indicado, que se trata de un “Plano copiado el 13 de abril del año 1856 [de otro del] siglo anterior”; es decir, que, según se señala en el propio dibujo, es indubitadamente del 13 de abril de 1856, y el original del que se ha copiado era del siglo XVIII.

Sin embargo, y como ya he dicho, hay algunos otros elementos que permiten datar el original en época quizás algo anterior.

En efecto, de un lado, es claro que el obispo Santiago, del que se dice que plantó esas viñas cerca del molino de Arias, ha de ser, evidentemente, un obispo de Lérida, a cuya diócesis pertenecían entonces Estadilla y Fonz. Así las cosas, solo puede ser identificado con el obispo fray don Pedro de Santiago, que rigió la diócesis ilterdense desde 1644 hasta 1650, lo que obliga a pensar que el dibujo original, que incluye este dato, ha de ser posterior a esos años, pero no demasiado posterior, ya que, de serlo, muy posiblemente el recuerdo de dicho obispo y de su actuación en la zona ya pasaría desapercibido. Sin embargo, he de advertir que el recuerdo de este prelado debió de perdurar mucho en Fonz, ya que su muerte ocurrió el 26 de mayo de 1650, mientras cursaba una visita pastoral, precisamente a la población de Fonz, en cuya iglesia fue enterrado, y además es hecho conocido que residió mucho tiempo en esta villa oscense, hasta el punto de que se llegó a decir que su residencia habitual era su palacio de Fonz, que con el tiempo terminó siendo la sede del Ayuntamiento; a los efectos de su cita en el plano que estudio, no parece ocioso transcribir que,

en Fonz, el Sr. Obispo tenía una huerta en la cual empleó mucho dinero, pues por el fin se colige para qué la hacía trabajar, quando veía algunos hombres que podían trabajar y estauan ociosos, les llamaua y decía, que por qué no trabajaban, y respondiéndole que no tenían jornal les decía como Xristo: ite vos in vineam meam, etc., id a la huerta y trabajad allí, y les daua siete sueldos de jornal, y vino; con que de esta suerte no permitía estuvieran ociosos, y les socorría; y preguntándole un día sobre esto un hombre de Fonz que se llamaua Jaime Guilleuma; Señor, por qué gasta tanto en esta huerta, le respondió, qué hauian de hacer tantos pobres; de esta suerte tienen qué comer, y no se crían ociosos.²³

Pero, es más: también es posible identificar a los propietarios de las tres torres que se mantienen en pie y cuyos nombres concretos aparecen indicados, de manera expresa, al lado de su dibujo, pues no se debe olvidar que, en la zona, las *torres*, o casas de campo, adoptan los nombres de sus propietarios; sirva de ejemplo la conocida torre de don Dionisio, a la izquierda de la carretera que va de Estadilla a Estada, que pertenecía a don Dionisio de Abbad y que más tarde dio nombre a la partida completa, denominada *La Torrecilla*. Este fue finalmente el nombre que recibieron la finca y la edificación, hoy en ruinas después de que en la Guerra Civil de 1936-1939 explosionaran el arsenal que allí se había instalado.

En efecto, si bien está claro que el Teótimo Abbad de quien se dice en el mapa que después de ser de su principal poseedor la torre de don José Puyuelo fue suya es Teótimo de Abbad y Escudero, IV barón de la Torre de Arias, nacido en Brihuega el 20 de abril de 1797, que, evidentemente, es anterior a 1856, fecha de confección del plano que ahora vemos, y cuyo dato debió de ponerse, parece obvio, después de la copia del plano original, como un hecho ocurrido y conocido, para la identificación de los demás, claramente anteriores a él, pues que Teótimo sucede a uno de ellos, he tenido que estudiar los libros parroquiales de la iglesia de San Esteban Protomártir de Estadilla, y en ellos se observa que el que fuera racionero de Estadilla don José Miguel Ferrer, hijo de Miguel Ferrer Coll, alias *del Mont*, que estuvo a cargo de la iglesia de San Esteban de Estadilla entre los años 1677 y 1689, y que acostumbraba a anotar, en las actas de matrimonio de la villa, a continuación del nombre y apellido o apellidos, el cargo o la condición de los testigos; y por él, y por sus anotaciones,²⁴ así como por

²³ FABO DEL CORAZÓN DE MARÍA, Pedro, *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos*, Barcelona, 1927, t. VI (2.^a parte), años 1706-1714, capítulo sexto, artículo I: "Biografía del Ilmo. Fr. Pedro de Santiago, Obispo de Lérida".

²⁴ Conocido todo ello gracias a mi amigo el estadillano José Miguel Ardanuy, que ha estudiado estos datos.

los datos encontrados para la confección de mi libro sobre los Abbad de Estadilla, ya citado, es posible afirmar que

- Don José Puyuelo, que aparece como propietario de una de esas torres, es ese don José Esteban de Puyuelo, con actuaciones como testigo en bodas estadillanas de entre los años 1677 y 1680, señalado siempre como infanzón; de él, entre otras cosas, he logrado averiguar que había casado con María de Heredia, posiblemente de los Heredia de Graus, en 1655, y tuvo hasta nueve hijos, entre ellos el *hereu*, don Policarpo Puyuelo y Heredia, el cual, como jurado mayor de la villa, representaba al rey en las algaradas estadillanas del 23 de agosto de 1683, mientras que su padre, don José Esteban de Puyuelo, era ministro de la marquesa de Aytona, entonces señora de Estadilla, y se le ha visto en la carta de 1683 al duque de Híjar, lo que dio lugar a enfrentamientos graves entre las dos facciones, e incluso llegó a agredir Policarpo a su padre, que era cojo.²⁵
- Miguel Ferrer, propietario de la segunda de las torres, es un don Miguel Ferrer Coll, dicho *del Mont*, padre del racionero compilador de estos datos, y que aparece como infanzón en 1679, como juez en el mismo año, como jurado en 1681 y como jurado en cap en 1682.²⁶
- Francisco Vidal, propietario de la tercera de las torres que en el plano permanecen en pie, aparece en dichos libros como *Francisco de Vidal, jurado 2.º*, entre los años 1683 y 1684.

Pues bien, la confluencia de todos estos datos, que evidentemente hacen coetáneos a los tres propietarios de las torres, no solo entre ellos mismos, sino también con el obispo ilderdense que hizo una plantación en la zona, permite suponer que el origi-

²⁵ Véase la obra citada de Mariano BADÍA BUIL sobre *Estadilla, cabeza de la baronía de Castro*, así como la también mencionada de Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ relativa a los Abbad de Estadilla.

²⁶ He de señalar que el Libro racional y lucero custodiado en el archivo parroquial de Estadilla dice que “El licenciado Miguel Ferrer, Racionero, paga lo siguiente: Primo, paga dicho Racionero setenta y siete sueldos pensión anua por la executiva de los vienes de Jayme Macarulla. Testificó el acto Jusepe Paredes en Estadilla a 20 de Nobiembre 1678. Son por la celebración de una missa cantada de la Asumpción de Nuestra Señora por el alma de Antón Ferrer, un aniversario por Juan Rivera y por 5 aniversarios por el alma de Jayme Macarulla y de los dos sueldos que sobran con un sueldo que se toma del título de don Policarpo Puyuelo para una missa por dicho Jayme Macarulla. Este censal lo paga agora Esteban Abad como heredero del obligado”.

nal de donde se ha tomado el plano que hoy se custodia en casa Moner no es precisamente del siglo XVIII, sino de entre los años 1670, cuando ya se habían reconstruido, con ese carácter renacentista que se ha visto, el castillo y la muralla, y 1700, pues que la conjunción de los dueños de las torres en la vida pública y privada de Estadilla se produce, al parecer, entre 1670 y 1689, años en los que ya ha desaparecido el obispo fray don Pedro de Santiago de la diócesis ilerdense, pero que en los veinticinco o treinta años que han pasado desde entonces aún puede perdurar el recuerdo de su acción de labrantío en quienes pudiesen ver el dibujo.

¿CUÁNDO DESAPARECIERON EL CASTILLO Y LAS MURALLAS DE ESTADILLA?

Vista la posible datación, temporalmente extensa, de la confección del plano original, queda por dilucidar cuándo pudieron haber desaparecido el castillo de Estadilla y sus murallas.

Para poder llegar a alguna conclusión a este respecto, evidentemente relativa y nunca de carácter absoluto, se hace necesario partir de las expresas menciones, escritas o gráficas, de ambos elementos arquitectónicos, así como de aquellas otras, también gráficas o escritas, de su no existencia; pero también habrá que partir de las omisiones de estos elementos en los diferentes documentos.

Ya se ha visto, a lo largo de estas páginas, como, desde el siglo XI hasta, al menos, el XIV, hay menciones, expresas o implícitas, a la existencia de un castillo roquero en Estadilla y a la estructura urbanística de la villa, típicamente medieval, lo que evidencia una muralla; también hay una mención del ya castillo-palacio en 1528; y, al menos, el propio estudio del plano custodiado en la casa Moner, de Fonz, que he datado entre los años 1650 y 1700, permite afirmar que el castillo y la muralla se encontraban en pie en esos mismos años, bien que, como ya dije anteriormente, la iglesia estadillana que aparece en el dibujo es la que precedió a la reestructurada y rehabilitada en 1736, y, por ello, muy anterior a la que hoy existe, erigida en la segunda mitad del siglo XX por el derrumbamiento de esa otra del siglo XVIII, y que el castillo ya no es el roquero medieval, sino una especie de castillo-casa-palacio, típico de los siglos XVI y XVII, con diferentes edificaciones conjuntas, por encima de las construcciones del pueblo. También hay una mención a la existencia del castillo de Estadilla del año 1710, lo que evidencia que hasta al menos ese año de 1710 existían el castillo y las murallas.

Pero el hecho de saber cuándo estaban todavía en pie el castillo y la muralla no permite averiguar cuándo fueron derruidos. Hay que ver otros datos.

Así, Madoz, como se ha visto, afirma que en la época en la que escribe su gran obra, años 1845-1850, “se levanta [en Estadilla] un peñón cuya cima ocupaba el antiguo castillo de los Señores de la villa, del cual aún se conservan algunos restos”. Ya deja, pues, clara la desaparición, hace bastante tiempo, de dicho castillo. Pero también es importante lo que omite, pues el hecho de que no diga nada sobre las murallas parece señal de que tampoco existen ya.

Pero además, realmente, y aunque sin decir nada más, Madoz sí indica algo importante sobre el castillo, pues que este autor señala, en la misma obra, que cuando don Carlos, pretendiente al trono de España en la llamada *primera guerra carlista*,²⁷ pasó el Cinca, en el mes de junio de 1837, se alojó en Estadilla, pero lo hizo “en la casa de don Dionisio Abbad, construida por un tío suyo, obispo de Barbastro”.²⁸ El dato es muy importante, pues, si el pretendiente se alojó en esa casa particular, es evidente que ya no existía, en esa época, al menos como lugar habitable, el castillo de Estadilla, en el que de seguro se habría alojado si hubiera estado en condiciones.

Incluso ya antes, en 1798, el padre Branet no menciona en absoluto, al describir Estadilla, ni la muralla ni el castillo, por lo que parece que ya no estaban en pie en ese año.

Y, en la actualidad, como se ha visto, solo es posible encontrar, como vestigios, la propia peña del Castillo, la calle del Castillo y el arco del portal del Sol.

Por ello, en mi criterio se puede concluir que el castillo-palacio de los señores de Estadilla y la muralla defensiva de la propia villa desaparecieron en alguna fecha indeterminada que va desde, más o menos, 1700 a antes de 1798, y me inclino por entender que ambas construcciones pudieron sufrir las consecuencias de la guerra de Sucesión, entre el bando de Felipe V de Borbón, duque de Anjou, y el del archiduque Carlos de Austria, más tarde emperador Carlos VI, durante los años de 1701 a 1713.

²⁷ Don Carlos María Isidro de Borbón, hermano de Fernando VII y tío paterno de Isabel II, conocido entre sus partidarios como *Carlos V*.

²⁸ Es el llamado *Palacio Abbad y Lasierra*, aunque realmente hoy es la casa Cabrera, edificada, entre 1802 y 1805, en el solar de una casa anterior, propiedad del mismo, construida antes de 1711, según se dice, “extramuros de la villa”.

A estos efectos, no podemos olvidar que, como ya he indicado, entre finales de mayo y principios de junio del año 1710,

el general Amézaga, después de romper el cerco aliado sobre el castillo de Arens, se dirigió, días más tarde, al Cinca, para tomar la plaza de Estadilla y poner freno a las incursiones austracistas por la Ribagorza.²⁹

Párrafo que se complementa con el ya transcrito anteriormente:

el 2 de junio [de 1710 los seguidores de Felipe V] atacaron la villa [de Estadilla] y los otros se retiraron al castillo, pero al final se rindieron [los austracistas]; quedó custodiando la villa el brigadier Huart. Poco después hubo un intento inglés de apoderarse de Estadilla y Alins, interceptado por el brigadier Huart.

Ambos párrafos demuestran que en junio de 1710 se mantenía en pie el castillo, aunque nada se dice de la muralla; y también demuestran que hubo un importante asedio, más o menos prolongado, a la villa de Estadilla, seguido de contraasiedos, con muchas posibilidades de que en estas fuertes escaramuzas comenzase la ruina de castillo y muralla, pues todos los documentos y las crónicas que he encontrado que se refieren a momentos posteriores a este asedio de 1710, o solo mencionan el castillo o la muralla de Estadilla como ruinas o vestigios de momentos ya pasados o no los mencionan en absoluto.

Por ello, habrá que centrar más la posible fecha de desaparición del castillo de Estadilla y de su muralla, poniendo como más antigua la de 1710, y como más moderna, la de 1797.

²⁹ SEGURA GARCÍA, Germán, “Guerra de Sucesión española: el combate de Almenar (1710)”, *Revista de Historia Militar*, 99 (2006), pp. 111-143.

SÍMBOLOS DE VIDA, MUERTE Y ETERNIDAD EN LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La capilla de los Lastanosa construida en la catedral de Huesca es uno de los conjuntos barrocos más interesantes de la ciudad, tanto por sus logros plásticos como por sus interesantes líneas argumentales. La obra se concibe como una continua alabanza a la eucaristía, la Inmaculada y los santos mediadores, grandes temas de la piedad contrarreformista, que en este espacio se relacionan con otro fundamental derivado de su carácter funerario: el gran misterio de la vida y de la muerte. Este trabajo estudia principalmente los motivos tallados en la embocadura de la capilla y los pintados en las grisallas interiores, donde se evoca la trascendencia del individuo utilizando antiguos símbolos sabiamente renovados.

PALABRAS CLAVE.— Simbología. Capilla de los Lastanosa. Catedral de Huesca. Barroco.

ABSTRACT.— The Lastanosa chapel built in the Cathedral of Huesca is one of the more interesting baroque groups of architecture of the city, both due to its artistic achievements and to its interesting argumentative lines. The building is conceived as continuous praise to the Eucharist, to the Immaculate Conception and mediating saints, which are important matters in anti-reformist piety. In this space they are related to another fundamental matter derived from its funerary character: the great mystery of life and death. This work mainly studies the carved motifs in the chapel's mouth and those painted on the interior grisailles, where the importance of the individual is evoked using ancient symbols that have been wisely renewed.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com. Este trabajo se integra dentro del proyecto I+D+i *El acabado en la arquitectura: revestimientos cromáticos y artes textiles. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas* (HAR 2012-37735).

EL PLAN ARGUMENTAL Y SU COMPLEMENTO

La temática devocional de la única construcción encargada por Lastanosa y conservada en la actualidad ha sido objeto de varios estudios, todavía insuficientes para abarcar toda su riqueza y su complejidad.¹

Las líneas de contenido ideadas por los promotores conjugan sus intereses particulares con las directrices de la política religiosa hispana. Lastanosa cerraba filas con la monarquía de los Austrias en su defensa inquebrantable de la eucaristía —a la que rendían especial adoración los reyes— y también de la Virgen, en su controvertida advocación como Inmaculada Concepción. A estos temas hay que sumar el papel mediador de los santos patronos ante la divinidad, que protegen y amparan a sus incondicionales devotos, en este caso la familia Lastanosa, que queda especialmente destacada.

En las páginas siguientes se pone de relieve, no obstante, otro discurso, el funerario, inherente a un conjunto construido en última instancia para el descanso eterno de los Lastanosa difuntos. Incluso la obra de la capilla puede entenderse parcialmente como el sentido homenaje de un esposo sufriente a su mujer, muerta prematuramente en dramáticas circunstancias, a las que él no fue ajeno en absoluto. Según dejó constancia Lastanosa, su esposa, Catalina Guzmán, falleció a la edad de treinta y dos años el 27 de abril de 1644, una semana después de haber dado a luz a su decimocuarto hijo, cuando los médicos ya habían vaticinado un triste final de producirse un nuevo embarazo.²

¹ Además de los trabajos de Ricardo del Arco y Antonio Durán sobre la capilla, cabe resaltar el análisis iconográfico de Belén BOLOQUI “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el barroco oscense”, realizado en el marco de la gran exposición *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 133-143, que, como buen trabajo preliminar, destacó las temáticas principales. Años más tarde yo misma me ocupé del proceso constructivo de la capilla, aprovechando la nueva documentación disponible, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), pp. 169-216 (texto) y 409-424 (ilustraciones). Poco después realicé un estudio general de tipo iconográfico, analizando los grandes referentes teóricos: la defensa y exaltación de la eucaristía, de la Inmaculada como primer tabernáculo de Cristo, de los santos mediadores y de la familia Lastanosa como fiel devota, dentro de la más pura ortodoxia contrarreformista, en “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276. Luego estudié los cambios introducidos en el programa tras la intervención a que fue sometido el espacio entre septiembre de 2006 y noviembre de 2007 en “El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de su restauración”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 151-162.

