

ARGENT 014

120

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



NÚM. 120

HUESCA, 2010

Edita: INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES

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: Línea 2015, S. L.

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>Descubriendo, todavía, a Valentín Carderera</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
--	---

SECCIÓN TEMÁTICA: UN ILUSTRE OSCENSE EN EL COMPLEJO SIGLO XIX ESPAÑOL

<i>Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera</i> , por Itziar ARANA COBOS	15
<i>Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX</i> , por José M. ^a AZPÍROZ PASCUAL	35
<i>Valentín Carderera y la fundación del Museo de Huesca</i> , por M. ^a de la Paz CANTERO PAÑOS y Julio RAMÓN SANZ	65
<i>Carlos IV y toda su familia, de la colección de Valentín Carderera</i> , por Juan Antonio HIDALGO PARDOS	121
<i>Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera</i> , por José M. ^a LANZAROTE GUIRAL	141
<i>El fondo Valentín Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano</i> , por Juan Antonio YEVES ANDRÉS	177

BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>Juana Paciencia, la campana de la ciudad de Huesca (año 1576)</i> , por Carlos GARCÉS MANAU	207
<i>El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera</i> , por Juan Antonio HIDALGO PARDOS	233
<i>La capitulación del retablo de la capilla de Alonso Cortés en la iglesia del convento de Dominicos de Huesca (1506)</i> , por Juan José MORALES GÓMEZ	247

<i>Dos noticias de 1563 acerca de un cantero sin precedentes documentales: Pedro Laviña</i> , por María del Mar PISA SANUY	263
--	-----

SECCIÓN ABIERTA

<i>Presencia del artista José Caballero en la ciudad de Huesca</i> , por Juan Ignacio BERNUÉS SANZ	277
<i>La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	291
<i>Mariano Gómez Zamora y Daniel Montorio Fajó: dos legados cinematográficos en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca</i> , por Ángel S. GARCÉS CONSTANTE	329
<i>Mundo rural e industrialización: la economía del Alto Gállego en los años treinta</i> , por Jorge LALIENA LÓPEZ	345
<i>El Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo</i> , por Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN	385

PRESENTACIÓN

DESCUBRIENDO, TODAVÍA, A VALENTÍN CARDERERA

La mayoría de los oscenses vinculamos el nombre de Valentín Carderera con la calle que lleva su nombre y que hasta 1974 corría paralela, en gran parte, a la elegante casa familiar y a su espléndido jardín, cuya desaparición todavía lamenta la ciudad. Algunos conocedores tendrán noticia de la valía de Carderera como pintor, y otros sabrán de su gran labor en la fundación y dotación del Museo de Huesca, o de su interés por los monumentos históricos, como San Pedro el Viejo: espléndida lección de arte y de historia puesta en peligro en una época especialmente agitada y convulsa. Todo esto parece suficiente para ubicar a uno de los oscenses más relevantes del siglo XIX, pero supone apenas una parte de la rica trayectoria artística y profesional que desarrolló desde Madrid y con la que logró una gran proyección en el ámbito nacional.

Dispuesto a iniciar una serie de actuaciones para estudiar y poner en valor la figura de Carderera, el Instituto de Estudios Altoaragoneses organizó del 9 al 11 de noviembre de 2010, con la participación de IberCaja, el ciclo de conferencias *Romanticismo y patrimonio en el siglo XIX: Valentín Carderera, dibujante, arqueólogo y coleccionista*, ciclo que se acompañó con la exposición *La construcción del pasado nacional: iconografía española de Valentín Carderera*, en colaboración con el Museo de Huesca y la Diputación Provincial. Estas actividades, que esperamos marquen el inicio de estudios sistemáticos sobre Carderera, han estado coordinadas por José María Lanzarote. *Argensola* tiene el placer de presentar las citadas conferencias, más un trabajo independiente, en su “Sección temática”, bajo el título “Un ilustre oscense en el complejo siglo XIX español”.

Comienza José María Azpíroz trazando el marco general biográfico y profesional del personaje (Huesca, 1796 – Madrid, 1880), y a continuación estudia dos de sus facetas: la de pintor, especialmente de retratos, y la de escritor de obras relacionadas con temas artísticos. Comisionado por el Gobierno, Carderera realizó una importantísima labor registrando con sus dibujos y acuarelas un patrimonio monumental amenazado tras la desamortización de Mendizábal, así como retratando a figuras egregias de la historia nacional. Destacan por número en el primer grupo las acuarelas con vistas de Huesca, y en el segundo, el libro *Iconografía española* (1855-1864), presentado en dos tomos exquisitamente impresos. Todo este material es estudiado por José María Lanzarote en un trabajo realizado a partir de una Ayuda de Investigación del IEA (2007-2008). Carderera tuvo la responsabilidad de seleccionar obras para formar el Museo Nacional de la Trinidad y varios museos provinciales. Itziar Arana, en una investigación donde se pone de manifiesto la importancia del criterio y la opinión del erudito oscense, explica su diferente implicación en el Museo de Valladolid y en el de Burgos. Caso muy especial es la participación de Carderera en el Museo de Huesca, pues aunque dejó su ciudad natal muy pronto nunca se desvinculó de ella, como relatan M.ª de la Paz Cantero y Julio Ramón. El propio Carderera fue durante toda su vida un gran coleccionista. Una parte de sus pinturas, libros y dibujos, entre ellos los de Huesca comentados más arriba, se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano y son reseñados por Juan Antonio Yeves. En su trabajo y en el de Juan Antonio Hidalgo queda de manifiesto la importancia de las obras reunidas por el personaje, que fue un gran admirador de Goya y el mayor especialista del siglo XIX en su obra.

El “Boletín de noticias” reúne, como casi siempre, información variada. Estrechamente vinculado con la sección anterior está otro artículo de Juan Antonio Hidalgo en el que el autor da a conocer el inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera, que se une desde ahora a otros inventarios conocidos y publicados. Los otros tres trabajos se refieren a obras del siglo XVI, unas conservadas y otras desaparecidas. Juan José Morales estudia un documento inaccesible para los investigadores durante muchos años y finalmente recuperado, la capitulación del retablo de la capilla de Alonso Cortés en la iglesia del convento de Dominicos de Huesca; María del Mar Pisa ofrece documentación inédita sobre dos obras del cantero Pedro Laviña, una de ellas la capilla de los Reyes de la catedral, en un extracto del trabajo que realizó gracias a una Ayuda de Investigación del IEA (2008-2009); y, finalmente, Carlos Garcés ofrece la historia de la campana bendecida con el nombre de *Juana Paciencia*, fundi-

da por el Concejo para llamar a la corte del justicia y convocar reunión de vecinos en caso de guerra o grave peligro.

La “Sección abierta” presenta varios trabajos que tienen como protagonistas la Huesca y el Alto Aragón del siglo pasado. Juan Antonio Bernués estudia las pinturas murales del pintor onubense José Caballero en una de las casas de la calle del Parque, obras que corresponden a la etapa de juventud del artista; Ángel S. Garcés informa de la labor realizada en torno a la recuperación de las filmaciones procedentes de los legados de Mariano Gómez Zamora y Daniel Montorio Fajó, y también de su interés histórico, sobre todo porque una de ellas fue tomada durante el sitio de Huesca, en 1937; Jorge Laliena, en un trabajo llevado a cabo gracias a una Ayuda de Investigación del IEA (2008-2009), explica las razones y sobre todo las consecuencias de la instalación en Sabiñánigo de las fábricas Energías e Industrias Aragonesas, S. A., en 1918, y Aluminio Español, S. A., en 1927, por lo que se refiere al aumento de la población y al comportamiento político de esta; Sabiñánigo vuelve a ocupar el interés de Francisco Javier Lázaro, quien, asimismo gracias a una Ayuda de Investigación del IEA (2004-2005), estudia el Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo y su labor de difusión del patrimonio arquitectónico de la comarca. Finalmente, yo misma estudio documental y estilísticamente la capilla del santo Cristo de la catedral de Huesca y la pongo en relación con otras obras del mismo autor, Pedro de Ruesta, para señalar la importancia del arquitecto dentro de la arquitectura renacentista oscense.

Quienes nos ocupamos de la coordinación de *Argensola* deseamos que este nutrido número de la revista sea del agrado de los lectores y que sus contenidos sirvan para el mejor conocimiento de la historia, el arte y los personajes de Huesca y del Alto Aragón.

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

**SECCIÓN TEMÁTICA:
UN ILUSTRE OSCENSE
EN EL COMPLEJO SIGLO XIX ESPAÑOL**

**LAS COMISIONES ARTÍSTICAS TRAS LA DESAMORTIZACIÓN DE
MENDIZÁBAL Y LA FORMACIÓN DE LOS MUSEOS PROVINCIALES:
LA LABOR DE VALENTÍN CARDERERA**

Itziar ARANA COBOS*

RESUMEN.— La definitiva nacionalización de los bienes de la Iglesia tras la desamortización de Mendizábal generó la necesidad de tutelar el patrimonio histórico-artístico que hasta entonces había estado custodiado en los conventos. De la Real Academia de San Fernando partieron las iniciativas de recogida, catalogación y custodia del patrimonio para destinarlo a los futuros museos, tareas que fueron llevadas a cabo en todo el territorio nacional por comisionados nombrados al efecto. Entre ellos destaca la figura de Valentín Carderera, quien, a partir de su viaje por Castilla en 1836 y hasta el final de su vida, se ocupó del seguimiento de los trabajos de formación de museos en varias provincias españolas e influyó de manera determinante en la fortuna posterior de dichas instituciones.

ABSTRACT.— The decisive nationalisation of the Church's assets after Mendizábal's disendowment created the need to protect the historic-artistic heritage that the convents had guarded up till then. The initiatives to gather, catalogue and protect the heritage to allocate it to future museums were started at the San Fernando Royal Academy. These tasks were carried out throughout Spain by people delegated for this task. Amongst them Valentín Carderera stands out, as from the start of his journey round Castile in 1836 to the end of his life he monitored the setting up of museums in various Spanish provinces and greatly influenced the later fortune of these institutions.

* Università degli Studi di Padova. aranacobos@hotmail.com

No pocos profesores, aun entre los más distinguidos, han desconocido el mérito e interés que encerraban un gran número de objetos de artes. El sistema de escuela en que se educaron ha contribuido a hacérselos despreciar, con gran detrimento de las artes.¹

Con estas palabras, extraídas del conocido artículo que Valentín Carderera publicó en *El Artista* dedicado a la conservación de los monumentos de las artes, el erudito oscense ponía de manifiesto la necesidad de que el Gobierno destinase personal cualificado a la recogida de los bienes de los conventos suprimidos, advirtiendo al mismo tiempo de los peligros que corría dicho patrimonio si se dejaba en manos de quienes no estaban en situación de comprenderlo y apreciarlo. Es por lo tanto muy temprana la preocupación mostrada por Carderera a este respecto, y de sus propuestas se hará eco la Academia de San Fernando, que actuará como organismo del Gobierno con poder ejecutivo en todo lo concerniente a la conservación del patrimonio histórico artístico tras la exclaustación de las comunidades religiosas.

El Real Decreto de 25 julio de 1835 declaraba suprimidos todos los monasterios y conventos que contasen con menos de 12 individuos profesos y exceptuaba de la venta los bienes que pudiesen ser útiles a las ciencias y a las artes (artículo 7). Con Mendizábal ya en el poder se ampliaban los contenidos de estas disposiciones desamortizadoras por Real Decreto de 11 de octubre de 1835, y el 8 de marzo de ese mismo año otro decreto del Ministerio de Gracia y Justicia mandaba suprimir definitivamente todos los conventos de religiosos varones y destinaba su patrimonio —y también el de los conventos de monjas, que serían suprimidos en un segundo momento— a la extinción de la deuda pública. Este decreto preveía además la creación de unas comisiones compuestas por “tres o cinco individuos inteligentes” para que recogiesen e inventariasen los bienes procedentes de los conventos nacionalizados, y como toda indicación acerca de qué había que hacer con dichos bienes se añadía: “dándoles el destino que mejor le pareciere”.

En enero de 1836 la Academia de Bellas Artes de San Fernando, intuyendo las gravísimas consecuencias que para la protección del patrimonio artístico podían tener

¹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre la conservación de los monumentos de artes”, *El Artista*, II/XIX (1835), p. 218.

las vaguedades contenidas en las disposiciones legales respecto a su conservación, solicitaba al Gobierno que le fuese concedido el control sobre los trabajos de recogida e inventario, al tiempo que pedía también autorización para enviar comisionados a las distintas provincias. La necesidad de contar para una operación de tal envergadura —que afectó a unos novecientos conventos en todo el territorio nacional— con académicos que dirigiesen las operaciones de recogida debía servir para intentar paliar, en la medida de lo posible, la dispersión definitiva de lo que hasta entonces había estado custodiado celosamente en los conventos. El artículo escrito por Valentín Carderera es quizás la más temprana toma de conciencia de lo que estaba sucediendo en todo el territorio español. En él Carderera advierte al Gobierno de la responsabilidad que puede tener en el expolio del patrimonio artístico: “No se alucinen pues las autoridades que ven conducir numerosos carros de cuadros, esculturas [...] que hacen dudar a tanto ganapán para depositarlos en tan bien preparados salones”. Continúa el autor hablando de la necesidad de que el Gobierno aplique “el oportuno remedio a los indicados peligros, enviando a las provincias, y comisionando en ellas a los buenos profesores que hubiera, dotados de instrucción, probidad y decididamente amantes del arte”.

En enero de 1836 la Academia de San Fernando elevó una solicitud al Gobierno para que autorizase el envío de comisionados para realizar las labores definidas en el Real Decreto de 25 de julio de 1835, que le fue contestada favorablemente en ese mismo mes. En junta celebrada en la Academia de San Fernando el 7 de febrero de 1836 se acordó que los objetos recogidos se destinasen al estudio de las artes “formando con ellos colecciones completas con el nombre de museos, de los cuales uno será Nacional y los otros Provinciales”.²

El primer nombramiento de un comisionado en el seno de la Academia de San Fernando fue el de Juan Gálvez, que desarrolló dicha actividad en Toledo y Alcalá de Henares. Por su parte, Julián de Zabaleta fue enviado a San Martín de Valdeiglesias y a Guisando y José Castelaró pasó a recoger los objetos de la provincia de Segovia. La última comisión en salir de Madrid fue la de Valentín Carderera, encargado de los bienes procedentes de los conventos nacionalizados en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia, Salamanca y Zamora.

² Citado por Josefina BELLO VOCES, *Frailles, intendentes y políticos*, Madrid, Taurus, 1997, p. 313. Algunas noticias acerca de la creación de los museos provinciales en GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, y BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997.

Las comisiones artísticas nombradas tras la desamortización de Mendizábal han sido recientemente objeto de varios estudios.³ No nos detendremos aquí a describir el complejo proceso de su creación, ni volveremos sobre el tema —ya tratado con anterioridad— de la responsabilidad que tuvieron quienes estaban directamente implicados en la salvaguardia del patrimonio —con Valentín Carderera a la cabeza— en la dispersión del mismo.⁴ Esta ocasión, dedicada al estudio de la figura de Valentín Carderera, es la más adecuada para proponer una reflexión acerca de la importancia trascendental que tuvieron sus actuaciones como comisionado en la configuración de algunos museos provinciales y, con ello, en la conservación de la memoria histórica de las ciudades en las que se encuentran.

Dos de las causas principales por las que fracasaron los intentos de proteger y custodiar los bienes nacionalizados fueron, por un lado, la incapacidad del Gobierno de coordinar a las distintas corporaciones involucradas en la recogida, inventario y depósito de los bienes y, por otro, la vaguedad de las disposiciones redactadas al respecto. Por lo tanto, en medio de lo que era un gran caos administrativo y ante la incapacidad gubernamental de gestionar los bienes procedentes de las comunidades extinguidas, la figura de los comisionados, y especialmente en el caso de Valentín Carderera, adquirió un significado de gran relevancia donde el interés y la dedicación de un solo individuo determinaría la suerte del patrimonio. La falta de coordinación entre las instituciones encargadas de los trabajos que debían culminar en la creación de los museos provinciales propició sin duda una gran dispersión del patrimonio de las comunidades exclaustradas, pero al mismo tiempo fue la causa de que se multiplicara la capacidad de decisión personal de los comisionados, al tiempo que les otorgó carta blanca para actuar de la manera que juzgasen más conveniente. La labor de estos comi-

³ Resulta fundamental la obra ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos*, Madrid, Museo del Prado, 2009; véase también BELLO VOCES, Josefina, óp. cit.; para la comisión de José Castelar en Segovia, GÓMEZ NEBREDAS, María Luisa, *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado: estudio de las pinturas de las instituciones eclesiásticas de Segovia que formaron parte del Museo de la Trinidad*, Segovia, Caja Segovia, 2001; la comisión de Carderera en Zamora, en TEIJEIRA DE PABLOS, María Dolores, “La comisión de Carderera en Zamora”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 91 (2000), pp. 55-60; para la comisión de Carderera por Castilla véase CALVO MARTÍN, Rocío, “La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la Comisión de Valentín Carderera (1836)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266.

⁴ Véase ARANA COBOS, Itziar, “Valentín Carderera comisionado, académico y coleccionista”, en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, Universidad, 2009.

sionados no se limitaba exclusivamente a recoger las obras que considerasen de mayor importancia para enviarlas al Museo Nacional, sino que también debían dejar preparada, en las ciudades que les hubiesen sido encomendadas, una selección de lo que merecía custodiarse para ser destinado a los futuros museos, así como proponer el local más oportuno a tal fin y ayudar a las comisiones provinciales en todas las tareas necesarias. Es precisamente en este último aspecto en el que la comisión de Valentín Carderera se diferenció de las restantes, puesto que, si bien fue la menos proficua en cuanto a la cantidad de obras enviadas a Madrid, tuvo sin duda gran importancia en cuanto al establecimiento de los museos provinciales. Las obras seleccionadas para su envío a la capital se redujeron a 13 cuadros de Burgos, un acetre árabe que fue entregado en Palencia y la importante colección de dibujos y estampas en 40 volúmenes del monasterio zamorano de Valparaíso.⁵ Fue por tanto relativamente poco lo que Carderera envió a la capital, especialmente en comparación con los frutos que dieron para el Museo de la Trinidad las comisiones de Zabaleta y Castelar, y, en efecto, no parece que fuese la recolección de obras para el Museo Nacional de la Trinidad el principal motivo de interés de Carderera, que — pese a haber sido nombrado subdirector del mismo junto al duque de Gor, y a haber formado parte, en ese caso también, de todas las comisiones que se organizaron dentro de su seno— parece haber dedicado mayor esfuerzo al establecimiento de algunos museos provinciales.⁶ A su inteligencia y sus conocimientos se confió la redacción de inventarios sobre lo que había de conservarse

⁵ Los cuadros inventariados por Carderera para enviar al Museo de la Trinidad fueron en realidad 15, pero en uno de los primeros inventarios de dicho Museo solo se recogieron 13 (ARABASF, leg. 35-20/1). El inventario está transcrito en ÁLVAREZ LOPERA, José, óp. cit. (2009), con algunas sorprendentes noticias acerca del destino de varias de las obras remitidas por Carderera a Madrid. El acetre árabe pasó al Museo Arqueológico Nacional en 1868 (n.º inv. 50 888); para la colección de dibujos y estampas de Valparaíso véase CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, y Cristina LASARTE PÉREZ-ARREGUI, “La colección de estampas del Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78 (1994), pp. 181-223.

⁶ En una carta dirigida a Bernardino Montañés en 1867, Carderera le aleccionaba así sobre lo que tenía que responder cuando la Comisión Central pidiese a la de Zaragoza algún objeto para trasladar a Madrid: “Cuando llegue el caso de entregar o pedirles algo, entreguen algunos pedruscos de inscripciones: lo demás es cosa u objetos de arte [...] de otros objetos dígame que son del Ayuntamiento o de particulares que los han cedido expresamente para la ciudad, como en general creo habrá sido”. En otra carta a Montañés, fechada en noviembre de ese mismo año, insiste: “no se arredren por las circulares y no suelten nada para el Museo Arqueológico más que algo de lo muy suplido, y esto lo más inferior. En España es cosa importante ganar tiempo y si no hace alguna alcaldada el Gobernador, estense quietos. Nada les importe leer que *S. M. ha visto con desagrado*”. Cit. por Hernández Latas en BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, DGA / IberCaja, 2000.

y lo que, por el contrario, podía ser vendido en pública subasta en las ciudades a las que fue enviado en 1836. A él se deben numerosas propuestas para la elección del local más adecuado para el establecimiento de los museos, la redacción de los informes necesarios para solicitar la concesión de la propiedad de los edificios elegidos ante la Junta de Enajenación, la revisión —cuando no la propia redacción— de los primeros catálogos de muchos museos y el haber velado, en los años que siguieron a la fundación de cada uno de ellos, por su correcto funcionamiento.

Sin embargo, el desarrollo de los trabajos que Valentín Carderera llevó a cabo como comisionado no siguió siempre las mismas pautas. Por razones que podemos considerar de índole personal llevó a cabo su misión de manera desigual en algunas ciudades, aplicando criterios y tomando decisiones que se revelaron en algunos casos contradictorias y que influyeron de forma decisiva tanto en la formación de los museos como en la fortuna de los mismos.

VALLADOLID Y BURGOS: DOS SITUACIONES OPUESTAS

Pese a que no faltaron tampoco en esta provincia algunos de los episodios de destrucción y abandono de los monumentos que fueron habituales durante la desamortización,⁷ en Valladolid se realizaron los trabajos de recogida y catalogación de los objetos científicos y artísticos con una celeridad y una eficacia realmente excepcionales, gracias a la contribución y a la dedicación de los miembros de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes, en la que se había formado una comisión clasificadora ya en 1835. Cuando Valentín Carderera llegó a Valladolid a principios de junio de 1836, los miembros de esta comisión ya habían inventariado prácticamente todos los objetos artísticos de los conventos de la capital y habían empezado a trasladarlos a la sede de la Academia. De entre los objetos que ya habían sido recogidos, Carderera elaboró una lista de los que podían tener algún interés para el Museo. Para este fin seleccionó solamente 8 cuadros y 5 esculturas, que

⁷ El propio Valentín Carderera se refiere, en un oficio mandado a la Academia de San Fernando nada más llegar a Valladolid, al abandono y la depredación a que habían sido sometidos los monasterios de la provincia. En 1844 la Comisión Provincial de Valladolid se dirigió en varias ocasiones a la Comisión Central de Monumentos para “acordar los medios oportunos para evitar la destrucción de los bellísimos frescos pintados en el claustro de San Pablo que estaban amenazados de ruina, por servir este edificio de albergue a los presidiarios de esta capital” (ARABASF, leg. 54-7/2).



Don Pedro González Martínez. *Valentín Carderera y Solano. 1796-1880. Óleo sobre lienzo. 59 x 43 cm. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.*

nunca fueron trasladados a Madrid pese a haber quedado todo dispuesto para el envío, por lo que pasaron al Museo Provincial.⁸ En 1838 la comisión clasificadora obtuvo la concesión del Colegio Mayor de Santa Cruz para ubicar el futuro museo y trasladar a él lo que hasta entonces había estado depositado en la Academia de la Purísima Concepción. Este fue el desencadenante de una serie de enfrentamientos entre la Academia vallisoletana y la comisión clasificadora, o más bien entre las dos corporaciones

⁸ ARABASF, leg. 35-23/1. Valentín Carderera envió a la Academia de San Fernando una nota con los objetos seleccionados en la que especificaba: "así para cuando los objetos indicados en la adjunta nota se trate de enviarlos a esa Corte, D. Pedro González, Director de Pintura de esta Academia, se ha ofrecido a hacerlo disponiendo el embalaje con todo el celo y actividad que ha acreditado en recoger lo de esta ciudad".

y una única persona, Pedro González, que formaba parte de ambas y que hoy es considerado como el alma del Museo de Valladolid.⁹

Pedro González era pintor, restaurador y director de Pintura de la Academia de Valladolid, y es precisamente en la defensa de este vallisoletano y de sus iniciativas donde se ve quizá la aportación más significativa de Carderera en la formación del que hoy es el Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Con la intención de resolver los conflictos de atribución de competencias que se habían originado cuando los miembros de la primera comisión clasificadora comenzaron a trasladar los objetos, la Academia vallisoletana decidió nombrar una nueva comisión de la que no formase parte Pedro González. No contaba esta corporación artística con la amistad entre González y Carderera, ni con la influencia que este último podía ejercer en las autoridades competentes. Así, cuando la Academia de la Purísima Concepción pretendió cesar a González de sus funciones, este recurrió como primera medida a Carderera para que se pronunciase en su defensa frente a la corporación artística, que, según él, estaba “aciendo doscientos desatinos”.¹⁰

La confianza que la Academia de San Fernando tenía depositada en la actividad de Pedro González —o las amistades que este último tenía en el seno de la corporación madrileña— queda clara en el escrito que la Academia de San Fernando envió a la de la Purísima Concepción y que tuvo como resultado que González fuese admitido como miembro de la nueva junta conservadora el 21 de octubre de 1838.¹¹

Pedro González vería finalmente realizados sus deseos al ser nombrado también director del Museo de Valladolid, pero antes tuvo que enfrentarse de nuevo a graves acusaciones por parte de la Academia de la Purísima Concepción, que en junta de 23 de agosto de 1838 decidió su reprensión solemne ante la junta ordinaria y la privación por tres años del derecho de asistir a las juntas y de la capacidad para obtener o desem-

⁹ Véase URREA, Jesús, “Don Pedro González Martínez, primer director del Museo de Valladolid”, *Revista de Folklore*, 33 (1983), pp. 88-91. Se conocen dos retratos de Pedro González, de los que uno (de 0,50 x 0,43 cm) es considerado obra de Valentín Carderera. Fue donado por el mismo González a la Academia de Valladolid, donde aún se encuentra.

¹⁰ ARABASE, leg. 1-35-23. Carta de 27 de mayo de 1838: “Esto es cosa mía pues los tiros y el desayre quieren hacerle a mí, resentidos que no les han nombrado a ellos. Es favor que he de merecer de usted y se ynterese en este asunto pues hay consecuencias y un disgusto grande a este su amigo”.

¹¹ ARABASE, leg. 1-35-23.

pañar cualquier clase de comisiones. Con esta medida la Academia vallisoletana pretendía apartar de manera definitiva a Pedro González de su seno y de todo cuanto tuviera que ver con la creación y la futura gestión del Museo Provincial. Para ello le acusaron de “desobediente” y de haberse extralimitado en sus funciones alegando que había trasladado las obras sin permiso y que se había negado a entregar los inventarios realizados por él mismo en 1835 cuando la Academia se los había requerido. De nuevo fue Valentín Carderera, en nombre de la Academia de San Fernando, quien intercedió en favor del vallisoletano, esta vez enviando a la reina un escrito en el que denunciaba que había “cometido la Academia [de Valladolid] el atentado y violencia de privarle por tres años de la asistencia a las juntas y de toda voz y voto”, y por lo tanto le suplicaba que se dignase a declarar sin efecto el acuerdo al que había llegado la Academia vallisoletana y que el recurrente fuese repuesto en todos sus derechos.

La Academia de la Purísima Concepción se vio de nuevo obligada a rectificar la suspensión del denunciante y a reconocer, al mismo tiempo, que dicha decisión había sido “tomada con acaloramiento”.

El resultado de los esfuerzos de Pedro González que aquí resumimos fue la inauguración, en octubre de 1842, de uno de los primeros y más importantes museos de la Península, cuya “Descripción del acto de apertura” fue publicada en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* el jueves 13 de octubre de 1842. A este importante acontecimiento le siguió, en 1843, la publicación del catálogo de las obras que contenía el nuevo museo por parte del ahora director de la Academia de Nobles Artes de Valladolid, don Pedro González.¹²

Por Real Orden de 13 de junio de 1844 se crearon la Comisión Central de Monumentos y sus homólogas provinciales, ante “la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación de la pérdida de tan preciosos objetos”. La

¹² GONZÁLEZ MARTÍN, Pedro, *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del catálogo de las pinturas y esculturas que existen en el Museo de esta ciudad*, Valladolid, Impr. de Julián Pastor, 1843. Este primer catálogo del Museo contenía poco más que una enumeración de las obras. De ello se lamentaba Richard Ford al afirmar que contenía tan pocas referencias de tipo histórico y artístico como un catálogo de subastas. El hispanista se mostraba muy crítico además con el hecho de que no hubiese en el catálogo de Pedro González ninguna pista para decir a la posteridad de qué preciso convento proceden: “otherwise is as meagre in regard to historical and artistic information as an auctioneer’s catalogue. There is no attempt to distinguish the old masters, no clue to tell posterity from what particular convent they came”. FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, John Murray, 1845, p. 937. Este catálogo fue corregido por Valentín Carderera en 1847, según él mismo afirma en las páginas de su *Informe sobre el Museo de Valladolid* (ARABASF, leg. 2-54-7).

Comisión Central se planteó como un órgano consultivo del Gobierno, pero ejerció el poder ejecutivo. Presidida por el ministro de la Gobernación, tenía como finalidad dar impulso, coordinar y regularizar los trabajos que llevasen a cabo las comisiones provinciales. Para ello, en el artículo 30 de las instrucciones de 1844 se disponía que los comisionados de la Central realizasen un viaje anual para supervisar el correcto funcionamiento de los museos establecidos en las distintas ciudades.

Valentín Carderera, por Real Orden de 1847,¹³ emprendió un viaje de control y supervisión de los museos de algunas ciudades. A raíz de este viaje elaboró un informe que es además la primera descripción detallada que se conoce acerca del Museo Provincial de Valladolid, y que constituye una fuente de gran importancia no solo para el estudio del Museo de esa ciudad, sino también para el análisis de los planteamientos museológicos de la España decimonónica, ya que, como el mismo Carderera dejó escrito en él, debía servir de modelo para todos los museos que se estaban creando en España. El comisionado de la Academia de San Fernando pretendía que este informe pudiese “en su generalidad servir de base para las instrucciones a que deben atenerse todos los directores de los museos provinciales”.

Las consideraciones de Valentín Carderera con respecto al Museo de Valladolid parten de una elogiosa descripción de las obras de acondicionamiento que se habían llevado a cabo en el edificio, ya que, según él, reunía todas las características deseables para un establecimiento de esa clase. Hace además un planteamiento expositivo para todas las pinturas que “de todo género en tablas y en lienzo se aproxima al número de mil”, y propone una colocación cronológica y por escuelas que pueda servir para facilitar tanto el estudio de la historia de la pintura como la formación del buen gusto de la juventud, ya que era esta la finalidad última de los museos en el siglo XIX. Considera de gran importancia por lo tanto que se exponga la totalidad de la colección, incluidas las obras anteriores al XVI, cuyo mérito artístico era generalmente puesto en duda en la España del XIX. Para Valentín Carderera, amante de la pintura gótica, estas

¹³ ARABASF, leg. 54-7/2. Real Orden de 13 de agosto de 1847: “La Reina (q. D. g.) ha tenido a bien mandar que D. Valentín Carderera, Secretario de esa Comisión, y a quien se autorizó por Real orden de 5 de Julio último para hacer una visita artística por las Provincias de Burgos y Logroño con el fin de vigilar sobre la conservación de los monumentos que existan en las mismas, pase a inspeccionar el Museo de Pinturas de Valladolid, informando acerca de su estado y de lo que convenga hacer para su completa organización. De Real orden lo digo a V. E. para su inteligencia, y a fin de que lo ponga en conocimiento del expresado D. Valentín Carderera. Dios guarde a V. E. muchos años”.

manifestaciones constituían documentos excepcionales para el estudio de los usos y costumbres y “de las antigüedades patrias”, pero proponía exponerlas en una sala distinta a la que albergase las pinturas “selectas, desde el completo renacimiento de las artes en el siglo 16, hasta fines del 17 a no ser que se tratase de obras sobresalientes como las tablas de Fernando Gallego y otros autores muy recomendables anteriores al siglo XVI de quienes no existe un solo cuadro en nuestros magníficos museos de la corte”.¹⁴

Por su parte, las “pinturas selectas” debían ocupar el salón principal, tal y como ya había dispuesto el director del Museo.

Cuando Pedro González intentó exponer las obras en el Museo siguiendo los consejos de Carderera, volvió a encontrarse ante la negativa de la que ahora era ya Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid, que consideraba que las propuestas de González no solo acarrearían gastos inútiles a los que la Comisión no podía hacer frente, sino que eran además discutibles desde el punto de vista artístico y académico. Pedro González hizo caso omiso de las negativas de la Comisión y continuó con su trabajo de colocación de las obras, lo que derivó en una queja formal presentada por la Comisión ante el gobernador civil de la provincia, que escribió al director del Museo pidiéndole explicaciones.¹⁵ Al recibir esta comunicación, Pedro González volvió a ponerse en contacto con Valentín Carderera: “V. me dirá en qué estado se alla este asunto y si gusta que conteste al Oficio me ponga una ydea de lo que tengo que decir para acordar en todo. [...] yo boy huyendo tablas, pues hay muchas en el almacén y en todas partes como V. a bisto para quando se coloquen según V. me tiene aconsejado”.¹⁶ De nuevo será el erudito oscense quien allane el camino a Pedro González, en este caso en relación con la colocación de los cuadros en el Museo, ya que correspondía al planteamiento que él mismo había diseñado. En la comunicación que Carderera envió desde la Academia de San Fernando a la Comisión Provincial se instaba a

¹⁴ Esta tajante división entre “pinturas selectas” y “resto de pinturas” debía de ser muy explícita en la primera colocación de los fondos del Museo de Valladolid, ya que la menciona también el viajero inglés Richard Ford, quien en su descripción del Museo vallisoletano se refiere a estas últimas como “indifferent paintings are arranged in three galleries in the patio”. FORD, Richard, *óp. cit.*, p. 936.

¹⁵ ARABASF, leg. 2-54-7. Comunicación enviada el 18 de noviembre de 1847 por el jefe político de Valladolid a Pedro González, en la que incluye copia de lo que le ha sido comunicado por la Comisión de Monumentos de esa ciudad. Se le pide que haga una memoria detallada de los trabajos que tiene pensado emprender, así como un presupuesto detallado de los gastos que estos acarrearían.

¹⁶ *Ibidem*. Carta fechada el 21 de noviembre de 1847.

esta última a poner al director del Museo en pleno uso y ejercicio de su derecho a tenor de las atribuciones que por su cargo le correspondían, “para que con la posible brevedad, verifique la reforma de los cuadros malos, colocando los buenos que se hallan en el suelo sin colgar, según las instrucciones que el que suscribe comunicó al Director, sin admitir los pretextos con que la Comisión retarda y entorpece esta necesaria operación”.¹⁷

La propuesta de Pedro González y Valentín Carderera, que este último describe con todo detalle en las páginas de su informe, consistía en hacer una cuidada selección de las obras y tener expuestas solamente aquellas que se considerasen de mayor mérito, guardando las demás en los almacenes creados para tal fin. Las obras más sobresalientes deberían estar además colocadas por orden cronológico y por escuelas, procurando, en la medida de lo posible, exponer juntas las de un mismo autor.

Pedro González falleció en los primeros días de 1850 y fue su hijo Pedro González Soubrié quien le sucedió en el Museo con el cargo de director y conservador.¹⁸ Años más tarde, y por recomendación de Valentín Carderera, Pedro González Soubrié pasaría a Madrid, al Museo del Prado.

El Museo Provincial de Valladolid se gestó, al igual que los demás museos provinciales, en un periodo de convulsiones políticas en el que la riqueza artística que poseía una ciudad no suponía garantía alguna de que se fuese a crear un museo. Sin embargo, en Valladolid sí fue posible gracias a la constante dedicación que durante más de quince años demostró Pedro González y a la ayuda del influyente Valentín Carderera. El primero fue quien seleccionó las obras de los conventos, se ocupó de su traslado y almacenamiento durante los primeros años de la desamortización y quien, una vez adjudicada una sede para el Museo, restauró y expuso con auténtica dedicación las obras. Pedro González posiblemente no consiguió reorganizar el Museo de manera definitiva según sus deseos, pero hoy se le reconoce el mérito de haber sido su principal creador e impulsor, lo que sin duda no hubiese podido llevar a cabo sin el apoyo de Valentín Carderera. La intervención de Carderera en favor de Pedro González puso fin a las disputas por el control de las colecciones formadas con los bienes desamortizados, lo que evitó que en Valladolid se diese una situación que fue bastante común en el resto de la geografía española, en la que la falta de acuerdo entre

¹⁷ ARABASE, leg. 2-54-7. Carta fechada el 21 de noviembre de 1847.

¹⁸ *Ibidem*. Nombramiento de Pedro González Soubrié como director y conservador del Museo Provincial de Valladolid por Real Orden de 21 de mayo de 1850.

las autoridades competentes tenía como inevitable consecuencia una considerable merma del patrimonio.

Esto es precisamente lo que sucedió en Burgos, ciudad en la que la actitud de Valentín Carderera fue diametralmente opuesta a la que acabamos de describir, lo que influyó de manera sustancial en la triste fortuna del Museo Provincial de esa ciudad.

Las desavenencias entre Carderera y las autoridades burgalesas debieron de comenzar ya en el viaje que realizó el comisionado de San Fernando en 1836. El principal obstáculo con el que se encontró Valentín Carderera en Burgos fue la falta de colaboración por parte de dichas autoridades, que veían en el comisionado de la Academia de San Fernando un peligro para la salvaguardia de su patrimonio, ya que la provincia carecía aún de una comisión que pudiese velar por sus intereses y por este motivo se corría el riesgo de que se enviase una gran cantidad de obras a Madrid. En una carta al secretario de la Academia de San Fernando Carderera describe un panorama desolador: “Me ha costado infinitos pasos ver lo poco malo que hay de objetos de conventos suprimidos. Estos objetos no se hallan reunidos en un local grande o chico, sino esparcidos en una celda o rincón del convento a que pertenecen. Todo lo que hasta ahora he visto depositado son mamarrachos exceptuando tres o cuatro cuadros”. Y añade: “Casi no hay convento que no esté tomado por asalto y donde no queden señales de grandísima barbarie [...]. En fin, no ha podido hacerse esto más torpe y bestialmente de lo que se ha hecho”.¹⁹

La primera Comisión Científica y Artística de Burgos, encargada de la recogida y clasificación de los bienes procedentes de los conventos suprimidos, quedó establecida en julio de 1838. Nada sabemos de los trabajos realizados por sus cinco miembros en los dos primeros años de actividad, pero de lo que sí ha quedado constancia es de que, debido a la falta de recursos económicos, fueron prácticamente nulos hasta 1840.²⁰ Tanto esta primera comisión como su presidente, el jefe político de la provincia, fueron destituidos en 1843 y acusados de ser los responsables de la desaparición

¹⁹ ARABASF, leg. 2-46-7. Carta remitida desde Burgos a Marcial Antonio López, secretario de la Academia de San Fernando.

²⁰ ARABASF, leg. 2-46-7. En marzo de 1838 la Comisión Científica de Burgos se excusó ante la Academia de San Fernando por no haber mandado aún los inventarios detallados alegando que la invasión de la facción Zaratigui era la causante de los retrasos en los trabajos. Esta es la única noticia de que disponemos con respecto a esta primera comisión.

de la mayor parte de los objetos artísticos.²¹ La siguiente comisión estaba presidida por el nuevo jefe político de la provincia, Francisco del Busto, que sería protagonista de un violento enfrentamiento con Valentín Carderera.

En el marco de sus nuevas atribuciones, una de las primeras medidas que tomó el jefe político fue la de mandar a Rafael Monge, recientemente nombrado inspector del Museo Artístico, a que recogiese todas las obras de interés que encontrase en los conventos y monasterios. Los trabajos realizados por Monge —mano derecha e informador de Valentín Carderera en Burgos— dieron como resultado la realización del primer catálogo de la colección reunida por la Comisión Provincial, que fue enviado a Madrid en abril de 1844. Dicha colección constaba de 81 obras; la mayoría eran de autor desconocido, pero entre ellas destacaban algunas, como un *Apostolado* completo de Ribera, un *Retrato de obispo* de Rici y dos lienzos de Mateo Cerezo.²²

Federico de Madrazo y Valentín Carderera, en nombre de la Comisión Central, enviaron una comunicación a la de Burgos en la que se mostraban muy contrariados por la pobreza del inventario que acababan de recibir. En opinión de ambos, la riqueza artística de Burgos no podía verse reducida de aquel modo, y por ello instaban nuevamente a la Comisión Provincial a que investigase el paradero de muchos objetos que no aparecían mencionados en el catálogo realizado por Monge. Estas consideraciones no eran de carácter general, sino que los responsables de la Comisión Central daban noticias exactas del paradero de algunas obras de arte, lo que se contradice con lo que Valentín Carderera había manifestado años antes, durante su viaje por la provincia, cuando afirmó que no quedaban en ella sino “cuatro mamarrachos”.

Las iniciativas que Francisco del Busto tomaba en el establecimiento del Museo de Burgos, que excluían a Valentín Carderera de la toma de decisiones, tuvo como consecuencia que este repitiera incesantemente que no debía formarse museo alguno en dicha ciudad, dada la escasez y la pobreza de los fondos que había reunido la Comi-

²¹ ARABASF, leg. 2-46-7.

²² El 13 de enero de 1848, el propio Rafael Monge escribió una carta a Carderera en la que afirmaba: “A Ribera se le ha invocado gratuitamente, así como a otros muletillas como nombre para dar sonora importancia al establecimiento y nada más”. Evidentemente no recordaba que había sido él el primero —y el único— que había atribuido algunos lienzos al pintor de Játiva. ARABASF, leg. 2-46-7. El “retrato de Obispo de Rizi” formaba parte de lo seleccionado por Valentín Carderera para su traslado a Madrid. Sin embargo, algunas obras de las seleccionadas nunca fueron enviadas, y este retrato (fray Alonso de San Vitores) es hoy una de las obras más importantes del Museo de Burgos.

sión Provincial. Esta, sin embargo, se enorgullecía de haber salvado de la destrucción total, a la que los había condenado el Gobierno anterior, unos 50 cuadros, que habían sido oportunamente depositados en el Instituto Provincial.²³

El fiel Monge se ocupó de informar puntualmente a Carderera de todos los trabajos que la comisión de Burgos estaba llevando a cabo en la provincia. El 20 de noviembre de 1847 le informó de que se estaban sacando los cuadros del monasterio de Oña para llevarlos al Museo.²⁴ Al recibir esta noticia, Carderera tuvo que sentirse ofendido al menos por dos motivos: por un lado, se seguían llevando a cabo importantes trabajos de recogida de bienes sin contar con su aprobación para ello; por otro, hacía relativamente poco tiempo que él mismo había remitido un informe a la Academia de San Fernando en el que mencionaba especialmente el monasterio de Oña, donde no había, según él, absolutamente nada que pudiese considerarse de interés.²⁵ La información proporcionada por Monge acerca de 190 cuadros sacados por el jefe político de dicho monasterio ponía en tela de juicio la seriedad con la que supuestamente Carderera había llevado a cabo las labores que le habían sido encomendadas por la Academia de San Fernando.²⁶

Con estos nuevos fondos, descubiertos gracias a un nuevo viaje “más estenso y moderno”²⁷ que el realizado por Valentín Carderera, la Comisión Provincial de Burgos consiguió reunir una colección —que suponemos notable— que se disponía a instalar en un local del Seminario Conciliar de San Jerónimo. Por temor a que no le concedieran los permisos pertinentes, Francisco del Busto ocultó deliberadamente toda la información

²³ “donde han estado custodiadas con el mayor esmero según lo requería el mérito de muchas de ellas que tienen por autor a Rivera y Ricci a el Greco y otros célebres autores”. ARABASF, leg. 2-46-7. De las 81 pinturas catalogadas por Monge tan solo 50 llegaron a manos de la Comisión Provincial, sin que aparezca en los expedientes mención alguna acerca del paradero de las restantes.

²⁴ ARABASF, leg. 2-46-7.

²⁵ ARABASF, leg. 1-35-20. En comunicación al secretario de la Academia de San Fernando fechada el mismo día de su llegada a Burgos (22 de junio de 1836) dice que tiene intención de ir al día siguiente a ver “los cuatro cuadros que hay en Oña”.

²⁶ La noticia oficial de estos acontecimientos llegó a la Comisión Central de Monumentos pocos días más tarde, el 8 de diciembre de 1847. En esa fecha, Francisco del Busto remitió a Madrid el inventario de las pinturas de Oña. Se trataba de 139 (y no 190 como afirmaba Monge) lienzos que al parecer se encontraban ocultos tras paredes de mampostería.

²⁷ *Ibidem*. De algunas de las cartas remitidas por Monge a Carderera se deduce que este último realizó un nuevo viaje a la provincia de Burgos en la década de 1840, y que en esa ocasión visitó el Museo.

posible acerca de los trabajos que estaba llevando a cabo la comisión que presidía. De este modo, todas estas noticias fueron remitidas a la Comisión Central cuando los trabajos estaban ya muy avanzados, para evitar así que el responsable de la sección segunda, Valentín Carderera, pusiera ulteriores impedimentos. En la comunicación que se envió junto con el inventario de las pinturas procedentes de Oña se informaba a la Central de que las obras de acondicionamiento de las salas del Seminario que habrían de albergar el Museo estaban prácticamente terminadas. Los últimos detalles, como la colocación de cristales nuevos en las ventanas, se estaban llevando a término al mismo tiempo que se realizaban los bastidores nuevos para todos los cuadros, de modo que el Museo Provincial de Burgos podría abrirse al público el 1 de enero de 1848.

La contestación de Valentín Carderera a la comunicación de Burgos no tardó en llegar. En ella —fechada el 15 de diciembre de ese mismo año— mostraba su descontento, en nombre de la Comisión Central, por la premura con que se había instalado el Museo, sin haber tenido en cuenta algunos aspectos fundamentales y sin haberle consultado acerca de varias cuestiones de gran importancia.²⁸ Una de las cuestiones prioritarias a las que aludía era la elección del local. A juicio de Carderera, el Seminario de San Jerónimo no era adecuado para los fines a los que había sido destinado por la Comisión Provincial, de modo que recomendó —o más bien exigió— que se trasladase el museo al exconvento de San Pablo. Esta decisión no solo resultaba desmedida por lo que significaba trasladar todas las obras desde el lugar en el acababan de ser ubicadas a otro de características muy similares, sino que además era inviable por estar ocupado el convento de San Pablo por las tropas acuarteladas. Estas fueron precisamente las razones alegadas por el jefe político para no obedecer a semejante requerimiento²⁹ y seguir manteniendo el Museo en el Seminario de San Jerónimo.

Valentín Carderera parecía dispuesto a hacer todo cuanto estuviera en su mano para dismantelar el Museo de Burgos —aunque no prosperaría su intención de empezar por cambiarlo de sede— y no le faltaron argumentos para defender su postura: además de la escasa idoneidad del edificio, Carderera expuso otras consideraciones encamina-

²⁸ *Ibidem*. No existe copia del texto íntegro de esta comunicación, sino solo un resumen del mismo. Sin embargo, se puede deducir su contenido de la contestación de la Comisión Provincial, que sí consta en el expediente.

²⁹ *Ibidem*. Contestación de Francisco del Busto a las críticas de Carderera, fechada el 25 de diciembre de 1847. El año anterior la Comisión Provincial de Monumentos había solicitado que le fuera concedido precisamente el convento de San Pablo como sede para el Museo y la Biblioteca, pero esta petición le fue denegada por Real Orden en noviembre de 1846.

das a poner de manifiesto la falta de rectitud y la poca profesionalidad con la que había procedido la Comisión Provincial, y en especial Francisco del Busto, que había tomado decisiones que excedían con mucho de sus atribuciones. Comenzó diciendo que el inventario que le había sido enviado carecía de valor por no ofrecer apenas información acerca de las obras a las que hacía mención, y añadía que dichas obras eran “capaces la mayor parte de estraviar a la juventud estudiosa”, mientras que era bien sabido que quedaban importantes obras de escultura aún sin recoger.³⁰ Recordemos que en esas mismas fechas justificaba el hecho de que el catálogo de Valladolid no fuese apenas nada más que un listado de obras y que uno de los criterios principales de lo que podemos considerar su planteamiento museológico era que incluso las obras de menos valor artístico debían ser expuestas por su valor histórico intrínseco, del todo fundamental para la “educación de la juventud estudiosa”. Asimismo, le parecía gravísimo que se hubiese procedido a la restauración de muchas de las pinturas custodiadas en el Museo sin haber contado para ello con el permiso de la Comisión Central, mientras que aprobaba sin reservas las restauraciones que estaba llevando a cabo Pedro González en Valladolid.³¹ Por todo esto, mandó que se suspendieran inmediatamente todo tipo de trabajos, tanto en la recogida de obras como en lo relativo al acondicionamiento de las salas y a la restauración de los cuadros, hasta que la Comisión Central diese permiso para que fueran reanudados. En su respuesta, Francisco del Busto aseguraba que el interés que estos cuadros tenían era mucho mayor que el que Valentín Carderera les atribuía, y al hacer esta afirmación aprovechaba para atacar abiertamente al comisionado de la Academia de San Fernando: “Muy sorprendente ha sido su contenido, inesperado y nuevo bajo todos aspectos, de suerte que no sabría a qué atribuirle, a no conocer perfectamente la justificación de Vuestra Excelencia, el espíritu del país en que me encuentro, y el de las personas mas o menos relacionadas que hay en él [...]. Creo que en 1836 sería el estado de las pinturas el que Vuestra Excelencia manifiesta, pero el actual es muy diverso [...]. No puedo figurarme que Vuestra Excelencia, al ordenar la traslación de las pinturas, llevase un fin que no fuera muy digno de su acreditada ilustración”.³²

³⁰ ARABASF, leg. 46-7/2. Contestación —fecha el 15 de diciembre— de Carderera a la comunicación enviada a la Comisión Central el día 8 del mismo mes.

³¹ Hasta 1848 se habían restaurado 123 pinturas. Agapito y Revilla menciona que entre los papeles del archivo del Museo hay una lista de lo que, “por desgracia, restauró el mismo señor [Pedro González]”. AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid: catálogo de la sección de escultura*, Valladolid, Impr. de E. Zapatero, 1916, p. 17.

³² ARABASF, leg. 46-7/2.

En este clima, Rafael Monge volvió a informar a Carderera de que se estaba llevando a cabo otro traslado de cuadros, esta vez de la cartuja de Miraflores. Lo que era desde 1836 el principal cometido de las comisiones provinciales es visto en el caso burgalés como una operación cercana a la ilegalidad, y la finalidad última de estas comisiones, es decir, el establecimiento de un museo, se considera el capricho del jefe político de la provincia. Así lo definía el “Inspector Artístico” Monge: “Usted sabe lo que es el Museo de Burgos y lo que podrá ser en adelante por más objetos que reúnan, un saloncito de novedad para los curiosos y nada más”.³³

Estos fueron, a grandes rasgos, los acontecimientos que definieron la instalación del Museo de Burgos en los primeros años. Desde la fecha en que Valentín Carderera consiguió dismantelar el museo creado por la Comisión presidida por Francisco del Busto —que suponemos fue en el año 1848— hasta la definitiva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Burgos en la sede del Arco de Santa María en 1879, los fondos que lo componían pasaron por otros cuatro edificios, con la consecuencia lógica de estos traslados, es decir, la desaparición de un considerable número de obras. Y ello ante la indiferencia más absoluta de la Comisión Central.³⁴

Hemos querido reconstruir estos dos episodios porque no pueden considerarse como algo puramente anecdótico, sino que, por el contrario, creemos que ejemplifican el importante peso que la figura de Valentín Carderera tiene en la formación de los museos de algunas ciudades. Si la labor del resto de los comisionados de la Academia de San Fernando se limitó a la recogida de obras en las ciudades a las que fueron enviados con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, que debía ser ejemplo de una escuela nacional que contuviese lo más representativo del arte de español, Valentín Carderera dedicó un mayor esfuerzo al estudio y al inventario de las obras contenidas en los monasterios que debían ser custodiadas, promoviendo así la creación de museos provinciales en detrimento del Nacional.

Si bien en la triste fortuna del Museo de Burgos incidió, sin lugar a dudas, el enfrentamiento personal de Carderera con el jefe político de la provincia, en otros casos, como los de Valladolid, Palencia, Zamora, Huesca y Zaragoza, Valentín Carde-

³³ ARABASEF, leg. 2-46-7. Carta de Rafael Monge a Valentín Carderera fechada el 20 de diciembre de 1847.

³⁴ Para la historia del Museo de Burgos véase ELORZA GUINEA, Juan Carlos, et álui, *150 años del Museo de Burgos (1846-1996)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

raera puso su erudición —y sus influencias— al servicio de las comisiones provinciales, de modo que impulsó notablemente la instalación de los museos de estas ciudades.

El perfil final de las colecciones de algunos museos provinciales parece por lo tanto haber dependido de algo tan subjetivo como el gusto de un único individuo, a quien se dio libertad para decidir qué había de conservarse y qué, por el contrario, se podía malvender, cambiar o dejar para su ruina absoluta. En los museos que empezaron a formarse en España a raíz de la desamortización de Mendizábal no se tenían en cuenta las exigencias específicas del territorio en cuanto a la tutela de su propio patrimonio, sino que más bien se siguieron los criterios de interlocutores determinados, elegidos para este fin por poseer las cualidades a las que aludía Carderera en el artículo anteriormente citado.

Los museos públicos que empiezan a surgir en España en el siglo XIX se convierten en los nuevos templos estéticos a través de los cuales se establece el canon. Son sistemas de normas, de autoridad. Si las colecciones de algunos museos españoles reflejan en alguna medida el gusto particular de Valentín Carderera, debemos sin duda profundizar en el estudio de su figura, puesto que el alcance de su erudición ha dejado claro vestigio más allá de sus publicaciones; su papel de comisionado por la Academia de San Fernando para recoger los objetos artísticos de los conventos nacionalizados tiene que dejar de ser un simple dato de su biografía y empezar a considerarse un elemento importante para el estudio del legado intelectual del erudito oscense.

VALENTÍN CARDERERA, FIGURA RELEVANTE E INFLUYENTE DEL ARTE DEL SIGLO XIX

José María AZPIROZ PASCUAL*

RESUMEN.— En las páginas siguientes pretendemos perfilar las múltiples facetas de la personalidad artística de Valentín Carderera: su formación en Zaragoza, Madrid y Roma; su participación en las revistas de arte más relevantes del siglo XIX; su decisiva influencia en la creación de museos, con los bienes artísticos desamortizados al clero regular, a partir de 1835; y su profundo conocimiento, así como su intensa labor divulgativa, de la obra y la técnica pictórica de Francisco de Goya. También destacó como pintor, especialmente como retratista de la regente María Cristina y de la aristocracia y la burguesía madrileñas. Asimismo, analizamos y comentamos brevemente la obra escrita de Carderera, rigurosa y diversa.

ABSTRACT.— Our aim, on the following pages, is to outline the multiple facets of the artistic personality of Valentín Carderera, his education in Zaragoza, Madrid and Roma; his participation in the most important 19th century art magazines; his decisive influence on the creation of museums, with the artistic goods confiscated from the regular clergy, from 1835 onwards; and his in-depth knowledge, as well as his intense dissemination of the picturesque technique and work of Francisco de Goya. He also stood out as a painter, especially as the portrait artist of the regent María Cristina and of the aristocracy and bourgeoisie of Madrid. We will also briefly analyse and comment on the rigorous and diverse written work of Carderera.

* Catedrático de Historia en el IES Ramón y Cajal de Huesca. Doctor en Historia. azpirozpascual@hotmail.com

Después de treinta y siete años retomo la figura de Valentín Carderera y Solano. Cuando en los años setenta del siglo pasado recorrí las instituciones académicas madrileñas en las que Carderera tiene depositado su legado, así como la documentación relacionada con su actuación como comisionado para inventariar y catalogar la obra artística desamortizada, me encontré con que parte de los fondos relacionados con el artista no estaban catalogados. Por tanto, solo pude estudiarlo parcialmente, centrándome en el análisis de su obra pictórica y escrita. Posteriormente, mi inclinación por la investigación de la historia social y de los movimientos políticos en el siglo XX me ha apartado del XIX y de la historia del arte. Voy a tratar, en las páginas siguientes, de presentar las diferentes facetas que configuraron su personalidad, muy relevante e influyente en dicho siglo.

Valentín Carderera (Huesca, 1796 – Madrid, 1880) vivió en su ciudad natal durante la infancia y parte de la adolescencia. Estudió en el Seminario y en la Universidad Serrotiana. El general José Palafox, en uno de sus viajes a Huesca, tuvo la oportunidad de ver los dibujos y acuarelas del joven Carderera, y debieron de gustarle; por eso lo patrocinó para que se formara en Zaragoza en el taller del pintor de cámara Buenaventura Salesa. En 1816 marchó a Madrid, con buenos informes, para acercarse a Francisco de Goya y su círculo. No lo consiguió, aunque es de suponer que el interés de Carderera por la litografía y su profunda admiración por Goya le permitiesen conocer al egregio pintor aragonés, que por esas fechas había cosechado los mayores éxitos. En cambio, fueron sus maestros Salvador Maella y José de Madrazo, quienes lo introdujeron en el mundo del neoclasicismo. Madrazo exacerbó en Carderera el interés por la litografía como medio de reproducción del arte.

En 1822, pensionado por el duque de Villahermosa, se dirigió a Italia, como otros tantos jóvenes pintores románticos. Permaneció en ese país hasta 1831. Los duques de Villahermosa fueron durante años sus protectores; en su palacio madrileño vivió y dispuso de varias salas habilitadas como taller y almacén para sus interesantes colecciones de libros, retratos, tablas y lienzos, dibujos... Dada la influencia de Carderera en el mundo artístico del siglo XIX español, pudo contribuir, sin duda, a mejorar y ampliar la importante colección de pinturas de los Villahermosa.

En reconocimiento, Carderera retrató en repetidas ocasiones a esta familia; dedicó al duque *Iconografía española*, su obra escrita más monumental,¹ y les donó

¹ Dedicada a la “Buena memoria del Excelentísimo Señor don José Antonio Aragón Azlor, Pignatelli de Aragón, Gonzaga, Gurrea..., duque que fue de Villahermosa”.

dos álbumes de apuntes, dibujos y acuarelas: de los palacios de los duques en Huesca, Pedrola y Zarauz; de monasterios como los de Montearagón (una interesante vista, anterior al incendio), Sijena (y su sala capitular), Veruela, San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós, San Pedro de Roda, Santa María de Huerta (Soria)...; y de conventos y monasterios desamortizados en varias provincias de Castilla y León (Burgos, Valladolid, Zamora, Palencia y Salamanca). En realidad, los dos álbumes contienen respectivamente 57 y 59 hojas numeradas con dibujos, aguadas y acuarelas desde su estancia en Roma hasta 1867.²

En 1831 regresó a Madrid. A partir de esa fecha su vinculación con los Madrazo fue determinante, ya que configuraron y controlaron en buena medida el ambiente artístico de Madrid, por lo que el futuro se le presentaba prometedor al artista oscense.

A Carderera le tocó vivir un siglo convulso: la guerra de la Independencia, el absolutismo fernandino, el tránsito al nuevo régimen (el liberalismo), el turno violento entre liberales moderados y progresistas, el Sexenio Revolucionario, la I República y la Restauración borbónica. Pero sobre todo tuvo que vivir el proceso desamortizador de los bienes del clero regular (Álvarez Mendizábal, 1835), y este hecho histórico cataclítico, como veremos, a Carderera, que vivió el romanticismo desde la orilla derecha. Según Pedro de Madrazo, sintió siempre admiración por el poeta Lamartine y por el político y escritor Chateaubriand, ideólogos de la Restauración monárquica en Francia después de la Revolución y del periodo napoleónico.³ Hugo, Byron, Larra, Espronceda o el pintor Delacroix eran demasiado exaltados para Valentín Carderera: fue su romanticismo templado y muy tamizado por sus profundas creencias religiosas. En su familia, su hermano Custodio fue arcipreste del Pilar, y su sobrino Vicente, canónigo de la catedral de Huesca.

Valentín Carderera, sin pertenecer, por origen, al mundo aristocrático ni a la alta burguesía, tuvo un comportamiento y adoptó unas actitudes similares a los de estas clases sociales, que apostaron por un liberalismo moderado poco comprometido con lo social, nada imaginativo y que mantuvo todo tipo de prebendas a los privilegiados de siempre (que sin duda se beneficiaron de los efectos desamortizadores). A Carderera, las

² La enumeración del contenido de los álbumes la hace Manuel GARCÍA GUATAS en "Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico", *Artigrama*, 11 (1994-1995), pp. 425-450.

³ MADRAZO, Pedro de, "Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II (1882), pp. 5-12 y 105-126.



Valentín Carderera. *Federico de Madrazo y Kuntz. 1833-1879. Óleo sobre lienzo. 59,5 x 50,2 cm. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)*

principales tareas y misiones relacionadas con la salvaguardia y conservación del patrimonio artístico se las encomendaron, generalmente, los gobiernos liberales moderados.

La formación que recibió en Italia, especialmente en Roma, así como posteriormente sus continuos viajes por las provincias españolas para rescatar todo lo que se pudiera de los bienes artísticos eclesiásticos desamortizados fueron sus sustratos culturales más importantes.

Pedro de Madrazo, en su “Necrología” a Valentín Carderera, enumera los maestros italianos del Renacimiento que más admiró el pintor oscense y que asimiló extraordinariamente: “La pureza y el candor del beato de Fiesole; la gracia de Leonardo y Correggio; la nobleza de temple y la elegancia de Rafael; la grandiosidad de Miguel Ángel; la majestuosidad y dignidad de Mantegna; el colorido de Tiziano y Veronés”.



Desnudo masculino. *Valentín Carderera y Solano*. 1822-1831. Dibujo.
54,7 x 39,2 cm. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Desnudo femenino. *Valentín Carderera y Solano*. 1822-1831. Dibujo.
59,4 x 39,6 cm. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



*Apolino. Valentín Carderera y Solano. Dibujo. 1822-1831.
50,3 x 35,8 cm. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)*

Estudió con detalle los diferentes movimientos pictóricos italianos, fijándose especialmente en el manierismo y en la espiritualidad exaltada del barroco.

También sus primeros y principales encuentros fueron con las ruinas romanas, con la escultura clásica, con las basílicas paleocristianas y especialmente con la de San Pedro y las Estancias Vaticanas.

Una parte considerable de los dibujos, las aguadas y las acuarelas de las cuatro carpetas que se conservan en el Museo Provincial de Huesca, del legado Valentín Carderera, corresponden a su etapa de Roma.⁴ Y es que fue un extraordinario dibujante con gran capacidad de retentiva, que le sirvió de mucho como método de trabajo para elaborar sus catálogos artísticos, inventariar bienes y pintar sus cuadros. Decía Pedro de Madrazo:

⁴ En la sala Carderera se hallan expuestos tres dibujos al carboncillo (Apolino y dos desnudos, uno femenino y otro masculino) que contradicen a Pedro de Madrazo cuando lo considera pudoroso y tendente a rechazar el “arte pagano”. De hecho, son abundantes los dibujos de Carderera con desnudos, en actitudes a veces provocativas. En dicha sala se conservan también dos acuarelas sobre papel y sepia tinta de vistas de Roma.

Atesoraba rápidamente en sus carteras todos los datos de forma, de color, de materia y de magnitud, y los demás accidentes y pormenores que demandaba la diminuta ciencia arqueológica de aquella época [...]. Era tal la costumbre que desde sus correrías artísticas por Italia [...] había contraído de tomar apuntes a escape, que para dibujar y acuarelar un monumento cualquiera, así se tratara de un sepulcro tan cuajado de relieves y calados como los de la Cartuja de Miraflores, o de un edificio tan exornado como la fachada de la Universidad de Salamanca, o de un conjunto tan complicado como el claustro plateresco de Santa María la Real de Nájera, no había menester más tiempo que el que empleaba el sol en su carrera de Oriente a Ocaso. Bastábale una leve silueta, una ligera mancha, una simple nota, para recordar luego con sus más esenciales pormenores el objeto reproducido. Cuando no le era posible tomar en su álbum todos los datos precisos, se contentaba con trazar cuatro rayas en un papel cualquiera —aunque fuese en un sobre de carta—: lo demás, [...] su memoria se lo sugería.⁵

Gabriel Llabrés le atribuía un arsenal de 130 carpetas (o carteras) de notas, dibujos, acuarelas, aguadas, litografías y apuntes,⁶ repartidos actualmente entre la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Biblioteca Nacional de España y la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, aparte de lo que conservan sus descendientes y herederos y los dos álbumes ya citados de los Villahermosa. Son de gran calidad, sobre todo los dibujos, que destacan por su trazo seguro y muy suelto.

En Roma, por esos años (1822-1831) contactó también con los jóvenes pensionados alemanes que habían configurado un grupo pictórico con características específicas. Se trataba de los nazarenos —o *tedeschinos*, como los llamaba Carderera—, vinculados ideológicamente al incipiente nacionalismo germánico, casi siempre demasiado conservador, sobre todo si lo comparamos con el nacionalismo italiano, más plural y avanzado. Los nazarenos buscaban las esencias de la pintura y de la temática en la Edad Media, en el gótico. Ese romanticismo espiritualista le interesó mucho al erudito oscense, de tal forma que en muchos de sus lienzos y retratos posteriores la tendencia a la pureza de la línea mediante las formas ovaladas y a evocar, a través de la pintura o de la litografía, el gótico fueron en Carderera facetas dignas de tener en cuenta.⁷

⁵ MADRAZO, Pedro de, art. cit.

⁶ Gabriel LLABRÉS, secretario de la Comisión de Monumentos de Huesca, biografió a Valentín Carderera en un volumen dirigido por Cosme BLASCO Y VAL que incluye los títulos *Jaca, Huesca...*, Huesca, Impr. de T. Blasco, 1905.

⁷ Todos estos aspectos se analizan más detenidamente en AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, IEA, 1981.

Si bien no se adhirió a esta escuela,⁸ sí participó de sus entusiasmos. Muchos pensionados españoles que entre 1820 y 1840 se formaron en Roma quedaron influenciados por el purismo alemán, entre ellos Federico de Madrazo, al que Carderera admiró como pintor.

También en Roma tuvo la oportunidad de introducirse en ambientes aristocráticos, valiéndose tal vez de su condición de protegido de los duques de Villahermosa. Frecuentó el palacio de los Doria, una de las dinastías con más poder desde el Renacimiento y cuyo museo-palacio es todavía de los más prestigiosos de Roma. Hasta en cinco ocasiones retrató a Teresa Orsini (la princesa Doria). Cardenales, duques y marqueses romanos fueron retratados por Carderera.⁹ En realidad, con esa vieja aristocracia no se sentía incómodo, tampoco con la española; evolucionó con ellos, al mismo tiempo, del absolutismo al liberalismo moderado sin demasiados problemas. Con el cambio también Carderera obtuvo provechos y ventajas.

A su regreso a España (1831) fijó su residencia en Madrid, siempre en el palacio de los Villahermosa en la carrera de San Jerónimo. El patriarca de los Madrazo, José de Madrazo, continuó siendo su maestro. Con su hijo Federico, el mejor pintor del clan familiar, coincidió en lo pictórico y en el aprecio común que sentían por Goya. Más de medio centenar de cartas (recibidas entre 1834 y 1865) conservaban los herederos de Carderera de Federico de Madrazo. También fueron frecuentes las citas personales constatadas en la agenda de este pintor,¹⁰ que retrató al erudito oscense en dos ocasiones: en 1833 (cuadro que concluyó en 1879, tres meses antes del fallecimiento de Carderera, y que fue donado por sus descendientes al Museo de Huesca) y en 1846 (colección Luis Carderera en la década de los setenta del siglo pasado).

Con Pedro, otro de los hijos de José de Madrazo, algo más joven que Federico, también tuvo una estrecha relación, como se refleja en la “Necrología” ya comentada. Coincidieron en las páginas de *El Artista*, en la defensa del gótico y de la Edad Media

⁸ Dirigida por el alemán Overbeck y en la que también se hallaba inscrito el gran maestro de su época Ingres.

⁹ Retrató al cardenal Pacca, al cardenal Fransoni, al conde Marsciano y al marqués Fransoni. Todo esto, en AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, “Catálogo aproximado de su obra”, en *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 11.

¹⁰ GARCÍA GUATAS, Manuel, art. cit.

(como esencias de lo nacional, en unos momentos en que el liberalismo, de cuño moderado y muy centralista, seguía necesitado de identidades frente a las culturas periféricas peninsulares) y en el interés por la litografía como sistema más eficaz, rápido y moderno para la difusión de obras de arte y para la realización de catálogos artísticos.

Recuerda Pedro de Madrazo que fue en casa de su padre donde Carderera trató a Alberto Lista, Eugenio de Ochoa, Mariano José de Larra, José de Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Calderón, José Bermúdez de Castro, Manuel Bretón, Antonio Gil y Zárate, José Zorrilla, Cecilia Böhl de Faber..., todos ellos figuras relevantes del siglo XIX. De aquellas reuniones surgió la idea de editar *El Artista*, “verdadero despertador del genio español moderno”.

El Artista fue el primer y principal órgano de difusión del romanticismo en España. Eugenio de Ochoa, pensionado en París, copió la cabecera y el estilo de *L'Artiste*, fundado en 1831 pero que perduró bastantes años más que *El Artista*. De este semanario solo se editaron 65 números, entre enero de 1935 y abril de 1936. En realidad fue el periódico de los Madrazo, dirigido por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa. Desde sus páginas se catapultó o rechazó a pintores, eruditos e investigadores del arte según si rivalizaron o no con los Madrazo.

Iba ilustrado con láminas litografiadas y se conserva, en tres tomos, en la Real Academia de la Historia. En él Carderera escribió artículos sobre la historia del arte español desde el prerrománico asturiano hasta Juan de Herrera (arquitecto de El Escorial). También biografió a Bartolomé Pinelli (pintor y grabador italiano), al pintor Juan Carreño, a José de Madrazo y a Francisco de Goya.¹¹

En el *Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos en 1836, se continuó con el proyecto iniciado en *El Artista*; se imitó hasta el diseño de la portada, y, por supuesto, Carderera también colaboró esporádicamente con algún artículo sobre arte.

¹¹ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, 1987. Se señala, además, que en el tomo II (1836) de *El Artista* escribió sobre “Felipe II y El Escorial” (pp. 121-124) y sobre “Conservación de Monumentos” (pp. 217-218) (se avvicinaban los efectos de la desamortización de Álvarez Mendizábal). En el tomo III (1836) biografió también a Ramón Carnicer (pp. 145-157).

Pero donde nos encontramos con el Carderera más activo, romántico y moderno, aunque comprometido también con la tradición y con el pasado histórico y el arte medieval, entendidos como la base de lo hispánico, es en su infatigable tarea de conservador de monumentos.

Prefirió ante todo viajar y poner su oficio de extraordinario dibujante al servicio de la salvaguardia y difusión del patrimonio artístico. Como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue comisionado en 1836 por el Gobierno de la nación para inventariar, en plena guerra carlista, los conventos y monasterios desamortizados de varias provincias de Castilla y León (Burgos, Valladolid, Palencia, Zamora y Salamanca). Con los bienes artísticos rescatados recibió en 1838 el encargo del Gobierno de formar un gran museo nacional en el ex convento de la Trinidad de Madrid, que se abrió al público en 1841.

Con la desamortización de Álvarez Mendizábal se inició un proceso en el que el arte español salió a la luz y se empezó a conocer, estudiar, vender, coleccionar y custodiar en las instituciones públicas. Como señala Itziar Arana, “Valentín Carderera desde Madrid dirigió en primera persona todos los trabajos para crear el Museo Nacional y otros provinciales”.¹²

En 1850 recibió el encargo de la Comisión Real del Patrimonio de elaborar un informe para la restauración de los Reales Alcázares de Sevilla. Recorrió en esta ocasión, además de Sevilla, Granada, Córdoba y Jaén. Y como vocal de la Comisión Central de Monumentos redactó también informes sobre monumentos y conventos medievales, entre ellos los de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós, que, como solía hacer, dibujó. Gracias a su intervención fueron rehabilitados y dignificados a nivel nacional. Con su propio peculio restauró el claustro de San Pedro de Huesca.

Desde 1836, pues, y durante muchos años, desarrolló una infatigable labor de campo previa a la redacción de su obra escrita, que ha servido de ejemplo y fundamento, como señala el catedrático de la Universidad de Zaragoza Manuel García Guatas, para la historia del arte.

Con la obra pictórica y escultórica rescatada, Carderera dio un vuelco trascendental al desarrollo museístico, ya que por iniciativa suya surgieron bastantes museos

¹² Itziar Arana, “Valentín Carderera y las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal”, conferencia impartida en Huesca el 11 de noviembre de 2010 y reflejada al día siguiente en el *Diario del Altoaragón*.

provinciales, no solo el Museo Nacional de la Trinidad. Con su activa participación y sus donaciones (en 1873 y 1875) se fundó el entonces Museo Provincial de Huesca,¹³ que se ubicó en el Colegio Imperial de Santiago (en dos salas del piso principal).

A otras instituciones de su ciudad natal hizo entregas de parte de su legado. Antes de 1858 donó a la biblioteca del cabildo de la catedral una *Historia de Huesca* (en segunda edición) de Diego de Aínsa, autógrafa. Sus sobrinos, Vicente y Mariano Carderera, entregaron a la Biblioteca Provincial dos remesas de libros: un diseño de la Biblioteca Filhol de Toulouse; una *Geometría* de los sastres de Martín de Andújar; doce manuscritos, en tres tomos, de las *Memorias literarias de Aragón*; un *Teatro histórico*, del padre Ramón de Huesca, en seis volúmenes; *Los sepulcros de la casa real de Aragón*, de fray Vicente Prada (de este autor obtuvo muchas referencias para elaborar su *Iconografía española*). Al Museo de Zaragoza donó importantes cuadros: un retrato de Antonio Martínez, hijo de Jusepe Martínez, autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, y otro de san Martín (tabla del siglo xv).¹⁴

También fue en el siglo XIX gran conocedor y divulgador de Francisco de Goya y uno de los primeros en biografarlo. Trató directamente con su hijo Javier y con su nieto Mariano, y llegó a coleccionar muchos de sus dibujos, algunos preparatorios para las series de grabados.

Orencio Pacareo y Ricardo del Arco, en sendas conferencias para los actos conmemorativos del primer centenario de la muerte de Goya (1928) que se celebraron

¹³ En José M.^a AZPIROZ PASCUAL, “Comentario de las fuentes...”, art. cit., se afirma que el 29 de octubre de 1873 Carderera cedía veintitrés tablas y lienzos de los siglos xv y xvi (cuatro procedentes del Monasterio de Sijena, otras tantas de San Pablo de Zaragoza, una santa Lucía del célebre pintor Carducci...). Además de dirigir los trabajos de creación del Museo, mandó restaurar 36 cuadros de los pertenecientes a la Comisión Provincial de Monumentos y que iban a integrar el naciente Museo. El 20 de octubre de 1875 donó 21 lienzos más, de Crespi, Spranger, Solís, Guido Reni, etcétera. Sus albaceas testamentarios legaron un retrato de Ana Malzi de Palafox, del pintor Francisco Bayeu, y el retrato de Carderera de Federico de Madrazo. Se conservan también, como se ha señalado, cuatro de sus múltiples carteras con dibujos y acuarelas. El registro de estas se llevó a cabo en el Museo el 19 de diciembre de 1918, por donación de la Comisión Provincial de Monumentos. De incalculable valor son las cuatro litografías sobre tauromaquia de Francisco de Goya, estampadas por Gaulón en Budeos en 1825, en tirada de 300 ejemplares, que fueron donadas por Valentín Carderera.

¹⁴ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, “Comentario de las fuentes...”, art. cit., pp. 562-563.

en Zaragoza, recapitularon sobre la ingente labor de Carderera en la recopilación de la obra de Goya.

En *El Artista* escribió sobre el pintor de Fuendetodos en 1835, a los siete años de su fallecimiento. Se sirvió de unos apuntes que le prestó su hijo Javier. Según se pone de manifiesto, conocía perfectamente la ubicación de su obra, pues al referirse a las pinturas murales las enumera —las del Pilar, San Antonio de la Florida (Madrid), la catedral de Valencia (sobre san Francisco de Borja), la de Toledo (sobre el Prendimiento)...— y añade: “y las de una casa de campo que posee su hijo, próxima al Manzanares”. Probablemente habría visitado la por entonces llamada *Quinta del Sordo*. Comenta también de modo bien sistematizado y siguiendo un orden cronológico las pinturas y géneros que cultivó.

Con estas frases reproducía en *El Artista* la técnica pictórica de Goya en su etapa de madurez:

Pintaba las partes iluminadas con mucha masa de color, sin atormentarlo; reflexionaba y calculaba el efecto antes de ejecutarlo, y persuadido del toque que debía dar, lo hacía con tal desenvoltura y atrevimiento que daba un resultado admirable, aunque a los poco entendidos parezcan muchas de sus principales obras hechas con precipitación y negligencia. Tan celoso y amante era del gran efecto de un cuadro, que sus últimos toques de luz los ejecutaba regularmente de noche con luz artificial, curándose, a veces, muy poco de la mayor o menor corrección en el dibujo [...].

Su gran manejo de la pintura al óleo es muy conocido; jamás descendía a minuciosidades acerca de sus telas, paleta ni pinceles; a estos, alguna vez sustituía la punta flexible del cuchillo de su paleta, y esta era tan sencilla que regularmente no usaba más que bermellón, ocre, blanco y negro.

Es sorprendente la facilidad con que hacía los retratos; por lo regular los pintaba en una sola sesión y estos eran los más parecidos. Aún parece que respiran muchos de ellos, tal es la exactitud y verdad de sus formas y colorido, y tal la naturalidad de sus actitudes peculiares, que se les adivina su índole y carácter.¹⁵

Admirado por su obra, aplicó con gran fidelidad la pincelada suelta, los empastes de color y las veladuras propias del estilo de Goya en varios cuadros. Destaca la copia que hizo (en media figura) de María Luisa (fragmento del retrato de *La familia de Carlos IV*). Se trata de un pequeño lienzo que capta a la perfección la expresión y recoge con maestría la técnica goyesca.

¹⁵ *El Artista*, 1 (1835), pp. 253-255.



María Luisa de Parma. *Copia de La familia de Carlos IV de Goya.*
Valentín Carderera y Solano. Óleo sobre lienzo. 61,5 x 44 cm.

En alguna de sus réplicas de Teresa Orsini (la princesa Doria) vuelve a reproducir con habilidad la misma libertad en la aplicación de la pasta de color. También en el tema histórico de la rendición de Granada, en los personajes del fondo.

Goya estuvo siempre presente en Carderera. En 1838 volvía a biografiarlo en el *Semanario Pintoresco*, esta vez situándolo, por los *Caprichos*, a la altura de Rembrandt. Lo abordará de nuevo dos veces más: en 1860 y en 1863, en la *Gazette des Beaux-Arts*.¹⁶ Esto significaba el reconocimiento de los estudiosos franceses a los trabajos y al proceso de investigación de Carderera sobre Goya y a la ayuda prestada a

¹⁶ VII (1860), pp. 215-227, y XV (1863), pp. 237-249.

algunos de ellos. Charles Yriarte, experto en bellas artes, manifestaba que quien quisiera escribir algo sobre Goya debía “ir y llamar al despacho de don Valentín”.

Capítulo aparte merece Carderera si se le aborda como pintor, y no porque fuera extraordinario. Él mismo no se valoró como debiera; además, consideró que la pintura no fue su principal actividad, que definitivamente abandonó en torno a 1860. Salvo en mi publicación de 1981, ya reseñada, poco se ha comentado su obra. Varias historias de arte dedican escasas líneas a intentar encuadrar al artista oscense. Juan Antonio Gaya Nuño lo considera un prerromántico setecentista:

Su longevidad no debe inducirnos a error acerca de su filiación, porque si le fue dado atravesar muchas etapas estilísticas, se recordará que era ante todo un hombre nacido en el siglo XVIII, aunque fuera en sus postrimerías [...]. Sus mejores obras fueron el arrogante retrato de la X duquesa de Osuna y el tan sensible del príncipe de Anglona; una pintura muy atractiva entre clásica y romántica, con señorío de la primera manera y elegante afectación de la segunda.¹⁷

Enrique Lafuente Ferrari lo incluye entre los eclécticos, afirmando que acaso es “el mejor conocedor de la obra de Goya en su tiempo, pero cuya pintura de retratos, principalmente, presenta un cierto lugar común de época”.¹⁸

Menciona algunos de sus retratos, como “el muy curioso retrato del marqués de Belmonte y Jarandilla, de 1839 (colección Oliva)”, los de “Luis Felipe y la reina Amalia, que fueron del duque de Montpensier”, y “el bello retrato de señora (1837) de la colección Toreno”, y añade:

El brote romántico se muestra más bien en las actividades arqueológicas de Carderera, que fueron las que le dieron merecida fama; de su interés por la Edad Media y por los monumentos españoles dan fe tanto sus numerosos dibujos documentales como sus publicaciones, entre las que destacan los dos tomos de la *Iconografía española* (1855-1864).

¹⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus-Ultra, 1966, pp. 113-114. Incluye el retrato del XII duque de Osuna.

¹⁸ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1956, pp. 465-466.

Como pintor navegó entre el neoclasicismo, aprendido de José de Madrazo, y un romanticismo atenuado, con connotaciones del purismo de los nazarenos y de Federico de Madrazo. Su romanticismo se manifiesta más en los entornos y paisajes que en las poses o maneras de las figuras, que son todavía neoclásicas.

Ante todo cultivó el retrato, y en ocasiones lo hizo por compromiso. Fue pintor de cámara de la regente María Cristina, a la que pintó en reiteradas ocasiones. Como retratista oficial se sometió rígidamente a las normas entonces establecidas, por lo que resulta algo artificioso y más preocupado por el aspecto externo que por captar al personaje, que aparece apelmazado por tantas joyas y abalorios.

La retrató de media figura y marco ovalado. Él mismo la describía en su *Catálogo de retratos*: “Está vestida con el traje del tiempo de La Reina Católica [...]. Estudio



Retrato de María Cristina. Valentín Carderera y Solano.
Óleo sobre lienzo. 74,5 x 64,5 cm. Museo del Romanticismo.

en busto prolongado para el cuadro de cuerpo entero que de esta señora pintó en París en 1843".¹⁹ El 20 de marzo de 1965 se instaló en la sala real del Museo del Romanticismo. No es casual que el conservador Carderera la vistiese de Isabel la Católica, artífice de la unidad nacional. ¿Quería significar el pintor que, asentado el liberalismo, aquella no peligraba, sobre todo después del triunfo obtenido en la guerra civil carlista?

No obstante, el que actualmente se expone en la sala I (vestíbulo) del Museo del Romanticismo es el retrato de la reina gobernadora María Cristina, de cuerpo entero, y que también describe en su *Catálogo de retratos*. De peor factura es el de la reina



Retrato de María Cristina de Borbón. Valentín Carderera y Solano.
Óleo sobre lienzo. 120 x 90 cm. Museo del Romanticismo. (Foto: Pablo Linés Viñuales)

¹⁹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por [...]*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1877.

gobernadora sentada en trono (propiedad, en 1970, de Luis Carderera), que aparece firmado por el autor en 1841. En todos ellos, el diseño de las joyas y abalorios es propio de Carderera.

Retrató también a la nobleza, con la que sintonizó bien, como se ha comentado anteriormente. A la X duquesa de Osuna (Francisca Beaufort) la pintó de cuerpo entero (43,5 x 29,5 cm). En su *Catálogo de retratos* dice que representa unos treinta años, y para su ejecución definitiva hizo primero una cabeza de estudio.

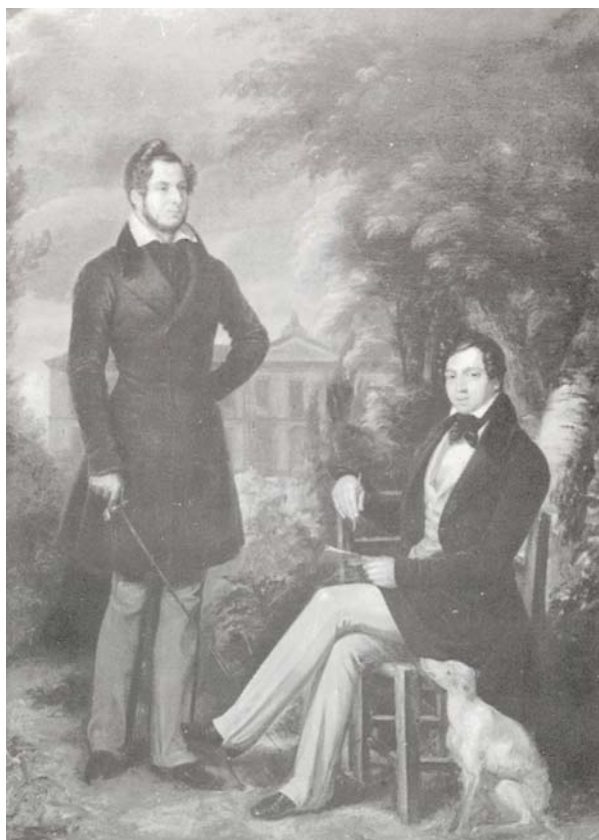
A los marqueses de Malpica los retrató en 1837 y en la actualidad se hallan expuestos en el Museo de Huesca. La actitud neoclásica de la marquesa se combina con un tratamiento del rostro (ovalado) y de la anatomía algo gotizante, propio del purismo romántico.



Mariano Téllez Girón, XII duque de Osuna. Valentín Carderera y Solano. 1833.
Óleo sobre lienzo. 103 x 75 cm. Museo del Romanticismo. (Foto: Pablo Linés Viñuales)

Uno de los retratos más reconocidos es el del XII duque de Osuna, pintado en 1833 y expuesto en la actualidad en la sala XI del Museo del Romanticismo. En la *Guía* de 1970, por tanto, antes de la reciente remodelación del Museo, se hallaba en la llamada *sala de los militares*, con este comentario:

Centra la pared del fondo el garboso retrato de un joven guardia de Corps, firmado por Valentín Carderera. Se le ha supuesto el príncipe de Anglona, don Pedro Téllez Girón [...], murió de repente en 1844, a los treinta y cuatro años.²⁰



Retrato del duque de Villahermosa y del conde de Simancas.
Óleo sobre lienzo. 102,5 x 75 cm. Colección particular en 1981.

²⁰ GÓMEZ MORENO, M.^a Elena, *Guía del Museo Romántico*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1970.



María Teresa Orsini, princesa Doria. *Valentín Carderera y Solano. Hacia 1822-1831. Óleo sobre lienzo. 65 x 49 cm. Museo del Romanticismo. (Foto: Pablo Linés Viñuales)*

No obstante, en la actualidad se dice que es Mariano Téllez Girón, el sucesor de Pedro. La apostura melancólica y la distinción displicente del retratado se complementan con el romanticismo del entorno (un fondo de jardín).²¹

Fue adquirido con fondos del Estado por el Museo del Romanticismo. Ya en 1924 lo citaba De la Vega – Inclán en su catálogo. Es, además, uno de los retratos más conocidos de Carderera; participó, entre otras, en la exposición *Un siglo de arte español (1856-1956)*, celebrada en los palacios del Retiro y organizada por la Dirección de Bellas Artes.

²¹ *Museo del Romanticismo: guía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

El retrato del duque de Villahermosa y el conde de Simancas también fue expuesto en el Museo del Romanticismo en 1954. Es otro de los más logrados del artista; su factura y su acabado son muy correctos. El clasicismo de las aposturas es notorio y se amortigua con el romanticismo del entorno. El influjo de Federico de Madrazo es notorio en estos últimos retratos, que resultan muy del gusto de la época.

Al marqués de Belmonte y Jarandilla, Tirso Téllez Girón, lo viste de andaluz en medio de un paisaje de invierno. Quizás sea uno de los retratos de mayor porte romántico. Fue realizado en Madrid el 9 de enero de 1839, después de que el marqués fuera rescatado de la partida de Palillos de la Mancha, donde permaneció preso de los carlistas desde el 24 de octubre hasta el 4 de diciembre de 1838.²²

Capítulo aparte merecen los retratos de Teresa Orsini (princesa Doria). Los Doria formaban parte, todavía en el siglo XIX, de aquel reducido núcleo de la gran nobleza romana. Carderera, atraído por el pasado histórico de esta familia, se sintió tentado a inmortalizar a alguno de sus miembros y eligió a la joven Teresa Orsini, por la cual —según Pedro de Madrazo— sintió un amor idealizado y siempre disimulado, dadas las diferencias de clase. Directamente de la modelo hizo dos retratos; los demás son réplicas ejecutadas de memoria después de 1831. En total he catalogado cinco princesas Doria, cuatro muy similares. Solo un pequeño lienzo de la princesa Doria y su hijo nos recuerda uno de los originales que se conservan en el palacio romano de esta familia.

La técnica de estos retratos oscila desde el modelado más puro en unos hasta el uso de empastes en otros. La composición (bustos o medias figuras) es muy clásica, acorde con el deseo de reflejarla como cortesana. El diseño de joyas y abalorios es original del pintor, que describe dos de los retratos en su propio catálogo.²³

Poco conocidos son los retratos de familiares y amigos de Carderera: Custodio Carderera (hermano), Mariano Carderera (sobrino), Francisca Ponzán Almodévar (esposa del anterior), Vicente Carderera (sobrino) y Jaime Claver (oscense ilustre y coetáneo de Valentín Carderera).

²² En AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., se señala la propiedad de los cuadros pintados por Carderera, aunque desde 1981, año en que apareció la publicación, seguro que habrá experimentado variaciones.

²³ Dos se encuentran en el Museo del Romanticismo, uno pertenece a la Colección Abadías, en Huesca (el más goyesco), y los otros dos, a los descendientes del pintor. En la sala xv del citado Museo se halla expuesto el que se ha seleccionado para estas páginas. Teresa Orsini, casada con Luigi Doria-Pamphili, príncipe de Melfi, se dedicó a actividades asistenciales y dio vida a las órdenes de las Hermanas Hospitalarias y a las Damas Lauretanas, que se ocupaban de la rehabilitación de prostitutas y la asistencia a los peregrinos.



Custodio Carderera. *Valentín Carderera y Solano. 1850-1860.*
Óleo sobre lienzo. 63 x 51 cm. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



Mariano Carderera Potoc. *Valentín Carderera y Solano. Colección Carderera.*



Francisca Ponzán Almudévar. *Valentín Carderera y Solano. Óleo sobre lienzo. Colección Carderera.*

Todos ellos presentan similitudes estilísticas y se diferencian notablemente de los retratos oficiales, ya que, exento de compromisos, el pintor se acerca más al personaje, procurando captar su personalidad. Solo Custodio Carderera mantiene cierto empaque. También fue expuesto en el Museo del Romanticismo en 1954. Desde 1973 se puede contemplar en el Museo de Huesca, al que fue donado por Fernando y Luis Carderera.

Los retratos familiares fueron ejecutados entre 1850 y 1860, y posiblemente fueron lo último que pintó. Se conservaron en la casa-palacio de los Carderera en Huesca hasta 1973, y unos meses después aquella fue demolida por la “piqueta especuladora”.²⁴ El retrato de Jaime Claver formaba parte, en la década de los setenta del siglo xx, de la colección de Ángel Claver.

Pintó también temas alegóricos y religiosos. Entre los primeros destacan *La Hermosura y la Prudencia* y *Cleopatra*. Entre los religiosos, el retablo de santa Marcelina (encargo del duque de Villahermosa), un tríptico para el infante Sebastián Gabriel y una Inmaculada Concepción (propiedad en la década de 1970 de Fernando Carderera).

La Hermosura y la Prudencia (113,5 x 144,5 cm) se hallaba expuesto en el antiguo Ministerio de la Gobernación. En la Prudencia se manifiestan rasgos propios de Rafael que contrastan con la sensualidad de la Hermosura.

El lienzo de *Cleopatra* permaneció en Huesca hasta 1973. Se trata de una réplica de la Cleopatra del pintor italiano Guido Reni. A sus manos llegó también otra (con collar de perlas) de Spranger, que donó al entonces recién fundado Museo Provincial de Huesca en 1875, y que nada influyó en la de Carderera, en actitud de colocarse el áspid en el pecho como símbolo evidente de la caducidad de la belleza.²⁵

En las alegorías comentadas son palpables ciertas actitudes manieristas; debemos recordar que manierista fue en sus inicios Guido Reni.

²⁴ Custodio Carderera era licenciado en Sagrada Teología y arcipreste del Pilar. Alcanzó innumerables títulos y dignidades eclesiásticas y falleció el 7 de septiembre de 1871. Mariano Carderera fue un destacado pedagogo e impulsor de la creación de las Escuelas Normales del Magisterio (entre otras, la de Madrid y la de Huesca). En la Facultad de Educación de Huesca se conserva abundante bibliografía suya, que estudió con rigor en su tesis doctoral la profesora M.^a Jesús Vicén. Fue uno de los cinco albaceas testamentarios de su tío Valentín. Su retrato, como el de su esposa, Francisca Ponzán, fue expuesto en el Museo del Romanticismo en 1954.

²⁵ Los cuadros de temas alegóricos se pueden ver, en blanco y negro, en AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., pp. 34 y 35.



Cleopatra. Valentín Carderera y Solano. Óleo sobre lienzo. 98,5 x 74,5 cm. Colección Carderera.

En los temas históricos aporta buena dosis de verismo, ya que antes de ejecutarlos se sometía a un proceso riguroso de investigación, de búsqueda de fuentes escritas y plásticas. Destacamos dos lienzos: *Colón a su regreso de América* y *La rendición de Granada*. El primero fue expuesto en 1836 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y así se comentó en *El Artista*:

Este cuadro, obra de don Valentín Carderera, artista muy acreditado, tanto por sus conocimientos como por las obras que en otras exposiciones ha presentado, hace mucho honor a nuestras bellas artes. La composición es bella [...]. Colón, en pie ante los reyes, parece mostrarles las producciones de la América, y algunos indios de ambos sexos que le siguen como asombrados de las costumbres y magnificencias europeas; y en esto el pintor ha seguido exactamente la historia.²⁶

²⁶ *El Artista*, II (1836), p. 166.

En el lienzo, ejecutado por orden de María Cristina, los personajes en él representados (los Reyes Católicos, los infantes Juan y Juana, Gonzalo de Córdoba, el cardenal Pedro Gonzalo de Mendoza...) aparecen ataviados con todo rigor histórico.

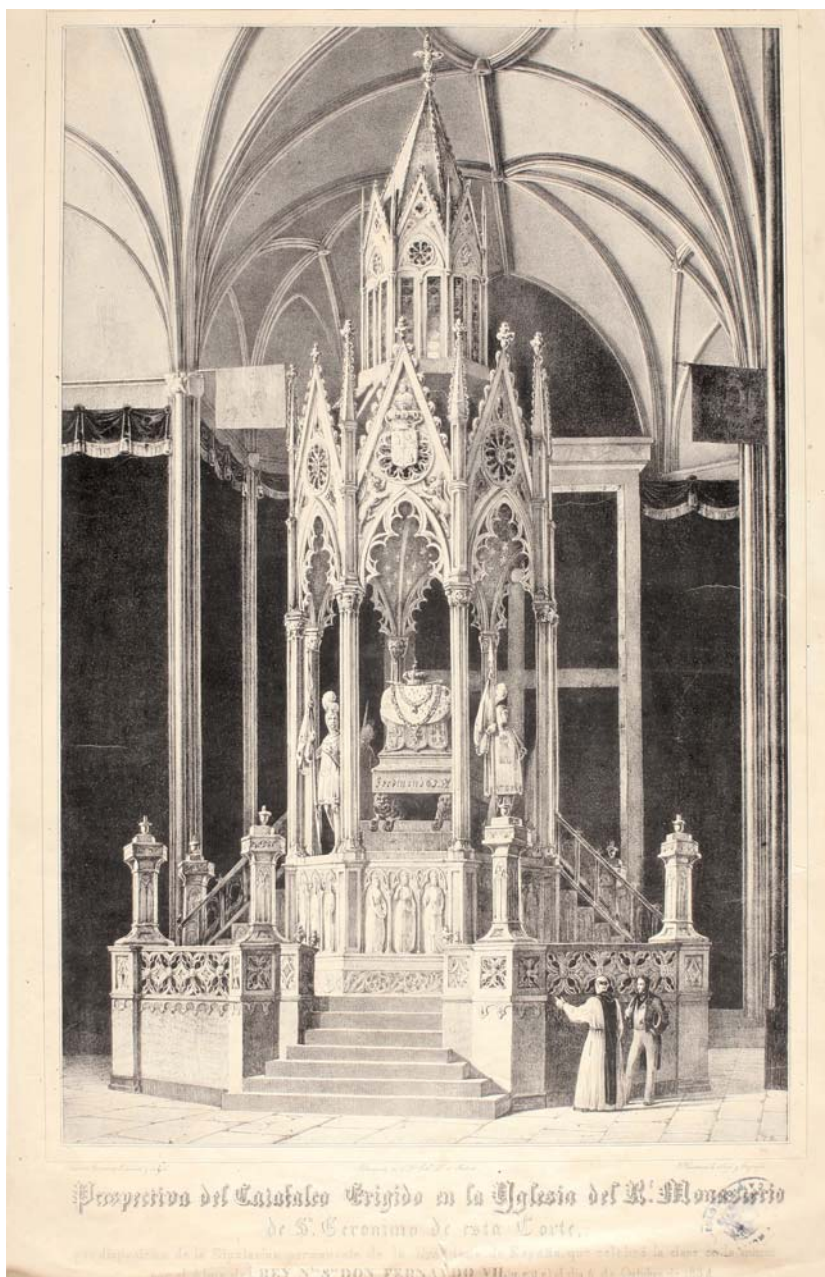
En *La rendición de Granada* aparecen los Reyes Católicos y Boabdil en el momento histórico de la entrega de llaves de la ciudad. Las murallas granadinas ponen telón de fondo a la escena. Las reducidas dimensiones del cuadro obligaron al artista a pintar a los protagonistas, en primer plano, con precisión y detalle, mientras que el resto del conjunto humano está abordado con mayor libertad a base de pequeñas pinceladas sueltas.

La elección de estos temas no fue casual. Si bien la regente apostó por el liberalismo por exigencias del guión, ya conocido, la monarquía borbónica no estaba dispuesta a abandonar sus esencias primigenias, basadas en la unidad nacional. Y Valentín Carderera, decidido a ser cada vez más influyente en el mundo del arte, se replegó gustoso a los intereses de la monarquía, representada en esos momentos en la regencia de María Cristina.

Por sus ideas estéticas y por su labor de arqueólogo-restaurador y coleccionista, abordó con frecuencia aspectos culturales y artísticos de la Edad Media, especialmen-



La rendición de Granada. Valentín Carderera y Solano. Óleo sobre lienzo. 75 x 57 cm.



Catafalco para Fernando VII. Diseño: Valentín Carderera; dibujo y estampación: F. Blanchard. 1834. Litografía. 57,8 x 36,6 cm. Museo de Huesca (foto: Fernando Alvira Lizano).

te del románico y del gótico. Entendía que esa época constituía la base de la cultura hispana. Así, por orden de Isabel II realizó un informe y diseñó el proyecto de restauración del Alcázar de Sevilla; con anterioridad, en arte ojival, ejecutó el gran catafalco funerario de la iglesia de San Jerónimo de Madrid para la celebración de las exequias fúnebres por la muerte del absolutista Fernando VII.

En ese regusto por el neogótico cabe recordar, más que por su valor histórico por lo que tiene de representativo, el pequeño lienzo (48,5 x 34,5 cm) titulado *Mujer en la ventana (Barbastro)*. El tema, anecdótico, se circunscribe en un marco de ventana con celosía estrictamente gótica. Los rostros ovalados y el alargamiento de las figuras son también notorios.²⁷ En la década de 1970 era propiedad de Luis Carderera.

Para completar el perfil de la figura y la personalidad de Carderera es preciso hacer un breve comentario de su obra escrita, que fue abundante, ya que no se limitó a colaborar en las revistas apuntadas. Una parte se publicó en vida del autor y en años posteriores; otra permanece inédita en las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Sin duda, *Iconografía Española* es su obra más monumental y de la que se sintió más satisfecho. Con texto biográfico y descriptivo en español y francés, en dos tomos,²⁸ él mismo dirigió en Francia, durante algunos años y largas temporadas, los trabajos de traducción al francés. La integran más de un centenar de láminas litografiadas y algunas acuarelas, de retratos, estatuas, mausoleos, sepulcros y otros monumentos, de reyes, reinas, escritores, capitanes y otros personajes de la cultura, desde el siglo XI hasta el XVII. *Iconografía española* fue el resultado de sus investigaciones y escrupulosos dibujos sobre escultura y pintura antiguas. Se la dedicó, como ya hemos visto, al duque de Villahermosa.

Para el ingreso en la Real Academia de la Historia (abril de 1841) leyó el *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII*.²⁹

²⁷ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 37.

²⁸ Madrid, Impr. de R. Campuzano, t. I, 1855, y t. II, 1864.

²⁹ El título completo del trabajo es *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII: el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días*.

Está dividido en varios apartados, por épocas: el retrato anterior al siglo XV, el de los siglos XVI y XVII, el del XVIII y los retratos grabados.

El impulso dado al retrato a partir del Renacimiento permitió formar colecciones fastuosas. La mejor de ellas, por su volumen y por su autenticidad, fue la del historiador italiano Paulo Jovio. En España, hasta la guerra de la Independencia, existieron muchas y buenas colecciones, pero las guerras civiles del XIX contribuyeron a que desaparecieran o se fragmentaran, a pesar de lo cual series de retratos de personajes relevantes se conservaron hasta fechas cercanas a las del estudio de Carderera.

Destacan la serie de arzobispos, a partir de 1520, de la sala capitular de invierno de la catedral de Toledo; la serie de obispos y arzobispos de la ciudad de Zaragoza, a partir del siglo XVI; la colección del duque de Villahermosa, que incluye la serie de sus progenitores desde el rey aragonés Juan II; y la serie de retratos de los justicias de Aragón.

También leyó para la Real Academia de la Historia un *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su traje y escudo de armas*.³⁰ Se documentó para su elaboración en los innumerables biógrafos de Colón (de su época y posteriores), así como en el estudio de los retratos y grabados existentes del descubridor y en las opiniones de los duques de Veragua, coetáneos de Carderera. Llegó a la conclusión de que ni el retrato de Colón de los duques de Berwick ni el de los duques de Alba ni el de la Biblioteca Colombina ni buena parte de los existentes en Italia eran auténticos. La demasiada juventud e idealización del rostro, los bigotes, las lechuguillas y otras incoherencias en la cara y los trajes restan verosimilitud a estos retratos. Para Carderera, el Colón de la Galería de Varones Ilustres de Florencia y el de la colección de Paulo Jovio son los más auténticos, por el parecido del semblante con el que describen las fuentes escritas y por los aditamentos del almirante, que coinciden con los de la época de los Reyes Católicos.

La *Historia del grabado de monedas y medallas*,³¹ leído en la Academia de Bellas Artes, consta de dos partes: el discurso propiamente dicho, en el que se historia el grabado en Italia durante los siglos XV y XVI, y un apéndice en el que se reseñan españoles ilustres grabados en Italia en esos siglos. Las medallas muestran auténticos retratos poco

³⁰ Tomo VIII de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 29 pp.

³¹ Contestación de Valentín Carderera a un discurso anterior leído por Eduardo Fernández Pescador en la Academia de Nobles Artes de San Fernando, Madrid, Impr. de M. Tello, 1869, 56 pp.

conocidos. Su evolución corre pareja a la de la escultura; por eso fue en el Renacimiento cuando más se desarrolló esta faceta del arte. Destaca Víctor Pisano, *Pisanello*, que en sus monedas estampaba la leyenda “Opus Pisani Pictoris”. Fue el autor de cuatro espléndidos medallones de Alfonso V de Aragón (conquistador de Nápoles) y también grabó a su camarlengo, Íñigo Dávalos. Otro grabador importante fue Francisco Francia, diseñador de joyas y medallones para la familia Bentivoglio. En realidad, los grabadores se inspiraban en los grandes maestros de la escultura y del relieve: Brunelleschi, Ghiberti y Donatello.

Frente a la rigidez de formas, la sencillez compositiva y cierto inmovilismo en el siglo XV, en el XVI, gradualmente, se lograron efectos sorprendentes: disminuyó el tamaño de las figuras, el relieve se redujo para dejar espacios vacíos y las leyendas fueron más innovadoras. En algunos reversos se reflejaban temas anecdóticos relacionados con los personajes grabados, para lo que los grandes pintores (Leonardo, Rafael, Miguel Ángel...) enviaban dibujos y composiciones a los grabadores. En el siglo XVI destacaron Capobianco de Vicenza, Geronimo de Prato, Benvenuto Cellini y Pompeyo Leoni.

A través de las medallas y las monedas Carderera conoció las armaduras y la evolución de la vestimenta.

En *Historia de la pintura de la Corona de Aragón*³² hace una muy correcta sistematización de la pintura aragonesa durante la Edad Media, mencionando todas las escuelas y maestros, así como las influencias que la pintura catalana y valenciana ejercieron en Aragón.

Sorprendente fue, por el número que llegó a reunir, el ya citado *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos*.³³ Llegó a atesorar cerca de cuatrocientos retratos al óleo y un gran número de miniaturas. ¿Cómo los consiguió? Luces y sombras hay en sus actuaciones como comisionado para la recuperación de la obra pictórica de los monasterios y conventos desamortizados.

Su colección contaba con nombres como Sánchez Coello, Martínez del Mazo, Carreño, Bartolomé González, Maíno, Tiepolo, Mengs, Goya... Muchos de los retratos eran originales; otros, copias de los auténticos. Para elaborarlo se sirvió del *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado* de su buen amigo Pedro de Madrazo:

³² Publicada por la Real Academia de San Fernando, Madrid, Impr. de M. Tello, 1866. Sirvió de prólogo para los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez.

³³ Véase la nota 19.

Acabado modelo por la exactitud de las descripciones y galanura de estilo, no menos que por la erudición que demuestra; mas ni poseo las brillantes dotes del autor ni me hallo en edad de hacer esfuerzos para suplirlas. Cumplidos más de 80 años, flaquea el entendimiento, se revela la memoria y falta la paciencia para comprobar datos, términos y palabras ya olvidadas.

Todos los retratos de su colección van comentados, incluyendo algunos de los suyos: dos de Teresa Orsini, el de Francisca Beaufort (duquesa de Osuna) y dos de la regente María Cristina.

También escribió una biografía sobre *Manuel Salvador Carmona*, uno de los mejores grabadores españoles del siglo XVIII y principios del XIX. Llegó a dirigir la sección de grabados de la Academia de San Fernando y fue grabador de Carlos III. Su obra se conservó en aquella institución, lo que permitió a Carderera conocerla y estudiarla.

En definitiva, a través de estas páginas se ha intentado trazar un perfil de la personalidad y la intensa actividad, no exenta de alguna complejidad, de Valentín Carderera y Solano, artista y erudito relevante del siglo XIX español. Oscense, frecuentó su ciudad natal para descansar y por motivos de trabajo. No obstante, su obra se realizó en Madrid y desde Madrid, y trascendió, como se puede comprobar en estas páginas, el marco de lo local. Buena prueba de su significación son los cinco retratos que se conservan de él, dos de ellos, ya comentados, firmados por Federico de Madrazo. Carlos María Esquivel lo inmortalizó en un pequeño óleo que en la actualidad se halla en el Museo Lázaro Galdiano. Lo ejecutó en 1848, cuando Esquivel contaba dieciocho años de edad. De escaso parecido, no convence demasiado.³⁴

En la Real Academia de San Fernando se halla otro retrato ejecutado por el destacado pintor Alejandro Ferrant,³⁵ y en el Ayuntamiento de Huesca, en el despacho noble del alcalde, otro, anónimo y de no mucha calidad. En él aparece vestido con el traje de académico y algunas condecoraciones. La actitud y la composición son muy similares a las del retrato realizado en 1846 por Federico de Madrazo.