² *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, Biblioteca Nacional de España, ms. 22609, f. 267r-v.

El notario Pedro Fenés de Ruesta al día siguiente del óbito redactó un protocolo, pero a lo vez conmovedor, acto público por el fallecimiento de Catalina, a quien declaró conocer “en vida, por haberla tratado y comunicado mucho”. Verificada la identidad del cadáver, el ataúd fue enterrado en la capilla de san Juan Evangelista de la iglesia de Santo Domingo. Lastanosa no asistió al sepelio; en su lugar compareció el doctor Juan José de Sada, hombre de confianza de Catalina desde hacía muchos años, quien informó al prior del convento, fray Pedro Mirabete, de que el esposo se reservaba “el poder y facultad para llevar siempre que quisiese y le pareciese y fuese bien visto el dicho cadáver en el dicho ataúd a otra sepultura”.³

Está claro que ya entonces Lastanosa pensaba en un lugar más idóneo para el eterno descanso de su esposa. En virtud de ello, al año siguiente comenzó la capilla funeraria de la catedral, para, una vez acabada su cripta, en 1651, hacer el traslado de los restos mortales. Esto, sin embargo, no significó el final de los trabajos, pues Lastanosa siguió perfeccionando la obra durante casi veinte años más. Como declaró mucho tiempo después su heredero y último vástago, Vicente Antonio: “Mi padre, agradecido a Dios de haberle dejado gozar aquel breve rato [de su esposa], consagró el resto de su vida a una piadosa demostración, erigiendo en la catedral iglesia sumptuosa capilla con la invocación de san Orencio y santa Paciencia, hijos de esta ciudad, para que estuviera en ella reservado el Santísimo Sacramento del altar”.⁴ Por su entidad como receptáculo y recinto funerario, en ese espacio se hace patente a cada paso el inexorable ciclo de la vida mortal y la irrenunciable esperanza de salvación eterna.

LA CREACIÓN DE UN MODELO

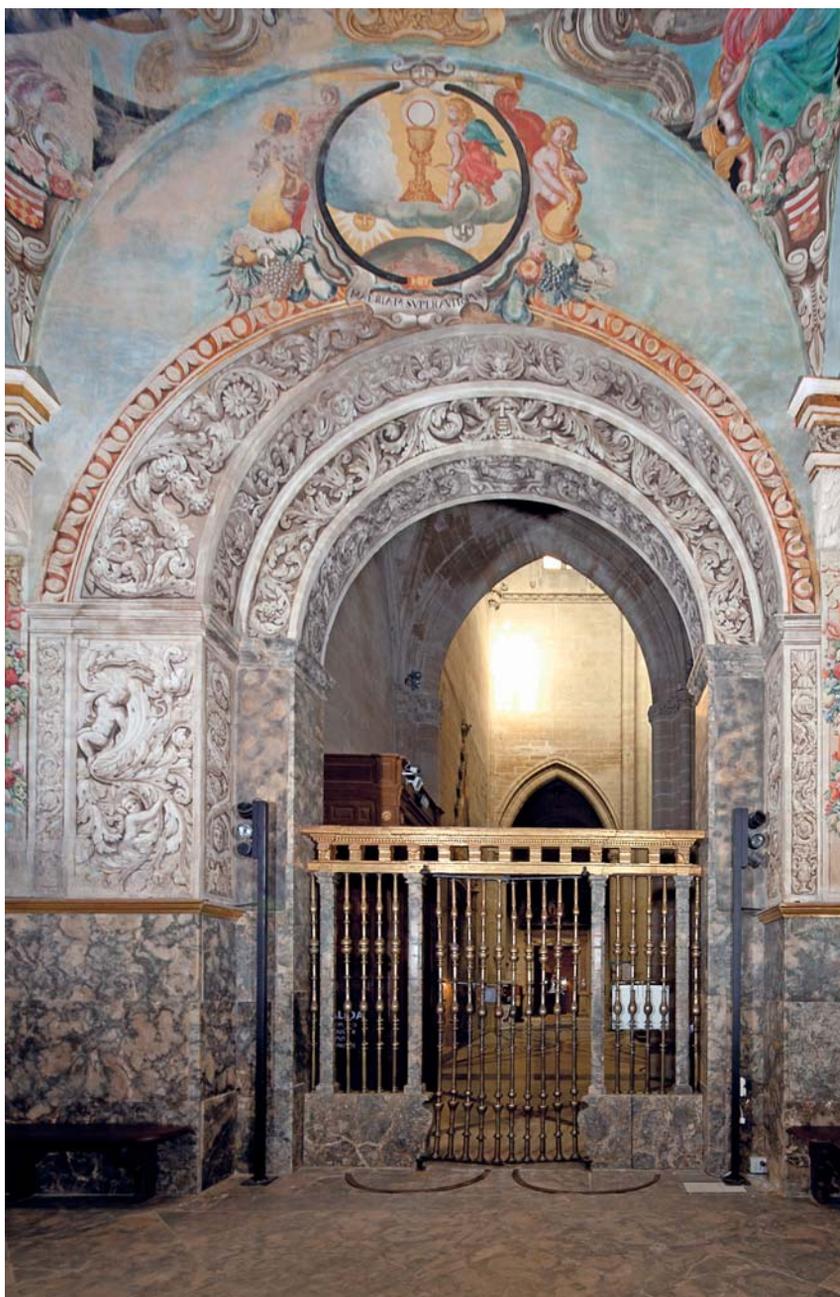
El canónigo Juan Orencio y sobre todo su hermano Vincencio idearon los componentes del mensaje iconográfico y determinaron la articulación del conjunto, de forma que se obtuviera de él y de sus diferentes partes y unidades una lectura comprensiva. En este aspecto debió de jugar un papel fundamental el gusto selectivo y ordenador del coleccionista. Por lo general, Lastanosa se interesó más por la

³ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), not. Pedro Fenés de Ruesta, 1644, n.º 6090 (2), f. 115r-v.

⁴ *Habitación de las musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*, cit. en ARCO, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 28.



Portada de la capilla funeraria de los Lastanosa en la catedral de Huesca, dedicada a los santos Orencio y Paciencia. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Vista del acceso a la capilla desde el interior. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

coherencia de los discursos que por la unidad, e incluso la calidad plástica, de sus componentes. Esto le llevó a generar espacios ficcionales, a modo de mundos paralelos, de un sello personal inconfundible, donde los objetos sacados de su contexto original se reutilizaron y resignificaron para convivir —si era el caso— en aparente armonía con el aporte de piezas nuevas realizadas a propósito. Se diría que, de forma parecida a como acumuló piezas y objetos para configurar las diferentes salas de su casa y los espacios de su jardín, en su capilla funeraria Lastanosa concertó obras con varios artifices, diversos no solo en cuanto a estilo, sino también en calidad, para poner su producto al servicio de un plan rector, de una idea esencial.

La decoración policromada de la capilla tiene un complemento de carácter fúnebre en tonos neutros de gran interés. Se trata de grisallas y relieves en mármol organizados de acuerdo a dos esquemas compositivos de larga trayectoria y muy relacionados entre sí: el *roleo animado* y el grutesco. No se analizan aquí las cuantiosas flores pintadas a color en toda la capilla y adaptadas a diversos esquemas, pues sin duda merecen una atención especial. Pero sí es necesario destacar, al menos, la existencia en las grisallas de flores vueltas, que miran simbólicamente al más allá, en el camino de la muerte como continuación de la vida.⁵ Estas simbólicas flores, como el hombre en el éxtasis neoplatónico, parecen dar la espalda al mundo para unirse al espíritu que llama desde la eternidad.

El *roleo animado* es una decoración de origen romano con base de hojas de acanto y poblado de diversos seres, muchas veces híbridos entre animal y vegetal. Esta ornamentación evolucionó desde el siglo IV a. C. y con el transcurso del tiempo se enriqueció con diversas plantas y variados animales para ofrecer de la naturaleza una imagen vitalista y esquemática a la vez. Así, en época de Augusto sirvió para dar idea de la prosperidad que aporta el buen gobierno a la tierra fecunda, y su aplicación en el Ara Pacis fue modélica en Roma.⁶ Durante la Edad Media el tema se mantuvo, gracias a su gran versatilidad y a sus capacidades expresivas, sobre todo en composiciones secundarias de tipo *marginalia*. Desde esta discreta posición tomó nuevos bríos en el Renacimiento para reformularse con la aportación del grutesco. Junto con

⁵ BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995, p. 56.

⁶ "Relieve con *roleo* y pájaros", en *Escultura clásica: guía*, Madrid / Santander, Museo Nacional del Prado / Fundación Marcelino Botín, 1999, p. 125.



*Grisallas que tratan de enmascarar el acceso descentrado a la capilla.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

las uvas, el acanto fúnebre y el laurel de la victoria son las plantas más abundantes en las grisallas de la capilla, distribuidas con profusión en la rosca, el intradós, las jambas del arco e incluso en una sección del muro occidental, pintada a imitación de la portada para enmascarar su desplazamiento lateral. En ese complemento decorativo, unos niños apartan frondosos acantos en lo que se podría entender como un gesto simbólico de superar la muerte y renacer a la vida eterna.⁷ En el arco, los acantos mezclados con el laurel, los racimos de uvas, los cuernos de la abundancia y las conchas han de reflejar la idea de que es necesaria la muerte para que la vida, con más fecundidad que nunca, se abra paso tras ella. También, simbólicamente, de los acantos brotan racimos de uva.⁸

⁷ Para Olivier BEIGBEDER (*op. cit.*, p. 28) tiene este sentido el gesto de una figura femenina que, con los brazos levantados, aparta los acantos que la rodean en la basílica de Saint-Julien de Brioude.

⁸ Desde el arte asirio hasta el musulmán, la uva asociada a la palmera ha sido estudiada por Christiane Kothe como imagen de fertilidad en “Una imagen de buen gobierno y abundancia”, *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 14-16 de septiembre de 2011)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 271-296.

El grutesco bebe de varias fuentes, especialmente de la Antigüedad clásica, pero también de la rica herencia medieval, que ya se había apropiado en parte de su lenguaje y lo había combinado con otras tradiciones. En sus caprichosas formas se reúnen elementos muy variados pertenecientes a los diferentes órdenes de la naturaleza, con predominio siempre del vegetal. Los grutescos están poblados, además, de múltiples seres *sans nom*, como los denominó Chastel, fruto de combinaciones y metamorfosis tan ingeniosas como imposibles. El Renacimiento fue su época de esplendor, y durante el Barroco, aunque su uso decreció, no desapareció. En las obras de la órbita lastanosina este ornamento icónico vivió otra época importante, adaptado a relieves y grisallas. Sus formas, aparentemente solo decorativas, fueron el mejor el complemento conceptual de imágenes narrativas, jeroglíficos y emblemas.⁹

Bajo el aspecto de figuras agrutescadas se muestran temas de la vida y la muerte e incluso se exalta la familia en la capilla de los Lastanosa. Los motivos se repiten con insistencia por todos lados como un telón de fondo, ajenos a la ordenación lógica y racional de esquemas lineales. Los más importantes son:

- Los relieves de la portada, tallados en mármol y en madera. El trabajo en piedra alcanza hasta la parte superior de las pilastras y es atribuible al escultor que realizó las estatuas orantes de los fundadores en 1668, fecha que marca el final de las obras de todo el conjunto. El entablamento y el frontón, por el contrario, son anteriores y están trabajados en madera policromada imitando la piedra con la que combinan. Sus ornamentos fueron encargados el 2 de agosto de 1648 al escultor Martín Benedit, vecino de Huesca.¹⁰ El tiempo se alió con Lastanosa para hacer imperceptible al ojo poco adiestrado des-

⁹ Véase sobre el tema los fundamentales estudios de FERNÁNDEZ ARENAS, José, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 5 (1979), pp. 5-20; MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985; GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, Jesús María, “El grutesco en el mundo antiguo y moderno: consideraciones sobre el origen y su hipotético carácter semántico u ornamental en las artes”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33 (1988), pp. 17-28; ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993; CHASTEL, André, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2001, pp. 5-20; GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.

¹⁰ Véanse al respecto las indicaciones dadas por Lastanosa en la capitulación correspondiente: AHPHu, not. José Rasal, 1648, n.º 1570, ff. 366-368. El proceso constructivo general, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla de los Lastanosa...”, art. cit.

de el pie de la capilla la combinación de materiales, con un acabado de aspecto similar, pero de naturaleza muy distinta.

- En lo referente a las grisallas hay que distinguir dos secciones: la del acceso —intradós del arco y paramento adyacente, que disimula el ingreso descen-trado— y la del interior, de articulación arquitectónica, compuesta por entablamiento con friso decorado y columnas salomónicas fingidas pobladas de niños. Esta obra se puede atribuir con escaso margen de error a Lorenzo Agüesca y datar hacia 1666, cuando el autor debía de estar trabajando en el acabado de los muros.

Los ornamentos se distribuyen en función de la simbología adjudicada a cada sección arquitectónica. Así, por ejemplo, el punto más vulnerable del conjunto, la puerta que franquea el paso, está organizada a modo de gran arco de triunfo y “prote-gida” convenientemente por todo tipo de instrumentos de ataque y defensa, formando un conjunto bélico donde destacan las armas simbólicas que identifican a los promo-tores a través de sus escudos.

Sirva en definitiva este trabajo como primer acercamiento a los temas com-plementarios de la capilla, también, como los principales, de gran interés. Se trata de ideas que siguen el credo católico en su conceptualización y su narrativa plástica, pero no de forma exclusiva, pues interrelacionan con ellas otras líneas de pensamien-to. Destaca la filosofía neoplatónica, que aseguraba la preexistencia de las almas y su caída a este mundo para ser purificadas y volver después a su condición primigenia. Pero a buen seguro están implícitos también otros cultos, como el dionisiaco, y ciertas creencias, como la regeneración alquímica, que tanto apasionaba a Lastanosa.¹¹

Muchos de los motivos plasmados en la capilla son frecuentes en lugares y obje-tos de épocas diversas y de carácter mortuorio o donde se hacen patentes las fases de superación espiritual del hombre. Su significado ha sido estudiado, pero todavía no se ha averiguado de qué forma se acoplan y sintonizan en los diferentes ámbitos. Por esto no se pretende llegar a una cabal interpretación del uso de los signos en la capilla, tan

¹¹ Sobre el interés de Lastanosa por la alquimia, disciplina en la que llegó a ser experto, véase LÓPEZ PÉREZ, Miguel, “Lastanosa, la alquimia y algunos helmoncianos aragoneses”, *Azogue*, 5 (2002-2007), pp. 139-150, y “La alquimia y Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catá-logo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, pp. 177-183.



*Frontón partido con el escudo de los Lastanosa y un jarrón con frutos esculpido bajo él.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

solo resaltar su existencia y avanzar algo en la comprensión de la línea argumental a la que obedecen. Se busca destacar el contenido semántico de los elementos ornamentales, algo que generalmente pasa desapercibido, pues solo descubriendo su significado se comprenderá la causa última de su presencia.

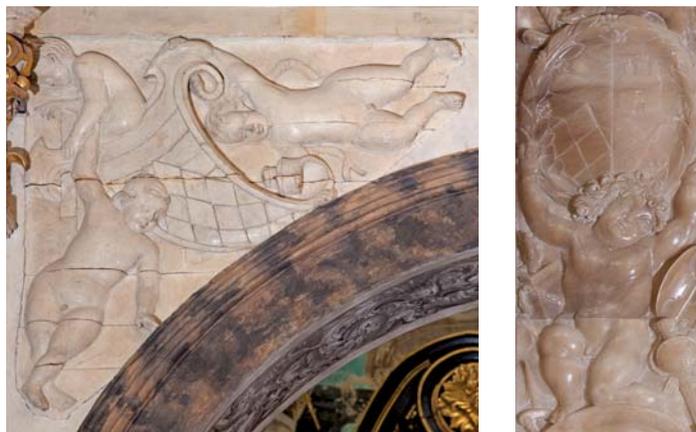
RELIEVES Y GRISALLAS DE LA PORTADA

El acceso presenta un arco de medio punto, de doble rosca por la parte interna del muro, enmarcado en una estructura arquivada, rematada con frontón partido y soportada por pilastras cajeadas de orden corintio labradas en alabastro.¹² El plinto de estos soportes y el vano arqueado destacan por estar trabajados en otra piedra de tonos oscuros que, en su momento, se describió como “ágata azul y blanca”,¹³ aunque en realidad es un tipo de caliza marmórea.¹⁴ De este mismo material es la estructura de la

¹² Esta estructura es consecuencia de la utilizada en la embocadura de la capilla del santo Cristo (1622-1625), también en la catedral. De hecho, varios recursos formales e iconográficos de esta capilla fueron utilizados como modelo por Lastanosa en la suya propia.

¹³ *Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación inmaculada de la pureza de María santísima [...] 1662*, Biblioteca Nacional de España, ms. 18658-1, f. 5.

¹⁴ BOLOQUI, Belén, est. cit., p. 136.



Enjuta del arco con niños trepando por los escudos y sección de pilastra con pequeño atlante portador del escudo de los Lastanosa-Gastón. (Fotos: Fernando Alvira Lizano)

reja, lo que potencia una bicromía general en blanco y azul que en el área exterior se anima con toques dorados y en el ámbito interior se combina con pinturas y piezas policromadas.

En el remate superior de la embocadura, y en el centro de un frontón partido, figura un gran escudo con cintas en la parte superior donde se exhiben las armas de



Sección central del intradós del arco, con concha, green man y urna funeraria en el eje, rodeados de abundante vegetación. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

los Lastanosa pintado a color: las tres fajas de gules en campo de plata y el cabrio ajedrezado de oro y gules. Su timbre denota la fecha temprana en que fue diseñado, pues lleva el yelmo de los hidalgos (colocado de perfil y con tres rejillas en la visera); en obras posteriores, como el retrato de Lastanosa de 1667, este yelmo se cambió por el de los hidalgos caballeros o que habían sido especialmente favorecidos por el rey como recompensa por sus servicios, puesto terciado y con cinco rejillas visibles. En los lambrequines del contorno destacan unas bichas aladas con función portante cuyos antecedentes más directos pueden ser las figuras que flanquean —pero mirando directamente y no dando la espalda como en este caso— una gran urna en la bóveda de la vecina capilla del canónigo Martín Santángel, terminada en 1522. Debajo de ese gran escudo, en las enjutas de la portada, se ubican otros escudos similares, pero de menor tamaño y empaque, utilizados por unos hábiles niños para trepar por ellos. De hecho, estos niños parecen pertenecer al grupo de infantes que jueguean y cargan las armas en las pilastras laterales, aunque su menor calidad plástica no permite relacionar unos y otros a simple vista.

Los estilizados soportes de la portada están repletos de armas bélicas y de niños que interactúan con ellas, formando un *continuum* de aparente desorden donde se prioriza a dos diminutos atlantes colocados en el centro de las pilastras y cargando sobre sus hombros el escudo laureado de los Lastanosa-Gastón.¹⁵ En la espléndida tabla de *Venus y Marte* pintada por Botticelli en 1483 juegan con las armas del dios de la guerra unos pequeños faunos, pero en el relato de Luciano que inspiró al artista son niños en realidad quienes hacen travesuras.

Una pilastra romana repleta de trofeos de guerra conservada en la galería de los Uffizi de Florencia, procedente de la basílica romana de Santa Sabina (siglo V), y también un fragmento decorado del arco de triunfo de Malborghetto (siglo IV) pueden ser las referencias lejanas del ornato dispuesto en las pilastras. Ambas piezas fueron copiadas en el *Codex Escorialensis* (ff. 12 y 18), extraordinario repertorio de motivos clásicos realizado en Roma a finales del siglo XV por un autor florentino. De ellas procede el sentido acumulativo y desordenado de la extensa panoplia exhibida en las pilastras, compuesta de lanzas, picas, ballestas, flechas, cascos, yelmos, escudos, estandartes y otras piezas de armamento, incluido un gran cañón con sus balas.

¹⁵ Un estudio sobre los escudos del recinto como versátiles elementos de identidad, apropiación y exaltación familiar, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Ideario y devoción...”, art. cit., pp. 253-259.

En España, se cree que por influencia del *Codex Escorialensis*, se utilizaron por primera vez los trofeos de guerra en las pilastras de la portada del palacio de Mendoza, en Guadalajara, y en una puerta del palaciego patio de La Calahorra, en Granada, ambos edificios de comienzos del siglo XVI.¹⁶ Los modelos formales de estas creaciones remiten a grutescos de tipo *colgante* que enlazan armas y otros elementos simbólicos en alineaciones verticales unidos por *draperies*. Composiciones de este tipo pueden verse en Huesca en el retablo catedralicio de la Epifanía, obrado para el canónigo Tomás Fort en 1565-1566 por Juan de Rigalte, y en el retablo de la familia Araus, actualmente con san José como titular, ubicado en la iglesia de San Pedro el Viejo y terminado en 1578. Antes, en 1521-1523, Juan de Moreto y Gil Morlanes colocaron también armas en la portada de la capilla de san Miguel de la catedral de Jaca. Estas primeras y armoniosas composiciones ligan con cintas y lazos pequeños conjuntos de armas y otros objetos para mostrar el indisoluble enlace de los distintos elementos con la unidad de la que proceden. En los folios 16r y 16v del citado códice escorialense hay dibujados pequeños grupos de armas, exhibidos como trofeos bélicos, que bien pudieron inspirar esas creaciones. Por el contrario, el orden y la clara simetría están ausentes en la obra de Lastanosa; allí priman el amontonamiento y la aglomeración, que armonizan muy bien con la complejidad y la exuberancia de la retórica barroca.

Sin duda Lastanosa se adhirió complacido a la costumbre de ostentar trofeos bélicos, pues se sentía muy orgulloso de su extensa colección de armas y de su contribución a la milicia. Nada más hay que ver cómo alardeaba de su condición de capitán en el retrato que mandó pintar en 1667. Gracias a su amplio y variado armamento, todo aquel que contemplara el imponente acceso de su capilla estaría seguro de que allí no se produciría un suceso tan doloroso y lamentable como el acontecido en 1641, cuando fue robado vergonzosamente un cáliz de la capilla de san Juan Evangelista. La rica panoplia de la portada, de alguna forma representación de la armería particular de Lastanosa, puede perfectamente remitir a la protección que los promotores otorgaban con su presencia al espacio sagrado.

¹⁶ Véase la edición facsímil preparada por Margarita Fernández Gómez, “El *Codex Escorialensis* y la arquitectura española del Renacimiento temprano”, *Codex Escorialensis 28-II-12: libro de dibujos o antigüedades*, Murcia, Patrimonio Nacional / Consejo General de la Arquitectura Técnica de España / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2000. Margarita Fernández Gómez también estudia en esta edición la influencia del códice en la arquitectura del primer Renacimiento español.



Urna funeraria pintada en la clave del arco. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

Por encima de esta exhibición de fuerza y poder de los Lastanosa siguen más mensajes alojados en el interior del arco. El intradós de la rosca superior está decorado con un roleo animado de acantos parecidos a palmetas, ramas de laurel, cuernos de la abundancia repletos de flores y frutos, racimos de uvas y bellas conchas con acantos. Sigue en el centro un llamativo *green man* que despliega a su alrededor una lujuriosa vegetación. Finalmente, el intradós de la rosca inferior presenta una interesante urna sostenida por niños vegetalizados y protegida desde lejos, siguiendo la tradición romana, por dos poderosos grifos, de acuerdo con la simetría requerida en las composiciones agrutescadas.

De esta manera, en el eje central de la portada se destacan varios motivos, tanto esculpidos como pintados en grisalla: una urna funeraria, un jarrón, varias conchas y una cabeza alada. La pintura de grisalla, al tener características tonales diferentes a



Green man en el intradós del arco. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

las habituales en el siglo XVI, armoniza muy bien con el suave colorido de la piedra. Esta grisalla no es de fondo blanco, sino gris, un tono medio a partir del cual se da forma a las figuras con luces (blanco) y sombras (grises más oscuros y negro), mediante un procedimiento semejante al utilizado en la bóveda de la iglesia de San Lorenzo, obra con la que guarda una gran relación de afinidad.

La *urna* cineraria romana es retomada en el centro de la portada con todo su potencial evocador. La urna dispuesta en la cara interna del arco parece contener los restos “sin vida ni espíritu vital”¹⁷ de los Lastanosa fallecidos mientras aguardan la resurrección; el jarrón exterior, sin embargo, habla de triunfo, repleto de frutas maduras. Los dos recipientes carecen de decoración figurada, pero concentran suficientes detalles ornamentales para sugerir una rica variedad de contenidos temáticos.

- El jarrón tallado en la base del escudo lastanosino está envuelta en formas vegetales y cobijada por una elegante venera de grandes dimensiones. Su presencia es muy notoria al estar lleno de opulentos frutos y adornado con bellas guirnaldas. Nada en ella se ha dejado al azar. Los frutos genéricamente aluden a la culminación, la fructificación y la perfección final de su



Cabeza alada y urna funeraria en la clave del arco. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

¹⁷ Expresión utilizada para referirse al cadáver de Catalina Gastón en su acto público de muerte. AHPHu, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1644, n.º 6090 (2), f. 115r.

proceso generador de vida,¹⁸ y en este contexto cristiano y contrarreformista se han de referir propiamente a la maduración plena del alma inmortal, lo que implica su unión con Dios y su salvación eterna. Por otro lado, las guirnaldas atestiguan la abundancia de la naturaleza. En Roma eran llevadas a los difuntos como adorno y ofrenda; de ahí que terminaran por esculpirse en los contenedores funerarios.

La boca y la panza de la vasija están resaltadas con otro elemento de gran interés, la escama, dispuesta en este caso hacia abajo y en hilera. En Mesopotamia las escamas son utilizadas desde la prehistoria como imagen del cielo o de la montaña que permite acceder a él, y están, por tanto, asociadas a los dioses y al poder. Este sentido se mantiene en Roma y Bizancio indicando la alianza del poder con el cielo. Además, la piña, cubierta de “escamas”, constituye un poderoso símbolo de la vida, por eso los romanos la asociaron a Venus.¹⁹ Las escamas son frecuentes en los sarcófagos romanos, especialmente en los aquitanos del siglo IV, donde se utilizan para decorar las tapaderas a dos aguas, imbricándolas a modo de tejas. Más tarde, en la Edad Media se siguen utilizando las escamas con un sentido sagrado y celeste, muy apropiado por tanto para aludir a la divinidad. Olivier Beigbeder en su estudio sobre el tema subraya el carácter solar de las que están vueltas hacia arriba y el lunar de las que miran hacia abajo.²⁰

- Es compañera de este jarrón una urna pintada en la clave del arco por el intradós y en su molduración superior. También son esenciales en ella las referencias a la pujante naturaleza. Un acanto decora la tapa y otro le sirve como pie y basamento, en recuerdo de la planta que brotó en la tumba de una doncella y que inspiró a Calímaco la creación del orden corintio. En Grecia estaba muy difundido el mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe.²¹ La urna carece de guirnaldas colgantes, pero adorna su parte superior una corona de laurel con una vistosa flor en el centro, y está pintada junto a ella, como exquisita ofrenda, la flor de más lustre en el siglo XVII, el

¹⁸ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁹ BRUCE-MITFORD, Miranda, *El libro ilustrado de signos y símbolos*, México, Diana, 1997, p. 71.

²⁰ BEIGBEDER, Olivier, *op. cit.*, pp. 148-151.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

tulipán, que con esmero cultivaba Lastanosa en sus jardines. En relación con la corona de laurel se dispuso una banda inferior de escamas, colocadas en este caso hacia arriba.

Por otra parte, la superficie está ornamentada con acanaladuras curvilíneas parecidas a los reiterativos estrígilos romanos, que dieron origen a toda una tipología de sarcófagos tardíos. Han sido muchas las interpretaciones ofrecidas para este tema desde que las superficies estrigiladas comenzaron a entenderse como algo más que un simple tratamiento decorativo. Para Clarac servirían de expresión a la “pureza del alma”, mientras que McCann las vinculaba a las olas del mar y a las Islas Afortunadas.²² Otra reciente teoría concibe los estrígilos como símbolos de una fuente continua de agua viva.²³ En realidad es difícil saber si la urna de la capilla buscó recrear esas formas, pero en cualquier caso su decoración curvilínea ha de tener un alto valor metafórico.

De igual manera, por poco relevantes que parezcan a simple vista, no deben pasar desapercibidas las cintas ubicadas en la tapa del recipiente, semejantes a las del escudo del frontón. Son dobles y están sostenidas por niños tenantes metamorfoseados en acantos. Las ataduras, como se ha comentado, son muy usuales en las composiciones agrutescadas y bien pueden recordar las que se usaron desde antiguo para ligar seres y animales con el árbol de la vida, símbolo esencial que está en la concepción y el diseño de la urna. También si pensamos en una explicación en clave neoplatónica las cintas tienen un sentido semejante. En general, son imagen del vínculo universal que une a todos los seres emanados con el Uno originario en un ascenso hacia la unidad o en un descenso hacia la materia.²⁴

En los arcos torales y en los medios puntos del crucero de la iglesia de Santo Domingo, flanqueando los grandes ventanales laterales (fingido el del lado sur), se pintaron urnas de *terra sigillata*. Las decoraciones de estas últimas aluden a la vida en abundancia, gracias al impulso generador del amor (Venus y Cupido, en la del extremo

²² Véase CAPALVO LIESA, Álvaro, “El sarcófago romano de Tarazona”, *Turiaso*, 5 (1984), p. 163.

²³ En este sentido, véase FISCHER, Elizabeth L., *Streams of Living Water: The Strigil Motif on Late Antique Sarcophagi Reused in Medieval Southern France*, tesis de maestría presentada en la University of North Carolina, 2011.

²⁴ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 144-145.



*Iglesia de Santo Domingo. Urna funeraria pintada en lo alto del crucero.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

norooeste), fuente de prosperidad y riqueza (alegoría fluvial con cuerno de la abundancia bajo ostentosas guirnaldas, en la del extremo noreste), adornadas en la parte superior con cintas de las que cuelgan bellos arreglos florales. Allí se supera la máxima de “Polvo eres y en polvo te convertirás” (Génesis 3, 19), pues sin duda sus restos, reducidos a la mínima expresión material, esperan, gracias a la acción del amor divino, un nuevo y fructífero renacer.²⁵

La *concha* marina recibe el nombre de *venera* por su papel mitológico en el nacimiento de Venus, la diosa romana de la belleza y del amor. La concha, símbolo del universal femenino por excelencia, se liga a la idea de fecundidad y se relaciona con

²⁵ Lastanosa poseía en su colección varias urnas. Las más importantes eran nueve “de barro purpúreo con perfiles y mascarones de oro” de casi una vara de alto que coronaban los escritorios y los estantes de la biblioteca. También tenía “urnas de barro muy grandes, de las que ponían sus cenizas los romanos” debajo de los escritorios de la misma pieza (ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, Hispanic Society of America, ms. B-2424, ff. 43v y 44v). Quizás esta cuidada asociación de obje-

el surgimiento de la vida a partir del impulso amoroso primordial e inexcusable en todo proceso de generación natural. En el ámbito funerario la concha ha de ser imagen de la fase crucial que tras la muerte da paso a una nueva vida; por eso las veneras son tan frecuentes en los sepulcros y en todo tipo de espacios de enterramiento: dan forma a trompas y nichos o decoran retablos.

Pero también la concha es expresión del amor necesario para la elevación del alma hacia su unión espiritual y definitiva con la divinidad. Esto explica que el jarrón esculpido en el frontón y la cabeza alada que preside la clave del arco por el exterior se presentan enmarcadas en sendas conchas. La *cabeza alada* ha sido interpretada por César García Álvarez como símbolo de la sublimación espiritual neoplatónica. En buena lógica, si la urna contiene los restos de los Lastanosa fallecidos, la cabeza de tipo angélico con la que están vinculadas ha de ser imagen de aquello en lo que han llegado a convertirse, gracias al amor que cobija, como una concha, cada uno de esos elementos. La cabeza alada puede entenderse como símbolo de los Lastanosa que ya han alcanzado la condición de los bienaventurados y que, como los ángeles, gozan eternamente de Dios en el cielo.