³⁴ Lo cita José CAMÓN AZNAR en *Las nuevas salas del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1957.

³⁵ HERRERO Y SÁNCHEZ, José Joaquín, et alii, *Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Impr. Aldecoa, 1930.

VALENTÍN CARDERERA Y LA FUNDACIÓN DEL MUSEO DE HUESCA

María de la Paz CANTERO PAÑOS*
Julio RAMÓN SANZ**

RESUMEN.— En 1873 fructifica el deseo de fundar un museo en la ciudad de Huesca. La Comisión Provincial de Monumentos de Huesca va a contar con un gran apoyo para conseguir este fin, el del oscense Valentín Carderera y Solano. A través de unas breves notas y una amplia exposición documental de la Comisión de Monumentos oscense conservada en el Archivo del Museo de Huesca se quiere poner de manifiesto esta labor desempeñada por Valentín Carderera y Solano en la fundación del citado centro.

ABSTRACT.— In 1873 the desire to found a museum in the city of Huesca bears its fruit. The Provincial Commission of Monuments of Huesca is going to have considerable support to achieve this aim, that of the Huesca born Valentín Carderera y Solano. Through some short notes and an extensive documentary exhibition of the Huesca Commission of Monuments preserved in the Archives of the Huesca Museum, the aim is to highlight this work carried out by Valentín Carderera y Solano in the foundation of this centre.

* Museo de Huesca. mpcantero@aragon.es

** Conservador del Museo de Huesca. jramon@aragon.es

En la Ciudad de Huesca a veintinueve de junio de mil ochocientos setenta y tres y hora de las seis y media de la tarde, habiéndose reunido en el excolegio de Santiago, bajo la presidencia del Señor Gobernador Civil de la provincia D. Manuel Salavera, la Comisión de monumentos históricos y artísticos, y asistiendo el Vicepresidente de la Comisión permanente de la Diputación provincial, una comisión del Ayuntamiento popular y otra del Instituto de 2.^a enseñanza, el Gobernador militar de la provincia, el Ingeniero Jefe de Caminos, distinguidos letrados, y otras personas notables, por sus posiciones oficiales, o por su ilustración y amor a las artes, con el objeto y a fin de declarar solemne y formalmente, creado e instalado en el expresado local de excolegio de Santiago el Museo artístico y arqueológico de la provincia de Huesca.¹

En 1873 cristalizó la idea de fundar un Museo en la ciudad de Huesca, si bien el camino se había iniciado más de treinta años atrás con las leyes desamortizadoras promulgadas a partir de 1835. Así, el 10 de marzo de 1836 la *Gaceta de Madrid* publicó un real decreto² donde se precisaba una ampliación del decreto desamortizador³ sobre todos los monasterios y conventos. El artículo 25 establece que el citado decreto se aplicará a “los archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes a los institutos de ciencias y artes, a las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública”. La idea de constituir museos provinciales con los bienes muebles desamortizados ya quedaba recogida de este modo desde los primeros momentos de la desamortización.

Sin embargo, no fue hasta 1844 cuando se dio un paso más para que en cada provincia existiese un museo que recogiera los bienes desamortizados. El 21 de junio de 1844 la *Gaceta de Madrid* publicó una real orden con la que se crea en cada provincia una comisión de “monumentos históricos y artísticos”, tal y como viene recogido en la propia real orden, “compuesta de cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades”.⁴ En el artículo 3.º, entre las competencias de estas comisiones se dispone que deberán “reunir los libros, códices, documentos,

¹ Acta de fundación del Museo Artístico y Arqueológico de Huesca, Comisión Provincial de Monumentos de Huesca, Archivo del Museo de Huesca.

² *Gaceta de Madrid*, 10 de marzo de 1836.

³ *Gaceta de Madrid*, 29 de julio de 1835.

⁴ Real Orden de 13 de junio de 1844. *Gaceta de Madrid*, 21 de junio de 1844.

cuadros, estatuas, medallas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado que estén diseminados en la provincia, reclamando los que hubieren sido sustraídos y puedan descubrirse”. Junto a esta determinación, en el punto 4.º del mismo artículo, como funciones de las comisiones se establece que estas deberán “cuidar los museos y bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierran”. De este modo se dio continuidad a la disposición de 1836 de creación de museos y se le concedió soporte dentro de las nuevas comisiones provinciales encargadas de su gestión.

A la luz de la Real Orden de 13 de junio de 1844, el 10 de julio de ese mismo año se constituyó la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca. Inmediatamente se puso a trabajar en sus atribuciones y ocho meses más tarde, el 12 de marzo de 1845, comunicaba a la Comisión Central las disposiciones adoptadas para establecer un museo de pinturas, así como los cuadros que tenía para ello y los antecedentes existentes. Igualmente, cumpliendo las peticiones de esta última, la Comisión oscense comenzó la redacción de un catálogo de los “lienzos, tablas y cobres que existían en el Museo o Gabinete de Pinturas”, cuyo inventario, al igual que el de la biblioteca, estaba finalizado en mayo de 1846, según modelos establecidos.

Desde el primer momento la ubicación de las pinturas reunidas por la Comisión Provincial de Huesca resultó una cuestión a solventar. Existiendo el mandato de crear un museo con las citadas obras incautadas, había que dar una solución física. En 1845 se publicó la *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones de monumentos históricos y artísticos del Reino*,⁵ donde se daba noticia de que se contaba con 120 cuadros instalados en la Sociedad Económica, ubicada en el antiguo edificio de la Compañía de Jesús.

En octubre de 1846 se produjo un cambio y las pinturas depositadas en la Compañía de Jesús se trasladaron al antiguo colegio de Santiago por haberse destinado las antiguas dependencias de la Compañía a servir de cuartel de la recientemente creada Guardia Civil.⁶ Pasados unos meses, en julio de 1847, la Comisión acordó situar los

⁵ Madrid, 1845.

⁶ Ricardo del Arco habla de *cuartel de la Guardia Civil*, si bien otros autores lo llaman *cuartel de infantería*. Todos están refiriéndose al mismo cuerpo, dado que la recién creada Guardia Civil, por clara influencia militar, contaba con una compañía de infantería y otra de caballería, y en la Compañía de Jesús se instaló la primera.

cuadros y otras obras en posesión de esta en una de las salas de dicho colegio,⁷ poniendo de manifiesto su voluntad de crear el correspondiente museo, tal y como establecían las reales órdenes de 1836 y 1844.

Entre las competencias incluidas en la citada Real Orden de 13 de junio de 1844 se decía también que las comisiones provinciales debían “adquirir noticia de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y que merezcan conservarse”,⁸ así como “formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sean susceptibles de traslación, o que deban quedar donde existen, y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que convenga enajenar, o que no puedan conservarse, merezcan ser transmitidas en esta forma a la posteridad”.⁹ Si bien se debían remitir los trabajos realizados a la Comisión Central, en la primavera de 1855 la Comisión Provincial oscense acordó aplazar la remisión de una relación de los monumentos más significativos de la provincia con detalles de los mismos y presupuestos para su conservación. El motivo de esta decisión fue esperar a la visita que Valentín Carderera tenía previsto realizar a Huesca. No hay que olvidar que Carderera era vocal de la Comisión Central de Monumentos y había redactado numerosos informes para la restauración de edificios, entre los que se encontraban monumentos oscenses tales como los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós o, en la propia ciudad de Huesca, los claustros de San Pedro el Viejo.

Sin embargo, una circunstancia ajena a ambas partes, una epidemia de cólera, imposibilitó el encuentro en la corta estancia de don Valentín en la ciudad durante el periodo estival. Un año después, tras el acuerdo oportuno adoptado en junta, la mencionada corporación le reiteró la misma petición. No hay constancia del resultado de la comunicación entre ellos, si bien la Comisión acordó la inspección de los monumentos para la realización del estudio correspondiente.¹⁰

El viernes 17 de noviembre de 1854 la *Gaceta de Madrid* publicó el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854 en el que se procedía a establecer una mejor organización de las comisiones encargadas de la conservación y mejora de los monumentos his-

⁷ Arco (1923: 5-8).

⁸ Real Orden de 13 de junio de 1844, art. 3.º, punto 1.º *Gaceta de Madrid*, 21 de junio de 1844.

⁹ *Ibidem*, art. 3.º, punto 6.º

¹⁰ Arco (1923: 11). *Copiador de la correspondencia oficial de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca, 1856-1875* (en adelante, *Copiador 1856-1875*).

tóricos y artísticos pertenecientes al Estado, de modo que quedaba derogado todo lo que en la Real Orden de 13 de junio de 1844 contraviniese lo dispuesto en el citado decreto. En este (art. 28.º, punto 4.º) se establecía que las comisiones provinciales debían consultar con la Comisión Central “la creación de nuevos museos, bibliotecas y archivos, o las modificaciones sustanciales, ampliación y mejora de estos establecimientos si se hallasen ya planteados”. Igualmente, en el punto 5.º del mismo artículo se establece que las Comisiones Provinciales tenían que dar “conocimiento [a la Comisión Central] de los descubrimientos y adquisiciones de nuevos objetos artísticos o arqueológicos”. Por ello, con fecha de 18 de abril de 1856 la Comisión oscense se dirigió a la Diputación Provincial para solicitar un local donde custodiar los objetos arqueológicos que en ese momento poseía o pudiera adquirir y exponer posteriormente en el Museo Provincial, cumpliendo así el citado Real Decreto de 15 de noviembre de 1854.¹¹

En la siguiente década la Comisión se enfrentó de nuevo a la necesidad de reubicar los fondos que custodiaba. En el verano de 1863, el alcalde de la ciudad, Mariano Castanera Alegre, envió al presidente de la Comisión una comunicación en la cual solicitaba que los cuadros situados en uno de los salones del colegio de Santiago pudieran ser trasladados eventualmente al Instituto Provincial, cuyo director se hacía cargo de los mismos previo inventario. El motivo de dicho traslado era que dos salones (en uno de los cuales se localizaban los cuadros) iban a destinarse a servir de escuela de párvulos y elemental, y se pretendía evitar que los pequeños pudieran dañar las obras. La Comisión dio su autorización y estipuló que los gastos ocasionados debían ser pagados por el Ayuntamiento oscense y la entrega había de efectuarse previo inventario que se remitiría a la Comisión, de modo que los cuadros quedasen en todo momento a disposición de la misma. Según la relación que acompaña a la solicitud, el 24 de julio del mismo año quedaron depositados 119 cuadros en la capilla de dicho instituto,¹² con la firma del director de este, Ramón Sanz, y del alcalde, Mariano Castanera, como se advierte en el documento correspondiente.¹³

¹¹ Arco (1923: 11). *Copiadore 1856-1875*.

¹² En la citada *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones de monumentos históricos y artísticos del Reino* se habla de 120 cuadros, si bien en la documentación conservada de la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca se menciona un total de 119.

¹³ Arco (1923: 14). Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca (en adelante, Comisión Provincial), Museo Provincial, año 1863. Comisión Provincial, Comunicaciones, oficios y memorias, años 1860-1869.

En mayo de 1864, en la sesión que el día 12 celebró la Comisión, con asistencia del rector del distrito universitario, se habló del deseo del Gobierno de su majestad de que se agilizará la formación de los museos provinciales de objetos históricos y artísticos, y la Sección de Bellas Artes, pendiente de nombrar (Real Orden de 24 de julio de 1844 del Ministerio de la Gobernación),¹⁴ debía preparar un inventario de los objetos que poseía y otro de los que no poseía y debía tutelar, así como un tercero de los monumentos históricos y artísticos de cuya conservación estaba encargada y, finalmente, otro con los bienes pendientes de incautar. Respecto a la sede, se indicó como único edificio para tal fin el que fuera colegio mayor de San Vicente, y el rector ordenó realizar las gestiones oportunas para su adquisición.¹⁵

Mientras tanto, en esos mismos años, concretamente a finales de octubre de 1869, Vicente Carderera, miembro de la Comisión Provincial oscense, se puso en contacto mediante una carta particular con su tío Valentín para hacerle llegar las noticias referidas a la visita del señor Sabirón, comisionado del Gobierno para promover la creación del Museo Provincial, así como para solicitar a la Comisión Provincial oscense unas obras para el Museo Nacional.¹⁶ Igualmente le comunicó que la Comisión se había reunido con motivo de la visita del citado Sabirón y había planteado la posibilidad de que el Museo Provincial se ubicara definitivamente en el colegio de San Vicente y de que don Valentín enriqueciera el mismo con la donación de parte de su colección, ateniéndose a las condiciones y la forma por él dispuestas.¹⁷

Entre la documentación de la Comisión Provincial que guarda el Museo de Huesca no se conserva el acta de la reunión mantenida con motivo de la visita del señor Sabirón, si bien a finales de octubre de 1869, concretamente el día 30, en el acta de la sesión de la Comisión de Monumentos oscense consta que se trató de instalar con urgencia el Museo Provincial y se nombró una comisión para determinar la sede más conveniente para ello. Tal y como había comunicado Vicente Carderera a su tío, la Comisión se ratificó en su acuerdo de solicitar a la Diputación Provincial el uso del colegio de San Vicente y decidió llevar a cabo una nueva inspección del edificio con el fin de apuntar los trabajos necesarios para su rehabilitación.¹⁸

¹⁴ Real Orden de 24 de julio de 1844. *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1844.

¹⁵ Arco (1923: 14-15). Comisión Provincial, Comunicaciones, oficios y memorias, años 1860-1869.

¹⁶ Se refiere al Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

¹⁷ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1869.

¹⁸ Arco (1923: 15-16). Comisión Provincial, Actas, año 1869.

A partir del propio día 30 se llevaron a cabo una serie de gestiones para instalar el Museo Provincial en el colegio de San Vicente. Considerado dicho edificio adecuado para el fin perseguido, y teniendo en cuenta su calidad arquitectónica y monumental, la Comisión solicitó a la Diputación la cesión de su uso, que anteriormente había disfrutado la Junta de Beneficencia. El inmueble se encontraba en ese momento en estado de ruina, por lo cual también se pidió a dicha corporación un crédito de 1000 escudos para su rehabilitación. La misma cantidad se solicitó al Ministerio de Fomento para las obras de reparación y el traslado de los objetos, y 600 al Ayuntamiento de Huesca.

El edificio del colegio de San Vicente, propiedad del ramo de Instrucción Pública, había sido cedido por Real Orden de 26 de agosto de 1863 a la Junta de Beneficencia, si bien esta ya había dejado de prestar su servicio en el mismo, aunque la citada orden continuaba vigente. La Diputación Provincial cedió el inmueble a la Comisión para la ubicación del Museo de Bellas Artes y Antigüedades, pero esta se dirigió al Ministerio de Fomento y solicitó la anulación de la citada real orden de concesión de uso del colegio de San Vicente a la Junta de Beneficencia, con el fin de evitar que en un futuro se retirara la cesión que había otorgado la Diputación. Los acuerdos referentes a estas solicitudes, que se remitieron con fecha 6 de noviembre, se tomaron en la sesión celebrada el día anterior. La Comisión se dirigió además al presidente de las Tres Nobles Artes de San Fernando para dar cuenta de sus actuaciones.¹⁹ Dentro de la documentación de la Comisión que se conserva en el Museo de Huesca no constan documentos de contestación a estas solicitudes.

En este estado de la cuestión en relación con la sede del Museo Provincial de Huesca, Valentín Carderera, desde Madrid, se puso en contacto en abril de 1870 con la Comisión, pues era su intención donar al mismo 120 cuadros y deseaba informarse de las condiciones y la capacidad del local. La Comisión le respondió dos meses después que las características del colegio de San Vicente, que se había destinado a tal fin, eran satisfactorias; al mismo tiempo le manifestaba que se atendería a sus indicaciones e instrucciones.²⁰

El 23 de abril de 1873, el gobernador de la provincia de Huesca, Manuel Salavera, dirigió un oficio al vicepresidente de la Comisión de Monumentos, Vicente

¹⁹ Arco (1923: 16). Comisión Provincial, Actas, 1869. Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1869. Comisión Provincial, Comunicaciones, oficios y memorias, años 1860-1869.

²⁰ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1870.

Cardenera, donde le informaba de la consignación por parte de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de la ciudad de 1500 y 750 pesetas, respectivamente, con destino a la creación y el establecimiento de un museo en el colegio de Santiago. Dado que no se había producido la desafección sobre el de San Vicente, el excolegio de Santiago, donde se encontraban depositados provisionalmente los fondos artísticos de la Comisión, se postuló como sede definitiva para el establecimiento del tan deseado Museo Artístico y Arqueológico de Huesca.

Igualmente, el gobernador de la provincia de Huesca comunicó a la Comisión que había solicitado al ministro de Fomento la posibilidad de que el naciente museo ocupara el espacio sin uso que el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza tenía en el edificio del colegio de Santiago. Este instituto cedió el espacio durante nueve años prorrogables. Por último, el gobernador rogó al vicepresidente de la Comisión que pusiese todo esto en conocimiento de la Academia de San Fernando y la de Historia, como quedó reflejado en la correspondencia de los días siguientes.

Y, tras todas estas innumerables diligencias y desvelos, en sesión celebrada el 29 de junio del año 1873, Manuel Salavera, presidente, dio el asunto por terminado, “declarando creado e instalado en el excolegio de Santiago el Museo artístico y arqueológico de la provincia de Huesca”.²¹

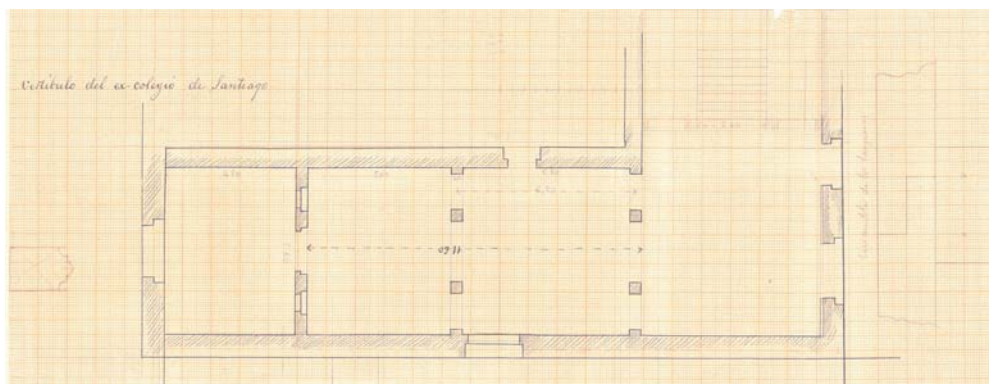
A partir de este momento de la firma oficial comenzó la verdadera labor de conformar el centro museístico, tanto en su continente²² como en su contenido. De hecho, la Comisión acordó restaurar la fachada, lo que puso en conocimiento del alcalde, como presidente de la Comisión de Ornato de la capital, en escrito de 20 de septiembre de 1873. Las obras se realizaron en julio del año siguiente.²³

Del mismo modo, los primeros pasos para reunir los fondos se dieron a finales del mes de septiembre. El día 22 de ese mes comenzó el traslado de parte de los cuadros que diez años antes se habían depositado en el Instituto de Segunda Enseñanza:

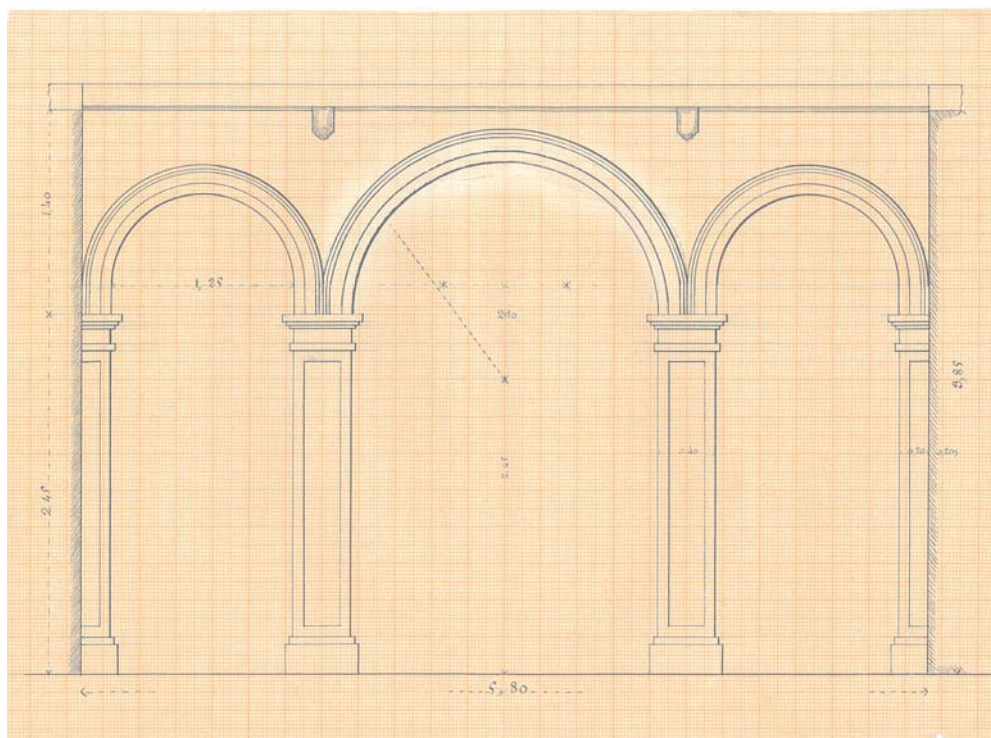
²¹ Arco (1923: 16-18). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873.

²² Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873. Se conserva una serie de datos de contabilidad, entre los que destaca el gasto de 1500 pesetas procedentes de la Diputación Provincial que se invirtieron en materiales y labores de albañilería, carpintería, pintura, etcétera, así como otra partida, aunque no se especifica quién la sufragó, donde se presupuestan las actuaciones en portal, vestíbulo, salón, pórtico y largueros de sostenimiento.

²³ Arco (1923: 16-18). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873. Comisión Provincial, Comunicaciones, oficios y memorias, años 1870-1875. *Copiadore 1856-1875*.



Planta de la zona de acceso del futuro museo en el edificio del antiguo colegio de Santiago. Fondo documental de la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca. (Foto: Museo de Huesca)



Dibujo de los arcos existentes en la zona de acceso del futuro museo en el edificio del antiguo colegio de Santiago. Fondo documental de la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca. (Foto: Museo de Huesca)

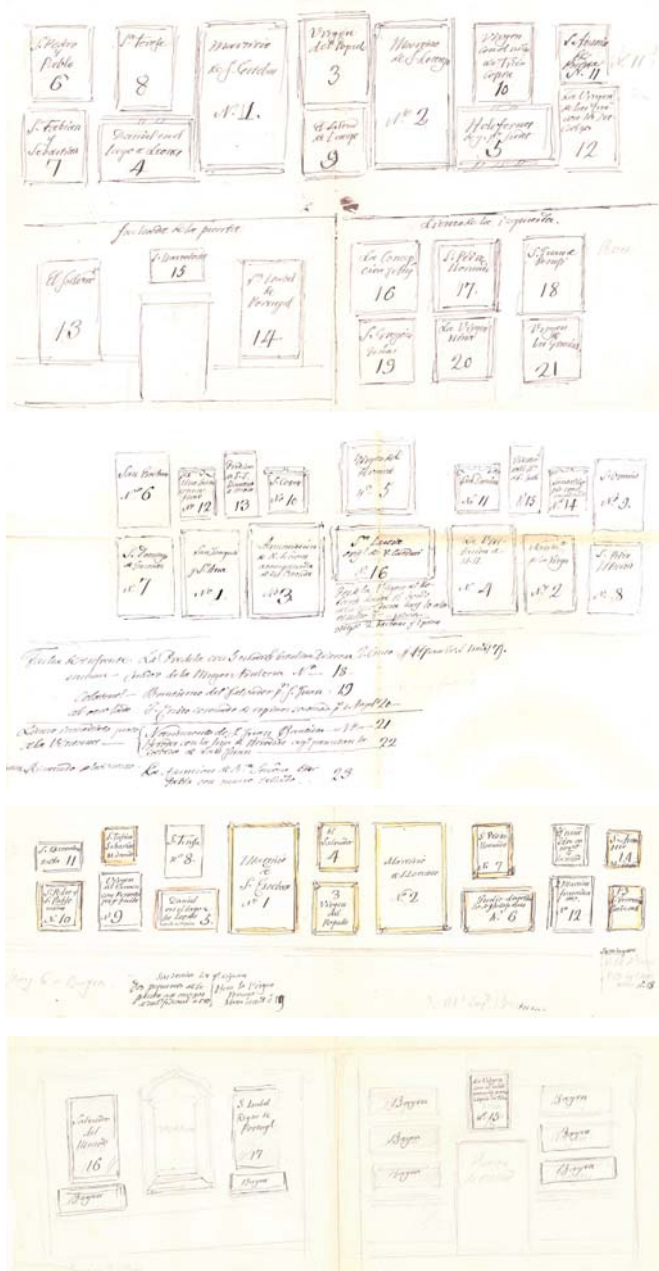


San Fabián y san Sebastián. Anónimo. Hacia 1700. Óleo sobre lienzo. 117 x 101 cm. Cuadro procedente del monasterio de San Juan de la Peña. Comisión Provincial de Monumentos de Huesca. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

fueron 36, señalados por Valentín Carderera para que se restaurasen y se colocasen debidamente; a ellos se unieron 17 más el 22 de noviembre, también por indicación de Carderera. En ambos casos se incluía una relación detallada de las obras.²⁴

Los trabajos llevados a cabo por la Comisión Provincial en los meses anteriores permitieron poder avanzar en la materialización del Museo Provincial. Por ello, en la sesión celebrada el 28 de octubre de 1873 esta Comisión se vio capacitada para nombrar director del centro al propio Valentín Carderera, al mismo tiempo que aceptaba la

²⁴ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873.



Croquis realizados por Valentín Carderera para la distribución de los cuadros del Museo de Huesca. Fondo documental de la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca. (Foto: Museo de Huesca)

donación de 23 obras de su colección. Igualmente procedió a realizar el catálogo con todos los fondos, incluido el depósito de don Valentín, y, por último pero no menos importante, a aprobar la apertura de las instalaciones al público, que podría visitarlo todos los domingos.²⁵

Tras esta sesión de la Comisión Provincial, Valentín Carderera firmó en Huesca, a 29 de octubre de 1873, un oficio dirigido al presidente de la misma donde le participaba la remisión de 23 cuadros para el Museo Artístico y Arqueológico de Huesca junto con el acta de depósito de los mismos, donde expresaba algunas advertencias y condiciones.²⁶ Con todo ello, hasta diciembre de ese mismo año se produjo la correspondencia de remisión y recibo de noticias al respecto entre donante, corporaciones e instituciones que de diversas formas habían participado en la instalación del centro.²⁷

En este caso escribiendo desde Madrid, el 9 de agosto de 1874 Valentín Carderera dirigió un oficio a la Comisión mediante el cual ponía en su conocimiento la donación de unos libros para la biblioteca del instituto y tres nuevas obras para el Museo, legado que dicha corporación agradeció y aceptó en los términos que propuso el donante, según contestación remitida en octubre del mismo año.²⁸

Con fecha 20 de octubre de 1875 realizó Valentín Carderera un nuevo depósito, esta vez de 21 cuadros, en las mismas condiciones que el de octubre de 1873, por lo que recibió la gratitud de la Comisión. Esta lo puso en conocimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,²⁹ la cual también se congratuló.³⁰

En diciembre de 1875 el Ayuntamiento de Huesca concedió un adelanto de 500 reales (125 pesetas) que la Comisión Provincial destinó, en el mes de enero siguiente, a la enmarcación de 11 cuadros procedentes de la colección oficial y la colección Carderera. Este adelanto correspondía a la reserva de una partida presupuestaria de 750

²⁵ Arco (1923: 18-20). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873.

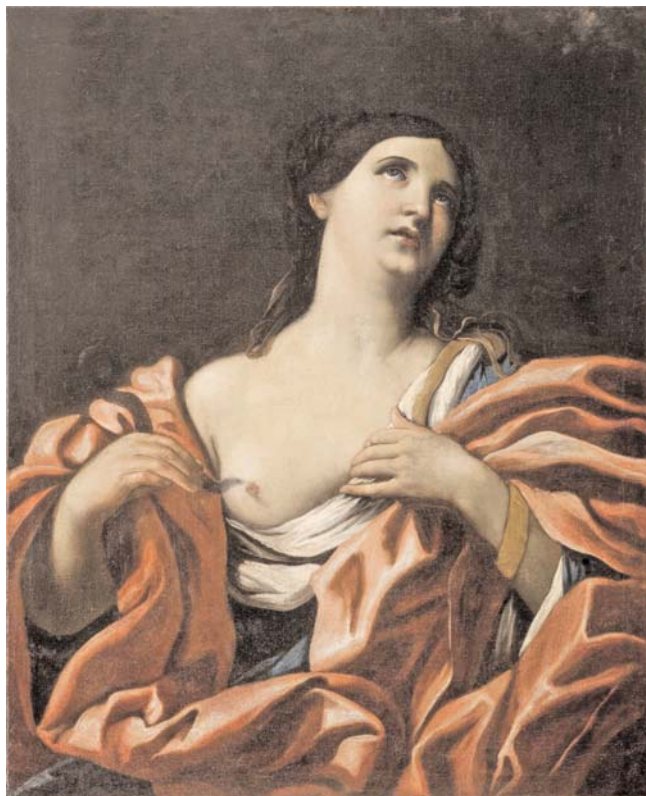
²⁶ Arco (1923: 18-20). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873.

²⁷ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1873.

²⁸ Arco (1923: 20). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1874. Comisión Provincial, Comunicaciones, oficios y memorias, años 1870-1875.

²⁹ Arco (1923: 20). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1875.

³⁰ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1876.



Cleopatra. Anónimo. 1600-1699. Óleo sobre lienzo. 96,6 x 78.8 cm. Cuadro procedente de la donación realizada por Valentín Carderera. Museo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

pesetas que el Ayuntamiento oscense había dispuesto en 1873, destinada a la creación y establecimiento del Museo Artístico y Arqueológico en el colegio de Santiago, si bien no se había ejecutado. De hecho, la Comisión había estado reclamando dicha cantidad desde 1873 hasta diciembre de 1875.³¹

Continuando con la labor de enriquecimiento de las colecciones del centro, la Comisión, en octubre de 1875, se dirigió al vicario capitular de la diócesis de Huesca para solicitar el traslado al mismo de dos cuadros (uno de ellos con la figura de san Vicente) existentes en la iglesia del Hospital que habían pertenecido al convento de los frailes capuchinos y que podrían ser sustituidos por otros que aquella designara. Existe un expediente

³¹ Comisión Provincial, Museo Provincial, años 1873-1876.

de cambio de esos dos cuadros por dos lienzos incluidos en la donación realizada por Carderera en 1875, que representaban a santa Isabel de Portugal y a santa Isabel de Hungría, las cuales, por sus labores hospitalarias, eran indicadas para ello; el propio Carderera señaló en su relación que podían permutarse. Sin embargo, el cambio solo afectó al lienzo con la imagen de santa Isabel de Hungría, pues el que recoge la figura de santa Isabel de Portugal forma todavía hoy parte de los fondos del Museo de Huesca.³²

El enriquecimiento de las colecciones continuó en 1879. Con fecha 15 de febrero el Ministerio de Fomento cedió, procedentes de los fondos del Museo de la Trinidad (futuro Museo Nacional del Prado), en calidad de depósito, al de Huesca, 13 lienzos³³ que en sesión celebrada el 19 de febrero de 1877 y a petición del vocal de la Comisión Provincial oscense Luis Vidal se acordó solicitar a dicho ministerio. Se autorizó a Vicente Carderera para la recogida de los mismos.³⁴

Asimismo, en la sesión que celebró la Comisión el 19 de septiembre de 1877, a petición del citado vocal se acordó solicitar a la Real Academia de San Fernando una colección de yesos y comunicar esta petición a Valentín Carderera para que apoyara el deseo de la Comisión,³⁵ sin embargo, esa colección no llegó.

Con motivo del fallecimiento de Valentín Carderera (el 25 de marzo de 1880), la Comisión envió a su familia el pésame de todos los individuos que la componían. A vuelta de correo, Mariano Carderera, sobrino del finado, agradeció las condolencias recibidas.³⁶

Se cumplían dos años del fallecimiento de don Valentín cuando el secretario de la Comisión Inspector de Museos envió un formulario sobre los museos provinciales de bellas artes o antigüedades a la Comisión Provincial de Huesca; en sus respuestas se resume lo expuesto anteriormente y recogido en la documentación que se acompaña.³⁷

En 1882 se publicó el catálogo del Museo; la propuesta, realizada por el vocal de la Comisión Mateo de Lasala, se efectuó en sesión del 25 de febrero.³⁸

³² Arco (1923: 20). Comisión Provincial, Museo Provincial, años 1875-1877.

³³ Todavía hoy se conservan en el Museo de Huesca 12 de ellos.

³⁴ Arco (1923: 21-23). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1879.

³⁵ Arco (1923: 22).

³⁶ Arco (1923: 23). Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1880.

³⁷ Comisión Provincial, Museo Provincial, año 1882.

³⁸ Arco (1923: 29).

El 16 de diciembre de 1918, el Museo Arqueológico Provincial de Huesca se incorporó a los centros regidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, bajo la dirección de Ricardo del Arco y Garay. Este cuerpo se había creado por real decreto, en 1867, como Sección de Anticuarios, dentro del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, en el proceso de creación de los museos españoles. El término *Anticuarios* se sustituyó por *Arqueólogos* en 1900.³⁹

A la tenaz actuación de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca se unió la decisiva voluntad de participación y cooperación de Valentín Carderera en la fundación del Museo de Huesca.

BIBLIOGRAFÍA

ARCO, Ricardo del (1923), *Reseña de las tareas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca (1844-1922)*, Huesca, V. Campo.

AZPIROZ PASCUAL, José María (1987), “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA.

BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.) (2000), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, DGA.

BRIOSO, Julio V. (2004), *Las calles de Huesca*, Huesca, Pirineo.

Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca a cargo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, Huesca, Impr. y Litogr. de la Viuda e Hijos de Castanera, 1882.

Gaceta de Madrid, 211, 29 de julio de 1835.

Gaceta de Madrid, 292, 14 de octubre de 1835.

Gaceta de Madrid, 444, 10 de marzo de 1836.

Gaceta de Madrid, 3486, 31 de marzo de 1844.

Gaceta de Madrid, 3530, 14 de mayo de 1844.

Gaceta de Madrid, 3568, 21 de junio de 1844.

Gaceta de Madrid, 3605, 28 de julio de 1844.

Gaceta de Madrid, 685, 15 de noviembre de 1854.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1955), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

Huesca, siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada, catálogo de la exposición, Huesca, Gobierno de Aragón, 2004.

NAVAL MAS, Antonio y Joaquín (1978), *Huesca: siglo XVIII*, Zaragoza, CAZAR.

³⁹ Gaya (1955: 284).

DOCUMENTOS

1

Huesca, 1856, abril, 18

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita a Valentín Carderera unos datos relativos a varios edificios.

Museo de Huesca (en adelante, MH). Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. *Copiador 1856- 1875.*

Al M. Y. S. D. Valentín Carderera – 18 de íd. de 1856

Esta comisión de mi presidencia consignó en acta de 20 de Mayo último, suplicar a V. S. con la atención que se merece para que cuando llegase a esta Ciudad en el verano próximo pasado, se dignase ilustrarla con algunos datos de los que conserbe entre sus memorias y álbumes, referentes a Monumentos Históricos y Artísticos que existen en esta provincia. Y aunque sus compaisanos y forasteros tubieron la más completa satisfacción de tratar a V. S. el corto tiempo de su permanencia en la misma, y certificarse más y más del amor y simpatías que manifestó V. S. por las vellas artes ornato delos edificios y monumentos Artísticos en gral. le fueron eclipsados sus designios a la Comisión con la aparición dela negra sombra del cólera-morbo que por desgracia apareció en esta Capital, y que por tan infausto acontecimiento sin duda hubo de ausentarse V. S. más pronto q.^e pensaba.

En el día q.^e gracias al Omni-potente las cosas se encuentran en estado normal, la Comisión acordó en junta que celebró el 13 del corriente reiterar lo propio q.^e acordó en aquella época lo que verificó gustoso simpatizando con sus deseos y la mayor emoción mía; no dudando un momento será complacida por parte de V. S. en esta súplica, a la cual le estará sumamente agradecida y le manifestará su gratitud a debido tiempo. Dios &.^a

2

Huesca, 1863, julio, 17

El alcalde de la ciudad de Huesca solicita al presidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia el traslado de los cuadros que se hallan en uno de los salones del colegio de Santiago al Instituto Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1863.

Teniendo concedido el Ayuntamiento Constitucional de mi presidencia por parte del Sr. Director del Ynstituto provincial de 2.^a Enseñanza de esta Capital, dos salones del edificio denominado Colegio de Santiago, con el obgeto de colocar provisional mente en ellos, las Escuelas de párbulos y elemental de esta Ciudad, y como en uno de dichos salones se hallen una porción de cuadros procedentes de la Comisión de monumentos Artísticos e históricos de su digna presidencia, he creído conveniente dirigirme a V. S. rogándole que a fin de que aquellos no sufran detrimento por mano de los muchachos, se sirva manifestarme si los espesados cuadros podrán ser trasladados interinamente al edificio del Ynstituto provincial a cargo de su Director, el cual me ha indicado se encargará gustoso de su cuidado previo inventario.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 17 de Julio de 1863

El Alcalde

Mar.^{no} Castanera Alegre [firma y rúbrica]

Sr. Presidente de la Comisión de Monumentos Artísticos e históricos de esta provincia.

3

Huesca, 1863, julio, 20

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca concede permiso al alcalde de la ciudad para trasladar unos cuadros del colegio de Santiago al Instituto Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Comunicaciones, oficios, memorias. Años 1860-1869.

Sesión del 20 de julio de 1863

Señores Presidente, Ventura, Carderera, Secall [al margen]

Reunidos en el despacho del sor. Gobernador y bajo su presidencia los señores vocales de la comisión anotados al margen se dio principio a la sesión por la lectura del acta anterior que fue aprobada.

[...]

Leída una comunicación del alcalde de esta ciudad en que solicita permiso para trasladar los cuadros existentes en una de las salas del colegio de Santiago que se utiliza para escuela de niños a un local del instituto, de acuerdo con el director del mismo, la comisión se manifiesto conforme entendiéndose que los gastos que origine esta operación han de ser de cuenta del municipio y que los cuadros se entreguen al referido director mediante inventario el cual los tendrá siempre a disposición de la junta. Acto continuose. Se acordó trasladar esta determinación al alcalde añadiéndole remita el inventario tan pronto como se haya verificado la traslación.

[...]

4

Huesca, 1863, julio, 24

Relación de cuadros propiedad de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca trasladados al Instituto Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1863.

Alcaldía Cons.^l de Huesca [al margen]

Relación de los cuadros recibidos en el Ynstituto Prov.^l de Huesca procedentes del Colegio de Santiago y de la propiedad de la Comisión de monumentos históricos y Artísticos de la misma prov.^a

3 cuadros de 4 varas en cuadro con marcos dorados

2 Ýd. de 3 varas en cuadro con marco

- 6 Ýd. de 3 ýd. sin marcos
- 10 Ýd. de 21/2 ýd. sin marcos
- 20 Ýd. de 21/2 ýd. con marcos
- 12 Ýd. de 2 varas en cuadro con marcos
- 19 Ýd. de 11/2 ýd. con su marco
- 11 Ýd. de 11/2 ýd. sin marco
- 5 Ýd. de 3 cuartas con sus marcos
- 2 Ýd. de ýd. ýd. sin marcos
- 29 Ýd. apaisados de 21/2 varas por 5 palmos altos

Cuyos 119 cuadros quedan depositados en la capilla del Ynstituto. Huesca 24 de Julio de 1863.
El Director = Ramón Sanz = El copia = El Alcalde = Castanera.

5

Huesca, 1864, mayo, 12

El rector universitario manda convocar a la Comisión en la fecha para comunicar las instrucciones que había recibido del Gobierno de su majestad en materia de monumentos históricos y artísticos y al mismo tiempo conocer la situación en que se hallan los trabajos propios de la Comisión.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Comunicaciones, oficios, memorias. Años 1860-1869.

Sesión de 12 de Mayo de 1864

SS. Presidente, Ventura, Lasala, Carderera [al margen]

Reunidos en el despacho del Sr. Gob.^r y bajo su presidencia los S. S. vocales anotados al margen, se leyó el acta de la anterior sesión que fue aprobada.

El Sr. Rector de este distrito universitario hallándose en esta Capital en cumplimiento de su cargo, se presentó en la sesión, y manifestó que había encargado al Sr. Gobernador presidente que convocase la Comisión para enterarla de las instrucciones que tenía del Gob.^o de S. M. acerca de monumentos históricos y artísticos, así como también para adquirir conocimiento del estado en que se hallaban los trabajos de la misma comisión y resolver lo conducente al fomento de este ramo.

Enterado dicho Sr. Rector de que esta Comisión no se hallaba dividida en las tres secciones de bellas artes, archivos y bibliotecas, y numismática y arqueología en conformidad con la legislación vigente, ordenó que se hiciera la división de la Comisión en estas tres secciones que deberían dar cuenta periódicamente del resultado de sus investigaciones a la Comisión en pleno.

Indicó así mismo que siendo los deseos del Gob.^o de S. M. que se active la formación de Museos provinciales de objetos históricos y artísticos, encargaba desde luego a la sección de bellas artes que se nombrase, que hiciera de los objetos que para ese fin posee la Comisión un inventario exacto, y otro de los objetos que no posee y deben estar bajo su custodia. Además que la Comisión haga otro inventario de los monumentos históricos y artísticos de cuya conservación está ya encargada, y otro de los que debe incautarse a los fines de su institución.

Habiéndosele indicado q.^e en Huesca no había más edificio que el que fue Colegio mayor de S. Vicente que pudiera utilizarse para Museo provincial, el Sr. Rector manifestó que se hicieran al instante las diligencias oportunas para que la Comisión lo adquiriera.

[...]

6

Huesca, 1869, octubre, 24

Carta de Vicente Carderera a su tío Valentín Carderera informándole sobre la posibilidad del edificio de que el colegio de San Vicente fuera sede del Museo y su legado.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Huesca 24 octubre 1869

Mi querido tío Valentín:

[...]

Hoy 29

[...]

Ha venido un tal Sabirón de Zarag.^a q.^e me dijo q.^e debía a V. muchos favores y es comisionado del Gob.^o para promover la creación del museo provincial y llevarse algo p.^a el nacional. Con este motivo nos hemos reunido los de la comisión y ha dado la rara casualidad q.^e el nuevo gobernador q.^e es un chico q.^e era srio. de gob.^o de Barcelona ha tomado la cosa tan a pechos q.^e creo que vamos a conseguir el colegio de S. Vicente, que es donde tantos años hace que tenía yo puestos los ojos para ese objeto. Enterado sin duda por Sabirón dijo el gob.^r q.^e sabía q.^e V. persona de tal y de cual &. favorecería mucho el pensamiento y enriquecería mucho el Museo, y yo le aseguré que si, en efecto, se llegaba a arreglar bien podíamos esperar que con solo lo que V. diera sería nuestro Museo uno de los más notables de España, pero arreglándose con las condiciones y en la forma q.^e V. propusiera.

[...]

Vicente

[...]

7

Huesca, 1869, octubre, 30

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita a la Diputación Provincial de Huesca la cesión del uso del colegio de San Vicente para la instalación del Museo Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Exma. Diputación provincial de Huesca

N.º

30 de Octubre de 1869

Notoria e indisputable es la importancia de la provincia de Huesca bajo el punto de vista de la historia y del arte; pocas provincias pueden registrar tan bellas páginas; pocas se embellecen como ella con el legítimo dictado de monumental, por las infinitas preciosidades encerradas en sus poblaciones y hasta sembradas en sus campiñas. En ninguna parte pues, mejor que en Huesca es más fácil la formación de un Museo provincial de Bellas Artes y de Antigüedades, donde tengan mucho que admirar los extraños, y los propios revivan en su glorioso pasado, estudiando en los monumentos las épocas que fueron.

La Comisión de esta provincia cree poder realizar cuanto antes el pensamiento, que ya en distintas ocasiones lo ha preocupado, de la instalación de un Museo provincial, hallando la acogida que no ha de faltarle ahora en el reconocido patriotismo acendrado y verdadera ilustración de ese Exmo. Cuerpo.

Lo primero que se necesita para plantear tan importantísima mejora es un edificio capaz, independiente y de buena luz, que constituya una nueva joya agregada a las que ya encierra la capital de la Provincia. Ningún edificio ha parecido tan a propósito como el antiguo Colegio de San Vicente, que, a las condiciones requeridas, hasta reúne un carácter monumental en su género, y no está destinado a otro objeto directo y necesario. Cedido el uso de este edificio provincial a la beneficencia, se halla actualmente en el más completo abandono, después de las obras últimamente hechas en el Hospital, donde ha de procurarse la mayor proximidad de las dependencias.

La Comisión de esta provincia ruega pues a V. E. se sirva ceder el uso del antiguo y abandonado Colegio de San Vicente para la instalación de un Museo provincial, que dé a nacionales y extranjeros una idea brillante de las riquezas históricas y artísticas del Alto Aragón, a la par que una prueba del profundo interés que todo lo patriótico y todo lo grande inspira a V. E.

Dios g.

8

Huesca, 1869, noviembre, 6

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca da las gracias a la Diputación Provincial por la cesión del uso del colegio de San Vicente y al mismo tiempo solicita la concesión de un crédito de 1000 escudos para la adecuación del edificio.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Exma. Diputación pral. de Huesca

Huesca 6 de Nov.^{bre} de 1869

Exmo. Sr.

Profundamente reconocida la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de esta Prov.^a, ha creído de su deber consignar un voto de gracias para esa Exma. Corporación que, al ceder el uso del antiguo Colegio de San Vicente a fin de que en él pueda crearse un Museo de Bellas Artes y Antigüedades, ha sabido interpretar de un modo tan acertado las elevadas y patrióticas miras del Gobierno y de la Academia de San Fernando.

Reconocido detenidamente el edificio, monumental en su género y el más propio sin duda para la fundación de un Establecimiento que en breve ha de ser el orgullo de la provincia, se ha visto con agradable sorpresa que no han de ser muy costosas las reparaciones necesarias para habilitar los locales indispensables. Esta Comisión, atendidas las necesidades provinciales y el espíritu de economía, que aun en las más importantes mejoras ha de presidir, se limita a suplicar a V. E. le conceda un crédito de mil escudos, cuya cantidad unida a los esfuerzos del Municipio mancomunados con los del Gobierno, permitirán que la inauguración no se demore. Este pequeño sacrificio, uno de los más reproductivos, hará que el arte, la ciencia y, en una palabra, la instrucción popular tengan mucho que agradecer a V. E., y la provincia oscense ufana con tan importante mejora conservará siempre de V. E. el recuerdo debido a los patricios que tanto por ella se desvelan.

Dios &.

9

Huesca, 1869, noviembre, 6

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita al Ayuntamiento de la capital un crédito de 600 escudos para la adecuación del colegio de San Vicente como sede del Museo de Bellas Artes y Antigüedades.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca, Comunicaciones, oficios, memorias. 1860-1869.

M. I. S. Alcalde Constitucional de Huesca

Huesca 6 de Nov.º de 1869

M. I. S.

La Exma. Diputación provincial, a instancia de esta Comisión de Monumentos históricos y artísticos, ha cedido el uso del antiguo colegio de San Vicente para que en él se instale un Museo de Bellas Artes y Antigüedades, interpretando de un modo acertadísimo las elevadas y patrióticas miras del Gobierno y de la Academia de San Fernando.

Reconocido detenidamente el edificio, monumental en su género y el más propio sin duda para la fundación de un Establecimiento que, atendidas las circunstancias históricas de localidad, está destinado a tener pocos rivales y en breve ha de ser el orgullo de la ciudad de Huesca, se ha visto con agradable sorpresa que no han de ser muy costosas las reparaciones necesarias para habilitar los locales indispensables. Esta Comisión, atendidas las necesidades municipales y el espíritu de economía que aun en las más importantes mejoras ha de presidir, se limita a suplicar a V. S. le conceda un crédito de seiscientos escudos, cuya cantidad unida a los nuevos esfuerzos de la Exma. Diputación provincial mancomunados con los del Gobierno, permitirán que la inauguración no se demore. Este pequeño sacrificio, uno de los más reproductivos, hará que el arte, la ciencia y, en una palabra, la instrucción popular tengan mucho que agradecer a V. S., y la ciudad oscense, ufana con tan importante mejora, conservará siempre de ese ilustre Ayuntamiento el recuerdo debido a los patricios que tanto por ella se develan.

Dios &.

Huesca, 1869, noviembre, 6

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita al Ministro de Fomento un crédito de 1000 escudos para adecuar el colegio de San Vicente como sede del Museo de Bellas Artes y Antigüedades.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Exmo. Sor. Ministro de Fomento

6 de Nov.º de 1869

Exmo. Sor.

Llegado felizmente el caso de la instalación en esta Capital de un Museo de Bellas Artes y Antigüedades, gracias a la protección decidida que el proyecto ha merecido de la Autoridad y corporaciones provinciales, esta Comisión de Monumentos históricos y artísticos, tiene el honor de dirigirse a V. E., con la seguridad de hallar el superior apoyo que siempre, pero ahora más q.º nunca necesita.

Acariciada largo tiempo por esta Comisión la idea de instalar un Museo provincial, que, atendidas las circunstancias históricas de localidad, está destinado a ocupar un lugar distinguido entre los de España, hubo de tropezar entre otras dificultades con la imposibilidad de hallar local idóneo, dificultad orillada hoy de un modo acertadísimo por la Diputación provincial a propuesta de esta Comisión de Monumentos.

Reconocido detenidamente el edificio monumental que se destina para Museo, resulta que no han de ser muy costosas las reparaciones necesarias para habilitar los locales indispensables; pero, atendidos los nuevos esfuerzos que han de exigirse de la Diputación provincial, atendidas también las necesidades del Municipio, no será difícil que se demore la inauguración del edificio o se aplazase quizás indefinidamente, si V. E. no dispusiera que de los fondos del Estado se librase una pequeña cantidad con destino a los referidos reparos y a la conducción de objetos. Esta Comisión ruega pues encarecidamente a V. E. que disponga se le conceda un crédito de mil escudos de fondos del Estado, cuya cantidad, unida a los medios que facilitan las Corporaciones populares, bastará para que se lleve a cabo tan importante mejora reclamada de consuno por el arte, la ciencia, y, en una palabra la instrucción popular. Si la súplica de esta Comisión es considerada justa y atendible como no podrá menos de serlo, la ciudad y la provincia toda de Huesca ufana con el precioso adelanto que tanto ha de contribuir a su ilustración, conservará siempre de V. E. el recuerdo debido a los eminentes patricios que tanto por ella se develan.

Dios g.

Huesca, 1869, noviembre, 6

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca comunica al presidente de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando sus últimas actuaciones.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Exmo. Sr. Presidente de la Academia de las Tres Nobles Artes de S. Fernando
6 de Nov.º de 1869

Exmo. Sor.

Esta Comisión provincial tiene el honor de dar a V. E. cuenta de sus últimos actos, solicitando su superior aprobación y su eficaz influencia para llevar a feliz término alguno de sus más importantes proyectos.

1.º Solicitado de la Diputación provincial el uso del antiguo Colegio de San Vicente para la instalación de un Museo provincial de Bellas Artes y Antigüedades, aquella Corporación ha accedido con el mayor agrado; pero, como la pertenencia de aquel desalojado ex-Colegio era del ramo de Instrucción pública y su uso se hallaba concedido a la Junta de Beneficencia por Real orden expedida por el Ministerio de Fomento en 26 de Agosto de 1863, esta Comisión se ha dirigido al mismo Centro, solicitando la anulación de dicha Real orden y la concesión definitiva del uso del edificio, ya que en la actualidad no tiene destino alguno por haberse mejorado el edificio Hospital.

2.º También ha solicitado esta Comisión al Exmo. Sor. Ministro de Fomento la subvención de mil escudos para auxiliar los dignos esfuerzos de las ilustradas Corporaciones populares en los reparos que han de hacerse en el edificio destinado a Museo y en los gastos de conducción de objetos artísticos e históricos.

[...]

En todas estas súplicas y reclamaciones, poderosísima será la influencia de V. E. que esta Comisión encarecidamente reclama.

Dios &.

12

Huesca, 1869, noviembre, 6

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita al ministro de Fomento la anulación de la Real Orden de 26 de agosto de 1863 por la que se concedió el uso del edificio del colegio de San Vicente a la Beneficencia provincial y se le otorgue a la Comisión de Monumentos.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1869.

Exmo. Sr. Ministro de Fomento

6 de Nov.º de 1869

Exmo. Sor.

Recomendada en diferentes ocasiones por V. E. la formación de Museos provinciales de Bellas Artes y Antigüedades, esta Comisión provincial, deseosa de secundar tan nobles y patrióticas aspiraciones, ha hallado en esta ocasión todo el amparo y apoyo que necesitaba en las celosas Autoridades y Corporaciones provinciales. V. E. que conoce más que nadie la importancia del Alto Aragón bajo el punto de vista de la historia y del arte, comprenderá fácilmente cuán rico puede llegar a ser con el tiempo el Museo de que se trata bajo la tutelar y alta protección del gobierno.

Se trataba en primer lugar de adquirir un local idóneo, y ninguno pareció más a propósito que el antiguo y abandonado Colegio de San Vicente que, a las condiciones necesarias, hasta reúne un carácter monumental en su género, sin estar destinado a otro objeto directo y necesario. Así lo ha reconocido la Exma. Diputación provincial, cediendo su uso a esta Comisión para que instale cuanto antes el Museo.

Pero el mencionado edificio, llamado Colegio de San Vicente, si bien abandonado casi por completo desde larga fecha, se halla en la situación más anómala en cuanto a su uso y a la pertenencia. Edificio provincial propio del ramo de Instrucción pública, después de muchos años de abandono y de haber servido para objetos extraños y heterogéneos, fue cedido definitivamente por Real Orden de 26 de Agosto de 1863, para el servicio de Beneficencia provincial, hasta que, ensanchado y notablemente mejorado el Hospital y con mayor desahogo sus dependencias, volvió el Colegio de San Vicente a quedar desalojado, y siguió siendo de la propiedad del Instituto de 2.^a enseñanza, aunque, estando vigente la real orden citada, no disponía del local ni el Instituto, que tampoco tenía a qué destinarlo, ni la Beneficencia que necesitaba tener reunidas sus dependencias en lugar mucho más propio.

Resulta pues, Exmo. Sor., que el edificio llamado Colegio de San Vicente, es propio del ramo de Instrucción pública, y su uso, otorgado a la Beneficencia por la citada Real orden ha sido cedido recientemente por la Diputación provincial para que en él se instale el Museo de Bellas Artes y Antigüedades. Es pues convenientísimo que se anule dicha Real Orden de 26 de Agosto de 1863, otorgándose definitivamente el uso, en la misma forma que lo tenía concedido la Beneficencia, a la misma Comisión de Monumentos para Museo provincial, pues así puede evitarse que, después de trabajos, gastos y acopios, el Museo pudiera hallarse sin local, caso de que una Diputación menos celosa por las preciosas joyas de su patria quisiera retirar la cesión del uso que con el mayor entusiasmo ha concedido la actual.

Así tiene el honor de exponerlo y suplicarlo a V. E. en virtud de formal acuerdo, la Comisión que suscribe.

Dios &.

13

Madrid, 1870, abril, 10

Valentín Carderera desea donar al Museo Provincial de Pinturas de Huesca 120 cuadros.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1870.

Deseando contribuir al fomento de la Instrucción pública y a la mejora tan necesaria del Museo Provincial de Pinturas de la Ciudad de Huesca mi patria, me propongo donarle unos ciento y veinte cuadros antiguos de mi propiedad. A fin de resolver acerca del número y tamaño de los mismos quisiera merecer del ilustrado celo de V. S y de la Comisión de Monumentos q.^e dignamente preside tuviesen la bondad de informarme acerca de las condiciones y capacidad del local en que deberá establecerse el expresado Museo.

Dios gud. a V. S. muchos años.

Madrid 10 de abril de 1870

Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

Individuo de las Academ. Nac.^s de la Hist.^a y de S. Fernando

Exmo. S.^r Gobernador de la Prov.^a de Huesca

14

Huesca, 1870, junio, 1

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca comunica a Valentín Carderera que el edificio destinado para Museo Provincial reúne las condiciones necesarias.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1870.

Sr. D. Valentín Carderera, Pintor, Yndividuo de número de las Academias de la Historia y S. Fernando.

Huesca 1.^o de Junio de 1870

Esta Comisión se ha enterado con la mayor satisfacción del atento oficio, fecha de 10 de Abril último en que participa V. S. que deseando legar a este Museo Provincial una parte de la interesante colección de cuadros que posee, necesita saber si podrán ser colocados y custodiados de la manera conveniente que su mérito y su número exigen.

Asociándose la Comisión al sentimiento público de esta ciudad que recibirá con la mayor gratitud y se honrará sobremanera con ese don precioso de uno de sus más esclarecidos hijos, tiene el gusto de manifestar a V. S. que, destinado a Museo provincial el ex Colegio de San Vicente, se podrá conseguir cumplidamente el objeto, tanto por el espacio como por las ventajosas condiciones del local. A este fin se seguirán fielmente cuantas indicaciones e instrucciones tenga a bien hacer V. S. inspirándose en su especial y distinguida ilustración, en su celo por los progresos del arte y en su amor e interés por el lustre de su país natal.

Dios gue.

15

Huesca, 1873, abril, 23

El gobernador civil de la provincia de Huesca comunica al vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos la concesión por parte de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Huesca de una partida presupuestaria con destino al establecimiento del Museo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Me cabe la honra de participar a V. S., que la Exma. Diputación Provincial, y el Yltre. Ayuntamiento de esta capital, han consignado en sus respectivos presupuestos 1500 pesetas la una y 750 el otro

para destino al establecimiento y creación de un “Museo Artístico y Arqueológico”, que deberá estar en el antiguo y de gloriosos recuerdos Colegio de Santiago.

Para estender parte de este destinado a algunas clases anexas al Ynstituto provincial de 2.^a Enseñanza, me he dirigido al Exmo. S.^r Ministro de Fomento, impetrando su necesario y competente permiso, para destinar al indicado objeto la parte de dicho edificio libre de las referidas clases.

Espero que V. S. acuerde poner en conocimiento de las Academias de S.ⁿ Fernando, y de la Historia los anteriores resultados y peticiones adoptando además aquellas otras resoluciones que puedan contribuir a la feliz realización del pensamiento.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 23 de Abril 1873

Manuel Salavera [firma y rúbrica]

Sor. Vicepresidente de la Comisión de Monumentos artísticos de Huesca.

16

Huesca, 1873, abril, 27

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca da las gracias al gobernador civil de la misma por las actuaciones llevadas a cabo en relación con el establecimiento del Museo Histórico y Artístico.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Satisfactorio sobremanera ha sido para esta Comisión de Monumentos, el oficio de V. S. dándole cuenta de haber consignado en sus respectivos presupuestos, la Exma. Diputación y el M. Y. Ayuntamiento.¹⁰ de esta Capital, algunas cantidades para la creación y establecimiento de un Museo Artístico y Arqueológico, al propio tiempo que la moción de V. S. hecha al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, para que sea cedido al efecto, el antiguo Colegio de Santiago.

Cumpliendo con tan grato deber, y con las indicaciones de V. S. esta Comisión lo elevará a conocimiento de la Academia de S. Fernando, la cual verá con la mayor satisfacción la creación de este nuevo Museo provincial, interesada como se halla siempre de todo lo que a la historia o a las artes sirva para su mayor brillo y engrandecimiento.

De hoy más podrá contar esta Comisión con un establecim.¹⁰ donde poder reunir los cuadros u objetos artísticos y arqueológicos que por su celo o por el favor de corporaciones o particulares, adquiera, y donde a la par que se hallen convenientem.^{1e} clasificados, puedan servir de estímulo y solaz a unos, de estudio a otros y de honroso recuerdo a la Capital y a la provincia.

Persuadida la Comisión de que a no ser por el celo e ilustrada iniciativa de V. S., que tanto se ha interesado por escitar el patriotismo de las citadas Corporaciones a favor de tan importante institución, habría sido muy difícil llegar a tan satisfactorios resultados, ha acordado consignarlo así en sus actas, así como también al más expresivo voto de gracias, como prueba de su justo y debido reconocimiento.

Lo que por acuerdo de la expresada Comisión tengo el honor de participar a V. S., en respuesta a su atenta comunicación.

Dios gu. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 27 Abril de 1873

M. Y. S. Gobernador civil de la Prov.^a

17

Huesca, 1873, mayo, 4

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca pone en conocimiento de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando las gestiones realizadas por el gobernador de la provincia en aras de la creación del Museo Histórico y Artístico.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Exmo. Sr.

La Comisión de Monumentos tiene la satisfacción de participar a esa Academia de Nobles Artes de San Fernando, que gracias a algunas gestiones practicadas cerca del Sr. Gobernador de la provincia, dicho Sr. con un celo digno de encarecimiento, ha conseguido que la Exma. Diputación y el Ayuntamiento de esta capital consignaran en sus respectivos presupuestos las cantidades de 1500 pesetas, aquella, y 750 este, destinadas a la creación y establecimiento de un Museo artístico y arqueológico, a cuyo objeto el mismo Sr. Gobernador ha interesado al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, para que ceda el antiguo Colegio de Santiago, edificio de grandes y gloriosos recuerdos para esta población.

Si la Comisión llega a ver cumplidos sus deseos, desde luego cree que este nuevo Establecimiento podrá servir para excitar el celo de Corporaciones y particulares, que, al ver un centro destinado a salvar de la ruina los cuadros u objetos que en otro caso serían víctimas de la incuria y deterioro del tiempo, podrán contar con un asilo seguro, y participar del justo agradecimiento, del público, figurando al lado de los donativos el nombre de los donantes.

Dios gue a V. E. muchos años.

Huesca 4 de Mayo de 1873

Exmo. Sr. Presidente de la Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando

18

Madrid, 1873, mayo, 9

La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, enterada de las actuaciones realizadas para el establecimiento de un Museo Histórico y Artístico, envía las más expresivas gracias y felicitación a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca para que esta las haga llegar a los interesados.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Esta Academia se ha enterado con especial satisfacción en su sesión ordinaria de 5 del corriente de la grata noticia que V. S. le transmite de haber consignado por la Diputación y el Ayuntamiento de esa Capital en sus respectivos presupuestos las cantidades de mil quinientas y setecientas cincuenta pesetas, destinadas a la creación de un Museo artístico y arqueológico, habiendo además interesado el Sr. Gobernador al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, para que disponga o ceda a aquel objeto el antiguo Colegio de Santiago, edificio de grandes y gloriosos recuerdos para esa población.

La Academia celebra mucho este plausible esfuerzo de esas dignas e ilustradas corporaciones provincial y local que tanto enaltece su cultura, y, elogiando el celo y la iniciativa de esa Comisión, me da el grato encargo de enviar a los dignos Señores Gobernador, Vice-presidente de la Diputación y Presidente del Ayuntamiento la expresión de su más sincera gratitud, al par que su felicitación por el acertado uso que saben hacer de su autoridad, en pro de la ilustración y adelantos de esa provincia.

Sírvase V. S. transmitirles esta comunicación, juntamente con la consideración distinguida de esta Academia.

Dios guarde a V. S. m.^s a.^s

Madrid 9 de Mayo de 1873

El Secretario gral.

Eug.^o. de la Cámara [firma y rúbrica]

Sr. Vice-Presidente de la Comisión provincial de Monumentos de Huesca

Huesca, 1873, junio, 29

Acta de creación e instalación del Museo Artístico y Arqueológico de la Provincia de Huesca en el excolegio de Santiago.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

En la Ciudad de Huesca a veintinueve de Junio de mil ochocientos setenta y tres y hora de las seis y media de la tarde, habiéndose reunido en el excolegio de Santiago, bajo la presidencia del Sor. Gobernador Civil de la provincia D. Manuel Salavera, la Comisión de Monumentos históricos y artísticos, y asistiendo el Vice-Presidente de la Comisión permanente de la Diputación provincial, una comisión del Ayuntamiento popular y otra del Ynstituto de 2.^a enseñanza, el Gobernador militar de la provincia, el Ingeniero Jefe de Caminos, distinguidos letrados y otras personas notables por sus posiciones oficiales, o por su ilustración y amor a las artes; con el objeto y a fin de declarar solemne y formalmente, creado e instalado en el expresado local del excolegio de Santiago el Museo artístico y arqueológico de la provincia de Huesca, dio principio el acto diciendo el Sor. Presidente: Que ape-

nas encargado del Gobierno Civil de esta provincia, habiendo notado el vacío que dejaba en Huesca, llamada desde antiguo la Ciudad Monumental, la falta de un Museo que reuniera los objetos históricos y artísticos en que este país de gloriosos recuerdos abunda; y sabiendo que su formación era, ya hacía muchos años, el más vivo deseo de la Comisión de Monumentos y otras corporaciones oficiales, se había propuesto llevar a feliz término la realización de tan importante pensamiento, satisfaciendo una necesidad digna de la mayor atención y estimulado particularmente por la esperanza de que este Museo estaba destinado a ser uno de los más notables de España, cuando adquiriera las riquezas artísticas prometidas al mismo por el esclarecido pintor D. Valentín Carderera hijo ilustre de esta Ciudad, erudito y concienzudo escritor, inteligente bibliófilo, coleccionista entusiasta de monumentos interesantes para la historia del arte y miembro de las nacionales Academias de la Historia y Bellas Artes y de otras muchas corporaciones extranjeras. Que al efecto había logrado superar los obstáculos con que hasta entonces se había tropezado, por falta de local y de fondos, para la creación de Museo, obteniendo del Ynstituto de 2.^a enseñanza la cesión de los departamentos que se necesitasen de aquel excolegio, que dicho establecimiento poseía y utilizaba para algunas de las clases así como también que la Diputación provincial y el Ayuntamiento de la Ciudad consignasen en sus respectivos presupuestos cantidades módicas, aunque bastantes, para las obras más indispensables que, ya proyectadas por el Arquitecto municipal, iban a ser ejecutadas dentro de un breve plazo; y que por lo tanto se consideraba feliz por poder declarar desde aquel momento creado e instalado el Museo artístico y arqueológico de la provincia de Huesca. Mas como miembro que era de la Sociedad artística y arqueológica que tanto había cooperado a la creación y fomento del célebre Museo tarracónense, deseaba que esta provincia se creara una Sociedad igual con el fin de que en unión de la Comisión de Monumentos se esforzara para que el Museo de Huesca atesorase desde luego cuantas riquezas de historia o de arte fueran posibles; y en su consecuencia así lo proponía al ilustrado concurso que honraba aquel acto, en la seguridad de obtener por este medio los más positivos y eficaces resultados. Todos los S. S. presentes acogieron con el mayor favor y aplausos las manifestaciones del Sor. Presidente quedando acordada la formación de la Sociedad artística y arqueológica, y nombrado miembro honorario de la misma el Sr. Presidente, y dando pruebas de su satisfacción por la creación e instalación del Museo provincial, bajo tan dichosos auspicios. A seguida el Vice-Presidente de la Comisión de Monumentos interpretando fielmente los sentimientos de todos los miembros que la componían, se felicitó por el logro de lo que mucho tiempo atrás había sido su más ardiente aspiración; indicó con cuán grata complacencia consideraba el nuevo lustre que adquiriría Huesca y su provincia con la creación del Museo y terminó rindiendo al Sor. Gobernador Presidente el más espresivo testimonio de gratitud, así como también a las Corporaciones y personas que habían prestado su cooperación y a la ilustrada y distinguida concurrencia que había asistido a aquel acto. Ynmediatamente el Sor. Presidente lo dio por terminado, declarando creado e instalado en el excolegio de Santiago el Museo artístico y arqueológico de la provincia de Huesca. Y para que conste queda estendida esta acta ut supra.

El Presidente

Manuel Salavera [firma y rúbrica]

El Vicepresidente

Vicente Carderera [firma y rúbrica]

20

Huesca, 1873, agosto, 25

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca da las gracias al director del Instituto de Segunda Enseñanza por el local cedido para la instalación del Museo Artístico y Arqueológico y acepta sus condiciones.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Al Director del Instituto de 2.^a enseñanza de Huesca

En 25 de Agosto de 1873

Enterada esta Comisión de la atenta comunicación de V. S. fecha 28 de Abril último en la cual manifiesta, que el ilustrado Claustro del Instituto cede por el tiempo de nueve años el local que fuese necesario para la instalación del Museo artístico y arqueológico en el edificio llamado Colegio de Santiago, sin perjuicio de prorrogar la cesión por un tiempo igual, terminados q.^e sean los nueve años pre-fijados, esta Comisión de Monumentos admite con las condiciones indicadas la cesión hecha por el Claustro de Sres. Catedráticos, al que se servirá V. S. dar las gracias por sus patrióticos sentimientos y amor a los estudios artísticos.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

El secretario

Mateo Lasala [firma y rúbrica]

21

Huesca, 1873, septiembre, 22

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita al director del instituto 36 cuadros que fueron depositados en ese centro hace diez años.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Al M. Y. Sr. Director del Instituto

En 24 de Julio de 1863 fueron trasladados al Establecimiento de su digno cargo ciento diez y nueve cuadros que esta comisión tenía depositados provisionalmente en el excolegio de Santiago. Necesitando por ahora y a la brevedad posible treinta y seis de ellos, señalados ya por D. Valentín Carderra, con el objeto de restaurarlos y darles la oportuna colocación en el Museo provincial que se intenta instalar, ruego a V. S. se digne dar las órdenes oportunas para que se entreguen al comisionado q.^e al efecto se presentará.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 22 de Setiembre de 1873

El Vice-Presidente

El Srio. accidental

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

22

Huesca, 1873, [junio-septiembre]

Relación de los cuadros seleccionados por Valentín Carderera que han de restaurarse y colocarse en el Museo Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

1. Jesús Cristo en pie
 2. Niño Dios, marco dorado
 3. S.^{tos} Franciscanos
 4. Concepción. Dra. altar mayor 1.º
 - 5 y 6. Dos cuadritos colaterales al altar
 7. Una Virgen con el niño, sobre la puerta sacristía
 8. San Pedro y S.ⁿ Pablo, sobre el banco centro cerca sacristía
 9. Santa Teresa. Sobre el dosel
 10. S. Fabián y S.ⁿ Sebastián con marco
 11. S.^{ta} Isabel de Portugal (encima)
 - 12, 13 y 14. Los 3 sobre la puerta; la Virgen, S. Antonio, pequeños
 - 15 y 16. Degollación de Olofernes, q.^e son los dos del centro dra. e izqda. de la Puerta entrada. Daniel
 - 17 y 18. Martirio S. Lorenzo y el otro q.^e hace juego con él
(6 cuadros de S. Bruno: 6 primeros de la izquierda entrando)
 19. La Virgen del Salón de Profesores y el q.^e está frente. Marco dorado
 20. El q.^e está en un rincón del suelo entrando en la Secretaría
 - 9 de los q.^e hay en el Salón alto
- Total 36 cuadros

23

Huesca, 1873, [junio-septiembre]

Relación manuscrita por Valentín Carderera de cuadros con los trabajos de restauración que necesitan.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

1. S. Inés con el corderito – necesita bastidor – y solo barniz
2. Retrato cuerpo entero de M. Médicis; solo ídem / 2 metros y 10 alta
3. Retrato de Ana de Austria necesita limpiarse y barnizarse

4. Una Virgen con trage antiguo el niño Dios lo tiene bastante alto – limpiarse y planchar por detrás y estucar los resaltos, solo necesita bastidor y barnizar – acaso hará juego con la S.^a Inés
 5. Herodías con la cabeza del Bautista composi.ⁿ de Guido – tiene marco – Solo necesita barniz
 6. Cleopatra media figura escuela de Guido Reni está ya forrada, limpia y barnizada, hay que restablecer (al temple) un áspid o pequeña serpiente q. se ponía al pecho, o por lo menos cubrir algo el pecho imitando la túnica blanca
 7. S.^a Isabel de Ungría [*con un pañuelo de rosas, tachado*] ya forrada y barnizada; podrá darse al hospital en cambio, con alg.^s de los cuadros desechados
 8. S.^a Isabel de Portugal con rosas en la falda – debe darse a Santa Clara, desp.^s de puesta en tela y barnizada – si no se destina p.^a el cambio del Hospital
 9. Retrato de una hija de Felipe V óvalo grande
 10. D. Bárbara de Portugal – ambas se deben poner en bastidor, y creo podrá recortarse un poco la primera p.^a igualar con D.^a Bárbara
Estas dos pueden ponerse encima de los dos retratos q.^e se colocaran colaterales a la puerta, si caben solo necesitan barniz
 - bis 10. Cuadro casi cuadrado la Venida del S. Santo, original y escuela de Mateo Cerezo. Necesita marco de la talla q.^e se vende
 - 11 bis. Herodías con la cabeza del Bautista en un plato tiene marco dorado
[vuelta]
 - 11 bis. Los desposorios espirituales de S.^a Catalina p.^r Solís con bastid. necesita por ahora 2 manos de barniz
 12. San Juan en el Apolapsi [sic] y otro santo. Hermoso bosquejo de Carlos Marati
 13. Asunción de N.^a Señora por Crespi pintor bueno de Bolonia. Necesita marco dorado de la talla q. se vende
 14. Cabeza de S.^a Dorotea estilo de Guido – barniz
 15. Retrato del Barón Gerard célebre pintor es estudio de la cabeza del mismo para el famoso cuadro de la entrada de Henrique IV en París
 16. Retrato desconoc.^d de una Reyna escuela Ferraresa – solo busto bastidor
 17. Otro busto – dama Veneciana antigua copia de Pablo Veronés. Marco dorado viejo.
 18. Otro íd. busto Pintor flamenco buena copia [*p.^r L. Madrazo, tachado*]
 19. La Virgen Santísima con el niño Dios escuela Napolitana con bastidor
 20. La Purísima Concepción. Esta tiene q.^e ponerse en bastidor recortando algo de alto abajo ligero limpiar con agua tibia y barnizar tiene que llevarse hasta q.^e yo disponga de ella a casa de d. Vicente Carderera
- Sigue el 21 [al margen]
- A todos los q.^e no tendrán marcos hay que ponerles en derredor unas varitas de madera anchas de un dedo lo más.
21. La Herodías con la Cabeza del B.^{ta} copia de Ticiano

23. Retrato de V. Carderera p.^r d. Federico de Madrazo, vendrá más tarde
 22. Cleopatra mostrando sus perlas p.^r M. Spranger media figura grande

24

Huesca, 1873, septiembre, 22

Relación de cuadros de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca trasladados del instituto al Museo Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Cuadros de la propiedad de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca trasladados del Instituto provincial al Museo en el día 22 de Setiembre de 1873.

1. El Salvador. Figura de cuerpo entero
 2. El niño Dios (Marco dorado)
 3. Santos franciscanos
 4. La concepción, cotejada de varios ángeles y querubines
 5. La Virgen en su niñez
 6. Un Doctor de la Yglesia (S.ⁿ Jerónimo o S. Gregorio)
 7. Una Virgen con el niño sentada en un bosque. Figuras de tamaño natural
 8. S. Pedro y San Pablo, con ángeles q.^e les bajan palmas por Verdusán. Marco dorado y pintado
 9. S.^{ta} Teresa
 10. S.ⁿ Fabián y S. Sebastián
 11. S.^{ta} Isabel Reina de Portugal
 12. La Virgen del Pópulo: marco dorado
 13. San Antonio de Padua, figura de medio cuerpo
 14. Nuestra de las Gracias (Carmen) a sus pies varios religiosos
 15. Daniel en el lago de los leones
 16. La degollación de Holofernes
 17. El Martirio de San Lorenzo. Marco dorado
 18. San Estevan
 19. Una Virgen
 20. El martirio de S.ⁿ Bartolomé
 21. Figura del Salvador, medio cuerpo
 - 22-27. Seis cuadros de Bayeu, apaisados de la Historia de S.ⁿ Bruno
 - 28-36. Nueve cuadros sin clasificar ni colgar q.^e estaban en la Biblioteca antigua
- Huesca 22 de Setiembre de 1873
 Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

25

Huesca, 1873, septiembre, 27

Enterada la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca de que el Ayuntamiento de Huesca había designado en su presupuesto 750 pesetas con destino a la creación del Museo Artístico y Arqueológico, solicita a dicha corporación la entrega de las mismas.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Huesca 27 de Setiembre de 1873

Al Sr. Alcalde popular Presidente del M. Y. Ayuntamiento de Huesca

El M. Y. S. Gobernador civil de esta provincia en oficio de 23 de Abril último puso en conocimiento de esta Comisión, q.º el ilustre Ayuntamiento de esta Capital había consignado en su presupuesto setecientos cincuenta pesetas con destino a la creación de un Museo artístico y arqueológico en el Colegio q.º fue de Santiago.

Esta Comisión q.º da las gracias a ese Ylustre Municipio por haber interpretado tan acertadamente el sentimiento público de esta Capital, se halla ya en el caso de manifestar a esa Corporación, q.º se están ejecutando las obras necesarias para la instalación del Museo que ha de constituir uno de los más legítimos títulos de gloria de esta Ciudad y ruega a V. S. tenga a bien disponer la entrega de la indicada cantidad al Secretario de la misma, para aplicarla desde luego a los fines a q.º se destina.

Dios gue. &.^a

Lasala

26

Huesca, 1873, octubre, 5

El Ayuntamiento de Huesca pone en conocimiento de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca que en ese momento no puede hacer efectivo el pago de las 750 pesetas presupuestadas.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

La penuria en que actualmente se halla la Caja municipal y la circunstancia de que no se haya realizado todavía ninguno de los ingresos principales del ejercicio corriente, no me permiten ordenar el pago de las 750 pesetas con que durante el mismo, acordó contribuir este Ayuntamiento para la instalación del Museo artístico y arqueológico.

Y al tener el honor de participarlo a V. S. en contestación a su muy atento oficio de 27 de Setiembre último, me complazco en añadir que la atención de que se trata será satisfecha tan pronto como el estado de la Caja lo permita.

Salud y fraternidad.

Huesca 5 de Octubre de 1873

M.º Guallart [firma y rúbrica]

Sr. Vicepresidente de la Comisión de monumentos históricos

Huesca, 1873, octubre, 28

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca se reúne en sesión el 28 de octubre de 1873. El orden del día versa acerca del recién creado Museo Artístico y Arqueológico y el legado de Valentín Carderera.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Sesión del 28 de Octubre de 1873.

Señores. Carderera, D. Vicente, Carderera, D. Valentín, Martínez, Lasala, D. Mariano, Nicolao, Blasco, Lasala, D. Mateo [al margen]

Reunidos los Sres. indicados al margen en el ex-Colegio de Santiago el Sr. Vice-Presidente manifestó, que el objeto principal de la sesión era poner en conocimiento de la Comisión en primer lugar, que el Claustro de Catedráticos del Ynstituto de Huesca había acordado por unanimidad facilitar localidades para uso del Museo en el edificio de la pertenencia del referido Ynstituto y denominado Colegio de Santiago, habiéndose en su consecuencia ocupado al efecto localidades del espresado edificio en el piso principal de él y en el que aquella escuela tiene establecida la academia de dibujo y otras cátedras de aplicación; después manifestó también el Sr. Vice-Presidente que el Museo artístico y arqueológico de esta provincia se hallaba ya en disposición de abrirse al público; pues en los primeros días de Setiembre último la Comisión permanente de la Diputación de esta provincia había facilitado los seis mil reales que tenía ofrecidos para las obras necesarias de instalación del Museo: que inmediatamente se había dado principio a su ejecución, bajo la dirección del Ylmo. Sr. D. Valentín Carderera, D. Justo Formigales como Ayudante de Construcciones civiles de esta provincia y el individuo de la Comisión D. Mateo Lasala, habiéndose terminado en su mayor parte, quedando tan solo algunos detalles de poca entidad. Que el académico D. Valentín Carderera, que deseaba y ofrecía legar una parte de su colección de cuadros a este Museo llevado de su amor a la cultura de su país natal, dejaba desde luego en el Museo, en calidad de depósito por ahora, veinte y tres cuadros en madera, cuyo catálogo, y comunicación en que lo remite, se leyeron y se acordó archivar y la Comisión respecto al primer extremo acordó se dieran las gracias al Director y Claustro del Ynstituto, significándole a la vez que el Museo se hallaba ya instalado y que la Comisión tendría suma complacencia en que el Centro principal científico de la provincia y sus alumnos lo utilizaran en estudios del nobilísimo arte de la pintura. Respecto a lo demás manifestado por el Sr. Presidente hizo uso de la palabra el Sr. Martínez manifestando su gratitud para con el Académico D. Valentín Carderera por el generoso desprendimiento de las preciosidades artísticas que se enumeran en el catálogo referido; por el patriotismo de que el mencionado Sr. Carderera ha dado muestras en tan alto grado y por los fines que se propone para que la juventud del Alto-Aragón se aficione a los estudios históricos y artísticos y propuso se acepte la preciosa e interesante colección de cuadros que el catálogo enumera y describe; y por la Comisión se acordó por unanimidad aceptar la espresada Colección en la forma y con las condiciones que el Sr. D. Valentín Carderera lo hace, pasándole la oportuna comunicación. Vio también con satisfacción la Comisión la instalación del Museo, acordando que por ahora se facilitara para el estudio al público en los Domingos de cada semana y que hasta nuevo acuerdo el Sr. Vice-Presidente y el vocal D. Mateo de Lasala estuvieran al frente, sin perjuicio de que en ello les ausiliaran los demás individuos de la Comisión. Así mismo acordó esta

se pusiera numeración a los cuadros de la Colección oficial, dando comisión al efecto al mismo D. Mateo Lasala y que esa numeración correspondiera al catálogo. También se acordó por unanimidad se elevara a conocimiento de la Academia de Bellas Artes cuanto arriba aparece, remitiéndole a la vez copia del catálogo que especifica la Colección de cuadros remitida a esta Comisión por el indicado Académico Sr. Carderera y copia de esta acta. Y igualmente fue acordado se pusiera en conocimiento de la autoridad superior civil de esta provincia y corporaciones populares, la instalación del Museo provincial, manifestando al propio tiempo suma gratitud a la Diputación provincial por los medios que había facilitado para la instalación mencionada. Por último la misma Comisión nombró para el cargo de Conserje del Museo a D. Valentín Fargarel y se levantó la sesión.

El Vice-Presidente

Vicente Carderera [firma y rúbrica]

El Secretario accidental

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

28

Huesca, 1873, octubre, 29

Valentín Carderera remite a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca el catálogo de los cuadros que ha depositado en el Museo Artístico y Arqueológico de la ciudad.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

M. Ilm. Señor

Tengo el honor de remitir a V. S. el catálogo de la preciosa e interesante colección de cuadros en tabla de los siglos XV y XVI y uno en lienzo original del célebre Pintor V. Carducci, todos de mi propiedad que he depositado en el Museo artístico y arqueológico de esta ciudad, con las advertencias y condiciones q.^e en el mismo se expresan esperando que esa corporación se sirva aceptar dicho depósito y conservarlo bajo su ilustrada protección en gracia del desinteresado deseo que me anima de contribuir a la propagación de los estudios históricos y artísticos, y al lustre y cultura del país donde me ha cabido la suerte de nacer.

Dios gue. a V. S. I.^a muchos años.

Huesca 29 de octubre de 1873

Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

A la I.^{ma} Comisión de Monum.^{os} de esta Provincia

29

Huesca, 1873, octubre, 29

Relación de las pinturas que Valentín Carderera y Solano entrega al Museo Artístico y Arqueológico de la provincia de Huesca, en calidad de depósito, con las advertencias y condiciones que en ella misma expresa.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Don Valentín Carderera y Solano natural de la ciudad de Huesca, vecino de Madrid y Académico de número de las de la Historia y de la de Bellas artes &.^a teniendo vivos deseos de que la juventud oscense y de su provincia y amantes del arte puedan en esta localidad dedicarse al estudio de este y su historia, y estando para abrirse en esta Ciudad un Museo de Pinturas y otros objetos bajo la protección de la Exma. Diputación provincial y del M. Ytre. Ayuntamiento y dirección de la Comisión provincial de Monumentos y anelando al mismo tiempo el Sor. Carderera que sin esperar a su óbito para la adjudicación de cierto legado que con las condiciones en este establecidas, entonces se llevaran a efecto, desde luego se coloquen en el expresado Museo, y en calidad de depósito ciertas pinturas de su pertenencia a fin de que la juventud y demás personas que gusten asistir a aquel, puedan ya desde ahora verificar estudios sobre ellas y aficionarse a tan noble arte, ha resuelto entregar y entrega al presente con dicha calidad de depósito las pinturas que en Zaragoza y Huesca posehía cuyo catálogo de cuadros es el siguiente. Extendido ahora según la numeración y colocación que hoy tiene.

1. San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada unidos por un ángel, y acompañados de dos personajes pintado en tabla alta 1 metro y 45 cent.^s ancha 1-14 contornada en moldura dorada.

2. El nacimiento de la Virgen, composición de varias figuras – tabla alta – 1-50 – ancha 1-14 – guarnecida con moldurara dorada.

3. La Anunciación del Ángel a María Santísima acompañada de varias hermosas figuras representando las virtudes teologales. El fondo del cuadro representa tres estancias de rica arquitectura y decoración esquista – tabla alta 1-54 – ancha – 1-32.

4. La Visitación de María Santísima a su prima Santa Isabel. La Virgen se ve acompañada de una doncella, a lo lejos un personaje a caballo y un escudero con lanza. El fondo del recinto donde recibe la Virgen es un modelo de elegantísima decoración arquitectónica – tabla alta – 1-54 – ancha 1-32 – contornada con moldura dorada ignórase el autor de estas primeras cuatro tablas, y solamente podrían acaso dar solución sobre el autor de ellas las iniciales I E N puestas en un tarjetón del cuadro N.º 1. Pero es evidente que todas en su mayor parte parecen egecutadas por artista Ytaliano inspirado en las obras más célebres de la época más brillante de las artes.

5. Nuestra Señora del Rosario, sentada en trono sosteniendo al Niño Dios y rodeada por una corona de rosas blancas y encarnadas en los dieces – dos graciosos ángeles la hacen cortejo. Pintura de fines del Siglo xv – o de principios de siguiente – tabla alta – 1-30 – ancha 1-8 – con moldura dorada.

6. San Esteban Protomártir está sentado en magestuosa silla con brazos su fondo de dosel brocado con oro verdadero y con particular primor, viste dalmática y alba. Pintado en tabla alta – 1-31 – y ancho 87 ?

7. Santo Domingo de Guzmán – compañero este cuadro al anterior se ve el santo también sentado con igual aparato, tiene en la mano un azucena. Es notable por el bello modelado de su cabeza, y créese retrato del santo – en tabla alta – 1-25 – ancho 86 cent.^s

8. San Pedro Mártir, de Verona, tabla compañera a las dos anteriores con iguales y ricos accesorios – notable por la expresión de su rostro – tabla alta – 1-25 y ancha 86 cent.^s

9. San Orencio padre de San Lorenzo Mártir – tabla compañera a las tres anteriores trae el santo barba y larga cabellera en su calidad de prócer tiene con una cadena relevada y dorada aherrojados dos horribles diablos y un cuchillo en otra mano. Tabla alta 1-31 – 87. Todas estas 4 tablas últimamente descritas son de una misma mano y notables por su rica entonación, brillo de colores y primor en los detalles y brocados – pintadas en Zaragoza muy a principios del siglo XVI, y aun que no exentas de algunos defectos pueden muy bien atribuirse a algún aventajado discípulo del Zaragozano Pedro Apote Pintor del Rey Católico.

10. San Cosme Médico – está sentado y tiene algunos atributos de su profesión, su traje es rico con algunos adornos bien egecutados y relevados con oro fino, tabla alta 88 – cent.^s por 64 ancha – tiene molduras doradas y coronamiento superior de curiosa tabla ogival.

11. San Damián, cuadro compañero al anterior – del Santo ricamente vestido trae atributos de su profesión – contornado de molduras doradas, y tiene igual coronamiento ojival dorado con oro fino – tabla alta 88 cent.^s y 64 ancha.

12. Una Santa desconocida – tiene con su mano derecha una especie de frasco o linterna, en la mano izquierda un rosario o ristra de cuentas doradas, viste rico y curioso traje – el fondo representa un ameno paisaje (El número 13 viene más adelante)

14. Con este número viene designado otro cuadro compañero y representa otra Santa Mártir desconocida hasta ahora – está sentada con hermoso vestido de brocado oro y verde, y manto azul – con su mano derecha sostiene una palma y también una cadena dorada que remata en una argolla con que está prendido un joben con la izquierda tiene la Santa un libro abierto. Tabla alta 85 – y 63 ancha.

Estas cuatro tablas y la designada con el número 20 son compañeras y pintadas a la goma u otras sustancias glutinosas, por no estar muy extendida la pintura al óleo pero esta falta está ampliamente recompensada con la hermosura de los colores – la misma ventaja tienen las tablas de los números – 15 – 13 – 19 – 20 – 21 – y 22

15. Visitación de María Santísima a Santa Isabel esta Santa de rodillas recibe a la Virgen vendida con mato azul. El fondo es un gracioso paisaje de montaña con un castillo. Tabla alta – 1-19 ancha 60

13. Predicación de San Juan Bautista, ante Herodes y Herodiades apoyados en un reclinatorio – tabla alta – 1 metro y diez y nueve ancha 60 cent.^s

16. Santa Lucía Virgen y Mártir – figura de medio cuerpo con palma en la mano derecha y sostiene con la izquierda un plato con dos ojos. Cuadro pintado al óleo sobre lienzo por Vincencio Carducy Pintor de los Reyes Felipe III y IV

Pinturas colocadas en el lienzo de enfrente las siguientes.

17. Tabla que contiene cinco cuadros, el del centro representa a Jesucristo doloroso, los laterales representan uno a la Virgen desolada, el otro a San Juan Evangelista, a los extremos las Santas Catalina, y Santa Lucía pinturas egecutadas al óleo a fines del siglo XV están encajonadas en una predela – o marco adornado cada Santo con arcadea gótica – tiene alta 88 cent.^s y de larga 3 metros y 25 cent.^s

18. La Muger adúltera ante el Salvador por los fariseos. Estos en número de seis son notables por la expresión de sus semblantes por la variedad de tocados y riqueza de trages en los que más des-

cubre el cuadro. La cabeza del Salvador demuestra majestad y elegancia, viste túnica morada su aureola y los adornos de algunos fariseos están relevados y dorados – tiene el cuadro rica entonación – alta un – 73. ancha – 1-8. Está contornada esta tabla con moldura dorada

19. San Juan bautizando al Salvador – un gracioso ángel en pie guarda la túnica de Jesús – pintura del siglo xv de correcto dibujo y fresca de colorido. El celaje aunque restaurado de color se halla maltratado

20. Jesucristo paciente, coronado de espinas y sostenido por un ángel – tabla alta 88 alta 64 – ancho.

Nota. Sobre este cuadro y los numerados atrás con los números 10 – 11 – 12 – y 13 hay algunas observaciones hechas en la tabla número 10.

21. Nacimiento de San Juan Bautista. Su Santa Madre incorporada en la cama parece dar gracias al cielo con grande expresión. La Virgen Santísima recibe en sus brazos al recién nacido; una sirvienta presenta a Santa Isabel una copa de confituras – y San Zacarías en primer término da también gracias por el deseado parto. Tabla alta 1-22 – ancha 59

22. Degollación de San Juan Bautista – se ve en 1er. término este martirio y en él significa a Herodes y Herodías sentados en opulenta mesa mirando la cabeza del santo que sobre una fuente les presenta un sayón. Tabla alta – 1-22 – ancha 59. Estas dos últimas tablas así como las de los números 13 – 15 – y 19 son del mismo autor y pintados a mediados del siglo xv o principios del Reynado de los Reyes Católicos, cuyos trages y los de algunos cortesanos del cuadro se ven en muchas partes reproducidos

23. Asunción de Ntra. Sra. – La Virgen se ve rodeada de Ángeles y querubines – mirando al Eterno padre que en lo alto está pintado – debajo todos los apóstoles contemplan esta asunción – en un lado del sepulcro hay un escudo de familia zaragozana, tabla con marco antiguo tallado y dorado – de alta tiene 2 metros y 1-44 ancha.

Esta tabla que recuerda la escuela de los Lucheris está sin limpiar ni restaurar.

Advertencias. El Sr. Carderera se reserva ampliar y libre facultad par[a] aumentar una o más veces el depósito a que se refiere el catálogo anterior, variar este en todo o en parte sustituyendo unas pinturas por otras de las muchas que comprende la colección de su pertenencia, y disponer de algunas de las del catálogo referido en la forma modo y demás que tenga por conveniente.

2.º Espera que la autoridad civil que estubiese al frente de la provincia, la Diputación provincial a cuyo paternal celo se halla encomendado el desarrollo de la instrucción y cultura del Alto Aragón, y el Ayuntamiento de esta noble ciudad que siempre y desde los tiempos de Sertorio viene enaltecida por sus establecimientos de cultura y saber, dispensarán constantemente al Museo naciente aquella decidida protección que ha menester para su conservación e incremento y que Huesca tenga entre los timbres que le reclamen el nuevo Establecimiento que ya cuenta al inaugurarse con riquezas artísticas y de su género a que no han llegado después de muchos años de existencia muchos de los Museos provinciales que en España existen.

3.º Cuando el Sr. Carderera remita desde Madrid alguna o algunas pinturas para sustituir otras de las que tiene la Comisión de Monumentos en el Salón principal del Museo, se colocarán aquellas en este Salón en los lugares que las sustituidas ocupan, y estas se llevarán a otros de los Salones del Museo.

4.º Si lo que no es de esperar se suprimiese el mencionado Museo o se trasladara a otra población distinta de Huesca, o se amalgamara o agregara a otra de su misma clase fuera de esta localidad, o se incorporara a otro establecimiento artístico o literario, o de otra índole, los herederos o fide comisarios y albaceas de Carderera o cualquiera de ellos se incautarán desde luego de todos los cuadros y demás objetos que hubiera de la procedencia del mismo.

Huesca 29 de Octubre de 1873

Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

30

Huesca, 1873, noviembre, 2

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca acepta y agradece el depósito de las pinturas realizado por Valentín Carderera y Solano para el Museo Artístico y Arqueológico; al mismo tiempo, reconoce su participación en la dirección e instalación de dicho centro.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Esta Comisión ha recibido el atento oficio de V. S. de 29 de Octubre pp.^{do} con que remite el catálogo de la preciosa e interesante colección de cuadros en tabla de los siglos xv y xvi y uno en lienzo original del célebre pintor V. Carducchi, que ha dejado en depósito, como de su propiedad, en el Museo artístico y arqueológico de esta Ciudad, consignando las advertencias y condiciones que deberán tenerse presentes, para la conservación y custodia de los expresados cuadros y de otros que sucesivamente irá depositando, con el ánimo de hacer cesión definitiva de ellos, cuando, y en el modo y forma que estime conveniente. Al mismo tiempo se ha recibido también otro Catálogo razonado que da gran luz para comprender y apreciar el mérito, valor e importancia de las citadas pinturas, y de las demás que hasta el día existen coleccionadas en el Museo, cuyo trabajo será de grande utilidad para esta Corporación, que acordará su impresión, a fin de que sirva de guía al ilustrado curioso y a los amigos del estudio de la historia y del arte.

La Comisión de Monumentos históricos y artísticos de esta Provincia, llena de la mayor satisfacción, acepta el compromiso de la conservación y custodia de las mencionadas pinturas, y, con profunda gratitud, la oferta de la cesión de las mismas, mediante las condiciones que tenga a bien señalar; complaciéndose en reconocer en V. S. un hijo ilustre de esta Ciudad por sus vastos conocimientos en la historia, las antigüedades y las artes, por su incansable celo en difundirlos, por sus trabajos en el descubrimiento, aprecio y conservación de los gloriosos monumentos que debemos al genio y empresas de nuestros antepasados, por su desinteresado patriotismo, y por su amor a la cultura, al buen nombre, y a los timbres del país que le vio nacer.

No cumpliría sin embargo todos sus deberes esta Comisión si, a pesar de que ya lo tiene consignado en sus actas, no aprovechase esta ocasión de hacer presente a V. S. la expresión de su reconocimiento muy sincero y muy justo, por la activa y decisiva parte que ha tomado en la dirección y dispendios de los trabajos de instalación del Museo en el excolegio imperial de Santiago de esta Ciudad, hasta el punto de poder afirmar que sin su favorable e ilustrada cooperación acaso habría sido imposible llevar a cabo tan importante mejora.

Lo que esta Comisión tiene el honor de participar a V. Y., a los efectos consiguientes.

Dios gu. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 2 de Noviembre de 1873

El Vicepresidente

El Vicesecretario

Al M. Y. S. D. Valentín Carderera, Yndividuo de Número de las Academias de la Historia y de San Fernando

31

Huesca, 1873, noviembre, 6

La Diputación Provincial de Huesca remite a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca una copia del depósito realizado por Valentín Carderera, aceptado por aquella con las condiciones que el depositante establece.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Tengo la satisfacción de remitir a esa Comisión a los efectos consiguientes, una copia de la cesión hecha por D. Valentín Carderera, aceptada con las condiciones puestas por el mismo, por la Exma. Diputación proval. en sesión de 3 del actual.

Dios gue. a esa Com.^{on} m.^s a.^s

Huesca 6 Nobre. 1873

Manuel Camo [firma y rúbrica]

A la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la prova. de Huesca

32

Huesca, 1873, noviembre, 21

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca comunica a la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando la puesta en marcha del museo de pinturas, el trabajo desarrollado por Valentín Carderera y Mateo Lasala, miembro de la Comisión, sus fondos y los acuerdos tomados respecto a dicho centro.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

Excmo. Sr.

Tengo el alto honor de poner en conocimiento de V. E. que en esta Capital y excolegio de Santiago se halla instalado ya el Museo de pinturas compuesto en la actualidad de la rica y preciosa colección

especificada en el catálogo adjunto, propia del noble patricio D. Valentín Carderera, y de la colección oficial procedente de los extinguidos conventos de esta Diócesis.

Por el acta q.º acompañe, se enterará V. E. de los acuerdos tomados por esta comisión en lo concerniente a dicho Museo, esperando merecerán la aprobación de V. E.

Al propio tiempo debo significar que los trabajos del académico Sr. Carderera, coadyuvado en parte por el individuo de esta comisión D. Mateo de Lasala, han sido de tanta importancia, que sin ellos difícilmente tendría esta comisión establecido actualmente el mencionado Museo, ni Huesca ni su provincia ese elemento de cultura y civilización.

Dios gue. a V. E. m.º a.º

Huesca 21 de Noviembre de 1873

El secretario

Lasala [firma y rúbrica]

Exmo. Sr. Presidente de la Academia de tres nobles artes de San Fernando

33

Huesca, 1873, [noviembre]

Nota de los cuadros trasladados del instituto al colegio de Santiago para el Museo Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo de Huesca. Año 1873.

En 22 de Setiembre y en 22 de Noviembre de 1873 se trasladaron a Santiago los cuadros indicados a continuación:

De la Capilla 33 de los cuales 14 están con marco

Sala Profesores 2

Entrada Secretaría 1

Biblioteca alta 17

Total 53 cuadros

Se dejó relación en la Secretaría del Instituto firmada por el Conserje del Museo V. Fargarel y con la conformidad del Srio. Accidental de la Comisión de Monumentos, Mateo Lasala. En dicha relación y en un borrador de ella q.º tiene el Conserje D. Ireneo, están detallados la mayor partes de los cuadros.

34

Huesca, 1873, noviembre, 23

Nota de los cuadros que por indicación de Valentín Carderera se trasladan del instituto al Museo Provincial.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

En 22 de Noviembre de 1873 se trasladaron, por indicación de D. Valentín Carderera, al Museo los siguientes cuadros:

9 de la Capilla del Instituto.

8 del Salón o Biblioteca alta.

Suman al todo 53, de los q.^e se dejó recibo al Conserje y Secretaría del Instituto en cuyo Establecimiento deben quedar aún 66 cuadros propiedad de esta Comisión como consta en los antecedentes q.^e obran en Secretaría de la misma.

Huesca 23 de Noviembre de 1873

Lasala [firma y rúbrica]

35

Huesca, 1873, diciembre, 4

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca da las gracias al director y al claustro de profesores del instituto por la cesión de locales para la instalación del Museo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873

M. Y. S.

Esta comisión recibió la comunicación en q.^e V. S. se dignaba manifestar, que el Claustro de Sres. Catedráticos de ese Instituto había acordado facilitar localidades para la instalación de un Museo en el edificio denominado Colegio de Santiago.

Enterada esta corporación del mencionado oficio, acordó se dieran las gracias a V. S. y al respetable Claustro, significándole a la vez, que el Museo se hallaba ya instalado, y q.^e la Comisión tendría suma complacencia en q.^e el centro principal científico de la provincia y sus alumnos, lo utilizaran en estudios del nobilísimo arte de la pintura.

Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de V. S.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 4 de Diciembre de 1873

El Vice-P.^{te}

El Srío. accidental

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

M. Y. Sr. Director del Instituto provincial Huesca

Huesca, 1873, diciembre, 4

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca comunica al Ayuntamiento de la ciudad la puesta en marcha del Museo y solicita la cantidad presupuestada para hacer frente a los gastos ocasionados en su instalación.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

(Al Ayunt.º de Huesca)

M. Y. S.

Tengo la satisfacción de poner en conocimiento de V. S. que se halla ya instalado en el excolegio de Santiago de esta Capital el Museo, compuesto en la actualidad de la rica y preciosa colección de pinturas depositada por el M. Y. S. D. Valentín Carderera y de la oficial procedente de los extinguidos Conventos de la Provincia, q.º esta Comisión custodiaba.

Al propio tiempo cree oportuno manifestarle que para la terminación de algunos reparos, adquisición de utensilios indispensables para los salones del Museo y saldo de algunos créditos q.º se han contraído, esta Corporación se halla necesitada de fondos, y si han cesado las circunstancias de penuria en que se hallaba ese ilustre Ayunt.º en 5 de octubre último en que se sirvió responder q.º a causa del estado de la recaudación de sus arbitrios, no podía satisfacer la cantidad de 750 pesetas que había presupuestado para contribuir a la instalación del citado Museo, se digne acordar su entrega, a fin de que quede terminada una obra que tanto redundará en el honor y cultura de esta población.

Dios &.

4 Diciembre 1873

Huesca, 1873, diciembre, 4

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca comunica al Presidente de la Diputación Provincial la puesta en marcha del Museo y le agradece su contribución en la instalación del mismo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1873.

(Al Presidente de la Diputación)

Excmo. Sr.

Esta Comisión tiene la satisfacción de poner en conocimiento de V. E. que se halla ya instalado en el excolegio de Santiago de esta Capital el Museo, compuesto en la actualidad de la rica y preciosa colección de pintura depositada por el M. Y. S. D. Valentín Carderera; y de la oficial procedente de los Conventos extinguidos en esta Provincia, q.º esta Comisión custodiaba.

Al propio tiempo cumple esta Corporación con el grato deber de manifestar a V. E., la expresión de su más profundo reconocimiento, por haber facilitado los medios necesarios para la instalación

de un Establecimiento que ha de contribuir poderosamente a q.^e la juventud del Alto-Aragón se aficione a los estudios históricos y artísticos; q.^e ha de servir de centro destinado a salvar de la ruina los cuadros u objetos que en otro caso serían víctimas de la incuria y deterioro del tiempo, y que desde hoy podrán contar con un asilo seguro, para cuyo fin esta Comisión cuenta con el apoyo de V. E. esperando escitará el celo de los corporaciones y particulares de esta provincia.

Esta corporación felicita a la Diputación de su digna presidencia por el acertado uso q.^e sabe hacer de su autoridad, en pro de la ilustración de esta provincia.

Dios gue. a V. E. m.^s

Huesca 4 de Dicbre. de 1873

EL Vice-P.^{te}

El Secre.^{to} accidental

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

38

Madrid, 1874, agosto, 9

Valentín Carderera y Solano dona al Museo Provincial tres obras.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1874.

Il.^{mo} Señor

Deseando contribuir a enriquecer en lo posible el Museo Provincial de esa Ciudad, puesto bajo la dirección y custodia de la digna Comisión de Monumentos, que V. S. dignamente preside, con algunos objetos de arte he incluido en uno de los tres cajones de libros que regalé a la Biblioteca de ese Instituto las tres obras q.^e abajo haré mención. Estas tres obras con algunas que más adelante remitiré podrán conservarse en la Biblioteca del Instituto y franquearse a los lectores q.^e a él acudan hasta que con el tiempo tengan en ese Museo Provincial, tal aumento que haga necesario tener estante o armario para su perfecta conservación. Debe entenderse que la condición de este legado (que se sobre entiende con las de los libros) es la de que jamás deberán salir de Huesca si llegara el caso poco probable de trasladarse a otra población el expresado Museo, e Instituto. El título aproximado de esta tres obras es el siguiente:

- Colección de estampas de las más famosas galerías de Roma, pintadas al fresco p.^r célebres artistas como Rafael Caracci – Cortona &. en todo son sesenta y ocho estampas dobles en folio imperial – pasta antigua. La 2.^a obra se intitula *Vite e ritratti degli uomini piu insigni nella pictura scultura e Architettura coi loro elogi e ritratti.* – Son 12 tomos en fol. La 3.^a: *Descrip.ⁿ des antiques du Musée Royal commence par feu M.^r Chef [?] Visconti, continué et augmenté de plusieurs tables par M.ⁿ Clarac.* 1 tomo 8 rústica.

Debo advertir a esa celosa Comisión que ocurrió una omisión involuntaria en señalar p.^a el Museo estas dos últimas obras q.^e solo tenía designadas p.^a otro establec.^{to} en el catálogo borrador q.^e hize p.^a mi uso, y podrá reclamar la Comisión de Monumentos cuando llegue el caso de tener el Museo el aumento proyectado.

Dios gue. a V. S. m.^s años.

Madrid nueve de Agosto de 1874

Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

Il.^{mo} S. Vicepresidente de la Comisión de Monumentos de Huesca

39

Huesca, 1874, septiembre, 5

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca solicita, de nuevo, al Ayuntamiento de la ciudad la cantidad presupuestada para la instalación del Museo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1874.

Huesca 5 de Setiembre de 1874

Al Sr. Alcalde popular Presidente del M. Y. Ayunt.^o de Huesca

En 27 de Setiembre del año próximo anterior tuvo esta Comisión la honra de manifestar a ese Ytre. Municipio q.^e se estaban ejecutando las obras necesarias p.^a la instalación de un Museo en esta capital y al mismo tiempo, rogando a esa Corporación se dignase facilitar las 750 pesetas con q.^e había ofrecido contribuir a la creación del mismo, habiendo V. S. contestado en 5 de Octubre último q.^e la referida atención sería satisfecha tan pronto como el estado de la caja municipal lo permitiese.