Como se ha visto, la clave del arco se reserva para exponer los elementos principales de una transformación, cuyas fases —además— se pueden seguir en otras secciones del arco. Alzado en su parte interna, vigila el correcto desenvolvimiento del ciclo vital un atemorizante *green man*, un ser vegetal y monstruoso cuya mirada amenazadora sigue a todo aquel que se atreva a perturbarlo. Un *green man* custodio, compartiendo tarea con un fiero dragón, se encuentra en la capital *S* del libro coral de la

tos y saberes aludiera a que el conocimiento contenido en los libros, aparentemente muerto como el polvo guardado en las urnas, tiene nueva vigencia para quien lo estudia y usa como guía. Esa era la máxima utilidad dada a la historia en esta época precientífica. Diego de Saavedra Fajardo en su *Corona gótica, castellana y austriaca* (1646), dedicada al príncipe Baltasar Carlos, lo explica así: “En la *Idea de un príncipe político christiano* presenté a V. A. la teórica de la razón de estado, y ahora ofrezco la práctica advertida en las vidas de los señores reyes [...]. Con esto en pocas horas podrá V. A. leer lo que obraron en muchos siglos y aprender en sus experiencias y acciones, retratadas tan libremente por el pincel de la pluma, que ni al vicio ha puesto sombras ni luces a la virtud, para que sea más segura la enseñanza”. Todo lo contrario afirmaba poco tiempo después el racionalismo ilustrado, y los pensadores del siglo XVIII devaluaron la historia. Ya Descartes negaba su carácter científico al considerar que sobre hechos particulares no podían establecerse principios o reflexiones generales, que son la base de la ciencia. Estaba de acuerdo, por tanto, con Aristóteles, pues, según expuso este en la *Poética* (9, 1451b 3ss), del pasado no cabía ciencia. Estas reflexiones, en BLANCO, Carlos, “Hacia una definición hegeliana del arte”, *Thémata: Revista de Filosofía*, 44 (2011), p. 128.

catedral, conocido como *Graduale 2*, letra asociada a una bella miniatura del nacimiento de Cristo.²⁶ La S en la Edad Media está ligada a la esvástica, símbolo de la creación y de sus fecundos ciclos repetitivos. No es extraño, por tanto, que se asocie, por un lado, con los seres que con más fuerza y ferocidad la puedan defender y, por otro, con la llegada de Cristo al mundo, fuente de vida eterna para sus seguidores. Sin embargo, la cita más directa del *green man* usado en la capilla es un rostro tallado en la base de la cúpula ochavada que cubre la antesala capitular, construida en el siglo XIV como capilla funeraria dedicada a san Juan Evangelista y hoy sala de orfebrería del Museo Diocesano. Lastanosa conocía muy bien ese “hombre verde”, ya que los canónigos le cedieron su antigua sala capitular, para convertirla en capilla funeraria, a cambio de acondicionar la de san Juan como nuevo lugar de reunión. Pero su presencia pasa casi desapercibida, ya que el relieve es de escasas dimensiones y apenas, oculto entre las ramas que salen vigorosas de su boca. Esto es suficiente para indicar que su función primordial no es apotropaica, sino que se orienta a mostrar el poderoso inicio de un nue-



*Decoración del arco distribuida en las tres secciones de su intradós.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

²⁶ La miniatura figura en el folio 122v. Sobre el libro, de mediados del siglo XVI, véase LACARRA, M.^a del Carmen, y Carmen MORTE, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara, 1994, pp. 183-185.

vo ciclo vital de la naturaleza o, en su caso, una primera fase de la purificación del alma en la escala ascendente hacia la perfección, marcando siempre un renacer.

El rostro vegetalizado de la capilla de los Lastanosa muestra la renovación de la vida física o el comienzo de la elevación espiritual que lleva a otra vida más plena. En relación con él están otras formas de caracteres humanos camufladas en fondos diversos. La hojarasca pintada a grisalla en el muro occidental dibuja un perfil antropomorfo que encuentra ecos repetidos a su alrededor, y si se observan con detenimiento los plintos del retablo se puede apreciar otro rostro amedrentador y ceñudo, de dientes saltones, metamorfoseado con el cuero recortado que sirve de orla al escudo alado de los Lastanosa.²⁷ Isabel Romanos ha destacado la presencia de esta figura, de nombre Bafomet, en la sillería de la catedral y lo ha relacionado con procesos de regeneración alquímicos, que tanto interesaron a Lastanosa.²⁸

Por otro lado, asociados a la urna, en los riñones de la rosca unos niños miran agazapados entre los acantos sendos *grifos*. El aspecto de estos animales híbridos es doblemente majestuoso al ser producto de la noble unión entre el rey de los animales



*Cuero recortado metamorfoseado en cabeza monstruosa tallado en el plinto del retablo.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

²⁷ Debo el conocimiento de esta figura a la amabilidad de Susana Villacampa, responsable del Museo Diocesano de Huesca.

²⁸ En Bafomet se integran numerosos símbolos alquímicos: agua, fuego, espíritu universal, círculo lunar, círculo solar, azufre y mercurio (ROMANOS COLERA, Isabel, *Silleras corales del Alto Aragón en el siglo XVI*, Huesca, IEA, 2004, p. 66).

terrestres, el león —del que conserva el cuerpo— y de su homóloga en el aire, el águila —de la que toma la cabeza—. Su augusta naturaleza lo convierte en idóneo para custodiar en las civilizaciones mesopotámicas el sagrado árbol de la vida y en Roma los sarcófagos que conservaban la parte inmortal del hombre. Todavía más, Dante lo refiere como celoso protector del árbol de la ciencia del bien y del mal: “¡Bendito seas, oh Grifo!, tú con tu pico no desgarras ese árbol de dulce sabor desde que el cuerpo humano, ilícitamente alimentado de sus frutos, fue entregado a los tormentos”.²⁹ De hecho, castiga a quienes caen en la tentación de la carne en obras románicas, donde se le puede ver atacando a hombres desnudos. Los grifos de la capilla llevan en sus patas ramas de roble. Lorenzo Agüesca dibujó en 1667 alrededor del epitafio del obispo Tomás Cortés, gran benefactor de la iglesia de San Lorenzo, unas ramas de roble. Este árbol, como explicó Ripa, es fuerte y duradero, capaz por tanto de resistir “a los vicios



*Grifo protector con rama de roble entre roleos pintado en el intradós del arco.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

²⁹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols., Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996-1997, vol. 1, pp. 371-372.

y defectos, que nos incitan a rendir nuestra virtud”.³⁰ Frutos y flores se hacen visibles entre los acantos, rebosantes —al parecer— de los cuernos pintados en la moldura interior, porque son los efectos materializados de la virtud. Ripa afirma en un comentario a su imagen de *Felicidad*: “La cornucopia simboliza el fruto que con las fatigas y trabajos se consigue, sin los cuales es claramente imposible alcanzar la felicidad, que solo con el esfuerzo se conoce y desea”.³¹ Las flores son alegría y felicidad. Así, los grifos virtuosos de la capilla protegen la urna central desde su discreta posición, de forma parecida a como lo hacen dos dragones en el friso del retablo de la Epifanía, atribuido a Damián Forment y donado por el canónigo Jorge Semper.

No de tanta personalidad como los grifos, pero también de gran impacto visual, son unos rostros alojados en la parte más externa del arco. El inferior, con expresión serena, está coronado de laurel, mientras que el de arriba parece amedrentado, con los ojos más abiertos y un lienzo colgando de las sienes. Su caracterización está ligada a la muerte, como debe de estarlo también la cabeza de mujer con el cabello suelto esculpida en la antigua capilla de san Juan Evangelista, cerca del citado *green man*. Un rostro más parecido al de la capilla de los Lastanosa figura en la espléndida orla de la famosa empresa puesta bajo el lema “Fui non sum es non eris” de los *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* (Fráncfort, 1593), donde un esqueleto sentado sobre un sepulcro pronuncia la fatal sentencia al paso de un apuesto joven. La cara es bien visible, colocada en el centro de la orla inferior mientras es devorada por unos perros. Se diría la imagen perfecta de la muerte corporal o del cadáver corruptible, de la mortaja a que queda reducido el cuerpo con el advenimiento de la muerte. Según Müller Profumo su origen hay que buscarlo en el mundo grecorromano.³² En el folio 20v del citado *Codex Escorialensis*, por ejemplo, puede verse un friso decorado con una cabeza inclinada hacia adelante, carente de vida, atacada por serpientes. Por su parte, Isabel Romanos destaca la presencia de este tipo de rostros en la sillería del coro de la catedral de Huesca, señalando su reiteración en frisos, tercios inferiores de columnas y sobre todo en las misericordias, donde aparece como motivo decorativo predominante. En

³⁰ RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 2002, t. I, p. 439. El epitafio está reproducido en FONTANA CALVO, M.^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624): aspectos económico-sociales*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1992, p. 162.

³¹ RIPA Cesare, *op. cit.*, t. I, p. 412, cit. por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, “Imágenes e ideas. Un parangón sobre los grutescos de las catedrales de Tarazona y Cuenca”, *Lope Barrientos: Seminario de Cultura*, 3 (2010), p. 172.

³² MÜLLER PROFUMO, Luciana, *op. cit.*, pp. 369-374.



*Columna salomónica adornada con vides trepadoras y niños, algunos atacados por serpientes.
(Fotos: Fernando Alvira Lizano)*

ellas se asocia a otras cabezas zoomorfas y vegetalizadas, según la autora para reflejar la simbiosis entre lo material y lo espiritual, que denuncia la influencia de la lucha de contrarios de las teorías neoplatónicas. Los mascarones corresponden a una primera fase de la purificación del alma en la escala ascendente hacia la perfección y el acceso a la inmortalidad. También un grado elevado en el ascenso hacia el espíritu concede a la cabeza velada José Manuel García Iglesias al estudiar su aplicación en la bóveda del presbiterio de Santa María de Mugares (Orense), decorada con grisallas en el siglo XVI. Para él se trata del alma humana cuando utiliza la mente para alcanzar su destino superior, que la lleva definitivamente al contacto con lo divino.³³ Por otro lado, María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto informan de que los tipos físicos femeninos con cabezas veladas y los torsos desnudos sin brazos sobre soportes helicoidales se encuentran en los repertorios grabados de Antonio Fantuzzi, Enea Vico,

³³ GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *El pintor de Banga*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984, pp. 116-117.

Frans Floris y Hans Vredeman de Vries, que comienzan a difundirse en la platería complutense a finales de los años cincuenta del XVI.³⁴ Al parecer, en la capilla de los Lastanosa, por variación de estas cabezas con tocado de tela, fueron diseñadas las otras que se adornan con la planta del glorioso Apolo, el laurel, y que deben de aludir a otra etapa del camino del hombre hacia el premio que supone la unión con Dios.

LAS GRISALLAS DE LOS MUROS

El interior de la capilla presenta los muros pintados simulando una estructura arquivada sostenida por columnas salomónicas. Los soportes se enriquecen visual y temáticamente con vides repletas de racimos eucarísticos enredadas en el fuste y con acantos que dan forma no solo al capitel, como marca el orden al que están sometidos: también envuelven la parte baja del soporte para indicar que de la muerte surge la vida. A esta vegetación se añaden niños alojados en las espiras, algunos amenazados por serpientes. Conviene recordar en este punto que la serpiente en Roma estaba muy ligada a la muerte, pues se creía que las almas de los difuntos se manifestaban en la tumba bajo el aspecto de este animal.³⁵ Si para Lastanosa la serpiente era, entre otras muchas cosas, representación de la parte inmortal del hombre, que permanecía en la tumba, su presencia en la capilla funeraria encuentra plena justificación.

Muy diferente es el asunto tratado en el friso que rodea perimetralmente la capilla por la parte superior del muro, marcando el límite de lo terreno, antes de dar inicio al programa celestial de la cúpula. Esta banda está poblada de máscaras vegetalizadas atacadas por aves de largos y curvados cuellos, mientras otras van a ser presa a su vez de feroces dragones. Con ordenación simétrica y ritmo monótono, las aves, fuera de toda razón que aplaque o domine sus actos, agreden a unos rostros semihumanos con aspecto de mascarón que, carentes de miembros, están indefensos y sin posibilidad de repeler el ataque. La máscara, por monstruosa que sea, para ser reconocida como tal necesita un sustrato humano que potencie su valor esencial como elemento derivado del rostro aislado. Por su capacidad de anular la personalidad primigenia de quien la

³⁴ HEREDIA MORENO, María del Carmen, y Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, CSIC, 2001, p. 97.

³⁵ VÁZQUEZ HOYS, Ana M.^a, “Magia e inmortalidad en el mundo romano”, *Études Magiques: Ephesia Grammata*, 1 bis (2007), pp. 17-20. Disponible en www.etudesmagiques.info/2007/EG_2007-bis.pdf.

usa y permitir la momentánea posesión de otra identidad, la máscara es un elemento clave en los éxtasis dionisiacos de unión con el dios. César García Álvarez propone varias posibilidades para su interpretación cuando es incorporada en discursos de época moderna. En la capilla de los Lastanosa el más adecuado es el que asocia la deforme máscara con el mundo material, como ella feo y atormentado.³⁶ Las máscaras deformes sufren —y no se sabe si rien también— como el hombre que no ha superado su condición de ser material. Solo cuando la muerte lo libere de la materia imperfecta y el furor amatorio divino haga presa en él podrá abandonar con sufrimiento su envoltura terrenal para acceder por méritos propios, según la doctrina cristiana, a la gloria celestial. El friso estudiado muestra o bien el quebranto y el dolor inherentes a la vida del hombre en la tierra o el sufrimiento que padece el ser humano para abandonar su parte material y pasar definitivamente a un estado superior.

Y SIEMPRE LOS NIÑOS

Sin hacer de ellos un uso excesivo, los niños son una constante en la capilla. Aparecen por todos lados (la portada, el arco, el muro, las columnas y la cúpula), realizando diferentes actividades. Sus actitudes y sus gestos son acordes con su corta edad, pues juegan alegremente con las armas, se encaraman hábilmente a los escudos, observan con cuidado a los grifos desde la hojarasca, sostienen guirnaldas de flores y retroceden asustados ante las serpientes, pero también son los agentes motores en las empresas sobre la eucaristía, ascienden gozosos entre arreboles de luz a la gloria de la cúpula y hacen patente el premio eterno obtenido en la cabecita alada que preside el ingreso a la capilla. Están relacionados con los *putti* de los sarcófagos báquicos y con los cupidos de la emblemática amorosa barroca. Como los *putti* antiguos, que vendimiaban, jugaban o bailaban bajo los efectos del trance dionisiaco, los de la capilla se encargan de protagonizar y completar escenas muy diversas. Jacopo de la Quercia fue el primero en colocar en el Quattrocento un *putto* sobre el sepulcro de Hilaria del Carretto, con una formulación que puede servir a la vez para un niño, un ángel o un cupido. Poco después Donatello dio nuevos bríos al antiguo tema al incluirlo en sus obras con un sentido antiguo.³⁷

³⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 145-147.

³⁷ DE FUSCO, Renato, *El Quattrocento en Italia*, Madrid, Istmo, 1999, p. 385.

Lastanosa también utilizó infantes como piezas clave en otras obras que expresaban sus deseos más profundos. En su empresa personal, protagonizada por el ave fénix, conformó la orla con niños en ascenso, logrando así privilegiar la idea de la eterna permanencia y la nobleza de su familia, la cual, como el fénix, se renueva con los miembros de cada generación. El diseño de la empresa familiar también incluye dos niños tenantes que sostienen la imagen, erguidos sobre cuernos de la abundancia y coronados por un macho cabrío, símbolo de la potencia generatriz de la naturaleza, y pavos reales, imagen de la inmortalidad.³⁸ Todo esto hace pensar que los niños de la capilla no son solo *putti* juguetones, sino testimonio inequívoco de la nueva vida que se abre paso tras la muerte: su constante presencia en el lugar asegura la trascendencia de la entidad familiar por encima de sus miembros particulares. Esta abstracción, no obstante, estaba lejos de las preocupaciones inmediatas de Catalina Gastón. Como buena madre, en los peores trances de su vida le angustió la idea de que sus hijos quedarán desamparados si ella faltaba y su esposo y heredero moría “siendo de tan poca edad que no se pueda hazer la disposición de los dichos mis bienes y universal herencia con la justificación devida”.³⁹ Consta que en su lecho de muerte Catalina rogó “a Dios en voz tierna y afecto devoto por sus hijos, por su padre y por su marido”.⁴⁰

Por su gran versatilidad, los niños logran dar coherencia y unidad a diferentes temas en la capilla: son importantes no solo por la función que desempeñan en cada sección, sino por constituir el vínculo formal entre casi todas.

LA ADAPTACIÓN DEL MODELO EN LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO

La iglesia dominica medieval estuvo ligada a los Lastanosa desde la llegada de la familia a la ciudad de Huesca en el siglo XVI. Juan Luis Lastanosa, bisabuelo de Vincencio, por su matrimonio con María Cortés fue enterrado en la capilla que la familia de la esposa poseía desde comienzos de esa centuria en la iglesia de los dominicos. La pieza, consagrada a Nuestra Señora, estaba muy bien ubicada en el ábside

³⁸ Sobre las divisas véase FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Las empresas de Vincencio Juan de Lastanosa”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 15-36, esp. pp. 28-30.

³⁹ Así se refiere en el codicilo que firmó ante el notario Pedro Fenés de Ruesta el 3 de agosto de 1636, AHPHu, not. Pedro Fenés de Ruesta, 1636, n° 9957 (1), f. 221r.