Esta Comisión q.^e ejecutó las obras indispensables al mencionado fin contrayendo obligaciones y haciendo gastos en la confianza de q.^e tenía entregada la referida cantidad y teniendo ya la satisfacción de ver instalado el Museo, espera del Iltre. Ayuntamiento q.^e persuadido de la importancia q.^e dan a las poblaciones esos establecimientos, q.^e las distingue de otras muchas de primer orden y teniendo presente los compromisos contraídos por esta comisión, se dignará acordar sean satisfechas las mencionadas 750 pesetas a la posible brevedad.

Dios gue. &^a

El Secretario

Lasala [firma y rúbrica]

40

Huesca, 1874, septiembre, 16

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca agradece a Valentín Carderera el nuevo donativo que ha realizado al Museo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Comunicaciones, oficios, memorias. Años 1870-1875.

Esta Comisión se ha enterado del oficio de V. S. de nueve de Agosto último y ha acordado por unanimidad significarle lo muy satisfactorio q.^e le es el contenido del mencionado oficio y darle desde

luego las gracias más espresivas por el nuevo desprendimiento q.^e, en amor al Museo provincial y al vivo deseo de q.^e V. S. está siempre animado por la cultura de su suelo patrio, ha verificado a favor del referido Museo de las obras &.ª (se copian) y acepta esta Comisión el donativo en los términos que V. S. manifiesta en la citada comunicación.

Dios gue. &.ª

Huesca 16 de Sebre. 1874

El Secretario Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

Ylmo. Sr. D. Valentín Carderera

41

Huesca, 1875, abril, 8

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca reclama al Ayuntamiento de la ciudad las 750 pesetas que en su día presupuestó para la instalación de Museo.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1875.

Al Exmo. Ayuntamiento de Huesca

Habiendo el Exmo. Ayuntamiento de esta capital consignado en 1873 la cantidad de 750 pesetas con destino a la creación del Museo arqueológico provincial, manifestó a esta Comisión con fecha 5 de octubre del mismo año, que la penuria en que se hallaba el estado de sus fondos, no le permitía con sentimiento suyo, cubrir por entonces la mencionada atención, y que lo servía a la brevedad posible.

Esta Comisión, no obstante los escasísimos recursos que pudo reunir, instaló el Museo, y considerando que establecimientos de esta clase además de la utilidad que reportan para las artes, son una gloria para las poblaciones que los poseen, está sumamente interesada en el fomento del mismo, no dudando que sus esfuerzos serán secundados por las corporaciones que por la ley y la tradición, están llamadas a prestar toda su protección y apoyo.

Siendo en la actualidad un deber cubrir en su totalidad los gastos originados para la instalación del Museo y habilitar convenientemente el local que ocupa, para la colocación de nuevas colecciones de cuadros y otros objetos de arte que le han de poner a la altura de los que más llaman la atención en otras provincias, la Comisión, en su última sesión acordó se comunicase al Exmo. Ayuntamiento como genuino representante en las glorias y tradiciones de la ciudad, que a fin de que si las atenciones del Municipio lo permitiesen, [?] V. E. las órdenes oportunas para que por su Depositaria, se entreguen a esta Comisión las 750 pesetas, que a su favor tiene consignadas con destino a la creación del Museo arqueológico provincial, por lo que anticipadamente da a V. E. las gracias.

Dios &.

Huesca 8 de abril de 1875

J. Nasarre Srio. [firma y rúbrica]

Huesca, 1875, octubre, 20

Valentín Carderera y Solano remite a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca la segunda remesa de cuadros con destino al Museo de la ciudad, con las mismas condiciones que la anterior.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1875.

Tengo la satisfacción de poner a disposición de V. S. la segunda remesa de cuadros, que expresa la adjunta nota, en la misma forma y con iguales condiciones que la primera y las que en lo sucesivo vaya haciendo; todo en conformidad con lo que detallada y formalmente quedó consignado en el Acta extendida en Octubre de 1873, y aceptada por la Diputación provincial, Ayuntamiento de la Capital y Comisión de monumentos, para la cesión de una interesante y bastante numerosa colección de cuadros de mi propiedad al Museo de pinturas de Huesca, mi querida patria, cuyo lustre y cultura fueron siempre objeto predilecto de mis deseos.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 20 de Octubre de 1875

Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

Sr. Vicepresidente y Comisión de monumentos históricos y artísticos de Huesca

Huesca, 1875, octubre, 20

Relación de los cuadros que Valentín Carderera, como segunda remesa, remite al Museo de Huesca.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1875.

Relación de los cuadros remitidos para el Museo de Huesca a la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de que hace mención el adjunto oficio.

1. Santa Inés, con una palma, y un cordero a los pies – figura de cuerpo entero, escuela de Gaspar de Crayer
2. Retrato de cuerpo entero de María de Médicis 2.^a esposa de Enrique IV
3. Otro id. de Ana de Austria, de cuerpo entero estilo de Bartolomé González
4. Una Virgen con el niño Dios, de cuerpo entero. Créese ser una Imagen antigua, pero vestida en el siglo XVII. Autor desconocido
5. Una Herodías tiene en un plato la cabeza del Bautista, copia de un famoso cuadro de Guido Rheni, media figura; marco dorado
6. Cleopatra Reyna de Egipto, media figura buena copia de Guido Reni en actitud de ponerse un áspid en el pecho

7. Santa Isabel de Ungría, media figura, escuela de Carreña – puesta en su bastidor
 8. Santa Isabel de Portugal, con rosas en la falda sin bastidor. Estas dos santas pueden darse en cambio del S. Vicente y compañ.^a del hospital
 9. Retrato de una hija de Felipe V de medio cuerpo
 10. Retrato de D.^a Bárbara de Portugal esposa de Fernando VI de medio cuerpo; escuela de Amiconi
 11. Los desposorios espirituales de S.^a Catalina Virgen por Solís – medias figuras; con bastidor
 12. San Juan en el Apocalipsi con otro santo original de Carlos Marati; sin concluir
 13. Asunción de N.^a Señora, original de Crespi notable pintor Boloñés – figuras pequeñas con bastidor.
 14. Santa Dorotea; el busto solo tamaño natural por un discípulo de Guido Reni con bastid.^r
 15. Retrato del Barón Gérard célebre pintor, estudio del mismo p.^a el gran cuadro de la entrada de Henrique IV, busto, con bastid.^r
 16. Retrato de un Reyna, busto solo escuela de Ferrara
 17. Otro id. – en busto, de una Dama Veneciana antigua copia de Pablo Veronés, con marco
 18. Otro id. en busto de un pintor flamenco copia por D. L. de M.
 19. La Santís.^a Virgen abrazando al niño Jesús escuela napolitana – con bastidor
 21. Una Herodías con la cabeza del Bautista teniéndola sobre la cabeza; copia antigua del Ticiano
 22. Cleopatra en pie (más de media figura) mostrando su collar de perlas – pintado por M. Spranger
- Son 21 cuad.^s [al margen]
 Huesca 20 de Octubre 1875
 Valentín Carderera y Solano [firma y rúbrica]

44

Huesca, 1875, diciembre, 19

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca da las gracias a Valentín Carderera por la donación de unos cuadros para el Museo de Huesca, como segunda remesa, y acepta la misma en las condiciones señaladas.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1875.

(Al M. Y. Sr. D. Valentín Carderera)

(19 Diciembre 1875)

Ylmo. Sr.

Esta comisión recibió el atento oficio de V. S. de 20 de Octubre último según el que pone a disposición de esta corporación veinte y dos cuadros expresados en la relación que acompaña, cuyo

donativo o segunda remesa de los que piensa remitir, se digna hacer en la misma forma y condiciones consignadas en el acta extendida en octubre de 1873.

Al aceptar esta Comisión la conservación y custodia de los mencionados cuadros, cumple con el grato deber de darle el más espresivo voto de gracias como insignificante prueba de justo reconocimiento por el gran interés q.^e demuestra por el fomento del Museo y predilección con q.^e mira al lustre y cultura del país que le vio nacer.

Lo que por acuerdo de la expresada Comisión y sin perjuicio de elevarlo al superior conocimiento de la Real Academia de S.ⁿ Fernando, tengo el honor de participar a V. S. en respuesta a su atenta comunicación de 20 de Oct.^e último.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Srio.

Lasala [firma y rúbrica]

45

Huesca, 1875, diciembre, 21

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca pone en conocimiento de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando las recientes donaciones de Valentín Carderera, así como el ingreso de otras obras en el Museo y más noticias relativas a dicho centro.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1875.

Excmo. Sr.

Satisfactorio sobre manera es a esta Comisión poner en conocimiento de V. E. que el Museo provincial que se halla bajo su custodia se ha enriquecido recientemente con veinte y dos cuadros y tres obras sobre pintura recibidas del M. Y. S. D. Valentín Carderera, como segunda remesa de los que piensa legar; y varios escudos de armas y otros efectos facilitados por el Excmo. Ayuntamiento de esta Capital, que al propio tiempo ha entregado a esta Comisión ciento veinte y cinco pesetas para fomento del Museo, a cuenta de las 750 q.^e tenía ofrecidas y q.^e en breve serán satisfechas.

Adjunto va el catálogo de los mencionados veinte y dos cuadros cuyo donativo es una prueba más de lo mucho q.^e se afana el Sr. Carderera por el lustre y cultura de su querido país.

[...]

Otros medios ha puesto en práctica esta Comisión para el fomento del Museo, de los que dará cuenta a V. E. conforme se obtengan los resultados que se promete, aunq.^e para conseguirlo fácilmente considera, que nada sería tan eficaz, como hacer obligatorio a las Diputaciones la inclusión en el presupuesto provincial de las cantidades que para cada año económico se proponen por las Comisiones.

Es cuanto tiene esta Comisión el honor de participar a V. S. para los efectos consiguientes.

Dios gue. a V. S. m.^s a.^s

Huesca 21 de Dibre. 1875

Srio. accidental

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

Excmo, Sr. Presidente de la R.^l Academia de Nobles Artes de S.ⁿ Fernando. Madrid

46

Madrid, 1876, enero, 4

El secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando muestra a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca la satisfacción y gratitud de aquella por el donativo realizado por Valentín Carderera, individuo de número de la misma, al Museo de Huesca.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1876.

Una singular satisfacción ha tenido la Academia al enterarse en su sesión ordinaria celebrada el día de ayer de la atenta comunicación fecha 21 de Diciembre próximo pasado, en que V. S. le da noticias muy gratas de las adquisiciones y progresos que va consiguiendo ese Museo, y muy principalmente del notable donativo que ha recibido de nuestro dignísimo individuo de número el Sr. D.ⁿ Valentín Carderera. La Academia se congratula por todo ello con V. S. y dignos individuos de esa Comisión, y con esta fecha manifiesta su gratitud al Sr. Carderera, en su oficio de que tengo el gusto de remitir a V. S. copia.

Se ha enterado asimismo esta Academia de haberse encargado del despacho de la Secretaría de esa Comisión el Sr. Don Justo Formigales.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid 4 de Enero de 1876

El Secret.^o gral.

Eug.^o de la Cámara [firma y rúbrica]

Sr. Vicepresidente de la Comisión provincial de Monumentos de Huesca

47

Huesca, 1876, enero, 4

El secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando envía a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca una copia del oficio remitido a Valentín Carderera para mostrarle su agradecimiento por la nueva donación al Museo de Huesca.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1876.

En sesión ordinaria celebrada ayer, se enteró nuestra Real Academia con mucho agrado de una comunicación en que la Comisión provincial de Monumentos de Huesca le participa, al mismo tiempo

que la adquisición de otros objetos artísticos para su Museo, el nuevo donativo de veinte y dos cuadros muy apreciables, la mayor parte de autores conocidos y muy respetables de Escuelas italianas, con que V. S. ha tenido la generosidad de enriquecer el Museo de su querida Ciudad natal. Las repetidas pruebas que V. S. tiene dadas de su entusiasmo por las Artes, y del empeño decidido con que en su modesta imposibilidad procura enaltecerlas, y multiplicar los medios de conocerlas y cultivar su estudio, llenan de satisfacción y orgullo a la Academia, que se honra contándole a la cabeza de sus más antiguos y constantes miembros numerarios; y yo siento una grandísima complacencia al ser el intermedio de que este Cuerpo artístico se vale para significarle otra vez más su alto aprecio y su profunda gratitud.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 4 de Enero de 1876

El Secretario general

Eugenio de la Cámara

Sor. Don Valentín Carderera, Académico de número

Es copia

El Secretario general

E. de la Cámara [firma y rúbrica]

Huesca, 1876, enero, 28

Relación de los cuadros procedentes de la Colección Valentín Carderera y de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca que se han enmarcado con parte del presupuesto procedente de Ayuntamiento de la ciudad.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1876.

Con los quinientos reales que el Ayuntamiento de Huesca dio en Diciembre de 1875 se han colocado marcos a los cuadros que se indican a continuación.

Colección de D. Valentín Carderera

1. La venida del Espíritu Santo por Cerezo, marco dorado, tiene el n.º 29
2. La Anunciación de nuestra Señora por Crespi, marco íd., tiene el n.º 31
3. Busto de pintor flamenco, marco dorado, tiene el n.º 39
4. Otro busto de muger antigua, íd., íd. el n.º 40
5. Cabeza de S.^{ta} Dorotea, íd., íd. el n.º 43
6. Retrato desconocido de una Reina, íd., íd. n.º 44
7. S.^{ta} Inés. Moldura con fletes dorados, n.º 41

8. Retrato de cuerpo entero de María de Médicis; moldura pintada, n.º 37

9. Retrato cuerpo entero de Ana de Austria íd., íd. n.º 38

Cuadros de la Comisión

10. Al de S. Bartolomé, marco dorado, tiene el n.º 15, de los de la Comisión

11. S.^{ta} Teresa, moldura con filetes dorados, n.º 8

Huesca 28 de Enero de 1876

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

49

Huesca, 1880, mayo, 22

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca envía sus condolencias a Mariano Carderera por el fallecimiento de su tío Valentín Carderera.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1880.

Ylmo. Sor. D. Mariano Carderera:

La Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca, profundamente afectada con el fallecimiento de su distinguido patrono, el Exmo. Sor. D.ⁿ Valentín Carderera (q. e. e. g.), no satisfecha con haber consignado en sus actas la pena con que viene lamentando tan fatal suceso, considera un deber imperioso de su gratitud y afecto, tributar al difunto, y enviar a su distinguida familia el último testimonio de la buena memoria con que ahora y siempre recordará esta Corporación las grandes atenciones, que debió a su constante bienhechor, muerto desgraciadamente para el mundo, vivo en el Cielo, que habrá premiado sus virtudes, y existente con fama póstuma, tan esclarecida, como elevada y envidiable fue su reputación, debida a los vastísimos conocimientos con que supo fomentar y enriquecer las bellas artes.

Sírvase V. S. Yllma., digno Jefe de la familia del finado, aceptar con ella benévolamente esta franca expresión, recuerdo palpitante del inolvidable oscense, cuya defunción deplora el país, que le vio nacer.

Dios gue. a V. S. Yllma. muchos años.

Huesca 22 de Mayo de 1880

Mauricio M.^a Martínez [firma y rúbrica]

Luis Vidal [firma y rúbrica]

Mateo de Lasala [firma y rúbrica]

Justo Formigales [firma y rúbrica]

Mar.^{no} de Lasala [firma y rúbrica]

Antonio Gasós [firma y rúbrica]

Saturnino López Novoa [firma y rúbrica]

Madrid, 1880, mayo, 31

Mariano Carderera, sobrino de Valentín Carderera, agradece a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca sus sentidas palabras de pésame.

MH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1880.

Yllmo. Sr.

Con profunda gratitud he recibido el escrito de 24 de este mes en que esa ilustrada Corporación me participa la pena que le aflige por el fallecimiento de mi Sr. Tío, el Exmo. Sor. D. Valentín Carderera (q. e. p. d.), no satisfecha con haberlo consignado en actas. Para mi difunto Tío, que se gloriaba de ser hijo de Huesca, por cuya ciudad sentía las más ardientes simpatías, y que hasta la hora de la muerte deja un recuerdo al Museo y a la Biblioteca, nada pudieron haberle sido más grato y satisfactorio que tan afectuosas y sentidas frases dedicadas a su memoria; para la familia son una honra, a la vez que un consuelo en su dolor.

Ruego, pues, a V. Y. que en nombre de toda la familia se sirva dar las gracias más expresivas a la ilustre Corporación que dignamente preside y a cada uno de sus individuos en particular, cuya amistad y el celo e inteligencia en la conservación de los Monumentos históricos y artísticos estimaba en gran manera el finado y que reciba V. Y. igualmente el testimonio de mi más distinguida consideración.

Dios gue. a V. Y. m.^s a.^s

Madrid 31 de Mayo de 1880

Mariano Carderera [firma y rúbrica]

Sr. Presidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la Prov.^a de Huesca

Madrid, 1882, febrero, 20

Formulario sobre los museos provinciales de bellas artes o antigüedades remitido por el secretario de la Comisión Inspector de Museos a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca.

MH. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Museo Provincial. Año 1882.

Interrogatorio *sobre los Museos provinciales de Bellas artes o antigüedades*

Preguntas

1.^a ¿Existe Museo de Bellas artes o antigüedades en esa Provincia?

2.^a ¿Desde cuándo?

3.^a ¿Cuál es su historia?

4.^a ¿Dónde está situado?

- 5.^a ¿Se ha formado inventario o catálogo? Remítase copia o ejemplar.
- 6.^a ¿No se ha formado? Redáctese con arreglo al adjunto modelo.
- 7.^a ¿Quién lo tiene a su cargo? ¿En virtud de qué nombramiento?
- 8.^a ¿Existe restaurador permanente? ¿Quién le nombró? ¿Con qué sueldo?
- 9.^a ¿Qué fondos goza el Museo para su conservación y custodia? Divídase al personal del material.
- 10.^a ¿Quién los suministra?
- 11.^a ¿Está abierto al público? ¿Que días? ¿Qué horas?
- 12.^a ¿Qué número de personas lo visitan anualmente?
- 13.^a ¿De qué mejoras sería susceptible?
- 14.^a ¿Existen objetos en poder de corporaciones del Estado que pudieran reconcentrarse en el Museo? Enumérense los objetos en relación aparte con expresión de las Corporaciones que los conservan.
- 15.^a ¿Existen objetos en poder de particulares que podrían ser adquiridos a título oneroso o mediante recompensas honoríficas? Díganse los nombres de los particulares, y enumérense los objetos en relación aparte.

Madrid 20 de Febrero de 1882

El Académico Secretario de la Comisión inspectora de Museos

Tubino [firma]

Huesca, 1882, mayo, 27

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca responde al formulario sobre los museos provinciales de bellas artes o antigüedades remitido por el secretario de la Comisión Inspectora de Museos.

Respuestas

[...]

3.^a Su instalación se debe principalmente a la iniciativa y desprendimiento del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y cooperación de D. Manuel Salavera, Gobernador civil de esta provincia en la mencionada fecha: la Comisión de Monumentos reclamó seis mil reales a la Diputación provincial y tres mil al Ayuntamiento de esta ciudad: obtuvo desde luego la primera suma y con ella pudo preparar convenientemente bajo la dirección del mismo Sr. Carderera dos salas en el exColegio de Santiago, cedidas dichas dos estancias y un gabinete por el Claustro de Catedráticos del Instituto por diez años. La Comisión de Monumentos poseía una colección de cuadros procedente de Conventos suprimidos en esta provincia: los tenía en depósito en el Instituto provincial; se trasladaron 53 de ellos a dicho local y con 23 cuadros más que donó y entregó el Excmo. Sr. D. Valentín Carderera, se llenaron las dos salas indicadas: más adelante el mismo Sr. Carderera amplió su donativo con otros 23 cuadros; y en 2 de Febrero de 1879 el Ministerio de Fomento remitió los 13 que figuran en el catálogo que se acompaña con los números 73 al 85. Por último,

después del fallecimiento del mencionado Sr. Carderera, sus herederos remitieron los 26 cuadros comprendidos con los 47 al 72 y cuatro carteras con grabados, litografías, fotografías y dibujos. Además, se deben a dicho Señor 1.º una colección de estampas de las más famosas galerías de Roma, copiadas de pinturas al fresco de célebres artistas como Rafael, Caracci y otros que son 68 estampas dobles en folio imperial. 2.º una obra titulada Vite e ritratti degli uomini e piu insigni della pittura, scultura e architettura, 12 tomos. 3.º otra obra titulada description des antiques de Musée Royal. Y 4.º un libro con variedad de curiosos grabados modernos pegados a sus hojas. El Ayuntamiento cedió un armario del siglo XVI; pero de los tres mil reales ofrecidos a la Comisión de Monumentos p.^a ese objeto, no entregó más que quinientos. Además se recogieron cinco escudos de armas, escudos en piedra, uno de la primitiva casa municipal oscense; otro que se había sacado de la Antigua fachada del Hospital de esta provincia. Otros procedentes del Real Monasterio de Montearagón y los otros dos de antiguas casas de esta Capital.

4.^a [...] Este local es ya insuficiente para las necesidades del Museo por cuya razón está sin colgar la última remesa de cuadros del Sr. Carderera y no se pueden trasladar los que quedaron depositados en la Iglesia del Instituto provincial. [...]

5.^a Sí: el mismo Sr. Carderera prestó su inteligente cooperación para ese objeto, facilitando interesantes detalles para la descripción de los cuadros q.^e constituyeron su primero y segundo donativos: pero ese catálogo q.^e hasta hoy ha servido para q.^e los concurrentes al Museo pudieran formar juicio de dichos cuadros, va ampliarse e imprimirse; y hasta que la Comisión pueda remitirle a la Academia, se envía un inventario ajustado al modelo que se ha recibido.

[...]

8.^a No existe restaurador. Algunos cuadros fueron retocados por el Excmo. Sr. D. Valentín Carderera al instalar el Museo, auxiliándole el vocal de la Comisión D. José Nasarre y Larruga; y del peculio de dicho Sr. Carderera se pagaron también los gastos de colocación de molduras o marcos dorados en algunos cuadros.

[...]

Huesca 27 de Mayo de 1882

V.º B.º

El Vicepresidente

El Secretario accidental

CARLOS IV Y TODA SU FAMILIA,
DE LA COLECCIÓN DE VALENTÍN CARDERERA

Juan Antonio HIDALGO PARDOS*

RESUMEN.— Este trabajo identifica como procedente de la colección de Valentín Carderera el cuadro *Carlos IV y toda su familia*, actualmente depositado en el Museo de Huesca. Seguidamente, ante la elevada cotización de la obra en el inventario realizado a la muerte de Carderera, se plantea la posibilidad de que el lienzo sea una copia de mano de Carderera o una obra de Goya. A este respecto se recogen las diferentes atribuciones, realizadas desde el entorno del propio Carderera, y se aportan análisis de laboratorio sobre los pigmentos y el soporte empleados.

ABSTRACT.— This work identifies the painting *Carlos IV and all his family*, currently deposited in Huesca Museum, as originating from the collection of Valentín Carderera. Later, faced with the high value placed on the work in the inventory carried out on Carderera's death, the possibility of the canvas being a hand copy by Carderera or a work by Goya is considered. In this regard, the different attributions, made from the environment of Carderera himself, are included, providing laboratory analyses about the pigments and support used, too.

Entre los retratos que coleccionó Valentín Carderera y Solano figura un retrato de la familia de Carlos IV de pequeño formato (79 x 63 centímetros) hasta hoy en

* Historiador. jhidalgo37@hotmail.com

paradero desconocido, mencionado en el *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por don Valentín Carderera y Solano*, realizado por el propio don Valentín y publicado en Madrid en la imprenta de Manuel Tello en 1877, en la página 103 y con el número 320. *Carlos IV y toda su familia* ha sido felizmente identificado y, tras haber estado depositado durante aproximadamente un año en el Museo de Historia de Madrid, descansa desde agosto de 2009 en el Museo de Huesca.¹ El lienzo (de medidas exactas) posee los restos de un recorte de la página 103 del catálogo. La nota adherida dice en su recto:

320. CARLOS IV Y TODA SU FAMILIA. De pie y / en el centro del cuadro están retratados el monarca y Ma- / ría Luisa su esposa. La princesa tiene de la mano izquier- / da a D. Francisco de Paula su hijo; en el mismo lado, un / poco retirados del Rey, están la Duquesa de Luca con su / primogénito en mantillas y su esposo, y más lejos se divi- / san los infantes D. Antonio y doña Carlota Joaquina. Al / opuesto lado figura la Infanta Isabel, sobre cuyo hombro / descansa la Reina el brazo derecho. Síguenle Fernando, / Príncipe de Asturias, junto a su primera mujer doña María / Antonia de Nápoles, y poco más atrás los infantes D. Car- / los y doña María Josefa, hermana de Carlos IV. Mucho más / distante se ve retratado y en la penumbra, el mismo autor / del célebre cuadro que hoy se admira en el Museo del / Prado, D. Francisco Goya. Copia buena en pequeño ta- / maño. / Lienzo – Alto 0,79 – Ancho 0,63.

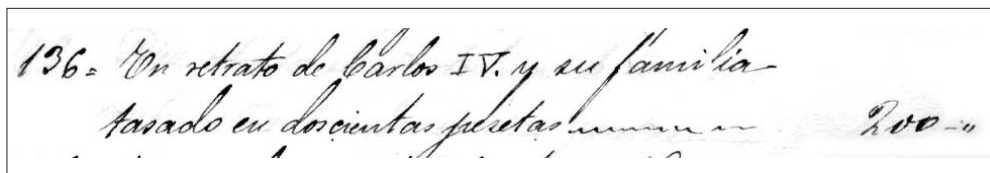
En el listado del inventario y la tasación realizado tras la muerte de Carderera, protocolizado en 1881, aparece con el número 136 un retrato de *Carlos IV y toda su familia* tasado en 200 pesetas. El cuadro se encontraba en la sala de su residencia, ubicada en el segundo piso del Palacio de Villahermosa (actual Museo Thyssen-Bornemisza), tal como anotó Carderera en uno de los ejemplares de su catálogo, conservado en la Biblioteca del Museo del Prado.

Los libros tienen las firmas 21-289, 21-1073 y CERV/1096. El ejemplar 21-073 está anotado marginalmente por el propio Valentín Carderera y debió de pasar a los fondos del museo tras las adquisiciones y los legados del resto de los efectos de

¹ Decidimos que fuese este su emplazamiento ya que el propio Carderera, a través de la Comisión Provincial de Monumentos, propició la fundación del Museo de Huesca en 1873, para luego nutrirlo con un elevado número de pinturas religiosas, dibujos y grabados. Véanse a ese respecto los números 39 (pp. 209-228) y 40 (pp. 319-330) de esta misma revista, *Argensola*.



Carlos IV y toda su familia. Anónimo (¿Francisco de Goya?). Antigua colección de Valentín Carderera y Solano, c. 1800. Óleo sobre lienzo. 79 x 63 cm. Museo Provincial de Huesca, depósito de la familia Hidalgo Pardos. (Foto: Juan Antonio Hidalgo Pardos)



Carlos IV y toda su familia. Detalle del texto del inventario de pintura.

don Valentín. Los márgenes presentan para cada uno de los retratos una nota adjunta, manuscrita por el propio Carderera a pluma, que determina la localización física de cada una de las obras en su domicilio, y una pequeña signatura a lápiz con la valoración

en reales de cada obra. Las anotaciones marginales eran conocidas,² pero no han sido convenientemente estudiadas en ninguna publicación.

Sin lugar a dudas este es un volumen más que interesante. Encuadernado conjuntamente, en el final del libro Carderera incorpora dos esquemas autógrafos a acuarela, lápiz y tinta que indican la localización de algunos de los retratos sobre la línea de los balcones o sobre la de la puerta del estudio de su residencia.

Además, en último lugar añade una adenda de su puño y letra en la que desglosa el valor total de los retratos de los personajes agrupados en función del reinado al

REINADO DE CÁRLOS IV.

320 CÁRLOS IV Y TODA SU FAMILIA. De pié y *En la sala*
 en el centro del cuadro están retratados el monarca y María Luisa su esposa. La princesa tiene de la mano izquierda á D. Francisco de Paula su hijo; en el mismo lado, un poco retirados del Rey, están la Duquesa de Luca con su primogénito en mantillas y su esposo, y más lejos se divisan los infantes D. Antonio y doña Carlota Joaquina. Al opuesto lado figura la Infanta Isabel, sobre cuyo hombro descansa la Reina el brazo derecho. Síguenle Fernando, Príncipe de Asturias, junto á su primera mujer doña María Antonia de Nápoles, y poco mas atrás los infantes D. Carlos y doña María Josefa, hermana de Carlos IV. Mucho más distante se vé retratado y en la penumbra, el mismo autor del célebre cuadro que hoy se admira en el Museo del Prado, D. Francisco Goya. Copia buena en pequeño tamaño.

Lienzo—Alto 0,79—Ancho 0,63.

Carlos IV y toda su familia. *Detalle de la página 103 del catálogo manuscrito en los márgenes por Carderera.*

² En el catálogo del patrimonio bibliográfico español el ejemplar 21-1073 del Museo del Prado aparece reseñado con la indicación "Ans. ms. en port. y al final del texto".

que pertenecían los retratados (desde el de don Juan II de Castilla hasta el de Fernando VII), un listado anexo con los valores de los retratos al óleo, de los retratos antiguos en vitela miniados, de los retratos antiguos, en cobre la mayor parte, y de los retratos antiguos en miniatura sobre marfil o vitela, con una suma total de ambas partidas de 245 634 reales.

Según estas reseñas del catálogo 21-1073, la obra que ahora nos ocupa, el óleo sobre lienzo número 320, *Carlos IV y toda su familia*, habría estado localizado “en la sala” y Carderera lo valoraba en 1000 reales de vellón.

LA TASACIÓN DE CARDERERA Y SU PRECIO EN EL MERCADO

La primera valoración

Carderera, en la página 103 de su catálogo, valora el cuadro que analizamos en el mismo precio en que tasó el boceto original de Goya para “el cuadro de los mame-lucos en el 2 de mayo, con marco dorado” (número 189 del inventario del listado dado a conocer por De Salas),³ y en 200 reales menos que el “boceto original de Goya para el cuadro con marco dorado que estaba en el museo y que representaba el 2 de mayo” (número 44 del mismo inventario de Carderera publicado por De Salas),⁴ valoraciones significativas.

Es sorprendente que el retrato número 327, pintado por Goya (“el retrato de la señorita Rita Luna”, localizado en la sala en el balcón), lo tasara Carderera en 500 reales, la mitad de la valoración del de *Carlos IV y toda su familia*. Y también lo es que el retrato número 328 (Carderera reseña que Goya quiso que este retrato, pegado por él sobre una tabla, formara pareja con el anterior, y presentaba idéntica localización), lo valorara en 120 reales, menos de la octava parte del valor asignado al lienzo *Carlos IV y toda su familia*.

Existe otro ejemplar manuscrito con los precios a los que se vendieron los retratos, según constan en el catálogo del general Nogués, que se encuentra en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Hay una nota en la portada del catálogo que

³ SALAS, Xavier de, “Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera”, *Archivo Español de Arte*, xxxviii/151-152 (1965), pp. 207-227, p. 218.

⁴ *Ibidem*, p. 211.

se atribuye al propio Lázaro Galdiano. La venta de parte de la colección de Carderera a Nogués (realizada con anterioridad a 1891),⁵ así como la posterior de este a Lázaro Galdiano, está atestiguada gracias a una hoja de papel incorporada a la encuadernación de este ejemplar de la Biblioteca del Museo (el ejemplar inventariado con el número 8996, signatura AS-14-13) detalla los precios en pesetas de las obras adquiridas por el general Romualdo Nogués y Milagro, presumiblemente a Mariano Carderera y Potó, de las que incluimos un listado que transcribe parcialmente la nota,⁶ aunque apre-

⁵ Los retratos de Solís y Lope de Vega eran propiedad de Nogués con anterioridad a 1891, pues son mencionados por Emilia PARDO BAZÁN, en “Una visita al ‘soldado viejo’”, *Nuevo Teatro Crítico*, año I, 7 (julio de 1891), pp. 57-71, donde se señala que procedían de la colección de Carderera.

⁶ La hoja de papel incorporada y encuadernada conjuntamente con el catálogo, escrita probablemente por un amanuense, no está atribuida a Lázaro Galdiano como la anotación añadida en la portada y transcrita. Esta nota, en papel cuadriculado, fue elaborada con posterioridad al fallecimiento del general Romualdo Nogués y Milagro (esto es, después de 1899). Llama la atención que Nogués poseyera más de 23 retratos, ya que, como señalaba Emilia PARDO BAZÁN (art. cit.), el general coleccionaba 13 objetos de cada artículo y, en el caso de que adquiriese un objeto más de alguna colección de la que ya tuviese 13, se desprendía del que, a su juicio, fuese el peor de ellos. Esta excentricidad de Nogués no era aplicable a los óleos. Dice así (solo se transcribe la parte referente a pintura, los precios en pesetas según el inicio de la columna de precios):

“Nota de precios de los cuadros, esculturas y armas del difunto General Nogués.

1. El príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II, por Tintoreto, perteneció a la Galería Farnesio 3000
2. Felipe III y Doña Margarita de Austria, su esposa 1400
3. D.^a Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe III, escuela de Flandes 800
4. D.^a Mariana de Austria, cuadro pequeño 3000
5. D.^a Mariana de Austria, cuadro grande 5000
6. Carlos II y D.^a María Ana, su esposa 5000
7. D.^a M.^a Luisa de Orleans 800
8. San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja 1000
9. D.^a María Cristina de Borbón 1000
10. D.^a María Luisa Gabriela de Saboya 800
11. Portocarrero 250
12. Lope de Vega 500
13. Solís 250
14. D. Luis I y D.^a Ysabel de Orleans, su esposa ?
15. Retrato de Señora desconocida 75
16. Una niña copia de Velázquez 50
17. Felipe III y Felipe IV 60
18. D.^a Margarita 20
19. D. Carlos María Isidro de Borbón 50.”

La nota continúa con la relación de esculturas y objetos de artes decorativas de la colección de Nogués, que no ha sido transcrita aquí. Las obras *Retrato de María Luisa Gabriela de Saboya* y *Retrato de Solís* presentan en su trasera textos procedentes del catálogo de Carderera. Se desconoce la existencia de esta particularidad en el resto de las obras adquiridas a Nogués procedentes de la colección de Carderera.

ciamos que ninguna de ellas era *Carlos IV y toda su familia*. Algunas de estas obras aparecen por primera vez en la catalogación llevada a cabo por Lacoste en 1913 (como la de Lope de Vega y la de Antonio Solís). Este ejemplar, al igual que sucede con el de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado, presenta anotados en los márgenes los precios de los retratos en reales de vellón.

En este otro catálogo, la obra número 320 de la página 103, *Carlos IV y toda su familia*, está valorada en 1500 reales de vellón. Las obras 327 y 328 de la página 105, *Señora Rita Luna y Caballero desconocido*, también vieron modificada su valoración, a 600 y 140 reales de vellón respectivamente, y continuaban, evidentemente, a la venta en aquellos momentos.

La segunda valoración

El lienzo que estudiamos le habría correspondido a alguno de los herederos fiduciarios de Carderera (Mariano Carderera y Potó, Pedro de Madrazo y Kuntz, Vicente María Alós y Mon, José Salvador y Gamboa o Vicente Carderera y Potó), aunque deberíamos tener en cuenta igualmente que los cuatro albaceas y peritos que no fueron herederos también habrían podido obtenerlo. Alejandro Sureda aparece como propietario de alguno de los efectos legados.⁷ Isidoro Brun fue uno de los primeros meritorios de la Escuela y Sala de Restauración del Prado, y llegaría a formar parte de su plantilla. Algunos de los 2800 dibujos adquiridos por Pedro Fernández Durán (legados por este, a su muerte, al Museo del Prado) fueron comprados a Isidoro Brun, y procedían, probablemente, de la colección de Carderera.

Los retratos catalogados por el propio Carderera en 1877, inventariados y tasados entre marzo de 1880 y marzo de 1881, fueron trasladados en un momento posterior desde la plaza de las Cortes a la calle Greda, 27 (residencia de Mariano Carderera), para proseguir con su venta. Un extracto de prensa del 5 de mayo de 1882 puede orientarnos sobre la fecha del traslado a Greda:⁸

⁷ El ejemplar del *Catálogo y descripción sumaria* depositado en el Museo del Romanticismo (sign. A-III-3 dup., R 4763) tiene en la anteportada la anotación "Al Sr. D. Alejandro Sureda recuerdo de su amigo Valentín". No hemos podido consultarlo por encontrarse el museo en obras en estos momentos.

⁸ *Diario Oficial de Avisos*, 5 de mayo de 1882, p. 4.

CUADROS. Los cuadros y demás efectos de la testamentaria del Excmo. Señor D. Valentín Carderera se han trasladado a la calle Greda, 27 ppal., donde continúa la venta de diez a doce de la mañana y de dos a seis de la tarde.

Se realiza para esta venta un segundo catálogo, sin fecha conocida, titulado *Colección Carderera: catálogo de retratos antiguos de personajes ilustres*⁹ y llevado a la imprenta por Mariano Carderera en castellano y en francés, que reduce considerablemente las descripciones de los retratos. Las obras se intentaron vender en grupo por 60 000 francos,¹⁰ pero sabemos que terminaron siendo adquiridas por separado en diferentes fechas por muchos coleccionistas de la época (el general Romualdo Nogués,¹¹ Trauman,¹² los duques de Villahermosa, el duque de Béjar...¹³). Algunos de estos coleccionistas frecuentaban con asiduidad el mercado de la almoneda madrileño. El general Romualdo Nogués, que llegó a redactar un libro titulado *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas* (1890), conoció pormenorizadamente la colección de Carderera y los motivos de la minoración de las tasaciones de los retratos. En su obra mencionada recuerda varias veces a don Valentín como un magnífico coleccionista. En la recopilación de coleccionistas ya difuntos que incorpora a dicha obra dice que Carderera “dispuso que vendiesen a bajo precio su magnífica galería de retratos, para que quedasen en España”.¹⁴

En la página 57 de este segundo catálogo de retratos aparece, como primera obra del reinado de Carlos IV, el lienzo estudiado, esta vez con una numeración distinta:

312. CARLOS IV Y TODA SU FAMILIA. Copia buena en pequeño tamaño. Lienzo – Alto 0,79 – Ancho 0,63.

Se valoraba en 1500 francos (según anotación a lápiz en el catálogo del Prado).

⁹ Realizado en la imprenta de los hermanos Campuzano, es un folleto de unas 76 páginas, frente al primer catálogo, un libro de 144.

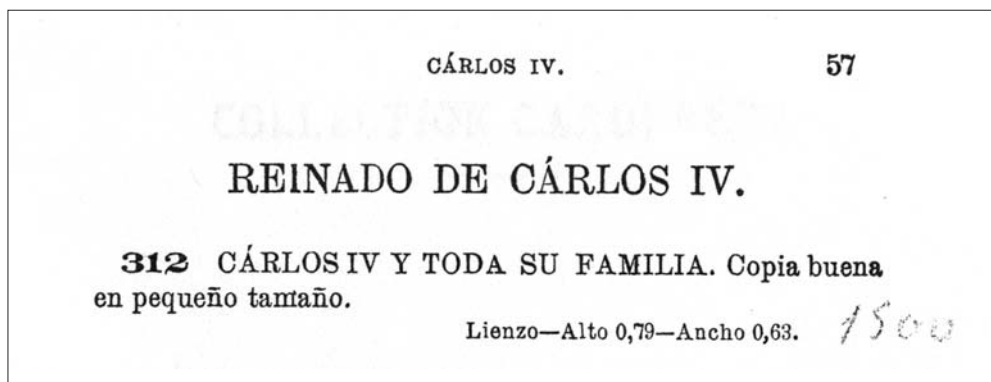
¹⁰ La portada del reducido catálogo matiza que se vende la colección completa. El ejemplar del que dispone el archivo del Museo del Prado tiene anotada marginalmente esta cantidad.

¹¹ PARDO BAZÁN, Emilia, art. cit.

¹² *Goya: Revista de Arte*, 216 (1990), p. 257.

¹³ El duque de Béjar adquirió el retrato de la actriz Rita Luna recientemente subastado en Nueva York.

¹⁴ NOGUÉS Y MILAGRO, Romualdo, *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas*, Madrid, Tipogr. de Infantería de Marina, 1890, p. 198.



Detalle de la página 57 del segundo catálogo, con anotación marginal.

LAS ATRIBUCIONES A CARDERERA Y A GOYA

En el archivo de la Biblioteca del Museo del Prado existen dos carpetas (denominadas 42-D antes de su traslado, tras la reciente reforma del centro) que contienen, entre otros documentos, notas de inventarios de pinturas, esculturas y libros legados por Carderera. Las relacionadas con este estudio son cuatro.

La primera de ellas (un legajo cosido en varias hojas en octavo) tiene en la portada este texto:

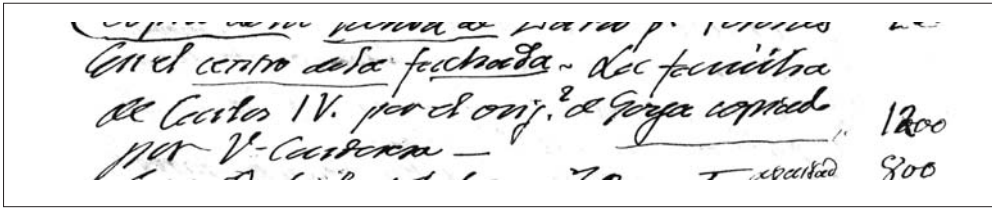
Inventario de las pinturas que existen en varias piezas del cuarto que ocupa D. V. Carderera. Con todos suyos precios. Nótese que los retratos que cita esta lista no se venden ahora sueltos.

Xavier de Salas, en su artículo mencionado, descubre este inventario y lo nombra como autógrafo A de Valentín Carderera.¹⁵ En él, en la parte dedicada a las pinturas, en la sala (p. 2), casi al final, cita:

En el centro de la fachada. La familia de Carlos IV. Por el original de Goya copiado por V. Carderera. 1200.¹⁶

¹⁵ SALAS, Xavier de, art. cit.

¹⁶ Nótese que la tasación original de 1000 reales (que coincidiría con la escrita a lápiz en el catálogo 21-1073 del Museo del Prado) ha sido corregida e incrementada a 1200 reales. Esta cifra sería similar a la tasación del boceto de *El dos de mayo*.



Detalle del primer legajo. El precio se encuentra corregido de 1000 a 1200.

La copia pudo ser realizada por Carderera, por cualquiera de los implicados en la labor de inventario o por un amanuense que siguiese las indicaciones de Madrazo, Sureda o Poleró. Además de esto, la indicación de la localización del lienzo en el centro de la fachada muestra que este listado se elaboró con el fin de situar físicamente las obras en el domicilio de Carderera. Podría haberse señalado su ubicación con la intención de proceder a su exposición, o simplemente a su inventariado por salas y habitaciones para, en un segundo momento, mostrarse a interesados en la compraventa.

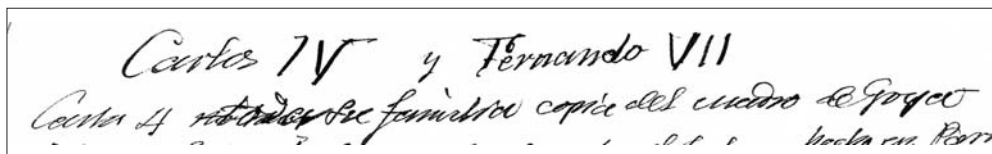
Salas, en el artículo referido, menciona también varios documentos:

B) Un segundo cuadernillo, de igual forma y clase de papel, que no lleva título, comenzando “Pinturas en tabla”, que es el que ahora se publica en primer lugar. C) Tres hojas dobles, tamaño folio, que llevan los títulos siguientes: a) “Cuadros pintados en tablas de asuntos varios que no sean retratos”. b) “Cuadros de asuntos y composiciones sagradas y profanas y países”. c) “Cuadros del mismo género en pequeñas dimensiones”, que se publican aquí en segundo lugar. d) Un paquete conteniendo copias de amanuense con algunas notas y correcciones que parecen ser debidas a la mano de Mariano Carderera, sobrino y heredero de don Valentín. e) Un grupo de hojas sueltas autógrafas que son listas fragmentarias de la misma colección.

Según Salas, entre los legajos se encontraría un paquete que contenía copias de amanuense con correcciones de mano de Mariano Carderera (lote de inventario D) y un grupo de hojas sueltas autógrafas de don Valentín (lote de inventario E).

En segundo lugar, existe un folio suelto (para Salas, perteneciente al grupo de hojas sueltas autógrafas) cuyo recto dice:

Carlos IV y Fernando VII.
 Carlos 4 y [toda] su familia copia del cuadro de Goya.
 Maria Luisa la [...].



Detalle del segundo legajo.

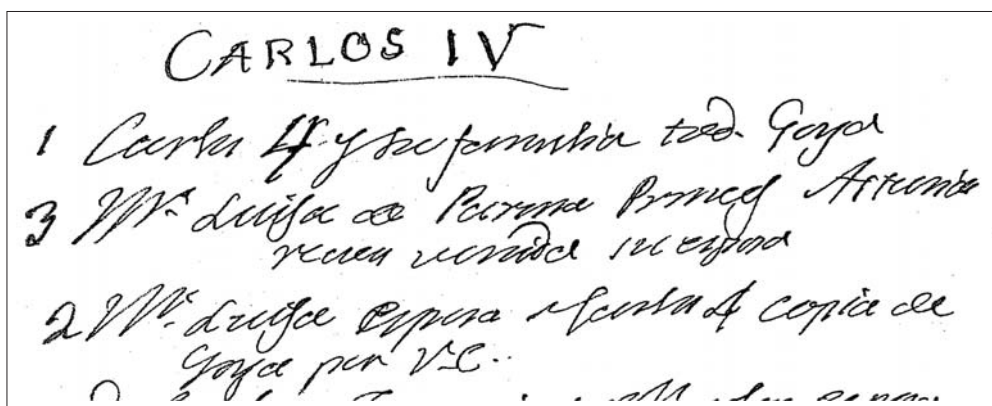
Sin embargo, también existen dos legajos más, con textos muy distintos a los referidos anteriormente. Desconocemos si Salas identificó uno de estos dos cuadernillos como grupo de hojas autógrafas y el otro como copia de amanuense con correcciones de Mariano, y no sabemos cuál consideró autógrafo y cuál copia, pues habla de un único paquete de hojas, cuando existen dos.

El tercero de ellos, de varias hojas cosidas también, que se distingue del segundo por una nota amarilla adherida en la parte superior de la portada, hace referencia en su encabezamiento (como lo hará el segundo) a los reinados de Juan II, los Reyes Católicos y Carlos V. En el apartado de Carlos IV, dice:

Carlos IV.

1. Carlos 4 y su familia tod. Goya.¹⁷

3. M.^a Luisa [...].



Detalle del tercer legajo.

¹⁷ El número 3 sigue al 1. Después, el 2 hace referencia a “M.^a Luisa, esposa de Carlos 4 copia de Goya por V. C.”.

En este legajo, por tanto, se manifiesta que el retrato es original de Goya, puesto que en la anotación 2 se advierte que el retrato de M.^a Luisa listado es “copia de Goya por V. C.”, de lo que se deduce claramente que el retrato de M.^a Luisa es de su mano.

El cuarto de los legajos comienza: “D. Juan II – Reyes Católicos – Carlos V. Índice de los personajes más notables con los precios de algunos”. El apartado dedicado al reinado de Carlos IV dice así:

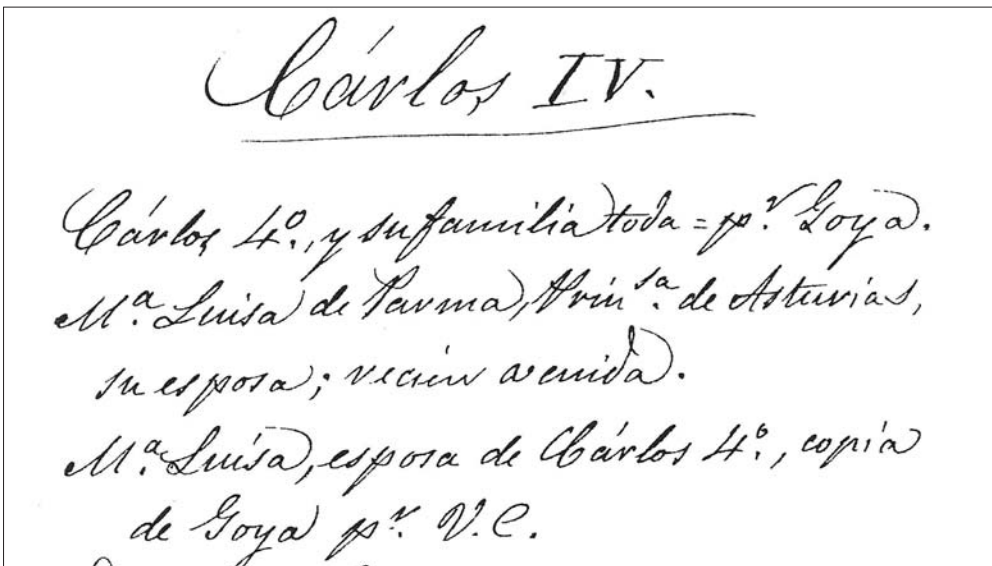
Carlos IV. Carlos 4.º y su familia toda pr. Goya.

Más adelante, en referencia al tercer retrato enumerado, se indica:

M.^a Luisa, esposa de Carlos 4.º, copia de Goya p.^t V. C.

En este cuarto y último listado, finalmente, se vuelve a escribir que el retrato es de mano de Goya.

Se elaboran en diferentes momentos cuatro listados bien distintos en formato y contenido, pero, en cuanto a lo que nos atañe, uno dice que *Carlos IV y toda su familia* es copia de mano de Valentín Carderera; el segundo, que es copia del cuadro de Goya (no detalla si copia de mano del mismo Goya o de otro autor), y los dos últimos



Detalle del cuarto legajo.

indican que es de mano de Goya. En el caso de que los inventarios estén realizados por una mano distinta, como defiende Salas (algo más que probable, pues las caligrafías no son semejantes), ¿cuál es la atribución correcta?

El conde de la Viñaza menciona la copia:¹⁸

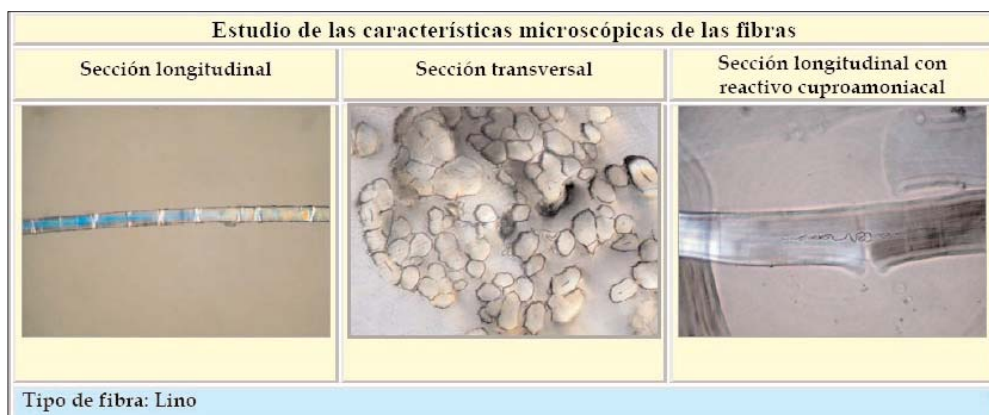
Una buena copia del cuadro en pequeñas dimensiones (alto 0,79 ancho 0,63: lienzo), poseía D. Valentín Carderera; quien, asimismo en la colección de retratos de personajes ilustres que era de su propiedad, conservaba [...].

EL ANÁLISIS QUÍMICO

Para ayudar a dilucidar la cuestión, al lienzo se le ha practicado un estudio físico-químico realizado por las empresas Arte-Lab, S. L., y Rayxart Investigación, S. L., de Madrid. Se tomaron cuatro micromuestras de la obra.

Primera micromuestra (hilo tomado del soporte)

Se estudiaron las características microscópicas de las fibras. Se practicó una sección longitudinal, otra transversal y otra longitudinal con reactivo cuproamoniacal, y se concluyó que la fibra del soporte es lino.



Estudio de las características de la fibra del soporte.

¹⁸ VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tipogr. de Manuel G. Hernández, 1887, p. 214.

Segunda micromuestra (amarillo del vestido de la dama desconocida que está a la derecha de M.^a Luisa)¹⁹

Se aprecian tres capas: la capa de preparación, de color blanquecino o ligeramente rosáceo, con un espesor de 25 μm , está realizada con albayalde, carbonato cálcico (en baja proporción) y tierras (en muy baja proporción); la capa de pintura, de color amarillo, con un espesor de 25 μm , está realizada con albayalde, amarillo de Nápoles y bermellón (en muy baja proporción); la tercera capa, de barniz translúcido, tiene un espesor de 20 μm .



Segunda micromuestra: 1. Capa de preparación. 2. Capa de pintura. 3. Barniz translúcido.

Tercera micromuestra (rojo de las vestiduras de Fernando VII)

Se aprecian dos capas: la capa de preparación, de color blanquecino o ligeramente rosáceo, tiene un espesor de 40 μm y está realizada con albayalde, carbonato cálcico y tierras (en muy baja proporción); la capa de pintura, de color rojo, con un espesor de 15 a 20 μm , está realizada con bermellón, albayalde, negro de huesos (en baja proporción), tierras (en baja proporción) y laca roja (en muy baja proporción).

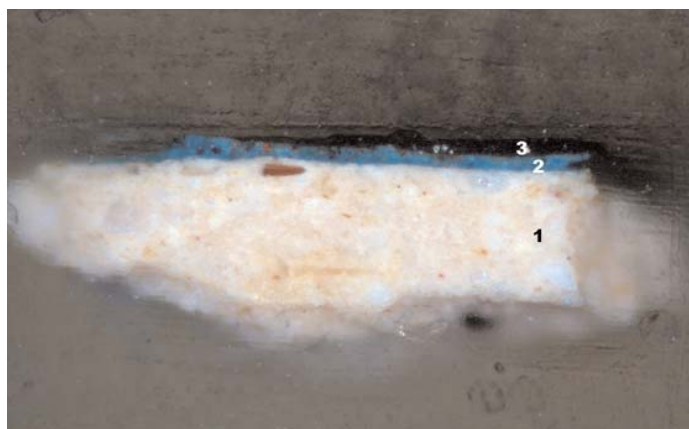
¹⁹ Sobre las micromuestras se han practicado estudios mediante microscopía óptica con luz incidente y transmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos. La medida del espesor de las diferentes capas se realiza mediante una lente micrométrica con objetivo de 10X/0,25 en la zona más ancha del estrato. También se realiza microscopía óptica de fluorescencia, espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), cromatografía de gases—espectrometría de masas (GC-MS) y microscopía electrónica de barrido— y microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM-EDXS).



Tercera micromuestra: 1. Capa de preparación. 2. Capa de pintura.

Cuarta micromuestra (azul de la banda de Luis de Borbón)

Se aprecian tres capas: la capa de preparación, de color blanquecino o ligeramente rosáceo, tiene un espesor de 55 μm y está realizada con albayalde, carbonato cálcico y tierras (en muy baja proporción); la capa de pintura, de color azul, con un espesor de 20 μm , está realizada con azul de Prusia, albayalde, negro de huesos (en muy baja proporción), bermellón (muy baja proporción) y minio (en muy baja proporción); la tercera capa, de barniz translúcido, tiene un espesor de 15 a 25 μm .



Cuarta micromuestra: 1. Capa de preparación. 2. Capa de pintura. 3. Barniz translúcido.

Todos los materiales hallados en las micromuestras estudiadas han sido identificados en la paleta del pintor Francisco de Goya o en la de sus contemporáneos. Al igual que en los lienzos del Museo del Prado, el color de la preparación es visible en numerosas zonas en las que está al descubierto. Como aglutinante en la preparación y en la pintura se ha utilizado el aceite de linaza.

Procedimos a elaborar el estudio de pigmentos de una de las obras que indudablemente pertenecen a la mano de Valentín Carderera y Solano, el *Retrato de la marquesa de Malpica*,²⁰ profusamente documentado desde su creación en 1837, firmado por Carderera, expuesto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el siguiente año²¹ y protegido por la Junta de Incautación del Gobierno de la República durante la Guerra Civil. Los materiales utilizados por Carderera no mantienen paralelismo alguno con la obra estudiada. Carderera no es autor de *Carlos IV y toda su familia*.

LA POSIBLE AUTORÍA DE GOYA

Comparación con el boceto de Carlos IV y su familia hallado bajo el retrato de Palafox

Si hay una valoración que merecería la pena realizar con más detalle, por su probable cercanía en el propio proceso creativo de Goya, esa es la que resultaría de comparar la obra presentada con la de otro boceto de la misma obra recientemente descubierto y que fue reutilizado por el propio Goya para el retrato de Palafox.

En la publicación de María Teresa Rodríguez de Torres “Un retrato de Palafox en la familia de Carlos IV” (2008) se estudia in extenso el descubrimiento de un boceto bajo el retrato de Palafox. Las analogías con la obra que presentamos son claras. Si hacemos un análisis comparativo entre las obras veremos que las semejanzas parten ya del soporte utilizado en ambas (el lienzo es de lino de urdimbre semejante), sobre el que se ha utilizado cola animal y una doble preparación (en el boceto bajo el retrato de Palafox), aglutinada con aceite de lino en los dos casos. En ambas obras se ha aislado bermellón y laca roja, azul de Prusia, albayalde, minio, negro de huesos... elaborados mediante molienda manual (no asociados a pigmentos industriales, disponibles en tubo de estaño desde el primer cuarto del siglo XIX).

²⁰ Depositada junto a su pareja, el *Retrato del marqués de Malpica*, y expuesta en la misma sala que *Carlos IV y su familia* en el Museo de Huesca.

²¹ *Semanario Pintoresco Español*, III (28 de octubre de 1838), p. 751.

Sobre la procedencia del boceto

Pero ¿cómo llegó a Carderera *Carlos IV y toda su familia*? Existe una nota de venta de 1859 entre Mariano Goya y Carderera que podría mostrarnos la clave de la adquisición. Su texto:

En una lacena tapada de la posesión²² se ha encontrado entre papeles muy interesantes lo siguiente:

Un retrato de la Rita-Luna actriz del tiempo de Moratín.

Un dibujo hecho en Alba de Tormes después de la batalla de Arapiles del Duque de Wellington por el que se hizo el retrato.

Un ejemplar del cuadro de familia.

Otro de un gigante cuyas láminas fueron rotas.

Las estampas que acompañan de los toros rotas las láminas.

Guardado todo el año 1818 según los apuntes, sin saberse con qué objeto.

Goya

Valor que se quiere:

El ejemplar de las meninas 1300 r

El del gigante 160 r

Cada una de los toros 120 r²³

Edith Helman, al analizar esta nota de venta, realizó una más que acertada observación:²⁴

²² La Quinta del Sordo, adquirida por Goya el 17 de febrero de 1819 por 60 000 reales de vellón a Pedro Marcelino Blanco, fue utilizada tiempo antes (seguramente arrendada) por Goya para elaborar trabajos comprometidos fuera de su taller de la corte, alejado de las miradas indiscretas y las críticas. Por tanto, todo lo indicado en la nota de venta pudo ser ocultado en una alacena en la época del arriendo previo a la adquisición de febrero de 1819. La casa había sido edificada por Anselmo Montañés, ayudante militar de las Reales Fábricas y Casco de Palacio. Era una finca “unión de tres, de adobe, con un jardín unido, dos habitaciones bajas distribuidas en diferentes piezas, dos pozos de agua potable y dos desvanes”. Hasta junio de 1824 fue habitada por Goya, pero este se la donó a su nieto el 17 de septiembre de 1823 ante el escribano Antonio López de Salazar. La adquisición por parte de Carderera del contenido de la alacena precisamente en 1859 puede no tratarse de una casualidad. La Quinta del Sordo fue vendida a mediados de ese año por Mariano Goya. El hallazgo y la posterior venta de lo que estaba en esa alacena tapada (o secreta) podría haber tenido que ver con los trabajos de mudanza y vaciado previos a la transmisión de la finca llevados a cabo por el nieto de Goya. En esos momentos anteriores a la venta, Mariano, haciendo una búsqueda exhaustiva por todos los rincones y recovecos en los que pudieran almacenarse trabajos de su abuelo, habría hallado el armario o alacena e inmediatamente habría pensado en Carderera, aquel al que tantas otras veces le habría vendido obras de Francisco de Goya.

²³ La nota, adquirida por el Museo Británico en 1862 a los señores de Colnaghi junto con el retrato de Wellington, es una oferta de venta. Recientemente ha sido cedida por esa entidad para la exposición *La memoria de Goya* (Zaragoza, febrero-abril de 2008).

²⁴ HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 273-276.

Las indicaciones que se dan en la “Nota” sobre las demás obras son sobrado escuetas: ‘un ejemplo del cuadro de la familia’ ¿Se trataría del lienzo, de tamaño reducido, de *La familia de Carlos IV* —¿copia o boceto?— que habría de poseer más tarde Carderera?

“Un ejemplar del cuadro de familia” (más adelante, en la nota de Mariano Goya, “el ejemplar de las meninas”) fue tasado para su venta en 1300 reales, cifra muy superior a los 160 reales de la estampa “del gigante” (la *mezzotinta* de *El coloso*) o a los 120 de “cada una de los toros”. ¿A qué fue debido?

Para la mayoría de los autores, “el ejemplar de las meninas” al que se refiere esta reseña es el dibujo a tinta roja de 40 x 32,8 centímetros de la antigua colección de Carderera (catalogado por Gassier y Wilson con el número 108), en depósito hoy en día en la Biblioteca Nacional de España. Ceán Bermúdez elogió a Goya al valorar la copia en lápiz rojo como preparación del aguafuerte que poseía ya en 1800.²⁵

Pero no es razonable que se solicitasen 1300 reales por una estampa a sanguina roja, “una de las piezas menos significativas dentro de la producción gráfica del artista”,²⁶ que además es un dibujo preparatorio para una plancha que terminó siendo desechada por Goya debido a errores técnicos, o por un ejemplar del grabado, mientras que por las siguientes estampas se solicitaban 160 reales (por la “del gigante”) y 120 reales por “cada una de los toros”. ¿Entraría dentro de lo lógico suponer que el precio de 1300 reales se solicita por “un ejemplar del cuadro de familia” (esto es, por un cuadro, un óleo sobre lienzo)? Para Helman, este precio tan elevado justificaría que se hiciese referencia a un conjunto de obras; sin embargo, comoquiera que posteriores estudios practicados a la nota han revelado que *meninas* es la palabra que resultó ilegible para este autor, la diferencia de precio tan elevada nos orienta hacia una obra cualitativamente más importante (como sería un lienzo de presentación a los reyes de *La familia de Carlos IV*).

Además de esto, existe un anacronismo que no se puede ignorar. La nota de venta se ha fechado indiscutiblemente en 1859.²⁷ Tradicionalmente se ha interpretado

²⁵ CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Impr. de la Viuda de Ibarra, vol. 5, p. 172.

²⁶ Según texto crítico de la propia página web de la Biblioteca Nacional de España.

²⁷ El aguafuerte de *El coloso* fue adquirido por Carderera en 1859, según manifiesta en CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”, *Gazette des Beaux-Arts*, VII (1860),

que estas meninas citadas hacían referencia al dibujo de la colección de Ceán o a un ejemplar de *Las meninas*. Sin embargo, la pertenencia a Carderera del grabado de las meninas aparece publicada al menos en dos ocasiones antes de la nota de venta de 1859. En 1855 Stirling Maxwell²⁸ y en 1858 Laurent Matheron²⁹ ya tienen conocimiento de la posesión de un grabado de las meninas por parte de Carderera, luego en 1859 no le pudo ser vendido algo que ya poseía con anterioridad, y además no habría aceptado un precio tan elevado por un grabado del que ya poseía un ejemplar. La nota, a la luz de esta nueva interpretación, podría mostrarnos que *Carlos IV y toda su familia* procede de los Goya.

pp. 215-227, y xv (1863), pp. 237-249 (la cita, en xv, p. 248): “C’est en 1859 que, pour la première fois, le petit-fils de Goya nous en montra l’unique épreuve, qui mesure 29 centimètres de hauteur sur 21 centimètres de largeur”. Por ello, podemos fechar la nota en ese año también gracias a esta referencia que nos facilita el propio don Valentín.

²⁸ STIRLING MAXWELL, William, *Velázquez and his works*, Londres, John W. Parker and Son, 1855, p. 243.

²⁹ MATHERON, Laurent, *Goya*, París, Schulz et Thuillié, 1858, s. p.

APUNTES DEL PASADO NACIONAL: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS DIBUJOS DE MONUMENTOS ARAGONESES DE VALENTÍN CARDERERA¹

José M.^a LANZAROTE GUIRAL*

RESUMEN.— El objeto de este artículo es presentar un conjunto de dibujos y acuarelas de monumentos aragoneses del artista Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880). Al abordar el estudio de esta faceta del personaje, la de dibujante, haremos referencia a su actividad erudita en el campo de la historia y de las bellas artes, así como a su labor en favor de la salvaguarda monumental desde su puesto de vocal de la Comisión Central de Monumentos. Sin pasar por alto el valor documental de los dibujos para conocer el estado de esos edificios —algunos de ellos desaparecidos— en el siglo XIX, queremos resaltar su valor como testigos de la creación de una conciencia patrimonial en torno a los restos del pasado. Si bien muchos de esos dibujos han permanecido inéditos hasta ahora, algunos de ellos fueron difundidos en forma de grabados en obras ilustradas o en la prensa periódica, de modo que contribuyeron a la definición de un canon monumental español a partir de los testimonios artísticos de los antiguos reinos peninsulares.

ABSTRACT.— The aim of this article is to present an analytical study of a series of watercolour paintings featuring Aragonese monuments by the artist Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880). Carderera's contributions as a sketch artist will be analysed with reference to his intellectual production in the field of history and of fine arts, as well as

* Instituto Universitario Europeo, Florencia. Jose.Lanzarote@eui.eu

¹ La Fundación Lázaro Galdiano colabora cediendo gratuitamente las imágenes y los derechos de reproducción de las fotografías de las obras de su colección.

his work in favour of monument recognition and safekeeping, as a member of the Central Commission of Monuments. While acknowledging the documentary value of his works, which provide a valuable record of the shape of some disappeared buildings, the main focus of this article will be to highlight how these sketches bore witness to the creation of an awareness of 'national heritage'. Although many of these sketches have not previously been published, some of them had been disseminated in the form of engravings in illustrated works or in newspapers during the 19th century. In the process, they contributed to the definition of a Spanish monument canon based on the artistic testimonies of the former peninsular kingdoms.

El artista y erudito Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880) no ha recibido hasta la fecha la atención que merece por parte de los investigadores. Apenas ha sido estudiada su actividad como pintor, que no es sino uno de los aspectos de un personaje que se revela complejo y polifacético. En efecto, el oscense destacó como estudioso del arte hispánico, tanto de su tradición pictórica como de su legado monumental, y participó en círculos y en instituciones clave de su tiempo. Bien vinculado a las estructuras de poder político y cultural de la España de su época, Carderera perteneció a la élite intelectual del nuevo Estado liberal y contribuyó con su obra a la tarea de crear las bases ideológicas del nuevo orden a través del cultivo de las artes y la historia.

Fue Carderera un personaje entre la luz y la sombra que dirigió desde Madrid el reconocimiento, la definición y el destino del tesoro artístico de la nación. Es por este motivo por el que el nombre de don Valentín aparece aquí y allá, en artículos y reseñas que demuestran una relevancia discreta y dispersa del personaje; Carderera es mencionado en estudios sobre la prensa romántica, sobre las colecciones del Museo del Prado o de la Biblioteca Nacional de España, sobre la fortuna crítica de la obra de Goya o sobre el devenir de tantos monumentos de la Península, desde el monasterio de Sijena hasta los Reales Alcázares de Sevilla. Fue además un ávido coleccionista y bibliófilo, lo que explica que puedan rastrearse hasta su colección numerosas obras de arte presentes hoy en día en instituciones públicas tanto españolas como extranjeras.

Por todo ello, sorprende comprobar el olvido historiográfico del personaje, quizá debido a cierto desdén con que la historiografía del arte se ha enfrentado al siglo XIX en España, o a la complejidad de estudiar una figura que repartió sus esfuerzos entre tan diversas actividades. El objetivo de estas páginas es precisamente resaltar una de sus facetas, la de dibujante, a través de una serie de obras en su mayor parte inéditas; centrándonos en sus dibujos de monumentos aragoneses abordaremos un estudio preli-

minar de este capítulo de su catálogo artístico, de las condiciones de su producción y de su significado. Sin embargo, el análisis de estas obras no sería posible sin aludir a su producción erudita y a su dedicación oficial en favor de la salvaguarda monumental.²

CARDERERA “DIBUJANTE, ARQUEÓLOGO Y COLECCIONISTA”:
APUNTES PRELIMINARES SOBRE UNA FIGURA COMPLEJA

Concluía el profesor García Guatas al plantear el estado de la cuestión en 1996 que poco es lo que se ha avanzado en el conocimiento del personaje desde sus primeros biógrafos.³ Por desgracia, esta afirmación sigue estando de actualidad, si bien algunas publicaciones recientes permiten vislumbrar con algo más de nitidez los contornos de una figura que sigue siendo casi tan desconocida como su obra. No es el objetivo de estas páginas retrazar la biografía del oscense, pero antes de adentrarnos en el tema concreto del artículo creemos conveniente hacer algunas aclaraciones en torno a esas otras facetas del personaje, y muy en especial a la de “arqueólogo” o “erudito”.

Para empezar, forzoso es admitir que la biografía del oscense está por escribir. Para conocerle todavía hay que acudir a una serie de fuentes que datan todas ellas de hace más de un siglo, empezando por la necrológica escrita por su amigo Pedro de Madrazo (1816-1898).⁴ Rica en emotivos recuerdos y en evocadores pasajes de calidad literaria, pero también en manidos tópicos biográficos, la información que aporta debe ser analizada críticamente. Comparte algunos de estos rasgos con otra necrológica de anónimo autor aparecida en 1881 en *La Ilustración Española*, más prolija en datos de nombramientos y cargos.⁵ Otras reseñas se publicaron en vida del oscense, como la

² El presente artículo sintetiza las conclusiones del estudio que realizamos gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2007-2008. Quiero expresar mi agradecimiento a su director, Fernando Alvira, Pilar Alcalde y el resto del personal de esta institución por el apoyo que durante estos años me han ofrecido. Asimismo estoy en deuda con Vicente Baldellou, Julio Ramón y M.^a de la Paz Cantero, del Museo de Huesca, y con Juan Antonio Yeves y Carlos Sánchez, de la Fundación Lázaro Galdiano, por las facilidades que me han dado para la consulta de sus respectivos fondos. Finalmente, deseo mostrar mi reconocimiento a Carlos Garcés por sus consejos, así como a Itziar Arana por compartir conmigo sus ideas sobre el personaje y sus sombras.

³ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico”, *Artigrama*, 11 (1994-1995 [publicado en 1996]), pp. 425-450.

⁴ MADRAZO, Pedro de, “Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II (1882), pp. 5-12 y 105-126.

⁵ “Excmo. Sr. D. Valentín Carderera (necrológica)”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIV/20 (1880), p. 350.

del *Diccionario de artistas* de Ossorio⁶ o la obra del erudito zaragozano Cosme Blasco y Val.⁷ A comienzos del siglo XX, Gabriel Llabrés y Quintana resumió lo publicado hasta entonces y estableció una biografía del personaje⁸ en la que se han basado las publicadas posteriormente, por ejemplo por Ricardo del Arco.⁹

El estudio de su obra artística no presenta un mejor panorama; solo contamos con la obra pionera de José María Azpíroz, quien, con motivo de la celebración en Huesca de una exposición monográfica en 1981,¹⁰ publicó una aproximación al catálogo de su obra pictórica.¹¹ En este estudio, Azpíroz afirma que, exceptuando algunas acuarelas de paisajes, el grueso de la producción de Carderera está constituido por óleos.¹² Sin embargo, el catálogo de estos, y siempre teniendo en cuenta que el inventario no es definitivo, apenas supera las 40 obras, una cantidad muy limitada para un artista que alcanzó los 84 años de edad. Como reconocen sus biógrafos, Carderera pocas veces toma los pinceles, y cuando lo hace suele ser por encargo, para pintar retratos. En efecto, sus pinceles inmortalizaron a numerosos miembros de la aristocracia y de las clases altas de su época,¹³ e incluso fue nombrado pintor de cámara de la Casa Real.¹⁴

⁶ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, “Carderera y Solano, D. Valentín”, en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Ramón Moreno, 1868-1869, vol. I (1868). Y de nuevo en idem, “Carderera y Solano (D. Valentín)”, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Moreno y Rojas, 1883-1884, pp. 130-131.

⁷ BLASCO Y VAL, Cosme, *Huesca biográfica: galería de hombres notables de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Huesca, Impr. de Jacobo M. Pérez, 1870.

⁸ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, “El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)”, *Revista de Huesca*, II/7 (1905), pp. 43-59.

⁹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, Imprenta Moderna, 1919, pp. 1-11; ídem, “Espíritu romántico. Valentín Carderera”, en *El genio de la raza: figuras aragonesas*, 2 vols., Zaragoza, Tipogr. del Heraldo de Aragón, 1923-1926, vol. I (1923), pp. 183-196.

¹⁰ Se reunieron para la ocasión 23 obras entre óleos, acuarelas y dibujos. *Valentín Carderera, pintor oscense*, catálogo de la exposición, texto de José M.^a Azpíroz Pascual, Huesca, Ayuntamiento, 1981.

¹¹ AZPÍROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, IEA, 1981.

¹² *Ibidem*, p. 9.

¹³ Véase la lista de obras en AZPÍROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., pp. 9-11, a la que añadimos el retrato de Fernando de Aguilera y Conteras, xv marqués de Cerralbo, de 1833, conservado en el Museo Cerralbo de Madrid, n.º inv. VH 0496.

¹⁴ ARANA COBOS, Itziar, “La desamortización de Mendizábal. Valentín Carderera, comisionado, académico y coleccionista”, en Maria Immaculada SOCÍAS I BATET (coord.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions: Jornades Internacionales sobre Coleccionismo*, Barcelona, Universitat, 2009, pp. 83-111; p. 109, nota.

Si bien el Carderera pintor no desmerece de la obra de sus contemporáneos y sería acreedor de una revisión por parte de los especialistas,¹⁵ creemos que su obra sobre papel, dibujos y acuarelas, debería asimismo ser revalorizada como una parte sustancial de su producción. No en vano, y según afirmaba hace más de un siglo Gabriel Llabrés, “más que como pintor notable, como dibujante, como arqueólogo y como coleccionista es como adquiere la figura y la obra de Carderera mayor relieve y trascendencia”.¹⁶ Como veremos a continuación, los dibujos, y más concretamente aquellos de tema monumental, constituyen por su cantidad y por su calidad un capítulo fundamental del catálogo de Carderera; en ellos el oscense aún lo artístico y lo erudito, poniendo sus dotes como artista al servicio de su trabajo como estudioso. En efecto, como recordaba Pedro de Madrazo al valorar la obra de su amigo, “era principalmente el arqueólogo el que descollaba, y puede en cierto modo decirse que el pintor, en aquella ocupadísima vida, estuvo constantemente al servicio del anticuario”.¹⁷

Estos calificativos (*arqueólogo, anticuario, erudito*) aplicados por sus biógrafos a Carderera¹⁸ merecen un comentario, pues en el siglo XIX eran usados con un significado algo distinto del actual. La arqueología se venía configurando desde la Edad Moderna como el estudio de las manifestaciones artísticas y los restos materiales del pasado, una disciplina paralela a la historia en la que el legado de las civilizaciones mediterráneas del pasado clásico ocupaba un lugar preferente.¹⁹ Desde comienzos del XIX, dentro de la “ciencia arqueológica” pasa a ocupar un lugar central el estudio de los monumentos medievales, redimidos por el gusto estético del Romanticismo y revestidos de nuevos significados para la historia patria.²⁰ Carderera se inscribe en esta corriente que busca las raíces de lo nacional en lo medieval, por oposición a un

¹⁵ PUENTE, Joaquín de la, “Una obra de Valentín Carderera hasta ahora adscrita a José de Madrazo”, *Boletín del Museo del Prado*, 8/24 (1987), pp. 184-185.

¹⁶ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, art. cit., p. 46. En similares términos se refiere a él el profesor Manuel GARCÍA GUATAS, art. cit.

¹⁷ MADRAZO, Pedro de, art. cit., p. 106.

¹⁸ Por ejemplo, Manuel Ossorio y Bernard.

¹⁹ Véase, por ejemplo, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes*, Madrid, Miguel de Burgos, 1832. Sobre los orígenes de la arqueología, SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.

²⁰ Sobre el caso español véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico”, *Complutum*, 9 (1998), pp. 231-253.

clasicismo representante de valores universales. Por otra parte, *anticuario* es todavía en este periodo sinónimo de *arqueólogo*, si bien comienza a tener una connotación negativa:²¹ frente al anticuario, que es definido como un mero recolector de objetos, el arqueólogo afirma su método científico.²²

Esta reconsideración de los restos materiales del pasado y su conversión en testigos de la historia nacional se realiza en una serie de instituciones, tanto en la capital como en las provincias, en las que conviven distintas ramas del conocimiento y gentes procedentes de diversos grupos sociales. En estos lugares del saber y la sociabilidad, la arqueología, centrada en los restos clásicos o en los medievales, se constituye en uno de los componentes de la *erudición*, ese cajón de sastre en el que se mezclan la historia, la literatura y el arte.²³ Destaca del caso español precisamente la convivencia de antiguas instituciones con otras de nuevo cuño, pues los miembros de la nueva aristocracia artística e intelectual (los Madrazo, Ochoa, Carderera o Gayangos, por citar solo unos pocos) se adaptaron a las antiguas al tiempo que creaban las nuevas. En estas instituciones se opera la comunión de intereses de una nueva clase burguesa surgida de la revolución liberal con las antiguas elites heredadas del Antiguo Régimen, como por ejemplo los Villahermosa, protectores del oscense.

La obra erudita (y parte de la artística) de Carderera fue concebida en el marco de su vinculación a estas instituciones, y particularmente a las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.²⁴ En 1841, el oscense solicita su ingreso en la Real Academia de la Historia con un estudio sobre las colecciones de retratos de hombres ilus-

²¹ Por ejemplo, la satírica visión de LLARRAZA, Manuel de, “El anticuario”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix, 1843-1844, t. I, p. 406.

²² Los primeros pasos de la profesionalización de la “ciencia arqueológica” se dan a partir de 1856, con la creación de la Escuela Superior de Diplomática, así como con la del Cuerpo Superior de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios una década más tarde. Véase PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, y Gonzalo PASAMAR ALZURIA, “El nacimiento en España de la arqueología y la prehistoria (academicismo y profesionalización, 1856-1936)”, *Kalathos*, 9 (1989), pp. 9-30; ídem e ídem, *La Escuela Superior de Diplomática (los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid, Anabad, 1996; TORTOSA, Trinidad, y Gloria MORA, “La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ‘ruinas’ y ‘antigüedades’”, *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1996), pp. 191-217.

²³ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*, Zaragoza, IFC, 1995.

²⁴ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y la obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, 1987, pp. 559-579.

tres en Europa entre los siglos XIII y XVIII en el que hace abundantes menciones a las colecciones que estudió durante su estancia en Italia.²⁵ Cuando en abril de 1844 tome posesión del cargo de supernumerario leerá un nuevo discurso en el que se ocupará de los “sepulcros nacionales” de los monarcas de los distintos reinos medievales de la Península.²⁶ Finalmente, por encargo de esta misma corporación elaborará en 1846 un informe sobre la verdadera fisonomía de Cristóbal Colón, para responder así a una solicitud de información cursada desde la ciudad de Génova, donde se estaba proyectando un monumento al almirante.²⁷

A través de estos estudios Carderera va prefigurando la que será su obra más relevante, la *Iconografía española*, un auténtico panteón nacional de papel²⁸ en el que, usando las más modernas técnicas de impresión, como la cromolitografía, Carderera presenta una galería de hombres y mujeres ilustres de la historia de España. Rinde homenaje de este modo a las figuras señeras de cierta historia patria de hondas raíces, al servicio de un proyecto de escritura de la historia de corte liberal moderado. La lista de suscriptores de esta obra editada por entregas viene encabezada por la reina Isabel II y contiene los nombres de las principales casas nobiliarias, cuyos antepasados incluye en sus láminas. Además, Carderera justifica su obra como un compendio de representaciones artísticas y de indumentaria en beneficio del desarrollo de los estudios arqueológicos. No es ajeno este interés por la indumentaria a su actividad como pintor de composiciones históricas, como por ejemplo

²⁵ Publicado póstumamente: CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII: el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor [...] a la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 34 (1899), pp. 201-257.

²⁶ Publicado póstumamente: CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (1918), p. 233.

²⁷ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su traje y escudo de armas*, Madrid, José Rodríguez, 1851.

²⁸ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid, Ramón Campuzano, 1855-1864. En noviembre de 2010 el Museo de Huesca inauguró en colaboración con el IEA una exposición dedicada a esta obra: *La construcción del pasado nacional: Iconografía española de Valentín Carderera*. Quede constancia de mi reconocimiento a Marta Puyol, del IEA, por su labor en la organización de esta muestra.

*La rendición de Granada*²⁹ o *Colón ante los Reyes Católicos a su regreso de América*,³⁰ dos obras que señalan dos hitos de la construcción nacional española según la naciente historiografía liberal.³¹ Como una confirmación de este marcado interés por el reinado de los Reyes Católicos puede ser interpretado su retrato de la reina María Cristina de Borbón vestida como Isabel la Católica.³²

En su papel de estudioso de la historia de las artes plásticas debería ser considerada su actividad como docente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue miembro desde 1832 y donde llegó a ser profesor de Teoría e Historia de las Artes.³³ Para esta misma institución edita los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, obra teórica del pintor zaragozano del seiscientos Jusepe Martínez,³⁴ edición que se enmarca en su deseo de contribuir a la definición de una escuela aragonesa de pintura integrante de la tradición artística española. Asimismo, en su faceta de historiador del arte ha sido puesto de manifiesto su reconocimiento pionero de la figura de Goya,³⁵ pero mucho más podría aportarse seguramente sobre su papel en la dispersión de las obras del genio de Fuendetodos.³⁶

²⁹ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 38.

³⁰ Díez, José Luis, “Iconografía colombiana en España entre los siglos XIX y XX”, en Piero BOCCARDO, José Luis COLOMER y Clario DI FABIO (dirs.), *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones / Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 247-258; p. 249, fig. 2.

³¹ REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

³² Se hace referencia a esta obra en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo, y Carmen MANSO PORTO (eds.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, RAH, 2006, p. 102. Véase asimismo RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Los Reyes Católicos en la pintura historicista española”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 701 (2004), pp. 129-161.

³³ *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845, p. 199. Recibe una compensación de 9000 reales.

³⁴ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines, que enseña la experiencia, con los ejemplos de obras insignes de artífices ilustres, por [...] pintor de S. M. D. Felipe IV, y el Sermo. Sr. D. Juan de Austria, a quien dedica esta obra*, ed. de Valentín Carderera y Solano, Madrid, Impr. de Manuel Tello / RABASF, 1866.

³⁵ CENTELLAS, Ricardo, “Carderera y Goya”, est. introd. en *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, IFC, 1996, pp. 9-24.

³⁶ Los artículos de Xavier de Salas son buena muestra de ello: SALAS, Xavier de, “Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 20 (1931), pp. 174-178; ídem, “Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera”, *Archivo Español de Arte*, xxxviii/151-152 (1965), pp. 207-228.

Carderera también participa en uno de los círculos de sociabilidad más relevantes de su tiempo, el Liceo Artístico y Literario de Madrid, creado en 1837 bajo el patrocinio del duque de Villahermosa.³⁷ En el Liceo expone sus obras y allí es titular de una cátedra de “Antigüedades”³⁸ y de una de “Trajes y costumbres de la Antigüedad”.³⁹ Junto con el resto de los miembros de esta institución madrileña, el oscense colaboró en la elaboración de un álbum dedicado a Isabel II, un obsequio con el que el Liceo quiso celebrar la mayoría de edad de la reina niña.⁴⁰ En este álbum se incluyeron tanto dibujos de los artistas como poesías de los literatos, cumpliéndose así el empeño de esta institución: la comunión de artes visuales y literarias. Por su parte, Carderera contribuyó a esta obra con un dibujo del palacio que ocupaba la reina María Cristina en su exilio parisino.⁴¹

Como erudito hay que reseñar además sus contribuciones a la prensa periódica.⁴² Carderera asistió al nacimiento de *El Artista*, fundado por la familia Madrazo, y tras la desaparición de esta revista colaboró con *El Seminario Pintoresco Español*, *El Arte en España* y la *Revista Hispano-Americana*. Sus contribuciones se ocupan de la historia de las artes,⁴³ de la biografías de artistas como el mencionado Goya o José de Madrazo,⁴⁴ o bien son gritos de alarma contra la destrucción de monumentos y la pérdida de los tesoros artísticos de la nación.⁴⁵ Su papel como comisionado artístico de la

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, FUE, 2005.

³⁸ MORA RODRÍGUEZ, Gloria, “La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 161-170; p. 164 y n. 9.

³⁹ MORA RODRÍGUEZ, Gloria, “La arqueología en las sociedades científicas madrileñas del siglo XIX: enseñanza y difusión de una disciplina”, en Vítor Oliveira Jorge (coord.), *3.º Congresso de Arqueologia Peninsular: UTAD, Vila Real, Portugal, setembro de 1999*, Oporto, Adecap, 2000, pp. 261-272; p. 269.

⁴⁰ *Álbum de S. M. D. Isabel II*, Madrid, Real Biblioteca, 1843. Véase *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Patrimonio Nacional, 2004.

⁴¹ Durante su exilio en Francia María Cristina de Borbón ocupó el palacio de Malmaison. Se conservan en el Fondo del Museo de Huesca una vista de una sala y una planta que parecen corresponder a este edificio.

⁴² Véase GARCÍA GUATAS, Manuel, art. cit., pp. 434-438.

⁴³ Destaca la serie que publica en *El Artista* bajo el título “Bellas Artes”, en la que establece una historia de la pintura, la escultura y la arquitectura en España desde la Edad Media hasta su época.

⁴⁴ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Biografía de don Francisco de Goya, pintor”, *El Artista*, I/11 (1835), pp. 253-255; ídem, “Galería de ingenios contemporáneos: don José de Madrazo”, *El Artista*, I/2 (1835), p. 307.

⁴⁵ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre la conservación de los monumentos de las artes”, *El Artista*, II/XIX (1835), p. 218; ídem, “Sobre demolición de los monumentos artísticos”, *Semanario Pintoresco Español*, 29 (1840), pp. 230-231.

RABASF en las provincias castellanas tras la desamortización ha merecido en los últimos años la atención de varias investigadoras que arrojan visiones contrastadas del personaje.⁴⁶ Finalmente, hay que hacer referencia a su actividad como vocal de la Comisión Central de Monumentos, creada en 1844, en varias de cuyas secciones tuvo una destacada contribución, en especial en las de “Esculturas, Pinturas y Museos” y “Arqueología y Arquitectura”.

No entraremos aquí en su faceta como coleccionista, ni tampoco en su papel en la creación y el desarrollo del Museo Nacional de Pinturas, más conocido como *Museo de la Trinidad*, aspectos estos que merecen sin duda la atención detallada de los investigadores.⁴⁷ En definitiva, todas estas vinculaciones profesionales y estos campos de actividad nos hablan de un personaje de relevancia y muy dinámico que tejió a lo largo de su vida una importante red de contactos tanto dentro de España como en el extranjero. Quede aquí apuntado que el oscense viajó en diversas ocasiones a París y que estuvo en contacto con personajes de la talla de Prosper Mérimée (1803-1870), el célebre autor de *Carmen*, una de las figuras principales en la creación del sistema de tutela monumental en Francia.

Por último, he de hacer constar que, como quedará de manifiesto en diversas ocasiones en las páginas que siguen, difícilmente puede estudiarse una faceta del personaje sin hacer continuas referencias a las otras actividades que ocuparon su vida. Algunos temas son recurrentes; uno de ellos en particular, el retrato, que como vimos domina en su producción artística, destaca también en su quehacer erudito cuando emprende el análisis de las representaciones de hombres y mujeres ilustres de la historia patria, y protagoniza incluso sus colecciones.⁴⁸ Otros motivos que atraviesan su vida son la definición y el estudio de los monumentos, una dedicación oficial desde su posición en la Comisión Central de Monumentos, pero que también emprende con la pluma en sus artículos en la prensa periódica y con los lápices en los dibujos que aquí estudiamos.

⁴⁶ TELJEIRA PABLOS, M.^a Dolores, “La comisión de Carderera en Zamora”, *Academia*, 91 (2000), pp. 55-60; CALVO MARTÍN, Rocío, “La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la Comisión de Valentín Carderera (1836)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266; y ARANA COBOS, Itziar, art. cit.

⁴⁷ Me remito al artículo citado de Itziar ARANA y a su contribución a este mismo volumen.

⁴⁸ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por [...]*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1877.

CARDERERA DIBUJANTE: APROXIMACIÓN AL CATÁLOGO

La faceta de dibujante de Carderera era conocida a través de varias obras conservadas en el Museo de Huesca que fueron expuestas por vez primera en 1981.⁴⁹ Los dibujos mostrados entonces parecen datar de su etapa de formación; se trata de academias⁵⁰ o de una serie de apuntes de los frescos de Rafael en el Vaticano, realizados durante la larga estancia del oscense en Roma pensionado por el duque de Villahermosa.⁵¹ Son obras propias del proceso de aprendizaje académico, pues la finalidad de las mismas es adquirir los fundamentos del dibujo como paso previo a la dedicación definitiva a la pintura de caballete.⁵² Por tanto, estos dibujos encajaban perfectamente en la biografía profesional de un personaje que era definido ante todo como pintor, y más específicamente como retratista.

Sin embargo, García Guatas, en el artículo mencionado, llamó la atención sobre dos álbumes de acuarelas conservados en la colección de los duques de Villahermosa en Pedrola.⁵³ Debidas en su mayor parte a la mano del oscense y fechadas entre 1830 y 1867, estas acuarelas representan las casas y los palacios de los duques repartidos por toda la Península, pero también una serie de monumentos de varias provincias españolas, entre los que encontramos algunos aragoneses, como San Juan de la Peña,

⁴⁹ Algunas de ellas fueron de nuevo expuestas en 1991 en el Museo de Dibujo Castillo de Larrés y en 1999 en el Museo de Huesca con motivo de su reapertura tras las obras de reforma. Véase, respectivamente, *Valentín Carderera: dibujos*, catálogo de la exposición, texto de José M.^a Azpiroz Pascual, Sabiñánigo, Museo de Dibujo Castillo de Larrés, 1991, y *Valentín Carderera: del nuevo museo al antiguo fundador en el Día Internacional del Museo de 1999*, catálogo de la exposición, textos de Vicente Baldellou y M.^a de la Paz Cantero, Huesca, Museo de Huesca, 1999.

⁵⁰ Se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un ejercicio realizado por Valentín Carderera durante su época de estudiante en esta corporación, un dibujo de un vaciado de yeso de una escultura: “Germánico”. Anverso: “Madrid y Nov[ie]mbre / de 1820” [rubricado]. Reverso: “Valentín Carderera” [a lápiz, rubricado] 58 x 40. Lápiz. Papel blanco agarbanzado. 21/P. – 1820-17. Véase AZCÁRATE LUXÁN, I., “Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857”, *Academia*, 60 (1985), pp. 137-262; p. 146.

⁵¹ Este es sin duda uno de los periodos más oscuros de su vida: ¿siguió formación reglada?, ¿cuáles fueron sus fuentes de ingresos?

⁵² BONET CORREA, Antonio, “El viaje artístico en el siglo XIX”, *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid / Real Academia de San Fernando, 1992, pp. 27-37.

⁵³ Estos álbumes o carpetas se encontraban las primeras décadas del siglo XX en el Palacio de Villahermosa de Madrid, donde las pudieron ver Llabrés y Del Arco. Este último dio noticia de su existencia en un artículo: ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Acuarelas de Carderera”, *Heraldo de Aragón*, 28 de abril de 1931, p. 1.

Montearagón, Sijena, Veruela o Piedra. Centran la atención de Carderera los panteones reales y los cenobios de la Reconquista, la herencia medieval cristiana de la monarquía aragonesa, donde hunde sus raíces el linaje de los Villahermosa. Entre estas acuarelas destacan las vistas del monasterio de Sijena, que documentan el aspecto del monumento antes de su destrucción por el fuego en el verano de 1936; particularmente valiosa es la vista de la sala capitular, fechada en 1862, la única fuente gráfica que testimonia el colorido original de sus frescos.⁵⁴

Si los álbumes de Pedrola ya bastan por sí solos para resaltar a un Carderera dibujante de monumentos inédito hasta esa fecha, la investigación que realizamos en 2007-2008 gracias a la Ayuda de Investigación del IEA nos ha permitido conocer otras colecciones que enriquecen considerablemente esta sección de su catálogo. Me refiero en particular al llamado *Fondo Carderera* de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.⁵⁵ Se trata de un conjunto de algo más de 680 dibujos y acuarelas de vistas urbanas, monumentos y detalles arquitectónicos en el que están representadas un buen número de provincias españolas y que contiene además un pequeño grupo de imágenes de tema italiano. En este riquísimo fondo destacan los dibujos de tema aragoneses; según nuestro trabajo de identificación, en la FLG se custodian un total de 152 dibujos referidos a Huesca y provincia, a los que hay que añadir cerca de 75 de Zaragoza y provincia, lo que arroja una cifra de más de 225 obras de tema monumental aragoneses, aproximadamente un tercio del total.

Por desgracia, en el archivo de la FLG no parece haber constancia de cómo llegaron estas obras a manos de José Lázaro Galdiano (1862-1947), pero se puede deducir

⁵⁴ Estas imágenes de Sijena, así como las de algunos otros monumentos aragoneses, fueron dadas a conocer en 1997 en las páginas de *Heraldo de Aragón*: CRESPO, G., “Sijena, según Carderera”, *Heraldo de Aragón*, 20 de abril de 1997, especial “Hoy domingo”, pp. 1-4. También en UBIETO ARTETA, Agustín, Manuel GARCÍA GUATAS et alii, “Aragón, nuestro patrimonio”, *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1997, pp. 20-21. Seis vistas de Sijena fueron incluidas en MAS, Adolf, et alii, *Real Monasterio de Sigena: fotografías 1890-1936*, Huesca, DPH, 1997, pp. 28-33. Además, en UBIETO ARTETA, Agustín, *Los monasterios de Aragón*, Zaragoza, CAI, 1999, se incluyen dos vistas de Sijena y una del convento de Santa Clara de Huesca, cuya comunidad fue favorecida por los duques de Villahermosa durante la desamortización.

⁵⁵ Véase el artículo de Juan Antonio Yeves en este mismo volumen (pp. 177-203). En 2004 se hacía una escueta referencia a este fondo: SAGUAR QUER, Carlos, “Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano”, *Artigrama*, 20 (2005), pp. 111-130. Los dibujos del claustro de la catedral de Tarazona se mencionan en GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “Gótico, mudéjar, renacimiento. Arte e intrahistoria en torno al claustro de la Catedral de Tarazona”, en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Lecciones impartidas en el XIII Curso de la Cátedra Goya (febrero de 2008)*, Zaragoza, IFC, 2009, pp. 103-194.

que forman parte de su colección al menos desde 1915.⁵⁶ Tradicionalmente se viene denominando *Fondo Carderera* a este conjunto de obras, si bien muchas de ellas carecen de firma. Es más, la posible presencia de varias manos en este fondo fue señalada por Carlos Sánchez al abordar el estudio de los dibujos de tema segoviano.⁵⁷ Este autor reconoce un total de 22 vistas de monumentos segovianos, de las cuales atribuye 13 a Carderera por compartir características con obras firmadas, mientras que piensa que las 9 restantes se deberían a otra mano, de bastante menor pericia. La presencia de estos dibujos en el Fondo Carderera podría explicarse desde la faceta de erudito y coleccionista del oscense; serían quizá obras que este recibió de otros artistas y conservó junto a sus propios dibujos, puesto que lo que prima en este conjunto es la temática. En cuanto a la cronología de los dibujos, comprende desde su época italiana hasta 1872.⁵⁸ Por lo que respecta a las vistas de monumentos aragoneses, pensamos que un porcentaje muy alto de ellas puede ser atribuido a su mano.

De cualquier modo, el Fondo Carderera está dotado de unidad, pues los dibujos están pegados sobre un soporte secundario, una lámina de cartulina, sobre la que se ha trazado un sencillo recuadro que enmarca los dibujos y una pequeña cartela. Sin embargo, este proyecto de organización parece haber quedado inconcluso, pues las cartelas aparecen en su mayoría en blanco, y la identificación de lo representado nos viene dada bien mediante la inscripción sobre el propio dibujo, bien mediante una cartela provisional a lápiz pegada al margen; además, parte de estas obras carecen de inscripción, lo que ha dificultado su catalogación. Tampoco hay ningún indicio de seriación ni de un orden o plan establecido, y, si bien en aquellas láminas en las que se pegan varios dibujos estos suelen estar agrupados por procedencia geográfica, no siempre se cumple esta regla.

El tema de la colección es el patrimonio arquitectónico. Predominan las vistas exteriores de los monumentos, pero también encontramos vistas interiores, detalles de elementos arquitectónicos o decorativos, unas pocas copias de obras de arte (retablos escultóricos) y finalmente algunos dibujos de paisaje. Si bien la naturaleza tiene cierto protagonismo en algunas vistas urbanas o de edificios singulares, en general

⁵⁶ Ese año fueron reproducidas dos de ellas, una vista de Huesca y otra de Tarazona, en una colección de tarjetas postales. Agradezco a Carlos Sánchez esta noticia.

⁵⁷ SÁNCHEZ DIEZ, Carlos, "Dibujos de tema segoviano en la Colección Lázaro", *Goya*, 299 (2004), pp. 103-114.

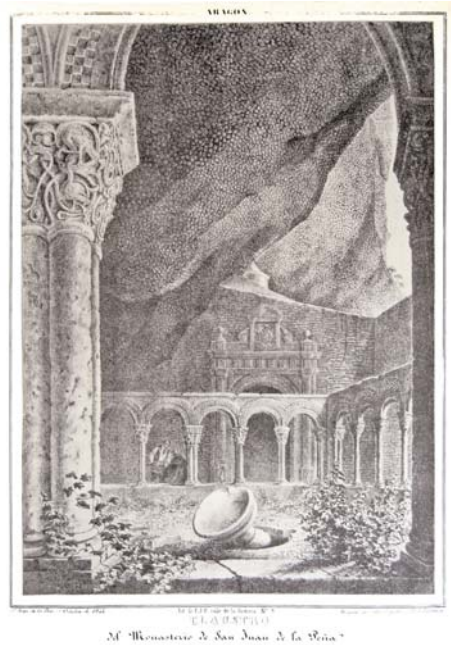
⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

esta queda subordinada a la que constituye la principal seña de identidad del conjunto: lo monumental. De hecho, el análisis de la temática de este fondo permite ahondar en el concepto de *monumento* que se está imponiendo en este periodo; predominan los edificios religiosos (iglesias, catedrales, conventos, claustros), pero también se presta atención a la arquitectura civil o a los castillos y fortificaciones. Cronológicamente, la Edad Media es la más representada, aunque encontramos una serie de vistas de los Reales Sitios y sus jardines (Aranjuez, El Escorial), o incluso algunas vistas interiores de templos barrocos, que parecen haber captado el interés del artista por constituir escenas de religiosidad.

El conjunto de los dibujos de tema aragonés responde a estas mismas líneas de análisis; en ellos predominan dos temáticas: por un lado, el arte religioso medieval y, por otro, la arquitectura civil de los siglos XVI y XVII. Si atendemos al Alto Aragón, el



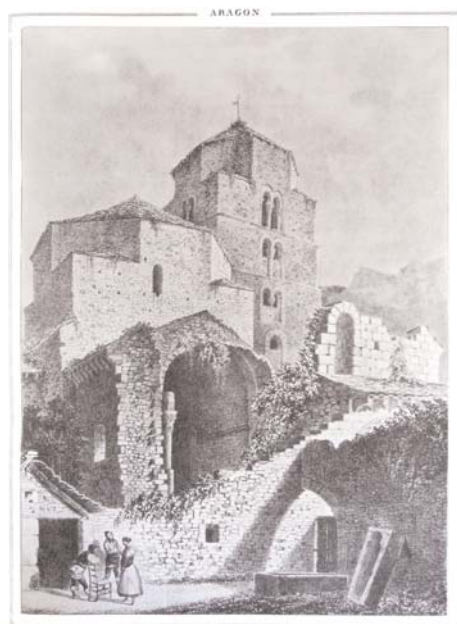
Claustro de San Juan de la Peña.
Valentín Carderera y Solano.
Lápiz y aguada de color. 36,2 x 25,8 cm.
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



Claustro del monasterio de San Juan de la Peña.
Litografía de Francisco Javier Parcerisa
en *QUADRADO*, José María, Recuerdos y bellezas
de España, Zaragoza, Pórtico, 1974
(ed. facs. de la de 1844), p. 207.



Vista exterior de la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada sepia. 26,9 x 21 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



Santa Cruz de la Serós. Litografía de Francisco Javier Parcerisa en *QUADRADO, José María, Recuerdos y bellezas de España, Zaragoza, Pórtico, 1974 (ed. facs. de la de 1844), p. 193.*

arte románico está representado en los que todavía hoy son considerados los principales monumentos de la provincia: San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós, la catedral de Jaca, Santa María de Iguácel, el castillo de Loarre, Santiago de Agüero, San Pedro el Viejo de Huesca, Roda de Isábena o el monasterio de Casbas. A su vez, la arquitectura civil del Renacimiento queda representada en el palacio de los Urriés de Ayerbe, el Ayuntamiento de Huesca, entre otros apuntes de casas y palacios. Además son de destacar cuatro vistas de Huesca desde los cuatro puntos cardinales, que nos permiten observar los volúmenes de la ciudad antes de la desaparición de muchos de los edificios monásticos que la circundaban.⁵⁹

⁵⁹ Véase NAVAL MAS, Antonio y Joaquín, *Huesca siglo XVIII: reconstrucción dibujada*, Zaragoza, CAZAR, 1978. También las contribuciones de Alberto SABIO ALCUTÉN, “De la ciudad conventual a la ciudad liberal: el espacio urbano y las nuevas necesidades de la sociedad oscense del siglo XIX”, y Antonio TURMO ARNAL, “La trama urbana decimonónica: innovaciones y pervivencias”, en *Huesca siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.



Huesca: Ayuntamiento. *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 26,6 x 31,6 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

Además de este importantísimo fondo hemos localizado un segundo de menores dimensiones en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de España, donde se custodian unos 147 dibujos y acuarelas catalogados como obra de Carderera. A propósito de esta sección hay que señalar que tiene su origen precisamente en la compra por parte del Estado de la colección de dibujos y grabados del oscense en 1868.⁶⁰ Sin embargo, los dibujos a los que nos referimos aquí no llegaron a la Biblioteca Nacional entonces, sino en un lote comprado por el Estado a los herederos de Valentín Carderera en 1940.⁶¹

⁶⁰ SANTIAGO PÁEZ, Elena, “Los fondos del servicio de dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional”, *Boletín de la Anabad*, 42/1 (1992), pp. 117-151.

⁶¹ SANTIAGO PÁEZ, Elena, art. cit., p. 130. Las obras que se incorporaron entonces, en su mayoría obra del propio Carderera, están identificadas por un sello de tinta azul en el reverso.

El tema principal de los dibujos de este fondo es una vez más el patrimonio arquitectónico, ya sean vistas de conjunto o de detalle.⁶² Por lo que respecta a los monumentos aragoneses, encontramos allí un dibujo de Santa María de Iguacel,⁶³ varias vistas de arquitectura civil tanto de Huesca como de Zaragoza⁶⁴ y una serie de ligeros apuntes de campanarios, incluidos los de La Almunia, Alagón, Fraga y Ricla.⁶⁵ Un dibujo catalogado como “Ábside románico” es en nuestra opinión una vista interior de la arruinada iglesia de Montearagón.⁶⁶ Finalmente, dos acuarelas reflejan la indumentaria de las religiosas del monasterio de las Benitas de Jaca.⁶⁷ En total, podemos encontrar unos treinta dibujos de tema aragonés en la Biblioteca Nacional de España.

Mientras que en el fondo de la FLG encontramos una mayoría de acuarelas de cuidada ejecución, en el conjunto de la BNE abundan los apuntes de trazo rápido, coloreados con simples aguadas, que en algunos casos han sido realizados sobre trozos de papel de dimensiones irregulares reutilizados para tomar notas. En nuestra opinión, los dibujos de la Biblioteca Nacional son en su mayor parte apuntes al natural, bocetos realizados por el artista antes de elaborar las composiciones definitivas. En este sentido, un pequeño apunte de la BNE que incluye la inscripción “Último trozo de la Vista de Huesca mirada desde Capuchinos”⁶⁸ parece ser el detalle de una acuarela de mayores dimensiones y cuidado acabado que encontramos en la FLG.⁶⁹ Este modo de trabajar del artista es sugerido en este pasaje, en el que Pedro de Madrazo alude a la “prodigiosa y tenaz memoria” de Carderera:

Bastábale una leve silueta, una ligera mancha, una simple nota, para recordar luego con sus más esenciales pormenores el objeto reproducido. Cuando no le era posible tomar en su álbum todos los datos precisos, se contentaba con trazar cuatro rayas en un papel cualquiera —aunque fuese en un sobre de carta—: lo demás, ya que entonces

⁶² Algunos de ellos fueron expuestos en Valladolid en 1996: URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Arquitectura y nobleza: casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996.

⁶³ BNE, Dib/18/1/7806.

⁶⁴ BNE, Dib/18/1/7737, “Casa que fue de Mosén Betored en Huesca”; Dib/18/1/7757, “Casa de los Condes de Torres-Secas en Zaragoza”, y Dib/18/1/7882, “Casas Esmir, Zaragoza”.

⁶⁵ BNE, Dib/18/1/7782 a Dib/18/1/7785, todos ellos pegados en el mismo soporte secundario.

⁶⁶ BNE, Dib/18/1/7770.

⁶⁷ BNE, Dib/18/1/1178 y Dib/18/1/1179.

⁶⁸ BNE, Dib/18/1/7796.