⁴⁰ *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, cit., f. 267v.

sur y había sido construida por encargo de Alonso Cortés, capellán mayor de Fernando el Católico. El hijo de ese matrimonio, Juan Lastanosa y Cortés, a finales del XVI obtuvo capilla propia en la iglesia, y, haciendo honor a su nombre, la dedicó a san Juan Evangelista, el santo familiar, aunque sin prescindir de los antiguos titulares, Fabián y Sebastián. Esta capilla estaba emplazada también muy cerca del presbiterio, en el primer tramo de la nave por el lado norte. Los restos de Catalina Gastón fueron depositados en ella a su muerte.⁴¹

En la nueva iglesia conventual, construida entre 1687 y 1695, los Lastanosa revalidaron su antiguo derecho de propiedad. La capilla construida entonces fue puesta bajo la titularidad de la Virgen de la Piedad, aunque la decoración mural también rinde homenaje a san Juan Evangelista. El espacio fue organizado siguiendo un esquema semejante al utilizado en la catedral con tanta fidelidad que también incorporó un importante complemento agrutescado, de gran desarrollo espacial e interés iconográfico. Las pilastras, jambas, rosca del arco, lunetos y plementos de la bóveda están decorados en su mayor parte con pinturas de ese tipo en tonos blanco, negro y dorado —con toques de color— sobre fondo azul. El oro y el azul, colores predominantes en todo el espacio eclesial, proporcionan luminosidad y alegría.

Aunque la capilla no se destinó nunca a enterramiento, su narrativa utiliza los motivos funerarios ya conocidos. En los lunetos se pintaron bichas aladas y máscaras —una con cara de felicidad y otra de dolor—, así como cuernos de la abundancia de los que surgen flores vueltas; en el intradós del arco, presidido por el escudo familiar, varias serpientes retroceden ante un águila imponente —símbolo de san Juan— posada sobre la concha que cuida y protege, enaltecida esta a su vez sobre un pedestal de acanto. Más abajo repiten la estructura máscaras coronadas de laurel, entre guirnaldas de lo mismo y nuevamente asociadas a conchas. Otras composiciones no tienen precedentes tan claros, como el simpático san Miguel infantilizado, pintado sobre fondo rojo, que alancea al dragón demoníaco ante una Virgen Inmaculada apocalíptica.

En realidad, en toda iglesia se siguen utilizando motivos y esquemas de la capilla lastanosina. Su argumento esencial, la exaltación de la Virgen del Rosario, está

⁴¹ Véase sobre el tema FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Una lectura simbólica de la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 115 (2005), pp. 23-40, y “El convento de dominicos de Huesca en la Edad Moderna”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 15-59, esp. pp. 33 y 34.



Iglesia de Santo Domingo. Bóveda sobre el presbiterio con ángeles arrojando flores desde óculos fingidos. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Iglesia de Santo Domingo. Niños en las columnas salomónicas del retablo mayor. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

combinado en los diferentes ámbitos expositivos con símbolos ya conocidos. Como se dijo en su momento, se pintaron en los brazos del crucero cuatro bellísimas urnas de color rojo, imitando la *terra sigillata*, y otras más en los arcos torales; en el anillo de la cúpula se dispuso con exactitud el friso de máscaras atacadas por aves estudiado antes, y se recurrió a pequeños ángeles y niños en otros muchos lugares. Los ángeles arrojan flores al presbiterio desde los óculos fingidos de la bóveda, sostienen bellos arreglos florales en las columnas, de tipo *colgante*, y sobre todo dan personalidad a las columnas de los retablos principales. Los soportes salomónicos del retablo mayor, de dorado finísimo, y también de los retablos laterales, pintados de vibrante color azul, se adornaron con niños tallados de bulto redondo. Estos niños alegres alojados en las espiras de las columnas tienen como precedente y modelo bidimensional directo a los que son molestados por serpientes en la capilla lastanosina.

Falta en la iglesia dominica el sentido fúnebre que se explota en la catedralicia, pero la versatilidad de los motivos que hablan del constante renacer de la vida, tanto física como espiritual, permite su utilización en ambos casos.

LOS CAFÉS Y SU OFERTA CULTURAL EN HUESCA DURANTE LA PRIMERA RESTAURACIÓN (1875-1902)

Jorge RAMÓN SALINAS*

RESUMEN.— El presente artículo constituye un análisis de los cafés como espacios de sociabilidad y difusión cultural en Huesca durante el último tercio del siglo XIX. Su proliferación en un nuevo eje de desarrollo urbano coincidía con la llegada del ferrocarril a la ciudad en el año 1864, circunstancia que, entre otros aspectos, propició la gestación de profundos cambios sociales y económicos propios de la primera Restauración. En ese momento los cafés constituían los nuevos espacios de difusión de las artes escénicas, que se multiplicaban en el ámbito urbano oscense a la par que las sociedades de recreo.

PALABRAS CLAVE.— Cafés. Oferta cultural. Huesca. Último tercio del siglo XIX.

ABSTRACT.— This article is an analysis of *cafés* as places of sociability and culture spreading in Huesca during the last third of the nineteenth century. Their proliferation on a developing urban axis coincided in time with the arrival of the railway to the town in 1864, a circumstance that, among other respects, encouraged the development of deep social and economical changes that were typical of the first Restoration period. In that moment, the *cafés* were the new spaces for the diffusion of the performing arts, which were multiplying in the urban sphere as well as recreational societies.

* Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza y profesor titular de Música en secundaria y bachillerato en el IES Sierra de Guara de Huesca. j.ramonsalinas@gmail.com

LOS CAFÉS DURANTE LA RESTAURACIÓN COMO CENTROS DE DIFUSIÓN CULTURAL

Los cambios producidos en la sociedad burguesa durante la Restauración quedaron reflejados en un dinamismo sin precedentes en cuanto a sociabilidad se refiere, especialmente acentuado en los ámbitos urbanos. La demanda de nuevas formas de entretenimiento y de ocio determinó la aparición de nuevos espacios para el desarrollo de estas actividades. En este sentido, debemos destacar la proliferación de los cafés como nuevos lugares de reunión y esparcimiento, al margen de los locales ocupados por las sociedades de recreo. Estos cafés iban a convertirse en parte esencial del panorama social y cultural de la ciudad.

La propagación de los cafés se producía también en el resto del país durante el último tercio del siglo XIX, dentro de un proceso al que iba a adherirse la ciudad de Huesca. Su principal novedad radicaba en la apertura hacia un espectro de la sociedad mucho más amplio, trascendiendo el corporativismo, la exclusividad y el elitismo de la mayoría de las asociaciones de ocio.

Las tipologías de los cafés fueron diversas, pero en todas ellas se evidenciaba una accesibilidad para todo tipo de clientela, mucho menos selecta a priori que la que podían acoger los *casinos*, los *círculos* y otras sociedades. En estos locales la diferencia entre clases sociales se difuminaba entre un público que permanecía sentado alrededor de pequeñas mesas, situado en torno a un escenario o tablado de pequeñas dimensiones.

Si bien es cierto que el abanico social que visitaba los cafés era bastante amplio, el sector más humilde de la sociedad acudiría a otro tipo de establecimientos, no exentos de cierta polémica por sus características y sus horarios, las tabernas, contra las que en determinados momentos se posicionaban sin éxito instituciones y otros organismos sociales usando distintas estrategias legales. Las tabernas fueron criticadas por convertirse en centros que fomentaban “la degeneración y las malas costumbres”. Incluso las sociedades de obreros polemizaron contra ellas porque distraían y desviaban a sus potenciales adeptos del camino marcado por dichas asociaciones. En cualquier caso, y pese a todo, las tabernas continuaron siendo lugares frecuentados por los que no podían permitirse las elevadas tarifas de los cafés ni pagar las entradas de los espectáculos que en ellos se programaban.¹

¹ Uría (2003).

La actividad cultural, como veremos posteriormente, iba a aumentar sustancialmente en los cafés de la ciudad de Huesca de forma muy diversa. A través del análisis de las actividades que se llevaron a cabo en sus dependencias conoceremos una parte esencial de la programación artística realizada durante la primera Restauración.

LOS CAFÉS-CONCIERTO EN ESPAÑA

Durante los años del Sexenio Revolucionario se produjo un incremento progresivo de estos cafés, en los que, cada vez más, se introducía una variada oferta cultural. Su difusión se realizó, en primer lugar, en ciudades importantes como Madrid y Barcelona, para extenderse después por las demás capitales de provincia y los grandes núcleos urbanos. Desde los años sesenta del siglo XIX² se iniciaba una época propicia para los cafés-cantantes y los cafés-concierto, donde se programaba música o rápidas obras teatrales en un acto, adaptadas a todo tipo de horarios.³ Los cafés ofrecían estos espectáculos por una módica entrada, en la que generalmente se incluía alguna consumición. Los espectáculos de pago se desarrollaron dentro del referido proceso de mercantilización del ocio,⁴ que lo reactivaba y lo potenciaba.

El café-cantante sería una versión española importada del café francés (*café-concert*, *café-chantant* o *caf'conc*),⁵ término que hacía referencia a un local que era simultáneamente sala de conciertos y establecimiento hostelero. El público acudía a consumir, a la vez que presenciaba espectáculos musicales o teatrales. Los locales españoles modificaban el contenido de la programación respecto al modelo francés, pero compartían una misma esencia en su planteamiento.

La burguesía constituiría el núcleo fundamental de un nuevo público que demandaba nuevas formas de entretenimiento y que, a su vez, reivindicaba su

² Los cafés-concierto abundaban en Madrid desde la década de los treinta, si bien es en la de los sesenta cuando no se concibe la existencia de un café con renombre que no dispusiese de música de forma periódica o incluso diaria en sus dependencias. En Huesca, tal y como hemos comentado, la presencia de cafés-concierto se acentúa con posterioridad, en la década de los ochenta.

³ Sobre los café-concierto en España véase Casares (1994 y 1995).

⁴ Uría (2008: 110).

⁵ Condemí (1992), cit. por Ramón (2011).

papel protagonista a través del acceso a nuevas formas de ocio. Las salas de conciertos y los teatros se llenaban progresivamente de un espectro social más amplio, que participaba de forma creciente en reuniones musicales y escénicas donde los géneros se volvían más desenfadados, variados y sencillos. El aumento potencial de un público receptivo a los espectáculos desarrolló una nueva mercantilización del ocio, lo que favoreció la aparición de pequeñas formas musicales y teatrales recreativas.

El café como establecimiento evolucionaba teniendo una clara función social, de creación y fomento de relaciones, a la vez que representaba una nueva cultura del ocio. Pero, además, los cafés constituían un lugar determinante para las artes escénicas, y en especial para la música, de modo que, al margen de su perfil hostelero, se convirtieron en centros de actividad musical de primer orden.

De todo esto podemos desprender cómo los cafés fueron, en sus distintas modalidades, difusores y canalizadores de la música y sus intérpretes. Los aficionados melómanos podían escuchar un repertorio al que no habían tenido alcance por diversas razones.

Gracias al desarrollo del piano se dieron a conocer las grandes obras del repertorio europeo, que activaron la industria editorial y que influenciaban a su vez a los creadores españoles del momento.

Hubo distintas clases de cafés en función del tipo de espectáculo que se realizase, que podían denominarse *cafés-cantantes*, *cafés líricos*, *cafés-teatro*, etcétera. La existencia de estos recintos fue muy importante en la difusión musical, ya que no solamente permitían dar a conocer un repertorio que no hubiese sido posible escuchar de otra forma, sino que también propiciaron que muchos compositores e intérpretes españoles de renombre se ganaran la vida en algún momento gracias al dinamismo del sector.⁶ Según el investigador Emilio Casares Rodicio,

se vieron obligados a actuar en estos cafés para ganarse la vida a falta de suficiente actividad filarmónica. Tanto en Madrid como en Barcelona el *café concierto* es uno de los factores que hay que consignar a la hora de tratar la génesis musical de estas ciudades en los años centrales del siglo XIX junto con otros fenómenos: sociedades musicales,

⁶ Sirvan de ejemplo algunos nombres como Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Francisco Tárrega, Enrique Granados o Federico Chueca, entre otros, tanto en Madrid como en Barcelona.

corales⁷ sirvieron para introducir en la música a amplias capas de la sociedad española y para dar a conocer gran parte de la creación musical del momento.⁸

Los cafés se convertían, por otra parte, en alternativa laboral para todos los profesionales de la música *víctimas* de la desamortización y de la reducción drástica de efectivos musicales en las iglesias españolas.⁹

LA MÚSICA, LAS ARTES ESCÉNICAS Y OTROS ESPECTÁCULOS

No es mala idea la de los conciertos en los cafés. Por una friolera se tome o no se tome algo, se recrea el oído y sobre todo se toma calor en estas frías y largas veladas de invierno. Tres cosas por poca cosa.¹⁰

Los cafés ofrecían un espacio para la tertulia, la lectura de revistas y el juego, así como para la programación de actividades culturales centradas específicamente en la música y el teatro. Como ya hemos comentado, el acceso a estos establecimientos iba a estar abierto a todo aquel que pudiese pagar las consumiciones y una modesta entrada cuando se realizaban *pases* o sesiones de los diferentes espectáculos. Para su desarrollo se construyeron improvisados tablados y escenarios que en ocasiones podían albergar reducidas compañías dramáticas con sencillas escenografías.

En un primer momento los cafés improvisaban sus espacios. Posteriormente se comenzaron a habilitar emplazamientos adecuados para estas actividades que favoreciesen la visión y la escucha. De hecho, a partir de la década de los ochenta, y en especial desde 1885,¹¹ algunos cafés oscenses iniciaban importantes obras de adecuación

⁷ Las corales no aparecen hasta entrado el siglo XX, de la mano del Orfeón Oscense, si bien es cierto que ya en la década de los noventa el músico local Gabino Gimeno se manifestaría a favor de estas formaciones y de su conveniencia para la ciudad.

⁸ Casares (1994: 1287).

⁹ Desde el Concordato de 1851 las capillas musicales se reducían a la mínima expresión, lo que obligaba a sus miembros a ser todos religiosos (Virgili, 1995).

¹⁰ GOTA HERNÁNDEZ, Gregorio, en *La Brújula*, Huesca, 1 de noviembre de 1888.

¹¹ La peste de cólera supuso un paréntesis en la actividad de asociaciones de recreo, teatros y cafés. Estos cerraron para evitar el contagio, circunstancia que fue aprovechada para realizar reformas en muchos de ellos.

de sus instalaciones para estas actividades.¹² Desde esos momentos comenzaba a aparecer en la prensa el concepto de *café-concierto* o *café-teatro*.¹³

El número de eventos planteados para estos espacios fue cuantioso, de modo que se ofrecía una programación variada y diversa para una nueva sociedad que, progresivamente, se convertía en consumidora de espectáculos en su tiempo de esparcimiento.

La programación de espectáculos musicales comenzaba a ser una constante en estos locales. El estilo imperante fue el *romántico musical*, que siempre integraba una doble vertiente, dos realidades que se unían consustancialmente a su definición. Por una parte estaba la referida al concepto de romanticismo *de gran formato*, compuesto por extensas obras para orquesta sinfónica. En ellas el contraste de timbres y dinámicas se sobredimensionaba buscando conmocionar al oyente con una maquinaria musical sin precedentes. Por otra parte, la exaltación de los sentimientos se abordaba de una forma radicalmente opuesta: desde la intimidad del artista. Para ello, los autores se servían de los más sencillos vehículos de transmisión, el piano solista y las formaciones camerísticas reducidas, donde se conjugaban la intensidad emotiva y la economía de medios. El piano y su repertorio,¹⁴ las canciones con acompañamiento sencillo (*Lieder*), las transcripciones y la música de cámara fueron el medio de expresión de algunas de las obras más importantes de este periodo.

Fueron precisamente este tipo de obras las que inundaron los salones privados de casas y sociedades, así como los cafés. A estas piezas de música sencilla se unirían las reducciones, los arreglos y las adaptaciones de obras de gran formato (poemas sinfónicos, sinfonías, óperas, zarzuelas, etcétera) para el piano y para pequeñas agrupaciones de música de cámara, convirtiéndose de este modo en medios de difusión de un repertorio difícilmente audible por cuestiones diversas (falta de tradición filarmónica, escasez de formaciones sinfónicas, etcétera). Algunos autores del siglo XIX redujeron sus grandes obras orquestales a transcripciones para piano y para pequeñas formaciones camerísticas, viendo aumentar así sus ingresos a través de la pujante industria editorial relacionada con ese instrumento.

¹² Sirvan de ejemplo las reformas realizadas en el año 1885 en el café Suizo.

¹³ En 1891 se creaba el café de los Porches, tras una reforma del café de Berdejo, con instalaciones y espacios habilitados para el espectáculo. Apareció con la denominación específica de *café-teatro*.

¹⁴ En este sentido recordemos la obra del compositor y pianista polaco Chopin (1810-1849) como el más elocuente de los ejemplos posibles de *romanticismo íntimo*.

Los músicos oscenses y las formaciones tímbricas locales, civiles y militares protagonizarían la programación de estos espacios. A este conjunto de profesionales se unirían los músicos itinerantes, que, gracias al ferrocarril, actuarían de forma puntual como solistas o en grupos de cámara. Igualmente estarían presentes el teatro y la magia, además de otras artes escénicas como el baile, y también el flamenco encontraría en estos cafés, sobre todo en los más modestos, su espacio natural.¹⁵

EL PIANISTA DE CAFÉ, UNA NUEVA MODALIDAD DE INTÉRPRETE

Tal y como comentábamos con anterioridad, el piano fue el instrumento preferido de este periodo, en un momento en el que estaba en plena renovación y desarrollo. Los pianistas fueron los músicos preferidos por el público¹⁶ y los que más proliferaron en España durante la Restauración en los espacios de ocio, especialmente en los cafés.

La docencia particular en casas burguesas y las actuaciones en salones y cafés situaron a los pianistas en una auténtica *edad dorada*. La presencia de estos intérpretes especializados y de música en directo se convertía en una necesidad, fruto de una creciente demanda social que se disiparía de forma paralela al desarrollo de los modernos sistemas de reproducción sonora (fonógrafos, gramófonos,¹⁷ pianolas, etcétera). Estos artefactos ya se conocían en Huesca en la década de los noventa. Posteriormente, la radio se convertiría, ya entrado el siglo XX, en una importante alternativa a la música en directo.

Al piano como elemento básico del mobiliario del café se le unió otro instrumento que iba a crear una nueva y sorprendente tímbrica: el armonio o *armonium*.¹⁸

¹⁵ En la programación de este género en Huesca destacaría especialmente el café Peral en la década de los noventa.

¹⁶ Sus posibilidades tímbricas y polifónicas se convirtieron en un elemento musical imprescindible en cafés, sociedades y salones.

¹⁷ El 6 de julio de 1908, ya con una importante implantación de este reproductor sonoro en la ciudad, se publicaban estas elocuentes líneas al respecto en *El Diario de Huesca*: “¿Que no ha estado usted en Fuyola? ¿Que no ha oído su gramófono?... Pues entonces no sabe lo que es bueno, no conoce los *goces puros e ideales* de esta vida. Y si no, haga la prueba: siéntese en sitio fresco y agradable, vaya usted gustando el *jugo* de una cerveza, vermouth, helado..., recreese el oído con trozos de óperas cantadas por los más afamados en el *arte*”.

¹⁸ Durante el periodo de nuestro estudio son muy frecuentes las alusiones al uso de este instrumento en Huesca, especialmente abundantes en anuncios y programas publicados en *El Diario de Huesca*.

Este instrumento de teclado, con una sonoridad próxima a la de un órgano de tubos, se ponía de moda en el ámbito musical profano.¹⁹ A ellos se añadía frecuentemente un violín,²⁰ lo que en ocasiones daba lugar a pequeños conjuntos de cámara, junto a otros instrumentos. La versatilidad de las formaciones musicales fue, como vemos, tan frecuente como identitaria en la música de los cafés.

El piano solía estar ubicado en un lugar que facilitase su escucha. Así se generaba una atmósfera sonora ambiental que muchas veces pasaba inadvertida, aunque en ocasiones algunos asistentes demandaban silencio para poder percibir los esfuerzos interpretativos del pianista. El pianista de café tuvo un perfil especializado como músico versátil y dinámico, dispuesto a tocar durante largas horas ante un público frecuentemente ruidoso y disperso. En este sentido, en *El Diario de Huesca*²¹ se publicó un interesante documento en el que encontramos a músicos locales que compaginaban esta actividad con la realización de conciertos y con labores docentes.

El repertorio solía ser variado y se componía de bailables, arreglos de ópera y zarzuela o fragmentos de obras de grandes compositores, así como de algunas de las piezas más puristas de la música de cámara centroeuropea.²²

El piano, al igual que la mesa de billar, formaba parte del mobiliario de los cafés. La música se integraba como elemento ambiental necesario en estos establecimientos, donde se contrataba periódicamente a pianistas locales profesionales que, en ocasiones, frecuentaban los casinos y sociedades recreativas. Al margen de ellos, se contaba con la presencia de destacados concertistas que realizaban modestas intervenciones musicales complementarias de sus representaciones oficiales. Estos, generalmente de paso en la ciudad, recurrían a improvisadas actuaciones para ganar algún dinero. Ese era el caso de los solistas y los grupos de cámara que formaron parte en ocasiones de las orquestas que actuaron en el teatro Principal.

¹⁹ También en el ámbito religioso, puesto que desde los procesos desamortizadores muchos órganos monumentales se encontraban muy deteriorados y se optó por adquirir *armoniums* para la interpretación de la música litúrgica. Se trataba de una solución mucho más barata que financiar las reparaciones de los grandes órganos.

²⁰ El trío instrumental compuesto por armonio, piano y violín fue una formación recurrente en Huesca en el periodo que estudiamos, tanto en los salones de las sociedades de ocio como en los cafés-concierto oscenses.

²¹ En "El pianista de café", artículo aparecido la sección "Variedades" el 11 de marzo de 1886.

²² Casares (1994: 1287). Así se pone de manifiesto también en los cafés de Huesca, cuyo repertorio ha sido reconstruido de forma íntegra en la tesis doctoral sobre la programación cultural en Huesca durante la primera Restauración en la que el autor de este artículo está trabajando.

El café y su programación artística fueron determinantes para el desarrollo de la música profana en la Restauración. El papel de los intérpretes sería fundamental hasta la segunda década del siglo XX, momento en el que asistimos a la sustitución de los conciertos en directo por los nuevos medios de reproducción sonora y la radio. Géneros como el cabaré y la proliferación de las tabernas terminarían con la tradición musical de los cafés como centros de difusión musical de música culta.²³ Los nuevos bailables populares urbanos se tornaron cada vez más ligeros, al mismo tiempo que la música *culta* o *académica* y la genuinamente popular tomaban progresivamente caminos divergentes.

APUNTES SOBRE LOS CAFÉS-CONCIERTO OSCENSES DURANTE LA PRIMERA RESTAURACIÓN (1875-1902)

Los cafés se instalaron en el nuevo eje urbano de forma progresiva,²⁴ mostrando las principales áreas de desarrollo socioeconómico de la ciudad. En el caso oscense las denominaciones de los cafés fueron muy variadas. Algunos de ellos tomaban el nombre de sus dueños, como ocurrió con el café de Fuyola, el de Mengotti, el de Chavala y el de Potoc, entre otros.

Por otra parte, fue frecuente adoptar la *marca* de establecimientos de fama nacional ubicados en grandes ciudades españolas como Madrid y Barcelona. Fue el caso del café Suizo,²⁵ el café del Centro, el café de Fornos²⁶ y el café La Iberia.²⁷

²³ *Ibidem*, p. 1292.

²⁴ El saneamiento de la plaza del Mercado Nuevo fue realizado por el arquitecto provincial José Secall en la década de los años sesenta y marcó la aparición de una línea de desarrollo en dirección sureste que atravesaba la calle de Villahermosa, los porches de Vega Armijo, la plaza de Zaragoza, la calle de Zaragoza y el paseo de la Estación (Turmo, 2004: 68).

²⁵ En este caso se trataba de negocios homónimos con los mismos dueños situados en diversas ciudades españolas, a modo de franquiciado (Blas, 2006).

²⁶ Blas (2006). Al margen de lo expuesto, y como curiosidad, apuntaremos que existió también en Huesca una fonda llamada *Petit Fornos*, famosa en 1898 por su plato de callos (los días festivos) y por sus espumosos en la vida noctámbula oscense (*El Diario de Huesca*, febrero de 1898). A este lugar podría referirse el siguiente texto de Pío Baroja, que en 1953 pasaba por la ciudad: “Llegamos a Huesca y nos hospedamos en la fonda llamada *Petit Fornos*, próxima a una iglesia románica restaurada. A pesar del nombre ridículo y extranjerizante, la *Petit Fornos* era una fonda española clásica que estaba muy bien. Una de esas fondas donde todo el mundo se saludaba al entrar en el comedor, donde se hablaba con naturalidad de una mesa a otra y donde había canónigos de la catedral a los que hacía mucha gracia mi boina” (recopilación de Juan Domínguez Lasierra, *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre de 1953).

²⁷ Con locales coetáneos en Zaragoza (Martínez Herranz, 2003: 163).

En otras ocasiones encontramos en la denominación de los cafés el signo de los nuevos tiempos, con alusiones a personajes conocidos a través de la prensa, como en el café Peral;²⁸ elementos del nuevo panorama urbano, como en el café de Vega Armijo²⁹ y en el café de la Unión;³⁰ y otros relacionados con instalaciones modernas, como en el salón del Dock o Dok.³¹

A continuación nos detendremos concisamente en los cafés con mayor importancia para el desarrollo de la música y las artes escénicas en la ciudad entre 1875 y 1902: el café Suizo de Mattosi y el café Suizo de Mengotti. Los demás establecimientos los agruparemos en un último subapartado, y entre ellos destacaremos el café Teatro, situado en los porches de la calle de Vega Armijo.

El café Suizo de Matossi (1877-1899)

Uno de los más importantes cafés oscenses fue el café Suizo, propiedad de los señores Matossi. Este local estaba situado en la casa de Vicente Galino, construida con fachada a la plaza de Zaragoza. En la planta principal había una fonda y en los bajos se instalaría este café, que se inauguraba el 15 de junio de 1877. El café Suizo de Matossi se convertiría en un nuevo e importante espacio en la programación de espectáculos y la dinamización de la vida social y cultural oscense.³² El origen de este negocio (y de otros similares) estuvo, como era frecuente, en el entorno de un servicio de postas y diligencias en la misma calle o plaza. En estos lugares se establecieron, favorecidos por la afluencia de viajeros, fondas, hoteles y cafés. Las diligencias de La Unión y el negocio hostelero de Vicente Galino (el hotel de la Unión también era de su propiedad) creaban las condiciones ideales para la inauguración del primer café Suizo de Huesca.

²⁸ En referencia al ingeniero e inventor Isaac Peral (1851-1895).

²⁸ Es precisamente al marqués de Vega Armijo a quien se atribuye, por sus esfuerzos políticos, la llegada del ferrocarril a Huesca en la década de los sesenta. De ahí que la ciudad, agradecida, le pusiese su nombre a dicha calle, abierta tras la demolición del convento de San Francisco en un acto de desarrollo urbano que unía la plaza del Mercado con la estación del ferrocarril. Sobre el saneamiento de la plaza del Mercado Nuevo y sus intervenciones véase Fontana (2001 y 2003: 23-28).

³⁰ En referencia al hotel de la Unión, sito en la plaza de Zaragoza.

³¹ Ambas denominaciones están relacionadas con el ferrocarril, cuya llegada a la ciudad se producía en la década de los sesenta.

³² *El Diario de Huesca*, 8 de junio de 1877.

El café Suizo oscense tomaba su nombre en referencia a dos claros precedentes, uno zaragozano y otro madrileño. El café Suizo de Madrid era fundado en 1845 por dos suizos, Pedro Franconi y Francisco Matossi, quienes le pusieron ese nombre en honor a su país.³³ Se encontraba en la confluencia entre la calle de Alcalá y la de Sevilla (denominada antaño *calle ancha de Peligros*). Desde su asentamiento originario en Bilbao a principios del siglo XIX, estos socios inauguraron diversos cafés en ciudades y capitales de provincia como Burgos, Santander y Zaragoza. En esta última se encontraba el Gran Café Suizo, ubicado en el paseo de la Independencia de la capital aragonesa, que se fundó en 1847 y que sería, con toda probabilidad, una referencia para el oscense.

El café Suizo de Huesca formaría parte de una serie de cafés franquiciados por parte de esta saga familiar de empresarios.³⁴ También se le denominaba *café de Matossi* o *café Suizo de Matossi*, refrendando así su filiación. Estaríamos ante una muestra más de la relación entre Huesca, Zaragoza y Madrid gracias al ferrocarril y sus conexiones diarias. La ciudad de Huesca, al integrar en su fisonomía urbana estos establecimientos, se añadía a la lista de ciudades importantes y capitales de provincia³⁵ que se veían envueltas en la metamorfosis urbana y social de la Restauración.

El café Suizo de Matossi iba a convertirse en espacio de tertulia y lugar de encuentro de referencia en la ciudad. En él se consumían las especialidades propias de estos locales (café, alcohol, batidos, refrescos, chocolate y helados) y se ofrecían menús de almuerzo y diferentes cartas de restauración.

Los espectáculos y eventos culturales se contrataban para atraer al mayor número de clientes posible y se fueron desarrollando en el café a lo largo del periodo de nuestro estudio. Los eventos se centraron casi siempre en la programación de conciertos musicales, aunque también fueron frecuentes los números de magia y prestidigitación.

³³ Río (2003).

³⁴ Los cafés nacieron en Suiza y pronto, a finales del siglo XVIII, se extendieron a otros puntos de Europa, como la ciudad de París. Llegaban a España en el XIX, y muchos de sus iniciadores fueron profesionales hosteleros del centro de Europa, especialmente alemanes y suizos. Matossi y Franconi difundieron estos establecimientos por toda España, especialmente desde el segundo tercio del siglo, derivando la gestión de su franquiciado a familiares y amigos de confianza.

³⁵ Existían en Zaragoza ya en 1868 un café Matossi y otro café Suizo, ambos en la plaza de San Francisco y el segundo en la esquina con la antigua calle de Isabel II (González, 1867: 24).

Las sociedades de recreo arrendaban en ocasiones estos cafés como espacios para celebrar sus bailes cuando no disponían de local propio o las circunstancias lo aconsejaban. Eran, no obstante, las asociaciones más modestas o las destinadas especialmente al baile las que solían usar los salones de los cafés, como ocurría con el café Suizo.³⁶

Entre 1877 y 1880 el café Suizo acogía a un variado elenco de artistas. En *El Diario de Huesca* encontramos una noticia de noviembre de 1877 sobre una actuación a cargo del tenor Juan Bautista Garulli,³⁷ quien, acompañado al piano por uno de los hermanos Coronas³⁸ (no se precisa cuál de ellos, probablemente fuese Enrique), interpretaría un concierto para el que solicitaba los servicios de un músico local. En 1878 llegaban al café Suizo las bandurrias y las guitarras de la agrupación La Perla Española, de Barcelona, bajo la dirección de Miguel Mas. Este conjunto de pulso y púa hacía un alto en la ciudad de camino hacia la Exposición Internacional de París de ese mismo año. La actuación más importante desde el punto de vista musical de este periodo inicial fue la llevada a cabo por el célebre guitarrista español Francisco Tárrega en 1879, tras haber realizado previamente un concierto en los salones del Casino Sertoriano.³⁹ Su recital se repitió el día 30 de junio por petición popular y llenó el recinto del café Suizo. No conservamos datos sobre el repertorio interpretado por un joven Tárrega que tan solo cinco años antes había ingresado en el Real Conservatorio de Madrid.⁴⁰ Volvemos a encontrar información sobre conciertos del guitarrista en Zaragoza en el mes de julio de 1879.⁴¹

El café Suizo, “espacioso y elegante café de la calle de Zaragoza”, cobraba cada vez más protagonismo, y en el año 1880 consolidaba su programación musical a través de “las veladas musicales de invierno”.⁴² Estos conciertos fueron una cita importante entre los aficionados a la música locales.

³⁶ De este modo, encontramos la programación de bailes con música organizados por la sociedad La Delicia Oscense para la celebración del carnaval de 1879 en el salón del café Suizo.

³⁷ *El Diario de Huesca*, 16 de noviembre de 1877. No se cita el programa.

³⁸ Importante saga de músicos oscenses. Raimundo Coronas y sus tres hijos (Eusebio, Alejandro y Enrique) tuvieron una destacada actividad musical durante la primera Restauración.

³⁹ *El Diario de Huesca*, 29 de junio de 1879.

⁴⁰ Rius [2002], cit. por Zuera (2007).

⁴¹ *El Diario de Huesca*, 9 de julio de 1879.

⁴² Los conciertos se realizaban entre las 19:30 y las 22:30 horas los jueves y los domingos desde el 24 de octubre hasta bien entrado el invierno.

La magia y la prestidigitación se consolidaban entre los espectáculos de mayor aceptación en la España de la segunda mitad del siglo XIX, tal y como ocurría en el resto de Europa. Durante ese periodo fueron frecuentes estos entretenimientos tanto en el teatro Principal como en los locales de algunas sociedades de ocio de la ciudad.⁴³ También los cafés se convirtieron en improvisados escenarios donde realizar actuaciones de este tipo.⁴⁴ La magia y la taumaturgia estuvieron presentes en numerosas ocasiones en el café Suizo entre 1881 y 1899.⁴⁵

Los escaparates de comercios y negocios de hostelería se utilizaron como espacios para la realización de exposiciones artísticas al margen de los museos y las galerías, como también ocurría en otras ciudades españolas y europeas.⁴⁶ En esta dinámica entendemos la muestra del trabajo del fotógrafo Félix Preciado, que se expuso precisamente en el café Suizo de Matossi durante el mes de agosto de 1877.⁴⁷

Tras estas actuaciones musicales el café Suizo de Matossi mantendría su posición y programaría conciertos hasta el año 1888. Por sus salones pasaron agrupaciones como la Rondalla Zaragozana (1881) o el Sexteto de Demetrio Pérez (1882), así como el prestigioso violinista Andrés Fortuny y Fábregas,⁴⁸ que realizó conciertos diarios acompañado por Enrique Coronas.