⁶⁹ FLG, n.º inv. 9325.

no se trataba de un estudio científico y técnico, sino de una primera impresión, su memoria se lo sugería. Porque no debe olvidarse una especie que antes hemos apuntado, a saber, que en aquel tiempo, un monumento artístico se estimaba bien estudiado y reproducido con solo que se diese una idea *aproximada* de su estructura externa.⁷⁰

Por todo ello, no debería descartarse que algunas de las acuarelas hubieran sido realizadas por Carderera en la quietud del estudio, basándose en los apuntes tomados al natural y en su retentiva. El caso de un dibujo del retablo mayor del monasterio de Veruela nos habla de esta memoria del artista, pues el apunte fue realizado por Carderera a partir de sus recuerdos, muchos años después de la desaparición de dicho retablo, como él mismo reconoce en la carta que remite junto al dibujo a la comunidad que entonces ocupaba el monasterio.⁷¹ Además, hemos constatado la realización de copias de sus obras por parte del mismo Carderera. Por poner solo un ejemplo, una de las acuarelas publicadas de los álbumes de Pedrola, una vista de Montearagón antes de la ruina, es idéntica a la conservada en la FLG.⁷²

Como habrá quedado de manifiesto en estas páginas, estos dibujos de monumentos constituyen una de las mayores aportaciones de Carderera. En efecto, Madrazo los incluye entre los tesoros que el artista dejó a la posteridad:

una valiosísima colección de trasuntos de monumentos arquitectónicos —iglesias, monasterios, claustros, retablos, panteones, castillos, murallas, palacios, edificios de todo género— y aun de escultura y pintura, con la cual llenó acaso más de cien carteras.

En algunas biografías se afirmaba que este conjunto de obras fue legado por Carderera a la RABASF a su muerte.⁷³ Sin embargo, por los datos que tenemos, esta donación, compuesta por varias carpetas de grabados y algunos manuscritos, no incluía ningún dibujo de su mano.⁷⁴ Esta noticia de la donación parte, según creemos, de la biografía escrita en 1905 por Llabrés, quien cita los elogios de otro de los biógrafos de Carderera, Cipriano Muñoz, conde de la Viñaza (1862-1933). Este realizó

⁷⁰ MADRAZO, Pedro de, art. cit., pp. 110-111.

⁷¹ *Tesoros de Veruela: legado de un monasterio cisterciense*, catálogo de la exposición, Zaragoza, DPZ, 2006.

⁷² FLG, n.º inv. 9543.

⁷³ Por ejemplo, ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Espíritu romántico. Valentín Carderera”, art. cit., p. 189.

⁷⁴ “Legado del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, I (1881), p. 23.

las *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez* basándose en las notas inéditas que Carderera había legado a la Academia de San Fernando:

Fruto de sus viajes por Aragón, Cataluña y Castilla, después de los que hubo verificado por Italia, fueron sus cien carteras de trabajos de monumentos arquitectónicos, en los que vemos iglesias, monasterios, claustros, retablos, panteones, castillos, murallas, palacios, ruinas, edificios de todo género y hasta obras de pintura y escultura, cuya memoria hubiera acabado para siempre si la mano del ilustre arqueólogo oscense no hubiese reproducido todos estos prodigios artísticos.⁷⁵

A lo que Llabrés añade en una escueta y ambigua nota al pie de página: “Existen en la Real Academia de San Fernando, por legado que hizo el autor”.⁷⁶

Sin embargo, quede constancia de otro hecho que ha podido influir en este enredo que tiene por protagonista los legados, reales o supuestos, de Carderera, puesto que las traídas y llevadas “más de cien carteras” a las que hacen referencia estos autores bien podrían ser aquellas en las que el oscense guardaba su colección de grabados y dibujos, obras antiguas y modernas de otros autores, como dice Madrazo.⁷⁷ Quizá Llabrés y Del Arco se vieron confundidos por el hecho de que ese conjunto de obras fuera tasado en 1864 por varios miembros de la RABASF con destino a esta institución.⁷⁸ Sin embargo, cuando finalmente esta colección fue adquirida por el Estado en 1868, fue depositada en la Biblioteca Nacional de España, como vimos anteriormente. Algunos autores se han referido a esta compra como *donación*, lo que contribuye a la confusión. Finalmente, otro de los lotes al parecer realizados por el oscense a su muerte, el legado de cuatro carteras de dibujos y grabados que sus descendientes hicieron llegar al Museo de Huesca, tampoco incluye dibujos de monumentos.⁷⁹

⁷⁵ Llabrés toma estas palabras de VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez, compuestas por [...]*, I: *Edad Media*, Madrid, Tipogr. de los Huérfanos, 1889, p. VIII.

⁷⁶ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, art. cit., p. 51.

⁷⁷ La descripción que Pedro de MADRAZO (art. cit., p. 119) hace de las estancias del oscense en el Palacio de Villahermosa nos remiten al universo particular del coleccionista: “vivía Carderera, en cuanto a su trato personal, como un estudiante, y en cuanto a la riqueza de objetos de arte de que se había rodeado, como un príncipe”.

⁷⁸ Este informe fue publicado tras la muerte del oscense: “Estampas del Sr. Carderera”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, II/15 (1882), pp. 146-160.

⁷⁹ Excepto un apunte ligero de uno de los patios de los Reales Alcázares de Sevilla y un dibujo a lápiz del sepulcro de la infanta doña Berenguela, hija de San Fernando (recto) y de la infanta doña Blanca, señora de las Huelgas y nieta del fundador (verso), este último reproducido en la *Iconografía española*.

Por tanto, ¿puede corresponder este conjunto de “más de cien carteras” al que hace referencia Madrazo al Fondo Carderera de la FLG? ¿Cómo llegaron a manos de José Lázaro? Por el momento no podemos responder a esta pregunta, pero quizá tenga algo que ver en ello el propio Pedro de Madrazo. Fue Madrazo otro erudito de vastos intereses y contribuyó al estudio de la tradición artística española tanto pictórica (publicó el catálogo del Museo del Prado) como monumental, pues fue uno de los estudiosos al frente de la edición de los *Monumentos arquitectónicos de España*.⁸⁰ Habida cuenta de su interés por lo monumental y de los estrechos vínculos de amistad que le unían con Carderera, no parece descabellado pensar que esta colección de dibujos pasara a su poder a la muerte del oscense. Por otra parte, en el riquísimo fondo de la FLG se custodia un álbum original de dibujos de monumentos de Aragón, Navarra y La Rioja realizado en 1865 por el pintor Jaime Serra (1834-1877) bajo las órdenes de Madrazo.⁸¹ Que este álbum y los dibujos de Carderera pasaran conjuntamente de las manos de Madrazo o de sus descendientes a las de Lázaro es de momento una hipótesis de trabajo que tendrá que ser comprobada documentalmente.

Por otra parte, no quisiera pasar al punto siguiente sin reconocer que el Carderera dibujante no se agota en las representaciones de monumentos. El oscense usa los lápices o la acuarela para copiar las obras de otros pintores o para realizar apuntes de indumentaria o joyas que en algunos casos son dibujos preparatorios de sus propios retratos. Además, en una carta enviada desde París en 1837 Federico de Madrazo (1815-1894) pide consejo a Carderera sobre indumentaria medieval para una de sus obras, *Godofredo de Bouillon elegido rey de Jerusalén*, que está pintando para el Museo de Historia del restaurado Versalles del rey Luis Felipe de Francia: “Agradecería al infinito me mandase unos apuntillos hechos de cualquier modo de algunos trajes correspondientes a la época de la 1.^a cruzada pues creo que V. ha de tener algunos apuntes”. Y añade más adelante: “¿no tiene un dibujito del Cid que hizo V. en Burgos?”⁸²

⁸⁰ Fue esta una iniciativa oficial, surgida de la Escuela Superior de Arquitectura, a la que se sumó Madrazo como especialista “en estudios arqueológicos”. Entre 1856 y 1881 se publicaron 89 cuadernillos.

⁸¹ Una serie de reproducciones de estos dibujos de Serra, así como de los dibujos del Fondo Carderera de Navarra y La Rioja, fue expuesta en la sede de la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera (La Rioja) en la primavera de 2008: *De Roncesvalles a San Millán. Facsímiles de dibujos de Jaime Serra i Gubert y Valentín Carderera*. Los dibujos de tema navarro fueron expuestos en Madrid en las salas de la FLG entre mayo y agosto de 2009. Se editó para la ocasión un catálogo ilustrado: *Navarra en el corazón: monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG, 2009.

⁸² Carta de Federico de Madrazo a Valentín Carderera, París, 25 de diciembre de 1837. En MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, *Epistolario*, ed. de José Luis Díez García, Madrid, Museo del Prado, 1994, carta 529, pp. 992-993.

LA SALVAGUARDA Y EL ESTUDIO:
CARDERERA Y LOS MONUMENTOS ARAGONESES

Si bien Carderera abandonó Huesca a temprana edad, estuvo a lo largo de su vida en estrecho contacto con la ciudad, donde residía parte de su familia, y en concreto su sobrino Mariano Carderera y Potó (1815-1893), director de la Escuela Normal de Maestros y reputado como uno de los fundadores de la pedagogía en España.⁸³ Por su parte, don Valentín contribuyó a fomentar las versiones provinciales de dos instituciones de las que era miembro destacado en Madrid: el Liceo Artístico y Literario y la Comisión de Monumentos.

El Liceo Artístico y Literario de Huesca fue creado en marzo de 1840 según el modelo de Madrid. Se instaló en uno conventos desamortizados de la ciudad, el de Agustinos Calzados, en el Coso Alto, que adaptó a sus necesidades. Muy pronto dispuso de un salón de actos para conciertos y representaciones teatrales. Además, contó con una sección de Arqueología que impulsó la apertura de un museo con las obras recogidas en los conventos suprimidos de la provincia.⁸⁴ Los miembros de esta sección realizaron excursiones a algunos de estos monumentos, como San Juan de la Peña, Montearagón, San Victorián o San Miguel de Foces, y promovieron informes para solicitar su conservación. Gracias a un artículo aparecido en las páginas de *La Aurora*⁸⁶ sabemos que Carderera visitó el monasterio de San Juan de la Peña en el otoño de 1840 acompañado de dos miembros del Liceo de Huesca. El objetivo de la visita era solicitar al Gobierno que “prohibiendo la enajenación del monasterio le encargue su custodia para salvar así la mansión de nuestros reyes y ofrecer a la vista del viajero las riquezas artísticas que en otro caso serían perdidas para todos”.⁸⁷

⁸³ VICÉN FERRANDO, M.^a Jesús, *Mariano Carderera: orígenes y desarrollo de su pensamiento pedagógico*, Huesca, IEA, 1999.

⁸⁴ Véase el trabajo de Julio Ramón y M.^a de la Paz Cantero en este mismo volumen.

⁸⁵ ARA TORRALBA, Juan Carlos, “La ciudad reconocida y cambiante: la Huesca decimonónica a través de la literatura local”, en *Huesca siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada*, cit.

⁸⁶ *La Aurora* era la publicación del Liceo Artístico y Literario de Zaragoza. AGUDO CATALÁN, Manuela, *El romanticismo en Aragón (1838-1854): literatura, prensa y sociedad*, Zaragoza, PUZ, 2008.

⁸⁷ *La Aurora*, 25 (18 de octubre de 1840). GARCÍA GUATAS, Manuel, “Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña”, en *San Juan de la Peña: suma de estudios*, I, Zaragoza, Mira, 2000, pp. 174-201; p. 183.

Esta sección de Arqueología del Liceo fue el germen de la Comisión Provincial de Monumentos, constituida el 10 de julio de 1844.⁸⁸ Coincidió su creación con la llegada a Huesca como jefe político de la provincia de Eugenio de Ochoa (1815-1872), literato del círculo de los Madrazo⁸⁹ y uno de los fundadores de *El Artista*. Desde su constitución, la Comisión de Monumentos intentó frenar la destrucción de los conventos desamortizados. El primer caso al que se enfrentó fue el de la iglesia de San Juan de Jerusalén de Huesca; a pesar de sus esfuerzos, esta fue derribada en 1849 y con sus piedras se construyó una plaza de toros.⁹⁰ Otro triste caso es el de la abadía de Montearagón: vendida en pública subasta, sus nuevos propietarios desmantelaron el edificio paulatinamente con el objeto de vender puertas, ventanas, vigas y sillares como material de construcción; finalmente, en 1844 un incendio devoró lo que quedaba en pie del edificio. Ambos monumentos fueron representados por el grabador Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) en el volumen dedicado a Aragón de *Recuerdos y bellezas de España*, editado ese mismo año.⁹¹ Precisamente gracias al grabado de la iglesia de San Juan que figura en esta obra hemos podido identificar tres dibujos de la FLG como imágenes de este monumento desaparecido.⁹²

Por su parte, la imagen de Montearagón que reproduce Parcerisa está henchida de espíritu romántico, pues recoge el momento del incendio, una visión de lo sublime muy del gusto de su época. Carderera había visitado Montearagón antes de la ruina para estudiar el sepulcro de Alfonso I el Batallador, el cual corrió la misma suerte que el edificio que lo contenía. Destrozado el sarcófago, los restos del rey fueron trasla-

⁸⁸ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Reseña de las tareas de la Comisión de Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca: 1844-1922*, Huesca, Vicente Campo, 1923. También, RODRÍGUEZ SIMÓN, Pedro, “Las Comisiones Provinciales de Monumentos en Aragón: el caso de la Comisión de Huesca”, *Archaia*, 3/3 (2003), pp. 289-293.

⁸⁹ De hecho, Ochoa casó con una de las hermanas de Pedro y Federico, Carlota Madrazo.

⁹⁰ Un informe sobre esta iglesia fue el primero que la Comisión de Monumentos de Huesca envió a la Comisión Central. ARABASF, leg. 48-6.2, “Huesca. Monumentos especiales. 5. Iglesia de San Juan de Jerusalén”. Este mismo legajo guarda otros informes de monumentos del Alto Aragón: San Victorián, Sijena, San Juan de la Peña, Montearagón y San Pedro el Viejo.

⁹¹ QUADRADO, José M.^a, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa*, Barcelona, Impr. de Joaquín Verdaguier, 1844.

⁹² FLG, n.^{os} inv. 9261, 9263 y 9361. Este último dibujo recoge también una vista del torreón del Amparo, que afortunadamente todavía se conserva.



Huesca: iglesia de San Juan de Jerusalén. Derribada en 1849. *Valentín Carderera y Solano*.
Lápiz y aguada de color. 16 x 11,8 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

dados en 1845 a San Pedro el Viejo de Huesca por iniciativa del Liceo Artístico y Literario.⁹³ De hecho, la memoria de este sepulcro desaparecido solo se conserva gracias al grabado que Carderera incluye en su *Iconografía española*. Algunos años antes de su publicación, el oscense hacía referencia al destino de estos panteones reales:

Los invictos y gloriosos Reyes de Aragón que yacían en Poblet, ¿no los hemos visto hechos el ludibrio de la canalla, profanados, mutilados e incendiados sus mausoleos

⁹³ *Ceremonia fúnebre de la traslación a la iglesia colegial de San Pedro el Viejo verificada en Huesca el día 29 de junio de 1845, de los reales sitios sacados de Mont-Aragón. Dala a la luz la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, Huesca, Impr. de la Viuda de Larumbe, 1845.*

magníficos? Los restos de Don Alonso el Batallador, ¿no han sido llevados a Huesca cubiertos por un miserable trapo después de hecho pedazos su curioso sepulcro?⁹⁴

En efecto, los sepulcros reales de Poblet habían sido destruidos en busca de tesoros, y sus fragmentos, recogidos por los aficionados y anticuarios que visitaron el monasterio en su ruina, se encuentran hoy en día en colecciones de todo el mundo. Es esta es la ironía de una época que, al mismo tiempo que recurre repetidamente a la historia para justificar su presente, contempla la destrucción de aquellos restos materiales que comienza a considerar testigos valiosos de ese pasado. La dialéctica entre destrucción y construcción domina un siglo caracterizado por la invención de una tradición nacional.

Para su estudio de las esculturas funerarias de los próceres de la historia patria, Carderera había visitado también Jaca, donde había copiado el sepulcro de doña Sancha, cuya imagen fue incluida en la *Iconografía española*, así como el panteón real de San Juan de la Peña, que sin embargo no mereció figurar en sus páginas. No obstante, el estudio de los dibujos de Carderera puede deparar sorpresas insospechadas; entre los diecinueve dibujos del fondo de la FLG referidos al monasterio pinatense encontramos, además de las vistas generales del edificio, varias plantas y alzados del panteón de reyes. Lo sorprendente de estos apuntes es que parecen representar el estado de este espacio antes de las obras realizadas en el siglo XVIII por orden del rey Carlos III, que dieron al panteón su actual aspecto neoclásico.

Para explicar esta circunstancia tenemos que hacer referencia a un erudito del siglo anterior, el monje benedictino Manuel Abad y Lasierra (1729-1806).⁹⁵ Sabemos, por una memoria de este autor conservada en el archivo de la RAH,⁹⁶ que con ocasión de estos trabajos se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas y que además un dibujante dejó constancia de lo hallado. Este manuscrito de Abad y Lasierra está dividido en diversas secciones que llevan títulos como “Sepulturas de nobles en Aragón”, “Excavaciones en San Juan de la Peña. 1770” o “Sepulturas y planta de San Juan de la

⁹⁴ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Reseña histórico-artística...”, cit., p. 225.

⁹⁵ Sobre este personaje véase NIETO CALLÉN, Juan José, y José M.^a SÁNCHEZ MOLLEDO, “Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 371-389; JUAN GARCÍA, Natalia, “La labor intelectual en los monasterios: los monjes escritores e investigadores del monasterio de San Juan de la Peña (siglos XVI-XIX)”, *Studium* (2005), 11, pp. 93-116.

⁹⁶ Fondo Abad y Lasierra, t. 13, 9-21-2-34, n.º inv. 9-3978. Véase JUAN GARCÍA, Natalia, art. cit., p. 103, n. 47.

Peña”, pero los dibujos aludidos no se conservan hoy en día en el legajo correspondiente. Pensamos por tanto que las plantas y los alzados de la FLG bien podrían ser copia de aquellos de los que da noticia Abad y Lasierra, los cuales pudo haber conocido Carderera en el archivo de la RAH.⁹⁷ Curiosamente, estos dibujos, que no nos parecen los originales del XVIII sino copias del XIX, incluyen gran número de anotaciones de mano de Carderera, algunas de ellas en francés.

De ser cierto lo que decimos, no sería esta la primera ocasión en que Carderera acudió al archivo de la RAH en busca de información. El oscense, que era miembro de esta corporación desde que en 1844 leyera su discurso de ingreso precisamente sobre los “sepulcros nacionales” de los monarcas hispanos, realizó una copia de un dibujo del siglo XVII del sarcófago romano que acoge los restos del rey aragonés Ramiro II en San Pedro el Viejo de Huesca, asimismo conservado en este archivo.⁹⁸ Carderera se interesó por estas obras, el dibujo del sarcófago de Ramiro el Monje y las plantas y alzados del panteón de reyes de San Juan de la Peña, de los que conservó memoria dibujada, si bien prefirió no reproducirlos en su *Iconografía española*. Ni el sepulcro de Ramiro el Monje, un vestigio de la Antigüedad clásica, ni los del cenobio pinatense, carentes de representaciones del difunto, cumplían con los requisitos de su empresa erudita, centrada en el retrato de los próceres de la historia patria.⁹⁹

Como decíamos, dos temas predominan entre los dibujos de tema aragonés: por un lado, los monumentos religiosos medievales; por otro, la arquitectura civil de los siglos XVI y XVII, lo que contrasta con la escasa atención dedicada a la arquitectura religiosa de este mismo periodo. Este interés entronca con los estudios eruditos de Carderera, quien, en efecto, compuso una obra sobre las casas y los palacios notables de Huesca que fue utilizada por Ricardo del Arco para escribir un artículo

⁹⁷ Es interesante apuntar que también Abad y Lasierra hizo su discurso de entrada en la RAH precisamente sobre sepulturas y panteones de personas ilustres. Véase JUAN GARCÍA, Natalia, art. cit., p. 104, n. 62.

⁹⁸ Tuvimos la ocasión de considerar en detalle este dibujo en LANZAROTE GUIRAL, José M.ª, “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. El dibujo de Carderera se encuentra en la FLG (n.º inv. 9129), mientras que el original sigue en la RAH. Carderera, quien copia tanto el apunte como el texto que lo acompaña, añade la anotación “Dibujo muy ligero pero de mano maestra del siglo XVII”, así como la referencia “Biblioteca de la Academia de la Historia, Colección Velázquez, Vol. 12, n.º 18, hoja suelta”.

⁹⁹ Podría argumentarse que tampoco el sarcófago de Alfonso el Batallador presenta la figura del rey, circunstancia que Carderera solventa incluyendo en la lámina una moneda de su reinado.



Huesca: casa de los Climent (inscripción: “Antigua casa de los Climent, llamada de don Antonio Aguirre”). *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 22,5 x 31,1 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

en 1918.¹⁰⁰ En este artículo, que dice seguir punto por punto ese manuscrito original, Del Arco va detallando calle por calle los palacios y edificios singulares de la ciudad y haciendo referencia a los escudos de armas de sus fachadas, así como a las galerías de retratos que en ellos se conservaban, como por ejemplo en la casa de los Climent.¹⁰¹ Son una vez más los símbolos de las elites del pasado, sus palacios, sus retratos y su heráldica, los que centran la labor erudita de Carderera.

¹⁰⁰ ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca”, *Revista de Historia y de Genealogía Española*, VII/2-3 (1918), pp. 49-58 y 97-120. Este manuscrito había sido legado por Carderera a la Biblioteca Pública de Huesca, pero actualmente se encuentra en paradero desconocido.

¹⁰¹ Carderera, que había conocido esta galería de pinturas, añade en fecha indeterminada en su manuscrito: “Todos dichos retratos se han perdido para siempre”. ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca”, cit.

EN LA EDAD DE LAS ARTES INDUSTRIALES:
LA DIFUSIÓN DE LOS DIBUJOS DE CARDERERA

El hecho de que los dibujos de tema monumental de Carderera hayan permanecido prácticamente inéditos para la investigación hasta fechas recientes no debe hacernos pensar que en su tiempo no fueran conocidos ni reconocidos por sus contemporáneos. Bien al contrario, sus apuntes fueron objeto de comentario de quienes le trataron, como por ejemplo el pintor Federico de Madrazo en una carta que le dirigió desde París en 1837. Por aquel entonces Carderera estaba considerando trasladarse a Burdeos para pintar retratos, pero Madrazo le aconsejó acudir directamente a París y ponerse en contacto con el pintor Adrian Dauzats (1804-1868).¹⁰² Y añadió: “ya le he hablado yo en varias ocasiones de sus dibujos de V. de la provincia de Guadalajara y de lo bellos e interesantes que son”. Le decía además que, en su opinión y en la de Dauzats, “sus dibujos [...] eran la vaca que le había de dar la leche”.¹⁰³

No sabemos si en esta ocasión Carderera pudo publicar sus apuntes en Francia, pero sí tenemos constancia de que dibujos originales del oscense fueron utilizados por el artista gallego Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) para realizar algunos de los grabados de la *España artística y monumental* editada en París.¹⁰⁴ Algunas de sus láminas incluyen referencia a la autoría de Carderera del dibujo original, como en los casos del salón de la Aljafería de Zaragoza o de la iglesia de los Dominicos de Catalayud.¹⁰⁵ Sin embargo, como indica un borrador de carta de Carderera a Pérez Villaamil que Xavier de Salas publicó en 1963,¹⁰⁶ en otros casos la autoría no fue reconocida. En este documento, Carderera, que reconoce haber vendido sus dibujos, reclama la paternidad de 11 de los grabados, la mayoría de tema castellano (Burgos, Salamanca, Zamora), y también de una vista del claustro de Santa Engracia de Zaragoza, y pide que sea subsanado el error.

¹⁰² Dauzats, pintor de temas orientalistas, acababa de regresar de España, donde había asistido al barón Taylor en su misión de compra de pintura española para la Galerie Espagnole del Museo del Louvre. Véase LUXENBERG, Alisa, “La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 353-364.

¹⁰³ Carta de Federico de Madrazo a Valentín Carderera, París, 3 de diciembre de 1837. En MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, óp. cit., carta 528, pp. 988-989.

¹⁰⁴ ESCOSURA, Patricio de la (texto), y Genaro PÉREZ VILLAAMIL (ils.) (1842-1844), *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, París, Alberto Hauser.

¹⁰⁵ SALAS, Xavier de, “Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil”, *Archivo Español de Arte*, 31 (1958), p. 273; GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit., p. 440, cuenta 8 de ellos.

¹⁰⁶ SALAS, Xavier de, “Pérez Villaamil y Carderera”, *Archivo Español de Arte*, xxxvi/141 (1963), pp. 83-84.

Es interesante comprobar la gran diferencia de ejecución entre los dibujos originales de Carderera y la fantasía orientalizante de los grabados de Villaamil. El gallego, influido por el escocés David Roberts, está mucho más interesado en resaltar el aspecto pintoresco; así, convierte arcos ojivales o de medio punto en arcos de herradura apuntados, al tiempo que llena de curiosos personajes sus escenas, dignas de un zoco oriental. Estas transformaciones parecen haber sido una fuente de tensión entre ambos, según las palabras del viajero inglés Richard Ford (1796-1858): “many of the drawings made by Don Valentín Carderera, an accurate and excellent Aragonese archaeologist, were so tampered with in the French polishing and ‘cooking’ that he retired from the concern in disgust”.¹⁰⁷ Sin embargo, don Valentín no parece haber quedado tan disgustado con la experiencia de trabajar con los litógrafos de París ni con el formato de esta obra, pues pocos años después publicaría su *Iconografía española* en esta ciudad, en una edición bilingüe por entregas, como la de Villaamil.

Además de estos hechos documentados, creemos que se debería ahondar en la relación que pudieron tener Carderera y otro de los insignes grabadores de la España romántica, el mencionado Francisco Javier Parcerisa, en vista de la coincidencia formal entre algunas de las ilustraciones del volumen dedicado a Aragón de *Recuerdos y bellezas de España* (1844)¹⁰⁸ y dibujos originales de Carderera de la FLG, como por ejemplo la lámina de Santa Cruz de la Serós o la del claustro de San Juan de la Peña.¹⁰⁹ Añadiremos un tercer ejemplo: el grabado de Parcerisa titulado *Ventana de últimos del siglo XV. Barbastro. Calle del Riancho*, en el que una moza se asoma por una curiosa ventana de yesería tardogótica. Idéntico motivo aparece en un óleo de pequeñas dimensiones titulado *Mujer en la ventana (Barbastro)*, atribuido a la mano de Carderera, donde se asoman tres personajes, una anciana, una joven y una niña, que componen el conocido tema de las tres edades de la vida.¹¹⁰

¹⁰⁷ “muchos de los dibujos realizados por don Valentín Carderera, un riguroso y excelente arqueólogo aragonés, quedaron tan falseados con el pulido y el ‘cocinado’ francés que este se retiró del proyecto indignado”. FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain: Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, and Catalonia; the portions best suited for the invalid*, Londres, John Murray, 1855, p. 57.

¹⁰⁸ Véase ARIÑO COLÁS, José M.^a, “Dos viajeros románticos por Aragón”, *Trébede*, 49 (2001), pp. 14-20; ídem, *Recuerdos y bellezas de España: ideología y estética*, Zaragoza, IFC, 2007.

¹⁰⁹ *Santa Cruz de la Serós*, FLG, n.º inv. 9761; *San Juan de la Peña*, FLG, n.º inv. 9355.

¹¹⁰ Reproducido en AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 12. Sobre la interpretación del cuadro véase GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit.

Asimismo, es un hecho comprobado que Carderera colaboró con la prensa periódica no solo con sus escritos, sino también con sus dibujos. En *El Artista* fue reproducida una figuración de la *Ínsula Barataria* cuya acuarela original se conserva en Pedrola.¹¹¹ Además, el oscense tuvo un papel destacado en el *Semanario Pintoresco Español*, pues fue coordinador de una de las secciones principales de esta revista, la denominada “España pintoresca, viajes y bellas artes”, así como colaborador de “dibujos”.¹¹² Este hecho explica, para Juan Ignacio Bernués, la abundancia de artículos e ilustraciones sobre temas altoaragoneses en esta revista. En efecto, algunas de las xilografías publicadas en sus páginas están basadas en dibujos originales de Carderera conservados en la FLG, como por ejemplo una vista de Montearagón antes de la ruina publicada en 1840¹¹³ o una de Huesca desde el cerro de las Mártires de 1844.¹¹⁴



Castillo de Montearagón. *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 21,4 x 27,7 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

ANTIGUIDADES ESPAÑOLAS.



El Monasterio de Montearagon.

El monasterio de Montearagón. *Xilografía publicada en Semanario Pintoresco Español, 93 (3 de marzo de 1844), p. 65.*

¹¹¹ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit., p. 437 y fig. 10.

¹¹² BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “Imágenes xilográficas del Alto Aragón en la prensa periódica ilustrada del siglo XX”, *Argensola*, 113 (2003), pp. 195-232; pp. 199 y 203.

¹¹³ *Semanario Pintoresco Español*, 93 (3 de marzo de 1844), p. 65. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9711. Está en lo cierto Juan Ignacio BERNUÉS SANZ (art. cit., p. 203).

¹¹⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 17 (24 de abril de 1842), p. 136. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9359.



Vista de Huesca. *Valentín Carderera y Solano.*
Lápiz y aguada de color. 30 x 48 cm. Madrid,
Fundación Lázaro Galdiano.



Vista de Huesca. *Xilografía publicada*
en Semanario Pintoresco Español, 17
(24 de abril de 1842), p. 136.



Huesca, edificio de la Universidad Sertoriana:
sala de la Campana. *Valentín Carderera y Solano.*
Lápiz negro y aguada de color. 28,2 x 21,8 cm.
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



HUESCA — 1188 P. 118 EN EL PALACIO DE LOS REYES DE ARAGÓN LLAMADA LA CAMPANA DE HUESCA.

Huesca: sala baja en el Palacio de los Reyes de
Aragón llamada “La campana de Huesca”.
Xilografía publicada en El Museo Universal, 8
(24 de febrero de 1867), p. 61.

Las colaboraciones de Carderera con la prensa periódica se dilatan a lo largo de los años y en 1867 se publica en *El Museo Universal* un grabado sobre el tema de la Campana de Huesca, fiel reproducción de un original de Carderera conservado igualmente en la FLG.¹¹⁵ Bajo la bóveda de la sala del antiguo Palacio de los Reyes de Aragón conversan dos personajes, un caballero armado y un monje, que nos retrotraen a los tiempos heroicos de la leyenda medieval; no en vano los sones de la campana del rey Ramiro el Monje habrían de excitar la imaginación de los artistas y literatos del siglo XIX, desde los pintores Esquivel o Casado del Alisal hasta el político Cánovas del Castillo.

UN MUSEO DE PAPEL: ENTRE EL VALOR TESTIMONIAL
Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON ARTÍSTICO NACIONAL

Como venimos exponiendo, el valor de estos dibujos como fuente documental del patrimonio arquitectónico es inmenso. Los apuntes de Carderera permiten conocer no solo el aspecto de edificios desaparecidos,¹¹⁶ sino también el estado original de los conservados hoy en día, antes de ser sometidos a reformas, restauraciones y reconstrucciones, en ocasiones tan radicales como la que sufrió el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca en el último cuarto del siglo XIX.¹¹⁷ Como otros espíritus sensibles de su tiempo, Carderera era consciente de la fragilidad de estos vestigios del pasado ante la fuerza de la modernización del país. El proceso de desamortización¹¹⁸ y la voluntad de reforma que acompañó la instauración del nuevo orden liberal eran las causas principales de la destrucción de una riqueza artística que solo entonces comenzaba a ser definida como tal por los estudiosos. Por este motivo levanta Carderera su voz contra los demoleedores desde las páginas de la prensa periódica:

¹¹⁵ *El Museo Universal*, 8 (24 de febrero de 1867), p. 61. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9698.

¹¹⁶ Sobre la historiografía del patrimonio monumental perdido véase la obra pionera de Juan Antonio GAYA NUÑO *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

¹¹⁷ Véase FLG, n.º inv. 9128, 9429, 9524, y muy especialmente el 9759, en el que observamos un sobre-claustro y un monumental acceso a la capilla de san José, que por no ser obras medievales fueron eliminados en dicha restauración. Véase FONTANA CALVO, M.ª Celia, *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, 2003.

¹¹⁸ BELLO VOCES, Josefina, *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997.

No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? ¿No habría algún expediente para salvar algunas capillas, altares, sepulcros ricos de bellos mármoles y labrados con singular primor, y que los propietarios de ahora no los aprecian más que como un montón de piedra para construir una pared? [...].

¡Así convertimos el oro en polvo! ¿Por qué la nación ha de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?¹¹⁹

En estas líneas se deja sentir la expresión de una naciente conciencia patrimonial, expresada en términos de *monumento* o *tesoro artístico*. “¡Así convertimos el oro el polvo!” es el grito de alarma de un reducido grupo de intelectuales que comprendió mucho antes que la mayoría de sus coetáneos el valor simbólico, pero también económico, de unos edificios y unas obras de arte en los que otros solo veían canteras de material de construcción o estorbos para la modernidad.¹²⁰ Intuyendo el alcance de estos cambios, Carderera se puso como meta salvar con sus lápices lo que fuera posible de este patrimonio amenazado. No en vano esta función testimonial del dibujo queda recogida en uno de los textos legales de la emergente estructura administrativa de tutela monumental en España. En la Real Orden de 13 de junio de 1844 que crea las comisiones provinciales de monumentos se incluye el dibujo entre los medios de salvaguarda del patrimonio. En concreto, se establece como una de las atribuciones de estas comisiones lo siguiente:

Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sean susceptibles de traslación o que deban quedarse donde existen; y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que convenga enajenar o que no puedan conservarse merezcan ser transmitidas de esta forma a la posteridad.¹²¹

Sin embargo, no parece que hubiera una política general por parte de las comisiones provinciales de documentar gráficamente los monumentos, al menos en ese

¹¹⁹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre demolición de los monumentos artísticos”, cit.

¹²⁰ Véase, por ejemplo, LARRA, Mariano José de, “Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos”, *Revista Española Mensajero de las Cortes*, 3 de agosto de 1835; o MADRAZO, Pedro de (1836), “Demolición de conventos”, *El Artista*, III, pp. 97-100.

¹²¹ Real Orden circular del ministro de la Gobernación de la Península de 13 de junio de 1844, *Gazeta de Madrid*, 3568 (21 de junio de 1844), art. 6.

momento. Por el contrario, fueron iniciativas editoriales privadas, como las mencionadas *Recuerdos y bellezas de España*¹²² o las más asequibles revistas ilustradas, las que se erigieron en medios de difusión de la riqueza monumental del territorio. De esta forma se fue configurando un canon de paisajes¹²³ y monumentos “nacionales”, un imaginario colectivo de lo español para el consumo de las nuevas clases burguesas urbanas. Fue gracias a los grabados incluidos en estas obras y a sus textos como las nuevas clases sociales aprendieron a reconocer el legado de los siglos y a sentir orgullo por lo propio. Por ello, no debe olvidarse que este interés editorial y del público por los temas monumentales fue un acicate para muchos de los artistas que en esta época realizaron apuntes de ruinas, claustros y palacios.

Si bien el valor testimonial de estas obras de Carderera es, como decimos, enorme, nos gustaría resaltar aquí también su valor como fuente histórica. Creemos que estos dibujos han de ser analizados como muestras de un proceso de nacionalización de los restos del pasado, realizado a través de su estudio científico y de su colocación bajo la tutela pública, convertidos en *monumentos nacionales*. Los encargados de transformar estos antiguos conventos y palacios en testigos de una identidad nacional proyectada hacia el pasado no son otros que los *arqueólogos* o *anticuarios*, representantes de una rama del saber que se pone al servicio de la utilidad pública. Son ellos quienes operan esta transformación, quienes insertan estos monumentos en un discurso estructurado sobre la historia de las artes en suelo patrio, quienes ven en estos restos materiales pilares de la identidad nacional. En otras palabras, si hoy en día consideramos estos edificios *monumentos* es gracias a la labor, y al gusto estético, de Carderera y sus contemporáneos.

Por el mismo motivo, estos dibujos nos hablan de la construcción disciplinar de la historia del arte. En ellos, Carderera muestra especial interés por representar los rasgos del monumento que permiten una adscripción cronológica y estilística. Como afirmaba la doctora Gómez Urdáñez al comentar la acuarela que el artista realizara de la casa de Lastanosa en Huesca, en Carderera destaca el “filtro historicista para

¹²² Como afirma Pablo Piferrer en la introducción al volumen dedicado a Cataluña (p. 8), “Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda, y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pie, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España”.

¹²³ ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, IFC, 1999.

registrar la caracterización de los detalles estilísticos que permiten establecer ajustes cronológicos”.¹²⁴ En efecto, el objeto de las acuarelas no es ilustrar una España pintoresca del gusto del extranjero, sino documentar los monumentos; no encontramos en ellas un artista que deje correr libremente su imaginación, sino un erudito que usa sus lápices para reflejar fielmente la realidad, permitiendo el estudio de lo representado según rasgos estilísticos, de acuerdo con un conocimiento académico de las artes que entonces se estaba construyendo. Como afirmaba Madrazo, “como historiógrafo del arte, su primera profesión de pintor le daba sobre todos sus colegas, los anticuarios, una ventaja inmensa”.¹²⁵

Lo que para los eruditos de siglos anteriores era una iglesia “vieja” o “del arte bárbaro” es para los estudiosos del XIX un templo románico, gótico o mudéjar, clasificable según criterios científicos modernos. Por ello, este conjunto de dibujos documenta también la progresiva creación de una historia de la arquitectura en suelo hispánico¹²⁶ en la que son privilegiados los periodos de esplendor, sea la Edad Media para la arquitectura religiosa o el Renacimiento para la civil. En una Edad Media cristiana e idealizada los poetas y eruditos románticos encuentran la mejor expresión de un pasado que fue particular y propio, por contraposición a un clasicismo universalista. Estos autores ven emerger en la lucha contra el invasor musulmán el carácter nacional, forjado en el campo de batalla, liderado por la monarquía y alimentado por la fe cristiana. Por su parte, la nueva historiografía liberal realza el siglo XVI como la edad de oro de la nación española, el tiempo del Imperio, la expansión territorial y la creación de un canon artístico y literario nacional.¹²⁷

¹²⁴ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “Entre erudición y naturaleza, arquitectura. La casa de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catálogo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, pp. 59-67; p. 61.

¹²⁵ MADRAZO, Pedro de, art. cit., p. 111.

¹²⁶ CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas”, en *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Universidad, 2005, pp. 135-235.

¹²⁷ La bibliografía es amplia: PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, “Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España”, en Carlos FORCADELL ÁLVAREZ (coord.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, IFC, 1998, pp. 29-52; MORENO ALONSO, Manuel (1999), “Romanticismo e historia nacional”, *Revista de Historia Contemporánea*, 9 (1999), pp. 13-24; PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, “Nación española y revolución liberal: la perspectiva historiográfica de los coetáneos”, en Carlos FORCADELL ÁLVAREZ e Ignacio PEIRÓ MARTÍN (coords.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Zaragoza, IFC, 2002, pp. 23-54. Asimismo, AFINOGUÉNOVA, Eugenia, “‘Painted in Spanish’: the Prado Museum and the naturalization of the ‘Spanish School’ in the nineteenth century”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10/3 (1999), pp. 319-340.

Carderera se valió de sus lápices para documentar los monumentos arquitectónicos y las obras de arte, de igual modo que la cámara fotográfica sería el instrumento de conocimiento del historiador del arte en épocas posteriores.¹²⁸ Tanto sus dibujos como sus anotaciones constituían su archivo personal, en formato iconográfico o en formato escrito, dos sistemas de registro de un mismo objeto de estudio, el arte hispánico. Sus apuntes son fruto de un conocimiento directo de los monumentos que tuvo la oportunidad de visitar en sus viajes por la Península, de modo que no estaría de más hablar de un Carderera viajero como otra de las facetas del personaje. Continuando la senda de los eruditos de la Ilustración, como Ponz o Bosarte, Carderera emprendió estos viajes para descubrir la riqueza artística del país;¹²⁹ el viaje arqueológico, literario o artístico se constituye en método de trabajo, al igual que los realizados por el medievalista Pascual de Gayangos (1809-1897).¹³⁰ El estudio directo de las fuentes del conocimiento, que lleva al geólogo al campo o al historiador al archivo, se convierte en parte esencial del método científico.

Sin embargo, forzoso es reconocer que el Carderera dibujante no renuncia a la imaginación y deja entrar en sus obras el gusto de su época. No estamos ante dibujos lineales, técnicos, propios de un arquitecto, sino ante obras a mano alzada donde se da cabida, si bien furtivamente, a cierto costumbrismo (figuras de paseantes, campesinos o lavanderas) o al anacronismo, pues gusta Carderera de la representación de personajes que remiten a los tiempos de esplendor del monumento en cuestión, como caballeros armados o monjes orantes. De esta manera aún el espíritu romántico de su tiempo, el gusto por lo pintoresco, las ruinas y el soberbio espectáculo de la naturaleza, con un deseo de exhaustividad científica que le lleva a la elaboración de corpus y a la toma

¹²⁸ No tenemos ninguna referencia del conocimiento que Carderera pudo tener de la técnica fotográfica; sin embargo, quede apuntado que su amigo Eugenio de Ochoa fue uno de los primeros que difundió el nuevo invento en España con su traducción de la obra de Louis Jacques DAGUERRE *El daguerrotipo: explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y a que ha dado nombre M. [...]*, trad. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Impr. de I. Sancha, 1839.

¹²⁹ Existe una extensa bibliografía: SERRANO, M.^a del Mar, *Viajes de papel (repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902)*, Barcelona, Universitat Autònoma, 1993; VEGA, Jesusa, "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 59 (2004), pp. 93-126; ORTAS DURAND, Esther, "La España de los viajeros (1755-1846): imágenes reales, literaturizadas, soñadas", en Patricia ALMARCEGUI ELDUAYEN y Leonardo ROMERO TOBAR (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía / Akal, 2005, pp. 48-91.

¹³⁰ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, "La construcción del Archivo Nacional Español: los viajes documentales de Pascual de Gayangos", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 83 (2008), pp. 225-238.

sistemática de datos. Es por tanto este contraste entre sensibilidad romántica y exigencia de rigor científico lo que permite caracterizar mejor estas acuarelas.

CONCLUSIONES

Como esperamos que haya quedado de manifiesto en las páginas precedentes, el caudal de información que estos dibujos proporcionan es enorme, y no hemos pretendido agotarlo en esta primera colaboración. Nuestro estudio no ha querido ser un análisis pormenorizado de cada una de estas obras, sino más bien dar una visión de conjunto a partir del análisis de su temática, del contexto de su producción y de su difusión. De este modo, nos gustaría llamar la atención sobre una faceta de un personaje que merecería una mayor atención por parte de los investigadores que la que ha recibido hasta ahora. Pensamos que la figura del oscense es deudora de un estudio en profundidad de esos variados aspectos que componen su personalidad, puesto que la larga vida de Carderera es un observatorio que permite adentrarse en las entrañas de un siglo que combina el estallido revolucionario con la construcción del nuevo Estado liberal.

En lo que aquí nos ha interesado, los monumentos constituyen el gran tema de su obra como dibujante. Uniendo sus dotes artísticas y su labor de estudioso, el oscense cumple un doble objetivo: por un lado, crear un archivo visual del arte hispánico; por otro, conservar en forma de imágenes el recuerdo de un patrimonio en peligro de desaparición. Además, creemos que sus dibujos de monumentos son fuentes excepcionales por su valor histórico, pues documentan la creación misma de una conciencia patrimonial. Concebidos como instrumentos de erudición e impregnados de una nostalgia de los tiempos pasados, son estos dibujos el producto de un tiempo, el siglo XIX, que recurre a la historia para buscar los fundamentos del presente, construyendo así el conocimiento del pasado como una disciplina científica. Los dibujos de monumentos de Carderera son el testigo de pasadas glorias que las nuevas técnicas editoriales, y en particular el grabado, permiten difundir en el empeño de crear una conciencia nacional a través de lo artístico.

EL FONDO VALENTÍN CARDERERA EN LAS COLECCIONES DE LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO¹

Juan Antonio YEVES ANDRÉS*

RESUMEN.— Una parte importante de las colecciones de Valentín Carderera se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. Este erudito y estudioso, nacido en Huesca, reunió a lo largo de su vida una serie excepcional de pinturas, una magnífica biblioteca y una fabulosa colección de dibujos y estampas que se dispersaron a su muerte. En esta comunicación se reseñan, sumariamente, las obras que adquirió José Lázaro, hoy custodiadas en la Fundación, que pertenecieron a Carderera: al lado de piezas tan notables como *Doña Inés de Zúñiga*, de Juan Carreño de Miranda, o el retrato de *Lope de Vega* de Eugenio Cajés, y de algunos volúmenes en los que dejó su nombre, entre otros la primera edición de los *Caprichos* de Goya, se encuentra un extraordinario conjunto de dibujos, muchos de su mano, que son buena prueba de los viajes artísticos de Carderera y de sus desvelos por la conservación del patrimonio.

ABSTRACT.— An important part of the collections of Valentín Carderera is preserved at the Lázaro Galdiano Foundation, in Madrid. This scholar, born in Huesca, amassed an exceptional series of paintings throughout his life, as well as a magnificent library and a fabulous collection of sketches and illustrations that were

* Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. biblioteca@flg.es

¹ La Fundación Lázaro Galdiano colabora cediendo gratuitamente las imágenes y los derechos de reproducción de las fotografías de las obras de su colección.

broken up on his death. This paper summarily indicates the works that belonged to Carderera and which José Lázaro purchased, and that today are safeguarded in the Foundation: next to such remarkable pieces as *Doña Inés de Zúñiga*, by Juan Carreño de Miranda, or the portrait of *Lope de Vega* by Eugenio Cajés, and some volumes where his name appeared, among others the first edition of Goya's *Caprices*, including an extraordinary series of sketches, many done by him, which are good proof of the artistic travels of Carderera and of his efforts to preserve the heritage.

El objetivo de esta comunicación es dar a conocer una parte de los fondos artísticos, bibliográficos y documentales que se encuentran en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, es decir, los cuadros, libros, documentos, estampas y dibujos que proceden de Valentín Carderera.

En las jornadas de estudio sobre *Romanticismo y patrimonio en el siglo XIX: Valentín Carderera, dibujante, arqueólogo y coleccionista* se mencionaron referencias biográficas y se pusieron de relieve las andanzas de un personaje tan singular y con tan múltiples perspectivas; por lo tanto, no es esta la ocasión más propicia para trazar su perfil, y solo señalaremos de forma sumaria determinados hitos que jalonan su trayectoria personal y otras referencias que sitúan al personaje en la época. Lo mismo haremos de José Lázaro Galdiano —que también merecería un relato más extenso—, y únicamente reseñaremos algunas noticias referentes a su faceta de coleccionista y bibliófilo porque nos permitirán un acercamiento a las obras de arte y a los libros que reunió a lo largo de su vida y que se custodian en la Fundación que lleva su nombre.²

Comenzaremos con la breve semblanza de Valentín Carderera y Solano. Nació en 1796 en Huesca y estudió primero en la Universidad Sertoriana de esta ciudad, luego en Zaragoza con Buenaventura Salesa, gracias al mecenazgo de José de Palafox, y posteriormente en Madrid con Salvador Maella y José de Madrazo. Más tarde, pensionado por el duque de Villahermosa, se trasladó a Roma para completar su formación, encaminada a tareas en las que consiguió un protagonismo singular por sus conocimientos y por la posición que alcanzó en el ambiente artístico, literario y erudito madrileño de mediados del siglo XIX, con un papel muy notable en la Junta del Museo Nacional, en el Museo Real de Pintura y Escultura y en la Comisión Central de Monu-

² Se podrían citar numerosas referencias bibliográficas, pero mencionaremos la última, con textos de Jean-François Botrel, Jesús Rubio Jiménez, Ignacio Urricelqui Pacho y Jesusa Vega: *José Lázaro, un navarro cosmopolita en Madrid*.

mentos, y también por su condición de académico de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

Hemos de recordar por otra parte su labor de investigación y estudio, en la que sobresale la publicación de una monografía que debe situarse entre las empresas editoriales más notables del siglo XIX, la *Iconografía española*, así como los numerosos artículos que vieron la luz en revistas como *Semanario Pintoresco Español* o *El Artista* y sus colaboraciones en *Recuerdos y bellezas de España*.

Sin embargo, para nuestro propósito, en esta ocasión destacaremos otra faceta, la de coleccionista. Sus “riquísimas colecciones, tan laboriosa como concienzudamente formadas”, contenían cuadros, libros y miles de dibujos y estampas que siempre estuvieron a disposición de artistas, escritores, estudiosos y eruditos, y de quienes dirigían las publicaciones ilustradas de la época.

Pedro de Madrazo nos dejó una descripción de Carderera, una de las más difundidas, pero quedan muchos aspectos inéditos de este personaje, tan próximo a la familia Madrazo y con un papel tan destacado en lo referente a la conservación del patrimonio artístico, que habría que valorar objetivamente —sin olvidar que era un apasionado coleccionista y que pudo incurrir “en descarríos y extravagancias”— para que su imagen



Valentín Carderera y Solano.

no se limite al perfil que le proporcionó “el renombre glorioso y la envidiable aureola ni a los eclipses que padecen los más privilegiados talentos en la ancianidad”.

Parece oportuno recordar cómo era “nuestro glotón de papel viejo” en palabras de Pedro de Madrazo:

En la caza de libros era Carderera montero eminente: cuando Gayangos, Serafín Calderón, Eugenio Moreno López, Muñoz Romero y los demás aficionados madrugaban para encontrarse los primeros en la ranchería a que les brindaba el *Diario de Avisos*, ya Carderera se hallaba allí dominando el campo. Al entrar ellos por la puerta él estaba ya apoderado del botín reunido en pirámide en el suelo: y en cuclillas sobre el montón, con más resistencia en las corvas que si las tuviese de bien templado acero, con los anteojos calados y con la vista de un Argos para los más imperceptibles movimientos de los que andaban a su alrededor, revolviendo aquella congerie de libros grandes y pequeños, en pasta y en pergamino, encuadernados y sin encuadernar, con estampas y sin ellas, este quiero, este no quiero, con prontitud vertiginosa iba haciendo su apartadizo, dejando rara vez olvidado algo que pudiera halagar su incurable bibliofagia.

Sucedía a veces que algún buscón de buen olfato, que se había acercado a la succulenta presa, despertaba los celos del tigre apoderado de ella alargando la mano hacia un libro de valor: entonces, con la rapidez del rayo, caía la zarpa de Carderera sobre el bocado que aquel pretendía hacer suyo, antes de que lo hubiese tocado, y el intruso, defraudado y corrido, se retiraba limpiándose el hocico.³

No es extraño que en una colección tan voluminosa, formada cuando se suprimieron conventos y casas religiosas, hubiera piezas de las más variadas procedencias y muchas realizadas por él mismo, pero sí que hemos de destacar, además de la cifra, que era asombrosa, el valor social de su coleccionismo, pues, en el caso de Carderera, a la pasión se une la utilización de los libros y de los dibujos con fines de investigación científica, por él mismo o por sus numerosos y eruditos amigos.

El coleccionismo de obras de arte y libros contaba en España desde finales de la Edad Media con una tradición notable, pero en la segunda mitad del siglo XIX cobró un nuevo auge, impulsado en parte por la difusión de la lectura y porque se dieron circunstancias favorables para el desarrollo de la afición al arte y a los libros. No solo aumentó la cifra de obras de arte y de libros escritos o editados en siglos anteriores en el mercado, que salieron a la luz como consecuencia de las leyes desamortizadoras de Mendizábal y Madoz: también se despertó un mayor interés por el arte y por la literatura antigua española, gracias a bibliógrafos y eruditos. La conciencia del coleccionismo

³ MADRAZO (1982).

nista y bibliófilo se irá formando y afirmando en ciertos núcleos, cada vez más numerosos y nutridos. Así, determinados nombres figuran entre los grandes bibliófilos españoles: Bartolomé José Gallardo (1776-1852), Agustín Durán (1789-1862), Luis Usoz y Río (1805-1865), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) y Pascual de Gayangos (1809-1897). Fruto de este ambiente fue la Sociedad de Bibliófilos Españoles, que se creó en 1862, y Carderera estaba en la primera relación de socios.

La valoración de las colecciones artísticas y bibliográficas de Valentín Carderera requiere un estudio extenso que habrá que abordar, pues quienes se han ocupado de este personaje se han centrado más en su faceta de pintor,⁴ en sus escritos⁵ o en su participación en las iniciativas relacionadas con el patrimonio artístico español a lo largo del siglo XIX, por lo que se le cita en las más variadas publicaciones.

Ha de consignarse, finalmente, el fallecimiento de Valentín Carderera en Madrid en 1880.

El segundo protagonista es José Lázaro Galdiano, también coleccionista de arte y bibliófilo, tal vez el más notable de la primera mitad del siglo XX, que nació en Beire (Navarra) el 30 de enero de 1862.

Estudió el bachillerato en los Escolapios de Sos del Rey Católico y hasta 1887 su itinerario y sus lugares de residencia estuvieron relacionados con su empleo en el Banco de España y con su deseo de completar los estudios: vivió en Pamplona, Valladolid, Málaga, Barcelona, Valencia y de nuevo en la ciudad condal, donde comenzó su actividad periodística publicando artículos en *La Vanguardia* hasta que se trasladó a Madrid a finales de 1888 para dirigir una revista, *La España Moderna*, que apareció ininterrumpidamente durante veintiséis años y dio nombre a la editorial donde vieron la luz más de seiscientos monografías.⁶

En Madrid encontró acomodo adecuado para la instalación de las obras artísticas y de la biblioteca que había ido reuniendo, especialmente después de la construcción de Parque Florido, lugar que alcanzó un perfil singular en el Madrid de la época,⁷ y un entorno selecto, ilustrado y propicio para desarrollar su afición al arte y a los libros.

⁴ Azpiroz (1981).

⁵ Azpiroz (1987). Carderera (1996).

⁶ Yeves (2002).

⁷ Saguar (1997).



José Lázaro Galdiano.

El fallecimiento de su esposa, Paula Florido, en 1932 y las adversidades de los años siguientes con la contienda bélica inmediata hicieron que José Lázaro permaneciese muchas temporadas fuera de España, aunque siguió adquiriendo obras de arte en París y en Nueva York, al parecer el único consuelo en su aislamiento. Regresó a España en 1945 y murió el día 1 de diciembre de 1947, después de haber otorgado testamento, en el que constaba claramente su deseo: “Instituye heredero al Estado español”. Tras su fallecimiento se encargó de los bienes la Comisión Administradora de la Herencia de don José Lázaro, y más tarde, por Ley de 17 de julio de 1948, se creó la Fundación Lázaro Galdiano, institución benéfico-docente bajo la dirección superior de un protectorado y regida por un patronato, con lo que se aseguraba no solamente la conservación de los fondos artísticos y bibliográficos, sino también su aprovechamiento para el estudio y la divulgación de los mismos.

LAS COLECCIONES DE VALENTÍN CARDERERA EN LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO

Los fondos que constituyen el legado de José Lázaro se han dado a conocer en las últimas décadas a través de estudios monográficos, en *Goya*, la revista que edita la Fundación, y mediante la colaboración en exposiciones donde se han presentado algunas de las obras de arte, manuscritos, impresos, encuadernaciones, estampas y dibujos, entre las que se incluyen piezas que pertenecieron a la colección de Valentín Carderera.

Aquella fabulosa colección se dispersó incluso antes de morir Carderera. Una porción, la adquirida por el Estado en 1868, constituye el núcleo fundacional del fondo de dibujos de la Biblioteca Nacional de España; otra pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; una tercera contribuyó a la creación del Museo Provincial de Huesca, y el resto quedó aún más repartido, aunque una buena parte, junto con algunos de los libros, se incorporó a la colección de José Lázaro Galdiano. Al parecer, el fondo de esta procedencia llegó a manos de Lázaro a través de alguno de los herederos de Carderera, pues había fallecido en 1880, unos años antes de la llegada a Madrid de José Lázaro, que tuvo lugar en los últimos meses de 1888. Cabe la sospecha de la intervención de Pedro de Madrazo en este asunto, pues pasaron por sus manos otras obras que, como la colección de dibujos, están relacionados con las misiones oficiales que se les encargaron tanto a Madrazo como a Carderera, encaminadas a la conservación de bienes muebles e inmuebles y a la restauración de monumentos.

Los dibujos de la colección de Carderera que se encuentran en la Fundación —solo una pequeña parte de aquel fabuloso conjunto— son de distintas manos y de desigual mérito artístico,⁸ pero poseen un gran valor documental por inmortalizar objetos y monumentos que en parte han desaparecido y por ser un buen testimonio de los viajes de Valentín Carderera por la geografía española.

El espacio disponible solo permitirá dar una primera noticia, y agruparemos las obras en cuatro capítulos: cuadros del Museo, libros de la Biblioteca, documentos del Archivo y obras del Gabinete de Estampas y Dibujos.

Conviene aclarar que la relación no puede ser definitiva porque la colección está pendiente de estudio. No existe documentación sobre la fecha y el modo de ingreso en la Colección Lázaro y, si bien hay algunas piezas que hoy se consideran de esta procedencia y podrían tener otra, también puede ocurrir que otras lo sean y hoy ni lo sospechamos. Con esta salvedad, comenzamos la reseña.

⁸ Sánchez Díez (2004).



Lope de Vega. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Cuadros del Museo

- *Retrato de caballero* (tradicionalmente, autorretrato de Pedro Berruguete). Siglo XV.⁹
- *Leonor de Austria*, de Joos van Cleve. Primera mitad del siglo XVI.¹⁰
- *Lope de Vega*, de Eugenio Cajés. Primer tercio del siglo XVII.¹²

⁹ N.º inventario 3024. Anónimo, tradicionalmente atribuido a Pedro Berruguete. Lacoste (1913: n. 11 030). Lázaro (1926-1927: I, n. 412). López y Bengoechea (2004).

¹⁰ N.º inventario 3019. Carderera (1877: n. 12). Vendido en 1700 reales de vellón. Perteneció a Trauman. Lázaro (1926-1927: II, n. 1008).

¹¹ N.º inventario 7975. Carderera (1877: n. 74). Vendido en 500 reales de vellón. Perteneció a Romualdo Nogués (n. 12, en nota manuscrita conservada en el catálogo de Carderera de la Biblioteca Lázaro Galdiano, con una valoración de 500 pesetas). Lacoste (1913: n. 11 043). Lázaro (1926-1927: I, n. 90). Pérez Sánchez (2005: 44).



Doña Inés de Zúñiga. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Doña Inés de Zúñiga*, de Juan Carreño de Miranda. Hacia 1660-1670.¹²
- *Antonio de Solís y Ribadeneira*, de Juan Alfaro. Segunda mitad del siglo XVII.¹³
- *El barón Herinck van Brederode*. Siglos XVII-XVIII.¹⁴
- *El emperador Maximiliano I*. Siglos XVII-XVIII.¹⁵

¹² N.º inventario 1518. Carderera (1877: n. 167). Vendido en 7000 reales de vellón. Pérez Sánchez (2005: 46-48).

¹³ N.º inventario 7973. Carderera (1877: n. 161). Vendido en 600 reales de vellón. Perteneció a Romualdo Nogués (n. 13, en nota manuscrita conservada en el catálogo de Carderera de la Biblioteca Lázaro Galdiano, con una valoración de 250 pesetas). Lacoste (1913: n. 11 020). Lázaro (1926-1927: i, n. 100). Pérez Sánchez (2005: 30-31).

¹⁴ N.º inventario 2842. Carderera (1877: n. II, 4). Vendido en 120 reales de vellón. Espinosa (1999: n. 136).

¹⁵ N.º inventario 3004. Carderera (1877: n. II, 1). Vendido en 160 reales de vellón. Espinosa (1999: n. 135).

- *María Luisa Gabriela de Saboya*, de Miguel Jacinto Meléndez. Hacia 1712.¹⁶
- *Un mariscal* (tradicionalmente, autorretrato del mariscal Murat). Siglos XVIII-XIX).¹⁷

Libros de la Biblioteca

En el caso de los libros, señalamos solo los que con seguridad sabemos que estuvieron en los anaqueles de la biblioteca de Valentín Carderera porque dejó notas a mano en ellos: un manuscrito, un impreso y la primera edición de los *Caprichos* de Goya.

El primero de la relación es una copia cuidada de las *Poesías* del conde de La Coruña, Alonso Suárez de Mendoza, de una mano y con letra corriente (de hacia 1647), encuadernada en tafílete rojo con hierros dorados en las tapas y el escudo de don Pedro de Aragón.¹⁸ Estuvo en la colección de este bibliófilo, uno de los más notables personajes de la corte de Felipe IV; después, como el resto de su colección, pasaría a Poblet. Presenta anotaciones que hacen referencia a otros propietarios; así, en el recto de la primera hoja de guarda Carderera escribió a lápiz: “me fue regalado este libro por D. Elías Rogent Arquitecto Barcelona en 1851”. Antonio Rodríguez-Moñino completó la relación de propietarios en el interior de la tapa delantera: “Poblet, Rogent, Carderera, Laurencín, (Comercio), Lázaro”.

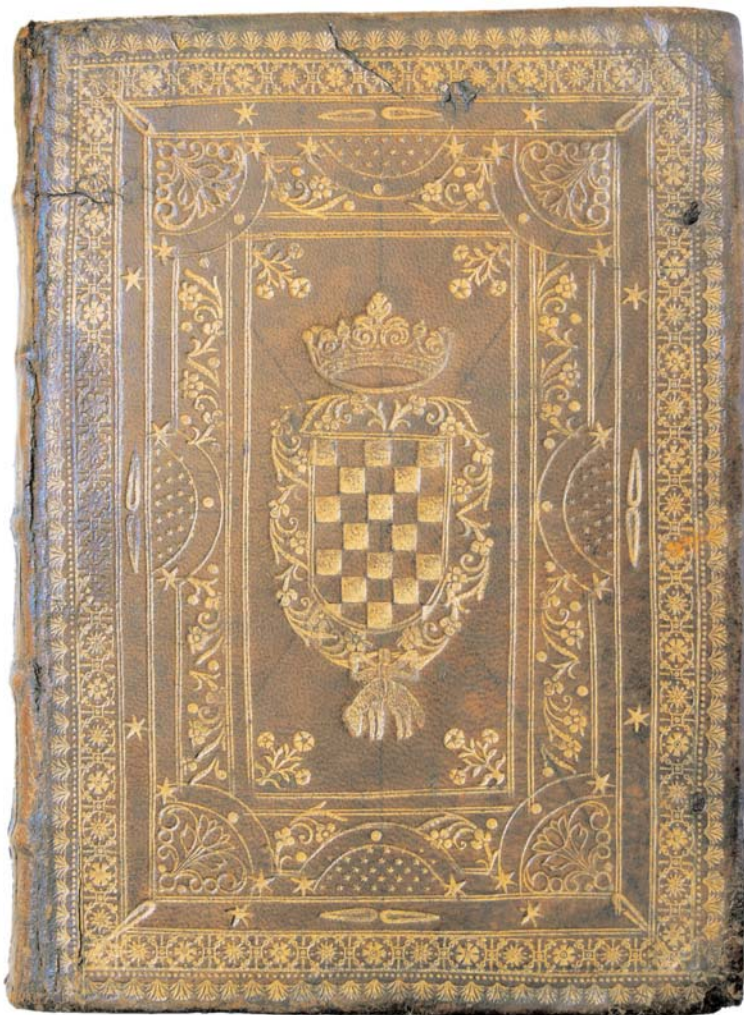
El volumen impreso contiene *Il zodiaco, over idea di perfettione di prencipi*, de Francesco Orilia,¹⁹ y presenta encuadernación barroca con el escudo de armas de Antonio Álvarez de Toledo, v duque de Alba. El nombre de Valentín Carderera aparece en el verso de primera la hoja de guarda y en la portada.

¹⁶ N.º inventario 2340. Carderera (1877: n. 202). Vendido en 600 reales de vellón. Perteneció a Romualdo Nogués (n. 10, en nota manuscrita conservada en el catálogo de Carderera de la Biblioteca Lázaro Galdiano, con una valoración de 800 pesetas). Lacoste (1913: n. 11 175). Lázaro (1926-1927: I, n. 260). Santiago (1989: n. 21). Pérez Sánchez (2005: 182-183).

¹⁷ N.º inventario 2345. Anónimo, antiguamente atribuido a Goya. Lacoste (1913: n. 11 087). Lázaro (1926-1927: II, n. 843). Cano (1999: n. 117).

¹⁸ N.º inventario 15400. Yeves (2008: n. 114 y 1998: n. 346).

¹⁹ N.º inventario 6225. Los datos de impresión son Nápoles, Ottavio Beltrano, 1630. Lázaro (1926-1927: II, n. 984). Castañeda (1935: lám. XIII). Yeves (1997-1998 y 2008: n. 101).



Encuadernación con las armas del v duque de Alba. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

La primera edición de los *Caprichos* de Francisco de Goya, de 1799,²⁰ con las ochenta estampas al aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril, lleva una nota de Carderera que indica que sirvió de modelo para la “primera” de la Calcografía Nacional.

²⁰ N.º inventario 11 915. Cano (1999: n. 24).



Caprichos de Goya. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Documentos del Archivo

La Fundación Lázaro Galdiano también conserva una parte del archivo personal de Valentín Carderera, con más de cuatrocientos documentos. Aunque no nos detengamos en la relación detallada, sí que se podrían agrupar en cuatro secciones:

- Documentos que tratan asuntos relacionados con pintura y consultas. Se dirigen a Carderera, entre otros, el príncipe de Anglona, Pedro Téllez Girón —marqués de Javalquinto—, José María Escribá de Romaní —marqués de Monistrol—, Pedro Téllez Girón —duque de Osuna, del Infantado y conde-duque de Benavente—, José de Salamanca y Mallol —marqués de Salamanca—, Bernardina Fernández de Velasco —duquesa de Uceda—, el duque de Veragua, Carmen Barradas de Saavedra —marquesa viuda de Villaseca—, Severo Andriani —obispo de Pamplona— y Pedro Zarandía —obispo de Huesca—.

- Cartas o notas que se envían a Carderera con la pretensión de ver su colección. Entre los remitentes están Mariano Roca de Togores —marqués de Molins—, Eduardo Fernández San Román y la marquesa de Javalquinto.
- Documentos en los que constan encargos de retratos o que tratan de retratos realizados. En la relación aparecen la princesa de Anglona, Pedro Téllez Girón —marqués de Javalquinto— y Salustiano de Olózaga, entre otros.
- Invitaciones. Algunos de los remitentes son el príncipe de Anglona, la marquesa viuda de Cerralbo, Mauricio Álvarez de Bohorques —duque de Gor—, el conde de Gauqui, Bernardina Fernández de Velasco —duquesa de Uceda—, Juan Bautista Cabrera y Bernuy —marqués de Villaseca— y el marqués de Belmonte y Jarandilla.

Obras del Gabinete de Estampas y Dibujos

El cuarto y último capítulo de obras que proceden de las colecciones de Valentín Carderera es el referente a las piezas que se conservan en el Gabinete de Estampas y Dibujos. Es el conjunto más numeroso, pues, aunque solo se hayan identificado 12 estampas, los dibujos de esta procedencia alcanzan la cifra de 779.²¹ Algunas estampas son piezas notables, como las que llevan la firma de Durero,²² y hallamos también 10 dibujos con retratos, pero sobresale la colección de monumentos arquitectónicos, un conjunto excepcional.

Se iniciarán en el año 2011 el estudio y la publicación de esta colección, de la que ahora, por los límites impuestos, solo damos noticia y con cifras que son provisionales, pues han variado en los últimos meses al poderse precisar la localización de detalles decorativos, edificios o vistas urbanas que no llevaban indicación o, si la llevaban, estaba equivocada.²³ La catalogación exhaustiva de todo el conjunto no es tarea sencilla, especialmente en el caso de dibujos que representan detalles aislados de algún edificio, en pie o desaparecido, sin indicación alguna y en los que la anotación a lápiz

²¹ Aunque en la actualidad este es el número de obras que se consideran procedentes de la colección de Carderera, algunas pueden tener otro origen, y tal vez otras de las que no tenemos referencias anteriores hayan pasado también por las manos de este coleccionista.

²² N.º inventario 444 y 446.

²³ Por ejemplo, un dibujo que figura como “sala capitular” de la catedral de Huesca es la sala de la Limosna.

o a tinta no es correcta o resulta imprecisa. Por ahora podemos decir que los dibujos de monumentos arquitectónicos, a veces solo detalles de los mismos, vistas urbanas y algunos paisajes, son 769, de los cuales 693 representan monumentos o lugares de España,²⁴ 29 de Italia y 47 están sin identificar por el momento.

Como no podemos reseñar todos, en la relación que sigue anotamos los dibujos de Huesca,²⁵ la mejor representada entre las provincias españolas, pues Carderera no solo estuvo en ella con motivo de los encargos de la Comisión Central de Monumentos, sino que mantuvo una estrecha vinculación con familiares y coterráneos y mostró a lo largo de su vida especial interés por su tierra natal.

Agüero

- *Ermita de Santiago. Capiteles*. N.º inventario 9231.
- *Ermita de Santiago. Detalle de un capitel*. N.º inventario 9227.
- *Ermita de Santiago. Portada*. N.º inventario 9229.
- *Ermita de Santiago. Tímpano con la Epifanía*. N.º inventario 9228.
- *Ermita de Santiago. Vista exterior*. N.º inventario 9226.
- *Ermita de Santiago. Vista exterior*. N.º inventario 9230.

Alquézar

- *Vista de la villa*. N.º inventario 9470.

Anzano

- *Iglesia. Capiteles*. N.º inventario 9649.
- *Iglesia. Detalles decorativos*. N.º inventario 9647.
- *Iglesia. Tímpano*. N.º inventario 9183.

²⁴ Destaca claramente la cifra de dibujos de Aragón (231) y Castilla y León (181); les siguen Andalucía (74), Comunidad de Madrid (53), Comunidad Valenciana (44), Castilla – La Mancha (33), Cataluña (30), Comunidad Foral de Navarra (17), Principado de Asturias (14), La Rioja (14) y País Vasco (1). Como se ha dicho, estas cifras no son definitivas porque confiamos en que se verán en breve aumentadas con la incorporación de parte de los dibujos no identificados hasta ahora.

²⁵ Se señalan con asterisco los que son obra de Valentín Carderera, aunque muchos otros, por el momento atribuidos, deben de ser de su mano. El estudio previsto, que se iniciará en breve, no solo permitirá identificar los dibujos, sino que ratificará o corregirá autorías por el momento dudosas.



Anzano. Iglesia. Vista exterior. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Iglesia. Vista exterior.* N.º inventario 9209.
- *Iglesia. Vista exterior.* N.º inventario 9184.

Ayerbe

- *Palacio de los Urriés. Vista de la fachada delantera.* N.º inventario 9770.
- *Palacio de los Urriés. Vista de la fachada posterior.* N.º inventario 9769.

Bierge

- *Iglesia de Santiago Apóstol. Vista exterior.* N.º inventario 9556.

Casbas

- *Monasterio de Santa María de la Gloria. Claustro.* N.º inventario 9333.
- *Monasterio de Santa María de la Gloria. Detalle de la portada.* N.º inventario 9450.
- *Monasterio de Santa María de la Gloria. Vista exterior.* N.º inventario 9451.

Castiello de Jaca

— *Vista del poblado con paisaje boscoso.* N.º inventario 9304.

Graus

— *Basílica de Santa María de la Peña. Vista exterior.* N.º inventario 9342.

— *Basílica de Santa María de la Peña. Vista exterior.* N.º inventario 9521.

Huesca

— *Ayuntamiento. Fachada.* N.º inventario 9278.*

— *Ayuntamiento. Fachada.* N.º inventario 9353.

— *Casa de los Artales. Fachada.* N.º inventario 9600.



Huesca. Catedral. Vista exterior desde la Alameda. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Casa de los Climent o de don Antonio Aguirre. Fachada.* N.º inventario 9840.
- *Catedral. Detalles del púlpito de la sala capitular.* N.º inventario 9603.
- *Catedral. Detalles del retablo mayor.* N.º inventario 9118.*
- *Catedral. Fachada.* N.º inventario 9357.*
- *Catedral. Sala capitular [sala de la Limosna].* N.º inventario 9512.
- *Catedral. Vista exterior desde el puente del Diablo.* N.º inventario 9222.
- *Catedral. Vista exterior desde la Alameda.* N.º inventario 9625.
- *Colegio de San Bernardo. Fachada.* N.º inventario 9614.
- *Colegio de Santiago. Fachada.* N.º inventario 9126.
- *Colegio de Santiago. Portada principal.* N.º inventario 9127.
- *Convento de San Miguel. Coro bajo de las monjas.* N.º inventario 9727.



Huesca. Convento de San Miguel. Vista exterior. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Convento de San Miguel. Vista exterior y torreón del Amparo.* N.º inventario 9360.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9166.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9191.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9244.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9327.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9330.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9331.
- *Convento de San Miguel. Vista exterior.* N.º inventario 9362.
- *Convento de Santa Rosa. Interior de la iglesia.* N.º inventario 9154.
- *Convento de Santa Rosa. Vista exterior.* N.º inventario 9467.
- *Convento de Santa Rosa. Vista exterior.* N.º inventario 9468.
- *Convento de Santa Rosa. Vista exterior.* N.º inventario 9469.
- *Ermita de Loreto. Vista exterior.* N.º inventario 9522.
- *Ermita de Nuestra Señora de Salas. Vista exterior.* N.º inventario 9613.
- *Ermita de Santa Lucía. Vista exterior.* N.º inventario 9210.
- *Iglesia de San Juan. Vista exterior y torreón del Amparo.* N.º inventario 9361.
- *Iglesia de San Juan. Vista exterior.* N.º inventario 9262.
- *Iglesia de San Juan. Vista exterior.* N.º inventario 9261.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Basas del claustro.* N.º inventario 9379.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Capilla de San Bartolomé.* N.º inventario 9542.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Capitel de la capilla de San Bartolomé.* N.º inventario 9382.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Capitel del claustro.* N.º inventario 9381.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Capiteles del claustro.* N.º inventario 9378.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Cimacio del claustro.* N.º inventario 9380.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Claustro.* N.º inventario 9128.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Claustro.* N.º inventario 9429.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Claustro.* N.º inventario 9524.
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Claustro.* N.º inventario 9759.*
- *Iglesia de San Pedro el Viejo. Detalle del sepulcro de Ramiro el Monje.* N.º inventario 9129.



Huesca. Iglesia de San Pedro el Viejo. Claustro. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- Iglesia de San Pedro el Viejo. Fachada de los pies. N.º inventario 9519.
- Iglesia de San Pedro el Viejo. Interior. N.º inventario 9098.
- Iglesia de San Pedro el Viejo. Interior. N.º inventario 9735.
- Iglesia de San Pedro el Viejo. Vista de la fachada oeste. N.º inventario 9520.*
- Mercado nuevo. Vista exterior. N.º inventario 9527.
- Molino de Morana. Vista exterior. N.º inventario 9211.
- Monasterio de la Asunción. Patio. N.º inventario 9612.
- Monasterio de la Asunción. Vista exterior. N.º inventario 9746.
- Monasterio de la Asunción. Vista trasera. N.º inventario 9245.
- Monasterio de Santo Domingo. Escalera. N.º inventario 9387.
- Monasterio de Santo Domingo. Vista exterior. N.º inventario 9559.
- Monasterio de Santo Domingo. Vista exterior. N.º inventario 9305.
- Palacio de López Porras. Fachada. N.º inventario 9540.



Huesca. Palacio de los Reyes de Aragón. Sala de Doña Petronila. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Palacio de los Reyes de Aragón. Detalles arquitectónicos.* N.º inventario 9819.
- *Palacio de los Reyes de Aragón. Sala de Doña Petronila.* N.º inventario 9294.
- *Palacio de los Reyes de Aragón. Sala de la Campana.* N.º inventario 9698.
- *Palacio en Siétamo. Vista exterior.* N.º inventario 9518.
- *Posada. Interior.* N.º inventario 9526.
- *Puerta Ramián. Vista de la puerta y de la cruz de piedra.* N.º inventario 9162.
- *Río Isuela.* N.º inventario 9303.
- *Torreón de Santo Domingo. Vista urbana con el torreón.* N.º inventario 9558.
- *Universidad y granero municipal. Vista exterior con el arco.* N.º inventario 9465.
- *Universidad y granero municipal. Vista exterior con el arco.* N.º inventario 9513.
- *Universidad y granero municipal. Vista exterior.* N.º inventario 9514.



Huesca. Vista de la ciudad desde los Capuchinos. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Vista de la ciudad.* N.º inventario 9325.
- *Vista de la ciudad.* N.º inventario 9359.
- *Vista de la ciudad.* N.º inventario 9605.
- *Vista de la ciudad desde los Capuchinos.* N.º inventario 9143.
- *Vista de la muralla y caserío.* N.º inventario 9160.

Ibieca

- *Iglesia de San Miguel de Foces. Capilla funeraria.* N.º inventario 9232.
- *Iglesia de San Miguel de Foces. Planta y detalles decorativos.* N.º inventario 9233.
- *Iglesia de San Miguel de Foces. Portada.* N.º inventario 9234.

Iguácel

- *Ermite de Santa María. Reja.* N.º inventario 9602.
- *Ermite de Santa María. Vista exterior.* N.º inventario 9523.



Jaca. Catedral de San Pedro. Vista exterior. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Jaca

- *Catedral de San Pedro. Capitel en la Lonja Chica. N.º inventario 9777.*
- *Catedral de San Pedro. Capitel en la Lonja Chica. N.º inventario 9773.*
- *Catedral de San Pedro. Capitel. N.º inventario 9774.*
- *Catedral de San Pedro. Columna salomónica con capitel y basa. N.º inventario 9775.*
- *Catedral de San Pedro. Verja del coro. N.º inventario 9776.*
- *Catedral de San Pedro. Vista exterior. N.º inventario 9528.*

Lanuzá

- *Iglesia. Detalles de capiteles. N.º inventario 9648.*

Loarre

- *Castillo. Detalles decorativos. N.º inventario 9598.*
- *Castillo. Vista interior. N.º inventario 9182.*
- *Castillo. Vista interior. N.º inventario 9573.*

- *Castillo. Vista exterior.* N.º inventario 9599.
- *Castillo. Vista exterior.* N.º inventario 9703.

Monasterio de San Juan de la Peña

- *Claustro.* N.º inventario 9355.
- *Claustro.* N.º inventario 9306.
- *Detalles de portada y pináculo.* N.º inventario 9807.
- *Detalles decorativos.* N.º inventario 9802.
- *Detalles del panteón.* N.º inventario 9288.
- *Detalles del panteón.* N.º inventario 9289.
- *Detalles del panteón.* N.º inventario 9207.
- *Panteón.* N.º inventario 9616.
- *Plano del panteón.* N.º inventario 9809.
- *Planta baja.* N.º inventario 9800.
- *Planta del panteón nuevo.* N.º inventario 9595.



Monasterio de San Juan de la Peña. Claustro. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Planta del panteón*. N.º inventario 9208.
- *Planta principal*. N.º inventario 9801.
- *Planta*. N.º inventario 9615.
- *Planta*. N.º inventario 9644.
- *Sección del panteón*. N.º inventario 9808.
- *Vista exterior*. N.º inventario 9239.
- *Vista exterior*. N.º inventario 9596.
- *Vista exterior*. N.º inventario 9280.

Monasterio y castillo de Montearagón

- *Detalle del retablo*. N.º inventario 9852.
- *Detalle del retablo*. N.º inventario 9853.
- *Detalle del retablo*. N.º inventario 9854.
- *Detalle del retablo*. N.º inventario 9855.
- *Retablo*. N.º inventario 9748.
- *Vista exterior en ruinas*. N.º inventario 9185.



Monasterio y castillo de Montearagón. Vista exterior en ruinas. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

- *Vista exterior en ruinas*. N.º inventario 9553.
- *Vista exterior en ruinas*. N.º inventario 9699.
- *Vista exterior en ruinas*. N.º inventario 9793.
- *Vista exterior en ruinas*. N.º inventario 9159.
- *Vista exterior*. N.º inventario 9711.
- *Vista exterior*. N.º inventario 9543.

Roda de Isábena

- *Catedral. Vista interior*. N.º inventario 9100.
- *Catedral. Vista interior*. N.º inventario 9826.

Santa Cruz de la Serós

- *Monasterio de Santa María. Vista exterior*. N.º inventario 9756.
- *Monasterio de Santa María. Vista exterior*. N.º inventario 9757.
- *Monasterio de Santa María. Vista exterior*. N.º inventario 9761.



Santa Cruz de la Serós. Monasterio de Santa María. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

— *Monasterio de Santa María. Portada*. N.º inventario 9755.

Santuario de San Cosme y San Damián en la sierra de Guara

— *Vista exterior*. N.º inventario 9099.

Villanueva de Sijena

— *Monasterio de Santa María de Sijena. Vista exterior*. N.º inventario 9555.

— *Monasterio de Santa María de Sijena. Vista interior*. N.º inventario 9710.

Los dibujos de la colección de Valentín Carderera son el resultado de una de las iniciativas que surgieron para conservar el patrimonio artístico —una característica más del romanticismo, como el espíritu viajero o el entusiasmo por las manifestaciones artísticas de siglos anteriores— y que se encauzó en distintos proyectos. La edición de la *Iconografía española* del mismo Carderera o la *España artística y monumental* de Genaro Pérez Villaamil, la aparición de la colección titulada *Recuerdos y bellezas de España* de Francisco Javier Parcerisa o de publicaciones periódicas como *El Artista* o el *Semanario Pintoresco*, pioneras entre las revistas ilustradas, la creación de la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos y esta colección tan singular de Carderera que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano fueron frutos notables de aquel ambiente erudito y del entusiasmo por defender el patrimonio artístico o, al menos, por intentar que su recuerdo no se perdiera para siempre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZPIROZ PASCUAL, José María (1981), *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, IEA.
- (1987), “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano: su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, pp. 559-579.
- CANO CUESTA, Marina (1999), *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG.
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1877), *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por [...]*, Madrid, Impr. de M. Tello.
- (1996), *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, introd. de Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, IFC.
- CASTAÑEDA, Vicente (1935), *La exposición de encuadernaciones de la Colección Lázaro Galdiano, 1934*, Madrid, Tipogr. de Archivos, 1935. [Se publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CVI (1935), pp. 377-388].

- ESPINOSA MARTÍN, M.^a Carmen (1999), *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas*, Madrid, FLG.
- José Lázaro, *un navarro cosmopolita en Madrid*, Madrid, FLG / Gobierno de Navarra, 2010.
- LACOSTE, J. (1913), *Referencias fotográficas de las obras de arte en España*, Madrid, Tipogr. Artística.
- LÁZARO, José (1926-1927), *La Colección Lázaro de Madrid*, 2 vols., Madrid, La España Moderna.
- LÓPEZ REDONDO, Amparo, y Concha BENGOCHEA AGUSTINO (2004), “Estudio documental y técnico del llamado autorretrato de Pedro Berruguete”, en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno (Palencia, 24-26 de abril de 2003, Centro Cultural Provincial)*, Palencia, Diputación, pp. 89-96.
- MADRAZO, Pedro de (1882), “Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II, pp. 5-12 y 105-126.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2005), *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG.
- SAGUAR QUER, Carlos (1997), “José Lázaro Galdiano y la construcción de Parque Florido”, *Goya*, 261, pp. 515-535.
- SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos (2004), “Dibujos de tema segoviano en la Colección Lázaro”, *Goya*, 299, pp. 103-114.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (1989), *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (1997-1998), “Fondos manuscritos e impresos de procedencia italiana en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid”, *Studi Ispanici*, 1, pp. 227-240.
- (1998), *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero & Ramos / FLG.
- (2002), *La España Moderna: catálogo de la editorial, índice de las revistas*, Madrid, Libris.
- (2008), *Encuadernaciones heráldicas de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero & Ramos / FLG.

BOLETÍN DE NOTICIAS

JUANA PACIENCIA, LA CAMPANA DE LA CIUDAD DE HUESCA (AÑO 1576)

Carlos GARCÉS MANAU*

El descenso, hace poco más de un año, de la campana de la ciudad de lo alto de una de las torres del Ayuntamiento, donde se encontraba desde 1612, ha permitido estudiar y valorar por primera vez su importancia histórica y artística —no en vano, cuando el Concejo decidió fabricarla especificó que se hiciera “una campana muy buena”—. Esta gran campana de bronce presenta, en efecto, una rica decoración que incluye una inscripción con el apellido del maestro campanero que la fundió (Rosada), la fecha de su realización y los nombres y cargos de los miembros del Concejo que ordenaron su fabricación, veinticuatro representaciones del escudo de Huesca —el que la ciudad tuvo del siglo XIII al XVI, con la muralla y la muesca—, una gran cruz, cuatro escenas de tema religioso y el “Te Deum laudamus” repetido nueve veces.

La documentación que hemos localizado ha revelado, además, que la campana recibió el nombre de *Juana Paciencia* y que se utilizaba, fundamentalmente, para indicar el momento en que se reunía el tribunal del justicia de Huesca (y también para que los oscenses se concentraran ante la casa consistorial portando sus armas en situaciones de guerra o grave peligro).

* Historiador. garcesmanau@orange.es



*Campana de la ciudad de Huesca, con el yugo de madera y el badajo.
(Foto: Ayuntamiento de Huesca)*



Piezas metálicas que unen la campana al yugo. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)

La campana de la ciudad de 1576 se suma, de este modo, a un excepcional patrimonio municipal de carácter histórico, creado en su mayor parte por el Concejo de los siglos XVI y XVII, que no tiene parangón en Aragón y, seguramente, muy pocos en España.

DESCRIPCIÓN DE LA CAMPANA

Consta de tres elementos principales:

- El *yugo*, la pieza de madera que permitía voltear la campana. Se halla unido a ella por varias piezas metálicas. Mide 83 centímetros de altura.
- La *campana* de bronce, de 87 centímetros de alto y otros 87 de diámetro en la boca.
- El *badajo* de metal, de 72 centímetros de largo.

En sentido descendente, en la campana encontramos esta decoración:

- Una inscripción, con letras de 4,5 centímetros de altura, dispuesta en dos niveles que circundan por completo la campana. Su texto, en el que nos habla la propia campana, es el siguiente:



*Cruz patada y comienzo de la inscripción, con el nombre del maestro campanero: Rosada.
(Foto: Ayuntamiento de Huesca)*

ROSADA ME HICO ANO MIL D LXXVI SIENDO LOS MUI MAGNIFICOS
 SENORES IOAN PHELIPE IUSTI / CIA I PRIOR DE IURADOS AGUSTIN
 COSTA IURADOS MARTIN COSCON PEDRO ESTEVAN MIGUEL FENES

La inscripción comienza, como vemos, con el apellido del maestro campanero y el año en que hizo la campana. Acerca de este Rosada no tenemos, por desgracia, más información. El resto de la inscripción, sobre la que volveremos luego, es la relación de los cinco principales cargos del Concejo en ese año.

- Entre uno y otro nivel de la inscripción hay cuatro imágenes religiosas de forma rectangular y ocho escudos circulares de Huesca. Las escenas religiosas, de 6,5 centímetros de alto, son un Calvario; una Virgen con el Niño, a los que mira un ave posada en el suelo; Jesucristo como Varón de Dolores o Cristo de Piedad, con el cuerpo en el interior del sepulcro y las manos delante de sí; y un san Miguel alanceando al demonio. La inscripción se inicia, en sus dos niveles, encima y debajo del Calvario (el comienzo está señalado por dos cruces patadas sobre astil y cuatro gradas, a cuyos lados se distinguen, afrontadas, aves de largo y curvado cuello).



Escena del Calvario. (Foto: M.^a Celia Fontana)



Virgen con el Niño.
(Foto: Ayuntamiento de Huesca)



Varón de Dolores o Cristo de Piedad.
(Foto: Ayuntamiento de Huesca)



San Miguel alanceando al demonio. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)



Extremo del cinto decorativo, que cuelga de una hebilla rectangular y termina en un escudo de la ciudad en posición invertida. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)

- Una estrecha banda circunda la campana a imitación de un cinto decorado con flores de cuatro pétalos; su extremo final, que cuelga de una hebilla rectangular, termina en un escudo circular de Huesca (situado también debajo del Calvario).
- Otros nueve escudos circulares de la ciudad, entre el nivel inferior de la inscripción y este cinto con flores.
- Una gran cruz, de 23 centímetros de alto, situada bajo la escena de san Miguel. Su parte superior toca el segundo nivel de la inscripción y los brazos se apoyan en el cinto. La cruz se levanta sobre cuatro gradas en disminución que se apoyan a su vez en cinco molduras salientes que circundan la campana.¹
- Siete escudos circulares de Huesca (con lo que el total asciende a veinticuatro), de los que cuatro están a los lados de la cruz y las gradas que la sus-

¹ Una cruz muy semejante, en este caso con un pedestal de cinco gradas, figura en una campana albaceteña, también del siglo XVI. *Albacete, feria. Exposición conmemorativa del III centenario de la confirmación de la feria de Albacete*, Albacete, 2010, p. 43.



Gran cruz sobre cuatro gradas. En la fotografía se ven, asimismo, los niveles de la inscripción, el cinto decorativo, la escena de san Miguel y diez escudos de la ciudad. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)

tentan y los tres restantes rodean el extremo colgante del cinto. Uno de estos, en el que termina dicho extremo, está por esa razón en posición invertida, con la muesca y las torres de la muralla apuntando hacia abajo, a diferencia de los demás escudos representados en la campana.

- Una nueva banda decorativa, cerca de la boca de la campana, en la que se lee nueve veces “Te Deum laudamus”.

De este amplio conjunto decorativo, los rasgos que definen la campana de la ciudad como tal son, sobre todo, el listado de los miembros del Concejo, el año de fabricación y la abrumadora presencia, en veinticuatro ocasiones, del escudo de Huesca. Veámoslos con algo más de detalle.

Los miembros del Concejo

Los principales cargos del Concejo oscense eran, desde su origen en la Edad Media y hasta su desaparición a comienzos del siglo XVIII con los Decretos de Nueva Planta durante la guerra de Sucesión, el justicia y los jurados, el primero de los cuales era el prior de jurados. El Concejo se renovaba todos los años el 31 de octubre, mediante un sorteo —la extracción de los oficios— realizado entre aquellos ciudadanos cuyos nombres figuraban en las bolsas de cada uno de los cargos municipales. En 1576, tal y como se lee en la campana, dichos cargos estaban ocupados por Juan Felipe de Mendoza, justicia de Huesca (*Felipe*, al parecer, no era su nombre, sino el primero de sus apellidos); Agustín Costa, prior de jurados; y Miguel Coscón, Pedro Esteban y Miguel Fenés, los demás jurados.

Apenas tres meses después de que la campana, ya terminada, hubiera sido izada al tejado de la casa consistorial, falleció Agustín Costa, el prior. Tras un nuevo sorteo, el 6 de septiembre de 1576 Miguel Jaime Gilberte fue elegido para sustituirle.² Curiosamente, el nuevo prior tuvo mucho que ver en la fabricación de la campana: fue él, como comprobaremos después, quien propuso que se hiciera, en diciembre de 1575, y quien ofició como padrino durante su bendición e imposición de nombre, en junio de 1576.

El año 1576

El año de la campana, que corresponde aproximadamente a la mitad del reinado de Felipe II, fue también aquel en el que se imprimió el primer libro en Huesca. La imprenta había llegado a la ciudad en 1575 gracias a la Universidad y de la mano del impresor Juan Pérez Valdivielso, natural de Lanaja. Y la primera obra que salió de sus prensas, ya en 1576, fueron unos comentarios en latín a la lógica y la dialéctica de Aristóteles cuyo autor era Juan Gascón, uno de los profesores de la Universidad oscense. Lejos de la ciudad, 1576 fue el año de la muerte de Tiziano. Y el momento en que se acuñó en los Países Bajos la expresión *furia española*, después de que los tercios, amotinados por el retraso de sus pagas, saquearan la ciudad de Amberes y causaran la muerte, según Geoffrey Parker, de ocho mil de sus vecinos.³

² AMH, Actas, 77, 6 de septiembre de 1576.

³ GARCÉS MANAU, Carlos, y María Pilar FELICES SA, *Libros impresos en Huesca en los siglos XVI y XVII: fondo antiguo de la Biblioteca Pública*, Ayuntamiento de Huesca / Comarca de la Hoya de Huesca – Plana de Uesca, 2003, pp. 6-7, y PARKER, Geoffrey, *Felipe II. La biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2010, p. 633.

El escudo de la ciudad

Al escudo de Huesca tantas veces representado en la campana le quedaban, paradójicamente, pocos años de vida. Nacido a mediados del siglo XIII, en él figuran las murallas oscenses, representadas por una puerta rodeada por cuatro torres, y sobre ellas la muesca, un símbolo parlante del nombre de la ciudad en forma de hendidura en un pequeño rectángulo (era “la osca de Osca”, “la muesca de Huesca”; *osca* es la palabra aragonesa que significa ‘muesca, hendidura’, y *Oscá*, el nombre latino de la ciudad); no obstante, posiblemente esta muesca representaba también el Salto de Roldán, las dos peñas atravesadas por el río Flumen que constituyen uno de los rasgos más característicos del paisaje de Huesca.

En la campana, el escudo presenta en todos los casos forma circular, si bien en dos tamaños diferentes (véanse las fotografías). El mayor aparece diez veces (ocho junto a las escenas religiosas y dos junto a las gradas de la cruz); en él, además de una inscripción difícilmente legible, se distingue, como detalle realmente singular, pues no se encuentra en ningún otro ejemplar conocido del escudo de Huesca, una Virgen con el Niño en el interior de la puerta. En cuanto al escudo más pequeño, repetido catorce veces, incluye la inscripción “SGILM IURATORUM CIVITAT OSCENSIS”, que, una vez resueltas las abreviaturas, sería “Sigillum iuratorum civitatis oscensis” (“Sello de los jurados de la ciudad de Huesca”).



Escudo de Huesca de mayor tamaño, con la Virgen y el Niño representados en la puerta de la muralla. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)



Escudo de Huesca de menor tamaño, con la inscripción “SGILM IURATORUM CIVITAT OSCENSIS”. (Foto: Ayuntamiento de Huesca)

En 1576 este escudo estaba plenamente vigente. Lo prueba de manera magnífica su presencia, también en el Ayuntamiento, en los arcos del patio, que se construyeron en 1577-1578. Sin embargo, en 1587, solo once años después de que se fundiera la campana, apareció en la portada de las primeras *Ordinaciones* impresas de la ciudad un nuevo escudo que en pocos años sustituiría al antiguo como principal emblema de los oscenses. En él se veían, tomados de las monedas que la Osca romana acuñó bajo los emperadores Augusto, Tiberio y Calígula, un jinete armado con lanza y el lema “Urbs Victrix Osca”. Cuando en 1595 se les unió la muesca, procedente justamente del escudo que aún figuraba en la campana, el escudo actual de Huesca quedó definitivamente compuesto.⁴

La campana de la ciudad de Huesca ha resultado ser, de manera significativa, muy semejante a la campana *Raimunda*, que el Concejo de Barbastro hizo fundir en 1511. Esta, algo más grande que la oscense (casi un metro de altura y 130 centímetros de diámetro en la boca), se encuentra en la torre de la catedral. En ella están, como en la de Huesca, los nombres de los miembros del Concejo que encargaron su fabricación; el año en que se hizo y el nombre del maestro campanero que la fundió (aquí, Juan Clerget); cuatro escenas de tema religioso, también de forma rectangular; dos escudos circulares de Barbastro, que enmarcan el nombre de la campana, *Raimunda*, en honor a san Ramón, tan vinculado a la ciudad del Vero; la banda decorativa en forma de cinto, incluido su extremo colgante; y el “Te Deum laudamus”, asimismo junto a la boca de la campana, repetido más veces, dieciséis frente a nueve, dado el mayor tamaño de la campana barbastrense.⁵

HISTORIA DE SU FABRICACIÓN E INSTALACIÓN

Desde mediados del siglo XVI se comentaba con preocupación en el Concejo que las Casas de la Ciudad (así se conocía la casa consistorial, situada en la plaza de la Catedral, sede de las autoridades municipales desde 1461) se encontraban en muy mal estado, e incluso que amenazaban ruina. Para remediarlo, en 1569 se acometieron

⁴ Véase, para todo ello, GARCÉS MANAU, Carlos, *El escudo de Huesca: historia de un símbolo*, Huesca, Ayuntamiento, 2006.

⁵ GARCÉS MANAU, Carlos, “Raimunda: historia de una campana”, *Somontano*, 2 (1991), pp. 95-113. El Concejo barbastrense encargó en 1511 una segunda campana (que, al parecer, se encuentra también en la torre de la catedral, aunque difícilmente accesible) y un reloj.

importantes obras de las que se hizo cargo el obrero de villa Miguel Altué. Los trabajos, que se prolongaron dos años, consistieron sobre todo en deshacer el tejado y el mirador y construirlos de nuevo. Para el mirador se labraron once columnas de piedra y un alero de madera que se reaprovecharían cuarenta años más tarde al realizarse la fachada actual del Ayuntamiento.⁶

Fue precisamente mientras se desarrollaban estas obras en el tejado cuando se hizo la primera propuesta para que el Concejo contara con una campana. Lo planteó, el 27 de marzo de 1570, Martín Supuerta, quien

propuso que pues se labraban ahora las Casas de la Ciudad hiciesen una torrica para poner una campana, y se comprase y pusiese en ella para tañerla cuando haya alguna necesidad de juntar gente la ciudad y para corte del justicia y otras cosas.⁷

Su propuesta, sin embargo, no fue atendida.

En 1575 se acometieron en las Casas de la Ciudad nuevas obras, de las que se encargó Domingo Combarel. En abril de 1577, finalmente, el Concejo contrató de nuevo a Miguel Altué, que construyó en los años siguientes los arcos, con sus columnas, que todavía se conservan en el patio del Ayuntamiento, la escalera monumental y, sobre ella, un cimborrio que en el siglo XVIII sería sustituido por el actual.⁸ Significativamente, fue en este contexto en el que se presentó una segunda propuesta para hacer una campana, que las autoridades municipales, esta vez sí, aceptaron. El 26 de diciembre de 1575 Miguel Jaime Gilberite “propuso que se haga una campana que esté en las Casas de la Ciudad para llamar a corte del justicia”. El asunto fue debatido el 16 de febrero de 1576, y cuatro días después los miembros del Concejo

mandaron que se haga una campana muy buena para poner en las Casas de la dicha ciudad, para llamar a corte del señor justicia y para otras cosas que se ofrecieren en beneficio de la dicha ciudad, y dieron poder a los señores justicia, prior y jurados para que la puedan hacer y gastar lo que fuere necesario.⁹

⁶ AHPH, not. Sebastián Canales, 10356, 13 de junio de 1569, ff. 313-321.

⁷ AMH, Actas, 71, 27 de marzo de 1570.

⁸ PANO GRACIA, José Luis, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La iglesia parroquial de Leciñena*, Zaragoza, Mira, 2003, pp. 208-214 y 265-267.

⁹ AMH, Actas, 77, 26 de diciembre de 1575 y 16 y 20 de febrero de 1576.

Cuando encontramos la siguiente noticia en las actas municipales, el 21 de mayo, la campana ya está terminada. Ese día se decidió que

para poder asentar y poner en las Casas de la Ciudad la campana que se ha hecho puedan en las dichas Casas de la Ciudad, a consejo de maestros, hacer el asiento o pilares donde ha de estar y tañerse dicha campana como más convenga.

La campana fue realizada, por tanto, en apenas tres meses, entre el 20 de febrero y el 21 de mayo de 1576. Por desgracia, ni en la documentación municipal ni en los protocolos de los notarios más relacionados con el Concejo ha aparecido el contrato para su realización, si es que lo hubo, y tampoco hemos localizado noticias sobre su proceso de fabricación. El único dato con que contamos es el coste total tanto de la campana como del “asiento” en que fue colocada en lo alto de la casa consistorial. Figura en el cuaderno del bolsero —el cargo municipal que anotaba los ingresos y gastos anuales del Concejo— correspondiente a 1576. En el capítulo de gastos extraordinarios se encuentra, en efecto, esta partida: “por el gasto de la campana, se gastó en ella y en el edificio cuatro mil novecientos cuarenta y tres sueldos” o, lo que es igual, 247 libras jaquesas y 3 sueldos. Hacer una campana como Juana Paciencia resultaba caro. La cantidad pagada, casi 5000 sueldos, es ciertamente muy notable; lo podemos comprobar si la comparamos con lo que recibió Miguel Altué en 1577-1579 por la construcción de la escalera monumental del Ayuntamiento y los tres arcos de medio punto sostenidos por columnas que hay ante ella, además de otras obras menores en las Casas de la Ciudad: en total, 6000 sueldos jaqueses.¹⁰

Desconocemos, así pues, el contrato o capitulación de fabricación de la campana. Pero a cambio contamos, en el protocolo del notario Guillén Cleriguet, con un precioso documento titulado “De la campana de la ciudad” en el que se describe su bendición en una concurrida plaza de la Catedral, la imposición de su nombre y su elevación al mirador del edificio consistorial. Esto es lo que ocurrió el 14 de junio de 1576:

En la plaza de la Seo de la ciudad de Huesca, entre cinco y seis horas después de mediodía, y estando mucha gente en dicha plaza, en la cual había una campana nuevamente hecha por los ilustres señores Juan Felipe de Mendoza, justicia, Agustín Costa, prior, Martín Coscón, Pedro Esteban y Miguel Fenés, jurados de la dicha ciudad, por

¹⁰ AMH, Actas, 77, 21 de mayo de 1576, y 78, cuaderno del bolsero. Ese año el bolsero fue Francisco Abella. PANO GRACIA, José Luis, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, óp. cit., pp. 210-211 y 265-267.

orden y deliberación en concejo, la cual campana, estando en dicha plaza, la bendijo y consagró el vicario de la Seo con otros clérigos, y le pusieron nombre Juana Paciencia, y fue padrino Miguel Jaime Gilberte, ciudadano de dicha ciudad. Y así, acabada de bendecir, la subieron encima de las Casas de dicha ciudad, al mirador.¹¹

El ascenso de la campana, probablemente por medio de una polea accionada por caballerías, debió de constituir por sí mismo todo un espectáculo. La ceremonia descrita en el documento, que contó incluso con un padrino para la campana (muy adecuadamente, desempeñó este papel Miguel Jaime Gilberte, quien seis meses antes había propuesto al Concejo su fabricación), tiene el aspecto de un “bautizo”, con presencia de eclesiásticos y adopción de nombre —por lo general, las campanas tienen nombre femenino—. Sin embargo, el canónigo Vicente Novella, que escribió a fines del siglo XVIII un extenso y fundamental *Ceremonial* de la catedral de Huesca, nos aclara que las campanas, como seres inanimados que son, no se bautizaban, sino que se bendecían:

Es un error el creer que se bautizan las campanas, pero es una impiedad el no creer que con la bendición que, ex praecepto, se hace de ellas antes de ponerlas en las torres no adquieren una cierta virtud, que excita una santa alegría en los fieles porque es alabado el Señor con sus sonidos, que ahuyenta las tempestades, que refrigera a las almas del purgatorio y que estremece a los mismos demonios, todo en fuerza de las palabras de santidad con que el señor obispo u otro de su orden las consagra al culto del Señor, el solo Dios verdadero.¹²

Durante la bendición, a la campana de la ciudad, tal y como acabamos de ver, se le puso por nombre *Juana Paciencia* (en el texto se lee, literalmente, “Joana Patientia”). *Juana* tiene que ver, muy probablemente, con la celebración, solo unos días más tarde, de la festividad de San Juan Bautista, mientras que *Paciencia* sería, de acuerdo con las tradiciones oscenses, la madre de san Lorenzo, el primer patrón de Huesca.

¹¹ AHPH, not. Guillén Clerigué, 836, 14 de junio de 1576, f. 115. Fueron testigos del acto Martín Sellán, señor de Alerre, y Martín Lanaja, ambos ciudadanos de Huesca.

¹² ACH, NOVELLA, Vicente, *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 1786, t. v, pp. 423-424 (los cinco tomos del *Ceremonial*, digitalizados, pueden consultarse en la Biblioteca Virtual de Aragón). En las páginas siguientes Novella defendía las campanas de forma vehemente frente a los ataques que en su época les dirigían autores tan conocidos como Voltaire: “Si se oye hablar con demasiada libertad contra ellas es por un efecto de ignorancia. Y pluguiera al cielo que no lo fuese también de impiedad e irreligión. El impío y satírico Francisco María Voltaire se desplegó contra ellas en tono de mofa, diciendo: ‘Les cloches impertinentes, qui pour honorer les morts font mourir les viventes’. Y a su imitación, es ya muy común el oírse: matan las campanas” (pp. 425-426).

San Juan Bautista es uno de los cinco titulares de la catedral (los otros son Jesús Nazareno, la Virgen María y los apóstoles san Pedro y san Juan Evangelista; se trata de las cinco advocaciones que recibió la mezquita mayor de Wasqa una vez que la ciudad fue conquistada por los aragoneses en 1096, y la mezquita, cristianizada y convertida en catedral). La fiesta de San Juan Bautista tenía un importante relieve en Huesca. Tal y como la describe Francisco Diego de Aínsa en el *Ceremonial* del Concejo de 1620, durante tres días consecutivos —23, 24 y 25 de junio— los miembros de la cofradía de San Juan de los Ballesteros, instituida en la iglesia de San Lorenzo, recogían, precedidos por su pendón de tafetán blanco, al prior de jurados en su casa y a los demás cargos concejiles en las Casas de la Ciudad para acudir después todos juntos los días 23 y 24 a pie a la iglesia de San Juan de Jerusalén, y el 25, en un lucido cortejo a caballo, al Campo del Toro —el singular edificio de planta rectangular que por una extraordinaria coincidencia se levantaba aproximadamente en el lugar en el que está hoy la plaza de toros—, donde se celebraba una corrida. Era costumbre, según Aínsa, que los miembros del Concejo invitaran a este espectáculo taurino a “algunos forasteros de cuenta”. El día 23, además, se corrían toros por las calles de la ciudad.

De la cofradía de San Juan de los Ballesteros, Francisco Diego de Aínsa escribe, en su historia de la ciudad, que estaba fundada

so la invocación de los santos san Juan y san Pablo, san Juan Bautista y Santa Eulalia, que comúnmente es llamada de San Juan de los Ballesteros por un antiguo ejercicio que los de esta cofradía usaban, saliendo en ciertos días del año a tirar a un blanco con ballestas, dando una joya de plata al que mejor suerte hiciese. Es muy antigua esta cofradía, y se renovó en 15 de agosto del año 1460.¹³

La ballesta era el arma con la que las compañías oscenses combatieron hasta mediados del siglo XVI en los ejércitos reales o en situaciones de grave peligro. Las ballestas se guardaban, de hecho, en las Casas de la Ciudad hasta que, en 1542-1544, el Concejo decidió venderlas y comprar las primeras armas de fuego: 44 arcabuces,¹⁴ que en las décadas siguientes aumentaron en número hasta llegar a ser, al menos, 400, guardados igualmente en la casa consistorial (el arcabuz sería, justamente, el arma

¹³ AÍNSA, Francisco Diego de, *Ceremonial para los muy ilustres señores justicia, prior y jurados de la ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Blusón, 1620, pp. 24-25, y *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, p. 548.