El café se renovaba en 1885 y se volvía a abrir al público tras el paréntesis que debió de suponer su cierre forzoso, inducido como medida anticolérica. La epidemia

⁴³ En el mes de octubre de 1879 se programaba en el teatro Principal el espectáculo *El hombre muralla*. Cabe también destacar, en ese mismo año, la actuación del mago Pietro Ardeny en el Casino Sertoriano (*El Diario de Huesca*, 14 de junio de 1879) y las de los prestidigitadores Manuel Fonseca, portugués, y Carlos Pompey, en 1879 y 1880, también en el “coliseo oscense”.

⁴⁴ De este modo, se programaba una velada a cargo del profesor de física señor Hills, con prestidigitación bufa en la primera parte, seguida de una sesión de física recreativa, que daba comienzo a las 20:00 horas, y con entrada libre (*El Diario de Huesca*, 12 de diciembre de 1879).

⁴⁵ Sirvan igualmente de ejemplo las últimas propuestas culturales realizadas en el café Suizo antes de su cierre en 1900: las funciones de Alfonso Tamayo y del mago Artoff en unión con la sonámbula Madame Aydée, ambas realizadas en 1899.

⁴⁶ Lorente (2000).

⁴⁷ *El Diario de Huesca*, 16 de octubre de 1877.

⁴⁸ Fortuny fue un célebre violinista que realizó numerosos conciertos por toda la geografía española: Andalucía, Barcelona y, especialmente, Madrid (donde estuvo muy activo desde la década de los sesenta). Actuó casi siempre como solista o en pequeños grupos de cámara. Distintas referencias en prensa lo sitúan en un lugar importante como intérprete y compositor. Son variadas las menciones de su itinerancia musical durante este periodo.

de cólera morbo asiático, que afectó con virulencia al territorio aragonés, llegaba a la ciudad de Huesca en 1885, aunque con poca incidencia. Muchos locales fueron cerrados preventivamente, coyuntura que se aprovechó para reformarlos.

Al mismo tiempo se buscaba una nueva ubicación para el café, un cambio marcado por otras necesidades de índole comercial y urbana. Así pues, en 1885 el representante del café Suizo de Matossi, Evaristo Flores, cerraba el espacioso establecimiento de la calle de Zaragoza para abrir otro en la casa del señor Ayerbe, situada en la calle del Coso Bajo. La descripción del nuevo local que fue publicada en *El Diario de Huesca*⁴⁹ resulta muy interesante, pues nos transporta a sus espacios, que se convirtieron progresivamente en un referente de la programación musical de la ciudad.

Las causas del traslado fueron básicamente dos. La primera de ellas tuvo que ver con las bajas temperaturas que se registraban en el café Suizo en su primera ubicación.⁵⁰ La segunda de las razones fue de tipo especulativo y empresarial, ya que la zona de la calle del Coso Bajo acababa de ser saneada y reurbanizada, de modo que se había convertido en una parte de la ciudad con gran actividad. Se trataba de un mejor emplazamiento, pues era un lugar más resguardado, cómodo y bien comunicado.

El nuevo local tenía dos pisos: en el superior había billares y mesas para los “juegos lícitos”; en la planta baja se situaba el café, donde una cancela artísticamente decorada a modo de atrio daba acceso al salón. Los acabados en madera estaban cubiertos con alicatados y relieves que combinaban con la decoración de vidrieras, que convertía “aquella entrada en un artístico templete y majestuosa urna”, obra de la casa zaragozana del señor González y realizada con cristalería traída, al parecer, de París. La sala del café era amplia y de techo alto; a la sensación de amplitud contribuían la decoración de las paredes y la presencia de grandes lunas de cristal procedentes de la factoría de Basilio Paraíso,⁵¹ que creaban efectos visuales producidos por la luz natural y la artificial.

Los junquillos dorados convirtiéndose en transparentes recuadros aquellas paredes, las ventanas rasgadas abriendo paso a torrentes de luz y aire puro coronadas por

⁴⁹ *El Diario de Huesca*, 13 de octubre de 1885.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Este altoaragonés, industrial y político de la Restauración, fue pionero en España en el uso de modernas técnicas en la industria del vidrio y la fabricación de espejos y cristales. Su empresa, La Veneciana, que abrió en 1876, se dedicó al sector y era seguramente la factoría a la que se refería el artículo. Véase Teruel (2009: 3).

galerías guardamaletas y pabelloncitos tan elegantes como de corte irreprochable y algunos portiers de calidad incuestionable y que acreditarían, lo mismo que los divanes y taburetes, al tapicero de Zaragoza Mateo Rábanos.⁵²

Mateo Rábanos, tapicero zaragozano, habría trabajado en este local además de en otros de sociedades oscenses y en casas particulares de la ciudad de Huesca. La decoración de los techos fue obra del pintor Manuel Ros, profesor de Dibujo del Instituto Provincial, de quien, entre otros trabajos, destacaríamos en esos años la decoración pictórica del Casino Sertoriano.⁵³

La reforma, decía *El Diario de Huesca*,⁵⁴ convertía el nuevo café Suizo oscense en un establecimiento a la altura de cualquiera de los demás cafés que la compañía suiza tenía abiertos en las principales ciudades de España. El café Suizo de Matossi era ya en 1888 uno de los espacios más populares de la ciudad, y en ese año iba a desarrollar una importante programación concertística que se iniciaba en diciembre de 1887 y tendría continuidad durante los primeros meses de 1888. En ella tomaría parte otro de los principales músicos del periodo: Gabino Jimeno.⁵⁵

La publicación de los programas y su horario facilitaba la escucha activa durante la actuación. El resto del tiempo la música del piano, como hemos apuntado anteriormente, se fundiría con el ruido y los murmullos de los clientes del establecimiento. Esos momentos de *concierto*, previo pago de una entrada o consumición, se convertían en un modo de selección de un público realmente interesado en la audición de música.

Con estos conciertos se cerraba una etapa en la que el café programaba ciclos diarios a discreción. Su actividad se retomaba en 1891, pues hasta entonces no apareció cita

⁵² *El Diario de Huesca*, 13 de octubre de 1885.

⁵³ Manuel Ros fue el padre del notable pintor Ramiro Ros Ráfales. Este último fue catedrático de Dibujo por oposición en el instituto oscense entre 1903 y 1905. Ramiro Ros trabajó modelos modernistas en publicaciones como el boletín *La Asociación Popular*, del Círculo Católico de Obreros de Huesca (1904), en él que “combinó la tipografía modernista del título con la media figura idealizada de un bello joven con una pluma en la mano” (García Guatas, 2009: 519).

⁵⁴ *El Diario de Huesca*, 13 de octubre de 1885.

⁵⁵ Gabino Jimeno, pianista, docente y compositor, fue determinante en el panorama musical de la ciudad junto a los hermanos Coronas. Este riojano formado en el Conservatorio de Madrid fue pianista del Casino Sertoriano, director musical del Liceo Artístico y Literario de Huesca, crítico musical de *El Diario de Huesca* y profesor de música en el colegio Santa Rosa.

alguna en prensa sobre actividad musical en sus dependencias. Estos años de relativo silencio coincidieron con el auge de otro café de características similares: el café Sui-zo de Alfredo Mengotti.

Tras un nuevo cese de la actividad musical en 1892, los conciertos y los espectáculos volvían en 1898, probablemente gracias a los desvelos de un nuevo gerente, el señor Freixa. Uno de los principales grupos contratados iba a ser el formado por músicos locales dirigidos por el pianista y compositor Gabino Jimeno.⁵⁶ A estos conciertos les seguirían otros, como los ofrecidos por el violinista Antonio Ros, que había obtenido el primer premio en el Conservatorio de París, igualmente acompañado al piano por el profesor Jimeno.⁵⁷

El café de Matossi, así como el de la Unión, iniciaban el año 1899 con una densa programación diaria de conciertos, que se unía al excitado ambiente creado por el trágico final de los conflictos ultramarinos, la llegada de repatriados a la península y los balances regeneracionistas.⁵⁸ Los anuncios de los conciertos en ambos cafés se insertaban juntos en las portadas de *El Diario de Huesca*. El establecimiento se clausuraba en 1900 para convertirse en el comercio de tejidos de Ramón Duch, La Innovación.⁵⁹ A partir del mes de diciembre de 1899 se subastaría parte del mobiliario y diversos géneros “a precio de ganga”.⁶⁰

Se cerraba así una etapa de un local que acogió una importante actividad musical durante casi un cuarto de siglo y que probablemente albergó en sus dependencias tímidas muestras del modernismo, tan escasas en la ciudad.⁶¹

⁵⁶ En las referencias del año 1897, en *El Diario de Huesca* aparecía escrito con J (*El Diario de Huesca*, 17 de febrero de 1897). Este artista es reconocido como un notable profesional en el *Diccionario* de Saldoni (1868).

⁵⁷ Los conciertos diarios, programados a las 21:00 horas, comenzaron el 14 mayo de 1898 y se prolongaron hasta el 23 de dicho mes.

⁵⁸ “La regeneración”, *El Diario de Huesca*, 3 de enero de 1899; “El camino hacia la regeneración económica”, *El Diario de Huesca*, 13 de enero de 1899.

⁵⁹ Para este establecimiento, el tallista Francisco Arnal (autor de algunas de las más significativas, aunque escasas, muestras del modernismo en la ciudad de Huesca) construía un interesante conjunto clásico de estanterías talladas que se conserva íntegro y restaurado como parte del mobiliario de la biblioteca del palacio de Villahermosa, actualmente propiedad de Ibercaja.

⁶⁰ *El Diario de Huesca*, 11 de julio de 1900.

⁶¹ Entre ellas hay que mencionar especialmente por su calidad artística las obras de carpintería realizadas en el Casino de Huesca, espacio en el que nuevamente fueron protagonistas las tallas y los diseños de Francisco Arnal Morlán (1872-1944), que por su formación y su curiosidad artística se convirtió en uno de los principales introduc-

El café Suizo de Mengotti (1877-1897)

El café de Madrid, que posteriormente sería el café Suizo de Mengotti, fue inaugurado en 1877 y estaba situado en los porches de Vega Armijo, en el local de la casa de Francisco Berdejo que ocupó el antiguo café de la Paz. El establecimiento tuvo una actividad continuada y se publicitaba con frecuencia en la sección de anuncios de los periódicos, aunque no incluía regularmente una programación musical.

Una reforma de sus instalaciones en 1879 lo convertía en el café de Fornos. Con posterioridad pasaría a llamarse *café Suizo de Mengotti*. Se iniciaba una nueva andadura del local, convertido en toda una referencia de la programación artística de la ciudad. El café de Fornos adoptó su nombre haciendo honor a su homónimo madrileño, uno de los cafés de tertulia más famosos y lujosos que existieron hasta comienzos de siglo XX en la capital. Fue además considerado como una referencia gastronómica en la ciudad y tuvo mucho renombre por sus tertulias literarias.⁶²

El café de Fornos de Huesca mantendría su ubicación en los porches de Vega Armijo, que constituía uno de los puntos de más movimiento y tránsito público de la ciudad.⁶³ Iba a estar dirigido por un expleado del café de Matossi, Santiago Gir, quien probablemente conservaría la impronta del prestigioso establecimiento de la calle de Zaragoza.

El *Fornos oscense* iba a convertirse en la década de los ochenta en un espacio de referencia para la programación musical, especialmente por los conciertos que en él se realizaron entre 1883 y 1888. Así, en el mes de junio de 1883 a la programación del café Suizo de Matossi se unían los conciertos del músico señor Cuartero,⁶⁴ pianista contratado en el café de Fornos:

Plácenos consignar que las aficiones musicales, signo evidente de la cultura de los pueblos, van propagándose por cada día entre nosotros. Prueba de ello es [...] la

tores en la ciudad del *nuevo arte*. Destacan sobre todo los elementos fundamentales de la planta baja, portones y cancelas, ambos diseños originales de Arnal, tal y como se desprende de dibujos y planos suyos conservados. El papel esencial del artista en la nueva sede del Círculo Oscense es también apuntado en Calvo y Alvira (2005: 36-40).

⁶² Blas (2006).

⁶³ *El Diario de Huesca*, 3 de julio de 1879.

⁶⁴ Presumiblemente se trataba del músico Alejo Cuartero, que llegó a ser maestro de capilla interino en la catedral de Huesca. Sobre este autor encontramos breves datos biográficos en Mur (1993: 208).

plausible emulación que parece que aguijonea a los dueños de los cafés de esta ciudad para proporcionar ratos de solaz al numeroso público que frecuenta dichos establecimientos, en los cuales óyense con sumo agrado y son unánimemente aplaudidas las composiciones de los más reputados maestros en los diversos géneros musicales.⁶⁵

El espíritu de competencia entre el café Suizo de Matossi y el café de Fornos se observaba en la portada de *El Diario de Huesca*. Los anuncios de ambos cafés eran idénticos en cuanto a tipografía y características formales.⁶⁶

El café de Fornos y su salón contiguo, el Salón de Recreo Aragón, probablemente dependiente de él, programaron conciertos con cierta regularidad durante 1883 y 1884. Encontramos una mención de uno de ellos en la que vuelve a hacerse referencia a la música con “aire andaluz”,⁶⁷ es decir, al cante, el toque y el baile flamencos. Estaríamos ante la segunda noticia sobre este género en el periodo de la primera Restauración (1875-1902), en este caso a cargo de los artistas Silva, García y Paca Carmona. Nuevos conciertos de flamenco serían programados durante los días 18 y 19 de noviembre de 1886.⁶⁸

A finales del mes de enero de 1885⁶⁹ aparecía una nueva sociedad de recreo, La Tertulia Oscense, que emergía del local de encuentro que constituía el céntrico café de Fornos, aunque en esta ocasión ocuparía el entresuelo del edificio. La colaboración entre ambos debió de producirse en diversas ocasiones.

El 18 de enero de 1888 se retomaba la programación de espectáculos en el café de Fornos, que entraba de nuevo en animada y musical competencia con el café Suizo de Matossi y sus ciclos invernales de conciertos. La contraprogramación se realizó contando con una importante novedad en sus dependencias, que debían de ser amplias: la contratación regular de la banda del regimiento destacado en Huesca. Las bandas de música gozaron de gran popularidad durante la Restauración y ocupaban espacios

⁶⁵ *El Diario de Huesca*, 16 de junio de 1883.

⁶⁶ *El Diario de Huesca*, 9 de julio de 1883.

⁶⁷ *El Diario de Huesca*, 21 de abril de 1884.

⁶⁸ *El Diario de Huesca*, 19 de noviembre de 1887. Precisamente el día 19 se ejemplificaba lo que venía siendo ya una constante: la programación simultánea de espectáculos públicos el mismo día, casi consecutivamente, lo que suponía una pugna entre los cafés por conseguir el mayor número de clientes.

⁶⁹ *El Diario de Huesca*, 26 de enero de 1885.

públicos como plazas y paseos. Constituían la única forma de vivenciar la música a través de grandes formaciones. De hecho, en la ciudad nunca existió una orquesta, con excepción de las reducidas formaciones contratadas puntualmente con las compañías de zarzuela. A través de las bandas se escucharon por primera vez en la ciudad tímidos arreglos de oberturas de ópera y de piezas del repertorio sinfónico:

partituras orquestales de carácter ligero, brillantes y efectistas, poco exigentes, en general, para un público no necesariamente instruido en el arte musical, entre las que predominaban las omnipresentes oberturas de ópera, las marchas, las melodías de corte romántico y los bailes europeos de salón.⁷⁰

El café de Fornos continuaría con su actividad musical al margen de sus características conciertos a cargo, como decíamos, de las bandas del regimiento. De hecho, se estrenaba durante el año 1888 un nuevo piano de cuerdas cruzadas⁷¹ que sería tocado regularmente por el músico oscense Enrique Coronas. Este reconocido pianista acompañaría con frecuencia a otros músicos contratados que debían de estar de paso por la ciudad. Entre los más destacados cabe citar al violinista zaragozano Teodoro Ballo y su sexteto.

El café Suizo de Mengotti surgiría en 1889 como remodelación del café de Fornos,⁷² y en la década de los noventa se realizarían en él numerosos conciertos y funciones de magia y prestidigitación. Este café, que iba a estar regentado durante unos años por Lorenzo Fuyola, programaba conciertos de música de cámara y solistas, en ocasiones a cargo de intérpretes de calidad. También fueron frecuentes los recitales de músicos locales como el doble cuarteto de Alejandro Coronas y los citados pianistas Gabino Jimeno y Enrique Coronas.

La actividad musical del establecimiento continuaría hasta 1897, año de su reubicación en los números 3 y 5 de los porches de Vega Armijo, cuando pasó a ser

⁷⁰ Sancho (2004).

⁷¹ En 1863 Henry E. Steinway, fabricante de pianos, diseñaba y construía el piano vertical moderno con cuerdas cruzadas y una sola tabla armónica. Tras nuevas patentes y desarrollos técnicos, entró en el mercado europeo compitiendo con otros fabricantes como Bechstein y Blüthner en la década de los ochenta. Sus aportaciones fueron determinantes para la evolución del instrumento. Estos modelos, más baratos y manejables que los pianos de cola, estaban plenamente difundidos en 1897, tal como evidencia la prensa oscense. De este modo, el diario conservador *La Voz de la Provincia* publicitaba con asiduidad los modelos de piano vertical de la marca española Coll y Garriga.

⁷² Al que se denomina en muchas ocasiones *café Fornos-Suizo*.

denominado *café de Fuyola*. Las reformas afectaron al salón y al resto de las dependencias. Igualmente se estrenaban nuevos billares, cocina “y cuanto se precisa al desarrollo debido de aquella industria”.⁷³

La nueva andadura fue exitosa y el café de Fuyola comenzaba el siglo xx siendo, junto al café de la Unión y el café de España,⁷⁴ uno de los establecimientos más representativos del café-concierto oscense. Su programación se intensificaba en el verano de 1901, especialmente con los conciertos diarios del cuarteto de cuerda de Moretti. Durante el mes de julio los conciertos estuvieron protagonizados por una formación camerística típica del momento: armonio, piano y violín, a los que se añadía una viola.⁷⁵ Fue una formación muy aplaudida por el público que se despedía con un concierto extra realizado el 2 de agosto de 1901 en agradecimiento a las atenciones prestadas.

Los cafés que brevemente hemos descrito supusieron para los oscenses una importante oportunidad de disfrutar especialmente de la música y, en menor medida, de otros espectáculos. Los cafés suizos ocuparon un papel singular en los procesos de sociabilización y desarrollo cultural de la sociedad oscense de la primera Restauración.

Otros cafés importantes con programación artística

Sin ánimo de extendernos, debemos nombrar otros cafés que, si bien tuvieron una trayectoria más corta que los anteriores, ofrecieron una intensa programación de conciertos y otros espectáculos de forma puntual.

El salón de conciertos o salón del Dock⁷⁶ (1887) se situó en la plaza de Zaragoza como iniciativa privada de los hermanos Alejandro y Enrique Coronas. No se trata-

⁷³ *El Diario de Huesca*, 30 de junio de 1897.

⁷⁴ Inaugurado en 1897, fue una iniciativa empresarial del dueño del café de Lizana, Manuel Herrero (*La Voz de la Provincia*, 2 de abril de 1897).

⁷⁵ En el plano armónico reforzaba la sensación del grupo de cuerdas, mientras que en el melódico posibilitaba la realización de dúos con el violín.

⁷⁶ El Dock, o Dok, estuvo situado en el paseo de la Estación. La palabra proviene del término inglés *dock* (‘dársena’, ‘almacén de mercancías’) y su uso se vincula con los anglicismos llegados con el ferrocarril. Esta iniciativa empresarial de Alejandro Coronas estaría relacionada con la disolución de la charanga municipal, agrupación que fundó en 1881 junto con su hermano Enrique y Rafael Pérez y que dirigiría hasta su desaparición en 1886.

ba exactamente de un café, pero en sus dependencias se sirvieron frecuentemente especialidades básicas de restauración y hostelería propias de los cafés. Fue uno de los principales centros de actividades de ocio de la ciudad entre 1887 y 1888, con una destacada oferta cultural especializada en el baile y la música. En 1890 solo se programaron eventos de forma puntual, como los de la Sociedad de los Velocipedistas de Huesca.⁷⁷

Mención especial merecen el café del Centro y el café de Colón, este último llamado también *café Vega Armijo* o *café Teatro* (1889). El primero de ellos surgía como producto de la renovación de la confitería de Pablo Martínez, realizada en 1877, y se encontraba en el número 8 de la calle del Coso Bajo. Durante la década de los ochenta mantuvo una intensa programación artística, especialmente basada en música de cámara, así como en música popular y bailables. En este café se recoge otra de las referencias importantes a la programación de flamenco en la ciudad en sus diversas modalidades. El café del Centro fue también utilizado, como era habitual, por alguna de las numerosas sociedades de recreo, concretamente por la sociedad La Maravilla Artesana, en 1888.

Los conciertos, que ocuparon el grueso de la programación, tuvieron como protagonistas habituales a pianistas como Enrique Coronas o a las diversas agrupaciones dirigidas por Blas Lafarga.⁷⁸ La oferta artística del local estuvo en abierta competencia con la de otros establecimientos, como el café Suizo de Matossi y el café de Fornos, y fue especialmente intensa durante el año 1888. En el carnaval de 1889 el café acogía a la banda del Regimiento de Infantería n.º 1 del Rey. En ese año su actividad cesaría y desaparecerían las referencias en prensa.

Por otra parte, el café de Colón, de Vega Armijo o café Teatro fue otro de los locales de referencia en la programación cultural oscense entre 1889 y 1891. Se inauguraba el 16 de diciembre de 1889 y estaba situado en el local del antiguo café de París, en la parte más céntrica de la ciudad, concretamente en los porches de Vega

⁷⁷ *El Diario de Huesca*, 7 de febrero de 1890.

⁷⁸ Músico oscense de especial relevancia dentro del panorama musical local durante la primera Restauración. Desde 1879 fue director de la charanga del Círculo Católico de Obreros, de la que se desligó posteriormente para crear la Charanga Popular, activa hasta 1887. Más tarde se dedicaría a la docencia privada en su domicilio y a actuar en cafés y espacios de ocio con diversas formaciones camerísticas.

Armijo. El establecimiento se reabría tras la realización de numerosas reformas en el inmueble y en el servicio. El nuevo café tendría como novedad la instalación de un lugar adecuado para realizar representaciones, es decir, un pequeño escenario construido durante la reforma, como una prueba más de la nueva concepción del café como espacio especializado en la programación de espectáculos. Este escenario-teatro permitiría el montaje de pequeñas obras dramáticas (piezas cómicas, sainetes, etcétera). El espacio debía separarse en dos ambientes diferenciados, pues no siempre había representaciones.⁷⁹

Desde su reforma y su inauguración en noviembre de 1889 la programación teatral-musical iba a realizarse de forma periódica. El establecimiento cobraba una entrada en la que se incluían consumiciones, modalidad que abarataba y servía de aliciente a la potencial clientela de la ciudad. Estamos ante una forma de acceso a la música y el teatro más asequible, que favorecía la variedad público.

Durante 1891 el café, donde el piano y el armonio eran parte del mobiliario, tuvo una abigarrada programación musical en la que se integraban pequeños montajes teatrales⁸⁰ y espectáculos de magia. Los miembros de la sociedad de ocio La Sertoriana eligieron este café para la celebración de algunos de sus bailes. Tras ese año de intensa actividad se suspendían los espectáculos, como desprendemos del hecho de que a partir de este momento ya no existen citas hemerográficas al respecto. Se cerraba así una interesante andadura como local especializado en programación cultural iniciada por el café en 1889.

Cabe también citar el café Peral, que tuvo una importante oferta musical entre 1891 y 1895. Al frente estuvo el señor Ferrer, quien se esforzaba por mantener una programación teatral y musical de interés. En ella estarían presentes de forma habitual los músicos oscenses Mariano Manzanera y Enrique Coronas. También hubo modestas compañías cómico-líricas, como la de Félix Domingo, que actuó en 1893. La magia en sus diferentes disciplinas, así como la programación de flamenco, especialmente entre 1893 y 1895, cerraban una variada serie de propuestas en un local que presumiblemente abandonaría su actividad artística en 1896. En ese momento *El*

⁷⁹ *El Diario de Huesca*, 24 de diciembre de 1890.

⁸⁰ En los meses finales de 1890 encontramos actuando en el local a la compañía cómico-lírica de Zacarías Aznar.

Diario de Huesca se refería al espacio como “el viejo Café Peral”, observando su situación de abandono.

Como decimos, a partir del año 1896 no registramos en prensa noticias sobre la actividad cultural en el café, que continuaría con su función hostelera, si bien pudo programarse de manera puntual algún espectáculo de flamenco a cargo de artistas locales. En cualquier caso, no se publicitó en prensa. Esto no fue óbice para que la sociedad de recreo denominada *Círculo Popular*, creada ese mismo año, utilizara las dependencias del viejo café Peral durante las celebraciones del carnaval en el mes de febrero de 1896.

No podemos cerrar este breve repaso a los cafés musicales oscenses sin al menos citar el café de Chavala (1895), el café de Lizana (1897), el café de España (1897) y el café de la Unión (1897). Este último existía desde 1877, aunque no encontramos actividad artística alguna en él hasta el año 1897, momento en el que se uniría con intensidad a la oferta cultural de los cafés oscenses.

Los citados espacios constituyen en su totalidad la prueba de que la ciudad de Huesca vivió inmersa en un proceso de desarrollo cultural reflejo de los cambios sociales y económicos producidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Los cafés se unían progresivamente a la oferta cultural de las sociedades de recreo y los teatros durante el último tercio del siglo. Dentro de este acervo cultural, los cafés-concierto, en sus múltiples variedades, ofrecieron una programación artística en distintos formatos. La insistente demanda musical por parte de los clientes supuso una importante fuente de ingresos para los músicos locales, ya fueran aficionados o profesionales.⁸¹

Los cafés-concierto difundieron, como ya hemos apuntado, una parte importante de un repertorio musical que solamente se escuchaba en las escasas salas de conciertos y en los teatros.

Por otra parte, la proliferación de cafés con oferta cultural propició un proceso de democratización de los espectáculos musicales, a los que podía acceder un espectro mucho más amplio de la sociedad. Los espectáculos de pequeño formato convertían los cafés-concierto en espacios populares, generando toda una *cultura del*

⁸¹ Grandes compositores del momento sobrevivieron como pianistas en diversos locales (sirva de ejemplo el caso de Isaac Albéniz), dada la escasa tradición filarmónica existente en España.

café. El estudio de estos espacios y su actividad cultural se hace necesario para una comprensión integral de la sociedad española, y en nuestro caso oscense, de finales del siglo XIX.⁸²

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS VEGA, José (2006), *Los cafés cantantes de Madrid, 1846-1936*, Madrid, Guillermo Blázquez.
- BONET CORREA, Antonio (2007), “Los cafés históricos” (extracto del discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, 13 de diciembre de 1987), *Lars: Cultura y Ciudad*, 9, pp. 47-53.
- CALVO SALILLAS, M.^a José, y Fernando ALVIRA BANZO (2005), *El Círculo Oscense: cien años de historia, 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento / DPH.
- CASARES RODICIO, Emilio (1994), “El café concierto en España”, en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 2 vols., Madrid, UCM, vol. 2, pp. 1285-1296.
- (coord.) (1995), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- CONDEMI, Concetta (1992), *Les cafés-concerts: histoire d'un divertissement (1849-1914)*, París, Quai Voltaire Histoire.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2001), “El plano geométrico de 1861 y la obra del Mercado Nuevo”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- (2003), *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones y propuestas del siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (2009), “La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay”, *Artígrama*, 24, pp. 515-543.
- GONZÁLEZ, José Fernando (1867), *Crónica de la provincia de Zaragoza*, Madrid, Rubio y Compañía.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2000), “Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX”, *Artígrama*, 15, pp. 391-410.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2003), *Arquitectura teatral en Zaragoza: de la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, Zaragoza, IFC.
- MUR BERNAD, Juan José de (1993), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Huesca*, Huesca, ed. del autor.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2011), “La música y las artes escénicas en Huesca durante la Restauración a través de sus fuentes hemerográficas”, *ACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 16 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=532>>.

⁸² La reconstrucción integral de la programación cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902) atendiendo a los espacios en que se desarrollaba (cafés, sociedades de recreo, teatros, plaza de toros, entre otros) ha sido llevada a cabo por el autor de este artículo en una tesis doctoral en preparación.

- RÍO LÓPEZ, Ángel del (2003), *Los viejos cafés de Madrid*, Madrid, La Librería.
- RÍUS ESPINOSA, Adrián [2002], *Francisco Tárrega, 1852-2002: biografía oficial*, [Villarreal], Ayuntamiento de Vila-real.
- SALDONI, Baltasar (1868), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 2, Madrid, Antonio Pérez Dubrull.
- SANCHO GARCÍA, Manuel (2004), *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Valencia, Universitat de València.
- TERUEL IZQUIERDO, Manuel (2009), “Introducción”, en Manuel TERUEL IZQUIERDO y Eloy FERNÁNDEZ CLEMENTE, *Basilio Paraíso: una vida dedicada a impulsar el desarrollo económico de Aragón*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Fundación Basilio Paraíso, pp. 3-4.
- TURMO ARNAL, Antonio (2004), “La trama urbana decimonónica”, en *Huesca, siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada*, catálogo de la exposición, Huesca, Gobierno de Aragón.
- URÍA, Jorge (2003), “La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española”, *Hispania: Revista Española de Historia*, LVIII/2 (214) (sección monográfica “Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea”, coord. por Jean-Louis Guereña), pp. 571-604.
- (2008), *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.
- VIRGILI BLANQUET, M.^a Antonia (1995), “La música religiosa en el siglo XIX español”, en Emilio CASARES RODICIO (coord.) (1995), pp. 376-405.
- ZUERAS NAVARRO, Joaquim (2007), *Opusmusica: Revista de Música Clásica*, 14 (abril), 2007.

Fuentes hemerográficas

El Diario de Huesca, 1875-1902.

La Brújula, Huesca, 1 de noviembre de 1888.

La Voz de la Provincia, Huesca, 1897.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

Argensola publicará trabajos originales de historia, historia del arte, patrimonio cultural y ciencias sociales en general que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de trabajos referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión sobre la investigación en el Alto Aragón.

Los trabajos, redactados en castellano y con un máximo de 70 000 caracteres (más las ilustraciones, si las hubiera), se enviarán a la redacción de la revista (Parque, 10. E-22002 Huesca. Teléfono 974 294 120. Fax: 974 294 122. Correo electrónico: publicaciones@iea.es), impresos y en el correspondiente soporte digital.

La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir encabezados de ningún tipo ni partición de palabras a final de línea o espacios sistemáticos que no vayan fijados con tabuladores. De no presentarse el original con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que incluyan citas mediante el procedimiento de insertar en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa, si se repite— y páginas de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final incluya los mismos datos previstos en el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: apellidos y nombre del autor, título de la obra en cursiva, lugar de edición, editorial, año de edición, volumen —si procede— y páginas citadas. Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —en el supuesto de actas, homenajes...— se coloca tras el título, seguido de (*ed.*) o (*coord.*), según corresponda. También mediante *pról. de* o *ed. de*, el autor del prólogo y el preparador de la edición textual, respectivamente, o la forma completa, como es habitual en filología: *edición, introducción y notas de*.

Para artículos de revista: título (entrecomillado), título de la revista (en cursiva), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente) y páginas. En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como

en las revistas pero intercalando la preposición *en* entre el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Las colaboraciones irán precedidas de su título y un resumen en castellano de no más de diez líneas (junto con su correspondiente *abstract* en inglés), así como las palabras clave que permitan la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo, dirección postal y electrónica, y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para las ciencias sociales en el Alto Aragón; tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Argensola*.

Las ilustraciones, si las hubiera, se entregarán preferentemente en formato digital. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar. Igualmente habrá de aportarse la información pertinente acerca de la procedencia y propiedad de dichas 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 aprobación de los trabajos es competencia del consejo de redacción de la revista *Argensola*, el cual actuará colegiadamente al respecto y, si es el caso, propondrá a los autores los oportunos cambios.

CONTENIDOS DEL NÚMERO 122 (2012)

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: La nueva *Argensola* cumple diez números.

SECCIÓN TEMÁTICA

EL PATRIMONIO ALTOARAGONÉS: PASADO Y FUTURO DE UN LEGADO

Rebeca CARRETERO CALVO: El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico. Manuel GARCÍA GUATAS: El bien comer en Huesca: bosquejo de una historia de la gastronomía contemporánea en el Alto Aragón. Antonio GARCÍA OMEDES: Consideraciones acerca del románico aragonés: una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías. M.^a Nieves JUSTE ARRUGA: La presentación del patrimonio cultural a través de los centros de interpretación: el Parque Cultural del Río Vero y la Comarca de Somontano de Barbastro. Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN: Divulgación del arte y la arquitectura medievales de Serrablo en la década de los setenta: los inicios del Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo.

BOLETÍN DE NOTICIAS

Elena AQUILUÉ PÉREZ y Rosa ABADÍA ABADÍAS: El descubrimiento de cuatro lienzos barrocos hallados en el proceso de restauración del retablo de Santiago Apóstol de la real basílica de San Lorenzo de Huesca. M.^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ: El catálogo de pergaminos de San Pedro el Viejo de Huesca. M.^a Celia FONTANA CALVO: Notas sobre el sarcófago de Ramiro II y sus intervenciones históricas. Susana VILLACAMPA SANVICENTE: Intervenciones y restauraciones realizadas en 2012 en la capilla del Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca.

SECCIÓN ABIERTA

Miguel Ángel ALVIRA JUAN y Fernando ALVIRA BANZO: Seis retratos a la acuarela de Valentín Cardenera en el Museo del Romanticismo. Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA y VÁZQUEZ: El castillo y la muralla de Estadilla y su acequia del molino. M.^a Celia FONTANA CALVO: Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca. Jorge RAMÓN SALINAS: Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902).