¹⁴ AMH, Actas, 46, 12 de noviembre de 1542, y 47, 11 y 30 de mayo y 10 de junio de 1544.

habitual de las compañías concejiles hasta la guerra de Sucesión). Todo lo dicho convierte la festividad de San Juan Bautista en Huesca, hasta cierto punto, en un culto de carácter ciudadano, y explicaría bien, sobre todo teniendo en cuenta que su bendición y su alzado al mirador de las Casas de la Ciudad se produjo un 14 de junio, que la campana recibiera como primer nombre *Juana*.

En cuanto a santa Paciencia, era considerada, a partir de tradiciones surgidas en los siglos XIV y XV, madre de san Lorenzo, el patrón de la ciudad. Sus reliquias y las de su esposo, san Orencio, se veneraban en la iglesia de Loreto, templo parroquial de un pequeño pueblo cercano a Huesca que quedó despoblado en la crisis bajomedieval. Las cabezas de san Orencio y santa Paciencia, que, al igual que otras reliquias (la cabeza de san Victorián en el castillo-abadía de Montearagón o el cuerpo de san Úrbez en Nocito), se mojaban en situaciones de sequía para atraer las anheladas lluvias, estaban guarnecidas de plata cuando se fundió la campana de la ciudad. En esos años se produjeron, de hecho, importantes noticias relacionadas con los padres de san Lorenzo. En 1569 un hueso del brazo de santa Paciencia y otro de san Orencio fueron llevados a San Lorenzo de El Escorial, por entonces en construcción, a petición del rey Felipe II. En 1575 se fundó, gracias precisamente al patronazgo regio, el convento agustino que en los años siguientes tomaría posesión de la iglesia de Loreto. Y en 1578 las cabezas forradas de plata de san Orencio y santa Paciencia eran trasladadas de Loreto a la catedral de Huesca, donde todavía se guardan. Paciencia era, por delante de otras devociones femeninas oscenses como las hermanas Nunilo y Alodia, martirizadas en la Huesca musulmana, la primera santa venerada en la ciudad. Por esa razón no resulta extraño que la campana recibiera *Paciencia* como segundo nombre.¹⁵

Desde junio de 1576 la campana estaba ya sobre el tejado de la casa consistorial. La siguiente noticia es de comienzos del siglo XVII. El 27 de abril de 1603 el Concejo acordó que se hiciera “una veleta para ponerla encima del chapitel de la campana de las Casas de la Ciudad”.¹⁶ Tal disposición, sin embargo, perduraría escasos años, pues en 1610 se derribó la antigua fachada y se comenzó a construir una nueva, mucho más

¹⁵ GARCÉS MANAU, Carlos, “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 15-84; FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 223-234, y PEÑART Y PEÑART, Damián, “Testas de plata de los santos Orencio y Paciencia”, en *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 220-221.

¹⁶ AMH, Actas, 100, 27 de abril de 1603, f. 116v.

amplia y monumental —la fachada actual en ladrillo, con torres en ambos extremos unidas por una galería con columnas y alero de madera—, y ello, naturalmente, afectó de forma directa a la campana. En la capitulación para la construcción de la fachada, del 26 de abril de 1610, se especificaba:

es condición que el campanario que ahora está en las Casas de la Ciudad tengan obligación los dichos maestros de volverlo a hacer en la parte que más fuere conveniente y la ciudad mandare.¹⁷

El Concejo no tomó una decisión hasta comienzos de 1612, cuando la obra estaba próxima a finalizar. El 2 de enero, en un acuerdo de texto precioso que lleva por título “Que se mude la campana de las Casas de la Ciudad”, las autoridades municipales

determinaron que la campana se ponga más alta de lo que está, entre dos torreoncillos arriba en lo más alto de la torre, donde han de estar las almenas, porque suena muy poco donde está puesta, y conviene que esté donde se oiga no solo en toda la ciudad pero fuera de ella.¹⁸

La representación más antigua de la fachada del Ayuntamiento de Huesca, del siglo XIX, es una aguada a color, obra de Valentín Carderera (1796-1880), que pertenece a las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid y se reproduce en este mismo número de *Argensola* en el artículo de José María Lanzarote (p. 156). En ella, desde luego, se aprecia bien la presencia de la campana de la ciudad en lo alto de la torre derecha de la casa consistorial. Y otro tanto ocurre durante todo el siglo XX en fotografías antiguas y recientes del Ayuntamiento. La campana se colocó, efectivamente, en la forma que dispuso en 1612 el Concejo: entre dos de los torreoncillos que rematan la torre situada en el extremo derecho de la fachada, junto al colegio de Santiago. Se hallaba, concretamente, en una espadaña de ladrillo, en el lado izquierdo de la torre, que da al tejado de la casa consistorial. Sobre la campana, un arco de medio punto, también en ladrillo. La espadaña, reforzada en sus laterales por estructuras en forma de triángulo, presenta un remate igualmente triangular sobre el que se distingue una veleta con una cruz.

¹⁷ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Los maestros vascos y la Casa de la Ciudad de Huesca”, *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés (Benasque, 1985)*, Zaragoza, DGA, 1986, pp. 135-146, y LOMBA SERRANO, Concepción, *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, DGA, 1989, pp. 236-253.

¹⁸ AMH, Actas, 108, 2 de enero de 1612.



Fotografía antigua de la fachada del Ayuntamiento, en la que se ve la campana de la ciudad en lo alto de la torre derecha. (Foto: L. Roisin. Fototeca, Diputación de Huesca)



*Detalle de una fotografía en la que se aprecia muy bien la campana en su espadaña de ladrillo, rematada por una veleta con una cruz.
(Foto: Ricardo del Arco. Fototeca, Diputación de Huesca)*

La campana estuvo, sin embargo, a punto de resultar afectada por los bombardeos republicanos en la Guerra Civil. El torreón en el que se encontraba resultó, de hecho, destruido por las bombas en su mitad derecha, por lo que fue reconstruido por Regiones Devastadas durante las obras que emprendió en el Ayuntamiento una vez acabado el conflicto.

USOS DE LA CAMPANA

La campana de la ciudad, a pesar de la abundante iconografía cristiana representada en ella —la cruz, las cuatro imágenes piadosas y el “Te Deum laudamus” repetido nueve veces—, no sonaba por motivos de carácter religioso, sino de tipo civil. Sus

dos usos principales se mencionan ya en la primera propuesta de fabricación, de 1570: la campana se tañería “cuando haya alguna necesidad de juntar gente la ciudad y para corte del justicia y otras cosas”.¹⁹

Tribunal del justicia de Huesca

Cuando finalmente se hizo la campana, en 1576, su función, tal y como figura en los documentos, era señalar el momento en que el justicia de Huesca reunía su tribunal en las Casas de la Ciudad e impartía justicia. En la propuesta de Miguel Jaime Gilberte de diciembre de 1575 se decía, concretamente, “que se haga una campana que esté en las Casas de la Ciudad para llamar a corte del justicia”. Y lo mismo encontramos el 16 y el 20 de febrero de 1576, cuando el Concejo decidió fabricarla: “se propuso y pidió se hiciese una campana y se pusiese en las Casas de la Ciudad para llamar a corte del justicia”; “mandaron que se haga una campana muy buena para poner en las Casas de la dicha ciudad para llamar a corte del señor justicia y para otras cosas que se ofrecieren en beneficio de la dicha ciudad”.²⁰

En las *Ordinaciones* de 1587, la historia de Huesca de 1619 o el *Ceremonial* de 1620, obras estas dos últimas de Francisco Diego de Aínsa, no hay referencias a cuando reunía su tribunal el justicia de Huesca ni a si se hacía algo especial para anunciarlo. No aparecen tampoco, por esa razón, menciones a la utilización de la campana con dicho motivo. Las citas documentales del párrafo anterior no dejan, de todas formas, apenas dudas de que la campana de la ciudad se hacía sonar, fundamentalmente, para advertir a los oscenses de que el justicia de Huesca se disponía a presidir su corte. Y más de un siglo después ese sigue siendo su principal uso: el 11 de junio de 1695 el Concejo acuerda hacer “cuerda para la campana de la ciudad”, dado que “no se puede tocar la campana de la corte, que es de la ciudad, por no tener cuerda buena”.²¹

Solo dos años después de fabricarse la campana, el tribunal del justicia pasó a ocupar un nuevo lugar en las Casas de la Ciudad, en un espacio de gran nobleza: el

¹⁹ AMH, Actas, 71, 27 de marzo de 1570.

²⁰ AHM, Actas, 77, 26 de diciembre de 1575 y 16 y 20 de febrero de 1576.

²¹ AMH, Actas, 185, 11 de junio de 1695. En 1592-1593 hay otra noticia sobre compra de cuerda para la campana (AMH, Actas, 92, cuaderno del bolsero, f. 211v.: se pagan seis sueldos “a Sebastián el soguero por una sogá para la campana de las Casas de la Ciudad”).

hueco de la escalera monumental, detrás de tres grandes arcos soportados por columnas, todo ello construido por Miguel Altué en 1577-1578. Allí se colocó un notable mueble de madera con tres asientos, calificado de “consistorio nuevo” en la documentación, que el Concejo había hecho en 1578 “para mayor decoro, decencia y autoridad de la administración de la corte del justicia”. El asiento central estaba destinado al justicia de Huesca (o, en su ausencia, a su lugarteniente), el de la derecha era para uno de los jurados, y el de la izquierda, para el asesor, un jurista experto en derecho que aconsejaba al justicia en el desempeño de sus funciones, entre las cuales se encontraba la de dictar sentencias; estas podían ser de muerte en casos especialmente graves, y para su cumplimiento el Concejo disponía de un verdugo —“el ejecutor de la justicia”—. Para reforzar aún más el carácter solemne del espacio destinado al tribunal, entre los arcos se colocaron dos inscripciones, que se conservan; en ellas, además del año en que se hizo el “consistorio”, figuran estas advertencias: “Quien quiera administrar iustitia ciere los oios al odio i a lamicitia. 1578” y “Si vere utique iustitiam diligitis iustendi cate filios hominum. 1578” (“Si en verdad deseas administrar justicia, guárdate de los hijos de los hombres”).²²

Tal y como puede verse en fotografías antiguas, el consistorio del justicia de Huesca, con sus tres asientos, permaneció en el mismo lugar —el patio del Ayuntamiento, bajo su escalera principal— hasta la Guerra Civil. Tras el conflicto, al ser restaurado el edificio por Regiones Devastadas, fue subido a la sala que, por dicha razón, recibe el nombre de *Salón del Justicia*.

Repique de guerra

El segundo uso de la campana, tal y como se cita en 1570, era este: “cuando haya alguna necesidad de juntar gente la ciudad”. En las dos décadas siguientes, de gravísimas perturbaciones en el Alto Aragón, no faltaron los momentos en que el Concejo oscense tuvo que pensar en convocar a los vecinos, con sus armas, para hacer

²² GARCÉS MANAU, Carlos, “El sitial o consistorio del justicia de Huesca”, *Diario del Altoaragón*, 18 de junio de 2000. Hasta 1580 el nuevo consistorio estuvo sin uso, dado que el zalmedina reclamaba poder sentarse también en uno de los asientos, y para ello no dudó en llevar el caso ante la Audiencia Real. El zalmedina era otro de los cargos del Concejo, aunque de menor rango que el justicia o los jurados (en Zaragoza, por el contrario, el zalmedina tenía mucho mayor peso; de hecho, era el equivalente en la capital aragonesa del justicia en Huesca); además, a diferencia del justicia y los jurados, era nombrado directamente por el rey (en esos momentos el zalmedina oscense era Pedro Jimeno).



Arcos soportados por columnas y escalera monumental del Ayuntamiento de Huesca, construidos en 1577-1578, y consistorio del justicia de Huesca, con sus tres asientos, en el hueco de la escalera, realizado en 1578. (Foto: Ricardo Compairé. Fototeca, Diputación de Huesca)

frente a las contingencias que pudieran surgir. Es lo que ocurrió en 1588, cuando en dos ocasiones distintas se pregonó por las calles de la ciudad el siguiente llamamiento, realmente perentorio, para que los oscenses se concentraran en la plaza de la Catedral en cuanto oyeran sonar la campana de la ciudad “a repique de guerra”:

De parte y mandamiento de los ilustres señores justicia, prior y jurados de la ciudad de Huesca, se intima, manda y notifica a todas y cualesquier personas de cualquier estado y condición sean, vecinos y habitantes de la dicha ciudad, que tengan aparejadas y a punto sus armas con sus aparejos y municiones necesarias, para cualquier ocasión o rebato que se pueda ofrecer para defensa de la dicha ciudad, vecinos y habitantes de ella y de sus propias personas, casas y bienes. Y luego en cualquier hora y punto o sazón que se tañerá la campana de las Casas de la dicha ciudad a repique de guerra acudan con sus armas aparejadas y municiones a la plaza de la Seo de la dicha ciudad, al socorro de ella y de los señores oficiales.

El pregón, cuyo comienzo era este, se leyó el 24 de abril y el 9 de noviembre de 1588. En el primer caso, después de que una numerosa partida de bandoleros y ganaderos montañeses saquearan varios pueblos moriscos cercanos a Huesca, entre ellos Cuarte. En el segundo, cuando el gobernador de Aragón perseguía, al frente de numerosas fuerzas, a Lupercio Latrás y sus bandoleros.²³

La campana de mal loguero

En la documentación municipal de los siglos XVI y XVII se menciona también, con cierta frecuencia, la “campana de mal loguero”. Los sones de dicha campana marcaban el comienzo y el final de la jornada de los peones que trabajaban en las huertas de la ciudad. En el *Diccionario* de la Real Academia Española, la segunda acepción de la palabra *loguero* (del latín *locarium* ‘alquiler’) es precisamente “jornal que gana un peón”. En cuanto a la duración de su jornada, las autoridades municipales promulgaron el 11 de junio de 1601 un estatuto titulado “De las horas que han de trabajar los peones de cavar y maigar”, en el que se estipulaba “que todos los trabajadores que fueren a la huerta así a cavar como a maigar y a otro cualquier trabajo a que se logaren de azada” debían trabajar desde las siete de la mañana “hasta que el sol sea puesto”.²⁴

No parece, sin embargo, que la campana de la ciudad sea la “de mal loguero”. En los cuadernos del bolsero del Concejo correspondientes a 1575 y 1576, antes de que Juana Paciencia estuviera en el tejado de la casa consistorial, figura la siguiente partida entre los “gastos ordinarios” del municipio: 30 sueldos jaqueses “al campanero de la Seo por tañer la campana de mal loguero”. Y en los “gastos extraordinarios” hay otro pago de 30 sueldos, el primer año a “mosén Jaime Galindo por tañer la campana de mal loguero” y el segundo “por tañer la campana de mal loguero en San Lorenzo”.²⁵

Algo parecido ocurría más de sesenta años después. El 21 de febrero de 1639 el Concejo acordó que se leyese un pregón por las calles de la ciudad anunciando que se tocaría

²³ AMH, Actas, 88, pregón de 24 de abril de 1588, y 89, pregón de 9 de noviembre de 1588.

²⁴ *Estatutos de la ciudad de Huesca*, recopilación publicada en 1646 por Juan Francisco Larumbe, impresor de la Universidad, pp. 39-41.

²⁵ AMH, Actas, 77 y 78, cuadernos del bolsero.

la campana de mal loguero para que todos los peones que trabajaren en la huerta de la presente ciudad hayan de salir por la mañana a su trabajo al tiempo que se tocará dicha campana, y no puedan venirse ni dejar su trabajo hasta que por la tarde se toque la misma campana, en pena de sesenta sueldos el que no lo hiciere así y otras penas a arbitrio de los señores oficiales. Y que se avise a los campaneros para que toquen dicha campana por la mañana a las siete y por la tarde a las cinco.

Y cuando consultamos los cuadernos del mayordomo —nombre que en ese momento tenía el bolsero del Concejo— de este año y el siguiente, encontramos en ambos casos el pago, entre los gastos ordinarios, de 3 libras jaquesas “a los campaneros de la Seo y San Lorenzo”, y entre los extraordinarios, el abono el 25 de abril de 1639, en el primer cuaderno, de 3 libras “a los campaneros de la Seo y San Lorenzo por tañer la campana por las tardes”, y de 3 más en el segundo, correspondiente a 1640, “a los campaneros por la campana del mal loguero tocarla de tardes”.²⁶ La “campana de mal loguero”, cuyo sonos sufragaba la hacienda municipal, estaba por tanto en torres de iglesias (la catedral y San Lorenzo) y no en las Casas de la Ciudad.²⁷

UN PATRIMONIO MUNICIPAL SIN IGUAL

La campana de la ciudad se suma al notabilísimo patrimonio de carácter histórico que posee el Ayuntamiento de Huesca, que reseñamos de forma breve. Su elemento

²⁶ AMH, Actas, 135, 21 de febrero de 1639, f. 53, y pregón de 22 de febrero de 1639, f. 151, y 136, cuadernos de los mayordomos Baltasar Senmón y Jerónimo Marín.

²⁷ La campana de mal loguero, así como otras noticias sobre la duración de la jornada y el salario de los peones, es mencionada por Jesús INGLADA ATARÉS, aunque sin proporcionar las necesarias referencias archivísticas de las citas documentales que aporta, en “Flexibilidades, rigideces y otras dobleces del mercado laboral (la regulación laboral de los jornaleros agrícolas oscenses en la época mercantilista)”, en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, pp. 457-465. En su *Ceremonial*, el canónigo Vicente NOVELLA da, por su parte, curiosas noticias sobre las campanas y el reloj de la torre de la catedral cuando había peligro de granizo, y sobre la fe que los labradores oscenses tenían en tales remedios: “en tiempo de tronadas se tocan mucho las campanas en esta ciudad. Los labradores tienen gran fe y se conducen por unos sentimientos de piedad y religión que nosotros jamás improbaremos [...]. Cuando, pues, el campanero observa que la tronada es maligna, a más de las otras campanas bandea la que comúnmente se llama del Corpus, que es muy sonora. Esta da aviso al cura o regente de la parroquia para que venga a ella y se disponga para abrir el sagrario, donde está el santísimo, para que todo el pueblo lo adore y haga oración, lo que ejecuta así que oye haber soltado el reloj, que no se hace sino cuando la tronada indica piedra”; mientras tanto, “en la puerta principal de la catedral están conjurando los tres escolares, y se saca el lignum crucis y algunas reliquias en una fuente de plata” (NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. 2, pp. 618-620).

principal lo constituye el propio edificio del Ayuntamiento (pensemos, por ejemplo, que Zaragoza no conserva su Ayuntamiento histórico). El Concejo, desde una sede anterior situada junto a las murallas, se trasladó al lugar que hoy ocupa en 1461, para lo que obtuvo previamente la autorización del rey Juan II. Las obras de adecuación del edificio se extendieron entre 1459 y 1465.²⁸

En 2011 se cumplirán, por tanto, quinientos cincuenta años de gobierno de la ciudad desde la sede actual, en la plaza de la Catedral. En los siglos siguientes, el Concejo emprendió en el edificio reformas profundas, tanto en el interior como en la fachada. Uno de estos momentos se inició en 1569 y se prolongó más de una década. A esta etapa, además de la campana de la ciudad, corresponden la arcada del patio y la escalera monumental. Finalmente, en 1610 —hace ahora cuatro siglos— se emprendió la construcción de la fachada actual, enmarcada por sus dos torres.

A los siglos XVI y XVII corresponden igualmente el escudo y la bandera de Huesca. Del escudo ya hemos hablado: el del siglo XIII, con la muralla y la muesca, que figura en la campana, fue sustituido entre 1587 y 1595, sin ser abandonado del todo, por el escudo actual, con el jinete lancero y el lema “*Urbs Victrix Osca*” de las monedas romanas y la muesca del escudo medieval. En cuanto a la bandera, el Concejo contaba por entonces con el estandarte del ángel custodio como uno de sus principales símbolos. La bandera actual, en la que figura la cruz en aspa de San Andrés de color rojo —emblema traído de Borgoña por la casa de Austria—, era en esta época, sobre todo, una bandera de guerra, con la que los oscenses, encuadrados en compañías de infantería, participaban en las guerras de la monarquía o en situaciones de grave crisis. Dicha bandera amplió progresivamente su significación —desde fines del siglo XVIII era llevada, por ejemplo, en la procesión de San Jorge—, hasta convertirse en la bandera de Huesca.²⁹

Del último cuarto del siglo XVI, al igual que la campana de la ciudad, son dos espléndidos muebles de madera: el consistorio o sitial del justicia de Huesca, de 1578, y el archivo de la ciudad, un impresionante armario de 1592 cuyo autor es Juan Berrue-

²⁸ IRANZO MUÑO, María Teresa, *Élites políticas y gobierno urbano en Huesca en la Edad Media*, Huesca, Ayuntamiento, 2005, esp. pp. 409-410.

²⁹ GARCÉS MANAU, Carlos, *El escudo de Huesca*, cit.; ídem, “El escudo de Huesca de la fachada del Ayuntamiento (año 1617)”, *Diario del Altoaragón*, 26 de diciembre de 1999; y BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “La bandera de Huesca”, *Nueva España*, 10 de agosto de 1973.

ta, que participó también en la labra de la sillería del coro de la catedral y el retablo mayor de la iglesia de San Pedro el Viejo.³⁰

En 1620 se imprimió el *Ceremonial* del Concejo, que recogía los actos a los que las autoridades municipales acudían a lo largo del año. Se trata, al parecer, del primer ceremonial publicado por una ciudad española. Su autor fue Francisco Diego de Aínsa, que el año anterior había dado a la imprenta la primera historia de Huesca, titulada *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*. Entre 1587 y 1703 se imprimieron periódicamente —cada diez años, aproximadamente— las *Ordinaciones* que regían el gobierno de la ciudad. Y resulta igualmente notable la publicación, en 1648, del *Índice o cabreo de todas las escrituras y papeles que la ciudad de Huesca tiene en su archivo*.³¹

Al siglo XVII pertenecen varias piezas espléndidas: los retratos, encargados por el Concejo en 1626, de cuatro de los primeros reyes de Aragón —Sancho Ramírez y sus hijos Pedro I, Alfonso I el Batallador y Ramiro II el Monje—; la gran mesa de 1655 con águilas y leones, labrada por Cristóbal Pérez, que presidía, probablemente, la sala en la que se reunían las autoridades municipales; las juratorias de plata de 1657, obra de Fermín Garro; y el arca de los oficios, del año 1668. A esto habría que sumar la comparsa de gigantes y cabezudos, con la que la ciudad contó de manera permanente desde 1663.³²

³⁰ GARCÉS MANAU, Carlos, “El sitial o consistorio...”, cit., y CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, “El archivo de la Casa de la Ciudad de Huesca”, *Artigrama*, 4 (1987), pp. 115-122.

³¹ GARCÉS MANAU, Carlos, “El ceremonial de la ciudad de 1620 y las fiestas de San Lorenzo”, *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 2006; DELGADO CASADO, Juan, “Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca. Francisco Diego de Aínsa y de Iriarte. 1619”, en *Signos II*, cit., p. 356 (el Ayuntamiento de Huesca publicó en 1987 una edición facsímil de esta historia de la ciudad, con introducción de Federico Balaguer Sánchez). En GARCÉS MANAU, Carlos, *El escudo de Huesca*, cit., pp. 29, 45, 46 y 52, pueden verse las portadas de las *Ordinaciones* de 1587, 1600, 1680 y 1703. Sobre el *Índice o cabreo* de 1648, cuya autoría se atribuía a Lastanosa pero que en realidad fue redactado por el notario José Rasal, véase ASÍN REMÍREZ DE ESPARZA, Francisco J., “Índice o cabreo de todas las escrituras y papeles que la ciudad de Huesca tiene en su archivo. Vincencio Juan de Lastanosa (?). 1648”, en *Signos II*, cit., p. 369, y GARCÉS MANAU, Carlos, “Una obra atribuida a Lastanosa no es suya”, *Diario del Altoaragón*, 29 de diciembre de 1996.

³² GIMÉNEZ ARBUÉS, Jesús Ángel, “Los retratos reales aragoneses del Ayuntamiento de Huesca”, *El Periódico de Huesca*, 10 de agosto de 1985; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Mesa de las águilas. Cristóbal Pérez. 1655”, en *Signos II*, cit., p. 334; GARCÉS MANAU, Carlos, “La mesa de las águilas, ¿identificada?”, *Diario del Altoaragón*, 9 de noviembre de 2003; ESQUIROZ MATILLA, María, “Juratorias. Fermín Garro. 1657”, en *Signos II*, cit., pp. 276-277; BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Arca de los oficios del Concejo. Anónimo. 1668”, en *Signos II*, cit., pp. 286-287; y GARCÉS MANAU, Carlos, “El origen de la comparsa de gigantes y cabezudos de Huesca”, *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 2008.

En las ocasiones solemnes, por último, el Ayuntamiento de Huesca discurre por las calles de la ciudad bajo mazas, acompañado por la música de trompetas y timbales. El Concejo ha contado con una maza ceremonial de plata desde, al menos, el siglo XVI. En 1594 el platero Andrés Cetina, uno de los principales artifices de que Huesca cambiara de escudo, hizo una nueva maza para la ciudad, ya que la anterior se encontraba rota. A su vez, la maza de Cetina se fundió a fines del XVIII para realizar la actual, que lleva fecha de 1797. Esta, finalmente, fue duplicada en 1875, y desde entonces el Ayuntamiento sale con dos mazas. Por lo que hace a los timbales, en los que figuran los dos escudos que ha tenido Huesca, en el Archivo Histórico Provincial se conservan recibos detallados de la fabricación de unos timbales para el Concejo en 1733.³³

³³ GARCÉS MANAU, Carlos, “Las mazas del Ayuntamiento”, *Diario del Altoaragón*, 8 de marzo de 1998, y AHPH, Justicia, 1329/9.

EL INVENTARIO PÓSTUMO DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DE CARDERERA

Juan Antonio HIDALGO PARDOS*

Valentín Carderera moría en la madrugada del 25 de marzo de 1880 en el ala que ocupaba desde al menos 1826 en el segundo piso del Palacio de Villahermosa (actual Museo Thyssen-Bornemisza).¹ Su precario estado de salud durante los últimos días había sido objeto de alguna reseña en prensa,² así como lo fue profusamente su fallecimiento.³ Sus exequias se oficiaron en la madrileña parroquia de San Sebastián.⁴

* Historiador. jhidalgo37@hotmail.com

¹ En el empadronamiento general de habitantes del 1 de enero de 1866 Carderera declara residir en la plazuela de las Cortes, número 4, 2.º piso, desde al menos cuarenta años antes. Declara también no abonar importe alguno por el alquiler de este cuarto (ya que vivía en él gracias al mecenazgo del duque). En esa fecha viven con él su ama de gobierno, Petra Molero y Esteban, la sobrina de esta, un dependiente y, accidentalmente en Madrid ese día, Custodio Carderera y su ama de gobierno personal. Archivo de la Villa de Madrid, Sección Estadística (distrito Congreso, barrio Las Cortes, 544/97). Los archivos comprendidos entre 1873 y 1899 están perdidos o destruidos a fecha de hoy.

² Se anunciaba su extrema gravedad en *La Iberia* y en *El Imparcial* del domingo 21 de marzo. *La Iberia* puntualizaba, además, que había recibido el viático el día 20, por lo que don Valentín debió de tener una agonía que duró varios días.

³ Hasta 1905, cada 25 de marzo la familia de Carderera insertó esquelas en *La Correspondencia de España* para anunciar el aniversario del fallecimiento y las misas que se celebraban en su memoria en la iglesia de San Jerónimo el Real.

⁴ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós, 1996, p. 144.

Don Valentín había realizado testamento ante José García Lastra unos años antes, el 10 de diciembre de 1878. Inmediatamente después de su fallecimiento se iniciaron las labores de inventario y tasación de sus bienes, según deseo expreso de Carderera. El descubrimiento de la escritura de protocolización de estas operaciones de inventario, avalúo, cuenta, partición y adjudicación de esos bienes, inédita hasta hoy, nos aporta un mayor conocimiento sobre su ingente colección y ayuda a documentar alguna de las obras que le pertenecieron. El hallazgo se produjo en el contexto del estudio de una de sus obras, depositada por mi familia en el Museo de Huesca en agosto de 2009: *Carlos IV y toda su familia*.

Esta escritura de protocolización se oficializa el 21 de marzo de 1881 ante el notario de Madrid León Muñoz.⁵ Sin embargo, algunas de las operaciones descritas en ella se habían venido llevando a cabo durante el año que transcurrió entre el fallecimiento de Carderera y el refrendo documental de su inventario y tasación. No se entendería de otro modo el agradecimiento manifestado por Alfonso XII, reseñado en *La Unión* (el 5 de julio de 1880), *La Iberia*, *La Discusión* y *El Globo* (el 6 de julio), por el legado de Carderera al Estado consistente en tres colecciones de libros, cuadros y estampas. Como veremos, ese legado considerado “especial” se protocoliza tras el inventario ordinario.

Asimismo, podríamos interpretar que el anuncio del 8 de marzo de ese año (días antes de concretarse la escritura) de la reunión de la junta de la Biblioteca Nacional, presidida por Cayetano Rosell, para determinar si se adquiriría el resto de la biblioteca de Carderera pudo estar motivado por el conocimiento de los pormenores de este inventario.⁶ Esa adquisición se realizó, pero probablemente de un modo incompleto, a tenor de la publicación en 1883 del catálogo de libros de la biblioteca de Carderera,⁷ que podría tener que ver con la venta que pretendía efectuarse de esta parte de sus bienes. De hecho, algunos efectos fueron vendidos con posterioridad a estas fechas por Mariano Carderera (como los 284 dibujos comprados a él por el Museo Nacional del

⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, t. 34 854, leg. 1701 y ss.

⁶ *La Correspondencia de España* y el *Diario Oficial de Avisos* de ese día reseñan esa intención del Gobierno, cristalizada en la convocatoria de la junta.

⁷ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Catálogo de libros antiguos, raros y curiosos, ilustrados con interesantes grabados, de la biblioteca del difunto Excmo. Sr. D. Valentín Carderera*, Madrid, Impr. de Gregorio Hernando, 1883. Muy probablemente fue llevado a la imprenta por Mariano Carderera y Potó, al igual que el segundo catálogo de su colección de retratos.

Prado en 1886), que seguía desprendiéndose del legado en lotes, como intentó hacer con la pintura, sin éxito.

EL INVENTARIO DE BIENES DE CARDERERA

La escritura de protocolización que incluye el inventario de los bienes de Carderera desarrolla varias cláusulas previas y anexa un inventario y una tasación del metálico, las alhajas, los efectos públicos, las ropas de uso, el ajuar de casa, las pinturas, los libros y finalmente los legados especiales. Tras el inventario, que se transcribe aquí, se procede a protocolizar la división y la adjudicación de los bienes, citando nueve impuestos y motivos que concretarán este procedimiento.

Habiendo fallecido soltero a los 84 años⁸ y sin ascendientes ni descendientes conocidos, salvo algunos parientes colaterales,⁹ Carderera depositó la responsabilidad

⁸ Sobre la residencia de Carderera es más que interesante la lectura de los *Elogios fúnebres de don Valentín Carderera*, escritos por Pedro de Madrazo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, III/1-2 (1882):

“Instalado en una espaciosa habitación del piso segundo del palacio de Villahermosa, su antiguo y constante protector, vivía Carderera, en cuanto a su trato personal, como un estudiante, y en cuanto a la riqueza de objetos de arte de que se había rodeado, como un príncipe. Su afición a coleccionar cuadros, estampas, dibujos originales, libros y obras de bellas-artes, que desde su residencia en Italia fue tomando proporciones de verdadera manía, y su abandono respecto de la *mise en scène* de aquella riqueza, habían dado por resultado que la morada de nuestro doctor académico presentase el aspecto de una suntuosa almoneda, donde, velados por el polvo que tanto exalta la sensibilidad nerviosa de los coleccionistas pulcros y gurruminos, y afeados por el desorden de los muebles y por las manchas y jirones de las sillerías, que son pecadillos inveterados e incorregibles en el ajuar de todo solterón, formaban contraste y se disputaban la preferencia según sus gustos, las tablas del xv flamencas e italianas, los espléndidos lienzos de las escuelas de Venecia y Amberes, los trípticos bizantinos de marfil, los esmaltes de Limoges, la cerámica de Palissy, láminas de repujado florentino, arquetas incrustadas de Francia y Alemania, retazos de estofas de Persia y de brocado español del xvi, retratos de hermosas y célebres damas, puestos en fila junto a la aristocrática cornisa, dignos de la famosa colección de bellezas que reunió en su Palacio de Mantua el Duque Vicente Gonzaga; mesas y consolas doradas del tiempo de Luis XIII y Luis XV, soportando el noble peso de cien carteras atestadas de estampas de gran precio; y en las piezas inmediatas, la estantería rebosando libros raros (la mayor parte mal encuadernados, pero no pocos con traje de gala costoso y regio); los armarios reventando con la carga de multitud de carteras de todos los tamaños, cartapacios, cartones, cartulinas y rollos; los caballetes, sosteniendo, espatarrados y a duras penas, pesadísimos marcos de vistosa talla churrigueresca: aquí un brasero derrengado, más allá un maniquí a medio vestir; y luego la mesilla de alas con los restos del frugal almuerzo de hombre más herbívoro que carnívoro: y después la mesa de escribir, vieja y deslustrada, con su epidermis de caoba saltada a pedazos: que no solo había allí mucho y bueno para los elegantes golosos de cosas artísticas, sino también algo y malo para la lardosa caterva de los prenderos.

“Los personajes que trataban a Carderera y solían visitarle, ni extrañaban aquel desorden conociendo su idiosincrasia, indiferente a lo minucioso, ordenado y confortable, ni se retraían de pasar en su estudio largas horas porque se encontrasen sobre su mesa de escribir la taza rota con el engrudo que empleaba para encolar los dibujos y

de la elaboración de este protocolo en un círculo reducido de personas de su más estrecha confianza. En 1878 instituyó y nombró herederos fiduciarios a Mariano Carderera y Potó,¹⁰ Pedro de Madrazo y Kuntz,¹¹ Vicente María Alós y Mon,¹² José Salvador y Gamboa¹³ y Vicente Carderera y Potó.¹⁴

Además de estos cinco herederos fiduciarios, colaboraron en calidad de albaceas y peritos Juan Carderera y Potó, Isidoro Brun (profesor de pintura madrileño y restaurador del Museo del Prado que renuncia al cargo de albacea testamentario en el mismo acto), Alejandro Sureda Chappson (arquitecto, también de Madrid, que proyectó algunas transformaciones del Prado) y Vicente Poleró Segura (profesor de pintura madrileño).

La sección dedicada al inventario y la tasación de pinturas se desarrolla entre el elemento 31 y el 151, aunque, como apreciamos, muchas veces un número hace refe-

los grabados desprendidos de los libros, o la bandeja de hoja de lata abollada, dejando chorrear el baño de cloruro en que lavaba las márgenes de las estampas adquiridas en los baratillos.

"[...] Con gran frecuencia el estudio del pintor se convertía en gabinete de reunión de arqueólogos o bibliófilos, porque el dueño se veía muy a menudo asediado por la juventud ganosa de la ciencia, que libaba en sus carteras, como las abejas en los vergeles, la sustancia para hacer sus panales: o por los rebuscadores de libros viejos que iban a proponerle cambalaches, y que yendo a su casa por lana, solían salir trasquilados. Hay que confesar que su arsenal de ciento treinta carteras, donde había más de treinta mil retratos, setenta mil grabados y dos mil dibujos de antiguos maestros, y donde las paredes de tres o cuatro piezas estaban acorazadas con una biblioteca de miles de volúmenes, eran una formal tentación para proporcionarse en los días de lluvia o de nieves".

La valoración de las alhajas, las ropas de uso y el ajuar de la casa que realizan los herederos remarca el mal estado de todo ello, pues continuamente se repite que lo tasado se encuentra en muy mal uso. En el caso de los muebles los herederos explicitan este abandono y manifiesta que no se habían renovado en más de cuarenta años. Carderera vivía como un solterón, despreocupado de la limpieza, el orden y el buen uso de su ropa y de su vivienda. Como vimos en el empadronamiento de 1866, dispuso de ama de gobierno en su residencia, pero no conocemos la duración de este empleo ni las funciones que dicha ama desempeñó en el hogar de Carderera.

⁹ En más de cuarto grado civil, como explicita la cláusula tercera de los impuestos y motivos finales de este protocolo.

¹⁰ Secretario del Consejo de Instrucción Pública, colabora en el peritaje y tasación de los libros y es albacea testamentario.

¹¹ Académico de Bellas Artes, miembro de número y secretario de la Real Academia de Historia, es perito tasador de las pinturas y los libros, y también albacea.

¹² Abogado en ejercicio en 1881 en Madrid, es perito tasador y albacea, y colabora en la dirección jurídica de las diligencias del inventario, la tasación y la protocolización.

¹³ Doctor en Derecho Civil y Canónico, desempeña las mismas funciones y cometidos que el anterior.

¹⁴ Doctoral de la catedral de Huesca, colabora en el peritaje y la tasación de los libros y es albacea testamentario.

rencia a un lote de objetos inventariados en común. Sus responsables fueron Vicente Poleró, Alejandro Sureda y Pedro de Madrazo. En total se tasaron 48 lienzos y tablas de temática religiosa, 16 paisajes y escenas y 299 retratos. La mayor parte de estos retratos ya habían sido catalogados pormenorizadamente en 1877 por el propio Carderera en su *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por don Valentín Carderera y Solano* (Madrid, Impr. de Manuel Tello).

Algunas de estas obras catalogadas en 1877 presentan aún una nota adherida a su trasera proveniente del recorte de la página del catálogo. Podemos suponer que pegar el fragmento que describía cada obra fue una práctica habitual de don Valentín o sus herederos a su muerte para facilitar la identificación de las piezas. No podemos decir que esto se llevara a cabo en todas ellas, pero conocemos al menos dos obras más (además del lienzo de Carlos IV y su familia), que ahora se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano, en las que sí se hizo. Véase, por ejemplo, el *Retrato de la reina María Luisa Gabriela de Saboya*, de Miguel Jacinto Meléndez, que, según la ficha de inventario de la página web de la Fundación, lleva pegada al lienzo, por detrás, una etiqueta impresa de la colección Carderera con el número 202. Otro tanto ocurre con el *Retrato de Antonio de Solís y Ribadeneira*, de Juan de Alfaro, el cual tiene una nota adherida en el bastidor que con el número 161 indica que ha pertenecido a la citada colección.

Los importes de las tasaciones de los tres últimos legados, considerados especiales, son muy superiores al del resto de las obras inventariadas. Esto fue muy probablemente así, porque las tasaciones de las adjudicaciones iban a suponer un desembolso impositivo que habría motivado su minoración.

DOCUMENTO

Inventario y cuadro [?] de los bienes y acciones relictos al fallecimiento del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano, ocurrido en veinticinco de Marzo de mil ocho cientos ochenta y cuyas operaciones se han practicado de común acuerdo por los testamentarios que suscriben nombrados por el espresado señor en su testamento otorgado en Madrid a diez de Diciembre de mil ochocientos setenta y ocho ante el Licenciado D. José García Lastra, Notario del Ilustre Colegio de esta Corte.

METÁLICO

1. Primeramente ciento veinticinco pesetas que se encontraron en monedas de oro y plata en los cajones de un escritorio.

2. Dos mil pesetas que se encontraron en billetes del Banco de España en el mismo sitio.

ALHAJAS

3. Un reloj de oro descompuesto, tasado en cien pesetas.
4. Una botonadura de camisa muy usada y sencilla, tasada en veinte pesetas.
5. Seis cubiertos de plata muy usados, tasados en junto en ciento veinte pesetas.

EFFECTOS PÚBLICOS

6. Ciento seis obligaciones del Banco y tesoro pagado el cupón corriente depositado en el Banco de España según resguardos números ciento cuatro mil novecientos doce y ciento nueve mil cuatrocientos treinta y cuatro, valorados al precio medio de cotización oficial de la Bolsa de Madrid del día veinticuatro de Marzo inmediato anterior al de la defunción por no haber cotización el día veinticinco es decir valorados a noventa y seis y ochenta céntimos por ciento importando cincuenta y un mil trescientas cuatro pesetas.
7. Setenta bonos del tesoro según resguardo del Banco de España, número noventa y un mil novecientos setenta y seis, pagado el cupón vencido y valorados según la cotización oficial del espresado día veinticuatro de Marzo osea a ochenta y ocho y diez y ocho céntimos por ciento treinta mil ochocientas sesenta y tres.

ROPAS DE USO

8. Por algunas prendas interiores del finado tasadas en junto por hallarse en muy mal estado, cien pesetas.
9. Por otras prendas exteriores del difunto tasadas igualmente en junto por razón análoga, cien pesetas.

AJUAR DE CASA

10. Una mesa y un sillón de despacho en muy mal uso por no haberse renovado en más de cuarenta años como todo el ajuar de la casa del finado, diez pesetas.
11. Dos sillas de Vitoria viejísimas, dos pesetas.
12. Tres mesas de pino muy usadas, diez pesetas.
13. Un sillón y dos sillas de Vitoria que se hallaban en el estudio del difunto como las tres mesas que se detallan en el número anterior, veinticinco pesetas.
14. Un caballete y maniquí muy estropeados que también se hallaban en dicho estudio, diez pesetas.
15. Tableros, pinceles y otros efectos análogos inútiles, cinco pesetas.
16. Una cómoda vieja con adornos de bronce que se hallaba en la sala principal, doscientas cincuenta pesetas.

17. Dos mesas que fueron doradas y también se hallaban en dicha sala, cien pesetas.
18. Una mesa de juego muy estropeada, quince pesetas.
19. Una sillería viejísima que estuvo forada de seda y también se hallaba en la sala principal, cincuenta pesetas.
20. Una mesa camilla y otra de pino que se hallaban en el comedor de la casa, y también muy usadas, tasadas en junto en diez pesetas.
21. Seis sillas de Vitoria y un sofá encontrados en el comedor del difunto, diez ptas.
22. Por las mesas, sillas y belones que se hallaban en la cocina todas viejísimas: quince pesetas.
23. Otros enseres y vajillas de cocina: quince pesetas.
24. Un reloj de péndola y pesas que se hallaba en un pasillo: tasado por ser muy viejo en ocho pesetas.
25. Tres cómodas ordinarias también muy estropeadas, treinta pesetas.
26. Tres mesas, una de nogal y dos de pino que se hallaban en los dormitorios y cuartos interiores de la casa, doce pesetas.
27. Un brasero y estufa viejos: doce pesetas.
28. Dos camas de hierro, dos de lona y mesa de noche, todo viejísimo y tasado en veinticinco pesetas.
29. Dos armarios de pino ordinarios y estropeados valorados en veinte pesetas.
30. Colchones, mantas y ropas de cama en muy mal uso: cien pesetas.

PINTURAS

31. Una tabla que representa la Adoración de los Santos Reyes, tasada en dos mil pesetas.
32. Una virgen en tabla, trescientas setenta y cinco pesetas.
33. Una Concepción de Antolinez valorada en trescientas pesetas.
34. Una Virgen en el templo, tasado en cien pesetas.
35. Una Virgen del Sagrario tasada en setenta y cinco pesetas.
36. Una Virgen de Sopetrán, valuada en ciento cincuenta pesetas.
37. Una Virgen con el niño, tasada en ochenta pesetas.
38. Otra Virgen con el niño: cien pesetas.
39. Tres cuadros de la Sacra Familia, uno de ellos muy deteriorado y tasados en junto en doscientas cincuenta pesetas.
40. Trece cuadros de escaso mérito que representan asuntos de la Virgen, tasado en junto en doscientas sesenta pesetas.
41. Dos tablas de la leyenda de Santa Úrsula, valoradas en quinientas pesetas.
42. San Pedro y Santa Catalina, pinturas tasadas en doscientas cincuenta pesetas.
43. Una Santa Catalina mártir tasada en ciento cincuenta pesetas.

44. Otra Santa Catalina, valorada en cien pesetas.
45. Una pintura que representa la cabeza del Salvador, tasada en ochenta pesetas.
46. Nueve cuadros de Santos de escaso mérito, tasados en junto todos ellos en ciento noventa y dos pesetas.
47. Ocho cuadros de asuntos de la Biblia de escaso mérito, tasados en doscientas diez pesetas.
48. Estudio de paisaje y tres países pequeños, tasado todo en trescientas pesetas.
49. Cuatro países más grandes, valorados en junto en quinientas pesetas.
50. Dos países flamencos tasados en doscientas pesetas.
51. El arco del Tito en Roma, valuado en cien pesetas.
52. Dos lienzos que representan una comida y juegos en un jardín: ciento cincuenta pesetas.
53. Una cacería, pintura tasada en ciento cincuenta pesetas.
54. Dos cuadros de escaso valor de asuntos profanos, ciento ochenta pesetas.
55. Retrato de D. Fernando Álvarez de Toledo: cien pesetas.
56. Un retrato de D.^a Isabel la Católica, tasado en cien pesetas.
57. Un retrato de D.^a Juana de Castilla y Aragón, valorado en ciento cincuenta pesetas.
58. Un retrato de D. Alonso de Aragón, tasado en doscientas pesetas.
59. Un retrato de D.^a María de Austria, valorado en cien pesetas.
60. Un retrato de D. Fadrique de Toledo, valorado en cien pesetas.
61. Un retrato de la Madona Elisabela Orsini [?], tasado en doscientas pesetas.
62. Un retrato de Donna Camila Martell, valorado en ciento cincuenta pesetas.
63. Un retrato de D.^a María de Portugal, apreciado en cien pesetas.
- 64 bis. Diez y siete retratos de la época de Donna Camilla Martell, de inferior mérito, valorados en junto en setecientas cincuenta pesetas.
64. Un retrato de D.^a Isabel de Francia, tasado en quinientas pesetas.
65. Un retrato de D.^a Ana de Austria valorado en ciento diez pesetas.
66. Un retrato de D.^a Isabel Clara Eugenia, valorado en cien pesetas.
67. Un retrato de D. Juan de Austria, valorado en cien pesetas.
68. Un retrato de D. Luis de Requeses, tasado en ochenta pesetas.
69. Un retrato de D.^a N. Gombal de Entinas [?], apreciado en ciento veinticinco pesetas.
70. Un retrato de D.^a Inés Vargas Ponce de León tasado en ciento veinte pesetas.
71. Un retrato de Madama de Bourbon, valorado en cien pesetas.
72. Un retrato de Santa Teresa de Jesús, tasado en ciento veinte pesetas.
73. Un retrato de D. Juan Luis de Solenda, tasado en cien pesetas.
74. Veintiún retratos de la misma época de escaso mérito tasados en junto en novecientas pesetas.
75. Un retrato de Felipe III tasado en trescientas pesetas.

76. Un retrato de Doña Margarita de Austria, valorado en trescientas cincuenta pesetas.
77. Otro retrato de Felipe III, tasado en cien pesetas.
78. Un retrato de D.^a Ana de Austria, valorado en cuatrocientas pesetas.
79. Un retrato de D.^a Juana de Salinas, tasado en doscientas pesetas.
80. Un retrato de D.^a Luisa de Mendoza, valorado en cien pesetas.
81. Catorce retratos de la misma época de escaso mérito y muchos de personas desconocidas, valorados en junto en trescientas cincuenta pesetas.
82. Un retrato de Felipe IV, tasado en trescientas pesetas.
83. Otro retrato del mismo, tasado en cien pesetas.
84. Un retrato de D.^a Isabel de Borbón, valorado en cien pesetas.
85. Cuatro de los mismos de inferior mérito, apreciados en junto en ciento cincuenta pesetas.
86. Un retrato de D.^a Mariana de Austria, tasado en trescientas pesetas.
87. Otro retrato de la misma tasado en trescientas cincuenta pesetas.
88. Otro retrato de la misma valorado en trescientas cincuenta pesetas.
89. Otro retrato de la misma D.^a Mariana de Austria, apreciado en doscientas cincuenta pesetas.
90. Cuatro de inferior mérito, tasados en junto en ciento ochenta pesetas.
91. Un retrato de D.^a María Teresa, época de Luis XIV, apreciado en cien pesetas.
92. Otro de la misma tasado en doscientas cincuenta pesetas.
93. Un retrato de Luis XIV, tasado en doscientas cincuenta pesetas.
94. Un retrato de Eleonor de Mantua, tasado en cien pesetas.
95. Un retrato de D.^a María Luisa Gonzaga de Cleves, valorado en doscientas pesetas.
96. Un retrato de D. Rodrigo de Silva, apreciado en cien pesetas.
97. Un retrato de D.^a Lucrecia de Coello, tasado en cien pesetas.
98. Un retrato de D.^a Ana Dávila de Osorio tasado en ciento cincuenta pesetas.
99. Un retrato de una princesa Borgese, tasado en ciento veinte pesetas.
100. Un retrato de Monseñor Mario Millini, tasado en cien pesetas.
101. Doce retratos de la época de escaso mérito y desconocidos, tasados en junto en cuatrocientas cincuenta pesetas.
102. Un retrato de Carlos II, tasado en trescientas pesetas.
103. Dos retratos más del mismo, apreciados en junto en ochenta pesetas.
104. Un retrato de D.^a María Luisa de Orleans tasado en cien pesetas.
105. Otro retrato de la misma valorado también en cien pesetas.
106. Un retrato de D.^a María Ana de Neubourg tasado en cien pesetas.
107. Dos más de escaso mérito, apreciados en junto en cincuenta pesetas.
108. Un retrato de D. N. N. de Osorio y Guzmán, valorado en ciento cincuenta pesetas.

109. Un retrato de D.^a Inés de Zúñiga, apreciado en doscientas pesetas.
110. Un retrato de D.^a Nicolasa Manrique de Mendoza, tasado en cien pesetas.
111. Un retrato de una archiduquesa de Austria, tasado en cien pesetas.
112. Trece retratos de escaso mérito y de personas desconocidas en doscientas sesenta pesetas.
113. Tres retratos de escaso mérito de Felipe V, tasados en junto en ochenta pesetas.
114. Un retrato de D.^a María Luisa Gabriela, valorado en cien pesetas.
115. Tres retratos (de escaso mérito de Felipe V, tasados en junto) digo más de inferior mérito, tasados en ciento cincuenta pesetas.
116. Dos retratos de Doña María Ana Victoria, tasados en junto en cien pesetas.
117. Un retrato de D.^a María Teresa de Borbón tasado en cien pesetas.
118. Un retrato de D. Francisco I de Alemania y D.^a María Teresa de Austria, en cien pesetas.
119. Diez retratos de escaso mérito y personas desconocidas, tasados en junto en doscientas sesenta pesetas.
120. Un retrato de D. Fernando VI, tasado en ochenta pesetas.
121. Dos retratos de Doña Bárbara de Portugal, tasados en ciento diez pesetas.
122. Dos retratos de la Marquesa de Pompadour, tasados en ochenta pesetas.
123. Ocho retratos de escaso mérito y de personas desconocidas, tasados en junto en ciento sesenta pesetas.
124. Un retrato de Carlos III, apreciado en trescientas pesetas.
125. Un retrato de D.^a Amalia de Sajonia, tasado en cien pesetas.
126. Un retrato de Carlos III y de Doña Amalia de Sajonia, tasado en cien pesetas.
127. Dos retratos de inferior mérito de D.^a Amalia de Sajonia, valorados en ochenta pesetas.
128. Un retrato de D.^a Amalia Luisa de Borbón, tasado en cien pesetas.
129. Dos retratos más de muy escaso mérito de la misma, apreciados en junto en sesenta pesetas.
130. Un retrato de Fernando IV de Nápoles, valorado en cien pesetas.
131. Un retrato de D.^a Carolina de Austria La nena [?], tasado en cien pesetas.
132. Cinco retratos de la misma época de escaso mérito, tasados en junto en ciento veinte pesetas.
133. Un retrato de D.^a María Luisa de Borbón Parma, tasado en ochenta pesetas.
134. Un retrato de D.^a N. Melzy, tasado en noventa pesetas.
135. Nueve retratos desconocidos y de escaso mérito tasados en junto en trescientas pesetas.
136. Un retrato de Carlos IV y su familia tasado en doscientas pesetas.
137. Tres malos retratos de María Luisa, valorados en ochenta pesetas.
138. Cinco retratos de la época de escaso mérito, tasados en junto en noventa pesetas.
139. Un retrato de D. Fernando VII, tasado en noventa pesetas.
140. Dos malos retratos de D.^a Josefa Amalia de Sajonia, tasados en junto en sesenta pesetas.

141. Dos malos retratos de D.^a María Teresa de Braganza, valorados en junto en sesenta pesetas.
142. Dos retratos de D.^a María Cristina, tasados en junto en cien pesetas.
143. Siete retratos de la época, tasados en junto en ciento cincuenta pesetas.
144. Veinte retratos de ocho a catorce centímetros de diversas épocas y de escaso mérito, tasados en junto en trescientas pesetas.
145. Nueve retratos de seis a diez centímetros en vitela valorados en junto en cien pesetas.
146. Veintiún retratos de seis a diez centímetros en cobre tasados en junto en trescientas pesetas.
147. Retrato en miniatura de Doña María Cristina y D.^a Isabel II cuyo valor es doscientas pesetas.
148. Un retrato de Don Antonio Rafael Mengs, tasado en ochenta pesetas.
149. Diez retratos en cartulina de tres a seis centímetros, tasados en cien pesetas.
150. Quince retratos de inferior mérito, tasados en junto en setenta y cinco pesetas.
151. Grabados y dibujos en carteras, apreciados en junto en quinientas pesetas.

LIBROS

152. Diez y ocho volúmenes de catálogos especiales, valorados en sesenta y cuatro pesetas.
153. Ciento cinco volúmenes de historias y crónicas de España y Portugal, tasados en setecientas veinte pesetas.
154. Cincuenta y nueve volúmenes de historias y crónicas de Aragón y Cataluña, valorados en junto en trescientas treinta y cinco pesetas.
155. Setenta y un volúmenes de biografía española, libros y folletos, tasados en junto en doscientas ochenta y seis pesetas.
156. Cuarenta y dos volúmenes de Historia eclesiástica general de España, valorados en junto en doscientas quince pesetas.
157. Setenta y cinco volúmenes de historia de las órdenes religiosas, tasados en junto en trescientas veintisiete pesetas.
158. Veintisiete volúmenes de crónicas de las órdenes militares españolas, tasados en junto en ciento treinta y dos pesetas.
159. Cincuenta y cinco volúmenes de Historias de Monasterios, tasados en junto en doscientas noventa y cuatro pesetas.
160. Cuarenta y ocho volúmenes de historia de imágenes aparecidas, libros y folletos, tasados en junto en doscientas veintisiete pesetas.
161. Ciento veintiún volúmenes de historia de Santos y Santas, libros y folletos tasados en cuatrocientas treinta y seis pesetas.
162. Ciento cuarenta y tres volúmenes de Historias de Ciudades de España en seiscientas cuarenta y ocho pesetas.

163. Ciento treinta y cinco volúmenes de topografía de España, libros y folletos, tasados en cuatrocientas setenta y dos pesetas.
164. Ciento cincuenta y cinco volúmenes de vidas de reinas y damas célebres, libros y folletos, valorados en trescientas noventa pesetas.
165. Doscientos treinta y nueve volúmenes de relaciones de fiestas, folletos la mayor parte tasados en ochocientos cuarenta y cinco pesetas.
166. Ciento catorce volúmenes de historia antigua y moderna, tasados en junto en cuatrocientas sesenta y ocho pesetas.
167. Sesenta y ocho volúmenes de autores clásicos, tasados en junto en trescientas noventa pesetas.
168. Ciento siete volúmenes de poesías castellanas, tasados en junto en ochocientos cuarenta y cinco pesetas.
169. Ciento tres volúmenes de novelas y arcadias en castellano, tasados en trescientas setenta y cinco pesetas.
170. Noventa y cinco volúmenes de prosas castellanas tasadas en junto en setecientos cuarenta pesetas.
171. Veintisiete volúmenes de libros de artes y oficios, tasados en junto en doscientas diez y ocho pesetas.
172. Ciento diez y seis volúmenes de poesías italianas tasadas en junto en cuatrocientas cuarenta y seis pesetas.
173. Treinta y nueve volúmenes de cartas de escritores italianos, tasadas en junto en ciento noventa y dos pesetas.
174. Cuarenta y dos volúmenes de novelas en italiano valorados en doscientas pesetas.
175. Ciento cuarenta y ocho volúmenes de antigüedades griegas y romanas tasados en setecientos ochenta y cinco pesetas.
176. Cincuenta y ocho volúmenes de numismática, tasados en trescientas veinte pesetas.
177. Ciento sesenta y dos volúmenes de arqueología cristiana y profana, tasado en setecientos veinticinco pesetas.
178. Ciento catorce volúmenes de Heráldica y genealogía, tasados en ochocientos cuarenta y cinco pesetas.
179. Ciento ocho volúmenes de geografías, viages y guías, tasados en cuatrocientas cincuenta y seis pesetas.
180. Ciento setenta volúmenes de artes del dibujo en general, tasados en junto en mil cuarenta y una pesetas.
181. Ciento veintinueve volúmenes de Diccionarios y vidas de pintores en seiscientos veintiocho pesetas.
182. Setenta y ocho volúmenes de historias del gravado y de los gravadores, tasados en cuatrocientas quince pesetas.

183. Setenta volúmenes de tratados de Arquitectura, tasados en trescientas noventa y dos pesetas.
184. Treinta y cuatro volúmenes de libros de etiqueta tasados en ciento ochenta pesetas.
185. Veinticinco volúmenes de libros de legislación española tasados en doscientas diez pesetas.
186. Doce volúmenes de Diccionarios latinos y castellanos, tasados en ciento cincuenta pesetas.
187. Trece volúmenes de libros sobre la inquisición, tasados en ciento setenta y cuatro pesetas.
188. Doscientos volúmenes de folletos y tomos sueltos e incompletos, tasados en cincuenta pesetas.

LEGADOS ESPECIALES

189. Dos grandes retratos al óleo legados al Museo Nacional, tasados en cinco mil pesetas.
190. Una colección de grabados y otra de libros legados a la Biblioteca Nacional, tasados en tres mil quinientas pesetas.
191. Un retrato al óleo con marco, una colección de grabados y libros legados a la Academia de Bellas Artes y valorados en dos mil seiscientos cincuenta pesetas.

LA CAPITULACIÓN DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE ALONSO CORTÉS EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE HUESCA (1506)

Juan José MORALES GÓMEZ*

Va camino de veinte años, en las páginas de esta misma revista, Federico Balaguer y M.^a José Pallarés publicaron un completísimo elenco de noticias sobre la capilla de Nuestra Señora de la iglesia de Santo Domingo de Huesca y su retablo, encargado en 1506 al mazonero Juan de Palomines o Palamines por Alonso Cortés, sacristán mayor de Fernando el Católico.¹ Aportando textos inéditos o bien utilizando datos ya publicados, lo documentaban prácticamente todo: la erección de la fábrica a cargo del maestro vasco Juan de Araiz, en ejecución en 1505, la realización pocos años después de una reja de cierre para la misma de mano de Jordán de Andanes, las diferentes sumas recibidas por Palomines entre 1507 y 1509, el personal contratado por este artífice durante esos años... Como decíamos, prácticamente todo, menos la capitulación

* Licenciado en Historia, especialidad Historia Medieval. juanjo711@yahoo.es

¹ BALAGUER, Federico, y M.^a JOSÉ PALLARÉS, “Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Oriens (1598) en Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 107 (1993), pp. 175-188. En este trabajo se reúnen, amplían y, en algún caso, corrigen las noticias adelantadas al respecto en BALAGUER, Federico, “Dos retablos de principios del siglo XVI”, *Aragón Turístico y Monumental*, 203 (1947), p. 35, y, del mismo, “Datos inéditos sobre artífices aragoneses”, *Argensola*, 6 (1951), pp. 171-172. El estado de la cuestión más reciente sobre la iglesia y monasterio de los dominicos de Huesca, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El convento de dominicos de Huesca en la Edad Moderna”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 15-60.

del retablo propiamente dicha, que, no obstante, sabían, por las referencias de los documentos manejados, que se había realizado ante el notario oscense Felipe de Lizana en 1506. A pesar de haberlo buscado con “interés”, estos investigadores no encontraban por ninguna parte ni el contrato ni el protocolo.² No era de extrañar, pues no se hallaba en ningún archivo conocido. De hecho, ese protocolo ha llegado a nosotros en fechas recientes y desusadas circunstancias.

Como señalan Balaguer y Pallarés, el protocolo de Felipe de Lizana de 1506 contenía también la capitulación del retablo mayor del monasterio de Montearagón, contratado con Gil Morlanes el Viejo, texto que fue publicado en 1922 por Jesús Zabay.³ Este último autor concretaba “haber tenido la fortuna de encontrar el contrato en el Archivo Notarial de Huesca”, formando parte, sin duda, del citado protocolo. Transferidos a principios de los años treinta los protocolos notariales históricos de dicho archivo al por entonces recién inaugurado Archivo Histórico Provincial de Huesca, el correspondiente a Felipe de Lizana del año 1506 nunca ingresó en el mismo. Debió de ser previamente sustraído, cosa nada sorprendente, pues el acceso al Archivo Notarial de Huesca se realizaba por aquellas fechas sin ningún tipo de orden ni garantía, lo que dio lugar a diferentes expolios que solamente fueron advertidos cuando la documentación ingresó en el Provincial.⁴ Lo más curioso del caso es que en los años cuarenta Ricardo del Arco daba algunas noticias directas sobre esta capitulación,⁵ hecho un tanto equívoco que Balaguer y Pallarés supusieron que obedecía a que este investigador manejaba información de segunda mano, tal vez alguna nota de Jesús Zabay.⁶ Es muy

² BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., p. 178. No fueron los únicos en advertir y denunciar la falta. Vid., por ejemplo, CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *La escultura del siglo XVI en Huesca*, vol. 2: *Catálogo de obras*, Huesca, IEA, 1996, p. 29.

³ En la revista *Athenaeum*, octubre-diciembre de 1922, pp. 35-37.

⁴ RIVAS PALÁ, María, *Archivo Histórico Provincial de Huesca: guía del investigador*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1991, p. 29. La autora relata estas incidencias en términos muy elocuentes: “la reunión de los protocolos notariales en los Archivos Históricos Provinciales se reguló por el Decreto de 12 de noviembre de 1931[...]. En Huesca se incorporaron en primer lugar los protocolos del distrito de la capital, procedentes del archivo notarial, ubicado en el Ayuntamiento, donde se habían mezclado con procesos judiciales. Del desorden absoluto en que llegó este fondo inicial a nuestro archivo dan fe las fotografías que ilustran esta guía. Debido a la falta de control y de indicaciones mínimas para su consulta, los protocolos habían sido ya objeto de expolio por parte de algunos investigadores, que arrancaron las escrituras de su interés, quizá con la idea de salvarlas de su abandono, pero provocando la pérdida y dispersión de muchos documentos, rompiendo la unidad archivística formada por el protocolo notarial”.

⁵ ARCO, Ricardo del, “Nuevas noticias de artistas altoaragoneses”, *Archivo Español de Arte*, 79 (1947), p. 231.

⁶ BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., p. 178.

probable que tuvieran razón: a la vista del texto completo del documento, los datos dados a conocer por Del Arco son tan sumarios como, alguno de ellos, totalmente inexacto, lo cual sugiere que su fuente era un ajeno y apresurado apunte de trabajo que no pudo contrastar, aunque le ofreciera las suficientes garantías como para aceptarlo.⁷

Este pequeño misterio quedó definitivamente desvelado al filo del fin de siglo (y milenio): el protocolo de Felipe de Lizana de 1506 fue entregado de forma anónima al Gobierno de Aragón, el cual lo depositó en el año 2000 en el Archivo Histórico Provincial de Huesca,⁸ donde se encuentra ahora. El propósito del presente trabajo es, por tanto, tan sencillo como modesto: completar el artículo de Balaguer y Pallarés —al que, por lo demás, fuera del texto de la capitulación, poco cabe añadir desde un punto de vista puramente documental— y dar término a los interrogantes eruditos planteados en torno a esta pieza, por otra parte perdida, que se arrastran desde la publicación del citado trabajo de Ricardo del Arco, hace ya más de sesenta años.

El contrato se libra el 3 de noviembre de 1506⁹ y se circunscribe a la labor de “fusta”, sin mencionar en ningún momento la pintura, sobre la que no sabemos nada. Los actores son: de una parte, Juan de Palomines o Palamines —que de ambas formas figura—, mazonero, con domicilio habitual en Daroca, habitante en ese momento de Huesca; de la otra, los procuradores de Alonso Cortés, su hermano Pedro Cortés, prior de San Pedro el Viejo, y el notario Pedro Forner, ciudadano de Huesca, contando también con la “intervención” de Juan Campo, prior del convento de Predicadores de Huesca, que parece ser quien asume el seguimiento directo de la ejecución

⁷ De los datos aportados por Ricardo del ARCO el que más se aleja del texto real de la escritura es el precio, que según este autor sería de 50 florines (art. cit., p. 231), algo, de partida, poco verosímil, como ya advirtieron Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS (art. cit., p. 178). En realidad, la capitulación señala un monto bastante más elevado, que se prevé pagar —eso sí— en tandas de 50 florines, tal como indica la última cláusula del contrato, lo que confirma que la lectura del mismo, fuera de quien fuera, no se realizó detenidamente.

⁸ Vid. nota de prensa al respecto en *Diario del Altoaragón*, 28 de febrero de 2000, p. 4.

⁹ Las noticias sobre este documento aportadas por Ricardo del ARCO (art. cit.) precisaban únicamente el año; la fecha exacta, al menos hasta ahora, se ignoraba, lo que ha dado pie a un pequeño error por parte de Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS (art. cit., p. 178), que achacan la contratación, por parte de Juan de Palomines, de un aprendiz el 1 de mayo de aquel año, y la de un oficial, “maestre Joan d’Uxena, fustero e maconero [...], habitante de present Osce”, por un año y 14 florines, el 8 de agosto, a la necesidad de contar con auxiliares para esta obra. Habiéndose formalizado la capitulación del retablo unos meses después, los motivos directos para la contratación de este personal —sin perjuicio de que efectivamente colaborase en la labra de aquel— fueron, obviamente, otros. El texto de estos documentos fue publicado por M.^a Teresa CARDESA GARCÍA, óp. cit., vol. 1: *El ambiente histórico-artístico*, Huesca, IEA, 1993, docs. 1 y 5, pp. 273 y 276. Esta autora lee *Duperia* en vez de *d’Uxena*.

del trabajo. Aunque no es su apoderado formal, el prior de Santo Domingo goza de la total confianza del contratante, hasta el punto de que será el responsable de la tasación de la obra, como veremos. La ausencia de Alonso Cortés no es circunstancial. Retenido, sin duda, por sus obligaciones en la corte, delegará en los representantes mencionados la totalidad de las gestiones, no ya para la labra del retablo, sino para todo el conjunto de labores relacionadas con la erección, el equipamiento y el ornato de su capilla en la iglesia de Predicadores oscense, que se suceden entre los años 1505 y —ya difunto el interesado— 1509 y en las que no aparece implicado personalmente ni una sola vez.¹⁰

Ateniéndonos a la versión final del texto, el retablo sería, para su categoría, de buen porte: veinte palmos de ancho y treinta de alto, sin contar las polseras, que supondrían dos palmos y medio adicionales. Carecería de sotabanco, como es habitual en las piezas para capillas, de menor tamaño que los retablos mayores. El banco tendría seis palmos de ancho, con cinco “istorias del rosel, de bulto”, cada una con su “tuba” correspondiente, rodeado todo “con su buena moldina al derredor y copada de foyas”. El cuerpo contaría con tres calles. En la central, dentro de una hornacina de nueve palmos de alto y seis de ancho, cerrada por una bovedilla nervada, se había de esculpir “una ymagen de bulto de nuestra Senora proporcionada” al hueco que apoyaría sobre una peana sostenida por dos angelotes con las armas del encargante. Sobre esta cavidad, un dosel muy desarrollado —un “tabernáculo”— con “siete paneles o cuadras” más linterna de otros tantos y, en el ático, el consabido Calvario. En las calles laterales, la capitulación describe la realización de dos doseletes en cada una —dos casas, por tanto— con, “en las dos baxas, [...] una storia de bulto del rosel” y, en las dos altas, “en el plano del retablo, [una factura de] labrado de talla”, expresión ambigua que tal vez esté haciendo referencia a algún tipo de paneles decorativos¹¹ que, en buena lógica, deberían servir de fondo a unas esculturas exentas de las que, sin embargo, nada se dice. En las polseras, otras dos efigies menores más, una a cada lado, cobijadas bajo sus “tubas”, y en las vueltas más altas, “su copada de foxas con [en las puntas] scudos y

¹⁰ Vid. BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., pp. 177-181.

¹¹ En la capitulación del 9 de octubre de 1509 entre el Concejo de Grañén y maestre Cristóbal de Cardenosa para dorar y dar color al retablo mayor de la iglesia parroquial de dicho lugar, una de las estipulaciones es que el contratado debe pintar, debajo del sotabanco, “lo de talla, de oro fino, e lo plano, de azul”. MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de la iglesia de Grañén”, en *El retablo de Grañén*, Huesca, DPH, 1992, p. 75. Agradezco las indicaciones de don Jesús Criado Mainar para la interpretación de este pasaje.

armas de bulto del señor Alonso Cortés”. Todas las separaciones de las casas, los “pilares”, incluidos los del banco, estarían “revestidos”, y habría, “delante el pilar rebestido, una columna con enbasamiento y capitel con una imagen pequeña de bulto con su tubeta y amortiment encima la ymagen”.

El modelo propuesto a Palomines en la capitulación era, específicamente, la obra de la custodia y el sotabanco del retablo contemporáneo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, terminado en torno al año 1500 y sustituido por el actual en la segunda mitad del siglo XVII. La precisión no era ociosa, pues esta pieza, como había sido lo habitual hasta estos momentos, reservaba a la pintura el núcleo del programa y marginaba la escultura a los elementos periféricos.¹² La mazonería de este retablo se debía a la mano de Gil de Brabante, uno de los profesionales del ramo más ubicuos en el área oscense en la etapa final del gótico.¹³

¹² De este retablo no se conserva hoy en día más que unas pocas tablas y la talla en bulto, muy mutilada, del titular. El estado de la cuestión más actualizado al respecto, en GARCÉS MANAU, Carlos, “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 75-83. Existe una descripción general de este retablo en un decreto de la visita llevada a cabo por del obispo Berenguer de Bardají al templo laurentino el 19 de abril de 1610. Dice: “el altar mayor estaba situado a la parte de oriente, frontero a la puerta principal de la iglesia; de pincel antiguo muy bueno; era retablo grande y dorado en parte, de la invocación de San Lorenzo, con la figura del dicho Santo en medio, de todo bulto, con su tabernáculo para el Santísimo Sacramento; y en el primer cuerpo del altar había diversas figuras pequeñas y doradas, de todo relieve; y el dicho altar tenía sus puertas de lienzo con sus vestimentos de madera, pintadas al temple por ambas partes”. Cit. por IGUACEN BORAU, Damián, *La basílica de San Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n., 1969, p. 42. Se desprende de ello que los referentes que toma el retablo de Alonso Cortés eran muy vistosos y de cierta categoría, la suficiente al menos como para llamar expresamente la atención cien años después, en el contexto de una sensibilidad artística muy distinta.

¹³ Una serie de noticias, aunque indirectas, concluyentes permiten atribuir a este factor las mazonerías de los retablos mayores de Bolea, Grañén y San Lorenzo de Huesca (MORTE GARCÍA, Carmen, art. cit., pp. 20-21), de las que solamente sobrevive hoy en día la primera. La alusión de la presente capitulación permite profundizar, más allá de suposiciones lógicas, en el parentesco, ya no de autoría, también estructural, entre la talla del retablo de Bolea y la del de San Lorenzo: en Bolea el trabajo escultórico se concentra, precisamente, en el sotabanco y en el espectacular sagrario; el apunte de la visita a San Lorenzo de 1610 que veíamos en la nota anterior abunda en la misma idea. La mazonería del retablo de Bolea está pendiente de un estudio en profundidad. Vid. MORTE GARCÍA, Carmen, “El retablo mayor de Bolea y su restauración”, en *La colegiata de Bolea y su restauración*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 83 y ss., y SEPÚLVEDA SAURAS, M.^a Isabel, José Luis PANO GRACIA y Carmen MORTE GARCÍA, *La villa de Bolea: estudio histórico-artístico y monumental*, Bolea (Huesca), Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea, 2001.

Según la información disponible, Gil de Brabante destaca en el mercado local de la talla artística hasta la llegada a la ciudad en 1520 de Damián Forment —para la realización del retablo mayor de la catedral—, que supuso la consolidación definitiva del nuevo gusto renacentista en Huesca, paralelamente al resto de Aragón. Gil de Brabante no fue capaz de adaptarse a estas novedades y, paulatinamente marginado, moriría en la pobreza en 1547. Vid. MORTE GARCÍA, Carmen, “Huesca entre dos siglos”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, 1993, pp. 208-210. Importantes informaciones y testimonios, incluso en

Desde el punto de vista de la tradición documental, la capitulación es una minuta. Como denota el trazo de la escritura —totalmente diferente a la del resto del registro que la contiene—, fue facilitada por las partes contratantes al notario, el cual, idealmente, debería haberla pasado a limpio y copiado en el protocolo. Pero no fue el caso. En un deseo, sin duda, de no atentar inadvertidamente contra la integridad del contenido, el fedatario simplemente incorporó en los márgenes superiores e inferiores de las dos primeras páginas, en una letra pequeña y muy cursiva, para aprovechar el poco espacio disponible, las fórmulas contractuales procedentes, muy abreviadas, y lo cosió al protocolo. Este proceder, que no es raro,¹⁴ nos permite aquilatar la génesis documental y las fases de la contratación.

Se percibe perfectamente que la redacción de las capitulaciones se realizó en dos fases: una primera, en términos de volumen la más importante, sobre la que posteriormente se realizaron una serie de correcciones y añadidos en diferentes rondas de revisiones.¹⁵ En materia de obra, los cambios más sustanciales de una a otra son una mayor complicación y riqueza de doseles y cresterías¹⁶ y una ampliación reseñable del trabajo de imaginería, con la inclusión de estatuaría adosada en todos los pilares de la estructura del cuerpo¹⁷ —por supuesto con sus doseletes correspondientes— y no solamente en los del banco, como inicialmente estaba previsto, más dos nuevas “storias de bulto del rosel” para dos casas de las calles laterales,¹⁸ la talla, también en bulto, de la imagen titular¹⁹ y un nuevo angelote —a sumar al original— como portador heráldico en la base de la misma,²⁰ algo que, parece, intenta compensarse siquiera parcialmente

primera persona, sobre la figura de este artífice, en DURÁN GUDIOL, Antonio, “El proceso de maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548)”, *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, 2 (1983), pp. 13-29, artículo también reproducido, con el mismo título, por M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo BORRÁS GUALIS (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, 1993, pp. 41-56.

¹⁴ Vid., por ejemplo, LACARRA DUCAY, M.^a Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, IFC, 2004, pp. 206-207.

¹⁵ En alguna ocasión se añadieron modificaciones a partes del texto que ya habían sido enmendadas o completadas previamente (vid. notas 51 y 52). En la cláusula antepenúltima los diferentes cambios introducidos llegan a oscurecer la comprensión del texto.

¹⁶ Vid. notas 61, 62, 63 y ss.

¹⁷ Vid. notas 56 y 69.

¹⁸ Vid. nota 70.

¹⁹ Vid. nota 57.

²⁰ Vid. notas 58 y 60.

con una disminución de las casas del banco, que pasan de siete a cinco²¹ —con la correspondiente minoración de “storias” y elementos figurativos de las columnas de separación—,²² y de las imágenes contenidas en la polsera, que de dos por lado pasan a solamente una.²³ Con todo, el incremento de trabajo parece significativo, al menos sobre el papel.

En términos contractuales, las novedades más significativas son: la adición de una nueva cláusula, al final, donde se aquilatan las condiciones de pago y el plazo de ejecución;²⁴ la identificación del obrero contratado y de los apoderados del contratista, que en la primera versión, significativamente, no figuraban;²⁵ finalmente, la introducción de una tímida vía cautelar de revisión del primer precio barajado, 2500 sueldos, que a pesar de todo formalmente se mantiene: “si pareciera al reverendo mosén Campo que se le deva dar veinte florines o más del dicho precio, pues la obra lo merezca”. En realidad el desfase fue mucho mayor, como veremos. Estas constataciones, y en particular esas reticencias a la hora de modificar el presupuesto primitivo mediante un aumento del trabajo previsto, conducen a pensar que las cláusulas iniciales seguían estrechamente instrucciones específicas a priori y desde la distancia de Alonso Cortés, el cual dejó en manos de sus representantes, lógicamente, el cierre de los detalles y las cuestiones más prácticas —incluida la elección del artista dentro de la panoplia de candidatos locales—, pero cuya voluntad en los aspectos más sustanciales del contrato —y en particular, por supuesto, la cuestión crematística— nadie se atrevió a vulnerar abiertamente.

En cualquier caso, resulta muy llamativa la atención, muy asimétrica, que la capitulación presta a los trabajos de mazonería e imaginería. Los primeros son descritos con una minuciosidad inusual, mientras que los segundos —muchos de ellos introducidos a posteriori, como veíamos— lo son de una forma absolutamente sumaria, hasta el extremo de que se prescinde, fuera de la imagen titular, de toda concreción iconográfica. La impresión resultante es que el desarrollo del capítulo escultórico fue una circunstancia sobrevenida a los propósitos originales de esta contratación, aunque

²¹ Vid. notas 53 y 54.

²² Vid. nota 55.

²³ Vid. nota 72.

²⁴ Vid. nota 79.

²⁵ Vid. notas 50 y 51.

probablemente no al plan general de la obra. El mismo Juan de Palomines no parece sentirse muy cómodo con esta nueva encomienda, pues subcontratará su bloque más sustancial: el 26 de marzo de 1507 daba a destajo a “mastre Luis Peyrot, imaginero Osce”, siete historias de bulto a voluntad del patrón —justamente el número total de escenas escultóricas expreso en la capitulación— y una “ymagen de Nuestra Señora con el Ihesús en los brazos y baxo en la peayna dos ángeles, todo en siete palmos de alto”.²⁶ Una cosa es cierta: en aquellos momentos en Aragón la tradición heredada en el mundo de los retablos estaba poco menos que monopolizada por la pintura, y un encargo como este, netamente escultórico, resultaba altamente novedoso. El triunfo del Renacimiento supondrá, precisamente, la inversión de este fenómeno: el neto predominio de la escultura sobre la pintura durante la primera mitad del siglo XVI.

El precio pactado debía abonarse en tres tandas: 50 florines “luego de present” —se hicieron efectivos una semana después—,²⁷ otros 50 para las fiestas de Navidad entrantes,²⁸ y los 50 restantes, más el eventual plus resuelto por mosén Campo, terminada la obra, cuyo plazo de entrega se estableció para marzo de 1507. En realidad, por lo que se deduce de la documentación conservada, la pieza no se libró hasta más de un año después.²⁹ Tocante al coste cierto, que no se terminó de satisfacer hasta 1509, ya difunto Alonso Cortés, los datos no son todo lo claros que cabría desear, pero resulta razonable pensar que se elevó hasta 7100 sueldos —tal vez un poco más—, que es la

²⁶ Vid. el documento en BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., doc. 1, p. 186. Estos autores vinculan también con la talla de este retablo a otro maestro imaginero, Jerónimo de Testa, que se ajusta con Palomines el 15 de mayo de 1508 (ibídem, pp. 179-180). No obstante, por esas fechas la obra debía de estar prácticamente terminada, como reconocen ellos mismos (ibídem, p. 180), lo que hace su propuesta un tanto aventurada. El texto del “afirmamiento” de Testa, en CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, óp. cit., vol. 1, doc. 6, p. 276.

²⁷ El 10 de noviembre de aquel año. Este albarán, que no se conocía, figura en este mismo protocolo de Felipe de Lizana de 1506, s. f. Juan de Palomines, que es caracterizado como “carpentero, maestro de maconería”, recibe los mencionados 50 florines de manos de mosén Juan Cortés, prior de San Pedro, como procurador de Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey, “en pago de aquellos dos mil y quinientos sueldos que en el dicho nombre procuratorio me prometistes dar e pagar por labrar el retablo de la capilla que el dicho mossén Alonso Cortés faze fazer en la capilla que ha fecho de Predicadores Osce, los quales son por la primera tanda”. Se advierte, no obstante, que en esos 50 florines se incluyen los 342 sueldos que Jaime Forner, notario, ciudadano de Huesca, “prestó” al mazonero.

²⁸ El albarán de este segundo plazo se fecha el 11 de enero de 1507. BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, art. cit., pp. 178-179.

²⁹ Las personas que se obligaron como fiadores de Palomines por las cuantías que este recibió a cuenta, en las primeras tandas, fueron exoneradas por el procurador de Alonso Cortés el 19 de mayo de 1508. Ibídem, p. 180.

cifra en que la obra fue tasada por Juan Campo según se hizo constar en acto solemnizado ante el notario Domingo López.³⁰ Semejante divergencia con lo estipulado documentalmente corrobora la irrealidad de la valoración económica original, como ya comentábamos, pero también insinúa la realización de mejoras adicionales³¹ y desliza cierta inseguridad acerca de la fidelidad del resultado final con respecto al texto contractual.

El mayor interés que ofrecían las breves notas publicadas por Ricardo del Arco sobre la capitulación que ahora presentamos era que se trataba de una obra *al romano*, lo que acusa sin duda el carácter cortesano del encargante —como es sabido, el Renacimiento se expande eminentemente a partir del círculo regio—. Esta puntualización ha dado pie a que el retablo de la capilla de Alonso Cortés suela citarse en la bibliografía especializada como uno de los más precoces contratos escultóricos aragoneses —y el primero conocido en Huesca— que se hacen eco de forma expresa de las novedades renacentistas, al menos documentalmente. El más temprano fue el retablo de san Jorge de la capilla de la Diputación del Reino, encargado a Gil de Morlanes el Viejo en 1502,³²

³⁰ Los pagos se escalonaron en seis albaranes. Los dos primeros, de 50 florines, conforme a lo acordado en las capitulaciones, son dados en 1506 y 1507 (vid. notas 27 y 28). En 1508 se consignan otros dos, de 1255 sueldos y 4 dineros y 950 sueldos respectivamente. Finalmente, en 1509 se protocolizan los dos restantes —en los que precisamente se menciona la tasación de 7100 sueldos de mosén Campo—: uno, por 3294 sueldos y 8 dineros, es del 15 de marzo de 1509, y el último, de 3295 sueldos y 8 dineros, de unos pocos días después, del 18 de marzo. *Ibidem*, pp. 180-181. La suma de todos estos importes rebasa los 10000 sueldos. No tiene mucho sentido. Pero tampoco resulta muy convincente que se libren en 1509 dos cuantías prácticamente iguales —un solo sueldo de discrepancia— con tan solo tres días de diferencia. Pienso que tras la redacción del recibo del 15 de marzo debió de advertirse algún error contable o hubo algún tipo de reclamación por parte del mazonero que dio como resultado el documento del 18 de marzo, que no es realmente un nuevo albarán, sino un sustituto del anterior, el cual, por la razón que fuese, el notario olvidó cancelar. Si prescindimos de ese albarán del 15 de marzo de 1509 el monto total asciende a 7167 sueldos y 8 dineros, cantidad muy cercana a la contemplada en la tasación documentada.

El citado documento del 18 de marzo de 1509 fue publicado por M.^a Teresa CARDESA GARCÍA, *op. cit.*, vol. 1, doc. 7, pp. 276-277. De su transcripción, dicha autora interpreta que Palomines realizaba en la iglesia de Predicadores por cuenta de Alonso Cortés no un retablo, sino dos. *Ibidem*, p. 210, y vol. 2, p. 207. No encuentro noticia o referencia alguna adicional que confirme la existencia de este segundo retablo.

³¹ Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 180, piensan lo mismo.

³² Publica el documento Manuel SERRANO SANZ, “Gil de Morlanes, escultor del siglo XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, xxx/5-6 (1916), p. 375, en nota. En pintura la primera alusión es un poco anterior, de 1496, cuando al finalizar la ampliación de las naves de la Seo se contrató a dos pintores castellanos para que pintasen en las bóvedas y los muros adyacentes “una faxa morisqua, otra romana”. CRIADO MAINAR, Jesús, “Las artes plásticas del primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza), el tránsito del *moderno al romano*”, *Turiasso*, x/2: *II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: Ciencias Sociales* (1992), p. 398.

pero solamente es a partir, precisamente, de 1506 cuando empiezan a menudear este tipo de alusiones en la contratación artística.³³

La lectura del documento que publicamos revela que la afirmación de Ricardo del Arco es una notable exageración: tal como aparece reflejada en el texto, la estructura de la pieza es inequívocamente gótica, con la exuberante profusión de “tubas”, “jambradas”, “linternas”, “amortments”, “pilares revestidos” y demás elementos característicos propios del estilo, mientras que las alusiones al *romano* se reducen a unas pocas anotaciones, todas significativamente de la primera redacción, sin más valor, aparentemente al menos, que el puramente decorativo.³⁴ Era lo previsible y lo habitual en el contexto.³⁵ La asunción del nuevo lenguaje renacentista fue paulatina, y solamente en la década de 1520 puede decirse que el arte renaciente se implanta con solidez en Aragón, tras la terminación del retablo del Pilar por Forment y, sobre todo, la estancia en Zaragoza de Carlos V en 1518, que pone a la región en contacto con las vanguardias artísticas del momento y algunas de sus personalidades más relevantes (Berruguete, Bigarny, Fancelli...),³⁶ aunque, de hecho, las facturas góticas perdurarán —paulatinamente de forma cada vez más

³³ Vid. SERRANO, Raquel, et alii, *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 44. De hecho, de 1506 es la capitulación —en este mismo protocolo notarial, como decíamos— de la primera gran obra aragonesa y oscense conservada donde se incorporan atisbos de los modos del Renacimiento: el retablo del Juicio Final de Montearagón —hoy en el Museo Diocesano de Huesca—, obra de Gil de Morlanes el Viejo. No obstante, el texto del contrato en ningún momento menta trabajo *al romano* alguno, lo que nos remite a las limitaciones de las fuentes documentales.

³⁴ Son, concretamente, cuatro: “tronquería al romano” (2), “jambranas [...] al romano” y “foxas del romano”.

³⁵ Vid. capitulaciones de estos años, con el mismo tipo de llamadas marginales *al romano*, en ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedente del Archivo de Protocolos*, s. XVI, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaquil, t. I, 1915, pp. 10-12; t. II, 1917, pp. 68-70, etcétera.

³⁶ En los últimos veinte años el tránsito del gótico al Renacimiento de las artes aragonesas en general y de la escultura en particular ha sido abordado en diferentes síntesis. Vid., entre otras, ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel, “La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al romanismo”, en M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo BORRÁS GUALIS (coords.), óp. cit., pp. 113-127; MORTE GARCÍA, Carmen, “La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)”, en Ernest BELENGUER CEBRIÁ (coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V (Congreso Internacional, Barcelona, 21-23 de febrero de 2000)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 3, pp. 53-120; de la misma, “La gran revolución escultórica en Aragón”, en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al barroco*, Zaragoza, IFC, 2002, pp. 145-212; de la misma, “Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al Renacimiento”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2006; la más reciente, muy resumida, se debe también a Carmen MORTE GARCÍA, “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Museo de Bellas Artes de Bilbao / Generalitat Valenciana, 2009, pp. 54-78.

marginal— hasta entrados los años treinta.³⁷ En cualquier caso, vale la pena resaltar que el retablo de Nuestra Señora de la capilla de Alonso Cortés es una pieza netamente escultórica, lo que por sí es ya un factor de evolución, como ya se ha señalado anteriormente.

Desaparecida la obra, no cabe sino especular con los resultados. Pero, considerando lo temprano de la data, con todo lo que lleva aparejado de escasez de modelos y referencias —el elegido en la capitulación, el retablo de san Lorenzo de Huesca, era una estructura indudablemente gótica— y el propio carácter del texto, con toda probabilidad las novedades *al romano* no pasarían de ser puramente epidérmicas... en el mejor de los supuestos, pues no faltan obras conservadas de estos años en que, a pesar de haber sido contratadas expresamente, al menos algunos elementos, *al romano*, la ejecución fue totalmente gótica.³⁸ Diego de Aínsa, que tuvo ocasión de ver un siglo después este retablo, lo describe en su *Fundación, excelencias y grandezas [...] de la antiquísima ciudad de Huesca* —cuya primera edición data de 1619— transmitiendo cierta sensación de arcaísmo: “el retablo de esta capilla, aunque antiguo, es muy curioso y de obra muy menuda, de relieve entero, con mucha otra mazonería”.³⁹

Para finalizar, una breve semblanza de la figura del obrero, Juan de Palomines, un maestro mazonero⁴⁰ con una mediana trayectoria y que, por ende, debió de ser acreedor

³⁷ Cf. SERRANO, Raquel, et alii, *óp. cit.*, p. 44. En lo que es propiamente el ámbito de la capital oscense, en una fecha tan tardía como 1520 el cabildo de la ciudad todavía dudaba en la capitulación del retablo mayor de la catedral entre “fazer la dicha obra del dicho retablo o al romano o ytaliano”, es decir, renacentista, “o a lo flamenco”, dicho de otro modo, gótico. LLABRÉS, Gabriel, “Capitulación entre el cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de Huesca”, *Revista de Huesca*, 1 (1903), pp. 37-40.

³⁸ Así sucede, por poner un ejemplo, con algunas de las primeras tallas *al romano* encargadas en la ciudad de Tarazona: los paneles del antepecho de la escalera del púlpito de la catedral, comprometidos con Pedro de Cervellera en 1506 —y a pesar de que los homólogos de la plataforma, encargados a la vez al mismo artífice y con idéntica especificación, constituyen sin embargo uno de los primeros ejemplos de decoraciones propiamente renacentistas aragonesas—, o con la mazonería del retablo de San Marcos de Cascante, convenida en 1509, que no exhibe el menor detalle renacentista. Vid. CRIADO MAINAR, Jesús, *art. cit.*, pp. 393-399.

³⁹ Cit. por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 182. Resulta significativo comprobar que Diego de Aínsa al reseñar el retablo de Montearagón, un trabajo, como hemos visto, de estas mismas fechas y contexto estilístico, utiliza una expresión idéntica: “es obra menuda”. Cit. por CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *óp. cit.*, vol. 2, p. 32. La impresión general que recibía el espectador debía de ser, por tanto, similar.

⁴⁰ Raquel SERRANO et alii, *óp. cit.*, p. 40, lo califican de pintor. No encuentro sustento alguno para semejante afirmación. Todos los trabajos conocidos de Juan de Palomines se relacionan inequívocamente con la mazonería, nunca con la pintura. De hecho, emplea los servicios de terceros, pintores declarados, para dorar y colorear las obras de su taller. Vid. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Rujejo*, 2 (1996), doc. LI, pp. 91-92, y ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *óp. cit.*, t. II, p. 27.

de algún tipo de reconocimiento, cuando menos en el ámbito local, oscurecido sin embargo por la envergadura de las grandes personalidades artísticas coetáneas: Forment, los Morlanes, padre e hijo, Moreto o Joly. Desgraciadamente no se tiene constancia de obra alguna suya conservada.⁴¹ Al parecer, se formó con Nicolau Gilbert, fustero y maestro de talla de Zaragoza poco documentado, con quien se concierta como aprendiz en 1484.⁴² Federico Balaguer lo encuentra en 1482 trabajando en Jaca, si bien no sabemos en qué, y en años posteriores como domiciliado en Huesca.⁴³ En 1506 la presente capitulación lo muestra, como hemos visto, recién tornado a la capital oscense procedente de Daroca.⁴⁴ Permanece en Huesca, centrado profesionalmente en el encargo de Alonso Cortés, hasta 1510, cuando la abandona definitivamente⁴⁵ —dejando sin embargo en la misma parientes e intereses—⁴⁶ para marchar de nuevo a Daroca, donde arraiga y sostiene el único taller estable de mazonería de esa localidad hasta el año 1531, en el que se le pierde definitivamente la pista.⁴⁷ Durante la etapa darocense se documenta su participación en cuatro proyectos; uno de ellos —el retablo para la capilla de Nuestra Señora de la Puerta de Daroca— es concertado en 1529 con un contenido renaciente, contractualmente al menos, bastante claro.⁴⁸

⁴¹ Se quiso relacionar a Juan de Palomines con la labra del retablo de la capilla del Patrocinio de Daroca (datable en torno a 1515), una de las primeras obras renacentistas, aunque con reminiscencias góticas, conservadas en Aragón. MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), pp. 161-168. Pero posteriormente se dilucidó que es obra de Pedro Laguardia. Vid. MIÑANA RODRIGO, M.^a Luisa, et alii, “La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca: datos documentales”, *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 24-26 de septiembre de 1987), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 193 y ss., y SERRANO, Raquel, et alii, *óp. cit.*, p. 47.

⁴² JANKE, R. Steven, “Escultura gótica en el Alto Aragón”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, *cit.*, p. 173.

⁴³ BALAGUER, Federico, “Datos inéditos...”, p. 172.

⁴⁴ El vínculo con Daroca y la condición de “habitant de present” de Huesca del mazonero figura en otros documentos del año 1506 citados por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, p. 178. Por nuestra parte podemos aportar que entre los asistentes a una reunión del Concejo de Daroca el 8 de junio de 1505 figuraba un tal “Johan de Palamenes” con la categoría de consejero. Archivo Municipal de Daroca, libro de actas de 1505, f. 40r.

⁴⁵ Todas las noticias de la estancia en Huesca entre 1506 y 1510 de Juan de Palomines son recopiladas por Federico BALAGUER y M.^a José PALLARÉS, *art. cit.*, pp. 176-183.

⁴⁶ Vid. CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa, *óp. cit.*, vol. 1, docs. 8 y 15, pp. 277 y 291, y MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, y M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, “Mazoneros e imagineros del siglo XVI en Daroca”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, *cit.*, p. 278.

⁴⁷ MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, y M.^a Dolores PÉREZ GONZÁLEZ, *art. cit.*, pp. 277-279.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 278-282.

DOCUMENTO

Huesca, 1506, noviembre, 3.

Capitulación para la realización de un retablo para la capilla de Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey de Aragón, en la iglesia de Predicadores de la ciudad de Huesca.

Archivo Histórico Provincial de Huesca, protocolo de Felipe de Lizana, notario de Huesca, 1506, s. f.

// Die tercia novembris anno a Nativitate Domini MD sexto Osce, el reverendo mossén Johan Cortés, prior de Sant Pedro Osce, como procurador del reverendo mossén Alonso Cortés, sacristán de la capilla del rey nuestro senyor, segunt que de su procura consta largamente por carta pública de procuración... [lac.] ..., el magnífico Jayme Forner, notario, ciudadano de Huesca, como procurador que se dixo ser del dicho mosén Alonso Cortes, en los dichos nombres, con intervención del reverendo mosén Johan Canpo, prior de Predicadores Osce, de la part una, et el honorable maestre Johan Palamines, maconero, habitant de present en la ciudat de Huesca, habitant de la ciudat de Daroqua, de la part otra, los quales, en los dichos nombres, daron e librarón en poder de mí, notario, la present capitulación de concordia la qual huvieron por leýda etc. et con esto prometieron e se obligaron las dichas partes de tener e con effecto cumplir lo contenido en la present capitulación e concordia, lo que toqua a cada huna de las partes etc. obligantes los bienes e rentas del dicho su principal en los dichos etc. e el dicho maestre Johan Palamines su persona e bienes etc. renunciantes etc. et con esto juraron a Dios los dichos procuradores en ánima del dicho su principal e el dicho Johan Palamines en ánima suya de fazer e conplir lo contenido en la present capitulación, lo que cabe a cada huna de las partes dius pena de perjurijs etc. fiat large etc. cum securitatibus in similibus actis solat etc.

Testes: Johan de Canyuela, senyor de Torre Secas, cives Osce, e Luys de Pilares, notario, habitante Osce.⁴⁹

[Cruz]

In Christe nomine, amen.

Con los capítolos infrascriptos se da a labrar de fusta el retablo de la capilla del senyor Alonso Cortés en el monasterio de Predicadores de la ciudad de Huesca por el reverendo mosén Joan Cortés, como procurador del dito Alonso Cortés, e Jayme Forner como, a esto, procurador del dito Alonso Cortés y con intervención del reverendo mosén Joan Canpo,⁵⁰ por dos mil y quinientos sueldos⁵¹ a maestre Joan Palamines, con esto [sic] enpero: que si parecerá al reverendo mosén Canpo que se le

⁴⁹ Hasta aquí el texto aportado por el notario, que es posterior y de una mano diferente al de las capitulaciones propiamente dichas. De hecho, se encaja de manera forzada en el hueco dejado por los márgenes superiores e inferiores de las dos primeras páginas de las mismas.

⁵⁰ “por el reverendo mosén Joan Cortés [...] mosén Joan Canpo” aparece sobrepuesto al pautado original y se añade a la primera redacción de la capitulación.

⁵¹ La redacción original dejaba en este punto un hueco; desde aquí hasta el fin de la cláusula el texto se completó en un momento posterior.

deva dar veinte florines o⁵² más del dicho precio, pues la obra lo meresca, que sean tobidos de dar e pagar aquellos.

Et primerament, el dicho retablo ha de tener de ancho, sinse las polseras, veynte palmos y de alto trenta palmos.

Ítem, ha de tener el banco seys palmos en ancho y cinco⁵³ historias del rosel de bulto y cinco⁵⁴ tubas muy forçadas y la talla muy delgada, con su tronquería, bien acompañada con janbranas al romano obradas.

Ítem, ha de haver seys⁵⁵ pilares revestidos, con dos pilares cada pilar, y delante el pilar rebestido, una colona con enbasamiento y capitel con una imagen pequenya de vulto, con su tubeta y amortiment encima la ymagen.

Ítem más, el sobredicho banquo ha de ser bastido, que se pueda de fazer cada pieca por sí, con su buena moldina alderredor y copada de / foyas que satisfaga a tal banquo. Los planos han de ser ymitados a masclo y hembra y encollado todo el retablo, muy bien acabado. E más, sobre el dicho banquo huna corona de foyas con su claraboya.

Ítem, ha de tener el dicho retablo huna bacía de nueve palmos de alto y seys palmos de ancho, con los dos pilares rebestidos con sus ymágenes⁵⁶ y en la bóveda de la bacía sus cruzeros, con sus claus o filaterias,⁵⁷ y una ymagen de bulto de nuestra Senora proporcionada a la bacía.

Ítem, debaxo de la bacía huna pecyna con dos⁵⁸ ángeles⁵⁹ que tengan las armas del senyor Alonso Cortés, con sus fullages alderredor de los ángeles⁶⁰ y del laudo.

Ítem, encima de la bacía hun tabernáculo con siete⁶¹ paneles o cuadras, los quales paneles han de tener janbranas, lanternas y amortimentos⁶² de tronquería al romano, obrados con ocho⁶³ pilares rebestidos, con dos pilares cada pilar y al piet de cada pilar su represa o bestión.

⁵² La conjunción es añadida a la primera redacción; originalmente era “veinte florines más”.

⁵³ “cinco” sustituye al original “siete”, tachado.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ “seys”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “ocho”, tachado.

⁵⁶ “rebestidos con sus ymágenes”, que aparece sobrepuesto a la alineación original del texto, sustituye a “de tres flores”, tachado.

⁵⁷ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

⁵⁸ “dos”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “hun” —es decir, ‘uno’—, tachado.

⁵⁹ Tras la modificación de “hun” a “dos”, que señalabamos en la nota anterior, el redactor olvida introducir el correspondiente plural.

⁶⁰ Originalmente, “el ángel”; las correspondientes terminaciones del plural se añaden posteriormente.

⁶¹ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “cinco”, tachado.

⁶² “lanternas y amortimentos” aparece sobrepuesto a la alineación original del texto y es un añadido a la redacción original.

⁶³ “ocho”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “seys”, tachado.

Ítem más, ha de tener, sobre la tuba principal del dicho tabernáculo, una lanterna con siete⁶⁴ cuadras o paneles, con sus jambranas, lanternas y amortimientos⁶⁵ de tronquería al romano, obradas con siete⁶⁶ pilares rebestidos. //

Ítem, encima la lanterna tres⁶⁷ amortimientos bien labrados y bien fornidos, segunt la ordenanza de lo de arriba dicho, e más encima los amortimientos⁶⁸ un crucifixo con Johan y María y al piet de la cruz Monte Calbari, con sus represas el Johan y la María.

Ítem más, ha de tener a los dos costados de la bacía y tabernáculo dos pilares de cada part y sendos juntos a las polseras, rebestidos segunt dito es,⁶⁹ que son todos quatro pilares.

Ítem, a cada part del retablo se ha de fazer dos tubas de siete paneles de tronquería con sus jambranas y cada una de las tubas con tres lanternas y en las dos tubas más altas, sobre ellas se ha de fazer en cada una tres amortimientos y debaxo los amortimientos, en el plano del retablo, labrado de talla,⁷⁰ et en las dos baxas ha de haver una storia de bulto del rosel.

Ítem, que las tubas sobredichas han de tener sus bóbedas a manera de crucero, con sus represas pequenyas, y en el medio una pinocha o otra cosa que parezqua bien.

Ítem, las polseras han de tener de ancho dos palmos y medio⁷¹ con tuba⁷² cada polsera de tres⁷³ cuadras con su tronquería y lanternas⁷⁴ / y⁷⁵ sendos amortimientos a manera de tabernáculo sobre la ymagen.⁷⁶ Et en lo resto de las polseras de las bueltas altas del dicho retablo, su copada de foxas con scudos y armas de bulto del senyor Alonso Cortés, e más, en las puntas de las polseras, baxo sendas foxas del romano, bien labradas⁷⁷ y muy fornidas y abultadas.

⁶⁴ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “cinco”, tachado.

⁶⁵ “lanternas y amortimientos” aparece sobrepuesto, añadido a la redacción original.

⁶⁶ “siete”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “seys”, tachado.

⁶⁷ “tres”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “hun” —es decir, ‘uno’—, tachado.

⁶⁸ Originalmente, “l’amortiment”; posteriormente se añade la terminación del plural del artículo, pero se olvida la del sustantivo.

⁶⁹ “rebestidos segunt dito es”, que aparece sobrepuesto, sustituye al original “de tres flores”, tachado.

⁷⁰ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

⁷¹ “y medio” es añadido, al final de una línea, a la redacción original.

⁷² Originalmente, “dos tubas”; posteriormente se tachan el numeral y la terminación del plural del sustantivo. En este punto aparece también, sobrepuesta a la alineación original del texto e igualmente tachada, la frase “una ymagen de bulto e una”.

⁷³ A continuación la redacción original especificaba “palmos”, tachado.

⁷⁴ En este punto la redacción original continuaba con la frase, tachada, “y en las dos más altas”.

⁷⁵ Esta conjunción aparece sobrepuesta a la alineación original del texto y es un añadido posterior.

⁷⁶ “a manera de tabernáculo sobre la ymagen” aparece sobrepuesto al pautado original del documento y es un añadido posterior.

⁷⁷ De aquí en adelante, hasta el final de la cláusula, añadido a la redacción original.

Ítem, todo lo susodicho ha de seyer muy bien acabado, tan buena o mexor que la obra de la custodia y sotabanquo⁷⁸ del retablo de Sant Lorenz de la dita ciudad de Huesca.⁷⁹

Ítem, es condición entre las dichas partes que el dicho maestre Joan Palomines ha de dar acabado y asentado el dicho retablo por todo el mes de marco primero binient, et la pagua de aquel le ayan de fazer en tres⁸⁰ tandas: los cincuenta florines, luego de present, e los otros cincuenta florines por fiestas de Navidat y el resto, asentada y acabada toda la dicha obra.

⁷⁸ Originalmente, “del piet”; posteriormente se corrige y queda “de la custodia y sotabanquo”.

⁷⁹ La capitulación, originalmente, terminaba aquí; la cláusula siguiente es un añadido posterior.

⁸⁰ Tachado, “dos”.

DOS NOTICIAS DE 1563 ACERCA DE UN CANTERO SIN PRECEDENTES DOCUMENTALES: PEDRO LAVIÑA¹

María del Mar PISA SANUY*

Los protocolos notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Huesca constituyen una fuente imprescindible para el estudio histórico-artístico de nuestra tierra. Entre los cerca de doscientos canteros mencionados a lo largo del trabajo notarial consultado, de entre 1550 y 1580, es de destacar la figura de Pedro Laviña, un cantero desconocido hasta el momento y del que tan solo se sabe que fue *habitante* de Huesca.

Laviña aparece en dos interesantes noticias. La primera de ellas se refiere a la construcción de la capilla de la Epifanía de la catedral oscense en julio de 1563, y la segunda es la que concierne a una columna de piedra que debía asentar en el zaguán de un notario público de Huesca en noviembre del mismo año, documento este de especial relevancia por aludir a una traza que ha llegado hasta nuestros días.

* Licenciada en Historia del Arte. mariadelmarpisa@gmail.com

¹ Este artículo es un extracto del proyecto de investigación subvencionado por el IEA en 2008 con el título *Estudio documental de la arquitectura oscense a través de los fondos del AHPH: 1550-1580*, cuya defensa supuso la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Universidad de Zaragoza.

LA CAPILLA DE LA EPIFANÍA EN LA CATEDRAL DE JESÚS NAZARENO

El solar que ocupa la actual catedral oscense —edificada entre 1273 y 1515— fue ocupado en un primer momento por un edificio público de época romana. Aunque Huesca tenía obispo ya en época visigótica, no se conocen noticias acerca del templo que hubo de servirle como catedral durante aquel tiempo; más tarde se construyó la antigua mezquita conocida con el nombre de *Misleida*.

En época moderna fueron construidas dos bellas capillas en el muro de la fachada principal: la de Santa Ana, concluida en 1522 e impulsada por el canónigo Martín de Santángel, y la de la Epifanía (fig. 1), de la que se conocían muy pocos documentos al respecto.



Fig. 1. Huesca. Catedral: capilla de la Epifanía. Portada. (Foto: M.ª del Mar Pisa)

Se sabe que el 18 de julio de 1562 el cabildo concedió licencia al canónigo arcediano Tomás Fort para suprimir la puerta lateral de la fachada contigua al campanario y construir en su lugar una capilla bajo la invocación que deseara, y le autorizó a abrir dos sepulturas para él y los suyos. Destruída la puerta, su vano se amplió con la apertura de una arcada de medio punto, abierta a la nave septentrional, y se levantó la capilla adosada a la fachada. El resultado fue una estancia rectangular cubierta con cúpula y linterna.²

Así, se comenzaría a construir en julio de 1563, según consta en una capitulación establecida entre el canónigo y el cantero Pedro Laviña (doc. 1). En ella se dispone que la cubierta, de piedra como el resto de la capilla, debía ser una bóveda de crucería sobre pechinas con cimborrio para dar lumbre al interior, bajo la cual exigía colocar una cornisa “de piedra picada al romano”. Además tenía obligación de asentar el altar del mismo material y hacer un armario para servicio de la capilla.

El maestro se comprometía a acabar la capilla, conforme a tres trazas que habría ejecutado él mismo, a lo largo del mes de mayo del año siguiente, y se concretaba el pago de 6000 sueldos jaqueses, de los que debía tener en cuenta el pan y el vino que se le facilitase durante la obra.

Se desconocen las causas del abandono de la obra, pero el hecho es que, como se sabe, en diciembre de 1565 el canónigo contrataba a Juan Buiso, un nuevo maestro que iba a “dar cumplimiento a los pilares que están comenzados, con su cornisa lissa y su moldura”.³ Como cerramiento, se daba la posibilidad de levantar “una bóveda o cimborrio con su frontespís”, y se exigía, “para el portal de dentro, una Nuestra Señora y un Dios Padre y una cruz lissa encima del cimborrio”; además debía asentarse el ara del altar y el tejado. Por todos los trabajos se concretaba el pago de 110 escudos.

En este mismo año consta que el canónigo contrató con el entallador Juan Rigalte el retablo de madera y alabastro, cuyo tema central es la adoración de los Reyes Magos, titulares de la capilla. El escultor, por su parte, encargaba a Pedro Pertús el trabajo de policromía, que quedaba ya instalado en 1569. Tomás Fort había concertado además con Tomás Peliguet la decoración mural de la capilla y la forja de una reja de

² Cf. DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, p. 173.

³ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPH), not. Guillermo Cleriguet, 1564-1565, n.º 830, f. 170. Documento referenciado en DURÁN GUDIOL, Antonio, óp. cit., p. 173, n. 48.



*Fig. 2. Huesca. Catedral: fachada.
(Foto: Ricardo Compairé. Fototeca, Diputación de Huesca)*



*Fig. 3. Huesca. Catedral:
capilla de la Epifanía. Exterior.
(Foto: M.^a del Mar Pisa)*

hierro inspirada en el modelo de la que cerraba la capilla de santa Ana, configurando así uno de los primeros conjuntos aragoneses concebidos enteramente a la clásica.

El aspecto actual del interior es el de una capilla que se abre bajo arco de medio punto con platabandas en la rosca y florones en el grueso; su abovedamiento es de ocho paños con cuarterones de florones, apoyado sobre trompas formadas por veneras, mientras que el pequeño vano de iluminación ostenta ornamentación barroca. No han quedado restos de la pintura al fresco que realizó Peliguet para decorar los muros, y tampoco se conservan ni el armario ni el altar ni la reja de hierro; ha permanecido, eso sí, el magnífico retablo de madera y alabastro policromado, que se ubica a mano derecha.

En cuanto al exterior, el plan original de articulación, que había previsto el uso de pilastras de orden toscano y una linterna como culminación (fig. 2), desapareció en la última restauración del templo, llevada a cabo entre 1968 y 1972 (fig. 3).

UNA COLUMNA PARA EL ZAGUÁN DEL NOTARIO VICENTE SALINAS

Las columnas eran ejecutadas por los canteros o “piedrapiqueros” y fueron evolucionando desde modelos medievales hacia los órdenes toscanos, jónicos u otros más ornamentales. En este caso, Pedro Laviña, al mismo tiempo que emprendería las obras de la capilla de la Epifanía desde julio de 1563, se obligaba en noviembre del mismo



Figs. 4 y 5. Loscorrales (Huesca). Columna asentada en el zaguán de una casa.
(Fotos cedidas por Carmen Gómez Urdáñez)

año a asentar una columna en el zaguán del notario Vicente Salinas para soportar el primer piso de su casa (doc. 2), una disposición que puede ilustrar la columna que se conserva en una casa de Loscorrales (Huesca) (figs. 4 y 5).⁴

Esta debía realizarse en “piedra muy buena” y de tres piezas —basa, fuste y capitel—. El cantero se comprometía a dejarla acabada en el plazo de doce días y cobraría por ello 180 sueldos. Además, debía ceñirse a una traza que afortunadamente se ha conservado (fig. 6)⁵ y que, aun elaborada libremente en nuestra ciudad, denota una influencia

⁴ Agradezco a la doctora Carmen Gómez Urdáñez su generosidad al haberme facilitado la noticia y fotografías de esta columna.

⁵ Se trata de un singular dibujo de una columna jónica que pude hallar cosido hacia el folio 42 del mismo protocolo en que se efectúa la *obligación*. Es pues, con toda certeza, la traza a la que hace alusión el documento.

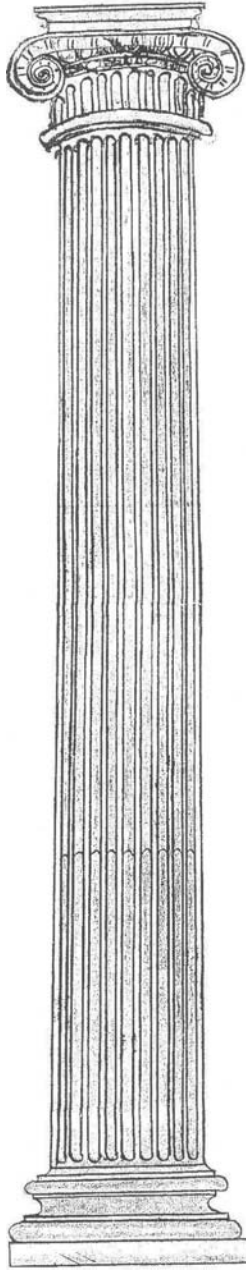
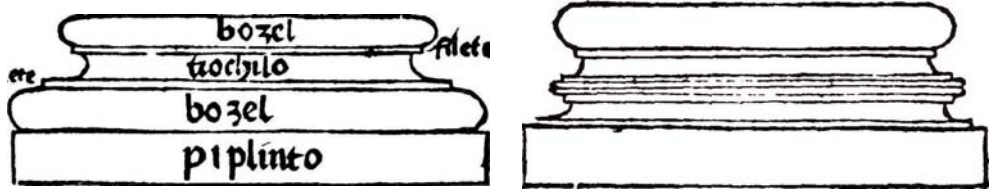


Fig. 6. Traza de una columna para la casa de Vicente Salinas, 1563. Hallada en AHPH, not. Sebastián de Canales, 1563, n.º 718, f. 42, y conservada en el n.º 12 212/12.

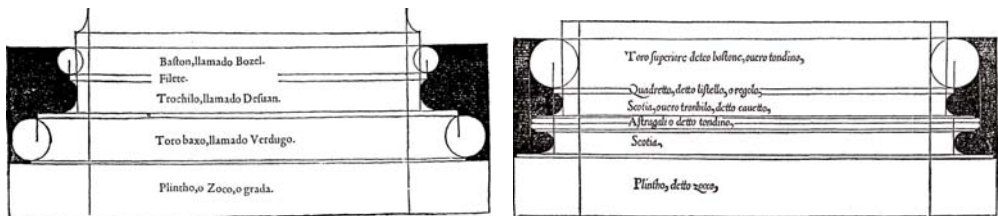
formal más o menos directa de la tratadística publicada en esa época: la traducción en 1521 de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, la traducción toledana de 1552 de los libros III y IV de las *Regole generali* de Serlio (1537) y las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, en la primera edición de 1526, la posterior de 1549 y la traducción francesa de 1542.

Tal como se establece en la traza, se trata de una columna jónica cuyas proporciones se ajustan a las establecidas idealmente por Sagredo —una altura total de 8,5 veces su grueso— y a las de Serlio —una altura total que podía oscilar entre 8 y 9 veces su grueso—. Sin embargo, la basa diseñada por Pedro Laviña, que consta de plinto, toro inferior, escocia y toro superior, evocaría aquella que corresponde, según Sagredo y Serlio, al orden dórico (figs. 7 y 9), mientras que para estos autores el canon del orden jónico presenta dos escocias separadas por un astrágalo y un toro superior (figs. 8 y 10).

El primer tercio del fuste posee unas acanaladuras menos profundas que, para Sagredo, además de embellecer, “son provechosas para defender y conservar las esquinas y aristas de las estrías como partes que más se tratan” y que constan también en la figura de una columna corintia del tratado de Serlio (figs. 11 y 12).



Figs. 7 y 8. Basa dórica y jónica según Sagredo (*Medidas del Romano*, 1526).



Figs. 9 y 10. Basa dórica y jónica según Serlio (*libros III y IV de Regole Generali di Architettura*, traducción española de 1552).

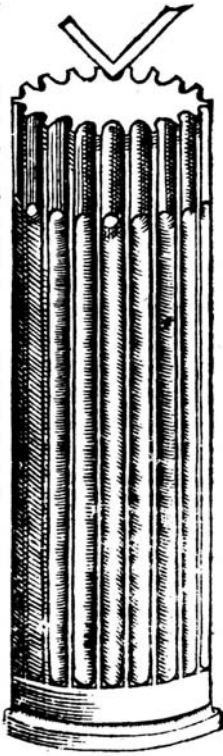


Fig. 11. Columna acanalada según Sagredo (*Medidas del Romano*, edición de 1549).

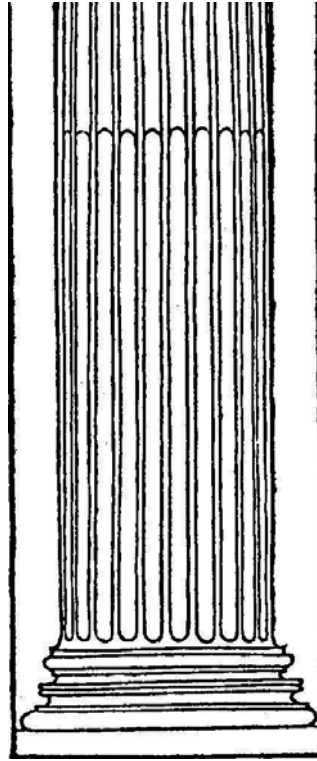


Fig. 12. Detalle de una columna corintia acanalada según Serlio (libros III y IV de *Regole Generali di Architettura*, traducción española de 1552).

En cuanto al capitel, el collarino de perlas que discurre bajo las ovas aparece en algunas publicaciones, como la traducción de 1521 del tratado vitruviano (fig. 13). También se halla en la traducción toledana de 1552 de los libros III y IV de Serlio (fig. 14), así como en uno de los capiteles “itálicos” de la edición de 1549 del tratado de Sagredo (fig. 16). Por otro lado, los motivos labrados que recorren las volutas podrían inspirarse en los que se observan en un capitel que ilustra Sagredo en su traducción francesa de 1542 (fig. 15), además de en otro que figura en su edición de 1549 (fig. 17).⁶

⁶ Agradezco a los doctores Carmen Gómez Urdáñez y Javier Ibáñez Fernández sus acertadas apreciaciones en torno a las fuentes en que pudo basarse la traza de este capitel.



Fig. 13. Detalle de columna jónica según la traducción de Cesare Cesariano en 1521 de Los diez libros de arquitectura de Vitruvio.

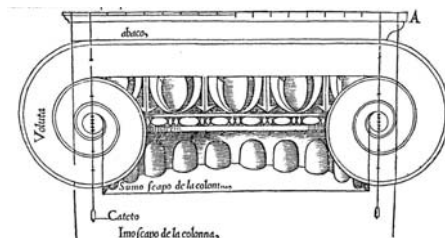


Fig. 14. Capitel jónico según Serlio (libros III y IV de Regole Generali di Architettura, traducción española de 1552).



Fig. 15. Capitel jónico según Sagredo (Medidas del Romano, traducción francesa de 1542).



Figs. 16 y 17. Detalle de capitel itálico y de pilar jónico según Sagredo (Medidas del Romano, edición de 1549).

Esta breve noticia, que no dejaría de ser anecdótica de no haberse hallado la traza que establecía su orden jónico, demuestra que la adopción de la moda italiana fue casi siempre superficial y que las referencias evidentes al clasicismo, como es el caso, fueron puntuales y concretadas en elementos fáciles de transmitir mediante dibujos y grabados, como columnas, portadas o cornisas. Un renacimiento formal que se suponía un alarde de modernidad siempre que no eclipsara los hábitos locales.

DOCUMENTOS

1

Huesca, 1563, julio, 21

Capitulación entre el canónigo Tomás Fort y el maestro Pedro Laviña, piedrapiquero, acerca de la capilla que ha de construir en la seo (albarán de 400 sueldos).

AHPH, not. Guillermo Cleriguet, 1562-1563, n.º 1098, f. 148.

Capitulación y concordia hecha entre el muy reverendo señor micer Tomás Fort, y maestre Pedro Lavinya, piedrapiquero.

Primo es condición que el dicho maestre Pedro ha de hazer una cappilla en la seo de Güesca de la forma y manera siguiente.

Primo cappitulada de dicha cappilla de piedra picada muy buena, de la forma y manera que está en una traça dada por el dicho maestre Pedro, la qual está [...] del dicho micer arcidiano, y está señalada con esta señal +, y subscripta por mí dicho notario público.

Ítem assí mismo ha de hazer la cruçería de dicha cappilla de piedra muy buena conforme a una otra traça dada por el dicho maestro Pedro, subscripta por mí dicho notario público, baxo este se+nyal.

Ítem es condición que el dicho maestro Pedro ha de hazer baxo de la pechina al rededor de dicha cappilla, una cornisa de piedra picada al romano.

Ítem assí mismo ha de hazer dicho maestre Pedro encima de la crucería un cimborio de piedra picada con sus bantanas conforme a la traça, dada por el dicho maestro Pedro y subscripta por mí dicho notario público, baxo d'esta senyal (8), [tachado: a saber es la traça conforme al pe(r)fil de las pechinas y hazer las piedras de las [...] conforme a la traça d'esta senyal +] todo de maçonería de piedra, y si es menester más bantanas [¿que en la metá hay?], haga más.

Ítem es condición que el dicho maestro Pedro ha de hazer y assentar la hara del altar de piedra muy buena conforme a la dicha cappilla, y hazer un almario en dicha cappilla.

Ítem es condición que el dicho maestro Pedro ha de dar acabada dicha cappilla en su perfección por todo el mes de mayo del anyo próximo veniente de mil quinientos sesenta y quatro.

Ítem es condición que el dicho señor micer Tomás Fort ha de dar y pagar al dicho maestre Pedro por razón de la dicha obra, seys mil sueldos jaqueses, de la manera y forma siguiente.

Ítem luego de presente quatrocientos sueldos, y las otras pagas como fuere trebajando en dicha obra.

Ítem que el dicho señor micer Tomás Fort durante dicha obra, les dé pan y bino en su precio, el qual dicho maestro Pedro en dicho precio, lo tenga en cuenta por razón de dicha obra.

Ítem assí mismo que el dicho señor Tomás Fort haya de anticipar en la paga de la dicha obra la calcina, piedra, arena y todo lo necessario para dicha obra, tomándose en cuenta el dicho maestro Pedro, y assí mismo pagar los peones luego.

Ítem es condición qu'el dicho señor Tomás Fort ha de poner a sus propias costas la fusta que será menester para las maderas y hazer dicha obra de andamios y otras cosas necessarias.

Ítem es condición que acabada que haya el dicho maestro Pedro dicha obra en su perfección, como está dicho de la parte de arriba, conforme a dichas tres traças, el dicho señor arcidiano le haya de pagar luego aquello que, de los seys mil sueldos por razón de dicha obra por la presente capitulación se le da y manda, le quedare a dever.

2

Huesca, 1563, noviembre, 22

Capitulación entre Vicente Salinas, notario público, y el maestro Pedro Laviña, pedrapiquero, acerca de la columna jónica que ha de asentar en su zaguán (traza hallada en f. 42 ca. y conservada en el n.º 12212/12).

AHPH, not. Sebastián de Canales, 1563, n.º 718, f. 702.

Con la presente capitulación, maestre Pedro Lavinya, pedrapiquero, abitante en la presente ciudad de Huesca, se obliga dentro doze días dar puesta una columna dentro conforme la columna en la presente capitulación traçada, asentada que reciba, con toda perfección como conbiene al arte, el puente del primer suelo que está en el patín de la casa de Vicente Salinas, notario público de la dicha ciudad de Huesca, y dexarlo puesto y acabado de manera que al dicho Vicente Salinas no le quede que hazer cosa ninguna de algez, ni de otra cosa alguna en el dicho puente, y esto todo a costas del dicho maestre Pedro, y acabado que lo abrá de poner y asentar de la manera ariba dicha endreçá[n]dose de piedra muy buena y de una piesa la columna, el chapitell de otra, y la basa de otra. El dicho Vicente Salinas sea tenido y obligado, según que por la presente capitulación se obliga, darle y pagarle ciento y ochenta sueldos, sin quedar a su cargo del dicho Vicente Salinas otra cosa ninguna que pagar ny que gastar por causa de dicha columna, y los dichos doze días tienen de correr del veyntedoseno día de nobiembre 1563 adelante.

SECCIÓN ABIERTA

PRESENCIA DEL ARTISTA JOSÉ CABALLERO EN LA CIUDAD DE HUESCA

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ*

RESUMEN.— El artículo se centra en el análisis de un conjunto de obras murales correspondientes a la producción juvenil del artista José Caballero (Huelva, 1913 – Madrid, 1991) conservadas en un domicilio particular de la ciudad de Huesca y que pueden ser fechadas en el verano de 1933. A pesar de tratarse de creaciones propias del periodo de formación del artista, su interés principal es el de poner en evidencia algunos interesantes aspectos de la especial coyuntura por la que transitaba el arte renovador de la España anterior al 36, dentro del cual, a pesar de su juventud, Caballero ejerció un apreciable papel, no solo como testigo directo de una fascinante época, sino como protagonista y pieza clave del relevo generacional.

ABSTRACT.— The article focuses on the analysis of a series of mural works corresponding to the early production of the artist José Caballero (Huelva, 1913 – Madrid, 1991) preserved in a private home of the city of Huesca and which can be dated in Summer 1933. Despite the creations being typical of the artist's training period, their main interest is to demonstrate some interesting aspects of the special situation of the revival art of Spain prior to 1936, within which, despite his youth, Caballero played an important role, not just as a direct witness of a fascinating era but also as a leading figure and key element of the generational change.

* Historiador de arte. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. bernuesji@hotmail.com

Por razones familiares, el artista José Caballero (Huelva, 1913 – Madrid, 1991)¹ mantuvo durante toda su vida una estrecha vinculación afectiva con la capital altoaragonesa. Fruto de ella, la ciudad cuenta con algunas interesantes obras dignas de una mayor divulgación pública, pues hasta el momento han permanecido sumidas prácticamente en el anonimato. Las creaciones plásticas de Caballero, objeto central de análisis de este artículo, pueden ser encuadradas dentro de la producción más temprana del artista, previa a su etapa plenamente surrealista, cuando, tras un breve periodo de formación en su Huelva natal con el profesor malagueño José Fernández Alvarado, establece su residencia en Madrid a partir de 1930 y se integra con rapidez e intensidad en la pléyade creadora más vanguardista de la capital de España. La orientación eminentemente renovadora del artista es claramente apreciable en los cuatro frescos de su mano conservados en un domicilio particular de la ciudad de Huesca, realizados in situ en las paredes del vestíbulo del primer piso (o principal) de un edificio localizado en el número 14 de la céntrica calle oscense del Parque; se trata de un inmueble construido por el arquitecto oscense Bruno Farina por encargo del tío materno del artista, Pedro Muñoz Caballero, que compone un conjunto arquitectónico muy adecuadamente armonizado con su entorno ajardinado, de porte comedido y marcada simetría.² El amplio piso, cuya fachada principal se orienta al parque Miguel Servet, justo hacia el emblemático y mágico espacio presidido por las famosas *Pajaritas* de Ramón Acín (1929), ha sido recientemente restaurado. Sus herederos actuales han puesto mucho cuidado en conservar las pinturas en su estado original y, en general, en respetar el ambiente “de época” que impera en toda la vivienda. Fuentes familiares del artista señalan que estas cuatro pinturas —dos mayores, de 105 x 130 y 103 x 133 cm respectivamente, y otras dos algo más pequeñas, de 107 x 91 y 106 x 86,5 cm—, que se distribuyen en las paredes de su pequeño vestíbulo (8,10 m²), nacieron por iniciativa del propietario del inmueble, que aprovechó una de las frecuentes visitas de su sobrino a Huesca para encargarle una obra que adornara su recién estrenada morada.

¹ Aunque la mayoría de las biografías de José Caballero señalan como fecha de su nacimiento el año 1915, e incluso 1916, el artista nació realmente en 1913; como buen andaluz, era profundamente supersticioso y conjuró con este cambio la potencial mala suerte de su nacimiento en el número funesto.

² Existe un proyecto inicial datado en noviembre de 1929 (exp. 3909), que proponía una casa de estilo vasconavarro, y un segundo proyecto de 1931 que modificaría considerablemente las disposiciones y el aspecto general de la construcción proyectada originalmente y que, con pequeñas variaciones, es la que acabó por edificarse. BROTO CALLÉN, Lucía, *Las casas del parque*, Zaragoza, IFC (“Éntasis. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra Ricardo Magdalena”), 2007, p. 94.



Pinturas al fresco de José Caballero. 1933. Huesca, calle del Parque, 14 (vestibulo, sector derecho).

Por ciertas referencias muy precisas publicadas en la prensa local —que más tarde se especificarán—, estas pinturas pueden ser datadas en el verano de 1933, cuando Pepe Caballero contaba tan solo 19 o 20 años de edad. Dada la juventud de su creador, sorprenden realmente la calidad de la técnica mural y la madurez del lenguaje expresivo de estos frescos, así como el inequívoco afán vanguardista que los inspira.

Ciertamente, a pesar de su juventud, Caballero contaba antes de esa fecha con una apreciable experiencia en los entresijos del mundo artístico: había llevado a cabo sus primeras exposiciones y algunas colaboraciones de carácter artístico de importancia, como la publicación de algunos dibujos, primero en revistas onubenses como *La Rábida* y más tarde en algún semanario madrileño de mayor alcance. Precisamente en el verano de 1930

se produjo su primera contribución artística a la ciudad de Huesca³ con su participación en un concurso de carteles convocado por el Ayuntamiento. El cartel, que representa una pareja ataviada con el traje regional oscense, fue expuesto en el XII Salón de Humoristas de Madrid y reproducido en algunas revistas de ámbito nacional. En 1931 —año de la proclamación de la II República— Caballero expuso individualmente, por primera vez, en el Ateneo Popular de Huelva una serie de retratos bajo la influencia de ilustradores como Bartolozzi y Penagos; los futuros acontecimientos históricos determinarán que su segunda exhibición individual tenga forzosamente que esperar casi veinte años, hasta 1950, cuando expondrá en la galería Clan de Madrid. Pero es un año antes, en 1930, cuando se producen en la vida de Caballero dos sucesos de trascendental importancia que determinarán el curso posterior de su carrera artística. Por un lado, conoce al maestro —también onubense— Daniel Vázquez Díaz cuando este realiza su *Poema del Descubrimiento* en el monasterio de la Rábida, contacto que hará posible algo que Caballero había deseado largamente: tener información de primera mano sobre los secretos del arte nuevo, las nuevas corrientes que estaban transformando el arte español de la época, hasta abocarlo a uno de sus momentos de mayor esplendor. Por otro lado, se traslada a Madrid para comenzar sus estudios de Ingeniería Industrial, que abandonará en 1933 para —precisamente por indicación de Vázquez Díaz— matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; en la capital, a la par que prosigue su formación con el muralista onubense en el taller regentado por este,⁴ puede visitar asiduamente el de Joaquín Torres-García. Ambos supusieron un caldo de cultivo sumamente fértil para el inquieto Caballero, dado que pueden considerarse como dos focos fundamentales para el surgimiento de algunas de las principales corrientes vanguardistas de preguerra en nuestro país.⁵

³ Una de las últimas sería la importante exposición (48 obras) realizada en la oscense galería S'Art entre el 17 y el 31 de mayo de 1973. Catálogo con textos de Pablo Neruda, Santiago Amón y Félix Ferrer Gimeno.

⁴ Entre 1906 y 1918 Daniel Vázquez Díaz permaneció en París, en contacto con las nuevas corrientes artísticas, en especial con el cubismo (fue amigo de Juan Gris, Picasso, etcétera), que se convertiría en una referencia esencial en su obra. De regreso a Madrid en 1918, supo traducir al ámbito hispano las modernas tendencias aprendidas impartiendo clases en este taller y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cuando ganó la cátedra de Pintura al Fresco. Definido por un cubismo atemperado de inspiración cezanniana, su personal estilo tuvo amplísima repercusión en la pintura española de la época a través de su producción novedosa y, sobre todo, de su magisterio: Vázquez Díaz nunca imponía su forma de pintar a los alumnos, sino que les inculcaba el interés por el arte nuevo y por una investigación pictórica de carácter autónomo.

⁵ A este taller acudieron protagonistas del arte nuevo español de la importancia de Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Antonio Rodríguez Luna, Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Francisco Mateos o Luis Castellanos, lo que nos da idea de su clara inspiración innovadora y vanguardista.

Otro hito importante en la biografía de Pepe Caballero se produce también durante el año 1931, en que conoce al que habrá de ser uno de sus más íntimos amigos, Federico García Lorca, con quien participa en 1932 en una escandalosa exposición colectiva en el Ateneo de Huelva que fue clausurada tan solo una hora después de su inauguración y provocó la dimisión en pleno de su junta directiva. Con el poeta granadino entablará no solo una estrecha amistad que marcará profundamente su vida y su obra, sino también una interesante colaboración profesional desde el estreno en 1931 de la *Historia del soldado* de Stravinski en la Residencia de Estudiantes de Madrid,⁶ colaboración que tendrá uno de sus puntos álgidos cuando participe en calidad de figurinista, escenógrafo, etcétera, dentro del famoso proyecto de teatro universitario ambulante La Barraca (a partir de 1934).

En pleno fervor político de la incipiente II República, Caballero entra a formar parte del círculo nacido al amparo de la madrileña Residencia de Estudiantes; en lo sucesivo mantendrá lazos de estrecha amistad con lo más selecto de la intelectualidad de su época: Luis y Alfonso Buñuel, Alberto Sánchez, Miguel Hernández, Joaquín Torres-García, Pablo Neruda, Rafael Alberti, etcétera.⁷ Es en este sugerente contexto donde nacen los frescos conservados en Huesca, obras que se distancian bastante entre sí, ya que no conforman un conjunto unitario a nivel iconográfico, y tampoco estilístico, según tendremos ocasión de ver, sino que más bien se conjugan como un juego pictórico experimental dentro de sus nuevas inquietudes formativas y vitales. Caballero concibe su obra con un sentido decorativo de trampantojo, distribuyendo sus escenas, relativamente diversas en cuanto a temáticas, formatos y tamaños, a modo de “lienzos colgados” entre los vanos del piso, para lo cual les proporciona una falsa enmarcación de escayolas pintadas que potencia tal sensación. Las variaciones temáticas y estilísticas, la experimentación dentro de heterogéneas variables estéticas observables en estas

⁶ Ya antes de la muerte de Lorca, en 1936, Caballero colabora con el poeta realizando el cartel para *Yerma* a propósito de su estreno en el teatro Español (1934), así como —en 1935— las ilustraciones para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (editado por Cruz y Raya, dirigida por José Bergamín) y los decorados y figurines de *Bodas de sangre* para la compañía de Margarita Xirgu en su estreno en Barcelona (1935). Asimismo, el poeta granadino le encarga los decorados para el estreno de *La casa de Bernarda Alba* (1936), proyecto que se verá frustrado —como tantas otras cosas en España— por el estallido de la Guerra Civil. También son destacables las colaboraciones del artista con el poeta Ramón Gómez de la Serna (*Escaleras*, 1935) o en la revista literaria *Caballo Verde para la Poesía*, dirigida por Pablo Neruda.

⁷ En 1934 acude, entre otras, a las tertulias madrileñas de la Cervecería de Correos, en torno a García Lorca, y a las famosas reuniones organizadas por Neruda en la llamada *Casa de las Flores*.



La Casita del Pescador. *Pintura al fresco. 106 x 86,5 cm.*

composiciones murales, resultan totalmente coherentes en un artista como José Caballero, considerado uno de los pintores más camaleónicos del panorama español del siglo XX, para quien la experimentación constante constituirá uno de los más firmes y esenciales pilares de su evolución futura.

Los cuatro frescos oscenses nos permiten apreciar hasta qué punto una de las máximas preocupaciones de Caballero en este momento implica la búsqueda de una forma de expresión propia dentro de las corrientes innovadoras vigentes en el panorama artístico español; dos ellos se conforman como sendos paisajes muy en la línea estética de Vázquez Díaz, con quien Caballero mantuvo una relación sumamente estrecha, que bien podría calificarse como *de discípulo predilecto*. La decoración al fresco —aprendi-

da por Vázquez Díaz con Antoine Bourdelle durante su estancia en París— era una de las asignaturas enseñadas por el muralista onubense a sus alumnos, a quienes recomendaba practicar en una pared situada en el jardín de su estudio. El primero de estos paisajes conservados en Huesca (106 x 86,5 cm) representa la Casita del Pescador del madrileño parque del Retiro, sintetizada en planos muy geométricos y depurados volúmenes y rodeada por una exuberante vegetación boscosa de verdes variados e intensos. El segundo (105 x 130 cm), caracterizado por un similar equilibrio compositivo, y equivalente sobriedad geométrica en lo formal, reproduce la característica silueta del monasterio de Santa María de la Rábida vista desde el mar, en la cima de la atalaya donde se asienta y que le da nombre. En particular, esta última pintura recuerda mucho a varias composiciones del muralista onubense realizadas en este mismo periodo y sobre este mismo motivo, hasta el punto de que podríamos considerarlo, si no una copia fidedigna, sí una recreación de alguna de ellas; la filiación resulta muy palpable dada su extrema semejanza, por ejemplo, con un sencillo dibujo realizado “de memoria” por Vázquez Díaz que se conserva en el libro de autógrafos de personalidades del mundo de la cultura (1938-1947) reunidos por el pintor y diplomático Ramón Estalella Pujolá (Fundación Ramón Estalella de Madrid), o con un óleo conservado en el Nagasaki Prefectural Art Museum (Japón), por no traer a colación otras potenciales influencias directas.



Monasterio de Santa María de la Rábida. *Pintura al fresco. 105 x 130 cm.*

Más interesantes aún —dado que ya no se limitan simplemente a expresar el espíritu renovador de lo pictórico, que es el que en la época encarnaba Vázquez Díaz, sino que demuestran unas aspiraciones más genuinamente vanguardistas— son las otras dos composiciones no paisajísticas, que representan otro tipo de escenas figurativas de raigambres líricas. Una de ellas (107 x 91 cm) refleja un instante anecdótico en el marco de una verbena: una pareja se columpia en una especie de balancín o “barca” de noria, dejándose llevar por el frenesí del movimiento y el vértigo de la altura, como ajena al efervescente mundo que pulsa a su alrededor. Son destacables la belleza y la poderosa presencia del personaje femenino, elevado en la composición de modo que sus manos sobrepasan el mismo borde de la escena, y la llamativa expresividad del hombre, de inquietante presencia, que retuerce su cabeza aproximando su extraño gesto al espectador y aportando a la vez gran fuerza y dinamismo al conjunto. Esta composición tuvo cierto eco en la localidad oscense, donde se llegó incluso a publicar sobre ella alguna referencia concreta del momento de su realización en un periódico local, que nos sirve para fecharla muy exactamente:

La estancia permanente en Madrid y sus amistades artísticas cultivadas al presente le han hecho entender [...] que hasta hoy su recta no era tal recta, sino un desvío, y que ahora, seguro de que sigue su línea más sincera, le emociona más, mucho más, ese trazo del dibujo moderno que es [...] la copia exacta del estado anímico del siglo, sin rebozos, sin subterfugios, a todo color y con toda sinceridad.

[...] Que lo de antes era labor del alma de un niño, sincero, pero que se equivoca fácilmente; y lo de hoy es labor del alma de un hombre, sincera también, pero más conocedora de la vida y del ambiente.⁸

A partir de este momento la temática de las verbenas será recreada por Caballero, que se hizo eco de la importancia que esta tuvo en toda la generación del 27, un universo creador al que estas pinturas se encuentran muy ligadas.⁹

⁸ ATARÉS, Alfredo, “José Caballero y su obra”, *El Diario de Huesca*, 26 de julio de 1933, pp. 1-2.

⁹ Como advierte Eugenio Carmona. “la noción de Generación del 27 como un universo creador es aplicable también al ensayo, la narrativa, al teatro, al pensamiento, al periodismo, e, incluso, al cine, la música o la fotografía. Decir que un determinado creador pertenecía a la Generación del 27 era decir que situó el primer espacio maduro y perdurable de su obra entre mediados de la década de 1920 y 1936”. CARMONA, Eugenio, “Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la generación del 27. 1926-1931”, en *La pintura del 27*, catálogo de la exposición celebrada en la galería Guillermo de Osma del 24 de febrero al 22 de abril de 2005 (comisarios, Juan Pérez de Ayala y Guillermo de Osma), Madrid, Artegraf, 2005, p. 10.

Tanto por sus aspectos de alegría y diversión como por sus connotaciones líricas y simbólicas de tristeza y melancolía, a los artistas de vanguardia de esta época les gustaba participar activamente en este tipo de inocentes concentraciones lúdicas donde todavía era posible sentir con intensidad la más genuina esencia de lo “popular” (recuérdese a este respecto la famosa fotografía de Lorca y Dalí sentados en un aeroplano de la verbena madrileña de San Antonio de la Florida, 1924) y experimentar, entre el vértigo del movimiento y la embriaguez de los alegres colores, la vida social con alegría e intensidad. Muchas veces acudió Caballero a estas verbenas “inspiradoras” con el mismo Federico García Lorca, Rafael Rapún, Luis Calzada, los Higuera,



Escena de verbena. Pintura al fresco. 107 x 91 cm.

etcétera, y volvería a tratar este mismo tema al menos en otras dos ocasiones: así en sus dibujos *Esencia de verbena* (1934, dibujo a lápiz y tinta, 45 x 62 cm) y *La última verbena*, quizá dibujado en plena Guerra Civil, por su tendencia a reflejar aspectos mucho más trágicos de la realidad.

La escena del balancín de Huesca expresa una clara tensión erótica y cierto distanciamiento de la realidad, que suponen un preludio de los futuros intereses surrealistas propios del creador onubense, con esa inquietante fusión de elementos heterogéneos y colores vivos característicos, por ejemplo, de la obra de Maruja Mallo (Vivero, Lugo, 1902 – Madrid, 1995) en su etapa previa al surrealismo propiamente dicho,¹⁰ etapa en que sus composiciones surgirán plagadas de elementos extraídos de la vida cotidiana del pueblo, de una extraña y heterogénea mezcla de toreros, atracciones verbeneras, cinematógrafos y otros aparatos diversos definitorios del mundo contemporáneo, etcétera (recuérdese *La verbena*, 1927, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Por sus características cabría encuadrar esta interesante y bella obra al fresco —por cierto, la única de las cuatro firmada en su parte inferior con el nombre de José Caballero— dentro de las tendencias españolas surgidas de la llamada *nueva objetividad*, difundida por el director de la Kunsthalle de Manheim, Gustav Hartlaub, y el artista y teorizador alemán Franz Roh, y en el contexto más amplio de las corrientes figurativas europeas de la primera posguerra mundial. Esta tendencia se concreta en nuestro país con el nombre de *realismo mágico* y cobra auge más específicamente a partir de 1927, año en que se publica en España un libro emblemático: *Realismo mágico: post expresionismo*, escrito en 1925 por el citado Franz Roh (1890-1965).¹¹ Este tratado —que supone una verdadera piedra de toque para entender los nuevos territorios explorados por las vanguardias españolas en las fases previas a la hegemonía surrealista— era no solo conocido, sino muy apreciado por Caballero, hasta el punto de resultar, durante muchos años, una obra de consulta obligada para él. En efecto, la escena parece ajustar sus intenciones a algunos de los presupuestos promulgados por estas nuevas tendencias de alcance paneuropeo, que preconizaban el uso

¹⁰ En ese momento Maruja Mallo expresaba un indudable compromiso con el arte de vanguardia, aunque todavía no estaban delineados plenamente sus rasgos surrealistas. No es hasta 1931, año en que la artista gana una beca para ir a estudiar a París —donde conoce a André Breton, Paul Éluard y René Magritte— cuando esta comienza a transitar por los variados caminos del surrealismo, hasta llegar a ser considerada por el propio Breton como uno de los exponentes más genuinos de esta tendencia.

¹¹ ROH, Franz, *Realismo mágico: post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 274-301.

de un dibujo riguroso dotado de una frialdad distanciadora, de cierto ingenuismo (Rousseau, *el Aduanero*) y de un predominio de composiciones construidas a base de encuadres generales simultaneados con planos muy cortos. Son las mismas coordenadas estéticas donde podrían encuadrarse producciones esenciales de artistas renovadores de esta misma época, como Alfonso Ponce de León, y de otros creadores ligados a la vanguardia a los que Caballero conocía y admiraba profundamente. Según él mismo explicó en cierta ocasión, su integración en los flujos renovadores surgió y se nutrió del contacto que mantuvo en su periodo de formación con todos estos pintores y poetas algo mayores que él:

Yo por entonces desconocía el movimiento surrealista que se desarrollaba en Francia, pero mi unión al grupo de Lorca, Alberti y Neruda influye de una manera decisiva en mi formación surrealista. Para mí Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Moreno Villa, Ponce de León, Benjamín Palencia y algunos otros eran ya personalidades maduras a las que admiraba como maestros, cuando todavía yo era solo un aprendiz de pintor. [...] Siempre hubo una distancia generacional, aunque yo llegara demasiado pronto a estas experiencias, ellos ya caminaban muy por delante de mí y es quizá este motivo el incentivo que tuve para dejarme arrastrar por esta corriente que tanto me atraía a un mundo imaginativo que provenía de mi tierra andaluza y que me era fácil expresar. A estas alturas, no sabría decir si para mí fue conveniente o inconveniente este llegar demasiado pronto y aparecer como una especie de niño prodigio en aquel grupo brillante de la preguerra y que tanto me ha marcado desde entonces.¹²

En la última escena conservada en Huesca (103 x 133 cm) Caballero representa una amazona inmersa en una extraña escenografía que evoca en gran medida los ambientes metafísicos de la pintura de Giorgio de Chirico o las misteriosas atmósferas del italiano Mario Sironi: una muchacha arquera, que parece flotar a la grupa de su caballo, lanza su flecha hacia ninguna parte en un onírico espacio arquitectónico abovedado y, al mismo tiempo, inquietantemente abierto a la infinitud, mientras un arlequín parece “espiarla” asomándose por una estrechísima ventana. Se trata de una composición sencilla y clara que se desarrolla en un innegable ambiente surreal, aunque todavía no se ajusta a la suma hasta al abigarramiento de elementos heterogéneos, típica de la etapa propiamente surrealista de José Caballero, que habría de acaecer en fechas posteriores, como no podía ser de otra manera en un artista comprometido con unas fuertes

¹² NAVARRO, Mariano, *José Caballero: círculos y sueños*, catálogo de la exposición *José Caballero*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002, p. 24.



Amazona y arlequín. *Pintura al fresco. 103 x 133 cm.*

aspiraciones renovadoras.¹³ Así pues, en contraste con las otras composiciones analizadas, esta parece demostrar más claramente un nuevo interés por parte del onubense en pro de la unificación de diferentes estados de conciencia dentro de una misma realidad, en el sentido evocado por las reflexiones de Roh, al que anteriormente se aludía:

La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo de la realidad y a un mundo imaginado, y en verdad que, si alguna vez se detiene este ritmo respiratorio de la historia, no parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu.¹⁴

¹³ Eugenio Carmona señala que dentro del arte renovador español, a partir de 1929, “el surrealismo se convirtió en una atmósfera que lo impregnaba todo” y “el lirismo intuitivo fue desbordado por la sorpresa del inconsciente”. CARMONA, Eugenio, texto cit., pp. 18 y 19.

¹⁴ ROH, Franz, óp. cit., p. 275.

En resumen, los frescos de la calle oscense del Parque se sitúan en un momento crucial de la evolución de un creador que habría de llegar a ser por méritos propios uno de los más genuinos representantes de la vanguardia artística española de anteguerra y un enlace esencial con la segunda generación de nuevos creadores, tras las traumáticas secuelas de nuestra Guerra Civil. Resulta un conjunto mural de gran interés artístico, no solo por su belleza intrínseca, sino porque, además, expone y aclara las bases sobre las que se apoyan los intereses creativos del propio José Caballero en su etapa de formación y sirve como interesante síntesis de toda una serie de búsquedas, preocupaciones y tensiones del arte de una época en que la cultura española estaba atravesando por uno de sus momentos de mayor esplendor.

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO, PEDRO DE RUESTA Y LA ARQUITECTURA RENACENTISTA OSCENSE¹

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La actual capilla del santo Cristo (1622-1625) fue construida por el arquitecto Pedro de Ruesta a iniciativa del obispo Juan Moriz de Salazar. Con esta obra se verificó en la catedral de Huesca un doble proceso: por un lado culminó el enaltecimiento de una imagen de Cristo, comenzado en 1497, a partir del testimonio de una exudación milagrosa, y por otro se introdujeron por primera vez en el ámbito catedralicio las formas renacentistas del clasicismo pleno y del manierismo, difundidas por Serlio. Este trabajo trata de ilustrar el ascenso devocional de la santa imagen, la importancia de su capilla y también la de otras realizaciones oscenses que se pueden atribuir a Ruesta, como las bóvedas de la iglesia de San Lorenzo.

ABSTRACT.— The current chapel of the Holy Christ (1622-1625) was built by the architect Pedro de Ruesta on the initiative of the bishop Juan Moriz de Salazar. With this work, a dual process was verified in Huesca cathedral: on the one hand the extolment of an image of Christ, which began in 1497 based on the testi-

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

¹ Deseo agradecer a todo el personal de la catedral, y especialmente a su deán, Juan Carlos Barón, el apoyo y la ayuda prestados para la realización de este trabajo, basado en el correspondiente apartado de mi tesis doctoral *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII*, dirigida por el doctor Gonzalo Borrás Gualis, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y presentada en dicha universidad en septiembre de 1997.

mony of a miraculous exudation, ends, and on the other hand, the Renaissance forms of full classicism and mannerism, disseminated by Serlio, were introduced for the first time into the cathedral field. This work tries to illustrate the devotional ascent of the holy image, the importance of the chapel and also of other Huesca works that can be attributed to Ruesta, such as the vaults of the church of San Lorenzo.

La actual capilla del santo Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca fue construida entre 1622 y 1625 a expensas del obispo Juan Moriz de Salazar para dignificar una sagrada imagen de Cristo a la que, en virtud de una exudación milagrosa, se atribuyó la curación de la peste que asolaba la ciudad en 1497. De esta obra fundamental, por su importancia tanto devocional como estilística, solo se tienen hasta ahora noticias parciales. Por lo que se refiere a datos documentales, tres autores han realizado las aportaciones más importantes. Ricardo del Arco en su monografía sobre la catedral de 1924 utilizó la información de Aínsa, Novella y otra procedente de los fondos catedralicios, lo que le permitió averiguar el nombre del arquitecto, el barbastrense Pedro de Ruesta;² Federico Balaguer en 1960, dio a conocer la fecha exacta de la capitulación, la identidad de otros autores del conjunto y también más intervenciones del arquitecto y ensamblador, hasta entonces inéditas;³ y Antonio Durán en 1991 presentó nuevas noticias referentes al tema contenidas en distintos fondos del archivo catedralicio no utilizadas por Del Arco.⁴ Recientemente Susana Villacampa ha hecho nuevas aportaciones, añadiendo más información de interés.⁵

En este trabajo se transcribe el contrato de la obra, se estudia el valor del santo Cristo en la catedral, las circunstancias que rodearon la nueva empresa y algunas noticias sobre su proceso constructivo, así como la importancia de la capilla y de su autor para la arquitectura renacentista en la ciudad de Huesca.

² ARCO, Ricardo del, *La catedral de Huesca: monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotografías*, Huesca, Vicente Campo, 1624, pp. 110-113.

³ BALAGUER, Federico, "Noticias inéditas sobre la capilla del Santo Cristo de los Milagros", *Milicias de Cristo*, junio de 1960, p. 6.

⁴ DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, pp. 216-217.

⁵ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, "La capilla del santo Cristo de los Milagros", *Novena al santo Cristo de los Milagros*, Huesca, Catedral, 2009, pp. 5-22.

UNA IMAGEN PARA UNA CATEDRAL

La imagen del santo Cristo, una talla policromada de principios del siglo xv transformada después en imagen de vestir, fue adquiriendo en la catedral una posición privilegiada. Algunos hechos inducen a pensar que a lo largo de la Edad Moderna se fue convirtiendo en la representación palpable de la principal advocación catedralicia, Jesús Nazareno, y, en estrecha relación con ello, en devoción esencial del clero de la catedral. Algunos obispos a título personal y sobre todo el cabildo llevaron a cabo una serie de acciones continuadas a lo largo de varios siglos para darle prestigio y para engrandecer el ámbito donde se ubicó, siempre con el trasfondo de una rivalidad patente entre los dos poderes, no exenta de una voluntad de apropiación.

Un testimonio muy cercano en el tiempo al suceso que dio fama a la imagen permite observar los inicios de este proceso. El obispo Juan de Aragón y Navarra expidió dos bulas, una “para vivos” y otra “para difuntos” —esta, en realidad, doble—, de las que se hicieron varias ediciones en 1499 y 1500, con el objeto de financiar la terminación de la catedral.⁶ Según declaraba en ellas el prelado, la catedral estaba entonces “cubierta indecentemente e imperfecta”, lo cual resultaba impropio para un templo de su categoría, a la vez que revelaba ingratitud por parte de los feligreses, atendiendo al especial favor divino concedido al pueblo oscense, ya que “por Jesús de Nazareno se han fecho y hazen de cada día muchos milagros, mayormente después que la maravilla del Sancto Crucifixo en nuestros tiempos se siguió”. En esa época se recrecieron en altura y abovedaron tanto el crucero como el ábside mayor, según proyecto de Johan de Olótzaga, aprobado en 1497.

Las dos bulas están ilustradas con xilografías muy interesantes. La indulgencia para los cristianos vivos presenta en el tercio superior los escudos del obispo y de la ciudad flanqueando un Descendimiento con José de Arimatea sosteniendo el torso inerte de Cristo, san Juan implorante a la izquierda de la cruz y la Virgen dolorosa a

⁶ Numerosos ejemplares de la bula se conservan en el Archivo de la Catedral de Huesca (ACH). El padre Ramón de HUESCA transcribió íntegramente el documento en *Teatro histórico de las iglesias de Aragón*, t. IV, Pamplona, 1785, p. 465, de donde lo copió íntegramente Del Arco (óp. cit., pp. 37-38). También lo extractó Antonio DURÁN GUDIOL (óp. cit., p. 129). Las bulas fueron estudiadas y reproducidas por Manuel José PEDRAZA en “Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca. Vivos”, y “Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca. Difuntos”. En ambas entradas se registra la bibliografía sobre el tema. *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH, 1993, pp. 468-471.

la derecha. El Descendimiento era una de las imágenes emblemáticas de la catedral y estaba representada en su antiguo retablo mayor, aunque allí el puesto de san Juan lo ocupaba la Magdalena.⁷ De la bula de difuntos se hicieron dos versiones con el mismo texto, pero con diferentes abreviaturas e ilustraciones. Según Manuel José Pedraza, se utilizaron para las imágenes tacos xilográficos de la imprenta de Jorge Cocci, Leonardo Hutz y Wolff Appentegger, taller donde se debió de realizar la impresión.

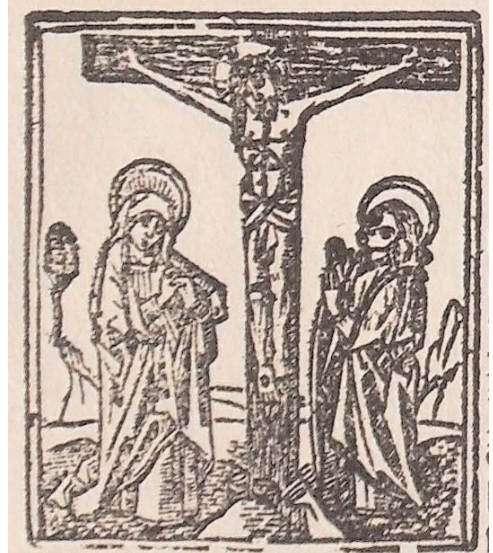
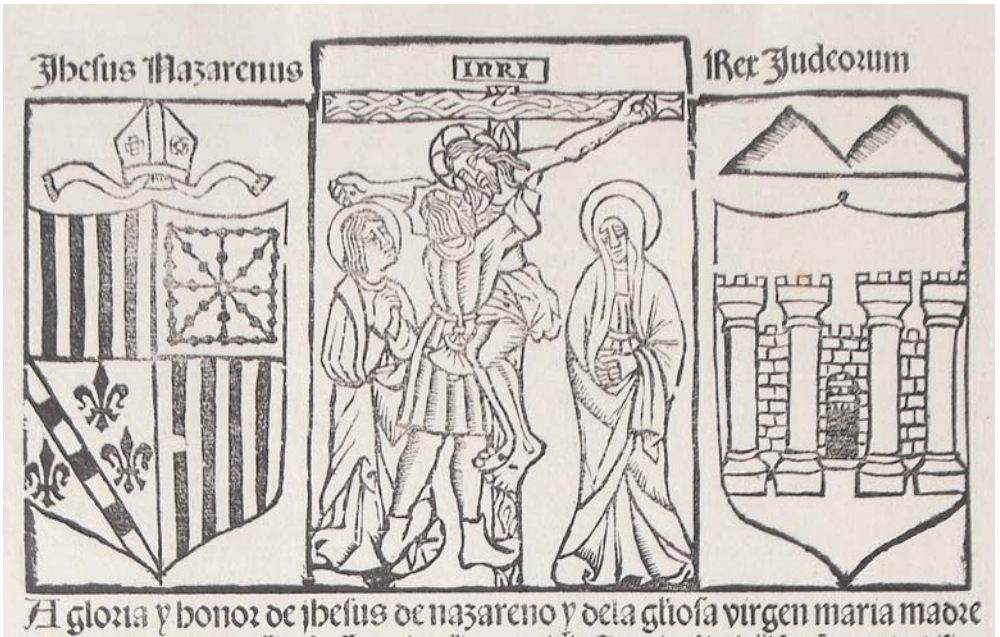
Pero, aunque se trate de diseños no creados al efecto, sí se corresponden perfectamente con el tema abordado en el impreso y a su vez con la catedral de Jesús Nazareno: una bula lleva impresa la Piedad, con san Juan y la Magdalena, y la otra el Calvario. Gráficamente el Calvario es bastante semejante al Descendimiento de la otra bula, pues tiene los mismos integrantes, excepto José de Arimatea, que cede su protagonismo a Cristo. Todos ellos son titulares de la catedral —Jesús Nazareno (el Crucificado), la Virgen y san Juan Evangelista—, a falta solo de san Pedro y san Juan Bautista. Por tanto, si se quería reivindicar de forma especial a Cristo clavado en la cruz, era fácil sustituir la citada versión del Descendimiento por el Calvario para convertirlo en símbolo y emblema de la catedral y de su cabildo. Es conveniente recordar que este episodio de la Pasión ya había sido esculpido en la portada sur del crucero y también que el retablo medieval fue desplazado por el de Damián Forment (1520-1533), fabricado a expensas del cabildo, obra que ya no está presidida por el Descendimiento, sino por un gran Calvario, quedando aquel relegado a una calle lateral. Calificó el retablo Aínsa de “muy sumptuoso y magnífico, con la invocación de Jesús Nazareno”,⁸ y también identificó las armas del cabildo en la polsera, que son “un Cristo crucificado, la Virgen y san Juan”.⁹

Por una cita de mediados del siglo XVI cabe suponer que el propio santo Cristo estaba entonces incorporado en el Calvario del retablo de su capilla. Este retablo se describe así en la visita pastoral girada por el obispo Pedro Agustín en 1559-1560: “Ítem visitaron la capilla y altar del Santo Crucifixo de los Milagros, hallaron su retablo de lienzo, con las imágenes de Nuestra Señora y sanct Joan, y dos ángeles de pincel, un

⁷ El retablo se describe en AÍNSA, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento, 1987, ed. facs., t. IV, pp. 513-154. Sus figuras, que en el siglo XVIII ya no movían a devoción, fueron enterradas. ACH, NOVELLA, Vicente, *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 1786, t. III, pp. 323-324.

⁸ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 509.

⁹ *Ibidem*, p. 510.



Descendimiento, Piedad y Calvario, xilografías de las bulas emitidas por el obispo Juan de Aragón y Navarra con el fin de obtener recursos para terminar la catedral de Huesca, c. 1500.

(Fotos: M.^a Celia Fontana)

crucifijo en una cruz de palo de bulto, el altar de madera, y en la parte de fuera una palanca atravesada con camisas de lienzo de presentallas”.¹⁰ De cualquier manera, aunque el crucifijo del Calvario no fuera el santo Cristo no deja de ser indicativo que el retablo se hubiera resuelto con esa composición. Novella lamenta que el informe no especifique dónde se encontraba la capilla, pero se deduce de un documento de 1578, citado a continuación, que estaba en la de santa Catalina.

Sin duda el culto a las reliquias y a las sagradas imágenes, promovido desde Trento, tuvo que ver con un nuevo relanzamiento devocional de la santa imagen. El obispo Pedro del Frago, a la sazón ponente en el citado concilio, consagró su altar el 31 de mayo de 1578 “in honorem domini nostri Iesu Nazareni, et sacras beatorum martyrum Bartholomei apostoli et undecim millium virginum”.¹¹ Solo unos días separaron este privilegio de otro concedido por el cabildo a instancias del papa Gregorio XIII. Dice el acto de elección ante el notario Jerónimo Pilares, del 3 de junio de 1578, que los capitulares “assignaron [...] la capilla y altar de Nomine Iesus donde está el Santísimo Crucifijo de los Milagros de la dicha seo, en medio o algo más delante de las capillas y altares de los gloriosos Sanct Jaime y Sancta Chatalina de la dicha seo para decir y celebrar la misa perpetua pro liberación de ánimas [del] purgatorio”.¹²

La citada distinción debió de aumentar el carácter funerario del emplazamiento. En la adaptación de la capilla de santa Catalina realizada en 1500 para colocar el santo Cristo se encontraron los restos de seis obispos de Huesca.¹³ Alegando este obituario, el obispo Juan Moriz de Salazar en 1622 solicitó al cabildo “que desde las gradas que se sube a la dicha capilla no pueda enterrarse persona alguna que no sea obispo, attento que aquella capilla, que decían antiguamente de Santa Catalina, era el entierro de los señores obispos y se alla estar enterrados en ella por los menos seis”.¹⁴ También solicitaba entonces, y le fue concedido igualmente, permiso para depositar en ella su cuerpo o una parte de él, y de hecho ahí reposa su corazón, mientras el

¹⁰ NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, pp. 44-45.

¹¹ AÍNSA, Francisco Diego de, *óp. cit.*, t. IV, p. 512; también NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, p. 56.

¹² ACH, not. Jerónimo Pilares, 1578, f. 326r.

¹³ Se trata, según Antonio DURÁN GUDIOL (*óp. cit.*, p. 240), de prelados de los siglos XII y XIII.

¹⁴ Así lo solicita el obispo en el documento que quedó inserto en el acto de donación de la capilla, efectuado por el cabildo el 29 de agosto de 1622. ACH, not. Luis Pilares, 1622, ff. 302v-304v. Dio a conocer y estudió este importante acuerdo Antonio DURÁN GUDIOL, *óp. cit.*, p. 216.

cadáver fue enterrado en su capilla de Santiago, hoy del Pilar, de la catedral de Barbastro, su anterior sede episcopal. Poco después, sin embargo, el privilegio de exclusividad para los obispos se transgredió o al menos se desvirtuó, pues desde 1677 su subsuelo se convirtió en enterramiento del clero capitular. El 4 de agosto de ese año el cabildo resolvió que sus miembros dejaran de ser enterrados en las criptas practicadas bajo los dos brazos del crucero para pasar a darles sepultura en las absidiales, bajo la capilla de la Inmaculada, que por entonces le pertenecía, y también bajo la del santo Cristo, con acceso por la de santa Engracia, en la sacristía.¹⁵ Esta es una prueba más de que para entonces el cabildo se había apropiado de alguna forma de la capilla y de que esta era tan representativa de su colectivo como el coro donde oficiaba las horas canónicas.

Resulta también muy revelador que el santo Cristo, además de tener su fiesta el 12 de septiembre, en recuerdo de la exudación milagrosa, se celebre también el 1 de enero. Dice Novella al respecto: “Aunque en el día 12 de septiembre celebra nuestra Iglesia la memoria del sudor de esta santa imagen [...] también el cabildo dedica para su culto especial el día de la Circuncisión y toda la tarde de la víspera”.¹⁶ Novella no explica por qué el cabildo decidió asociar esta fiesta al santo Cristo, pero ha de relacionarse con la conmemoración de la primera sangre derramada por quien iba a morir en la cruz, es decir, con una prefiguración de la Pasión. La festividad estaba consolidada al menos desde el siglo XVI, pues por breve del 5 de agosto de 1589 el papa Sixto V concedió indulgencia plenaria el día de la Circuncisión a la capilla del santo Cristo.¹⁷ La última solemnidad vinculada es la del Nombre de Jesús, unida a la Circuncisión: “Llegado el día octavo en que debía ser circuncidado el niño, le fue puesto por nombre ‘Jesús’, nombre que le puso el ángel antes que fuese concebido” (Lucas 2, 21). Aínsa explicaba en 1619 que “los Miércoles luego por la mañana se dize una Missa

¹⁵ El citado privilegio ya se había quebrantado antes con carácter excepcional. En 1632 se depositó el corazón del deán Luis Saravia, en 1658 fue enterrada Jerónima de Azcona, madre del obispo Fernando de Sada y Azcona, y en 1673 se concedió enterramiento a Ángela Bosio, madre del deán Raimundo Artigola (ACH, *Resoluciones*, años 1651-1687, s. f.). Más tarde, en 1761, se depositó el corazón del canónigo Vicente Castilla, que financió la iglesia de la Compañía. Los datos, a excepción de los señalados, en NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, pp. 46-49.

¹⁶ *Ibidem*, t. I, p. 30.

¹⁷ Para evitar competencias, el mismo papa, por breve fechado unos días antes, el 17 de julio de 1589, transfirió al domingo siguiente la fiesta de la Circuncisión que se celebraba en el convento de Santo Domingo, con la misma indulgencia. ACH, *Luminare maius totius ecclesiae oscen*, 1634, f. 12r. Menciona la indulgencia concedida a quien visite la capilla del santo Cristo Vicente NOVELLA (óp. cit., t. IV, p. 90), pero no Aínsa.

cantada del dulcísimo nombre de Iesús”.¹⁸ Durante mucho tiempo perduró esta devoción; de ahí que en la sacristía actual de la capilla se encontrara, hasta su adaptación como columbario, un cuadro de Vicente Berdusán, fechado en 1670, con este tema.¹⁹

En la capilla del santo Cristo predominan los escudos de Juan Moriz de Salazar, que pudo colocar con permiso de los canónigos, pero vuelve a resultar significativo que en el lugar principal, la bóveda sobre el santuario, figure el Calvario, siempre alusivo a la catedral y a su cabildo.

LOS SUCESIVOS ACONDICIONAMIENTOS DE LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO

Según las notas contenidas en el protocolo del notario Juan García, después de verificado el milagro la imagen se expuso ocho días delante del altar mayor donde “hizo muchas maravillas, en los que se encomendaban; y luego cesó la mortelera”.²⁰ A continuación, siguiendo ya con el relato de Aínsa, la talla fue trasladada de inmediato “a una pequeña capilla que está cabe la de Todos Santos, donde estuvo con mucha veneración de los fieles”.²¹ Seguramente Aínsa se refiere a la del claustro que más tarde se incorporó como sacristía a la de Todos los Santos. Pero esta ubicación pronto pareció inadecuada a su categoría y como su culto iba en aumento, “viendo los muchos milagros que cada día hazía (por lo qual fue llamado el santo Christo de los milagros) y la mucha devoción de los fieles que de cada día se le augmentava, como lo denotavan las presentallas que yo he conocido y alcançado delante de dicha capilla, lo passaron y trasladaron a la de la virgen y mártir santa Catalina, año de 1500”.²² Como se ha dicho, en 1499 y 1500 fueron emitidas las bulas de financiación de la catedral, donde el obispo ponderó, muy especialmente, el poder milagroso del Cristo, de manera que su traslado pudo ser también fruto de una iniciativa del prelado. La capilla de santa Catalina era una de las absidiales, con-

¹⁸ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 512.

¹⁹ Véase LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Adoración del dulce nombre de Jesús (Trinidad con ángeles)”, en *Vicente Berdusán (1632-1697), el artista artesano*, Zaragoza, DPZ, 2006, pp. 174-175.

²⁰ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 511.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

cretamente la del extremo noreste, donde actualmente se levanta la del santo Cristo, y permitía un acondicionamiento más decoroso que la anterior al estar en un puesto preeminente y poseer mayores dimensiones. Novella indicó que en ella estaban también los retablos de Santiago y santa María Magdalena, y que el santo Cristo se colocó inicialmente en el retablo principal.²³

El doctoral también menciona que en 1560 la imagen ya tenía recinto propio, aunque por la referencia que transcribe se ha de entender solo un retablo. Este era una pieza mixta de escultura y pintura donde se representaba el Calvario. Lo más probable, como se ha señalado, es que esta capilla se encontrara ubicada en la de santa Catalina, donde unos años después, en 1579, se le acondicionó con seguridad una nueva capilla propia, a decir de Aínsa “espaciosa y bien hecha [...] para que en ella estuviese con más devoción, decencia y veneración”.²⁴ Lamentablemente falta el libro de fábrica correspondiente y poco más puede decirse de esta obra, que con la renovación estudiada a continuación desapareció por completo. Tan solo cabe suponer que ha de ponerse en relación con las iniciativas del obispo Pedro del Frago y del cabildo señaladas más arriba. A raíz de este cambio, la capilla de santa Catalina perdió su nombre por el del santo Cristo, como se deduce de la relación de capillas que hace Aínsa en 1619. El cronista indica además que casi todas ellas eran “de una misma echura, si solas dos que por ser moderna su fábrica exceden a las demás”, y de ellas solo se refiere por extenso a una: la del santo Cristo.²⁵

En 1606 comenzó un nuevo periodo de obras a cargo del cabildo y se añadió a la construcción una sacristía, o sacristía y antesacristía, como señala Aínsa,²⁶ aprovechando, con toda probabilidad, parte del cementerio que se extendía entonces tras el crucero norte. La fábrica debió de ser en ladrillo, porque fue su maestro el obrero de villa Juan Martínez, que trabajó con un mozo y dos peones: Martínez a 8 sueldos 6, el mozo a 6 sueldos 6 y los peones a 4 sueldos 6. El espacio había de estar distribuido en dos ámbitos —la sacristía propiamente dicha y la capilla—, convenientemente separados con una reja realizada por el herrero Audet, de 52 libras de peso, y 3 libras, 9 sueldos y 4 dineros de precio. En la solería se utilizaron 1910 azulejos comprados

²³ NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, p. 43.

²⁴ AÍNSA, Francisco Diego de, *óp. cit.*, t. IV, p. 512.

²⁵ *Ibidem*, pp. 510-511.

²⁶ *Ibidem*, p. 512.

a Jerónimo Codo a 12 libras el millar, seguramente con diseño de cartabón.²⁷ Muy poco después la construcción estaba terminada, pues en mayo de 1607 el cabildo dio licencia al canónigo Ciria para “que pueda adornar la capilla que está dentro de la sacristía del Crucifijo de los Milagros” con algún retablo, cuadros u otro tipo de adorno.²⁸ En los años siguientes se hicieron otros arreglos, pero a juicio de los capitulares estos no resultaron suficientes, por lo que resolvieron, el 16 de noviembre de 1612, que “agan mayor y más capaz la capilla que está en la sacristía del Christo, de manera que esté muy deçente para todos los ministerios, requisitos”. El canónigo Ciria prometió en la misma sesión acabar el retablo “con mucha curiosidad”.²⁹

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO, DEL OBISPO JUAN MORIZ DE SALAZAR

Pero todas estas mejoras, a pesar de su empeño, no habían conseguido lo más importante: una construcción que fuera digno marco de la sagrada imagen, que por sí sola enaltecía la catedral. Probablemente, a comienzos del siglo XVII la sacristía y su capilla eran piezas más destacadas que la propia capilla del santo Cristo, ubicada en un emplazamiento muy digno, cerca del presbiterio, pero todavía de reducidas dimensiones y en un espacio compartido. El obispo Juan Moriz de Salazar, primero obispo de Barbastro (1605-1616) y después de Huesca (1616-1625), consiguió en muy poco tiempo lo que el cabildo, quizás por prudencia, no había acometido nunca: desplazar antiguas devociones y realizar una obra importante interviniendo de manera decisiva en la cabecera de la catedral.

El espíritu reformador del Concilio de Trento animó las actuaciones de Juan Moriz de Salazar en sus dos sedes. Aduciendo la autoridad que en el citado concilio había sido conferida a los obispos, no dudó en eliminar de la catedral de Barbastro en 1608 los retablos de san Victorián, san Pedro Mártir y santa Quiteria, con gran disgusto por parte del cabildo, al que ni siquiera participó la decisión. El obispo alegó en su descargo cuando fue requerido que “encontró mal arreglados y no bien situados algunos altares, de tal manera, que no se podía celebrar en ellos con la debida

²⁷ ACH, *Libro de fábrica de la seo de Huesca, administrado por mí, Jaime Araq Forner, canónigo y fabriero de dicha seo, en el año 1581, 1581-1631*, s. f., año 1606. Datos sobre el morisco Jerónimo Codo, en CONTE CAZCARRO, Ánchel, *Los moriscos de la ciudad de Huesca: una convivencia rota*, Huesca, IEA, 2009, pp. 27, 35, 107, 109, 134, 151, 194, 198, 221, 230, 233, 240, 274, 277, 280.

²⁸ ACH, *Resoluciones*, años 1601-1610, s. f., mayo de 1607.

²⁹ ACH, *Resoluciones*, años 1610-1621, s. f., sesión del 16 de noviembre de 1612.

decencia”.³⁰ Pero pronto cambió de actitud y ese mismo año, unos meses después, recabó la aprobación del clero catedralicio para construir su capilla funeraria dedicada a Santiago.³¹ La misma decisión y autoridad ejerció en Huesca, donde a su parecer no debía estar convenientemente acomodado el santo Cristo.

En consecuencia, el obispo decidió renovar por completo el lugar. La ampliación de la pequeña planta absidial gótica con cabecera poligonal se hizo a costa de los terrenos cedidos por el cabildo, “las sachristías que ay dentro de la dicha capilla” —que debían extenderse fuera del ábside—, más “lo que conviniere para la dicha obra de fuera del rejado de la capilla del Christo” e incluso parte de una obra que había sido resuelta en 1616: “de la sachristía nueva, el patio que fuera necesario”.³² Gracias a la ampliación y regularización del solar se pudo acondicionar un espacio renacentista formado por capilla de planta cuadrada, santuario o presbiterio rectangular, perfectamente separado del ámbito congregacional mediante una reja baja, y sacristía longitudinal, alojada al noreste, en comunicación directa con el palacio episcopal por un lado y con el santuario por otro. De esta forma, el conjunto reunió los componentes y alcanzó la entidad de una iglesia en miniatura. La íntima relación querida por el prelado entre la capilla y su residencia pone de manifiesto que Juan Moriz de Salazar no solo deseaba aumentar la devoción popular por la sagrada imagen, sino conseguir para sí un culto más privado y reservado. La puerta con sus armas, que se abrió en virtud de ello “en la luna o patio” de las casas episcopales, fue cerrada tras su muerte y en su lugar se colocó por la parte de la sacristía en 1785 un lavabo de jaspes.³³

³⁰ ALAMAÑAC, Isabel, “El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro”, *Argensola*, 89 (1980), pp. 149-209; la cita, en pp. 186-187.

³¹ *Ibidem*, pp. 190-194.

³² Las condiciones de la cesión fueron solicitadas y aprobadas en sendos documentos, con fecha de 29 de agosto de 1622. El obispo dio cuenta en una hoja de papel, inserta en el documento de donación, de su compromiso de hacer capilla —cuyas características se detallan— y retablo, y pidió como contrapartida ciertas concesiones: algunos espacios para ampliar la planta antigua, incluido lo necesario de la sacristía nueva, permiso para enterrarse en la capilla, “o lo que de su cuerpo dispusiere”, derecho de enterramiento exclusivo para obispos en losas en el suelo, de poner en todo lo realizado (capilla, arco, rejado y retablo) sus escudos y de hacer puerta de conexión del patio de su palacio a la sacristía de la capilla durante su vida. El cabildo respondió favorablemente a todas las peticiones y se reservó el derecho de cerrar la mencionada puerta una vez fallecido el prelado. Los canónigos Garcés y Colón fueron los encargados de comunicar al obispo lo resuelto por el cabildo. Todo este procedimiento debió de ser de trámite, pues la obra ya se había capitulado con Pedro de Ruesta el día 6 de agosto, con todas las características mencionadas después. ACH, not. Luis Pílares, 1622, ff. 302v-304v y documento inserto.

³³ ARCO, Ricardo del, *óp. cit.*, p. 111.

Dos inscripciones independientes recorren los muros del santuario y de la capilla respectivamente, tal como señala Susana Villacampa:³⁴

TE QVAESVMVS IESV NAZARENE TVIS FAMVLIS SVBVENI QVOS PRETIOSO SANGVINE REDEMISTI.

Te rogamos, Jesús Nazareno, que vengas en ayuda de tus siervos, a quienes redimiste con tu preciosa sangre [*Te Deum*, fragmento].

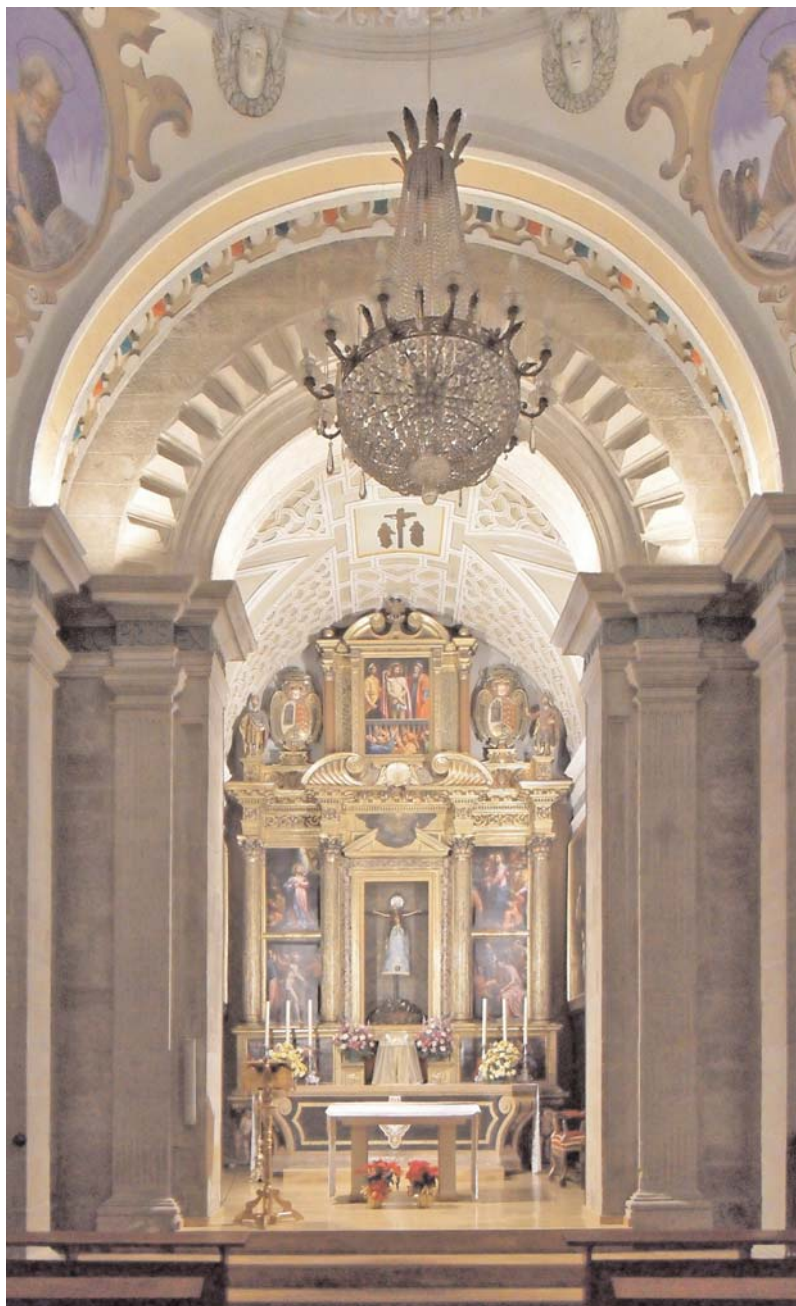
IOANNES MORIZ SALAZAR VALLISOLETANVS BARBASTREN POST OSCEN EP[ISCOPV]S SACELLUM HOC PROPRIIS EXPENSIS EX[S]TRVCTVM IN SVORVM PECCATORVM REMISSIONEM IESV NAZARENO SVPPLEX OBTVLIT ANNO 1624.

Juan Moriz Salazar, vallisoletano, obispo de Barbastro y después de Huesca, construyó esta capilla a sus expensas para remisión de sus pecados. A Jesús Nazareno la ofreció suplicante. Año 1624.

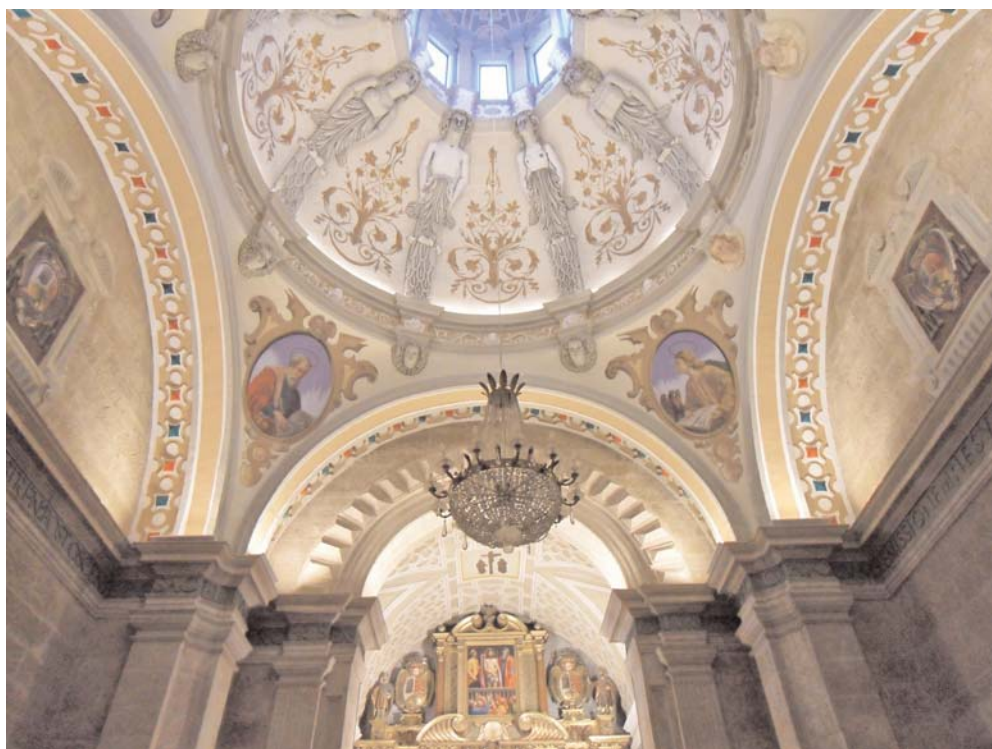
Juan Moriz de Salazar confió esta importante construcción a un maestro de Barbastro, Pedro de Ruesta, que en 1608 había hecho para él la citada capilla de Santiago y poco después había acometido la reedificación de la torre de la catedral de Barbastro. El 6 de agosto de 1622, ante el notario de Huesca Juan de Cueva, ambos firmaron la correspondiente capitulación, donde se insiste sobre todo en la calidad de los materiales y en la estabilidad de la edificación, pero que no es demasiado explícita sobre los elementos formales y remite en su defecto a la traza, hoy no conservada, dibujada en planta y alzado, de las diferentes secciones a realizar. Solo se dan amplias indicaciones acerca de las bóvedas del santuario y de la sacristía y sobre todo se describe hasta el detalle lo que debía de ser la parte más novedosa, la media naranja con linterna trasdosada con cimborrio. El cerramiento iba a ser una “media naranja de medio ladrillo artesonada con sus termas conforme a la traza”. Sobre ella iría la linterna, que también se explica puntualmente con su basamento de “cartelas y paneles” y sus ocho “pilastras en rinconadas”, sosteniendo “un zimbório artesonado, a modo de media naranja, subida de punto”.

Los muros por la parte interior serían de mampostería, pues después quedarían lavados de yeso blanco. Esta era la primera vez que en Huesca se abandonaba el tradicional acabado “pincelado”, que Ruesta aplicó incluso en la capilla de Santiago. Por lo que se refiere a la piedra, al menos debía utilizarse de tres lugares y calidades: una para los muros; otra de mejor calidad, a escoger entre piedra de Siétamo o de Ortilla,

³⁴ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, art. cit., pp. 9 y 12.



Capilla del santo Cristo de los Milagros: vista general. (Foto: M.^a Celia Fontana)



Capilla del santo Cristo de los Milagros: soluciones del abovedamiento. (Foto: M.^a Celia Fontana)

para los elementos portantes y resaltados —“pilastras, basas, chapiteles, alquitraves, cornijas, jambas y pies derechos”—, y piedra negra de Calatorao para “los pedestales y basas” de las pilastras de la portada, “travaxada, labrada e ilustrada del color de la que está en los pedestales del santuario de Nuestra Señora del Pópulo, en la yglesia parrochial de Sanct Pablo de Caragoza”. Entre los elementos tallados en madera destacan en la portada un escudo “bien acavado y colorido de color de alavastro” y las figuras recostadas sobre los lados del frontón, que también imitarían ese material. El precio de la obra quedó fijado en la capitulación en 60 000 sueldos.³⁵ Pedro de Ruesta cobró esta cantidad en varias tandas desde 1622 hasta 1624.

En orden a conservar la devoción del santo Cristo, se dispuso que durante las obras la imagen estuviese en la capilla de san Jerónimo, la segunda de la nave de la epis-

³⁵ Véase el documento.

tola desde los pies, con “la reja que hoy tiene, y que se añada lo que fuere menester para que la capilla quede cerrada”. Trabajaron en ello el carpintero José Garro y el pintor Guillermo.³⁶ Las tareas previas a la nueva edificación debieron de dar comienzo en octubre, pues el día 10 de ese mes el albañil Juan Martínez cerró con ladrillo la puerta de la capilla nueva de la sacristía. A partir de entonces se procedió al desmantelamiento de lo existente. El *Libro de fábrica* registra la venta de 2300 azulejos efectuada por Pedro de Ruesta a Juan Martínez y el derribo llevado a cabo por los piqueros el 19 de enero de 1623. Ese mismo día se tuvo que desalojar y limpiar el claustro, donde habían caído unas piedras, para que pudiese pasar la correspondiente procesión.³⁷ Pocas noticias más ofrecen los libros de la catedral sobre esta empresa, puesto que no fue sufragada por el cabildo.

Como informa Federico Balaguer, en agosto de 1623 el obispo y Pedro de Ruesta firmaron la capitulación del retablo, el cual se terminó de pagar el 27 de diciembre de 1624.³⁸ Entonces las obras estaban llegando a su fin. El 16 de marzo de ese año Antón de Latas, vecino de Calatorao y procurador de Juan de Lancis, junto con Pedro Asensio y Juan Gimeno, vecinos de la misma, afirmaron haber recibido de Pedro de Ruesta 170 sueldos, de ellos 110 “por los portes de la piedra que han tráýdo con sus carros de la dicha villa de Calatorau a la presente ciudad para la capilla”.³⁹ Como se ha dicho, este material iba a utilizarse en los plintos de las pilastras de la portada. Poco después, el 17 de abril, Juan Martínez cobró 200 sueldos por reparar “la capilla nueva [seguramente la de Todos los Santos] que está inmediata a la sacristía reparando el daño que en ella se a hecho para azer la capilla del Santo Crucifijo del señor obispo don Juan Moriz de Salazar”.⁴⁰ También Martínez hizo algunas labores de consolidación en el claustro. Ese año de 1624 se pusieron las mencionadas inscripciones que recorren el friso de la capilla perimetralmente.

Pedro de Ruesta escogió a otros artífices para completar su proyecto, muchos de Barbastro y seguramente colaboradores habituales suyos. El 3 de mayo de 1625 el

³⁶ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., año 1622. El culto a santa Catalina se estableció en otro lugar. Según Antonio DURÁN GUDIOL (óp. cit., p. 217), su retablo se trasladó en 1621 a la capilla absidial más meridional, puesta anteriormente bajo la advocación de san Nicolás. El actual retablo de la santa mártir data de 1650.

³⁷ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., años 1622 y 1623.

³⁸ La capitulación se transcribe en PALLARÉS FERRER, M.^º José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, pp. 317-319. El finiquito de la obra, en AHPH, not. Juan de Cueva, 1625, n.º 1288, f. 1r.

³⁹ AHPH, not. Pedro de las Ortigas, 1624, n.º 1287, f. 26r-v.

⁴⁰ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., sesión del día señalado.

escultor Antón Franco, vecino de Zaragoza, decía haber recibido parte de lo que se le debía “por el valor de la obra del remate del rejado del arco principal de la capilla [...] para el Santísimo Christo de los Milagros y de las figuras que he hecho para los nichos de las pilastras del dicho arco principal”.⁴¹ Ruesta quedó debiéndole entonces 3000 sueldos.

Poco después, el 4 de junio, Miguel García, pintor, residente en Barbastro, otorgaba época de 20 000 sueldos por dorar y estofar el retablo, y de 12 000 por pintar la capilla con su linterna. En este pago pudo incluirse la policromía de las figuras de la media naranja, de la cual han aparecido restos recientemente. Más tarde, el 10 de agosto, recibía 5000 sueldos más por pintar y dorar el arco de la portada de la capilla y el remate de la reja.⁴²

En el mismo año, Pedro Raulín, cerrajero vecino de Barbastro, otorgaba finiquito de pago “por el valor de la reja de yerro [la interior] y lo demás que he hecho en la reja principal de bronce del arco principal de la capilla”.⁴³ El autor de la reja grande fue Pedro de Ruesta, que cobró por ella el 1 agosto de 1625 la cantidad de 16 360 sueldos, y otros 3000 por la “estimación” de la reja pequeña.⁴⁴

El pintor Pedro Valcarlos pudo realizar los lienzos del retablo, pues estaba presente en Huesca el 4 de mayo de 1625 actuando como testigo de un documento de comanda, y ese mismo día el escultor Antón Franco, autor como se ha dicho del escudo y las figuras de la reja de la capilla, lo nombró su procurador junto a Bartolomé González. En cualquier caso, el retablo de Huesca y el de Santiago de Barbastro han de ser de una misma mano, a juzgar por la identidad de estilo que muestran los lienzos de ambos conjuntos.⁴⁵

Finalmente, el 29 de junio tuvo conocimiento el Concejo de que los trabajos estaban prácticamente concluidos, y era necesario preparar la traslación de la imagen. Se determinó entonces dar las gracias al obispo y organizar algunos festejos, para cuya preparación fueron nombrados seis asignados.⁴⁶ El 30 de junio se presentó el programa

⁴¹ BALAGUER, Federico, art. cit., p. 6.

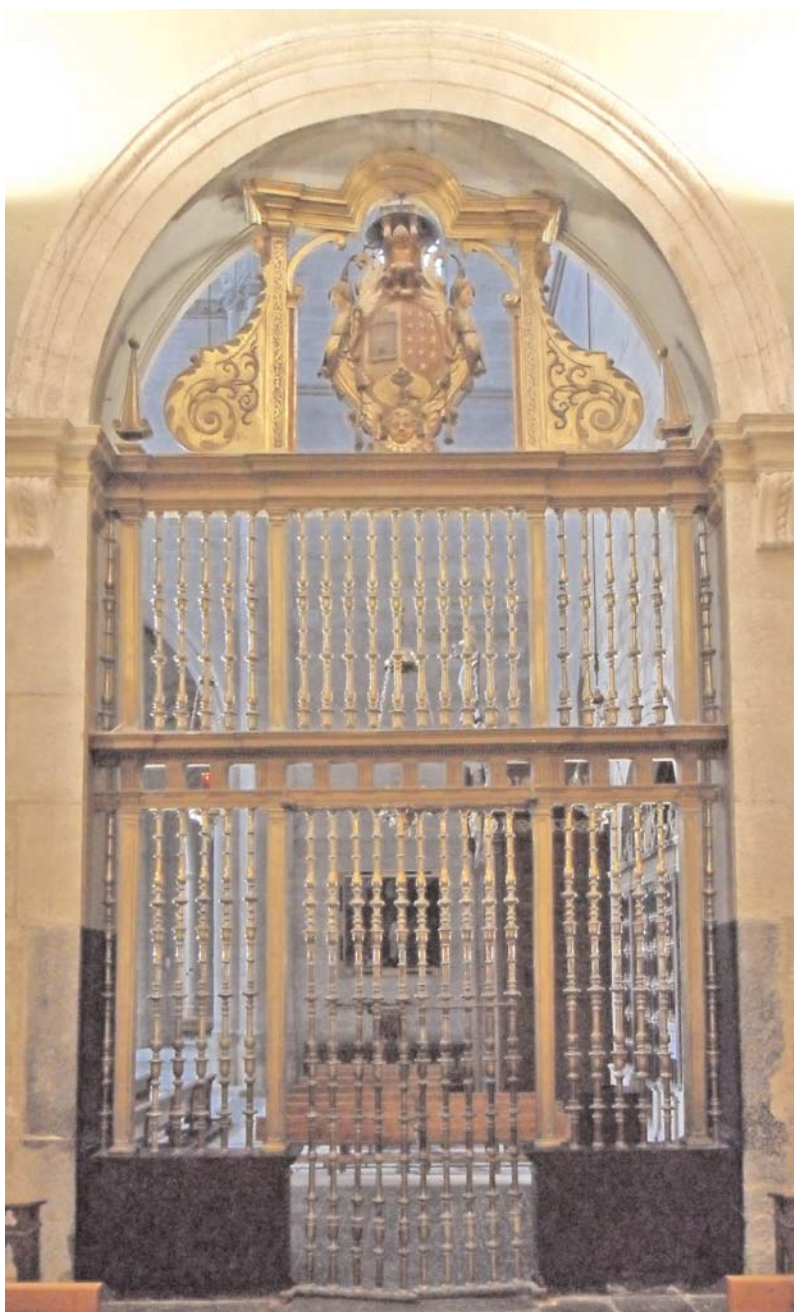
⁴² *Ibidem*. Pero parte del aspecto actual parece que se debe a una intervención posterior, de 1669, tal como señala Susana VILLACAMPA SANVICENTE, art. cit., p. 7.

⁴³ BALAGUER, Federico, art. cit., p. 6.

⁴⁴ AHPH, not. Juan de Cueva, 1625, n.º 1288, ff. 103v y 108.

⁴⁵ Del antiguo retablo de Santiago todavía puede verse un lienzo, conservado actualmente en la sacristía de la capilla.

⁴⁶ Archivo Municipal de Huesca (AMH), Actas municipales, 1624-1625, sign. 121, s. f., sesión del día señalado.



Capilla del santo Cristo de los Milagros: reja principal por la parte interna. (Foto: M.^a Celia Fontana)

de celebraciones. El acto principal iba a ser una procesión que recorrería la ciudad con la imagen del santo Cristo acompañada por la Universidad, las cofradías y las órdenes religiosas, que llevarían “cruces, relicarios, pendones y luces”. La ciudad se iluminaría y se harían hogueras, además de corridas de toros, bailes, mascaradas e invenciones de fuego, todo ello organizado por el Concejo, que otorgaría premios.⁴⁷ La traslación tuvo lugar el 20 de julio y al menos ese día en la plaza de la catedral se celebró una corrida con ocho toros. El Concejo destinó cuatro cucharas de plata para quien se distinguiera en la lidia.⁴⁸

El nuevo recinto devocional produjo el éxito esperado tanto entre los fieles como entre el clero de la catedral. Por ello el 30 de enero de 1626 el cabildo denunciaba “que ay grande abusso en la capilla del Santo Christo en materia de concurso de clérigos, y que el choro queda desierto”.⁴⁹ Las donaciones por parte de los feligreses eran numerosas, y más todavía las fundaciones de misas, especialmente desde que el 28 de febrero de 1639 el cabildo mandó poner una tablilla donde se declaraba que era privilegiada, distintivo conservado actualmente en el Archivo de la Catedral de Huesca.⁵⁰ Finalmente, como se ha dicho, también el cabildo quiso beneficiarse directamente de esos privilegios y en 1677 dispuso que sus miembros se enterraran en la cripta.

Poco tiempo pudo disfrutar el obispo de su capilla y del resto de la catedral. En lo que debió de ser su última donación, el 9 de diciembre de 1627, entregó para adornar el presbiterio 15 colgaduras “de tela de oro y de seda de damasco verde, con sus cahídas de lo mismo y tres zenefas de tela de oro con su franja de lo propio”.⁵¹ Repentinamente, solo unos días más tarde, el 1 de enero de 1628, al obispo “lo hallaron

⁴⁷ AMH, Actas municipales, 1624-1625, sign. 121, s. f., sesión del 30 de junio de 1625.

⁴⁸ AGÓN TORNIL, Pedro, “Toros en la plaza de la catedral”, *Nueva España*, 12 de septiembre de 1975.

⁴⁹ ACH, Resoluciones, años 1622-1634, f. 89v.

⁵⁰ ACH, Resoluciones, años 1635-1650, s. f., sesión del día señalado. El 4 de diciembre de 1625 Ana de Mur fundó una lámpara; el 9 de abril de 1639, una misa Dorotea Coscón, señora de Panzano; el 30 de diciembre, Jerónima Tomás; etcétera.

⁵¹ AHPH, not. Juan de Cueva, 1627, n.º 1289, ff. 94r y ss. Hubo algunos legados para la capilla. El más curioso fue el de Pedro Beruete, presbítero y beneficiado de la seo, natural de Puente la Reina (Navarra). Falleció en mayo de 1653 y entonces se abrió el testamento, redactado unos veinte años antes, porque en una de las cláusulas expresaba su voluntad de que si “quando yo muriere no estuviere hecho el arco de la capilla del Sancto Christo de los Milagros se haga conforme el arco que está en la capilla de Francisco Colón, canónigo que fue de esta sancta iglesia de Huesca”. Dejó también un retrato del obispo Juan Moriz de Salazar para el Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza. AHPH, not. Lorenzo Rasal, 1653, n.º 1551, f. 163r-v.



Tablilla colocada en la capilla del santo Cristo en 1634 para informar del privilegio concedido a partir del breve de Gregorio XIII, actualmente en el Archivo de la Catedral de Huesca.

muerto a la una de la mañana”, según consta en el libro de *Resoluciones*. No obstante tuvo tiempo de expresar su última voluntad. Apenas diez días antes había hecho testamento, donde indicaba que deseaba ser enterrado en su capilla de Santiago de la catedral de Barbastro, a excepción de sus entrañas y su corazón, que debían ser depositadas en la del santo Cristo.⁵² Se procedió de esta manera, y sus vísceras se colocaron bajo una pequeña lápida negra, sin inscripción, situada en el recinto interior y más sagrado de la capilla.

En el siglo XVIII se hicieron pequeñas mejoras en el recinto de tipo dotacional. Según informa Novella, el cabildo colocó en 1693 los lienzos laterales en el santuario:⁵³ *Jesús en casa de Leví* y *La entrada de Jesús en Jerusalén*. El pintor y erudito Valentín Carderera atribuyó en el siglo XIX los lienzos a Vicente Berdusán, teoría sostenida casi hasta la actualidad, pero que debe desestimarse por carecer de toda base documental, y sobre todo porque la pintura no corresponde en absoluto al estilo del

⁵² AHPH, not. Juan de Cueva, 1627, n.º 1289, ff. 107r y ss.

⁵³ NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, p. 46.

pintor.⁵⁴ Lo que debe de ser acertado es la fecha de colocación de los cuadros, ya que en 1698 una nota contemporánea, referida por Durán, dice que la ciudad dio 40 libras de limosna en acción de gracias por haberse librado de una helada y el cabildo resolvió emplearlas para enmarcar los cuadros.⁵⁵ En 1780 se colocó la mesa del altar de jaspes con incrustaciones, que, según Novella, pedía que “sobre ella se coloque un retablo correspondiente”,⁵⁶ renovación que nunca se llevó a cabo. Se desconoce cuándo se prescindió de la reja que separaba el santuario elevado.

LAS FORMAS RENACENTISTAS DE LA CAPILLA

Muy poco sabemos de la formación de Pedro de Ruesta, tan solo que era ensamblador y que sin duda manejaba libros de arquitectura, en especial el tratado de Serlio, como era frecuente entonces entre los profesionales de la madera. Como explica Luciana Müller, esta obra, dividida en diversos libros, no es tanto un corpus de teoría como una colección de ejemplos, tipos y modelos “dados como punto de partida para innumerables y sucesivas variantes”. Variantes que afectan sobre todo a una parte muy concreta: el ornamento que reviste las estructuras.⁵⁷ Si a esta tendencia al cambio unimos el deseo de los comitentes, a veces diletantes de la arquitectura, de imponer sus criterios se explica la tentativa de “alterar el legado vitruviano, de menospreciar la norma y dar rienda suelta a la originalidad creativa”.⁵⁸ A partir del material gráfico y los postulados de Serlio es posible mezclar, modificar, cambiar a discreción según el gusto, de modo que surge una nueva norma metodológica en la práctica arquitectónica imbuida de subjetivismo y apartada de la corrección inmutable. Están puestas, por tanto, las bases para el manierismo, que avanzará pronto hacia el barroco.

Ejemplo perfecto de todo lo anterior es la obra de Ruesta, como se comenta a continuación. En ella prima la ornamentación sobre los valores estructurales de la edi-

⁵⁴ Esta es la opinión de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en “La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón”, en *Sig-nos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, p. 159.

⁵⁵ DURÁN GUDIOL, Antonio, óp. cit., p. 217.

⁵⁶ NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, p. 46.

⁵⁷ MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 245.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 246.

ficación, un motivo —copiado de Serlio— es sometido a diferentes versiones y se aplica en lugares variados, según el gusto, hay cierta combinación entre órdenes y, sobre todo, es posible la mezcla, no ya de elementos clásicos entre sí, sino de estos con la tradición gótica y mudéjar. Muy poco hay en todo lo anterior de clasicismo apegado a normas estrictas porque el teórico de base, Serlio, ya las había superado. Así se explica que Ruesta pase directamente del tardogótico al manierismo, y de ahí rápidamente al barroco.

Ya se ha explicado que la colaboración de Ruesta con el obispo Juan Moriz de Salazar venía de atrás. El 30 de noviembre de 1608 ambos firmaron la capitulación y las trazas de la capilla de Santiago, como debió de hacerse después por lo que respecta a la del santo Cristo.⁵⁹ Desde el punto de vista estilístico, el trabajo de Huesca es más avanzado que el de Barbastro, pero no se entiende sin él. Hay detalles idénticos, como el despiece de la rosca del arco que abre a los presbiterios de las dos capillas, con puntas de diamante de modelo serliano, de tanta importancia en la arquitectura vallisoleтана y en la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, terminada en 1613 con arreglo a planos de Gaspar de Villaverde. Ruesta da mucho juego a las puntas de diamante, pues también adorna con ellas los plintos del arco que da al presbiterio en la capilla de Santiago y el que sirve de portada a la del santo Cristo, y sobre todo las incorpora en esta embocadura, destacada a manera de arco de triunfo, para animar cada una de las figuras geométricas a que reduce las enjutas y los fustes de las pilastras de ese arco, produciendo una interesante volumetría de fuerte claroscuro.

Además, con el antecedente barbastrense se comprenden mejor los avances desarrollados en la obra de Huesca. La mayor pervivencia gótica, la bóveda de crucería que cierra la primera capilla, emulando la cubierta general de la catedral de Barbastro —muy singular porque en ella se utilizan las complicadas nervaduras como si se tratase de las ramas de un árbol genealógico, donde se van enlazando las distintas armas que componen el escudo del obispo, presentado completo en la clave principal—, se sustituyó en Huesca por una media naranja con linterna decorada con termes, de forma que aquí se subrayan contundentemente las formas renacientes, aunque no son las únicas.

⁵⁹ La capitulación y los diseños fueron estudiados por Isabel ALAMAÑAC, art. cit., pp. 190-194 y 204-209. Más tarde Belén BOLOQUI comentó y reprodujo los dibujos en “Trazas para la capilla de Santiago en la catedral de Barbastro”, en *Signos II*, cit., pp. 246-247.

Por lo que respecta a la articulación de los muros, con grandes pilares esquinados, la solución es semejante en ambos lugares —aunque en Huesca los soportes son apilastrados y en Barbastro no—, como también lo es el “cornisamiento arquitrabado” que se desliza uniformemente por todos los resaltos, por debajo del enjarje de la bóveda en el primer caso y del arranque de la media naranja en el segundo. Además Ruesta desarrolla siempre pilastras en el arco triunfal, aunque las de la capilla de Santiago con decoración de grutesco en el fuste y las del santo Cristo con las estrías canónicas del orden dórico.

Por otro lado, no hay un rigor absoluto en la aplicación de los órdenes. El interior de la capilla es toscano, pero, como se ha dicho, los fustes de las pilastras del arco



Capilla del santo Cristo de los Milagros: detalle de los soportes. (Foto: M.^a Celia Fontana)

triumfal tienen estrías dóricas, y las puertas afrontadas laterales podrían haber sido similares a la que Serlio plantea para un conjunto de ese orden, pero Ruesta las adornó con unas volutas que son ajenas a la austeridad toscana o dórica y están basadas en la vista de perfil que el autor italiano hace de una ménsula colocada en una puerta jónica.⁶⁰ En las mismas puertas, el dintel rebasa el límite del marco moldurado, con más rotundidad que una de las ventanas antiguas copiadas por el tratadista boloñés.⁶¹ Esta especie de *ars combinatora* anticlásica y antivitruviana es para Serlio una nueva forma de actuación; por ello cuando se refiere a la obra rústica expone: “Podrá mezclarse [...] con la dórica, la jónica e incluso con la corintia. Ello se dejará al libre albedrío de quien quisiera contentar su capricho”.⁶²

Lo que sí interesa mucho a Ruesta es la coherencia interna de la obra. De esta constante son ejemplo las diferentes enmarcaciones utilizadas sucesivamente en altura, variaciones de un mismo tema —frontones rectos o curvos siempre partidos— y relacionadas entre sí. Puede observarse tanto en los marcos arquitectónicos como en los del retablo, donde se reserva el más ornamentado, con gallones, para la calle central, en la cual se inscribe el camarín del santo Cristo, que queda de esta manera realizado y engrandecido.

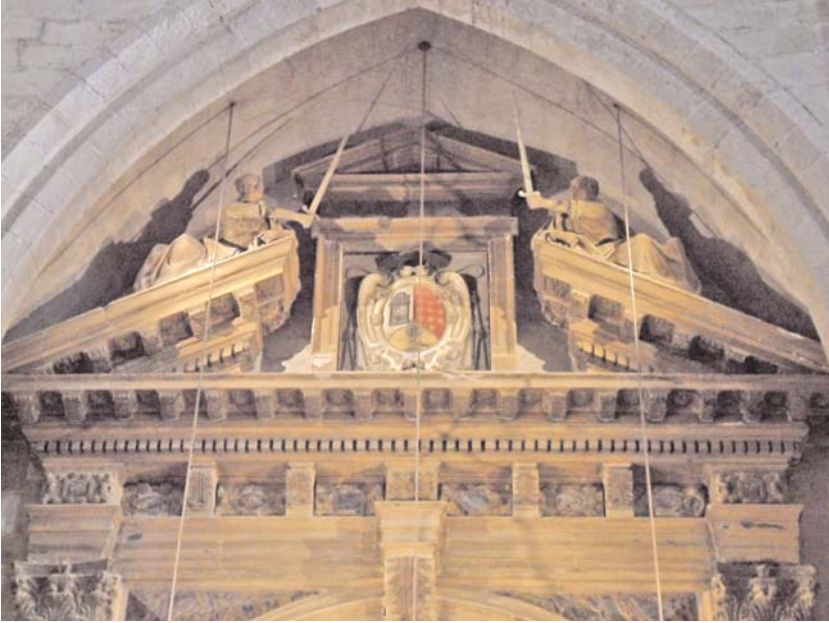
La mayor envergadura de la capilla del santo Cristo permite desarrollar aspectos complejos, no abordados de forma evidente en la de Santiago, como el uso modal del orden. Tal como recomendaban Vitruvio y Serlio, el arquitecto barbastrense utiliza los órdenes de acuerdo con la particularidad que desea imprimir a la obra. El interior es de orden toscano, como el dórico, de carácter robusto y masculino, muy a propósito para el santo Cristo, pero en la embocadura el “arco primero y principal de la capilla y obra” es corintio, de tipo “femenino”, muy a propósito para un lugar donde se reúnen solo esculturas de mujeres, desde santa Catalina y María Magdalena —antiguas devociones del espacio renovado— hasta “las figuras que están echadas encima el frontispicio” y que con sus espadas en alto flanquean y defienden —como en otra época los aguerridos salvajes— el noble escudo del promotor.⁶³

⁶⁰ SERLIO, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Valencia, Albatros, 1977, ed. facs., libro IV, f. XLIII.

⁶¹ *Ibidem*, libro III, f. XVII.

⁶² MÜLLER PROFUMO, Luciana, *óp. cit.*, pp. 247-248.

⁶³ La correcta identificación de María Magdalena se debe a Susana VILLACAMPA SANVICENTE, *art. cit.*, p. 7.



Capilla del santo Cristo: figuras femeninas defendiendo con espadas el escudo de Juan Moriz de Salazar sobre el frontón de la portada y termes de la media naranja. (Fotos: M.^a Celia Fontana)

Esta misma dualidad de género se repite en el interior. La media naranja se eleva sobre pechinas y arranca de un entablamento cuyo friso está decorado con roleos vegetales, cabezas humanas y máscaras colocadas en los resaltos que sirven de apeo a las figuras principales. Estas figuras son ocho termes dispuestos radialmente, masculinos y femeninos alternativamente, distintos entre sí y en correspondencia con las pilastras de la linterna. Todos tienen el torso desnudo, los brazos pegados a lo largo del cuerpo y la mitad inferior convertida en un gran acanto avolutado, ligado a su vez a una pilastra con superficie de escamas. Los soportes descansan sobre mascarones que reposan en ménsulas con cabezas de serafines. Es difícil señalar para un artista tan imaginativo y versátil como Ruesta modelos concretos. Con todo, estos termes y su combinación con máscaras en los resaltos de apeo tienen alguna semejanza con los estípites antropomorfos de las portadas del *Tercer y cuarto libro* de Serlio, pero de ser así seguramente hubo versiones intermedias.⁶⁴ Tanto los termes masculinos como los femeninos están ligados a un solo orden, el jónico que articula la linterna, como se había ido imponiendo en general, superando las distinciones vitruvianas por género, uniformidad que también está presente en Serlio.⁶⁵

Para Ovidio y Tito Livio, el “término” encarnaba la resistencia del dios romano del mismo nombre a la orden de Júpiter de abandonar el Capitolio. Con posterioridad, el “término”, hermes o termes representó la firmeza de la muerte, que ninguna otra fuerza puede quebrantar. Las figuras de Ruesta pueden caracterizar la seguridad del fin de la vida, dado el ámbito funerario en el que se encuentran.⁶⁶ Pero también es cierto que su entidad monstruosa e híbrida, ligada al jónico, el orden de la *medietas*, puede aludir a un estado intermedio entre diversas naturalezas.⁶⁷ Por ello el mensaje del fin no debe ser el último. La reunión en los termes de géneros y órdenes en continua metamorfosis podría hacer referencia a un fenómeno de transición, concretamente al paso de lo material a lo espiritual. Las figuras son ocho, y ocho son los lados del octógono de la linterna superior. Este número se utiliza generalmente en baptisterios para reforzar la idea de nacimiento a una vida nueva, la de la gracia, y en esta misma línea

⁶⁴ El dibujo de Serlio también presenta una figura masculina y otra femenina, que en este caso enlazan con el estípite mediante hoja de acanto. Allí las máscaras no están en la base de las figuras, sino encima, situadas en los fragmentos del friso del entablamento.

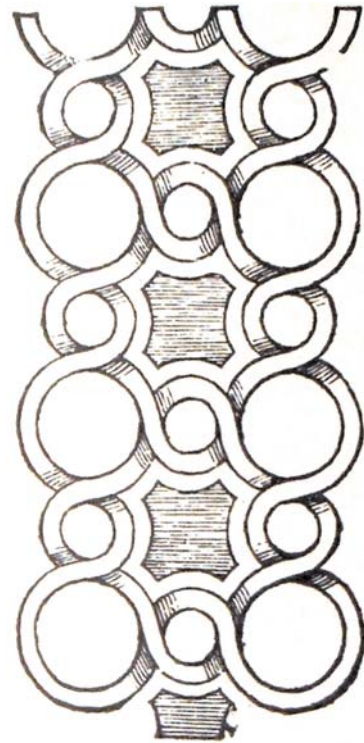
⁶⁵ MÜLLER PROFUMO, Luciana, óp. cit., p. 254.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 207.

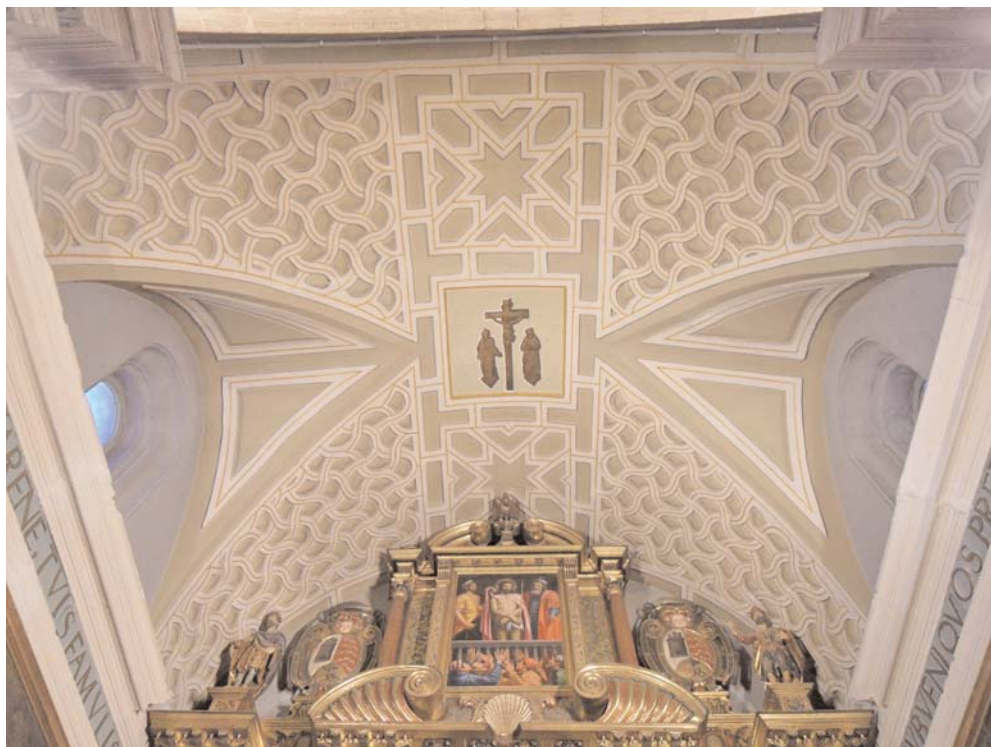
⁶⁷ A partir de lo señalado, para el hermes femenino de una chimenea dórica, *ibidem*, p. 256.

los distintos elementos de la media naranja aludirían al abandono del mundo material, simbolizado en el cuadrado de la planta, y al avance hacia la infinitud y eternidad de la gloria, dibujada en el círculo de la media naranja.

En la linterna ochavada tienen continuidad y fin algunos de los elementos anteriores, cerrando series. El basamento va decorado con cartelas de cueros recortados y espejos ovales, presentes también en el arco de ingreso a la capilla. Los plintos de las pilastras jónicas y de fuste estriado dispuestas en los ángulos toman la forma de cartelas de volutas decoradas con acantos, de tanta importancia en los termes. Las ventanas van coronadas con frontones rectos y partidos, comunes a otras piezas del conjunto. La cupulita está dividida en ocho paños decorados con encadenados geométricos adaptados a un espacio en disminución y formados por óvalo, cuadrado, círculo y rombo. Esta organización y decoración de tipo serliano la utilizó por primera vez Pedro de



Bóveda de la sacristía de la capilla del santo Cristo de los Milagros (foto: M.^a Celia Fontana) y diseño del que procede (Tercer libro de Serlio, p. XIII).



Capilla del santo Cristo: bóveda sobre el presbiterio. (Foto: M.^a Celia Fontana)

Tolosa en 1575 en la bóveda sobre el crucero de la colegiata de San Luis de Villagar-
cía de Campos (Valladolid). Personaliza la clave de la linterna el escudo del obispo don
Juan Moriz de Salazar.

Seguramente esta media naranja con linterna es la primera en la producción de
Ruesta. Antes, para iluminar la capilla de san Francisco Javier de la catedral de Bar-
bastro, probablemente también obra de nuestro autor, este había colocado una linterna
perforando la clave de la bóveda, al no ser posible allí la iluminación lateral.

El eclecticismo formal es una constante en Ruesta, que enriquece y decora las
estructuras mediante elementos de tradiciones diferentes con total naturalidad. Aunque
la evolución más patente a partir de las obras comentadas es la que abandona el len-
guaje gótico en favor de elementos renacentistas, muy variados, también está presente
un repertorio de tradición mudéjar que se va afianzando con no menos rotundidad en
otros trabajos. En la capilla del santo Cristo, tan importante como el uso de los órdenes

clásicos es la riqueza de trazo en los frisos decorativos del intradós de los arcos torales, o las labores aplicadas en las bóvedas, tanto de tradición serliana —en la sacristía— como mudéjar —en el presbiterio—. La estética gótica ha podido pasar de moda, pero el gusto por lo ornamental persiste y motiva un rápido giro hacia el barroco que puede observarse con toda claridad en la trayectoria personal de Pedro de Ruesta.

Decididamente serliana es la decoración de la bóveda de la sacristía, un cañón con pequeños lunetos de los cuales solo los de un lado conectan con vanos abiertos en el muro. El motivo desarrollado en ella se basa en el de líneas curvas muy cerradas y entrelazadas formando círculos difundido por Serlio en su *Tercer libro*, modelo combinado por Ruesta con algunas variantes propias.⁶⁸ Los motivos del intradós de los arcos torales también derivan del mismo modelo. En ellos se utilizó la sección central del dibujo de Serlio modificándola al añadir en cada elemento cuadrangular una punta de diamante para resaltarlo. En la bóveda del paso a la sacristía recurrió al entrecruzamiento de líneas rectas a fin de crear una cuadrícula sencilla, pero en perfecta combinación con el diseño serliano de los círculos. Por otro lado, la bóveda del santuario, igualmente de lunetos, se enmarca en otra tradición de gran raigambre en Aragón, la mudéjar. Su decoración determina, como en el caso de la sacristía, tres secciones. La parte media presenta tres cuadrados: el central con el escudo del Calvario y los de los extremos con estrellas de ocho puntas de ángulos rectos entrantes y agudos salientes, semejantes a las utilizadas en la lacería de la torre de la iglesia de Quinto (Zaragoza)⁶⁹ y a uno de los temas decorativos de la torre de Santa María de Calatayud.⁷⁰ Los lunetos están resaltados con placados triangulares, y los segmentos laterales de la bóveda, con líneas curvas entrelazadas. El entrecruzamiento está en la base del diseño ornamental de esta y de las otras bóvedas comentadas, y a su vez se relaciona con el trazado de las lacerías mudéjares.

Fue grande la repercusión de esta obra en la catedral y en el resto de la ciudad. Vincencio Juan de Lastanosa construyó a mediados del siglo XVII otra de las capillas más interesantes de la seo —dedicada a los santos Orencio y Paciencia—, en este caso no tanto por sus logros arquitectónicos, que también los tiene, como por su mobiliario y su deco-

⁶⁸ SERLIO, Sebastián, óp. cit., libro III, p. XIII.

⁶⁹ Sobre su trazado véase GALIAY SARAÑANA, José, *El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar: su trazado simplicista*, ed. facs. con pról. de Enrique Nuere Matauco, Zaragoza, IFC, 1995, pp. 26-29.

⁷⁰ Estudiada en SANMIGUEL MATEO, Agustín, “Torres octogonales aragonesas del siglo XVI”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1989, pp. 445-458.

ración. En su composición tuvo muy presentes algunos de los elementos más sobresalientes de la del santo Cristo. La embocadura, de menos envergadura y resalto, guarda cierta relación con la de Ruesta, sobre todo por la importancia dada a las armas familiares, que aquí son protagonistas absolutas. También colocó termes, en este caso en la linterna —pues la cúpula la reservó para una gloria celestial pintada— sobre cartelas con niños, encargados al escultor Martín Bedit en 1647: “de la traca y hechura de los que están en los sotabancos del retablo del Santo Christo de los Milagros en la seo de Huesca, o en el retablo de la Concepción, y la elección sea de don Vincenço Lastanosa, y estos y las cartelas an de ser del tamaño que más combiniere para llenar y adornar con toda perfección el pedestral (de la linterna de la capilla que don Vinçencio Lastanosa haçe en la seo)”.⁷¹ Más fieles al modelo resultaron las puertas afrontadas de los muros laterales, donde utilizó las mismas formas que Ruesta, incluidas las volutas tomadas de Serlio.

En la ciudad, la capilla del santo Cristo dio la pauta para la construcción de los pequeños santuarios dedicados a custodiar y exaltar las reliquias de santos oscenses. Son las capillas de los santos Orencio y Paciencia, en la iglesia de Loreto, y de los santos Justo y Pastor, en la de San Pedro el Viejo. Ambas adaptaron sus estructuras a lo realizado por Ruesta en la catedral construyendo iglesias en miniatura de planta centralizada. Cuando los frailes de Loreto consiguieron levantar los dos primeros cuartos del convento y se trasladaron a la nueva residencia desviaron su interés hacia la iglesia. El 23 de julio de 1633 decidieron hacer una nueva capilla para los santos Orencio y Paciencia donde se conservaban sus cuerpos, “atento que estaban con mui poca reverencia”. En total la inversión ascendía a más de 6000 sueldos, de los cuales 2000 iban por cuenta de la ciudad. La capilla iba a constar de dos ámbitos: “capilla y contra capilla, difiniendo la primera una media naranja, ilustrando la segunda una linterna con vidrieras”.⁷² Poco después, entre 1643 y 1647, Juan de Campaña y Francisco de Aux hicieron de nueva planta la capilla de los santos Justo y Pastor, famosa por los hallazgos arqueológicos que depararon sus cimientos. La articulación también deriva de la del santo Cristo, aunque su elemento más destacado, una galería perimetral a la altura del depósito de las reliquias, es la forma definitiva que se dio tras diferentes soluciones, siempre elevadas, con las que contó la capilla desde que fue objeto de un intento de robo en 1510.

⁷¹ 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), doc. 6, p. 205.

⁷² AMH, Actas municipales, 1633-1634, sign. 130, f. 134r.

PEDRO DE RUESTA EN LA ARQUITECTURA RENACENTISTA OSCENSE Y ARAGONESA

Para Fernando Marías la capilla del santo Cristo de los Milagros es, después de la obra de Loreto y de la iglesia de San Lorenzo, en virtud de una simple razón cronológica, el tercer exponente oscense de la “renovación arquitectónica” en clave clasicista.⁷³ Pero, como se explica a continuación, la obra conventual se debe desvincular casi por completo de las otras dos, que desde luego se revelan como fundamentales dentro del panorama arquitectónico de la ciudad, gracias a la destacada actuación de Pedro de Ruesta. El carácter y el alcance de este trabajo no son adecuados para trazar la trayectoria profesional de este arquitecto, también ensamblador de retablos, ni tampoco para esclarecer la influencia en su producción oscense de construcciones vallisoletanas, quizás por deseo del obispo Moriz de Salazar. Aquí solo se explica la labor de Ruesta en algunas obras claves.

Tradicionalmente se ha querido hacer coincidir la introducción de las formas clasicistas en la ciudad con la construcción del convento de Loreto. Habría sido esta gran iniciativa, promovida por Felipe II, la empresa capital de carácter cortesano desde la que se habría propagado el riguroso y austero renacimiento escurialense. De esta opinión era Federico Balaguer —cuando todavía el diseño de Loreto se atribuía a Juan de Herrera—, parecer al que se sumaron otros investigadores, como Gonzalo Borrás, Fernando Marías y más recientemente Javier Ibáñez.⁷⁴ Desde luego, Huesca contó con una oportunidad excepcional para haberse incorporado en fechas tempranas al clasicismo estricto, porque el diseño del convento construido —tal como documentó Fernando Marías—, si no fue de Herrera, sí se debió a su discípulo Francisco de Mora.⁷⁵

No obstante, hay que tener en cuenta que el convento Loreto fue una obra muy problemática para la que se hicieron dos proyectos, de los cuales se puso en marcha el segundo, de Mora (1593) —al parecer más modesto que el primero—, y que ade-

⁷³ MARIAS, Fernando, “La renovación arquitectónica en el Alto Aragón”, *Signos II*, cit., pp. 67-75, esp. p. 71.

⁷⁴ BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, “Jerónimo Bocanegra de Segura, maestro mayor de la obra de Loreto en Huesca, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, cit., pp. 419-432; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII)”, en Carlos LALIENA CORBERA (coord.), *Huesca: historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 296; MARIAS, Fernando, art. cit., pp. 70-73, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, IET / IFC, p. 47.

⁷⁵ MARIAS, Fernando, art. cit., p. 71.

más el proceso constructivo fue muy largo y difícil.⁷⁶ Los dos primeros cuartos imprescindibles para la habitación de los religiosos no se terminaron antes de 1631. Declaraba en 1614 Tomás Cortés, obispo de Jaca, que había salido “tan errada la obra de Loreto, por haberla trazado tan mal en su principio, que con haberse gastado muchos millares de ducados se han de gastar otros tantos para acabarla y quando lo esté, que pasarán muchos años, nunca será a propósito para convento de frayles”.⁷⁷ A partir del diseño llevado a cabo, no se renovó la iglesia construida por el vizcaíno Juan de Sarabe y que se encontraba terminada en 1543,⁷⁸ ni tampoco se establecieron las dependencias comunitarias en torno a ella, convirtiéndola en el centro del recinto.⁷⁹ La iglesia actual es una obra plenamente dieciochesca. Su interior fue delineado “anteriormente por Domingo Yarza”, cuyo proyecto no convenció por mantener la cabecera y la torre antiguas y dejar patios insalubres entre la iglesia y los dormitorios, y posteriormente por Juan Antonio Torres, y la fábrica definitiva se acomodó al tradicional de tipo *halle* de tres naves. La fachada se levantó “según la nueva traza echa por Gabriel Rubio, maestro alarife”, como documentó Balaguer.⁸⁰ Entonces la iglesia quedó como eje del conjunto y se prolongaron las crujiás norte y sur del convento para crear una nueva línea de fachada conjunta, emparejada con la de la iglesia.

Mal puede rastrearse, por tanto, como afirma Javier Ibáñez, el “impacto del convento de Loreto [...] en edificios oscenses inmediatamente posteriores tales como la iglesia de San Lorenzo”, levantada entre 1608 y 1624, a excepción de su fachada, bastante posterior. La documentación no ha desvelado todavía el autor de esta obra. Fernando Marías aduce el concurso de “muchos oficiales peritos” que habían acudido de diversas partes.⁸¹ Pero esta cita se refiere a la consulta realizada para ampliar la iglesia,

⁷⁶ Estas trazas fueron recibidas por el maestro Jerónimo Bocanegra de Segura de manos de Francisco de Mora en Madrid el 22 de marzo de 1593. FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 118 (2008), p. 229.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁷⁸ BALAGUER, Federico, “El santuario de San Lorenzo de Loreto”, *Milicias de Cristo*, mayo de 1956, [p. 6].

⁷⁹ Acerca del proceso constructivo del convento y de la configuración del conjunto en el siglo XVII y en el XVIII, después de edificarse la iglesia actual, véase FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La construcción del convento de Loreto”, *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 1994.

⁸⁰ BALAGUER, Federico, “La construcción de la iglesia de Loreto”, *Milicias de Cristo*, septiembre de 1958, p. 6, y “Francisco de Mora y la construcción del convento de Loreto”, *Argensola*, 108 (1994), p. 303.

⁸¹ MARIAS, Fernando, art. cit., p. 73.

no para reedificarla por completo, como se hizo finalmente.⁸² Por el contrario, hay suficientes indicios para pensar en un autor local, con mucha probabilidad Antón de Méndizábal, el obrero de villa que edificó la iglesia junto con Juan Martínez, porque tanto la tipología del templo como su lenguaje formal, a excepción de las bóvedas diseñadas después, eran posibles dentro de la factura renacentista de la zona.

Su interior, de tres naves dispuestas a modo de salón, responde a la solución habitual para las grandes iglesias aragonesas desde la ampliación de la seo zaragozana mediante la adición de naves laterales, a partir de finales del siglo XV. En cuanto a los soportes, gruesos pilares cruciformes, se utiliza en ellos el orden arquitrabado. Este sistema de organización renacentista parece derivar, sin solución de continuidad, de postulados muy enraizados en el oficio constructivo medieval. En este sentido, una de las consecuencias de la pervivencia de usos góticos se manifestó en la forma dada a los soportes en el siglo XVI y aun a comienzos de la centuria siguiente. Los antiguos pilares fasciculados, formados por multitud de columnillas, fueron evolucionando, por limitación de los baquetones y geometrización del conjunto, hacia el modelo de machón central cuadrangular con medias columnas adosadas en los frentes —tipo al que corresponden los pilares de la iglesia de San Jorge de Huesca (1553-1554)—, y más tarde pilastras de más o menos resalte, de modo que el conjunto adquirió una sección cruciforme. Coexiste con esta formulación un tratamiento del muro en paralelo que también deriva de la tradición gótica. Se trata del cornisamiento moldurado desarrollado por todo el perímetro del templo a un mismo nivel, incluidos los soportes tanto adosados como exentos. De esta manera se da el caso de que cuando los muros están articulados mediante pilastras sus encapitelados quedan fundidos en la cornisa, en un orden arquitrabado donde se resalta volumétricamente el fragmento del soporte correspondiente al capitel, pero no por debajo, sino a la misma altura que el entablamento. Esta configuración hace que el encapitelado sea poco ortodoxo y se aleje bastante de los planteamientos clásicos en cuanto a forma y posición. El remate de los soportes se asemeja mucho al molduraje de los elementos horizontales, como en la ermita de San Jorge (1553-1554), o lo repite de manera idéntica en obras más avanzadas, consiguiendo un efecto de pseudotoscano.

A comienzos del siglo XVII las iglesias más vanguardistas de la ciudad de Huesca, como la de Santa Clara (1608) y la de San Lorenzo, abandonan cualquier filiación

⁸² FONTANA CALVO, M.^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624)*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1992, pp. 44 y 45. La cita utilizada por Marías, en doc. 1, p. 122.

estilística con el gótico, pero poseen moldurajes perimetrales que integran siempre la parte superior de los soportes: las pilastras de la iglesia conventual, y las pilastras y los gruesos pilares cruciformes de la parroquial. Son obras que parecen alcanzar formas renacentistas desde los presupuestos constructivos tradicionales, y en ambas la participación de Antón de Mendizábal fue fundamental.

Antón de Mendizábal utilizaba motivos serlianos para ornamentar las cubiertas, pero el rico y efectista diseño utilizado en la iglesia de San Lorenzo no debe de ser de su mano. Las llamativas parrillas en combinación con abultadas puntas de diamante en las bóvedas de lunetos y de arista, así como los elementos serlianos y de tradición mudéjar en arcos formeros y perpiños, pueden atribuirse, con poco riesgo de error, a Pedro de Ruesta y están cerca de soluciones vallisoletanas. El 28 de agosto de 1621 el capítulo parroquial determinó “que la obra que en la iglesia nueva de dicho Santo se haze sea arte-sonada”.⁸³ Esto debió de implicar la incorporación de una decoración diferente a la planteada en origen, o más probablemente la aplicación de ornamento de forma generalizada a todas las secciones y partes de la cubrición, pues quizás solo se había previsto anteriormente para lo más destacado, como la bóveda o la cúpula sobre el crucero. Tampoco en este caso la documentación ha revelado el responsable de la ornamentación, pero, como se ha dicho, todo parece indicar que se debe a Pedro de Ruesta, el arquitecto barbastrense que un año después trazaba la capilla del santo Cristo y desarrollaba un vocabulario formal muy semejante al de San Lorenzo, incluidas las puntas de diamante.⁸⁴

Unos años después, en 1627, Ruesta trazaba la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Zaragoza, conocido como *las Fecetas*. La documentación no lo confirma, pero también en este caso las formas parecen indicar que Ruesta fue el autor de las bóvedas. En este conjunto hay una apuesta decidida por la tradición mudéjar en las labores de lazo que decoran las bóvedas de cañón, pero se siguen interpolando diseños serlianos en los arcos, en la misma línea de los realizados por Ruesta en

⁸³ AHPH, not. Lorenzo Rasal, 1621, n.º 1361, f. 359r.

⁸⁴ Sobre el proceso constructivo de la iglesia de San Lorenzo y la atribución de las bóvedas a Pedro de Ruesta véase especialmente FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La iglesia parroquial de San Lorenzo: homenaje para el santo y orgullo para la ciudad”, en *San Lorenzo y Huesca: siglos de arte y devoción*, Huesca, IberCaja, 2009, pp. 25-28. Posiblemente Ruesta también trabajó en la embocadura de la capilla de Todos los Santos, en la catedral, fruto de la reforma llevada a cabo por iniciativa del doctor Juan Miguel de Olcina y de su mujer, Catalina Adrián, a quienes el cabildo donó la capilla el 12 de septiembre de 1621 con el compromiso de acondicionarla. ACH, not. Luis Pílares, ff. 242r-245v.

Barbastro y Huesca.⁸⁵ Seguramente la predilección por unos u otros motivos tuvo que ver con el gusto del promotor. Por tener evidentes semejanzas con las obras a las que se hace referencia en este trabajo, cabe estudiar también la posible intervención de Ruesta en capillas como la del Sagrado Corazón de Jesús de la concatedral de Monzón, terminada en 1621, y la de San Antonio de Padua en la iglesia del convento de San Francisco de Barbastro, realizada en 1628 a instancias de Jaime Antonio de Comas.

DOCUMENTO

Huesca, 1622, agosto, 6

El obispo de Huesca, Juan Moriz de Salazar, capitula con Pedro de Ruesta, vecino de Barbastro, la obra de la capilla del santo Cristo de los Milagros en la seo de Huesca.

AHPH, not. Juan de Cueva, 1622, n.º 1291, ff. 84r-89v.

Mencionado en BALAGUER, Federico, "Noticias inéditas sobre la capilla del Santo Cristo de los Milagros", *Milicias de Cristo*, junio de 1960, p. 6.

[f. 84r] [Al margen:] Capitulación de la obra de la capilla del Santísimo Crucifijo de los Milagros del Aseo de Huesca.

Capitulación y concordia hecha y pactada entre el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan Moriz de Salazar, obispo de Huesca, de una parte, y Pedro de Ruesta, vezino de la ciudad de Barbastro, de la otra, sobre la capilla, santuario, arcos, paso y sacristía que el dicho señor obispo da a hazer al dicho Pedro de Ruesta en su yglesia cathedral de Huesca.

Primeramente es condición que el dicho Pedro de Ruesta, maestro de dicha obra, sea obligado a derribar toda la capilla del Sancto Christo de los Milagros, pasos y paredes que no sean firmes y decentes para poder fundar y limpiar todos los patios de manera que se puedan abrir las zanjas para hazer los fundamentos de la capilla y sacristía, y las demás paredes conforme lo muestra la planta. Y

⁸⁵ M.^a Isabel Oliván Jarque no relacionó las yeserías de las bóvedas con Pedro de Ruesta porque no se mencionan en la capitulación de marzo de 1627, de nuevo poco detallada, y porque el arquitecto en noviembre 1628, cuando la obra apenas había salido de cimientos, cedió todos los derechos al obrero de villa Clemente Ruiz. Se desconocen las razones por las que Ruesta canceló su compromiso, pero a ello debieron de contribuir la lentitud de los trabajos y el incumplimiento de los plazos de entrega. La dirección de Ruesta distaría de ser rigurosa, pues nunca trasladó su residencia de Barbastro a Zaragoza, a lo que se había comprometido al concertar las obras y para lo que había recibido 1000 libras. En enero de 1629 se firmó una nueva capitulación, donde tampoco se dice nada acerca de la decoración de las cubiertas. No obstante, es posible que Ruesta las trabajara en 1630, pues el 6 de septiembre de ese año afirma haber recibido de los herederos de Pedro Jiménez de Murillo, albacea testamentario de Diego Fecet, fundador del convento, "dos mil sueldos jaqueses los quales son en fin de pago de todas y qualesquiere cuentas hasta el presente día de oy". OLIVÁN JARQUE, M.^a Isabel, *El convento de las Fecetas de Zaragoza: estudio histórico-artístico*, Zaragoza, CAZAR, 1983; la última referencia, en p. 221, doc. 146.

dichas zanjas se han de abrir asta topar con peña salagón o grava, de modo que quede seguro el fundamento para poder proseguir el edificio y que tenga dicho fundamento un palmo más de lo que tuvieren de reçio las paredes asta la superficie de la tierra, y que no se pueda fundar ni asentar piedra alguna asta que Su Illustrísima esté satisfecho del fundamento.

Ítem es pacto que abiertos dichos fundamentos, el dicho maestro aya de inchir aquellos de toda piedra y argamasa buena, anibelándolos asta la superficie de la tierra, todo alderredor de la obra, de manera que queden bien, como requieren semejantes obras.

[f. 84v] Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado de levantar y erigir todas las paredes, pilastras y puertas. Y dichas paredes han de ser por la parte de afuera de piedra ordinaria, la mejor que se hallare, y por la parte de adentro han de ser de manpostería. Con esto, empero, que las pilastras, basas, chapiteles, alquitraves, y cornijas ayan de ser de piedra de Siétamo o de Ortilla, a elección de Su Señoría, y desta misma piedra han de ser todas las jambas o pies derechos. Y que las basas, chapiteles, jambas, alquitraves, cornijas, y el arco del santuario ayan de ser de la echura y molduras conforme a la traza B que se dize: “Del santuario”.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de hazer un arco conforme a la traza que dize: “arco primero y principal de la capilla y obra”, y es lo siguiente: que los pedestales y basas de las pilastras de dicho arco ayan de ser de piedra negra de Calatorau, muy bien labrados, con las molduras que parecen por dicha traza; y assí mesmo esté obligado a hazer todas las jambas, pilastras, chapiteles, alquitraves, cornija, frontispicios, arco y friso de dicha piedra de Ortilla o de Siétamo, a deliberación de Su Señoría, con esto, que los chapiteles se hayan de hazer de orden corinthia, conforme el arte requiere; y el encaxe del escudo de armas aya de ser de la misma piedra, y todo conforme el arte y modo que se requiere en semejantes obras; y el escudo de armas lo aya de hazer de madera, bien acavado y colorido de color de alavastro; y assí mesmo las figuras que están echadas encima el frontispicio, ayan de ser también de madera de color [f. 85r] de alavastro, de modo que todo lo sobre dicho esté según arte y lo que se ussa en semejantes obras. Y que toda la obra de piedra de Calatorau aya de estar travaxada, labrada e ilustrada del color de la que está en los pedestales del santuario de Nuestra Señora del Pópulo, en la yglesia parrochial de Sanct Pablo de Caragoza, y toda la demás piedra que compete al arco principal aya de estar ilustrada de color negro, si quiere del color de los dichos pedestales, y que todos los arcos nombrados en la presente capitulación ayan de tener de ancho y largo lo que dize la escriptura de las trazas.

Ítem es condición que el dicho maestro tenga obligación de hazer las dos puertas, la una de la sacristía y la otra correspondiente a ella de piedra labrada con sus alquitraves, cornijas, friso y fontispicio, conforme el arte requiere, de manera que parezcan bien.

Ítem es pacto que el dicho maestro aya de hazer el dicho paso y sacristía como en la traza se dize, siendo el paso de seys palmos de ancho de hueco, y si más pudiere, más; y la sacristía de treze palmos de hueco y veynte y ocho palmos de largo, haziendo todos los portales y lumbreras de piedra, y la puerta del santuario con un aro alquitravado de la misma piedra, y la otra puerta que pasa del palacio de Su Señoría a la sacristía de la dicha capilla, esté obligado a ponerla con los mesmos adornos que tiene la puerta que oy sirve [f. 85v] a la sacristía que son dos medias columnas con su friso, cornija y alquitrave, con un escudo de armas de Su Señoría encima de dicha puerta y en proporción della, y que las gradas que ha de haver en dicha puerta ayan de estar a la parte de afuera, y ser de buena piedra labrada y que suban al nibel del suelo de dicha sacristía con un rellano de buena piedra.

Ítem es condición que el dicho maestro ha de subir las paredes por la parte de adentro, y también las pilastras de veynete y ocho palmos en alto, incluyéndose el cornisamento. Y el dicho cornisamento aya de correr todo alderredor de toda la capilla y santuario, resaltando todas las pilastras, jambas y rincones. Y dicha cornija y alquitraves sean de las molduras conforme a la traza, poniendo en el friso unos zoqueticos de madera para clavar el rótulo que ha de ser también de madera. Y sobre dicho cornisamento y resalto de pilastras ayan de volver quatro arcos de un ladrillo en quadro, emparexando los rincones de medio ladrillo, dando la vuelta necessaria, y emparexando al nibel de los tardoses de dichos arcos. Y, emparexando los dichos arcos a nibel, se aya de hazer una cornija alquitravada de buena medida y proporción, conforme pide semejante obra, y la dicha cornija alquitravada sea de buen yeso de cedazo, y bien hecha. Y sobre dicha cornija comienze la media naranja de medio ladrillo, artesonada con sus termas conforme a la traza, y en medio de la dicha media naranja aya [f. 86r] de quedar un hueco de doze palmos, como lo muestra la traza donde dice: “termas”. Y sobre las cabezas de dichas termas ha de aver unas cartelas volantes y entre cartela y cartela sus paneles de talla, resaltando una cornija alderredor de las cartelas y paneles. Y sobre dichas cartelas aya de erigir ocho pilastras en rinconadas que no tengan mucha salida conforme el arte requiere y la obra. Y sobre dichas pilastras ha de haver un cornisamento alquitravado resaltando todas las pilastras y rincones. Y sobre dicho cornisamento se ha de volver un zimborio artesonado, a modo de media naranja, subida de punto, como la traza dello lo muestra, haziendo un escudo de armas de madera a modo de rosa, en la proporción que fuere necessaria por la parte de adentro del zimborio.

Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado a hazer el dicho zimborio por la parte de afuera de un ladrillo de grueso dándole de alto la proporción que requiere ochavado, dexando quatro ventanas para lumbreras con su ornato, conforme parece por la dicha traza y la obra lo requiere. Y en dichas quatro ventanas, quatro vidrieras de vidrio con sus encaxes de plomo y sus redes de hilo de hierro para su conservación. Y sobre dichas ventanas aya de correr un cornisamento de piedra buena, conforme los demás cornisamentos, y en los otros quatro espacios del ochavado se ayan de hazer quatro ornatos por la parte de afuera y otros quatro por la parte de adentro [f. 86v] para la hermosura del dicho zimborio a gusto de Su Señoría. Y sobre dicho cornisamento se ha de levantar un banquillo en proporción, a deliberación del dicho maestro, y conforme el arte y semejantes obras piden, y este banco ha de ser de ladrillo y yeso con su moldura encima. Y sobre dicho banco se aya de volver una media naranja subida de punto con su lanternón, bola, cruz de hierro con su veleta, y dicha media naranja, lanternón y bola se ayan de cubrir de plomo con planchas muy buenas del grueso de un real de a quatro, soldadas todas de estaño por las juntas, a gusto [encima, la abreviatura de *voluntad*, con otra letra] de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta aya de hazer que el paso para la sacristía y la sacristía tengan diez y ocho palmos, y más si fuere necessario para conservar el edificio arrimado a ella, y lo demás de modo que esté bien. Y el dicho paso ha de estar artesonado y también la sacristía con sus lumbreras en correspondencia y según el arte. Y assí la lumbrera del paso, como de la sacristía, ha de tener una cruz de hierro para seguridad de la capilla, a gusto de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho maestro, en los remates de la capilla, santuario, sacristía y paso, aya de hazer una cornija de piedra buena que sirva de rafe de palmo y medio de grueso, y otro tanto de buelo, de modo que todo esté conforme el arte requiere y semejantes obras piden.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a enfustar los texados de la dicha capilla, santuario, sacristía, y paso de [f. 87r] madera de Gállego o Barbastro, a elección de Su Señoría, dándoles el vertiente que requiere el arte [añadido: *cubiertos de tablas, a contento de Su Señoría*] y las texas se han de asentar con lodo, como se acostumbra en semejante obras.

Ítem es condición que el dicho maestro sobre el cornisamento del dicho santuario aya de volver una vuelta de ladrillo en punto redondo, a manera de vuelta de arista, con dos ornatos de lumbreras para hermosura de lo artesonado, conforme la traza que dice: “traza del artesonado del santuario”, y conforme el arte y semejantes obras piden.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de espalmar de yeso, raer, y lavar de yeso blanco toda la dicha obra que es la capilla, santuario, paso y sacristía, de manera que esté a contento de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho maestro ha de hazer dos escudos de armas de Su Señoría con los colores y ornatos que las armas piden de piedra buena, de la grandaria que a Su Señoría pareziere y se han de poner donde Su Señoría gustare.

Ítem es condición que el dicho maestro haya de azulejar el suelo de la dicha capilla y santuario con azulejos ordinarios, de los mejores que se hallaren, y aya de enladrillar el suelo de la sacristía y paso.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado quando se levantara la portada y llegare al remate della, de guardar y conservar la cruzería vieja del nicho o dexarlo, en la forma que más conviniere a disposición de Su Señoría.

[f. 87v] Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado de hazer dos gradas, que son tres altos, de piedra buena, y su altar de piedra y aro de madera de lo alto y largo que a Su Señoría pareziere.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta aya de sacar toda la ruyna y tierra que se hiziere en dicha obra a su costa.

Ítem es condición que atento que conforme la dicha traza es forçoso tomar parte de la capilla nueva de la sacristía, que lo que se tomare aya el dicho maestro de dexarlo limpio y pinzelado del modo y suerte que al presente está.

Ítem es condición que el dicho maestro tenga obligación al principio de dicha obra cerrar la capilla por la parte de la yglesia con medio ladrillo que suba hasta veynte palmos, poco más o menos, y los demás de antosta, de suerte que quede cerrada la yglesia y segura, y también conservada y defendida del polvo.

Ítem es condición que derribada la capilla y descubierta la planta, si pudiere ser la dicha capilla más ancha de lo que la traza dize, el dicho maestro lo aya de hazer, dándole todo el ancho que pueda con que quede al paso de la sacristía, y a la sacristía lo ancho que les da la dicha traza como está dicho.

Ítem es condición que siempre que Su Señoría gustare de traer personas expertas que vean y reconozcan si la obra que se va haziendo es conforme la presente capitulación y trazas sobre dichas, lo pueda hazer, y si alguna falta o faltas hallaren en la dicha obra, dando razón [f. 88r] dellas al dicho maestro, esté obligado de repararlas a su costa y assí mesmo pague los gastos a los officiales que la reconoziesen y hallaren las dichas faltas.

Ítem es condición que el dicho maestro se obliga a dar la dicha obra acabada dentro tiempo de dos años contaderos desde el día que comenzare a derribar, que por lo menos ha de ser el primero de octubre deste año de mil seyscientos y veynteydós.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de hazer cinco puertas de buena madera, a contento de Su Señoría: la primera en el paso de la sacristía, la segunda enfrente, en la misma capilla, para la correspondencia, la tercera para entrar al santuario, la quarta para entrar en la sacristía, y la quinta para entrar del palacio de Su Señoría a la sacristía de la dicha capilla, y las dichas puertas han de tener alguazas, cerrajas y llaves buenas, y las tres que salen a la capilla y santuario han de tener sus paneles de nogal y han de estar muy bien labradas, y las demás bien guarnezidas y acabadas como lo pide la obra.

Ítem es condición que el dicho maestro se pueda aprovechar de todo el despojo de la dicha capilla que derribare.

Ítem es condición que acabada toda la dicha obra [añadido: *de la forma y manera arriba declarada*], el dicho maestro aya de asegurarla por año y día, y si hizere algún sentimiento, lo aya de reparar a su costa a contento de Su Señoría, y después de reparado tenga obligación de darla asegurada por otro tanto tiempo, según y de la manera arriba dicha.

[f. 88v] Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a hazer toda la dicha obra conforme a la presente capitulación y trazas sobre dichas a su costa, poniendo la piedra, cal, arena, ladrillo, yeso, madera, texa, clavos, hierro, sogas, y todo lo demás necessario para su fábrica, bueno y a contento de Su Señoría Illustrísima.

Ítem es condición que después de acavada y concluyda la dicha obra, según dicho es, aya de ser vista y reconozida por oficiales peritos en cantería, nombrados por las dichas partes igualmente a su costa, y que si los oficiales nombrados por veedores de la dicha obra declararen alguna falta en toda o en parte, o no estar la dicha obra conforme a las dichas trazas, firmadas de entrambas partes y conforme a la presente capitulación, el dicho maestro esté obligado a reparar y hazer de nuevo a su costa todo lo que los dichos oficiales, assí nombrados, hubieren declarado averse de reparar.

Ítem es condición que pagado que sea el dicho Pedro de Ruesta de lo que por la dicha obra se le da en fuerza de la presente capitulación se aya de tener por contento, satisfecho y pagado della, sin poder pedir ni demandar mejoras ni otra cosa alguna, sino que aya de estar a la presente capitulación. Y que para cumplimiento de lo capitulado en la dicha capitulación el dicho maestro aya de dar fianzas abonadas en la ciudad de Barbastro, a contento de Su Señoría Illustrísima, y que haya de estar presente el dicho Pedro de Ruesta al asentar las rexas.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a acabar [f. 89r] la dicha obra conforme a las dichas trazas que quedan en poder de Su Señoría Illustrísima, firmadas de su mano y del dicho Pedro de Ruesta, maestro, y conforme a la presente capitulación de consentimiento de ambas partes como arriba se contiene.

Ítem es pactado y concordado que el dicho señor obispo aya de dar y pagar al dicho Pedro de Ruesta, maestro, por toda la dicha obra acabada y perficionada conforme a esta capitulación y trazas sobre dichas, tres mil libras jaquesas, pagaderas conforme fuere travaxando en dicha obra, reteniéndose empero el señor obispo quinientas libras hasta ver si la obra está acabada conforme las dichas capitulación y trazas sobre dichas.

[Sigue la firma de la concordia]

**MARIANO GÓMEZ ZAMORA Y DANIEL MONTORIO FAJÓ:
DOS LEGADOS CINEMATOGRAFICOS EN LA FOTOTECA DE LA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUESCA**

Ángel S. GARCÉS CONSTANTE*

RESUMEN.— En el artículo se analiza la relevancia de dos legados cinematográficos ingresados recientemente en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. El primero de ellos contiene filmaciones realizadas por Mariano Gómez Zamora (1906-2003) entre las que destacan las tomas del desfile con que se celebró, el 23 de abril de 1937, en la Huesca cercada por las fuerzas republicanas durante la Guerra Civil, la festividad de San Jorge. El segundo legado consta de diecinueve bobinas filmadas por el músico y compositor oscense Daniel Montorio Fajó (1904-1982), de las que sobresalen la primera película conservada de la procesión de San Lorenzo y los Danzantes de Huesca, del 10 de agosto de 1930, y la actuación de la Banda Republicana en Bruselas en 1932.

ABSTRACT.— This article analyses the importance of two film legacies recently included in the Photo Library of the Provincial Council of Huesca. The first of these contains filming by Mariano Gómez Zamora (1906-2003), highlighting the shots of the procession which, on 23 April 1937 and in the Huesca besieged by the Republican forces during the Civil War, celebrated Saint Georges' Day. The second legacy comprises twenty-nine reels filmed by the musician and composer from Huesca Daniel Montorio Fajó (1904-1982), the most outstanding being the

* Historiador cinematográfico. angelsantos.garces@ono.com

first film preserved of the procession of San Lorenzo and the *Danzantes* of Huesca, 10 August 1930, and the performance of the Republican Band in Brussels in 1932.

En los últimos años, la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca ha recibido dos legados en soporte cinematográfico, de interés muy estimable, correspondientes a un mismo periodo, finales de los años veinte y década de los treinta del siglo pasado. El primero de dichos legados fue una donación realizada por los nietos de Mariano Gómez Zamora. El segundo es el que hizo Ángel Montorio Fajó de las filmaciones que conservaba de su tío, el músico y compositor Daniel Montorio.

La Fototeca y el Área de Cultura de la Diputación Provincial solicitaron mi colaboración para el estudio de ambos legados. La primera parte de este artículo es el resultado de las investigaciones emprendidas junto a Maite Abaurre, que buscó en archivos y hemerotecas, y Valle Piedrafita y Esteban Anía, de la Fototeca, que indagaron en sus amplísimos fondos fotográficos. Hemos pasado mucho tiempo tratando de identificar y poner nombre a las personas que aparecen en las filmaciones, así como de situar en su tiempo cada secuencia (algunas de ellas pertenecientes a circunstancias históricas clave; pensemos, por ejemplo, en las tomas del desfile militar en la Huesca cercada por las fuerzas republicanas durante la Guerra Civil). En cuanto al segundo legado, conté con la colaboración de Ángel Montorio, sobrino del autor, quien precisamente realizó la donación a la Fototeca.

Se ha añadido, como colofón, el primer inventario que hice del legado Montorio, detallando cada bobina, su fecha y su titulación, así como las secuencias que aparecen y su estado de conservación.

Se ha avanzado mucho en ambas tareas, aunque hay que reconocer que no en todos los casos hemos logrado nuestro propósito.

MARIANO GÓMEZ ZAMORA: EL DESFILE DE LA UNIFICACIÓN (23 DE ABRIL DE 1937)

El primero de los legados estudiados está constituido por cuatro cajas metálicas con capacidad para 120 metros, con película en negativo de 35 milímetros, cuyo autor fue Mariano Gómez Zamora (Arbaniés, 6 de noviembre de 1906 – Huesca, 6 de julio de 2003).

Un informe de fecha 13 de octubre de 1939, firmado por Ricardo Palá, superior suyo, señala que se le consideraba

mecánico muy experto y hábil [...]. Fue el operador cinematográfico de las películas que se proyectaban en los pueblos de la provincia, como complemento a las campañas de divulgación realizadas. Es el mecánico de los pulverizadores, lanzallamas, azufradoras y demás aparatos del servicio de Plagas del Campo de esta sección, que los tiene siempre puntualmente reparados y en perfectas condiciones de funcionamiento. Es el que hace las fotografías de índole agrícola para las Memorias de Plagas del Campo.

Estuvo destinado en esa sección del Servicio Agronómico entre 1930 y 1935, año en el que fue incorporado al parque móvil de los Ministerios Civiles, y por tanto sus filmaciones agrícolas tuvieron que hacerse en ese periodo. Ello explica, en efecto, las secuencias que aparecen en el legado. Así, por ejemplo, la minuciosidad con que filmó dos ferias de ganado en Huesca o los trabajos de lucha contra las plagas en el campo. Durante la Guerra Civil Mariano Gómez Zamora fue incorporado a los servicios de transporte militar en Huesca, donde fue conductor de coche ligero y de camión. Al término del conflicto se reincorporó al cuerpo de conductores del parque móvil de Ministerios Civiles, en el que permaneció hasta su jubilación.

La primera decisión, en relación con las cuatro cajas que formaban el legado, fue enviarlas a la Filmoteca Española. En el informe que desde allí nos remitieron se apuntaba que se trataba de

negativos de rodaje, con parones de cámara. En todos se reproduce una franja de imagen entre las perforaciones. También contienen algunos fragmentos de copia.

[...] Los materiales aparecen en aceptable estado de conservación, físico y químico, aunque incompletos. Los negativos guardados en la primera lata sufrieron numerosos cortes. Algunos planos han sufrido veladuras (por los bordes), incluso de gran amplitud, que afectan a la imagen.

En cuanto a la emulsión “negativo Spezial”, en la Filmoteca la tienen documentada entre 1928 y 1937. Dado que había una etiqueta incompleta con el nombre de Tomás Duch, nos ampliaron la información diciéndonos que era posible

su relación con ese material. Duch realizó muchísimos cortos documentales, pero ya en 1935 vivía en Madrid, calle Alcalá. Su actividad en Valencia parece ceñida al periodo mudo, quizá hasta 1931-32.

Mi parecer es que Tomás Duch no debió de intervenir en lo filmado y conservado en estas cajas, pues corresponde todo a Huesca y provincia. Además, como

comentaré enseguida, están los constantes cameos de su autor, Mariano Gómez Zamora. El que figurara el nombre de Duch podría ser porque la caja de película virgen se hubiera recibido de él o porque se hubiera positivado en su laboratorio una de las filmaciones, de la que, según nos enteramos después, ya existía una copia.

Se hace patente, en efecto, el afán del cameo por parte del autor, pues Mariano aparece en varias secuencias en distintos lugares y fechas: en el manejo de pulverizadores, en el uso de mandiles y hasta directamente, en una secuencia repetida, abriéndonos la parte trasera de la furgoneta que usaba y mostrando al espectador diversos utensilios para combatir las plagas, carteles y material cinematográfico como bobinas, etcétera, secuencia esta que hemos dejado para cerrar el documental elaborado con el legado, con comentarios sobre su persona.

Una vez positivado por la Filmoteca Española, el material nos fue devuelto en un DVD, para que se editara aquí. Llevé a cabo esta tarea con la inestimable colaboración del personal de la Fototeca. Quiero mencionar además a Eva Abad Castellar, que generosamente se prestó a ayudarme. A Eva la conocí gracias a un formidable trabajo suyo en vídeo titulado *El sueño de la tierra*, premiado en más de un festival. La edición duró varios fines de semana y bastantes horas, para dejar pulidas las secuencias y su rotulación.

El documental montado con este legado lo hemos titulado *Imágenes de Huesca: años treinta – Mariano Gómez Zamora*, y tiene una duración de 13 minutos. Lo componen las secuencias “Feria de ganado en Huesca (1933)”, “Feria de ganado en Huesca (1935)”, “Actividades del Servicio Agronómico. Sección de Huesca (1932-1936)”, “Excursión a San Juan de la Peña (1933-1936)”, “El parque municipal de Huesca (1932-1936)” y “Desfile y parada militar en Huesca (día de San Jorge, 23 de abril de 1937)”. En cada una de ellas se indica la clase de película que se ha usado, con el fin de que estas filmaciones queden documentadas al máximo.

El documental se inicia con la secuencia de la “Feria de ganado en Huesca (1933)”. Recoge imágenes del V Concurso Provincial, que, según *El Diario de Huesca* de 28 de noviembre de 1933, “se celebró el día 26 de los corrientes [...] en la nueva plaza de toros”. Se confirma que la filmación hecha por Gómez Zamora es esta feria al poder corroborarlo con la documentación fotográfica que la Fototeca tiene del evento. Aparecen panorámicas de la plaza, así como grupos de autoridades entre el público, con primeros planos (son Manuel Sender, alcalde de Huesca; Agustín Delplán, primer teniente de alcalde; Julián Trueba, ingeniero jefe de la Sección Agronómica, y Luis

Tolivar de la Vega, coronel y jefe del Regimiento número 20, entre otros), la exhibición de diverso ganado y la entrega de trofeos. En el recorrido que se hace por los *stands*, en el correspondiente a la sección de material mecánico para la lucha contra las plagas nuestro operador hace un primer cameo, con enfado incluido y toma repetida. (Negativo según rodaje marca Zeiss Jkon 59 16, y una copia del negativo anterior en material Ferrania B114 19).

Gracias a este legado hemos podido conocer al operador que filmó un documental de ocho minutos titulado *Feria de ganado en Huesca* que hasta ahora figuraba como de autor anónimo. Llegó a la Fototeca, procedente del archivo de Eugenio Monesma, con ocasión de la exposición que la Diputación Provincial realizó en marzo de 2006 bajo el título *Signos de la imagen* y se proyectó en dicha exposición, de cuyo ciclo de cine fui director. Pues bien, en el legado que comentamos aparecieron esas mismas imágenes, en negativo y sin editar. Ahora ya podemos registrar la autoría de la filmación: Mariano Gómez Zamora.

La segunda secuencia, “Feria de ganado en Huesca (1935)”, recoge el VII Concurso Provincial, celebrado del 24 al 26 de noviembre de 1935. Fue rodada en distintos puntos de la ciudad, como la plaza de la República (desfile del ganado) y las escaleras del Casino (entrega de trofeos), e incluye planos panorámicos del garaje de Aventín, donde se celebró el certamen, y de la fachada de la plaza de toros. El concurso estuvo presidido por José Romero Radigales, subsecretario de Agricultura; Rafael Villegas, general jefe de la División, y autoridades locales como el alcalde-presidente de la Diputación, Ferrer Gracia. Esta vez no aparece el operador, pero si lo hace su sombra tras el trípode. (Película marca Agfa).

De estas ferias de ganado pasamos a un grupo de filmaciones relacionadas con el campo que hemos recogido en el capítulo “Actividades del Servicio Agronómico. Sección de Huesca (1932-1936)”. No ha habido suerte en localizar las fincas que aparecen, pese a que se ha trabajado al respecto recorriendo los alrededores, aunque es bien sabido que los tratamientos y servicios que cubría el Servicio Agronómico tenían carácter provincial. En algunas tomas vemos la sierra de Guara de fondo, con el Salto de Roldán; en otras hay edificaciones, arbolado y variados paisajes. Se aprecia que son filmaciones diferentes en tiempo y época. (Marca Zeiss Jkon, Agfa; algunos planos con veladuras; perforación negativa; copia del negativo anterior, material Kodak France 01450 1445).

Dentro de estas secuencias llegamos a las filmaciones contra las plagas y los distintos métodos para combatirlas. En una de las tomas aparecen, junto a los funcionarios

y trabajadores, maestros con niños y niñas, y hasta el sacerdote acompañándoles. Se ve también el tratamiento de frutales, la preparación del “caldo bordolés”, el uso de pulverizadores de “presión previa”, etcétera, para terminar con la recolección del sorgo y la maquinaria usada al efecto, segadora, troceadora y ensiladora.

Después llega “Excursión a San Juan de la Peña (1933-1936). Lector, Juan Tormo Cervino”. Se inicia con juegos y carreras de hombres y mujeres jóvenes en las praderas del monasterio alto y termina en el claustro del viejo, donde uno de ellos, que destaca por su altura, lee un texto a los demás, que prestan mucha atención. Se le pudo identificar gracias al archivo fotográfico de la Fototeca y a la confirmación de una persona que lo conocía. Se trata de Juan Tormo Cervino, historiador, catedrático de Geografía e Historia en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huesca y abogado. Fue autor del libro *Huesca: cartilla turística*, con prólogo fechado en otoño de 1935, aunque editado por Turismo del Alto Aragón e impreso en Talleres Aguarón el 29 de enero de 1942, es decir, siete años después. Tal circunstancia se aclara en un epílogo añadido, “Huesca en el Movimiento Nacional (julio de 1936 – abril de 1939)”, en el que figura este comentario: “estando impresa gran parte de esta cartilla histórico-turística, hubo de interrumpirse la labor ante los acontecimientos nacionales” (p. 203). (Película marca Agfa).

Sigue el documental con “El Parque Municipal de Huesca (1932-1936)”. Se trata de una corta secuencia donde vuelve a aparecer nuestro operador, Mariano Gómez Zamora, mirando a cámara y acompañado de un adolescente, recorriendo el parque desde el quiosco de la música hasta la actual calle del Parque. Precisamente las últimas imágenes de este breve recorrido, en las que se ve una casa en construcción en dicha calle, nos ayudaron a fechar la filmación. Se realizó a partir de 1932. Obtuvimos este dato en el libro *Las casas del parque*, de Lucía Broto Callén, publicado en 2007 por la Institución Fernando el Católico.

Llega, por último, la secuencia más importante, históricamente, de esta recuperación filmica, la que hemos titulado “Desfile y parada militar en Huesca (día de San Jorge, 23 de abril de 1937)”. Quienes nos hemos interesado por el estudio del material cinematográfico de la Guerra Civil en nuestra provincia, y concretamente en la ciudad de Huesca, debemos agradecer su existencia a las tropas anarquistas desde el momento que la sitiaron y, más tarde y en menor escala, a otras instituciones republicanas. Quiero destacar, en este sentido, algunos títulos: *El cerco de Huesca*, de Marquet; *División heroica (en el frente de Huesca)*, de Porchet; *La conquista del carrascal de Chimillas (frente de Huesca)*; *El ejército de la victoria. Un episodio: casa Ambrosio*;

Alas rojas sobre Aragón, de Alfonso de los Reyes, producido por el Ejército; o los noticiarios *Espanya al dia*, *Noticario español* número 3, etcétera. Por parte de los nacionales, en el noticiario francés *Gaumont actualités* del 2 de marzo de 1938 se aprecian, en veintiocho segundos, edificios en ruinas, la catedral, centinelas en su campanario y tomas interiores de la plaza de toros. En otro noticiario del Ejército del Norte, titulado *Ofensiva (Aragón liberado)*, se muestran imágenes de nuestro cementerio. Y poco más es lo que se conserva conocido. (Película marca Gevaert Belgium)

Pues bien, en el legado de Mariano Gómez Zamora encontramos, en una de las latas y junto a otras tomas, unos recortes en negativo de película de 35 milímetros que recogen el desfile militar al que me refería más arriba y la posterior parada en la actual plaza de Navarra. El resto de las filmaciones del legado fueron hechas entre 1932 y 1936, durante la República. La importancia de estas tomas crece al tratarse de las únicas imágenes con nombre de su operador que se conocen de la Huesca cercada durante la Guerra Civil.

Cuando se nos devolvieron positivadas estas secuencias por parte de la Filmoteca Española, la parte correspondiente a este desfile estaba convertida en un auténtico



Fotograma del desfile no incluido en la película, en el que se aprecia la Corporación municipal en pleno.

puzle. Al ver uniformes de falangistas y de requetés, decidimos concretar la búsqueda de documentación entre julio de 1936 y mediados de 1937, es decir, antes de que la fusión de ambas formaciones políticas se hiciera efectiva. Tras mucho bucear en la prensa de la época, Maite Abaurre encontró lo que buscábamos en el diario *Nueva España* del sábado 24 de abril de 1937. En su primera página, el periódico nos da varias noticias relacionadas con estas imágenes. Una de ellas es que, con el desfile en cuestión, la Falange Española Tradicionalista y de las JONS celebraba su primer acto de unificación en Huesca, aprovechando la fiesta de San Jorge, patrono de Aragón, para darle la importancia que esta fecha representaba para la ciudad sitiada.

El decreto de unificación lo había firmado Franco el 19 de abril, es decir, solo cinco días antes. El desfile —dice el periodista— “lo presidieron las autoridades de la plaza y los jefes de Falange y Requeté”. Con anterioridad al mismo se había celebrado en la catedral una solemne misa que contó con la presencia de “representantes del Ejército y fuerzas integrantes de Falange y Requetés”, autoridades militares y civiles y el Ayuntamiento en pleno. Al frente, la histórica bandera de San Jorge; junto a ella, y también en el presbiterio, las banderas nacionales, la de la Falange y la del Ayuntamiento, escoltadas por la Guardia Civil. Lo que esta noticia nos escamoteaba era el nombre del comandante militar de la plaza, a quien, tras una arenga desde la tribuna instalada en la terraza del Casino y después de escucharse el himno de la Falange, el requeté y el nacional, interpretados por la banda del Regimiento número 20, le vemos revistar, en la actual plaza de Navarra, las fuerzas que habían desfilado antes por el Coso Alto, y en su mismo orden, según se puede observar en las imágenes: Flechas, Sección Femenina de la Falange, Pelayos, Cruz Roja, Acción Ciudadana, Voluntarios de Santiago, Cuerpos de Seguridad, Guardia Civil y Ejército. Este evento fue aprovechado por el coronel Enrique Adrados para despedirse de las autoridades presentes como gobernador militar de Huesca, pues había sido nombrado para otro destino.

Es una verdadera lástima que la mayor parte de las imágenes de ese desfile nos hayan llegado totalmente troceadas en uno, dos o tres fotogramas, por lo que ordenarlas y recomponerlas supuso un auténtico reto. Gracias a que conocíamos el orden de las unidades del desfile, y aprovechando también la situación del público en las aceras, lo conseguimos. Naturalmente, las imágenes cortadas con uno o dos fotogramas no se pudieron editar, y por eso hemos perdido la presencia en el desfile de la Corporación municipal, con su alcalde, Mateo Estaún, y todos sus concejales bajo mazas, y al frente, la bandera de San Jorge portada por un militar. Menos mal que quedó un negativo

del fotograma para confirmar cuanto decimos. Además se puede reconocer a todos ellos perfectamente gracias al trabajo de Esteban Anía.

DANIEL MONTORIO FAJÓ: LA PROCESIÓN DE SAN LORENZO DE 1930

El segundo legado cinematográfico al que me refiero en este artículo corresponde al que hizo Ángel Montorio Fajó de las filmaciones que conservaba de su tío Daniel Montorio. En el mismo tuve cierta influencia, por mi amistad con el donante. Daniel Montorio Fajó (Huesca, 3 de enero de 1904 – Madrid, 24 de marzo de 1982), de fecundidad musical extraordinaria, compuso partituras para el cine, zarzuelas, revistas musicales y anuncios publicitarios; fue también arreglista y director de orquesta. Para la ciudad de Huesca, y por encargo de su Ayuntamiento, creó el *Himno a Huesca*, con letra de Enrique Capella, estrenado por el Orfeón Oscense el 8 de agosto de 1954. De ahí la importancia que para nosotros tienen estas filmaciones ahora recuperadas, que permiten mantener vivo el recuerdo de este afamado músico oscense.

El legado está formado por veintiuna bobinas de 5 centímetros de diámetro, con película Pathé Baby de 9,5 milímetros con perforación central en cada uno de los fotogramas, en blanco y negro y mudas. De ellas, diecinueve fueron filmadas por Daniel Montorio, mientras que las otras dos son filmaciones turísticas con cartones con texto. La novedad, en este caso, es que todas las bobinas incluyen la fecha de filmación, y en la mayor parte de ellas figura también su contenido y la localización. Las dieciocho primeras fueron realizadas entre noviembre de 1929 y mayo de 1932, mientras que la 19 es de la década de los cincuenta. Prácticamente todas son de carácter familiar; destaca la bobina 9, con la procesión de San Lorenzo en Huesca, datada en 1930, así como la 17 y la 18, con filmaciones en Bruselas. Su duración actual, sumando todas las bobinas, es de 26 minutos, y así deben conservarse. Pero pienso que para una posible proyección al público habría que editarlas con cuidado, desechando aquellas imágenes que estén veladas o sencillamente mal rodadas. También hay planos repetitivos que tendrían que suprimirse. Hecho esto, el documental completo podría quedar en unos 13 o 15 minutos.

La mayor parte de las informaciones en relación con el legado me fueron facilitadas por su donante, y sobrino de Daniel, Ángel Montorio Fajó, a partir de sus propios recuerdos y también gracias al amplio archivo que conserva. He utilizado igualmente

los libros *Maestro Montorio*, de Javier Barreiro, y *Aragoneses en el cine*, de Manuel Rotellar, más distintas publicaciones sobre cine y espectáculos, Internet, etcétera. Paso a comentar estas bobinas, agrupándolas de acuerdo con las personas que aparecen en ellas y su relación con el autor, Daniel Montorio. Voy a destacar aquellas que tienen mayor interés para el lector, y al final detallaré, una por una, todas las bobinas incluidas en el legado.

La primera, titulada *15 de noviembre de 1929. Azotea de morería. Escenas sicilípticas*, nos presenta a Teresa Bigas, esposa de Daniel Montorio, y a él mismo, en la azotea de su domicilio en Madrid, en la calle de Fernando el Católico, número 3, y termina con una panorámica de la capital. En la bobina 2, fechada el 16 de diciembre de 1932, Teresa Bigas, a quien seguiremos viendo en varias bobinas más, aparece, de nuevo en la misma terraza, luciendo diversos mantones.

Originaria de Guimerá (Lérida), Teresa conoció a Daniel en Huesca, estudiando música. El profesor era Ignacio Llaudará, sacerdote organista de la catedral y tío de Teresa. Su academia estaba ubicada en el Coso Bajo (frente a la actual farmacia Marro). Llaudará los casó en Tárrega el 18 de julio de 1928. Los tres llegaron a actuar en diversos conciertos en aquellos años, según consta en algunos programas de mano. El matrimonio tuvo dos hijas, Mercedes, que nació en 1930, y Teresa, que lo hizo dos años más tarde. Teresa Bigas falleció en 1944, con 44 años, de diabetes.

En la bobina 3, con fecha 8 de abril de 1930, se ve a su hija mayor, Merceditas, recién nacida, llevada en brazos por su abuela materna. La película tiene escasa luz y está mal filmada. La niña aparece también en varias bobinas, la última de ellas la 16, de febrero de 1932. Mercedes fallecería el 19 de mayo de 1952, cuando solo contaba 22 años, enferma de diabetes como su madre. Su hermana Teresita murió el 19 de noviembre de 1947, a los 15 años, a causa de una peritonitis.

En la bobina 4 aparece un nuevo personaje familiar: Pedro, el hermano menor de Daniel, nacido en Huesca el 24 de abril de 1911. Fue violinista y se integró en la orquesta Los Chirimbeles de España. En 1948 este conjunto viajó a América, donde estuvo actuando durante varios años por Cuba, Costa Rica, México, Estados Unidos, etcétera.

Para nosotros es interesante la bobina 9, con el siguiente título: *10 de agosto de 1930. Huesca, procesión de San Lorenzo. Familia de Lloro*. Se ha filmado la procesión desde un balcón del Coso Bajo. Se inicia con el paso de los gigantes y los cabezudos. Llama la atención que el cabildo catedralicio desfila por las aceras, con poco público; pero sí lo hay, y expectante, junto a y detrás de los Danzantes. Sigue una breve secuen-

cia del encuentro con la familia Lloro en la calle de San Martín, donde esta vivía. La niña que vemos es Merceditas. La importancia de estas imágenes radica en las escasas filmaciones existentes de las fiestas de San Lorenzo. El acertado documental que hizo Tramullas, *Revista de Huesca*, en 1914, lo rodó en la primavera de ese año, y por lo tanto no incluyó las fiestas laurentinas. La primera filmación que conocíamos data de 1933 y fue realizada por Ricardo Compairé. Y tenemos que trasladarnos ya a la década de los cincuenta, y además bien avanzada, para encontrar nuevas películas, de distintos aficionados o de No-Do.

En la bobina 12, bajo la referencia *16 de abril de 1930. Bautizo de Merceditas en San Andrés*, vemos a la niña saliendo de la iglesia en brazos de sus padres y a sus padrinos. El joven que reparte peladillas entre los niños es Pedro, el hermano de Daniel Montorio. Se trata de una filmación en mal estado.

Paso a comentar la bobina 15, sin referencias y posiblemente rodada en 1931, donde se ve a la familia junto a unos amigos mirando jugar a Merceditas y, bailando en el campo, a Daniel Montorio, que aparece vestido con el pantalón de un pijama. Lo cito justamente porque la escena recuerda a más de un título de Azcona.

La bobina 16, fechada en febrero de 1932, se inicia con una panorámica del Palacio de Comunicaciones de Madrid y un cartel anunciador de la revista musical *Las arrepentidas*. Ante él vemos a Teresa, muy sonriente, junto a una persona que posiblemente es Jaime Uyá. Hora del vermú en una terraza, con Daniel. Brindis. Nuevamente se nos enseña el cartel, lo que significa que esta filmación quería reflejar la alegría por el inminente estreno, de cuya música se habían encargado Montorio y Uyá.

Como digo, la persona que aparece en la película puede ser Jaime Uyá, o Ullá, el otro compositor, por la forma de presentar el cartel y por el brindis. Según la documentación que he podido estudiar sobre la obra, el desconocido, en efecto, no pertenece a la familia de los Paso, que compusieron el libreto, ni es uno de los actores. He consultado en la SGAE, en el Centro de Documentación de Música y Danza, en la Filmoteca Española, la de Catalunya y la de Valencia, en la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, en Internet, etcétera, y, cómo no, en los archivos de Ángel Montorio. Y, hasta la fecha, no he encontrado ninguna fotografía de Uyá que pueda corroborar o descartar mi suposición. Músico de profesión, trabajó con Daniel Montorio entre finales de los veinte y principios de los treinta. Su primera colaboración conocida fue en la composición musical de la zarzuela *La moza de la alquería*, estrenada en Barcelona en febrero de 1928. Luego musicaron las películas *El sabor de la*



Daniel Montorio con el que podría ser Jaime Uyá.

gloria y *Fermin Galán*, ambas de 1932, y *Sobre el cieno*, de 1933, todas ellas dirigidas por Fernando Roldán. Después de la guerra, Uyá puso música al cortometraje documental *Sevillana*, de 1941, dirigido por Antonio Guzmán Marín. En 1932, con Montorio, musicaron la revista *Las arrepentidas*, estrenada el 18 de febrero, a la que me refiero al hablar de la bobina 16.

En las bobinas 17 y 18 encontramos tomas con las que vuelve a crecer el interés histórico de este legado. Me refiero a la importancia que entonces tenía la Banda Republicana. La primera de estas bobinas corresponde a la invitación que se les hizo para actuar, los días 6 y 7 de mayo de 1932, en Bruselas, junto a otros grupos europeos. En aquellos años estuvo dirigida por el coronel Emilio Luis Vega Manzano, a quien vemos batuta en mano y en pleno concierto, con público respetuoso y panorámicas de jardines y fuentes. Igualmente aparece una toma de Maura, saliendo de un edificio. En la segunda bobina, rodada en las mismas fechas, volvemos a ver tomas de jardines

de la capital belga y a un grupo de componentes de la Banda Republicana paseando y divirtiéndose. Se ha identificado a uno de ellos como Pollán (el único del grupo al que se le ve en un primer plano). La Banda Republicana se llamó así desde la llegada de la República, pues antes era la Banda Real de Alabarderos, creada el 19 de febrero de 1875. Con el cambio político mantuvo los mismos componentes y llegó a tener 64 profesores. Daniel Montorio obtuvo plaza de saxofonista en esta Banda Real tras superar una oposición en 1928, y alcanzó el grado de capitán.

La última bobina de filmación de Daniel Montorio corresponde a un periodo muy posterior. Se estima que se realizó en los primeros años cincuenta. En ella aparece Maruja Paso, su segunda esposa, acompañada por su amiga Luisa Cernuda, ambas artistas de revista musical, en el chalé que Daniel tenía en Guadarrama. María Luisa (Maruja) Paso era hija de Antonio Paso Cano y Carmen de Andrés. Entre hermanos y hermanastros fueron nueve, de los que destacan Antonio y Alfonso (libretista y dramaturgo) por su relación musical con Daniel Montorio. Considerada triple cómica y segunda *vedette*, Maruja Paso conoció a Montorio en los años cuarenta a través de su padre y sus hermanos. Trabajó en sus revistas musicales, en las que Luisa (Luisita) Cernuda, que aparece en esta bobina, figuraba como primera bailarina. Daniel y Maruja contrajeron matrimonio el 28 de julio de 1952, dos meses después de la muerte de su hija Merceditas.

Las dos últimas bobinas corresponden a documentales turísticos de las ciudades de Lérida y Roma realizados en los años veinte, con más textos que imágenes. Su único interés es precisamente conocer cómo eran estas ciudades en aquellos años.

LEGADO CINEMATOGRAFICO DE DANIEL MONTORIO FAJÓ

(CONTENIDO DE LAS BOBINAS)

- 1 15-XI-1929. *Azotea de morería. Escenas sicalípticas*. Su esposa, Teresa Bigas, y él en la azotea de su domicilio, en la calle de Fernando El Católico, 3, de Madrid. Panorámica de la ciudad.

- 2 16-XII-1929. *Mantones*. Teresa luciendo y enseñando varios mantones en su terraza.

- 12-I-1930. *Viaducto. Armería*. El matrimonio pasea. Ella lleva el abrigo que Daniel Montorio luce en la bobina 1.

- 3 8-IV-1930. Su primera hija, Merceditas, recién nacida, llevada por su abuela materna. Escasa luz y mala filmación.
- 4 Encuentro de Mercedes con una amiga y un joven. Recorrido por las plazas de Oriente y de España. Terraza de su casa. Aparecen la madre de Teresa y Pedro, hermano de Daniel.
- 5 24-VIII-1930. *Merceditas juega en Guimerá, y sus papás*. La niña jugando con su madre. Daniel Montorio en un balcón y en una terraza.
- 6 1930-1931. Teresa Bigas con Merceditas saliendo con un matrimonio amigo y un bebé. Personas desconocidas.
- 7 4-VIII-1930. *Familia [en] Guimerá y la niña en la azotea*. Un grupo familiar en un balcón y Merceditas con su madre.
- 8 5-VIII-1930. *Guimerá. Teresa y yo azotea*.
6-VIII-1930. *Barcelona*. Plaza de Cataluña. Panorámica y paseo del matrimonio.
- 9 10-VIII-1930. *Huesca, procesión de San Lorenzo. Familia de Lloro*. La procesión ha sido filmada desde un balcón del Coso Bajo. Se inicia con el paso de los gigantes y los cabezudos. Encuentro con la familia Lloro en la calle de San Martín. La niña es Merceditas.
- 10 11-XI-1930. *Las niñas en la plaza de América*. Hay dos niñas de la misma edad; una es Merceditas. La coge su madre y luego su padre. El chico que aparece es posiblemente el de la bobina 4.
- 11 *Salou, 1-XI-1931. Playa. Y luego Poblet. Espluga de Francolí*. Escenas de verano en la playa de Salou. El matrimonio y Merceditas. Paseo por el monasterio de Poblet y panorámica. Imágenes en la entrada de una casa. El hombre que aparece puede ser el de la bobina 6.
- 12 16-IV-1930. *Bautizo de Merceditas en San Andrés*. Quien reparte peladillas entre los niños es Pedro, el hermano de Daniel Montorio. Filmación en mal estado.
- 13 1931. Merceditas y otra niña más mayor con el matrimonio Montorio.
- 14 1931. La familia Montorio en un jardín, con hortensias de fondo.
- 15 1931. En el campo, unos amigos viendo jugar a Merceditas y un baile del grupo. Daniel va vestido con un pantalón que parece de pijama.

- 16 *II-1932*. Madrid. Palacio de Comunicaciones. Cartel de *Las arrepentidas*. Teresa con el que podría ser Jaime Uyá, o Ullá. Vistas del centro. Hora del vermú con Daniel. Nuevamente el cartel. Merceditas jugando con un señor desconocido.
- 17 *6/7-V-1932*. Bruselas. Actuación de la Banda Republicana. Se ve dirigir a su director, el coronel Emilio Luis Vega Manzano. Maura saliendo. Jardines y fuentes. Bruselas. La Banda Republicana fue invitada a actuar estos dos días junto con otros grupos europeos.
- 18 *6/7-V-1932*. Bruselas. Jardines de la ciudad. Grupo de componentes de la Banda Republicana. Se identifica al músico Pollán.
- 19 Década de los cincuenta. Aparece Maruja Paso, segunda esposa de Daniel Montorio, con su amiga Luisa Cernuda, ambas artistas de revista, en el chalé que Montorio tenía en Guadarrama.
- 20-21 Década de los veinte. Las ciudades de Lérida y Roma, en documentales turísticos con más textos que imágenes. Autores desconocidos.

MUNDO RURAL E INDUSTRIALIZACIÓN: LA ECONOMÍA DEL ALTO GÁLLEGO EN LOS AÑOS TREINTA

Jorge Laliena López*

RESUMEN.— En este artículo se analiza la estructura económica del territorio que actualmente se corresponde con la comarca del Alto Gállego en la primera mitad del siglo XX, haciendo especial hincapié en la década de 1930. Partiendo de la actividad económica previa a la llegada de las fábricas, se trata el proceso de industrialización que tuvo lugar en Sabiñánigo desde 1918 para acabar con las principales consecuencias económicas y sociales que este fenómeno supuso.

ABSTRACT.— This article analyzes the economic structure of the territory nowadays known as *Alto Gállego* in the first half of the 20th century, with special emphasis on the thirties. Starting from preindustrial economic activities, the study explains the type of industrial development in Sabiñánigo since 1918, and finishes with the main economic and social consequences these changes brought about.

* Licenciado en Historia y diplomado en Estudios Avanzados de Historia Contemporánea. jorgelaliena@hotmail.com

INTRODUCCIÓN¹*El territorio*

Lo que hoy conocemos como *Alto Gállego* no ha constituido ningún espacio político hasta el proceso de comarcalización del año 2002. En la época que aquí se trata, es decir, en la primera mitad del siglo XX, simplemente era el ala este del partido judicial de Jaca, aunque algunos municipios de la zona de la Guarguera que hoy forman parte del Ayuntamiento de Sabiñánigo estaban adscritos al distrito de Boltaña. Así pues, el sentido que puede tener estudiar este territorio por separado reside en el hecho de que desde principios del siglo XX comenzaba a adquirir importancia un núcleo de población que, debido a la implantación del ferrocarril y las industrias, estaba destinado a convertirse en cabecera comarcal al atraer a la mayoría de la población rural de su entorno. Naturalmente, se trata de Sabiñánigo.

Determinado el ámbito geográfico del estudio, hay que decir que este espacio contaba en 1930 con 30 municipios y un total de 13 650 habitantes.² La mayor parte de esta población continuaba siendo predominantemente rural, compuesta por pequeños e ínfimos propietarios en proceso de empobrecimiento, lo cual provocaría un éxodo masivo que por lo general convertiría a esta población rural autosuficiente en obreros asalariados. En cualquier caso, tampoco se puede considerar un territorio homogéneo, ya que había notables diferencias entre unas zonas y otras. Aunque no exista ninguna frontera clara ni definida entre las zonas a las que me referiré a continuación, sus distintas condiciones pueden explicar los diferentes comportamientos políticos durante los años republicanos.

Comenzando por el norte, la primera de las zonas es el valle de Tena, situado en un terreno muy montañoso con picos que sobrepasan los 3000 metros de altitud, aunque en los fondos del valle existen terrenos llanos. Pese a la adversidad climática y topográfica, desde la Alta Edad Media hasta la creación del Estado contemporáneo constituyó una unidad política dotada de entidad propia, dependiente directamente del rey y gobernada por vigorosas instituciones comunales (un consejo general y tres quañones) que

¹ El presente estudio forma parte del trabajo realizado gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2008-2009, y se engloba en el presentado para la obtención del diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Zaragoza en septiembre de 2010, titulado *Sabiñánigo y el Alto Gállego en la década de 1930*.

² Las cifras de población y los datos sobre la transformación de los municipios proceden de los censos publicados por el Instituto Nacional de Estadística, obtenidos a su vez del padrón municipal y los censos de población. Estas cifras se hacen públicas cada año con referencia al 1 de enero.

gestionaban aspectos tan relevantes de la economía tensina como las amplias zonas de pastos estivales.³ Se trata de un valle grande en extensión y abierto, con buenas posibilidades de salida al exterior, tanto hacia Francia como hacia el sur. La abundancia de precipitaciones y cursos hidráulicos hace innecesario el recurso a sistemas de riegos, salvo en algunos ejemplos de prados regados destinados a la producción de forraje. La vertebración hidrográfica está en torno al río Gállego, aunque sin olvidar la importancia de sus afluentes Caldares, Bolatica, Gorgol y Aguas Limpias. Por lo general el terreno no es muy apto para las actividades agrarias, aunque sí que existían cultivos tanto de algunos cereales como de legumbres y hortalizas, en ambos casos dirigidos al autoconsumo. Destaca, por el contrario, la gran cantidad de prados naturales en las zonas altas, utilizados como pastos de verano para las abundantes cabañas ganaderas, así como de bosques, que proporcionan mucha madera, en las faldas de la montaña.

Hacia 1930 el valle de Tena contaba con los municipios de Sallent de Gállego, Lanuza, Panticosa (incluidos los Baños de Panticosa), El Pueyo de Jaca, Hoz de Jaca, Tramacastilla de Tena, Piedrafita de Jaca, que englobaba Búbal, Polituara y Saqués, y Escarrrilla, al que también estaba adscrito Sandiniés. Todos estos municipios contaban al inicio de los años treinta con un total de 2452 habitantes de hecho, 2802 de derecho⁴ y 623 hogares. Como veremos más adelante, la mayor parte de esta población se dedicaba a pequeñas explotaciones agrícolas y ganaderas, aunque tenía una notable importancia la utilización de los puertos como pastos para ganados. También había adquirido cierta relevancia el turismo, especialmente el del balneario de Panticosa desde mediados del siglo XIX. En cuanto al comportamiento político, los resultados electorales del valle de Tena en los años republicanos estuvieron orientados hacia la derecha; concretamente, el Partido Radical de Alejandro Lerroux fue el más votado en las elecciones de 1931, el partido católico-agrario Acción Agraria Altoaragonesa en las de 1933 y el Frente Antirrevolucionario –CEDA en las de 1936. De todos modos, como analizaremos más adelante, el comportamiento electoral no fue algo homogéneo para todos los municipios del valle.

Al sur del valle de Tena nos encontramos con el municipio que a estas alturas todavía era el más grande de la comarca, Biescas, situado a ambos lados del Gállego y con buenas comunicaciones hacia el valle de Tena, el valle de Broto y Sobrarbe o,

³ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *La vida cotidiana en el valle de Tena en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Zaragoza, IberCaja, 1991.

⁴ Se entiende por *población de hecho* aquella que reside en la localidad en el momento de elaboración del censo, mientras que la de derecho es toda aquella que está censada en el municipio.

por el sur, hacia Sabiñánigo y Jaca. La villa de Biescas organizaba un territorio relativamente amplio en su entorno, ya que abastecía a los numerosos pueblos de los alrededores de los productos más necesarios, además de llevar a cabo las ferias ganaderas más destacadas de la zona. Hasta el afianzamiento de las industrias en Sabiñánigo era la localidad con mayor área de influencia en este territorio, pues una buena parte de su población se dedicaba a los trabajos artesanales, lo que ha hecho que sus habitantes sean comúnmente conocidos como *pelaires*, término referente al artesano que trabaja las pieles. Entre los habitantes de Biescas era común la combinación de este tipo de actividades con la agricultura y la ganadería, siendo esta última la de mayor importancia, puesto que la tierra no es demasiado apta para el cultivo del cereal. En 1930 Biescas contaba con 1370 habitantes de hecho, 1465 de derecho y un total de 300 hogares. El comportamiento político de esta población durante los años de la República estuvo claramente orientado hacia la izquierda.

El área de mayor influencia de Biescas se extendía desde pueblos vecinos como Escuer o Gavín a otros ya próximos al valle de Broto, como Yésero. Cabe destacar también el cercano valle de Sobremonte, que cuenta con tres pueblos, Aso, Yosa y Betés, los cuales formaban un único municipio. En la cumbre del valle están los pastos utilizados durante el verano para las cabañas trashumantes.

Sobre las faldas de la suave cumbre de Oturia se encuentra la subcomarca de Sobrepuerto,⁵ perteneciente al partido judicial de Boltaña. Algo más abajo se encuentra Ainielle, famoso por la novela de Julio Llamazares *La lluvia amarilla*, en la que se describe la angustia de los últimos habitantes de una aldea que se despuebla. Ainielle formaba parte del municipio de Barbenuta, en el que también entraban Berbusa y Espierre. El último de los municipios más directamente vinculados a Biescas es el de Oliván, del que formaban parte los lugares de Casbas de Jaca, Susín, Javierre del Obispo, Lárrede, Orós Alto y Orós Bajo.

Toda esta zona, sin incluir Biescas, tenía 1837 habitantes censados en 1930, cuando apenas había surtido efecto el éxodo rural descrito en la citada novela, especialmente intenso en zonas un tanto aisladas como los municipios de Barbenuta y Oliván. Para muchos de estos pueblos, la proximidad del frente durante la Guerra Civil y la evacuación forzosa de su población fue el golpe definitivo del que nunca se llegarían a recuperar.

⁵ Tradicionalmente se ha considerado Sobrepuerto a los pueblos de Basarán, Escartín, Cillas, Cortillas, Otal, Sasa y Bergua, aunque en algunos casos también se han incluido las localidades de Ainielle, Susín, Casbas de Jaca y Berbusa.

El territorio restante se corresponde aproximadamente con lo que se suele denominar *Serrablo*, topónimo medieval resucitado sobre los años setenta para designar una amplia zona que se extiende por las riberas de los ríos Guarga, Basa y Aurín, y por la del Gállego algunos kilómetros al norte y al sur de Sabiñánigo.⁶

A principios del siglo xx Sabiñánigo⁷ era solo uno de tantos pueblos de esta zona, pero constituía un cruce de caminos dada su proximidad a la ciudad de Jaca y su comunicación con Francia a través del valle de Tena. Con la llegada del ferrocarril en el año 1893 esta situación estratégica comenzó a actuar como motor de desarrollo, para lo cual también fueron fundamentales las grandes posibilidades de aprovechamiento del agua con fines energéticos, que suponían un costo de la energía menor que en cualquier otro lugar. Así pues, la implantación de las fábricas Energías e Industrias Aragonesas, S. A., en 1918, y Aluminio Español, S. A., en 1927, generó un gran efecto llamada para habitantes de la zona y de otras partes del Alto Aragón y de España, que se veían forzados a la emigración cuando las explotaciones agropecuarias de las que vivían eran incapaces de adaptarse a una moderna economía de mercado.⁸ Fiel reflejo de este proceso es la evolución de la población de Sabiñánigo, cuyo término municipal incluía Bailín, el naciente barrio de la Estación y el Puente de Sabiñánigo. De 264 habitantes censados en el año 1900 pasaría a 1345 en 1930, aunque la verdadera expansión tendría lugar en las tres décadas sucesivas. El carácter industrial de Sabiñánigo marcó su comportamiento electoral, claramente orientado a la izquierda durante los años republicanos.

A pocos kilómetros de Sabiñánigo se encontraban los municipios de Acumuer, que englobaba Asqués, Asún, Bolas e Isín; Larrés, que en esta década pasaría a formar parte del Ayuntamiento de Cartirana, al cual ya estaban adscritos Aurín y Borrés; Sardas, que incluía Allué, Isún de Basa, Latas, Puente de Sardas, Osán, San Román y Satué; Senegüé y Sorripas, del que también formaba parte Arguisal; y Yebra de Basa, que incluía San

⁶ PALLARUELO, Severino, *Geografía urbana de Sabiñánigo*, inédito, facilitado por el autor.

⁷ En 1972 el Ayuntamiento de Sabiñánigo celebró el bimilenario de la fundación de la ciudad, para la que se daba una fecha precisa, el 28 antes de nuestra era, cuando Calvinio Sabino fue enviado por César Augusto a pacificar el pirineo central, para lo que construyó una fortaleza a la que dio su nombre, *Sabinus*. La polémica en torno a la fecha surgió ya entre los conferenciantes presentes en la celebración. De todas formas, el nombre *Sabiñánigo* como tal no aparece hasta un documento falso del siglo x. Desde el xi figura en los documentos como una villa real de cierta relevancia en la escala local, vinculada al dominio de los monasterios próximos, como San Andrés de Fanlo y San Juan de la Peña. En todo caso, todas estas denominaciones solamente pueden afectar al viejo pueblo de Sabiñánigo, que habitualmente se suele llamar *Sabiñánigo Pueblo* o *Sabiñánigo Alto – San Feliciano*.

⁸ PALLARUELO, Severino, óp. cit.

Julián. Este conjunto de pueblos contaba en 1930 con 2142 habitantes censados, la mayoría de los cuales se dedicaban a pequeñas explotaciones agrícolas y ganaderas.

Siguiendo el curso del río Gállego hacia el sur nos encontramos con una serie de pueblos cuya población se ha mantenido algo más que en el resto del territorio. Aunque se aprecia un claro descenso en la década de 1930, en los años posteriores el éxodo no es tan drástico como en otros territorios. La zona a la que me refiero estaba constituida por los ayuntamientos de Orna, que englobaba Arto, Baranguá y Latrás; Latre; Aquilué, junto a Caldearenas y Estallo; Serué, del que formaban parte Excusa-guat y San Vicente; Javierrelatre; y, por último y más próximo a Jaca, Anzánigo, que englobaba Centenero, la central eléctrica y la estación de ferrocarril. El suelo de esta zona es algo más apto para la agricultura que muchos de los anteriores, lo que puede explicar la mayor permanencia de una población que en 1930 estaba en 1685 habitantes de derecho. El factor que más repercutiría en la parte oriental esta zona sería la proximidad del frente durante la Guerra Civil, pues una gran cantidad de personas se vieron obligadas a marchar, y muchas de ellas ya no volverían.

El valle del río Guarga constituye hoy en día uno de los territorios despoblados más extensos del Alto Aragón. En esta zona hay un buen número de pueblos, muchos de los cuales a principios del siglo xx pertenecían al partido judicial de Boltaña. El municipio de Jabarella (Abenilla, Arasilla, Atós, Fanlo, Hostal de Ipiés, Ipiés, Lanave, Lasieso, Layés y Lerés) era el más vinculado a la zona que nos ocupa y tenía 323 habitantes censados en 1930. Fuera del partido judicial de Jaca estaban los municipios de Laguarda, también llamado en algunos censos *Secorín*, y Gésera, aunque buena parte de ellos pasarían a formar parte del de Sabiñánigo en la reestructuración de municipios de los años setenta.

En definitiva, nos encontramos ante un territorio dividido en un gran número de municipios, por lo general de pequeñas dimensiones. En 1930 este territorio contaba con 13 650 habitantes, la mayor parte de los cuales eran pequeños campesinos en proceso de empobrecimiento, por lo que casi todos buscaron una salida que encontraron en las fábricas de Sabiñánigo, fundamentales para retener a la población en la zona y evitar un éxodo masivo hacia otras zonas como Cataluña o el extranjero.

El contexto

En la esfera económica, los años treinta están inmersos en la onda de recesión que se produjo tras el crac financiero de 1929. Sin embargo, la sociedad española en general

y la aragonesa en particular continuaban teniendo una base económica fuertemente rural, por lo que la economía española no estaba todavía muy articulada con el capitalismo internacional. Esto hizo que las consecuencias de la crisis no fueran tan acusadas como en otros países europeos, pero sí que influyó sobre los sectores vinculados al comercio exterior, como la agricultura de exportación y la siderurgia. Del mismo modo, produjo un retroceso de las inversiones extranjeras y dificultó la posibilidad de emigrar, una salida habitual entre el campesinado más empobrecido, por lo que el paro aumentaría todavía más. El bache más profundo se alcanzó entre 1931 y 1933, periodo que coincide con el bienio reformista y en el que el freno económico hizo que las tasas de paro alcanzaran índices preocupantes. La recuperación económica comenzaría a partir de 1934, de modo que al año siguiente se habían igualado los niveles de renta anteriores a la crisis. Para entonces los gobiernos del bienio radical-cedista tenían unas prioridades muy alejadas del espíritu reformista del de los dos primeros años republicanos.

Además de los efectos de la depresión, España tenía una serie de problemas económicos de carácter estructural que el nuevo régimen se dispuso a abordar con profundidad como nadie había hecho hasta entonces. Entre ellos cabe destacar una desigual distribución de la propiedad agraria, una tardía modernización industrial debida a la escasez de capitales dispuestos a invertir en el sector, y también unas condiciones laborales en absoluto equiparables a las de la mayoría de los países europeos en su momento.

Así pues, a la crisis económica se le superponía una grave crisis del Estado, que precipitó la caída de la monarquía y la instauración de la República, todo ello en unos años que advertían una aguda conflictividad sociolaboral.

En Aragón fueron igualmente años de recesión económica, tanto en el sector agrario como en el industrial, lo que afectaría a miles de trabajadores con el desempleo y provocaría importantes conflictos sociales. En este sentido, como afirma Luis Germán, “la crisis afecta en Aragón especialmente si afecta al sector agrario, ya que los otros sectores, industrial y mercantil, dependen en gran medida de aquel”.⁹

El marco que abarca este trabajo se sitúa a mitad de camino entre las dificultades de la década de los treinta y la bonanza económica de los años anteriores, pues la implantación de las industrias puede ser considerada una consecuencia de esta última.

⁹ GERMÁN ZUBERO, Luis, *Aragón en la II República: estructura económica y comportamiento político*, Zaragoza, IFC, 1984, p. 87.

Aunque durante estos años la zona que hoy conocemos como *Alto Gállego* continuaba siendo fundamentalmente agrícola, debe ser considerada una excepción dentro de la provincia de Huesca, ya que desde la instalación de las fábricas en Sabiñánigo se convertiría en un foco industrial aislado. Es por ello necesario examinar estas dos actividades económicas para poder comprender el cambio socioeconómico que supondría una implantación industrial en una zona rural. Se trata de dos actividades económicas que, en cierto modo, reflejan la tradición frente a la modernidad, o la permanencia frente al cambio. Pero, de todas formas, la irrupción de los grandes cambios que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX supondrían un cambio radical en todo ello, pues, como veremos, el modelo todavía presente en el que el autoabastecimiento aún tenía un protagonismo destacado sería desbaratado en beneficio de la implantación de una economía de mercado.

LA ECONOMÍA RURAL TRADICIONAL

Una sociedad rural tradicional se corresponde, lógicamente, con una economía poco desarrollada, dirigida básicamente a garantizar la subsistencia y el autoabastecimiento.¹⁰ Esto sitúa la actividad agropecuaria como forma de vida mayoritaria y supone una escasa circulación del dinero, ya que los pocos excedentes agrícolas eran utilizados como moneda de cambio para conseguir aquellos productos que la comunidad campesina no era capaz de producir. Aunque existía una pequeña industria artesanal centrada en algunas localidades como Biescas, únicamente satisfacía la demanda local o comarcal.

Agricultura y ganadería

Como ya se ha dicho, en torno a los años veinte la agricultura era con mucha diferencia el sector mayoritario de la economía aragonesa (ocupaba todavía a un 52,6% de la población activa) y se encontraba muy por encima de la media española, que estaba en un 45,5%.¹¹ Pese a todo, el sector agrícola había sufrido importantes

¹⁰ GARCÉS ROMEO, José, *La sociedad tradicional serralesa a través de sus archivos parroquiales (finales del siglo XVI – mediados del siglo XX)*, Huesca, Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo / Ayuntamiento de Sabiñánigo / IEA (“A Lazena de Yaya”, 8), 1997, p. 147.

¹¹ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Gente de orden: Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, t. 3: *La economía*, Zaragoza, IberCaja, 1997, pp. 51-52.

cambios a lo largo del siglo XIX, tanto por la introducción de nuevos cultivos como por el efecto de las reformas liberales.

A lo largo del ochocientos se fue configurando una nueva estructura de la propiedad como efecto fundamental de las desamortizaciones del periodo isabelino. Fue en estas décadas centrales del XIX cuando, en esta zona como en muchas otras de la provincia de Huesca, se consolidó la pequeña propiedad como consecuencia de la especialización agraria, que respondía a la necesidad de integración en un mercado nacional progresivamente articulado.¹²

Todo esto debe insertarse en el proceso de desarrollo del capitalismo hacia la formación del mercado y la internacionalización de la economía, lo cual cambiaría tanto los modos de producción como la estructura de la propiedad. Estos eran los objetivos fundamentales de las leyes desamortizadoras y de la legislación liberal en general. Así se fue configurando una estructura social de labradores y campesinos propietarios que habían conseguido transformar su dominio útil en dominio directo, completando lo que sería una transición del feudalismo al capitalismo.

En la zona aquí abarcada fue durante los años centrales de la centuria cuando se afirmó la pequeña e ínfima propiedad de la tierra como forma de vida mayoritaria, lo que se debe, como afirma Vicente Pinilla,¹³ a las subastas de la tierra desamortizada por medio de pequeñas parcelas, a las que acudían los campesinos en función de sus posibilidades, así como a los cambios de estatus de la tierra que anteriormente trabajaban como usufructuarios, dando lugar a la consolidación como propiedad privada de los patrimonios de las familias con títulos nobiliarios. Con todo esto se afianzaría en la zona del Alto Gállego una nueva estructura de la propiedad agraria en la que predominaban los pequeños y los ínfimos propietarios y eran escasos los jornaleros a tiempo total, lo cual se mantendría estable mientras la agricultura fuera la actividad económica mayoritaria, aunque no pocos pequeños propietarios combinaban el cultivo de su propia tierra con el trabajo asalariado en haciendas más poderosas.

¹² Una clara síntesis de este proceso centrada en la provincia de Huesca puede verse en FRÍAS, Carmen, y Pedro RÚJULA, "Propiedad de la tierra y relaciones sociales en el campo. Huesca durante la segunda mitad del XX", en Carmen Frías CORREDOR (coord.), *Tierra y campesinado: Huesca, siglos XI-XX*, Huesca, IEA, 1996, pp. 145-182.

¹³ PINILLA GONZÁLEZ, Vicente, *Entre la inercia y el cambio: el sector agrario aragonés, 1850-1935*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1995.

Así pues, a la altura de los años treinta solo se sumaban a los trabajadores de la tierra algunas profesiones artesanales, otras liberales y, naturalmente, el clero. Dentro del sector agrícola, en el partido judicial de Jaca únicamente el 14,9% de la tierra estaba controlada por los grandes propietarios, algo también condicionado por la imposibilidad de habilitar grandes extensiones de cultivo en toda el área pirenaica. De cualquier modo, no debe entenderse que la generalización de la pequeña propiedad sea un reparto igualitario; simplemente, el reparto de la riqueza es menos desigual que en otras zonas. Aun así, dentro del espacio del Alto Gállego existen importantes diferencias entre las distintas zonas, como puede verse en el mapa relativo a la propiedad de la tierra que puede verse en la página 357.

A través del estudio de los amillaramientos se puede realizar una aproximación a la estructura de la propiedad, como hemos tratado de hacer de forma más visible en los mapas. Siguiendo la clasificación de las cuotas contributivas utilizada tanto por Carmen Frías¹⁴ como por Luis Germán,¹⁵ los contribuyentes han sido agrupados de la siguiente manera: hasta 20 pesetas de contribución, ínfima propiedad; de 20 a 50 pesetas, pequeña propiedad; de 50 a 200 pesetas, mediana propiedad; más de 200 pesetas de contribución, gran propiedad. Como señala Edward Malefakis,¹⁶ hay que tener en cuenta que muchos ínfimos propietarios eran hortelanos con otras dedicaciones que solo poseían una parcela de huerta y que contribuían mínimamente por rústica, aunque no fueran agricultores; de esta cifra habría que descontar también los contribuyentes dedicados únicamente a actividades ganaderas. Del mismo modo, hay que destacar que muchos ínfimos y pequeños contribuyentes fueron asimismo jornaleros temporales en épocas de siembra y recolección.¹⁷

Comenzando por el norte, en el valle de Tena a principios del siglo XX¹⁸ había un total de 498 contribuyentes que pagaban 21 297,89 pesetas. De ellos, los más numerosos

¹⁴ FRÍAS CORREDOR, Carmen, *Liberalismo y republicanismo en el Alto Aragón: procesos electorales y comportamientos políticos (1875-1898)*, Huesca, Ayuntamiento ("Crónica"), 1992.

¹⁵ GERMÁN ZUBERO, Luis, óp. cit.

¹⁶ MALEFAKIS, Edward, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 119-163.

¹⁷ AZPIROZ PASCUAL, José María, *Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República*, Huesca, Ayuntamiento, 1993, p. 28.

¹⁸ Cifras del año 1899 que aparecen en los apéndices de la tesis doctoral de Carmen FRÍAS CORREDOR, *Liberalismo y republicanismo en el Alto Aragón*, cit., facilitadas por la autora.

eran los ínfimos propietarios, un total de 220 que pagaban 1632 pesetas, mientras que, en el extremo opuesto, entre tan solo 15 personas contribuían con 4890 pesetas, lo que puede suponer un reparto de la riqueza bastante desequilibrado o un alto grado de concentración de la propiedad en relación con las otras zonas. De todas formas, en este valle tenía una importante presencia la pequeña y mediana propiedad, que suponía un 53% del total, lo cual no quiere decir que en este caso no exista desequilibrio, pues, mientras que la media de dinero a pagar entre los pequeños propietarios era de 32,25 pesetas, entre los medianos era de 95,19. Aun con todo, esto era variable por municipios, ya que encontramos casos como el de Lanuza, donde una sola persona poseía el 30,60% del total, mientras que entre 41 contribuyentes tan solo contaban con un 9,48% (este es uno de los casos de la comarca en los que se ve mayor grado de concentración de la riqueza en muy pocas manos).

En el territorio que hemos delimitado como Tierra de Biescas se puede observar una concentración de la propiedad algo menor que en el caso anterior, puesto que, salvo en excepciones como Gavín, no hay apenas grandes propietarios. Es el caso de Biescas, donde nadie sobrepasa las 200 pesetas de contribución, pero, como decía anteriormente, de ningún modo esto significa que la propiedad de la tierra esté equilibrada, ya que entre 280 ínfimos propietarios pagan una cantidad muy próxima a la de los 15 medianos. También en esta zona se encuentran algunos de los casos más extremos de toda la provincia en los que el reparto de la riqueza es menos desigual, como Aso de Sobremonte o Barbenuta, debido a que en estas localidades el peso de los pequeños e ínfimos propietarios es abrumador.

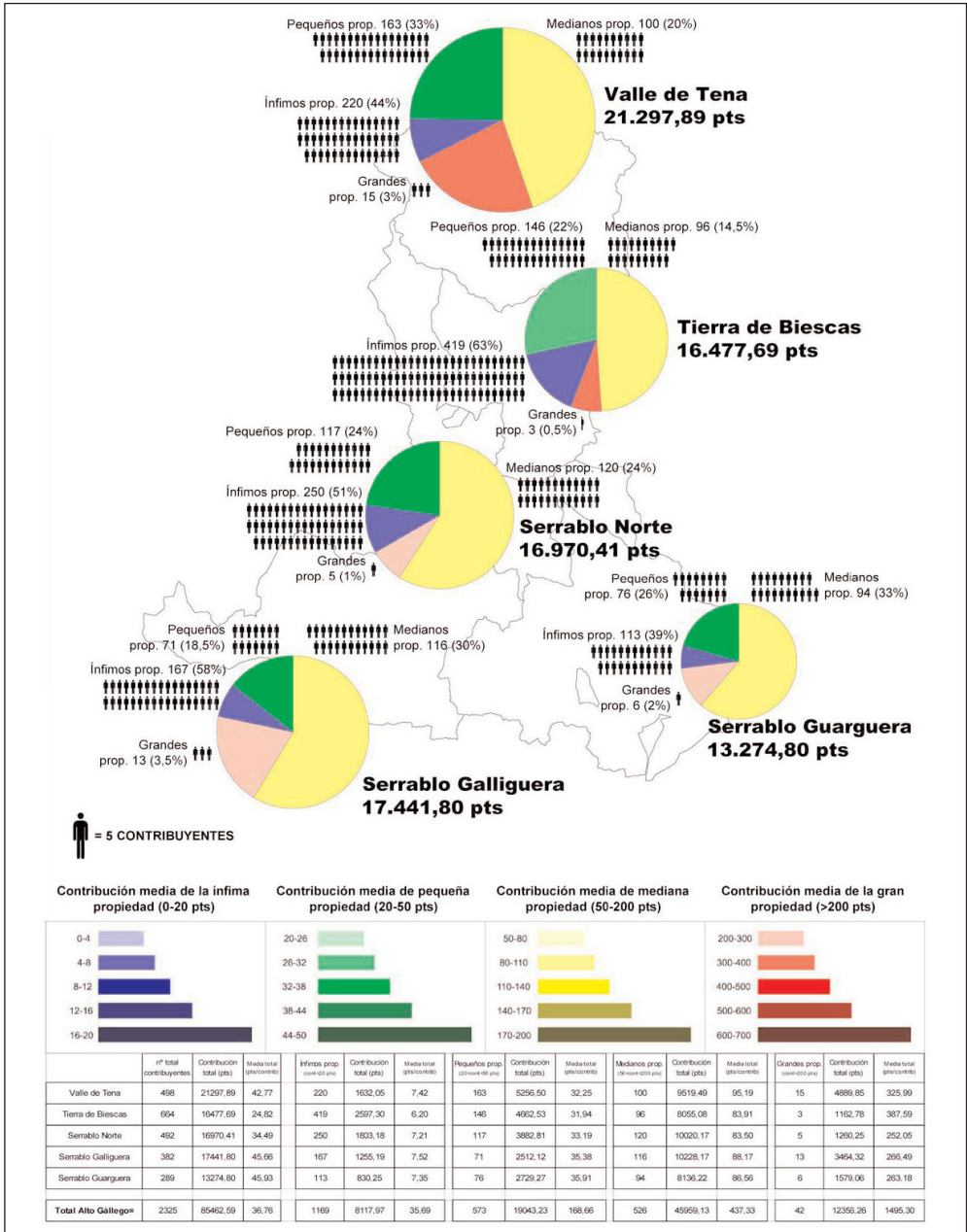
El entorno de Sabiñánigo es, evidentemente, el que más drásticamente cambiaría su configuración socioeconómica en el primer tercio del siglo xx. En el censo de 1899 solo eran cinco los contribuyentes considerables como grandes, dos de los cuales pagaban por Acumuer, uno en Larrés, otro en Sabiñánigo y el último en Sardas. La mayoría de la tierra estaba, por tanto, en manos de medianos propietarios, aunque los ínfimos seguían siendo el grupo más numeroso por número de contribuyentes con un total de 250, mientras que los pequeños eran 117, y los medianos, 120. Sin embargo, en el núcleo urbano de Sabiñánigo, que comenzaba a crecer vertiginosamente, a la altura de 1930 la contribución industrial ya era casi la mitad del total, de modo que la mayoría ya no eran propietarios o trabajadores de la tierra, puesto que habían pasado a ser personal obrero asalariado. El modelo del autoabastecimiento había terminado para estos, lo que progresivamente se iba a extender por toda la zona a lo largo de las siguientes décadas.

Aunque el terreno situado a la orilla del río Gállego al sur de Sabiñánigo es más apto para la agricultura que las zonas montañosas del norte, la estructura de la propiedad se mantiene de forma bastante similar. La mayor parte de la riqueza está en manos de medianos propietarios y en la mayoría de los municipios se observa un sector de la población desfavorecido que, a juzgar por la contribución pagada, puede llegar a tener problemas para garantizar la supervivencia familiar, o bien se trata de propietarios que únicamente poseían un trocito de huerta, y por tanto contribuían mínimamente por rústica. Es el caso de Orna, donde la media de contribución de los ínfimos propietarios (un total de 28) es de 5,86 pesetas anuales, mientras que en el mismo pueblo el único gran propietario paga 313,18 pesetas. Otros casos de esta zona con desequilibrios similares eran Anzánigo, Aquilué y Serué.

También en los pueblos de la ribera del Guarga la mayor parte de la contribución era la pagada por los medianos propietarios. De hecho, en el municipio de Gésera se puede observar un reparto de la riqueza no demasiado desigual si tenemos en cuenta que el 75% de los contribuyentes poseen el 82% de la riqueza y solo hay dos grandes propietarios, que apenas llegan al 11,40% del total de la contribución. En el extremo opuesto, únicamente hay cinco contribuyentes en una situación de pobreza absoluta, puesto que entre ellos solo aportan un 0,46% de la contribución total. En Secorún, sin embargo, el desequilibrio es mucho mayor, ya que son 85 los ínfimos propietarios, que contribuyen con solo 630,65 pesetas. Es decir, entre casi la mitad de la población total no llegan a tener ni un 10% de la riqueza del municipio.

En todo este territorio, la mayor parte del terreno cultivado a principios del siglo XX se destinaba al cereal, ya que los cultivos que no podían incrementar la productividad fueron eliminados, como fue el caso del viñedo. Por lo tanto, los únicos excedentes con los que los campesinos podían obtener otros productos eran los del cereal, y especialmente el trigo, aunque tampoco eran demasiado relevantes, puesto que en buena medida se utilizaban para el consumo propio de pan. De este modo, las zonas menos aptas para este tipo de cultivos se centraban en la ganadería. Junto al trigo, la cebada, las judías, el ganado (fundamentalmente ovino) y el cáñamo (utilizado para fabricar telas) constituían el grueso de la producción. A estos se les unían otros cereales destinados fundamentalmente al consumo animal, como la esprilla o el hordio,¹⁹ y, por supuesto, numerosos huertos con los que contaban la mayoría de las familias, cuya producción se dirigía al consumo propio.

¹⁹ GARCÉS ROMEO, José, *óp. cit.*, p. 154.



Estructura de la propiedad de la tierra según la contribución rústica por municipio. Alto Gállego, 1900. (Fuente: FRIAS CORREDOR, Carmen, Liberalismo y republicanismo en el Alto Aragón, t. II)

El hecho de que en esta zona la estructura de la propiedad tuviera tales características hizo que la reforma agraria del primer bienio republicano no afectara demasiado. Para ello también tuvo un papel fundamental el comportamiento del Gobierno provincial, dirigido por un Partido Radical altoaragonés cuyas pretensiones pasaban por que la reforma se llevara a cabo muy lentamente, a lo largo de varias generaciones, planteamiento que coincidía con los proyectos de los *agrarios*, cuyos deseos y reivindicaciones se pueden observar en el periódico *La Tierra* de Huesca. Los radicales se mostraron muy prudentes en este sentido, por lo que fueron comunes declaraciones en las que se daba a entender que en Aragón no existía una situación, como en otras regiones de España, que obligase a intervenir con urgencia a los poderes públicos. De este modo, el viraje experimentado por los radicales hacia posturas pragmáticas tendía a no alterar sustancialmente la estructura del agro, que para ellos necesitaba menos del intervencionismo estatal y más de la libre concurrencia de intereses particulares. Con todo esto, y pese a las críticas de la izquierda, la reforma agraria en Huesca fue más nominal que otra cosa, las juntas provinciales se constituyeron tarde y el eclecticismo de quienes las componían resultó asombroso. De hecho, la junta de esta provincia se constituyó en junio de 1933 y estaba formada mayoritariamente por miembros de la gran propiedad, los cuales no estaban dispuestos a hacer concesión alguna en el asunto de los trasposos de propiedad. De este modo, durante el primer bienio la presión para modificar la estructura de la propiedad fue mínima; en alguna ocasión los republicanos progresistas recordaban las miserias de miles de jornaleros andaluces, pero en el Alto Aragón los atisbos de ocupaciones de tierra se reprimieron sin paliativos.²⁰

Otro aspecto que para muchos campesinos fue un problema constante desde mediados del siglo XIX y que adquirió una importante dimensión política durante la II República fue el intento de recuperación de los bienes comunales que habían sido expropiados y puestos en venta a partir de 1859. Como afirma Alberto Sabio,

las tierras comunales aseguraban un beneficio mínimo, que no igualitario, a todos los vecinos de la comunidad rural; en concreto, para jornaleros y campesinos pobres eran un bien insustituible que a través de distintas prácticas garantizaba la subsistencia. En este sentido, no podemos olvidarnos del proceso de privatización e individualización del uso de los montes y sus repercusiones sobre las distintas economías domésticas.²¹

²⁰ AZPIROZ PASCUAL, José María, *óp. cit.*, pp. 135-138.

²¹ SABIO ALCUTÉN, Alberto, *Los montes públicos en Huesca (1859-1930): el bosque no se improvisa*, Huesca, IEA ("Colección de Estudios Altoaragoneses", 43), 1997, p. 24.

De hecho, los intentos de recuperación de los bienes comunales fueron una constante desde 1860, ya que la imposibilidad de realizar prácticas como la caza o la tala de árboles para leña hacía peligrar en muchos casos la propia supervivencia de los campesinos, lo que acabó generando diferentes formas de violencia,²² como la derivada del uso ilegal de los mismos. Todo esto cambiaría en la II República cuando los programas agrarios socialistas y anarquistas asumieran dichas reivindicaciones, lo que les proporcionaría no pocos apoyos desde el mundo campesino, especialmente en aquellos lugares donde el reparto de la riqueza era más desigual.

En este sentido, como señala Pilar Maluenda,

la Segunda República abrió las puertas a las reivindicaciones de la clase trabajadora, y esta, aprovechando un régimen de libertad desconocido hasta entonces, plasmó por medio de movilizaciones e invasiones de fincas sus tradicionales peticiones en relación con la propiedad de los bienes comunales. Pero lo que no entendió es que el nuevo régimen era democrático en lo político, pero seguía siendo liberal y capitalista en lo económico y lo jurídico y, por tanto, iba a seguir persiguiendo los delitos contra la propiedad.²³

De cualquier modo, el análisis pormenorizado de la conflictividad social en relación con los bienes comunales en el Alto Gállego durante este periodo requeriría una investigación más profunda que queda fuera del alcance de este trabajo.

La ganadería era otra forma de explotación agraria bastante común en buena parte de los municipios de esta comarca, especialmente en aquellos situados a mayor altitud y que contaban con grandes pastos para albergar las cabañas ganaderas. Todo esto debe enmarcarse necesariamente en el proceso de especialización agropecuaria que tiene lugar en el siglo XIX, puesto que responde al proceso de implantación del capitalismo en el medio rural, aunque en esta zona la especialización ganadera sería solo parcial, puesto que compartiría la supremacía con la cerealista. La primacía ganadera en zonas como el valle de Tena, o el hecho de que esta tuviera una dimensión

²² Sobre diferentes casos de este tipo de violencia puede consultarse SABIO ALCUTÉN, Alberto, "Protestas, delitos forestales e incendios en los montes del Pirineo Aragonés", en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, pp. 713-730.

²³ MALUENDA PONS, Pilar, "Propiedad de la tierra y orden social en Huesca. Una aproximación a la conflictividad rural durante el primer tercio del siglo XX", en FRIAS CORREDOR, Carmen (coord.), *Tierra y campesinado*, cit., p. 233.

considerable, sería fundamental para que muchas de las comunidades campesinas no salieran demasiado mal paradas de la crisis agraria finisecular, ya que esta supuso una devaluación de los precios del cereal debido a la llegada de producto exterior a bajo precio, por lo cual las zonas que habían derivado hacia una primacía ganadera se resintieron en menor medida de la crisis.

El estudio de la propiedad ganadera a través de los censos puede resultar un tanto engañoso, ya que, aunque son muchos los ínfimos contribuyentes pecuarios, para muchos de ellos el ganado era simplemente un complemento dentro de las economías familiares destinado al autoconsumo, como podía ser la posesión de una vaca para consumo propio de leche o de un burro como medio de transporte de materiales.

La proporción de propiedad ganadera era mayor en los municipios que contaban con grandes pastos y donde el terreno era menos apto para el cereal. En el caso de Sallent la contribución pecuaria supera incluso a la rústica, aunque dentro de esta última también está incluida la posesión de pastos, y por lo tanto la proporción real sería todavía mayor. También se pueden observar grandes dimensiones de la actividad ganadera en otros lugares con amplias extensiones de pasto, como es el caso de Aso de Sobremonte, Acumuer, Hoz de Jaca o Barbenuta, municipios que, por otra parte, contaban con un terreno muy escarpado que complicaba los aprovechamientos agrícolas extensivos. En el resto de los municipios, donde la especialización ganadera era mucho menor, la media de contribución pecuaria sobre el total se sitúa en algo más de una cuarta parte del total.

El ganado ovino fue el más extendido en estas tierras, aunque también existía una presencia importante de vacuno en algunos pueblos. En ambos casos, los excedentes animales eran un complemento indispensable para muchas familias, pues además de la carne aportaban lácteos, lanas y pieles. También era común la presencia de algún cerdo en cada casa, así como aves de corral y otros pequeños animales destinados al consumo propio. Por último, hay que destacar la imprescindible presencia del ganado de tiro y transporte, fundamental como fuerza de trabajo. Los animales más aptos y seguros eran los bueyes, pero los elevados costes de su manutención hicieron que la fuerza más habitual fueran los mulos, muy aptos para terrenos escarpados. También los burros eran muy comunes, aunque su uso se centraba en otro tipo de trabajo, como pequeños transportes. Dado su alto precio, los caballos eran muy poco comunes en la mayoría de las casas.

Artesanía y comercio

La mayor parte de las actividades enmarcables dentro de la artesanía y el comercio pueden ser entendidas como parte de la economía rural tradicional, ya que la primera de ellas estaba destinada únicamente a satisfacer la demanda local y la segunda tenía unas dimensiones bastante reducidas, y ambas venían practicándose del mismo modo desde hacía siglos.

En este sentido, el peso de la industria artesanal tradicional es casi irrelevante para la economía, aunque no para la necesidad que tenían los campesinos de diversos productos, especialmente los relacionados con el textil, la herrería, los molinos y la construcción.²⁴ Respecto al textil, las materias primas más utilizadas eran la lana, el cáñamo y el lino, de las cuales se abastecía cada familia, e incluso era en la propia casa donde habitualmente se elaboraban las prendas de vestir, salvo algunas ocasiones en las que era necesario acudir al tejedor o al batanero, cuando había uno de estos en el entorno más cercano. Según José Garcés, había telares en Gésera, San Julián de Basa, Yebra de Basa, Latre, Javierrelatre, Acumuer, Larrés, Senegüé y, sobre todo, Biescas. También en dicha localidad, caracterizada por la presencia de este tipo de oficios, había varios batanes, que también podían encontrarse en el Puente de Sabiñánigo, Larrés y Javierrelatre. Las actividades de herrerías y molinos eran totalmente dependientes de la agricultura, ya que la labor fundamental de las primeras era suministrar los aperos y otros útiles para las faenas del campo, mientras que los molinos trituraban el cereal. Todavía después del final de la Guerra Civil había en la comarca más de veinte herreros que se desplazaban por las herrerías de los pueblos, presentes en casi todos ellos. En cuanto a los molinos, aunque no los había en todas las localidades, sí en muchas, como Biescas, Acumuer, Senegüé, Larrés, Yebra, Allué, Ainielle, Javierrelatre, Nocito, Cañardo, Villobas, Escartín, Sabiñánigo – El Puente, etcétera.²⁵

Junto a estos existían otros artesanos-comerciantes que funcionaban de manera itinerante tratando de vender sus productos por los distintos núcleos rurales del entorno. Cabe destacar que muchos de ellos todavía cobraban en especie bien entrado el siglo XX, ya que en las zonas más aisladas la circulación del dinero era bastante poco

²⁴ GARCÉS ROMEO, José, *óp. cit.*, p. 166.

²⁵ *Ibidem*, p. 167.

frecuente. A estos habría que añadir otras profesiones solo localizables en los núcleos más grandes, como médicos, boticarios, veterinarios en algunos casos, notarios y, por supuesto, maestros. Las escasas posibilidades económicas hacían que muchos de estos tuvieran que compaginar el oficio con otras tareas de tipo agrario para poder asegurar su propia subsistencia. Dentro de este tipo de actividades especializadas particulares de un pueblo o de una pequeña zona podríamos incluir muchos casos más, como por ejemplo la producción de velas en San Vicente o de carbón en Berbusa.

Hasta bien entrado el siglo xx, para muchas comunidades campesinas el único comercio existente era el de los artesanos itinerantes anteriormente citados, aunque en algunos pueblos existían pequeños comercios permanentes, y también ferias periódicas en localidades de mayores dimensiones como podía ser Biescas. Estas desempeñaban un papel crucial no solo en el sentido económico, sino también en lo referente a las relaciones sociales entre los habitantes del entorno más próximo, papel que en una escala mayor puede otorgarse igualmente a Jaca o incluso a Huesca. A todo esto habría que sumar la presencia de arrieros procedentes de tierra baja que comerciaban con productos como aceite, vino, sal o cerámica para después marchar cargados con productos de la montaña. Del mismo modo, hay que destacar las migraciones temporales a Francia, que también suponían intercambios comerciales, o la presencia de contrabandistas que cruzaban las fronteras con diferentes productos.

En cualquier caso, las relaciones comerciales se intensificarían drásticamente a partir de la llegada del ferrocarril a Sabiñánigo en 1893, ya que desde entonces, como veremos a continuación, fueron surgiendo numerosos comercios de todo tipo en la localidad, muchos de ellos destinados a los turistas que llegaban a la estación de tren para dirigirse hacia el balneario de Panticosa. En el resto de la comarca también se materializaron diferentes iniciativas empresariales, lo que igualmente responde al proceso de especialización que parte del siglo xix. Una de ellas fue la industria lechera La Tensina, de Baltasar García, en Biescas, que cambió el destino de los abundantes pastos, antes dedicados al ganado mular y luego a la producción de leche, que era recogida a diario en una camioneta por todo el valle. La producción, de 1500 litros diarios de leche esterilizada al inicio, en 1924, aumentaría notablemente en los años siguientes.²⁶ También en el valle de Tena sabemos de la existencia de una explotación minera en

²⁶ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *óp. cit.*, p. 84.

Sallent de Gállego en torno a los años veinte en la que la empresa Industrial del Pirineo Central, S. A., de Madrid, extraía espato flúor.

De todas formas, donde más proliferaron los comercios fue en Sabiñánigo, o, como se solía decir entonces, en “el barrio de la Estación”, que, según Óscar Latas, en torno a 1910 ya contaba con una docena de establecimientos en los que se vendían productos de todo tipo, actividad que crecería notablemente en las décadas siguientes, como veremos a continuación.

Hay que destacar también la presencia de la banca en este territorio a partir de los años veinte como consecuencia de una mayor complejidad económica, aunque solo hubiera un banco presente en este territorio durante esos años. Era el Banco Aragonés de Seguros y Crédito, fundado en Zaragoza en 1907 y conocido como *Banco Aragonés de Crédito* desde 1925, ya que a partir de entonces trabajaría fundamentalmente en el sector mercantil, lo que le supondría una gran expansión. Producto de esta fue la instalación de sucursales en las localidades de Biescas y Sabiñánigo en la segunda mitad de la década de 1920.²⁷

Como hemos visto hasta ahora, el sector agrario, pese a que representa más que cualquier otra cosa el mundo tradicional, no es tan inmóvil como aparenta, ya que progresivamente se fue adaptando a las transformaciones estructurales que le imponían los nuevos tiempos. Sin embargo, los cambios que estaban por llegar iban a suponer una ruptura mucho más drástica con los modos de vida tradicionales.

EL INICIO DE LOS CAMBIOS: EL FERROCARRIL

Como sucede en muchas ocasiones, un fenómeno concreto provoca otros a su vez, creando un efecto dominó con consecuencias de largo alcance que probablemente nadie había pensado en su momento. En este sentido, la evolución histórica de este territorio habría sido bien diferente si en 1893 no se hubiera instalado una estación de ferrocarril a unos dos kilómetros de lo que entonces era Sabiñánigo y que hoy en día conocemos como *Sabiñánigo Pueblo*, ya que este fue el punto de partida para la implantación de la fábrica Energías e Industrias Aragonesas en su actual emplazamiento, y esta, a su vez, favorecería pocos años después la llegada de Alumnio Español. Solo a

²⁷ Ibidem, pp. 293-294.

partir de entonces nacería una población de carácter industrial como es Sabiñánigo, cambiando de este modo toda la configuración socioeconómica de su entorno.

Sea como fuere, lo cierto es que los proyectos acerca de la línea ferroviaria que debía llegar hasta Jaca comenzaron a plantearse a mediados del siglo XIX. Tras un largo proceso de negociaciones, en 1882 se adjudicó la obra a la Sociedad Anónima Aragonesa, aunque finalmente sería la Compañía de Ferrocarriles del Norte la que emprendiera su construcción en 1888. Entre los numerosos debates presentes durante las obras estaba la posibilidad de que el tren pasara o no por Sabiñánigo, para lo que influyó decisivamente el hecho de que desde allí partían los autobuses hacia el balneario de Panticosa. Otro factor importante que debía decidirse era el emplazamiento concreto que la estación había de tener, ya que los principales propietarios tanto de Sabiñánigo como de Cartirana o Aurín tenían diferentes intereses en ello, por lo que se optó por un punto intermedio, que fue su ubicación actual, aunque las oficinas se instalaron en Cartirana debido a su fácil acceso.²⁸

El 6 de julio de 1882 se concedió la estación a Sabiñánigo por orden del Ministerio de Fomento, aunque sería el 8 de febrero de 1893 cuando llegara la primera locomotora, y todavía tres meses después cuando se inaugurara la línea hasta Jaca. Era el 31 de mayo de 1893. En aquel momento el viaje de Huesca a Sabiñánigo costaba aproximadamente tres horas, lo que entonces era una ruptura radical respecto al pasado, cuando se requería una jornada completa para realizar el mismo viaje mediante transporte animal.

En torno a la estación de ferrocarril se fueron creando una serie de infraestructuras como las destinadas a alojamiento y restaurantes, construidas en 1903 por la Compañía Ferrocarriles del Norte de España, donde tendrían lugar los acontecimientos relativos a las inauguraciones de la línea ferroviaria o incluso conmemoraciones del final de la I Guerra Mundial.

En palabras de Eloy Fernández Clemente, “la apoteosis del Canfranc” llegaría a partir de 1928, cuando todo el partido judicial de Jaca vivía con auténtica expectación la marcha de los acontecimientos. Aunque los trabajos se retrasaron, el mismo 1928 se

²⁸ El proceso de llegada del ferrocarril a Sabiñánigo se puede seguir en LATAS ALEGRE, Óscar, *Los orígenes de Sabiñánigo (1893-1932)*, Huesca, Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo / Ayuntamiento de Sabiñánigo / IEA (“A Lazena de Yaya”, 5), 1996, pp. 50-56. Más detalladamente, en PARRA DE MAS, Santiago, *El ferrocarril de Canfranc y los transpirenaicos*, Madrid, Aldaba, 1988.

acabó de construir la amplísima estación, la mayor de Europa en su tiempo (246 metros de longitud, 13,70 de anchura y 56 puertas), y toda una larga serie de servicios, muchos de los cuales todavía no estaban disponibles.²⁹

Finalmente, la inauguración llegó el 18 de julio de 1928, fecha en la que pasaron por Sabiñánigo el rey Alfonso XIII y el entonces dictador Miguel Primo de Rivera, quienes, en presencia del presidente de la República Francesa Gaston Doumergue, trataron de justificar la dictadura en el discurso de apertura de la estación, lo que suscitó no pocas críticas en algunos sectores sociales e intelectuales, entre los que destacó Miguel de Unamuno.

En cuanto a las consecuencias económicas del Canfranc, muchos habitantes de la zona lo vieron con mucho recelo porque entendían que en vez de beneficiarles les perjudicaba, puesto que Jaca perdería turistas, que irían a Francia, y, sobre todo, los productos franceses invadirían los mercados internos. Pero los datos son bastante claros: desde mediados de 1928 hasta finales de 1929 se cuentan poco más de cien mil viajeros (105 388, muchos de los cuales no llegan a cruzar la frontera; dentro de estos, 22 308 en Sabiñánigo, 8062 en Orna y 4215 en Caldearenas), y el tráfico de mercancías es inapreciable (apenas se exportaron 2229 toneladas, aunque se importaron 27 882). Los principales productos importados eran carbón, hierro, aluminio, bicicletas, maquinaria, madera, ganado mular, materiales de construcción, patatas, productos químicos, semillas, superfosfato de cal, vidrio, loza y criolita. En cuanto a la exportación, destacan el vino común, el aluminio en lingotes, la harina de trigo y el clorato de sosa.³⁰

Así las cosas, y tras los primeros datos estadísticos, los resultados fueron mucho peores de lo esperado, lo que al menos en parte pudo deberse al momento de crisis económica mundial que se atravesaba. Lo que sí parece claro, a juzgar por los productos importados, es que el principal beneficiario fue Aluminio Español, que traía por ferrocarril desde Francia su materia prima, la alúmina calcinada, aunque según algunos estudios la línea férrea tampoco dio buenos resultados en este sentido, puesto que los trenes eran poco numerosos y muy lentos, de modo que el camión acabó convirtiéndose en el medio de transporte más usual.³¹

²⁹ Para un desarrollo más detallado del tema véase FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *óp. cit.*, pp. 329-337.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ LATAS ALEGRE, Óscar, *óp. cit.*, con referencia al estudio de José Manuel Casas Torres *El desarrollo de Sabiñánigo*.

LAS FÁBRICAS

Como afirma el historiador José Antonio Biescas,

pocos casos pueden encontrarse en España de crecimiento económico y demográfico tan espectaculares como el que se inició en Sabiñánigo a partir de 1918, año en el que se instaló en el municipio una empresa industrial de capital extranjero.³²

Energías e Industrias Aragonesas

La actividad industrial en Sabiñánigo nació a partir de una iniciativa de la sociedad anónima Energías e Industrias Aragonesas (EIASA), empresa nacional aunque en su origen de capital francés, creada en 1918 en Barcelona con el fin de construir y explotar en los valles de los ríos Gállego y Ara un conjunto industrial formado por varios saltos de agua y una fábrica de productos electroquímicos, todo ello con un capital de 3 millones de pesetas.

Algunos años antes se había instalado en Barcelona el grupo químico francés conocido como *Compañía Catalana de Productos Químicos de Badalona, S. A.*, especializado en la fabricación de clorato sódico. Estos industriales franceses, que con ocasión de la guerra europea habían montado en Cataluña una cadena de fabricación de productos químicos de interés militar, contactaron con la sociedad zaragozana Aguas de Panticosa, S. A., para tratar de adquirir las concesiones hidráulicas que esta tenía en la zona, a lo que siguió la construcción de una central en Biescas y la de la factoría de Sabiñánigo, de modo que en 1921 ya estaría funcionando la primera batería de electrolisis de cloruro sódico para la fabricación de cloratos.

Al iniciar su actividad, EIASA solicitó al Estado diversas concesiones de aprovechamientos hidroeléctricos y adquirió otras del barón de Areyzaga.³³ El coste y las características de estos ofrecían un interés extraordinario, por lo que la fábrica logró unas condiciones muy ventajosas, al no contar con competidores peligrosos. Con todo esto, en 1920 ya estaban en marcha los trabajos de construcción de la fábrica de Sabi-

³² BIESCAS, José Antonio, "Sabiñánigo, polo industrial", en José Luis ACÍN FANLO (coord.), *Comarca del Alto Gállego*, [Zaragoza], DGA, 2003, pp. 237-249.

³³ Para ver la evolución de la empresa ha sido de gran utilidad el informe proporcionado por la misma, titulado *Resumen de las actividades de Energías e Industrias Aragonesas, S. A., desde su fundación en 1918 al 31 de diciembre de 1941*.

ñánigo y del salto de Biescas, que quedó terminado en 1921, mientras que la fábrica comenzó a producir al año siguiente, concretamente cloratos y ferromanganeso, y pasó de tener 77 trabajadores a contar con 142. Por el momento ninguno de los productos logró resultados satisfactorios; todavía no eran conocidos y no se sabía aprovechar sus posibilidades, por lo que la fabricación de ferromanganeso fue sustituida por la de cloruro de calcio. El mismo 1922 hubo otras novedades interesantes, pues se decidió emprender el montaje de las instalaciones para la obtención de amoniaco sintético y abonos nitrogenados y se adquirieron las patentes necesarias para ello, lo que resultó un gran acierto para la prosperidad de la sociedad.

Durante los primeros años, las innovaciones que la fábrica introdujo requirieron una ampliación de capital que aportara mayores recursos, por lo que ya en 1919 pasaba de 3 a 10 millones, y llegó a los 15 en 1923. Aun así, fue necesario un crédito de 500 000 pesetas del Banco Urquijo de Madrid, que iría aumentando en los años posteriores. De este modo, la relación entre el Banco Urquijo y EIASA estaba llamada a tener una gran envergadura, dadas las grandes posibilidades económicas que ofrecía esta sociedad, para la cual era fundamental un apoyo financiero de dimensiones considerables.

A partir de 1924 se puede decir que la fábrica entraba en su segunda etapa, pues las iniciativas industriales de sus fundadores ya estaban concretadas y en funcionamiento, se había establecido una relación financiera con un banco importante y se iniciaba una segunda fase de actividad dirigida a una mayor explotación de los saltos de agua, a la mejora del rendimiento de la fábrica y a la creación de una organización comercial capaz de asegurar la venta de los productos obtenidos en buenas condiciones.

Fue durante ese mismo año cuando comenzaron las negociaciones con un grupo que estudiaba la instalación en España de una fábrica de aluminio. Un año después, EIASA vendería a Aluminio Español, S. A., los terrenos no utilizados que poseía en Sabiñánigo a fin de que fueran destinados a esa instalación. Un factor clave para que esto se produjera había sido la posibilidad de que la nueva fábrica comprase energía eléctrica a bajo coste a EIASA, aunque el contrato de venta no se formalizó hasta 1926.

Pocos meses más tarde se suscribiría otro contrato con la que iba a ser la tercera fábrica de Sabiñánigo del momento, la Unión Española de Explosivos, referido a la venta de cloratos y a ayudas financieras a EIASA, incluida la suscripción de un paquete de obligaciones y la concesión de un crédito.

A la altura de 1927 la posición de EIASA se reforzó considerablemente: contaba ya con 172 trabajadores. Además, se había terminado el salto del Bajo Caldarés o de El Pueyo y se comenzó a construir el de los Baños de Panticosa. También se reanudó la fabricación de sulfato amónico con ácido sulfúrico obtenido en una instalación propia de cámaras de plomo y se inició el suministro de energía eléctrica a Aluminio Español, S. A., que comenzaba a funcionar con normalidad. Así pues, hasta finales de 1926 la sociedad vivió en régimen de pérdidas, mientras que 1928 fue el primer año de explotación completa, con lo que los beneficios superaron a los gastos y se hizo necesaria una nueva ampliación de capital que sobrepasaría los 21 millones de pesetas.

Durante estos años las fábricas estuvieron recelosas ante la ausencia de aranceles, lo que las dejaba en una situación precaria ante la entrada de mercancía extranjera. Por ello EIASA, junto a la Sociedad Ibérica del Nitrógeno, trató de forzar al Gobierno del general Primo de Rivera a proteger la industria del nitrógeno, a lo cual accedió, buscando con ello asegurar su expansión de forma adecuada a los intereses de la economía española. Los documentos dan constancia en este sentido de grandes muestras de agradecimiento al régimen de Miguel Primo de Rivera, que caería en 1930.

Precisamente esos mismos documentos expresan una posición recelosa ante la proclamación del régimen republicano en abril de 1931, algo normal por otra parte, ya que por primera vez se planteaban a la fábrica problemas de tipo social desde el personal obrero de la empresa. Estos problemas se unieron a la crisis económica mundial, lo que llevó a reducir tanto los beneficios económicos como la plantilla, que pasó de 322 empleados en 1929 a 207 en 1930.

Como veremos más adelante, la conflictividad social alcanzó su máxima expresión en 1932, cuando tuvo lugar una huelga general que acabó derivando en actos de violencia y un gran número de despidos. Como consecuencia de esto, la empresa se reorganizó bajo un mando único: se nombró director general al ingeniero Francisco Bustelo, por lo que dimitió el consejero-delegado, Santiago Innerarity. Aun con todo, los ingresos de la fábrica disminuyeron y se llegó a una situación económica un tanto precaria que obligó a retrasar los pagos pendientes a otras entidades.

Aunque la sociedad trató de solucionar los problemas mediante acuerdos comerciales con otras entidades nacionales y extranjeras, la situación financiera no había mejorado en 1934. Desde la fábrica se exigía una mayor protección por parte del Estado, protección que no llegó pese a las gestiones llevadas a cabo por EIASA en colaboración con la Sociedad Ibérica de Nitrógeno, como había ocurrido durante la etapa primorriverista.

En 1935 la sociedad se recuperaría notablemente gracias a unas negociaciones relativas al Convenio de Duero por las que EIASA tendría el 50% de los aumentos de consumo de energía en Guipúzcoa, Álava y Navarra, lo cual también suponía que los excedentes energéticos de la compañía Salto del Cortijo serían utilizables en Sabiñánigo. De este modo, el año 1936 comenzaba muy bien para la empresa; de hecho, durante el primer trimestre de dicho año los beneficios fueron de 908 822,50 pesetas, mientras que en todo el 1935 habían sido de 1 217 435,06, lo que mostraba una tendencia claramente alcista.

Evidentemente, todo cambiaría tras el golpe de Estado militar de julio de 1936, que supuso el inicio de la Guerra Civil. Las instalaciones de EIASA fueron movilizadas para servir al Ejército, pues quedaban prácticamente en las inmediaciones del frente, y pasaron a ser un importante objetivo militar para los republicanos, ya que en ellas se producían explosivos destinados a la guerra. Con el avance republicano sobre Biescas en septiembre de 1937 la empresa perdió el control de la central de esa localidad, lo que acabó determinando la paralización de toda actividad industrial hasta abril de 1938, cuando el ejército franquista consiguió avanzar hacia el este. De cualquier forma, los daños durante la guerra por destrucción o deterioro ascendieron, según fuentes de la empresa, a algo más de 3 700 000 pesetas, pero más tarde la sociedad sería recompensada debido a la consideración de todo ello como servicio en el frente.

Antes incluso de que finalizara la contienda comenzaron los trabajos para la reparación de los daños de guerra, ya que algunas instalaciones de la fábrica habían quedado destrozadas y la central de Biescas había sido volada en la retirada republicana hacia Cataluña. Al mismo tiempo, la energía del valle de Tena llegaba de nuevo a Sabiñánigo y se ponía en marcha de nuevo la fabricación de amoniaco, ácido sulfúrico y cloratos, no así la de carburo de calcio, que no se reanudó hasta el 10 de julio de 1939. También el resto de las máquinas de las centrales del valle tardarían algún tiempo en ser reparadas, trabajo que concluyó definitivamente en marzo de 1941.

Para afrontar todos estos gastos la fábrica tramitó ante el Servicio Nacional de Regiones Devastadas³⁴ el expediente de daños de guerra. En 1940, el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional concedió a EIASA una dotación de 1 375 796,71

³⁴ Sobre esta institución se puede consultar el libro, compilado por Carlos FORCADELL y Alberto SABIO, *Paisajes para después de una guerra (1936-1957): el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo*, Zaragoza, IFC, 2008.

pesetas. Tras ello, la sociedad mostró su gratitud al nuevo régimen con un acto conmemorativo el 18 de julio de 1940 en el que se descubrió una lápida recordatoria dedicada a los “caídos por Dios y por España”, acto al que asistieron las principales autoridades militares y religiosas de la zona. Del mismo modo, se concedieron medallas a los trabajadores en razón de su comportamiento durante la guerra.

En 1939, ya con el nuevo régimen, que en materia económica impuso una implacable autarquía, se elevaron los precios de los productos químicos debido a la protección arancelaria, por lo que los beneficios de la empresa fueron mayores. También desde entonces se logró reducir costes gracias al aniquilamiento del sindicalismo tal y como había sido conocido hasta entonces y la imposición del sindicato vertical controlado desde el Estado. Además se reanudaron los trabajos interrumpidos en 1936, por lo que las líneas de EIASA quedarían conectadas con las del Cinca de Hidroeléctrica Ibérica, así como con Eléctricas Reunidas de Zaragoza a través de una línea de 30 000 voltios de tensión que uniría Sabiñánigo con Anzánigo. Con todo esto, la empresa se encontraba en 1941 en una situación favorable, con unos beneficios de 4 537 062,86 pesetas en el ejercicio de ese año y una plantilla de 320 trabajadores.

Aluminio Español

Como comentaba anteriormente, la llegada de la fábrica de aluminio a Sabiñánigo estuvo estrechamente ligada a la presencia de Aragonesas, ya que entre ambas factorías se estableció un contrato de venta de energía eléctrica a bajo coste, beneficioso para ambas. Aluminio Español, S. A., fue creada el 21 de agosto de 1925 por un grupo de productores de aluminio que anteriormente exportaba su metal a España, donde no existía ningún productor.³⁵ El proyecto fue obra de Valentín Ruiz Senén, mientras que el eje del grupo financiero, con bastante capital extranjero, era la casa Urquijo de Madrid. De este modo, a mediados de los años veinte se había llegado ya a un acuerdo entre Aluminio Español, Aluminium Company of America, la Compagnie de Forges et Camargue (del grupo francés Pechiney) y Energías e Industrias Aragonesas, que vendería la energía eléctrica a bajo coste, con un mínimo de un millón de pesetas al año, y cedería a la nueva fábrica los terrenos que no utilizaba.

³⁵ LATAS ALEGRE, Óscar, *óp. cit.*, p. 83.

Así pues, en diciembre de 1926 la sociedad Aluminio Español, S. A., formalizó la escritura de adquisición de los terrenos iniciales (74 259 metros cuadrados), habiendo suscrito previamente con EIASA el contrato por el que se garantizaba el suministro de energía eléctrica. La elección del emplazamiento en el Pirineo aragonés se debió, sobre todo, al interés en aprovechar la energía hidráulica existente en la zona, ya que para continuar con el desarrollo de las centrales era necesario un proceso industrial de gran consumo local y continuado, y en aquella época no existían redes internacionales de conexión eléctrica. De este modo, fueron varias las razones que favorecían la llegada de una nueva factoría: como escribía uno de los principales ingenieros franceses, veterano del ejército francés en la I Guerra Mundial y futuro subdirector de la fábrica, Henri de Boulogne, una de las claves para la presencia de la fábrica fue la presencia de vías de comunicación, concretamente la fácil conexión con Francia para importar la alúmina calcinada, así como la existencia de capitales extranjeros y, por supuesto, el complejo hidroeléctrico del Alto Gállego. El primer director de la fábrica, Celedonio J. Pueyo Luesma, escribía optimista reconociendo que nada se podría haber hecho sin apoyos de fuera en ese sentido.

La obtención de aluminio comenzó el 14 de noviembre de 1927, día en que se obtuvo la primera gota de ese metal. De cualquier forma, la producción durante ese año fue algo meramente testimonial; apenas se alcanzaron 70 toneladas, y el número de trabajadores no pasaba de 50.

Fue a partir de 1928 cuando se comenzó a producir aluminio mediante electrolisis de forma continuada y en aumento hasta que la producción se estabilizó en aproximadamente 1200 toneladas anuales hasta el inicio de la Guerra Civil. Con el número de trabajadores en plantilla ocurrió lo propio, pues a lo largo de la década quedó estabilizado en torno a 115.

Respecto al proceso de producción, en los primeros años se basaba en la utilización de 60 cubas cilíndricas de patente Söderberg, que era el sistema más evolucionado del momento. En la misma nave de las cubas de electrolisis, que funcionaban a razón de 6 voltios por cuba, había un sector destinado a servir de *chantier* de colada, con un horno horizontal semirrotativo para aluminio y aleaciones, carro de lingotaje, moldes para placas, etcétera.

La producción anual programada era de unas 1300 toneladas al año, aunque esta cifra no se superaría hasta los años cincuenta. En cualquier caso, el rendimiento real era muy superior a la capacidad de absorción del mercado español, hasta el punto de

que la empresa se vio obligada a subvencionar pequeñas fundiciones para forzar la introducción y el consumo del aluminio. Por esta misma razón se gestionaron exportaciones del metal a otros países, entre ellos Japón, lo que llevó a establecer relaciones habituales con la ciudad industrial de Osaka.

Dado que hasta 1944 Aluminio Español tuvo el monopolio estatal en la fabricación del metal, recibió el apoyo de numerosas entidades nacionales interesadas en la introducción del aluminio, como la Hispano-Suiza, instalada en Barcelona, consumidora de metal ligero para sus motores de aviación. También se establecieron relaciones con la Sociedad Comercial de Cobre y Metales de Barcelona y la Sociedad de Construcciones Electromecánicas de Córdoba para la fabricación de cables de hilo de aluminio para conducciones eléctricas de alta tensión.

En 1935 los accionistas pudieron repartirse dividendos por primera vez, tras algunas pérdidas sufridas en los años precedentes. Sin embargo, en 1936, debido al inicio de la guerra, se produjeron dificultades en el suministro de energía, alúmina y otras materias primas, lo que dio lugar incluso a paros en la fábrica. Durante los años republicanos la conflictividad laboral en Aluminio fue menor que en Energías: tan solo se registraron algunos incidentes relacionados con el excesivo calor que emanaban los hornos, problema que se solucionó con la contratación de un empleado para subir cántaros de agua con un burro desde la fuente de los Solteros. También durante los primeros años hubo un buen número de leves accidentes causados por la escasa experiencia laboral en la fábrica de muchos de los obreros.

En 1940, una vez finalizada la guerra, la sociedad llegó a un acuerdo con la Casa de la Moneda para la fabricación de las primeras 600 toneladas de aleación especial destinada a las moneadas de 5 y 10 céntimos. Curiosamente, la parte proporcional de cobre para esta aleación se obtuvo fundiendo millones de monedas de peseta de bronce-aluminio sin valor adquisitivo, facilitadas por la propia Casa de la Moneda y bajo el control de los funcionarios de la misma. Este contrato favoreció una época de prosperidad para la empresa, aunque el auge máximo de esta todavía tardaría algunos años en llegar.

Compañía Ibérica de Explosivos

Otra fábrica que se instaló en Sabiñánigo como filial de EIASA fue Explosivos, S. A., que más tarde, al ser absorbida por la Unión Nacional de Explosivos, pasaría a

llamarse *Compañía Ibérica de Explosivos*. Esta factoría fue creada en 1924 para dar salida a los cloratos procedentes de Aragonesas, con los cuales se fabricaba dinamita que se transformaba en cartuchos y posteriormente se vendía a las fábricas de bombas, aunque también se le daba salida para las obras de construcción de la localidad y los alrededores, como fue el caso de la perforación del túnel de Sabiñánigo Pueblo o de otras obras públicas como la traída de aguas.

La fábrica se dividía en tres partes: la casa del director, las naves donde se realizaba el proceso de relleno de los cartuchos, situadas en los campos debajo de los llanos de Aurín, y los polvorines donde se almacenaban los explosivos, emplazados a la entrada del Puente Sardas. La plantilla estaba compuesta por los directivos y una mayoría femenina que se encargaba de rellenar el *cheedite* o explosivo clorutado, y la completaban una docena de hombres que se encargaban de transportar los materiales más pesados desde EIASA.³⁶

Cuando estalló la guerra, dado su carácter armamentístico y la proximidad del frente, la fábrica, con la mayor parte del personal incluido, fue trasladada a la localidad zaragozana de Calatorao, donde fue militarizada. Aunque en esta zona la guerra acabó a mediados de 1938, la fábrica ya no volvió a Sabiñánigo.

CONSECUENCIAS DEMOGRÁFICAS

El éxodo rural

La consecuencia demográfica inmediata de todo este proceso es fácil de deducir. Naturalmente, se trata de la progresiva despoblación del mundo rural y el consecuente crecimiento de Sabiñánigo sobre su entorno. Sin embargo, hay dos procesos demográficos que deben analizarse por separado: por un lado están las consecuencias de la implantación industrial en la zona, un proceso que se desarrolló durante todo el tramo central del siglo XX y cuya consecuencia más visible es el movimiento de población rural hacia Sabiñánigo para trabajar en las industrias; por otro, sabemos que llegó mucha gente de fuera para trabajar en las fábricas, pero hasta los años cuarenta esa población no resulta demasiado significativa para el peso total de la comarca. No obstante, aunque el peso demográfico sea escaso para el total de la zona, la población

³⁶ Ibidem, pp. 81-83.

inmigrante adquiere unos porcentajes mucho mayores para Sabiñánigo, donde, según las cifras de Óscar Latas, en 1930 algo más de un 30% procedía del resto de la provincia de Huesca, sin contar el espacio del Alto Gállego, que junto a la población intracomarcal constituía el sector mayoritario. Cifras mucho más bajas (cerca de un 10% cada una) ocupan las procedencias del resto de Aragón, el resto de España y el extranjero. Dentro de este último grupo habría que destacar Francia, de donde había 12 habitantes censados en Sabiñánigo en 1930.

Así pues, el efecto demográfico más destacable de todo esto fue que las fábricas consiguieron evitar un éxodo rural masivo hacia otras zonas industriales de España o del extranjero, algo que parece bastante claro si comparamos esta zona con muchas otras de la provincia que quedaron bastante más despobladas, como es el caso de Sobrarbe. El segundo factor clave para la evolución de la población fue la Guerra Civil, ya que muerte y exilio supusieron un drástico bajón poblacional tanto en este territorio como en cualquier otro de España, aunque en esta zona la recuperación demográfica tras la guerra hubiera sido más complicada sin un elemento como las fábricas, capaz de retener a la población autóctona y, a su vez, atraer gente del exterior.

Durante el primer tercio del siglo xx la población total de la comarca se mantuvo bastante estable (sin tener en cuenta los movimientos intracomarcales). En 1900 todo el territorio del Alto Gállego tenía 13 500 habitantes, y en 1910 llegó a su máximo con 13 813, cifra todavía no superada hasta nuestros días. En torno a 1930 se estabilizó en 13 650, y como consecuencia fundamental de la guerra se quedaría en 12 589. Tras este brusco descenso, las cifras anteriores no se recuperarían hasta los años sesenta. Así pues, la principal complejidad reside en examinar los movimientos migratorios desde el mundo rural hacia Sabiñánigo, para lo cual vamos a ver lo que ocurre en las diferentes partes de la comarca.

El valle de Tena es la zona que más estable mantiene su población en la primera mitad del siglo xx, o al menos su descenso es menos drástico que en otras zonas. Entre 1900 y 1930 pasa de 2843 habitantes censados en el valle a 2804, por lo que la pérdida es muy leve. Sin embargo, de 1930 a 1940 la cifra baja a 2540 habitantes de derecho y 2217 de hecho. El descenso de la población censada se puede achacar a la cantidad de habitantes del valle que murieron en la guerra, sobre todo en los primeros intentos de recuperar Gavín por parte del ejército de Franco, mientras que la población de hecho disminuiría debido a las muchas personas que, debido a las circunstancias de

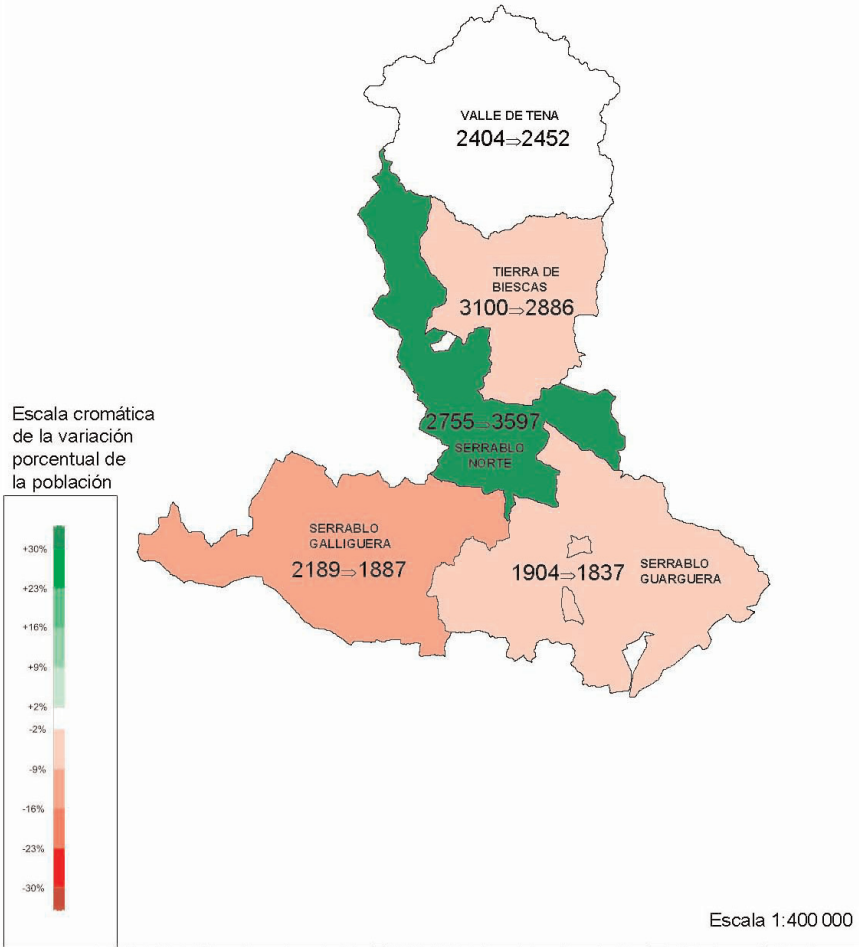
la guerra, se vieron obligadas a permanecer en Francia durante algún tiempo, por lo que, aun estando censadas, en 1940 todavía no estaban presentes.

La guerra golpeó más duramente el entorno de Biescas, no solo por las muertes ocasionadas, sino también por el flujo que supuso la retirada republicana en marzo de 1938. Aunque el saldo migratorio entre 1900 y 1930 ya es negativo (el territorio pasa de 3481 habitantes de derecho a 3302), tras el final de la guerra la cifra se quedó en 2739 de derecho y 2254 de hecho, por los mismos motivos que en el caso anterior. Especialmente dramáticos en este sentido resultan los datos del Gavín destruido de 1940, donde, pese a contar con 250 habitantes censados, solo se encontraban presentes 22.

En Sabiñánigo y sus alrededores se aprecia una tendencia claramente alcista en los primeros treinta años de siglo: pasa de 2991 habitantes censados en 1900 a 3836 en 1930, aunque todo el aumento se centra en el municipio de Sabiñánigo, por lo que claramente se trata del efecto de las fábricas como fuerza de atracción de población. El número de habitantes del resto de municipios en estos años descendió, con algunas excepciones, como Cartirana o los pueblos más próximos a Sabiñánigo, ya que el problema de la vivienda obligó a muchos trabajadores de la industria a buscar residencia en localidades cercanas. También hay casos de despoblación casi extremos, como el de Acumuer, que pasa de 605 habitantes en 1900 a 399 en 1930. El efecto de la industria es tal que se trata de la única zona que tras el final de la guerra tiene un saldo migratorio positivo respecto al inicio de la década. Evidentemente, el incremento se sitúa en Sabiñánigo, que de 264 habitantes en 1900 pasa a tener 1345 en 1930 y en 1940 llega a 1800 habitantes censados de los 4064 del total de la zona que hemos delimitado como Serrablo norte.

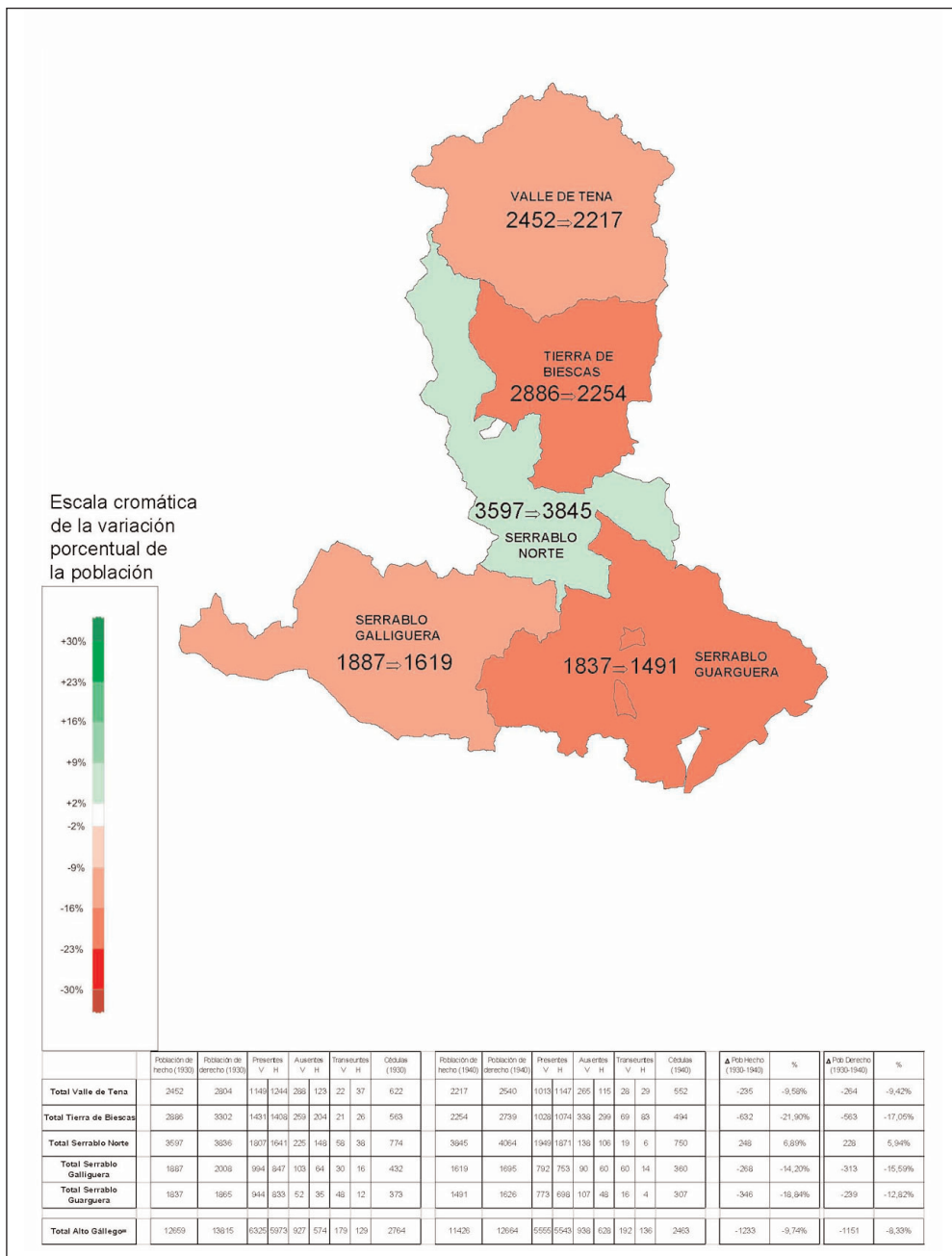
La zona que sufrió una despoblación mayor en estos años fue la situada al sur de Sabiñánigo junto a la orilla del río Gállego. Una clara muestra de ello es la evolución del municipio más poblado, Javierrelatre, que de los 444 habitantes de hecho que tenía a principios de siglo se queda con 294 en 1940, sin que el momento de despoblación más agudo esté en la Guerra Civil, pues en 1930 ya solo tenía 325. La zona en total pasa de 2260 en 1900 a 1695 en 1940, pero en el conjunto del territorio la caída más destacable sí que se sitúa en la década de 1930, en la que pierde 313 habitantes, más del 15% de la población, en tan solo diez años.

Por último, la Guarguera también muestra una evolución demográfica descendente que se mantiene prácticamente durante todo el periodo, pero que, como en la mayoría de los casos, se acentúa como consecuencia de la Guerra Civil, con una caída del 12,82%



	Población de hecho (1900)						Población de derecho (1900)						a Pob Hecho (1900-1930)		a Pob Derecho (1900-1930)							
	T	H	T	H	T	H	T	H	T	H	T	H	Δ	%	Δ	%						
Total Valle de Tena	2404	2843	1002	1283	404	94	33	28	658	2452	2804	1140	1244	288	123	27	82,2	48	2,00%	-30	-1,37%	
Total Tierra de Biescas	3100	3491	1400	1514	521	190	40	41	900	2886	3302	1431	1438	259	204	21	28	963	-214	-6,90%	-179	-5,14%
Total Serrablo Norte	2755	2991	1289	1296	296	124	110	74	768	3597	3836	1807	1641	226	148	68	38	774	842	30,56%	845	28,29%
Total Serrablo Galliguera	2189	2200	1072	900	118	62	74	53	641	1887	2006	904	847	103	64	30	16	452	-302	-13,80%	-252	-11,16%
Total Serrablo Guarguera	1904	2022	950	850	145	57	00	24	428	1837	1895	944	833	52	35	48	12	373	-67	-3,52%	-157	-7,70%
Total Alto Gállego	12362	13567	5976	6932	1282	507	328	218	3311	12650	13915	6325	6673	827	574	170	128	2794	307	2,49%	218	1,80%

Evolución porcentual de la población de hecho. Alto Gállego, 1900-1930.



Evolución porcentual de la población de hecho. Alto Gállego, 1930-1940.

en población de derecho y del 18,84% en población de hecho, o, lo que es lo mismo, de 1865 habitantes censados en 1930 pasa a tener 1626 en 1940, tras haber contado con 2022 a principios de siglo. En cualquier caso, la caída real sería mayor todavía, puesto que el descenso de la población de hecho es más drástico, lo que se puede achacar a cualquiera de los dos procesos, es decir, o bien se trata de gente que ha salido forzosamente por causa de la guerra o, por el contrario, de gente que en busca de otro tipo de trabajo ha emigrado y ya no volverá, lo que se mantendrá constante a lo largo del siglo hasta llegar a constituir uno de los territorios con menor densidad de población de todo Aragón.

La configuración urbana de Sabiñánigo

A partir de la instalación de la estación de ferrocarril comenzó a gestarse el núcleo urbano de Sabiñánigo de forma desordenada y caótica, ya que las zonas más llanas y ventiladas habían sido ocupadas por las fábricas y los edificios se iban estableciendo de forma espontánea. Mariano Constante, recordando su estancia en Sabiñánigo en aquella época, hace referencia a este ambiente:

Por todas partes se veían andamios sobre obras empezadas [...]. “El Barrio” daba la impresión de un gigantesco hormiguero en plena actividad: camiones, carros, volquetes, vagonetas, mulos y borricos circulaban de un lado para otro transportando materiales.³⁷

Así pues, el mayor desarrollo urbano de Sabiñánigo se vinculó en primer lugar a un terreno de fuertes pendientes en unos momentos de gran ritmo constructivo sin ningún plan previo que adaptara con racionalidad las edificaciones a las posibilidades que brindaba el estrecho valle.

Antes de 1910 ya se habían edificado varias casas alineadas con la carretera, con lo que se iría formando el paseo de la Estación, con árboles plantados en las orillas del camino. De este modo comenzaba a generarse el grave problema urbanístico de Sabiñánigo,³⁸ condicionado por la propia geografía, puesto que las divisorias de aguas y los montes dibujan el contorno natural en el que forzosamente se iba a construir.

³⁷ CONSTANTE, Mariano, “El Serrablo y yo... (recuerdos de la infancia)”, *Serrablo*, 80 (junio de 1991), pp. 8-9.

³⁸ Para la planificación urbanística de la localidad hay que destacar que el pueblo viejo de Sabiñánigo perdió la titularidad del Ayuntamiento en 1916, año en que fue trasladado físicamente al “barrio de la Estación”, es decir, al Sabiñánigo actual.

Los Capitiellos por un lado y los desniveles de la Pardina de los Arregueses encajonaban el primitivo paseo. Aparte de esto, el barranco de la Tulivana ponía un impedimento más a la planificación urbana.³⁹

Una vez emplazadas las fábricas en su ubicación actual, había que construir una vía de comunicación desde las carreteras de salida al valle de Tena hasta ellas, lo que acabaría haciendo necesario el puente sobre el río Gállego. Esta arteria secundaria sería el germen de la actual avenida de Huesca y crearía un punto de intersección entre el camino de las fábricas y el paseo de la Estación, lo que provocó la ubicación en este punto de una plaza que se acabaría convirtiendo en centro neurálgico del pueblo, más todavía tras la construcción en ese punto de la iglesia de Cristo Rey en 1929.⁴⁰

También en 1929 se estableció la segunda vía de ordenación urbana, paralela al paseo de la Estación y proyectada por el arquitecto municipal Bruno Farina, hoy en día denominada *calle de Coli Escalona*, aunque hasta la Guerra Civil fue conocida como *calle Nueva*.⁴¹ Durante toda la década de 1930 uno de los problemas que se aprecia de manera constante en las actas municipales es el de las obras públicas, especialmente las vinculadas a la traída de aguas, finalmente solventado en 1935, cuando el alcantarillado estuvo construido y la red de aguas establecida, además de haberse habilitado un matadero municipal y un grupo escolar.

El otro problema urbanístico fundamental de la época fue el de la vivienda, ya que el crecimiento demográfico fue tal que era muy difícil disponer de una residencia, y muchos tuvieron que procurarse un hogar en pueblos cercanos como Sabiñánigo Pueblo, Aurín o Cartirana. Al mismo tiempo, respondiendo al ambiente anteriormente citado que recordaba Mariano Constante, comenzaron a desarrollarse un gran número de obras, tanto para viviendas particulares como para arrendamientos. El ambiente era tal que en los plenos municipales consta una queja del secretario del Ayuntamiento por el alto precio del alquiler que tenía que pagar debido a la carencia de viviendas, por lo que pedía un aumento de sueldo para poder afrontarlo.

³⁹ BUESA CONDE, Domingo, "Notas al desarrollo histórico del urbanismo de Sabiñánigo", *Argensola*, 91 (1981), pp. 91-102; la cita, en p. 92.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁴¹ Sobre la evolución de las calles de Sabiñánigo puede consultarse SUBÍAS PÉREZ, Begoña, *Las calles de Sabiñánigo*, Huesca, Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo / Ayuntamiento de Sabiñánigo / IEA ("A Lazena de Yaya", 21), 2009.

Ante esto, el Ayuntamiento y el consejero para estos menesteres, Bruno Farina, trataron de buscar soluciones: por un lado, en 1927 se elaboraron los planos de urbanización del terreno municipal; por otro, se sacaron terrenos a pública subasta tratando de fomentar la edificación, principalmente en el conocido como *Cruciellas*, paralelo al paseo de la Estación. Lo único que se exigía al respecto era que los terrenos se destinaran a la construcción de viviendas, que las obras comenzaran en un plazo máximo de seis meses y que en dieciocho meses más se hubieran finalizado, bajo multa para quien no cumpliera estas normas. El dinero recaudado en las subastas fue utilizado para concluir las obras de alcantarillado, saneamiento y alumbrado de las calles, con lo que la localidad comenzaba a tener cierto aspecto urbano. Además de estas, hacia 1936 surgieron otras iniciativas que partieron de la Cooperativa de Casas Baratas Pablo Iglesias y del director de EIASA, pero la situación política del momento hizo imposible que se pudieran llevar a cabo.⁴²

Un poco más al sur, la zona del Puente Sardas, más llana y con más posibilidades de extensión, comenzó a ser explotada con ese fin desde que se sustituyó el puente por el que se accedía, en torno a principios de los años treinta, con lo que desapareció definitivamente la sociedad que controlaba el uso de este, la cual cobraba 10 céntimos de peseta cada vez que se cruzaba. La expansión de este nuevo barrio llegaría a partir de 1943, cuando se instaló en él el cuartel militar del Regimiento de Montaña número 9, más conocido como *Gravelinas*. Desde entonces el crecimiento sería todavía mayor debido a diversas iniciativas de construcción de viviendas, la mayoría procedentes de la fábrica de aluminio.

El problema de la vivienda tuvo además otros efectos demográficos, pues durante los años de mayor afluencia de inmigrantes a Sabiñánigo el número de solteros se mantuvo muy alto, ya que la falta de alojamiento suponía un grave obstáculo para el matrimonio. Según una encuesta realizada por Max Daumas⁴³ al personal de la empresa EIASA, aproximadamente el 80% de los solteros estaban esperando a que se solucionara este problema para casarse, puesto que entonces la mayoría de ellos vivían en residencias provisionales.

⁴² SUBÍAS PÉREZ, Begoña, óp. cit., pp. 31-34.

⁴³ DAUMAS, Max, "Les conséquences démographiques d'une implantation industrielle en montagne: la population de Sabiñánigo", *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 33 (1962); cit. en SUBÍAS PÉREZ, Begoña, óp. cit., p. 33.

Así pues, Sabiñánigo comenzó a crecer de forma rápida y desordenada con la construcción de cientos de edificios en pocos años, lo que también supuso la aparición de un pujante sector servicios con pequeños negocios de todo tipo, como fondas, farmacias, bares y tiendas, en primer lugar destinados a los turistas que iban camino del balneario de Panticosa, pero, conforme la localidad fue creciendo, también para dar servicio a los nuevos habitantes. Con esto, a la altura de 1920 había ya varios estancos, panadería, zapatería, ferretería, tiendas de tejidos, ultramarinos, carnicería, cuatro bodegones y otras tiendas de comestibles al por menor, a lo que se sumaba la presencia de vendedores ambulantes. Además de este tipo de negocios, consta la existencia de pequeñas empresas como las carpinterías de Manuel Periel y Francisco Sánchez, la herrería de Melchor Sánchez y una fábrica de gaseosas que desde 1923 se dedicaba a vender su producto entre los bares de Sabiñánigo y la comarca.⁴⁴ Una muestra de este crecimiento de la localidad sobre los alrededores es la presencia de médico y boticario en Sabiñánigo, servicio que dependía de distritos comarcales y hasta estos años estaba centralizado en Yebra de Basa. Consecuencia de ello fue la instalación de los hermanos Coli Escalona en la población en los años diez para copar ambas dedicaciones. A partir de entonces se desplazaban desde Sabiñánigo hasta los distintos núcleos rurales del distrito para ejercer su profesión. Lo mismo ocurrió con el partido veterinario, creado en 1930 con la misma capitalidad.

En este contexto, los pequeños negocios proliferaron al mismo ritmo al que crecía la población, con lo que Sabiñánigo se veía surtida de todos los bienes de primera necesidad, incluida la información y el contacto con el mundo, puesto que en 1926 se estableció en el paseo de la Estación la Librería Gil, que vendía los periódicos de diferentes tendencias políticas más destacados de España y Aragón. De esta forma, aumentaron notablemente los centros de ocio y diversión, pero estos tenían un significado más profundo que el del simple entretenimiento. En los años veinte se había fundado el Centro Instructivo o Casino, centro cultural local al que acudían los directivos de las fábricas y las gentes más acomodadas. Por otro lado, en 1932 se creó La Mascota, frecuentada por trabajadores rasos. Esto posibilitaba la percepción de las clases sociales por el simple hecho de acudir a un lado u otro. Muestra de ello es el hecho de que, durante todo el periodo republicano, La Mascota fue la principal sede sindical de la localidad, mientras que el Centro Instructivo albergaba a la Federación de Clases Medias.

⁴⁴ LATAS ALEGRE, Óscar, *óp. cit.*, pp. 93-100.

Por último, hay que señalar la importancia de los transportes, especialmente las líneas locales, ya que permitían un mayor contacto entre los diferentes núcleos. Precisamente uno de los factores que influyó decisivamente para la instalación de la estación de ferrocarril en Sabiñánigo fue la comunicación con el balneario de Panticosa, a donde acudían numerosos turistas de clase alta, por lo que la línea tendría una importancia capital. Por otro lado, el negociante de Sallent Miguel Bergua Urieta estableció la línea hasta Sabiñánigo, enfocada a viajeros de a pie. Hacia los años veinte otras gentes de negocios comenzaron a adquirir diferentes vehículos para transportes. Entre estas destaca Domingo Buesa, cuya familia ya se había dedicado a ello anteriormente mediante un gran número de mulos con los que transportaban materiales desde Huesca, de modo que el oficio familiar se mantendría, pero adaptado a los cambios tecnológicos de los nuevos tiempos, por lo que las mulas fueron sustituidas por camiones. La presencia de automóviles comenzó a generalizarse progresivamente con la compra de estos por diferentes comerciantes. Muestra de ello es la presencia de dos gasolineras en la localidad a comienzos de los años treinta.

CONCLUSIONES

A mediados del ochocientos, y como consecuencia de los procesos desamortizadores, la mayor parte de los habitantes de esta zona pirenaica se convirtieron en pequeños propietarios, aunque algunos ya lo eran y consolidaron su posición, pues el modelo minifundista ahonda sus raíces en el Antiguo Régimen. Sin embargo, este modelo de “economía campesina” era incompatible con el asentamiento de unas estrategias productivas orientadas al mercado y con la consolidación del capitalismo, ya que, debido al bajo nivel de renta, la mayoría de ellos no pudo invertir en medios para incrementar la productividad, pues ello suponía un riesgo inmediato de quiebra de la unidad de explotación familiar. En este sentido, tanto el origen del modelo de campesinos “pequeño-propietarios” como su quiebra son efectos causados por la economía capitalista. En primer lugar responden a la liberalización de la propiedad agraria de las posesiones amortizadas de “manos muertas” para que pasaran a ser libres y circulantes; al ser vendida en subastas por pequeñas parcelas muchos campesinos lograron acceder a ella. Debido a la intensificación del proceso de desarrollo capitalista en las siguientes décadas —donde se inserta también la crisis agraria finisecular—, este modelo de economía campesina no pudo producir de manera competitiva en este nuevo marco, y mucho menos al levantarse las barreras arancelarias y entrar en el país pro-

ductos agrícolas a precios imposibles de superar sin llevar a cabo una importante modernización tecnológica y contar con terrenos más propicios para ello. Así pues, se trata de un modelo de pequeña propiedad campesina que inicialmente se reforzó gracias a las primeras transformaciones relacionadas por el capitalismo, pero conforme evolucionara ese mismo sistema estarían condenadas a desaparecer, pues su propia naturaleza les impediría adaptarse a las exigencias del mercado.

Todo ello produjo el empobrecimiento de dichas comunidades y dio lugar a la salida más habitual en estos casos: la emigración. La instalación de un complejo industrial en Sabiñánigo a partir de 1918 aceleró en buena medida la quiebra del modelo rural de su entorno. Muchos campesinos comenzaron a emigrar a dicha localidad y dejaron el campo para trabajar en la industria, de modo que perdieron los medios de producción para pasar a ser obreros asalariados. Evidentemente, el modelo de campesinos “pequeño-propietarios” habría quebrado igualmente aunque no hubiera tenido lugar la instalación de las fábricas en Sabiñánigo, pero muy probablemente el proceso se hubiera dilatado algo más en el tiempo, del mismo modo que sucedió en zonas vecinas como Sobrarbe. En todo caso, no cabe duda de que un claro efecto de ello fue, y continua siendo, la permanencia de la población en la zona que hoy conocemos como *Alto Gállego*, que en 1930 tenía casi el mismo número de habitantes que hoy en día, aunque, eso sí, distribuidos de forma muy diferente.

Por otra parte, este proceso de “proletarización del campesinado” tuvo unos claros efectos en cuanto a los comportamientos políticos de dichos sujetos, lo que se puede observar tanto en la conflictividad social como en los procesos electorales.⁴⁵ En ambos casos el marco de análisis se circunscribe a los años de la II República, pues el régimen proclamado en 1931 creó un caldo de cultivo propicio para el florecimiento de los movimientos sociales que se habían desarrollado con fuerza en España en las décadas anteriores. En Sabiñánigo, la existencia de un sindicalismo fuerte, con capacidad de presión sobre las empresas y el poder político, se limita precisamente a los años del régimen republicano, pues la sociedad obrera se creó apenas dos meses después de la proclamación del mismo y desapareció tras el golpe de Estado que desembocó en la Guerra Civil y acabó con ese sistema. Los patronos, grandes propietarios y gentes de orden vieron en el golpe contra la República la solución perfecta a la amenaza

⁴⁵ El seguimiento detallado de ambos fenómenos puede verse en el trabajo completo, *Sabiñánigo y el Alto Gállego en la década de 1930*, depositado en el IEA en septiembre de 2009.

que, contra su posición privilegiada y la permanencia del orden social tradicional, había supuesto el movimiento obrero.

El cambio de percepciones políticas que suponía pasar de campesino autosuficiente a obrero asalariado queda claro si atendemos a las diferencias de resultados electorales entre Sabiñánigo y su entorno rural, especialmente si tenemos en cuenta que muchos de los electores de la localidad industrial poco tiempo antes residían en pequeños núcleos rurales. En la mayoría de los casos se muestra una acusada tendencia hacia la derecha, lo que supondría un campesinado mucho más reticente a los cambios sociales, si bien es cierto que las grandes diferencias sociales posibilitaban en mayor medida la existencia de redes clientelares que determinarían la orientación del voto. De cualquier modo, aunque existen excepciones y casos que deben ser matizados, este perfil vota en sentido más conservador. Una excepción sería Biescas, con un comportamiento electoral de claro predominio de la izquierda, pero este hecho responde a un perfil social diferente, dada la mayoritaria dedicación a profesiones artesanales, cuya proclividad política ha estado históricamente vinculada a la izquierda. Sea como fuere, lo cierto es que en Sabiñánigo se da una clara orientación del voto hacia la izquierda, salvo en los momentos en los que hay una fuerte abstención, lo que confirma la premisa de la orientación del voto que se le presupone a un perfil socio-profesional como ese.

En definitiva, podemos observar un fenómeno de conversión de campesinos a obreros que se extiende desde principios del siglo XX hasta los años sesenta y setenta, como consecuencia de la introducción de la economía de mercado en el mundo rural, lo que acabará suponiendo la desaparición definitiva de los modos de vida campesinos. La llegada de la República, aunque no supuso una ruptura radical, ya que muchos alcaldes y concejales anteriores a 1931 continuaron en sus puestos, sí que favoreció la creación de formas de organización social desconocidas hasta entonces en zonas rurales y aisladas como la aquí analizada. En solo cinco años, el sindicato obrero de Sabiñánigo pasó de constituir una entidad minoritaria a tener las riendas del poder municipal, lo que es una muestra de la gran aceleración del cambio histórico, contra el cual reaccionaron aquellos que veían que los instrumentos de poder que siempre habían controlado se les escapaban de las manos.

EL SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA AMIGOS DE SERRABLO DE SABIÑÁNIGO¹

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN*

RESUMEN.— El Salón Internacional Amigos de Serrablo, organizado a instancias de la asociación cultural sabiñanense, supuso desde su inauguración, en 1974, hasta su definitiva clausura, en 1998, una actividad más en la promoción de la arquitectura prerrománica y popular, las costumbres y las tradiciones de esta comarca pirenaica. Dicha actividad se sumó a otras iniciativas donde la imagen fotográfica se erige en un instrumento muy importante para el conocimiento y la reivindicación de todo este patrimonio. En 1981 surgiría una nueva faceta bajo la denominación de *libre*, que abriría todavía más el panorama a la participación de fotógrafos aficionados de ámbito internacional.

ABSTRACT.— The Salón Internacional Amigos de Serrablo, organised on the request of the cultural association of Sabiñánigo, was, since its inauguration

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

¹ Este artículo forma parte de un trabajo 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*. Agradecemos la inestimable colaboración prestada en su día por Julio Gavín Moya (q. e. p. d.), quien fuera presidente de la asociación Amigos de Serrablo, y de Noemí López, secretaria de la misma, para la realización del mismo.

in 1974 until it was finally closed in 1998, another activity in the promotion of pre-Romanesque and popular architecture, customs and traditions of this Pyrenean region. This activity was in addition to other initiatives where the photographic image becomes a very important instrument to discover and vindicate this entire heritage. In 1981, a new facet would arise, under the name of *free*, which would open up the scene even more to the participation of international amateur photographers.

Es conocido y reconocido el papel que ha desempeñado la asociación cultural Amigos de Serrablo en la revalorización y transmisión de las distintas manifestaciones culturales que han alumbrado las gentes de esta comarca a lo largo de los siglos, con especial atención a la arquitectura, teniendo como referente el magnífico grupo de iglesias medievales que oscilan, estilísticamente hablando, desde el mozárabe hasta el primer románico y el románico pleno. Y esta labor de recuperación se halla sustentada por el trabajo historiográfico de Antonio Durán Gudiol, canónigo archivero de la catedral de Huesca, autor de numerosos artículos y monografías.² Pero no solo en lo referido a la arquitectura, sino también a la historia, la lengua, las costumbres y las tradiciones de la comarca, algo de lo que da idea la publicación ininterrumpida de *Amigos de Serrablo*, revista editada de forma trimestral por la asociación desde septiembre de 1971 (a partir de diciembre de 1977 pasó a denominarse *Serrablo*, que es como hoy día continúa llamándose).

Como principales logros en su haber, además de las restauraciones de buen número de estas peculiares iglesias, así como algunas muestras de arquitectura civil y popular, está la fundación del Museo Etnológico Ángel Orensanz, el primero de la provincia de Huesca (el segundo en la comunidad autónoma tras la denominada *Casa Ansotana* del parque Primo de Rivera de Zaragoza), y el Museo de Dibujo de la cercana localidad de Larrés, fundado en 1986, que alberga una importantísima colección de obras de artistas de primera fila (entre otros, Juan José Gárate, Ramón Acín, Luis Berdejo, Alberto Duce y Natalio Bayo).

De 1973 datan los primeros impulsos encaminados a organizar un Salón Internacional de Fotografía como una actividad de promoción más dentro de las que esta-

² Entre ellas, en colaboración con Domingo J. BUESA CONDE, *Guía monumental y artística de Serrablo*, Huesca, IEA, 1987; y exclusivamente de Antonio DURÁN GUDIOL, *Serrablo medieval: guía histórico-artística*, Zaragoza, DGA, 1998.

ba llevando a cabo la entidad serrablesa. Para ello, la junta directiva³ determinó que el “tema” del I Salón, que se celebraría en octubre de 1974, había de ser el arte románico. En las siguientes ediciones se incluirían también el arte prerrománico y el mozárabe; así se estableció una tríada que estaría vigente en solitario hasta 1981, año en que se contempló una nueva sección, con la denominación de *Libre*, la cual, finalmente, sería la que subsistiría desde 1987 hasta la desaparición del Salón, en 1998. A lo largo de la década de los noventa el certamen sabiñanense alcanzaría altas cotas de prestigio internacional, hasta el punto de merecer la distinción de la Federación Internacional de Arte Fotográfico.

Fueron veinticinco ediciones consecutivas, en las que José Antonio Duce (Zaragoza, 1933) actuó como presidente del jurado. Sabemos que Julio Gavín, entonces vicepresidente de la asociación, y uno de los socios fundadores de la Agrupación Fotográfica de Sabiñánigo, fue quien lo convenció para que así lo hiciera.⁴ Estamos hablando de uno de los salones más longevos del panorama nacional, lo que permite trazar una evolución bastante coherente de los cambios producidos en la fotografía en nuestro país y en el ámbito internacional. Pero este no es el propósito que del presente trabajo; de hecho, lo que nos proponemos es trazar algunos puntos de conexión entre los trabajos presentados y el conjunto de la obra fotográfica de José Antonio Duce. Antes de exponer algunas de estas características, vamos a comentar unas notas que subrayan la continua relación entre fotografía, arte y arquitectura de Serrablo, incluso previamente a la existencia del propio Salón, pues se sitúa en su razón de ser primigenia. Por otra parte, el tema arquitectónico, como pasaremos a comprobar un poco más adelante, es uno de los que más ha cultivado nuestro autor, con especial fijación en la comarca serrablesa. El propio autor aludió a esta circunstancia en una ocasión, mostrándose deudor de la figura de Joaquín Gil Marraco:

Descubrí el Pirineo, en mi ya lejana juventud, cuando la ruta preferida a Jaca pasaba por el puerto de Santa Bárbara. El Monrepós era un puerto “maldito” y Sabiñánigo solamente el paso obligado a Tena y Ordesa. El Serrablo era mi gran desconocido.

Ya en la década de los sesenta Joaquín Gil Marraco, mi inolvidable amigo y maestro de tantas cosas, me descubría Lárrede en unas fotografías captadas por él, en

³ Formada en aquella época por Isidro Lafita, presidente de honor; Carlos Laguarta, presidente; Julio Gavín, vicepresidente; Montserrat Grasa, secretaria; un total de trece vocales, y Antonio Durán Gudiol, José Cardús y Jaime Urquijo como vocales honorarios.

⁴ Entrevista con Julio Gavín Moya realizada en Sabiñánigo en junio de 2005.

placas de cristal de 9 x 12, en la famosa expedición de Íñiguez y Sánchez Ventura, con las que se dio a conocer a nivel nacional la arquitectura serrablesa. Publicándose el descubrimiento en 1933 en el *Boletín de Arte y Arqueología*.

Posteriormente, domingo a domingo, guiado sobre el terreno por la experta palabra de Gil Marraco y los primeros textos de Durán Gudiol, las rutas del Serrablo me iban descubriendo ermitas y pequeñas iglesias que con mi cámara fotografiaba, en austero blanco y negro, con asombro y entusiasmo sin límites. Así surgió mi conocimiento del Serrablo con su inigualable arquitectura y mi cariño a tan singular comarca. Más tarde, los textos de D. Antonio Durán Gudiol continuaron mi formación con un más amplio conocimiento histórico y artístico del conjunto serrablés.⁵

Pues bien, volviendo con estas actividades que nos sirven de precedente al propio Salón, y que aún continúan celebrándose de forma paralela al mismo, creemos que resulta interesante su consideración aquí porque, de alguna forma, a la hora de plantear su puesta en práctica se abrigaba la idea de configurar un corpus de imágenes lo suficientemente amplio como para reconstruir, en la medida de lo posible, los hitos culturales de la comarca serrablesa.⁶ De ahí que podamos destacar la actitud positiva que desde la asociación se ha tenido con todo lo relacionado con lo visual —y audiovisual, como apuntaremos—, pues su función informativa (fuente para el conocimiento) es indudable. Y bien demostrable es con las diferentes restauraciones de las iglesias de Serrablo, pues todas estas imágenes ofrecen un útil estado previo sobre el que llevar a cabo las nuevas intervenciones de consolidación, rehabilitación, etcétera. En el fondo, el Salón de Fotografía es una consecuencia a mayor escala de esta voluntad, en la que, insistimos, la imagen —y todas sus posibilidades— ha tenido una gran importancia. Concretando, algunas de estas iniciativas tienen como protagonista, como no podía ser de otra manera, a Antonio Durán Gudiol, en su papel de gran conocedor de la arquitectura de Serrablo y en la medida en que él fue uno de sus principales adalides a la hora de su inclusión en la historiografía del arte prerrománico y el arte

⁵ En DUCE, José Antonio, “El Serrablo y la fotografía”, *Serrablo*, 100 (junio de 1996), p. 72. En el párrafo siguiente de ese mismo artículo menciona cómo Julio Gavín se puso en contacto con él con el fin de pedirle asesoramiento para la celebración del Salón Fotográfico.

⁶ Desde esta premisa, no nos extraña que la asociación haya puesto en marcha un archivo fotográfico centrado, sobre todo, en Sabiánigo, al que hay que sumar los fondos producidos por las donaciones de los premios concedidos en el Salón Internacional de Fotografía. Desde el punto de vista cronológico, se conservan imágenes de principios del siglo XX, con predominio de las datadas en los años cincuenta y sesenta. En cuanto a géneros, las hay de arquitectura, etnografía (vida cotidiana, trabajo, fiestas...), obras públicas, deporte, etcétera. Pueden verse en la biblioteca de la asociación, sita en la calle de Coli Escalona, 44, de Sabiánigo.

románico españoles. En este sentido, son numerosas las conferencias pronunciadas por él en los locales de la asociación, utilizando, en la mayoría de las ocasiones, fotografías de los monumentos para ilustrar sus hipótesis.

Otra actuación orientada a la promoción de las iglesias serrablesas fue la confección, en 1971, de sendas felicitaciones de Navidad pensadas para los socios y allegados, realizadas a pluma y basadas en cinco modelos distintos de estos templos. El autor de las mismas fue Julio Gavín, vicepresidente de la asociación en la época. Ante el éxito de la primera edición, se acometieron dos más.⁷ Y nuevamente encontramos esta iniciativa en 1973, de la mano de la profesora de dibujo María Cruz Sarvisé. Años más tarde, en 1976, se optaría por reproducir fotografías en color del retablo gótico de Osán y de la Virgen de Acumuer.⁸

Una idea curiosa que nos habla del interés por transmitir el conocimiento de las iglesias de Serrablo, por hacerlo algo cotidiano, lejos de las sesudas conferencias e investigaciones, en suma, por darle una dimensión más popular, provino de dos miembros de la asociación, Jaime de Urquijo y Juan Claver, que pensaron que las cajas de cerillas eran un buen soporte para las ilustraciones de dichos templos. Así, se llegó a un acuerdo con la empresa Fósforos del Pirineo, S. A., radicada en el propio Sabiñánigo, para que lanzara al mercado una colección de 12 cajas con reproducciones de iglesias de la comarca. Como sucediera con las felicitaciones anteriores, la buena acogida que tuvieron motivó la reedición de estas cajas en los años siguientes.

Pero, sin duda, lo que más se aproxima al Salón Internacional de Fotografía antes de 1974 (primera edición) son las exposiciones que periódicamente se programaban con la arquitectura religiosa como motivo central. De hecho, vamos a ver cómo se dan incluso de forma coetánea a los propios salones.

En algunas de estas muestras se premiaba a las mejores obras por medio de un jurado, de modo que podemos calificarlas de *germen* de los inmediatos salones. A finales de 1971 ya se habla de la convocatoria para hacerla coincidir con las fiestas navideñas. En esta muestra no solo habría sitio para la fotografía, sino que también se cree en

⁷ Sobre la primera edición, véase el apartado de “proyectos” en el número 1 de la revista *Amigos de Serrablo*, de septiembre de 1971. Para las dos siguientes, el 2, correspondiente a diciembre de 1971; en este número también aparece la noticia de las cajas de cerillas.

⁸ *Amigos de Serrablo*, 19 (marzo de 1976).

la posibilidad de exhibir conjuntamente “pinturas antiguas del Serrablo” cedidas para la ocasión por el Museo Diocesano de Jaca. Paralelamente, la asociación tiene la intención de editar una serie completa de postales con “vistas de las iglesias mozárabes”.

Siguiendo con el tema de las exposiciones, y con motivo de la celebración del bimi-lenario de la fundación de Sabiñánigo, se organiza una exposición sobre *El arte del Serrablo* donde tienen cabida distintas manifestaciones artísticas (pintura, escultura y fotografía), apuntando la diversificación que después quedará materializada con la apertura del Museo del Dibujo de Larrés. Las obras se exhibieron en el salón de exposiciones del Centro Instructivo de dicha localidad durante la segunda semana de mayo de 1972. Posteriormente la muestra fue llevada a otras ciudades españolas de manera itinerante.

En agosto de ese mismo año aún se produciría una nueva exposición “documental” sobre Sabiñánigo y la comarca de Serrablo, la cual tendría su correlato en Zaragoza, en la sede del Círculo del Alto Aragón.

Ya en 1974, el año de celebración del I Salón de Fotografía, siguen inaugurándose exposiciones cuyo tema guarda relación con Serrablo. Ello es debido a que la asociación posee suficiente material gráfico de la arquitectura vernácula (fotografías, planos, mapas, etcétera) para montarlas; así, del 3 al 15 de agosto se puede visitar *Por la ruta del Serrablo* en la sala de exposiciones Genaro Poza de la entonces Caja de Ahorros de Zaragoza Aragón y Rioja, en Huesca.

Con todo ese material, se considera la posibilidad de editar una publicación, proyecto que al final no llega a materializarse. Sin embargo, es puesto a disposición de la revista *Aragón Turístico y Monumental* —continuadora de la primigenia *Aragón: Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*—, del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, para la realización de un conjunto de fascículos en color y blanco y negro que se distribuirían periódicamente.⁹

Esto es en lo que concierne a una difusión generalista, abierta a un público variado y no excesivamente especializado. Por otra parte, también podemos hablar de la participación en foros científicos, como el acontecido en Toledo en 1976 con motivo del I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, donde se ofrece una exposición que recoge fotografías y mapas de la comarca.¹⁰

⁹ Véase la noticia en *Amigos de Serrablo*, 15 (marzo de 1975).

¹⁰ *Amigos de Serrablo*, 19 (marzo de 1976), p. 17.

Una última exposición de la que queremos hacernos eco es la que abrió sus puertas en julio de 1980 en la Sala Municipal de Arte de Sabiñánigo, el ámbito que albergaba los salones que enseguida pasaremos a comentar. Bajo el título *El Alto Aragón a principios de siglo, tal como lo vio Lucien Briet*, se tenía la oportunidad de ver la obra de un autor consagrado, frente al anonimato que predominaba en otras muestras anteriores patrocinadas por la entidad. En el mes de septiembre pasaría a Barbastro.

Otra faceta que no queremos obviar en este apartado es la realización de reportajes filmicos centrados en las iglesias serrablesas. En efecto, y para terminar la hipótesis lanzada al principio sobre la continua —y necesaria— vinculación de la arquitectura con la imagen que desde la asociación se ha fomentado, hemos de mencionar ciertos ejemplos que nos ilustran sobre el interés que gravitó en torno a este conjunto monumental único, así como sobre la arquitectura popular y el paisaje.

En primer lugar, destacamos el nodo para la serie “Página en color” (con el número 1697-A) titulado *La ruta del Serrablo*, dirigido por Blas Martí García y que pudo verse en septiembre de 1975. En él se incluían imágenes de las iglesias de Lárrede, Orna, Satué y Susín, y de las ermitas de San Juan de Busa y San Bartolomé de Gavín. Son muchos los precedentes en el aspecto temático —y en el estético-formal— que encontraríamos solo con ocuparnos de los reportajes del organismo estatal Noticiarios y Documentales en relación con la provincia de Huesca, sin tener en cuenta la labor de las productoras independientes especializadas en este género que desde finales de los años cincuenta proliferan en España.

Pero este no es el momento de desarrollar tales planteamientos. Nos limitaremos a decir que abundan los cortometrajes que tratan sobre el arte románico y la belleza del paisaje pirenaico.

En otro orden de cosas, y coincidiendo con los primeros meses de vida del Museo de Artes Populares de Serrablo, a principios de los ochenta se potencian, mediante una serie de conferencias, exposiciones y, sobre todo, proyecciones, los temas relacionados con la etnografía, con especial interés en la arquitectura popular y las actividades cotidianas, y ya no solo de las gentes de la comarca, sino también de otros lugares.

Los primeros años de convivencia en democracia posibilitaron un nuevo acercamiento a la cultura popular que en décadas anteriores no se había dado sino en forma de un costumbrismo y un “tipismo” redundante y casticista, a todas luces rancio y conservador. En efecto, tal aproximación buscaba poner de manifiesto los más hondos

fundamentos *raciales*, como solía decirse, en busca de valores imperecederos que sustentaran —y justificaran— la permanencia de la tradición. Hay un fino hilo que une la pintura de Francisco Iturrino o de Julio Romero de Torres, la fotografía de José Ortiz Echagüe, de Joaquín Pla Janini o de Claudio Carbonell y la serie de filmes sobre bailes y trajes populares rodados para el nodo en las décadas de los cuarenta y cincuenta. En la nueva época y el nuevo momento histórico se afronta el género documental etnográfico según un enfoque diferente, con mayor rigor científico y mayor vocación informativa, lejos ya de la instrumentalización propagandística. En esta transformación de ámbito ideológico y significativo desempeñan un papel destacado los grupos de cineastas aficionados, que en Aragón disponen de varios órganos de difusión gracias a los festivales que surgen en esta época. El Festival de Cine de Huesca, que tiene su primera edición en 1973, se propone “difundir, promocionar y apoyar el cortometraje”.

Entre las actividades adscritas al mundo audiovisual podemos hablar de fechas concretas recurriendo, de nuevo, a la información proporcionada por la revista *Amigos de Serrablo*. Por ejemplo, el 22 de abril de 1980 uno de los más significados etnógrafos aragoneses, Julio Alvar, ofreció una proyección de “películas etnográficas” en el salón de actos del Ayuntamiento de Sabiñánigo.¹¹ Según Javier Hernández y Pablo Pérez, sus películas “son testimonios que complementan el trabajo profesional como antropólogo y ofrecen una mirada diferente de la del turista-con-cámara o del viajero inquieto y curioso”.¹² Alvar filmó, entre otros eventos, la Semana Santa en el Bajo Aragón, así como fiestas populares, trabajos artesanales —en una línea que luego seguiría el oscense Eugenio Monesma—, etcétera.

A lo largo de 1981, además de organizarse un buen número de exposiciones, se proyectan películas de tipo etnográfico como *Romería de Santa de Orosia*, a cargo de Pablo García y José Ramón Grasa.¹³

En 1982, y con la colaboración de varias instituciones, se volvería a repetir esta actividad en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura de Huesca, con

¹¹ *Amigos de Serrablo*, 36 (junio de 1980), p. 18.

¹² HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo*, Zaragoza, Mira, 1994, p. 28.

¹³ El fotógrafo oscense Ricardo Compairé realizaría en los años veinte un film sobre el mismo tema. Sus cortometrajes, muchos desaparecidos, recogen fiestas y celebraciones populares del Alto Aragón. Su rigor antropológico, al fijarse en las costumbres, los usos, la lengua, la vestimenta, etcétera, de aquellas gentes, los dota de un inigualable valor etnológico. Algunos de sus títulos son *Bautizo en Ansó*, *Danzantes de Sena* y *Fiestas de San Lorenzo*.

el patrocinio del Instituto Aragonés de Antropología. Participaron, entre otros, Fernando Biarge, Enrique Satué y Julio Gavín.¹⁴

Pero el hecho más importante que queremos reseñar ocurrió en ese mismo año en la ciudad francesa de Pau, puesto que la asociación Amigos de Serrablo fue invitada a participar en un certamen audiovisual auspiciado por la Association des Amis du Parc National des Pyrénées Occidentales. Las sesiones tuvieron lugar del 16 al 21 de febrero en el casino de la ciudad francesa. Además se estuvo presente por medio de una exposición fotográfica que recogía aspectos artísticos y etnológicos de Serrablo.¹⁵ Por estos mismos años, la denominada *Tertulia Cinematográfica Aragonesa*, que aglutinaba a algunos de los últimos aficionados —entre ellos varios autores de films *amateurs*—, que en muchos casos también pertenecían a la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, había establecido relaciones con el Cineclub de Pau. Se celebraban reuniones anuales alternas y se proyectaban las últimas películas filmadas por españoles y franceses, las cuales se exhibían en el Festival de Cine Amateur de Zaragoza y también en la ciudad francesa.

En 1983 consideramos, de nuevo, dos hitos. En primer lugar, la exposición de Ricardo Compairé *Valles del Alto Aragón: costumbres y paisajes* en Sabiñánigo. Y, en segundo lugar, la celebración, entre el 22 y el 25 de septiembre, del II Festival Imágenes del Pirineo en la localidad francesa de Luchon. La asociación Amigos de Serrablo fue invitada por la Sociedad Cine-Photo de Luchon, organizadora del evento. Como sucediera en el festival precedente, se presentó una colección fotográfica sobre las iglesias y los paisajes de Serrablo. Todavía en ese mismo año, en marzo, la entidad serrablesa tendría una nueva oportunidad de darse a conocer en el VI Certamen Internacional de Cine de Montaña, promovido por la Federación Vasca de Montañismo, en San Sebastián. Como acto paralelo, y redundando en la nueva valoración de los temas etnográficos en nuestro país, se organizó una exposición sobre artes y oficios artesanales de la montaña.

La tercera edición del citado festival, que se celebraría entre los días 20 y 23 de septiembre de 1984, tendría como sede la ciudad de Sabiñánigo. Y como organizadores, además de la asociación estarían la Agrupación Fotográfica de Sabiñánigo y el cineclub Edelweiss;¹⁶ además, como en eventos anteriores, se contaría con la colaboración de la

¹⁴ Noticia recogida en *Serrablo*, 44 (junio de 1982), p. 19.

¹⁵ *Serrablo*, 43 (marzo de 1982), p. 19.

¹⁶ *Serrablo*, 51 (marzo de 1984), p. 15.

agrupación francesa Association des Amis du Parc National des Pyrénées Occidentales, de Pau, a la que habría que sumar el patrocinio de la Diputación General de Aragón.

Para no variar lo que ya se había convertido en algo tradicional, se hizo coincidir la proyección cinematográfica con una exposición de fotografía que duró del 16 al 23 de septiembre. Esa muestra fue planteada también como concurso, de tal manera que hubo un jurado que concedió varios premios. Como presidente del mismo actuó el francés Georges Holin; como vocales, José Antonio Duce y Antonio Gracia.

En la sección de fotografía en color resultó galardonado con el primer premio el sabiñanense Javier Ara Cajal con su foto *Sarrio*. Este fotógrafo ha sido acreedor de numerosos premios en el Salón Internacional de Fotografía. No solo eso: también obtuvo el premio a la mejor diapositiva en color con un trabajo parecido relacionado con la fauna del Prepirineo aragonés, temática en la que se va a especializar junto a la de la arquitectura y las tradiciones de su comarca. Este autor, cuya presencia va a ser frecuente en los primeros años del Salón serrablés, fue presidente de la Asociación Fotográfica de Sabiñánigo. A lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa lo encontramos colaborando en publicaciones especializadas sobre naturaleza, como *Periplo*, *Natura*, *Trofeo* y *Quercus*.¹⁷

Dentro de esta misma categoría hubo un accésit para el francés de Pau Yves Blisson, por una fotografía de paisaje centrada en los Mallos de Riglos. En blanco y negro el premio fue para Mariano López, de Barcelona, por su foto *Eriste*, sobre la localidad situada en el valle de Benasque, que recogía la arquitectura popular dentro de la línea antropológica. Aún se concedieron dos accésits más para dos sabiñanenses, sin dejar el tema arquitectónico y etnográfico: Carlos Campo por su *Balneario de Pan-ticosa* y Carlos Sanz por *Procesión*.

Por su parte, la exhibición de películas y diapositivas aconteció durante los días 20, 21 y 22 de ese mes de septiembre. En la sección de súper 8, un formato de gran profusión entre los aficionados desde finales de los años sesenta y que no deja de tener su hueco en este tipo de certámenes de cine aficionado, el donostiarra Ángel Lerma,

¹⁷ Puede verse una breve semblanza biográfica suya en Carmelo TARTÓN y Alfredo ROMERO (coords.), *Fotógrafos en homenaje a la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza en su 75.º aniversario*, Zaragoza, DPZ / SFZ, 1998, p. 160. Asimismo recomendamos revisar el libro, realizado en colaboración con los también fotógrafos David GÓMEZ SAMITIER y Carlos TARAZONA, *Huesca foto a foto*, Huesca, Pirineo, 1995, que da buena idea de sus intereses fotográficos. Las páginas 51-61 se dedican a la comarca de Serrablo.

con *Viñamala*, obtuvo el premio a la mejor película. Hubo también una mención a la mejor fotografía para el francés J. Lafforgue por *Un papillon parmi les fleurs*, que seguía la estela del cine centrado en el paisaje, con ciertos planteamientos ecologistas que en esta época comenzaban a ponerse en boga, como había manifestado en algunos de sus filmes Eugenio Monesma. Este, por su parte, recibió el accésit al mejor guión por *Navateros*, iniciando así una fructífera línea de investigación sobre las actividades y los oficios tradicionales que estaban a punto de desaparecer absorbidos por la modernización industrial. Por último, otro francés, B. Longe, recibió el accésit al mejor realizador por su film *Cauterets*, sobre la localidad francesa famosa por sus estaciones de esquí.

Con el paso de los años la iniciativa fue perdiendo fuerza hasta que llegó un momento en que dejó de convocarse por falta de personas que estuvieran dispuestas a hacerse cargo de la organización.

Finalmente, a modo de conclusión parcial, corroboramos que con el paso de los años la atención en torno a las iglesias de la comarca se diversifica hacia dos frentes principales: el primero de ellos, que estamos ilustrando con unos cuantos ejemplos, es el de las exposiciones fotográficas y las proyecciones cinematográficas, que encuadraríamos en la labor de divulgación y conocimiento; el segundo tiene que ver con la salvaguarda efectiva de los monumentos y su conservación para generaciones futuras. Ambas prácticas van de la mano y no se entienden la una sin la otra. En esta última iniciativa, la asociación Amigos de Serrablo lidera las gestiones para la consecución de las obras ante los estamentos oportunos, además de aportar fondos directamente. Sin ir más lejos, donó la cantidad de 35 000 pesetas para la restauración de San Bartolomé de Gavín durante el año 1976.¹⁸ Sabemos que en el sexenio 1972-1978 la entidad sabiñanense colaboró en la rehabilitación de la ermita de San Juan de Busa, de San Bartolomé de Gavín, de la iglesia de San Pedro de Lárrede, de las de Lasieso, Susín, Oliván, etcétera. Todos estos edificios religiosos han sido objeto a lo largo de la historia de la atención de multitud de fotógrafos, aficionados y profesionales, para participar en concursos de finalidad meramente *amateur*, como es el caso del Salón serrablés, o para la ilustración de libros de investigación histórica y artística, guías divulgativas destinadas al turismo o series de postales para la venta.

¹⁸ Véase el dato en *Amigos de Serrablo*, 23 (marzo 1977).

EL SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA AMIGOS DE SERRABLO
EN EL CONTEXTO NACIONAL: LA CRISIS CRÓNICA DEL *SALONISMO*

El Salón de Fotografía surgió por iniciativa del vicepresidente de la asociación, Julio Gavín, quien, como ya hemos mencionado, contactó con José Antonio Duce en 1973 para poner en marcha un certamen fotográfico que potenciara el conocimiento del arte románico y el arte mozárabe de la comarca de Serrablo, aunque el marco geográfico contemplado en las bases no se circunscribe exclusivamente a este territorio.

Desde el punto de vista cronológico, habría que situar como precedente en cuanto a planteamiento y fines el Salón Internacional de Panticosa, iniciado en 1947, en cuyas labores de organización participó el reputado fotógrafo zaragozano Manuel Coyne, continuador de una extensa saga de profesionales (hijo de Ignacio y nieto de Anselmo María), secundado por Antonio Gracia Pascua,¹⁹ el cual formó parte, junto a Duce, del jurado del III Festival Imágenes del Pirineo. En sesión de la junta general ordinaria de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, con fecha de 4 de diciembre de 1976, el presidente de la sociedad en esa la época, José Luis Marín, propuso la posibilidad de asumir la organización del concurso de Panticosa. Tras una votación, método de decisión que planteó Duce, se decidió acometer esta empresa.²⁰

El nuevo impulso recobrado gracias a la colaboración de la sociedad zaragozana solo duró dos años más, pues la dirección del Balneario de Panticosa, organizador del evento, acordó el cese de su celebración.

Como hemos dicho, el Salón Amigos de Serrablo se piensa originalmente como un certamen dedicado a la arquitectura románica, con un apartado reservado a la comarca, sin especificar que ha de referirse necesariamente a este género, es decir, dejando margen para otras formas artísticas (pintura, escultura, etcétera). A partir de la segunda edición se contemplará también el arte mozárabe.

Antes de comentar lo que dio de sí esta primera convocatoria hay que hablar brevemente de los referentes que pudieron tener los miembros de la junta directiva de la asociación para montar un certamen de este tipo, así como de la forma en que debieron de encajar en el momento fotográfico español. Aparte de la efímera actividad del

¹⁹ En ROMERO, Alfredo, Alberto SÁNCHEZ MILLÁN y Carmelo TARTÓN, *Los Coyne: 100 años de fotografía*, Zaragoza, DPZ, 1988, p. 40.

²⁰ TARTÓN, Carmelo, "Datos para la historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1922-1997)", en *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, DPZ / SFZ, 1997, p. 72.

Salón de Panticosa, el espejo más claro que se tuvo fue el Salón Internacional de Fotografía de Zaragoza, el más antiguo de España, fundado en 1925. Los salones internacionales de fotografía estaban en plena expansión a principios de la década de los cincuenta. En total existían cinco: a los de Madrid, Barcelona y Zaragoza se unían el de San Sebastián, organizado por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, y el de Alicante, por la Sociedad Fotográfica de Alicante. La boyante situación por la cantidad y la calidad de los participantes contrasta con la padecida a mediados de la década, más concretamente en agosto de 1956, cuando firman su acta de defunción el madrileño y el guipuzcoano. Cuestiones de índole administrativa y de organización llevaron a esta desaparición. La continua reticencia a lo venido de fuera, más imbuido de las nuevas tendencias que lo nacional, hizo también que fuera perdiéndose el interés por unos eventos que parecían poder alcanzar una prolongada continuidad.

En esas circunstancias iniciales, los de Sabiñánigo no aspiran todavía a poner en marcha un evento de tal alcance y resonancia. Con los años, y un poco obligados por el descenso de participación de autores locales y nacionales sobre la propuesta originaria, crean la posibilidad de que entren fotógrafos extranjeros, con lo que el certamen pasa a ser internacional.

Algunos puntos comunes son evidentes: en primer lugar, las propias fechas de celebración, durante los meses de septiembre y octubre (este primer concurso tuvo lugar entre los días 7 y 13 de octubre), y en general todo lo relacionado con las normas de admisión contempladas en las bases, en lo referente a los formatos y a los propios géneros, de amplia tradición en la concursística española, como demuestra el buen número de convocatorias relacionadas con la arquitectura y las costumbres. Así, en un rápido rastreo de la década de los sesenta, la revista *Arte Fotográfico* anuncia varias citas: el Concurso Castillos de España (n.º 124, abril de 1962), el organizado por el Ayuntamiento de Tarazona (n.º 128, agosto de 1962), el V Concurso de Fotografía Zaragoza, Ciudad y Provincia (n.º 133, enero de 1963), los Concursos Provinciales de Fotografía Rural (n.º 185, mayo de 1967); en noviembre de 1967 se convoca el X Concurso de Fotografía Zaragoza, Ciudad y Provincia, a instancias de la Institución Fernando el Católico; y, por último, se publican las bases del I Salón de Fotografía del Campo (n.º 194, febrero de 1968), a cargo de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. Estaba patrocinado por la II Feria Internacional de Maquinaria Agrícola (FIMA/68).

Aún queremos citar dos eventos, correspondientes a la década de los sesenta, que pudieron estar en la mente de los sabiñanenses. El primero de ellos fue una iniciativa

extranjera —aunque hecha pública en Cataluña—, en concreto proveniente de Japón: el I Concurso Komura, cuyo tema se definía en estos términos: “tipos, costumbres y paisajes de España”. Es decir, un asunto absolutamente tradicional que reincidía en los tópicos patrios, impulsados los patrocinadores japoneses —cada vez más integrados en el mundo fotográfico internacional, como sucedía con otras nacionalidades asiáticas (encontramos gran cantidad de participantes chinos y de Hong Kong en el Salón Internacional de Zaragoza, así como, años después, en el de Serrablo)—, suponemos, por la llegada de los efluvios intemporales y costumbristas de José Ortiz Echagüe, nuestro primer gran fotógrafo, cuya obra trascendió más allá de nuestras fronteras. El llamamiento tuvo un éxito notable y presentaron sus obras un total de 93 participantes. Ante tal resultado, se pensó en realizar una convocatoria nada menos que cada tres meses. Ello nos habla del potencial económico que respaldaba este certamen.²¹

Tenemos información de una segunda cita, con el mismo tema, en diciembre de ese año. En ella, hubo un aragonés, Juan Calvo (no disponemos de más datos de él), cuya obra fue seleccionada.²²

Otro potencial punto de atención de los oscenses a la hora de montar su concurso, fechado igualmente a finales de los sesenta, pudo ser el II Concurso Nacional de Fotografía Turística, pues no en vano nos encontramos, como es sabido, en un momento de particular despegue de la actividad turística en nuestro país. De tal manera que este fenómeno, que en las primeras décadas del siglo XX tan solo era observado como un hábito más asociado al excursionismo —vinculado, a su vez, con el montañismo— y reducido a las clases sociales acomodadas, ahora queda orientado hacia un espectro mucho más amplio de la población y se erige en un verdadero indicativo de la evolución de una sociedad que, una vez superados los años de penurias y mejorada y estabilizada la situación económica, puede disponer de su tiempo de vacaciones libremente.

Y al respecto resulta interesante referir que todas las provincias españolas fueron objeto de galardones parciales. En el caso de Huesca, que es el que más nos puede interesar, el premio correspondió a Manuel Coyne por una foto en color titu-

²¹ Toda la información en HIGUERA, José de la, “La actualidad fotográfica en Cataluña”, *Arte Fotográfico*, 202 (octubre de 1968), p. 1289.

²² En HIGUERA, José de la, “La actualidad fotográfica en Cataluña”, *Arte Fotográfico*, 204 (diciembre de 1968), pp. 1563-1476 y 1702.

lada *Ansó*. En efecto, este fotógrafo mantuvo durante bastantes años una continuada relación con la provincia, de modo que “entre 1959 y 1966 realizó una colección de fotografías de torres, ermitas e iglesias de gran parte de Aragón, con una cámara de placas de 9 x 12, su formato preferido”.²³ Además, por la provincia de Zaragoza resultó galardonado Gaspar Guiral por una foto en blanco y negro sobre el valle de Gistaín.²⁴

Ya en los setenta, seguían produciéndose nuevas convocatorias que se acomodaban muy bien a esa promoción interesada del turismo por parte de las instituciones y que guardaban relación con el concurso que nos ocupa. Muchas de ellas se localizaban en la provincia de Huesca. Empezamos con el I Concurso de Fotografía Turística del Festival Folclórico de los Pirineos y de la Jacetania, de 1970. Este certamen gozaba de gran reconocimiento en el ámbito internacional porque de forma paralela acudían buen número de grupos folclóricos de distintos países del mundo. Respecto a lo estrictamente fotográfico, se trataba de un certamen abierto donde cabían todos los recursos potencialmente turísticos del territorio, es decir, el paisaje y la arquitectura. Entre los premiados hubo algunos miembros de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, como José Luis Cintora, y otros que van a convertirse en habituales en estas citas por cuanto se especializan en géneros concretos. Estamos hablando, por ejemplo, del jacetano Carlos Peñarroya, de persistente presencia en el Salón serrablés avanzada la década, quien obtuvo el cuarto premio.²⁵

En ese mismo mes se puso en marcha otra iniciativa de la mano de otra pequeña localidad: el I Concurso de Fotografía de Caspe (Zaragoza) y su comarca, que tuvo lugar a instancias del Grupo Caspolino Cultural y contó con el apoyo de la Institución Fernando el Católico.

Volviendo con la provincia oscense, tenemos que hablar del III Concurso de Fotografía organizado por la Sociedad Mercantil y Artesana de Barbastro. En las bases se contemplaba ya el tema “libre” junto al “deporte en general”.²⁶

²³ En ROMERO, Alfredo, Alberto SÁNCHEZ MILLÁN y Carmelo TARTÓN, *óp. cit.*, p. 41.

²⁴ HIGUERA, José de la, “La actualidad fotográfica en Cataluña”, *Arte Fotográfico*, 203 (noviembre de 1968), p. 1431.

²⁵ Toda la información en “Actividades de las sociedades fotográficas”, *Arte Fotográfico*, 217 (enero de 1970), p. 103.

²⁶ “Actividades de las sociedades fotográficas”, *Arte Fotográfico*, 228 (diciembre de 1970), p. 1768.

Aún queda por mencionar el XVIII Concurso Exposición y III Salón Nacional de Fotografía organizado por la Asociación Amigos de Serrablo, grupo Eikon de Fotografía y Cine de Huesca. Como en el caso barbastrense, se contemplaba el tema del deporte “en su más amplia acepción”. Esta temática había alcanzado un desarrollo aceptable entre los fotógrafos aficionados aragoneses —desde las obras de autores clásicos como Ricardo Compairé, los hermanos Faci o Joaquín Gil Marraco— y existía una abundante circulación de imágenes de montañismo. Incluso encontramos un hito en la concursística en 1951, año en que la asociación montañera Peña Guara organiza su I Salón Nacional de Fotografía de Montaña.

Con el paso del tiempo y la popularización de los denominados *deportes de riesgo* (*rafting*, parapente, barranquismo...), el objetivo fotográfico se diversificará hacia las nuevas variantes. La publicidad en forma de folletos, guías, etcétera, va a ser un campo abonado sobre el que podrán trabajar muchos profesionales, que ahora disponen de una alternativa más a las postales y los libros sobre arte.

Y, por último, el Concurso Fotográfico Memorial Luis Tauré, de Benasque, el cual lleva el nombre de un fotógrafo aficionado catalán que estuvo muy vinculado a la localidad ribagorzana durante largos años y que murió prematuramente. Este certamen estaba organizado a instancias del Centro de Iniciativas Turísticas de Benasque mediante un comité. Tenemos diversa información gracias a un artículo escrito por José de la Higuera, quien solía cubrir —ya desde la segunda mitad de los sesenta— las crónicas de las actividades y exposiciones de las agrupaciones catalanas en la sección fija “La actualidad fotográfica en Cataluña” de la revista *Arte Fotográfico*.²⁷

Sabemos que en 1981 se desarrolló la cuarta edición, es decir, se inauguró en 1978, con cuatro años de diferencia respecto al Salón serrablés. Además, a juzgar por los premios concedidos, era de temática abierta. Así, el primer premio correspondió al catalán Jaume Recort por *Retrato a la puerta*, dentro de la técnica del reportaje pero sin descuidar los valores formales compositivos. El segundo fue a parar al pamplonés Jaime Martín Martínez, con *Arcos iris*, trabajo que podríamos encuadrar entre la arquitectura y el paisaje, atento a los efectos de tipo atmosférico, *impresionista* y destacable igualmente por su capacidad de síntesis. Por su parte, el tercer galardón tuvo como destino el fotógrafo y escritor bilbilitano José Verón Gormaz, con *Stop*, una obra rea-

²⁷ HIGUERA SANZ, José de la, “IV Concurso Fotográfico Memorial Luis Tauré celebrado en Benasque (Huesca)”, *Arte Fotográfico*, 362 (febrero de 1982), pp. 191-193.

lizada en color que aúna un escrupuloso sentido compositivo con un innegable resultado estético en el que la niebla tiene un papel esencial. Precisamente esta fotografía obtuvo la mención al “mejor color” en el Salón sabiñanense de ese mismo año.²⁸

Pues bien, en resumen, el certamen sabiñanense acontece como una expresión práctica de esta tendencia concursística que no viene sino a culminar o complementar todos los anteriores que hemos mencionado.

Todos estos concursos y certámenes fotográficos se desarrollan en un momento especialmente crítico en el panorama nacional, lo cual no es más que un síntoma del declive paulatino que estaba aquejando a las instituciones que tradicionalmente los respaldaban, las sociedades fotográficas. En efecto, la crisis se desencadena ya a finales de los años cincuenta, cuando emergen (aisladas) voluntades opuestas al conservadurismo formal y a la endogamia de las entidades asociadas, aun originándose esos focos de disidencia desde el mismo seno de ellas: es el caso del grupo AFAL²⁹ —que asume en su denominación el nombre de la Agrupación Fotográfica Almeriense—, con José María Artero y Carlos Pérez Siquier, principalmente. Ocurre otro tanto con La Palangana, grupo surgido de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid e integrado en la denominada *escuela de Madrid*,³⁰ con autores como Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Fernando Gordillo, a los que se unen otros fotógrafos catalanes,³¹ como Joan Colom, Ramón Masats, Xavier Miserachs u Oriol Maspons, que conocen su verdadera proyección en los sesenta. Existe un texto de este último autor que plantea muy claramente uno de los problemas esenciales de estos salones.

Cuestión que tiene que ver con la uniformidad de estilo que se daba en estas citas concursísticas. El fotógrafo aficionado supeditaba a priori su criterio personal en favor del que se atribuía a los jurados (hay una gran cantidad de artículos en las revistas especializadas que abordan esta polémica, y el escepticismo sobre la auténtica validez de los salones fotográficos se va generalizando conforme transcurre la década de los sesenta). Maspons se expresa en los siguientes términos:

²⁸ Como aparece mencionado en la revista *Serrablo*, 42 (diciembre de 1981).

²⁹ Para más información sobre este grupo, véase el catálogo de la exposición *Grupo AFAL, 1956-1991*, Almería, Productora Andaluza de Programas, 1991; y el *Anuario de la Fotografía Española* publicado por AFAL en 1958.

³⁰ Más información en *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: obra 1950-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

³¹ Sobre los autores catalanes en general, consúltese *Photographies catalanes des années cinquante*, Barcelona / París, Centre d'Études Catalanes, 1984.

No hay que elevarse mucho, solo con ponerse de puntillas basta para ver que en el ambiente fotográfico hay una serie de síntomas que denuncian un estado anormal. Un estado anormal, en lo que al cultivo del espíritu se refiere, es que toda una colectividad se haya fijado un mismo objetivo, un mismo fin, al que se sacrifican las individualidades para marchar correctamente formados y marcando el paso hacia el premio en el concurso. Al premio se sacrifica todo.³²

Ya en la década de los sesenta, la deriva hacia el paulatino arrinconamiento de los salones nacionales se irá haciendo cada vez más profunda. Un hecho indicativo es que casi exclusivamente serán las instituciones —ayuntamientos, diputaciones provinciales, incluso algún ministerio (el de Información y Turismo con más frecuencia)— quienes los patrocinen. Las sociedades fotográficas desearán tal posibilidad; en caso de permanencia, más será por una cuestión de deferencia para con los socios que de viabilidad y trascendencia reales. Las voces críticas aumentan de forma proporcional a medida que los estilos y formas tradicionales van decayendo. Son muchos los testimonios que lo ilustran, provenientes en esta época no ya de los fotógrafos que lideraban la renovación estilística, sino de los propios críticos. Es el caso del italiano Renato Fioravanti, que llega a estas delatoras conclusiones:

No es improbable que la sublimación de la competencia técnica y de la preparación artística limitada a determinados puntos de vista de eminentes y clásicos Jurados haya acelerado y llevado a la exasperación este fenómeno generador de una sensación de cansancio. Y como toda acción, al superar ciertos límites, genera reacciones opuestas de igual a mayor intensidad, el “salonismo”, que no escapa a esta regla, ha llegado y llega a exageraciones que han sido útiles, sin embargo, para remover las aguas estancadas. [...] He aquí el punto débil del “salonismo”; la estandarización. Todas las fotografías eran excelentes, pero, en conjunto, resultaban más aburridas que los desequilibrios que habíamos encontrado y criticado en la sala anterior.³³

Porque, en efecto, uno de los aspectos más polémicos, que ocasiona un tira y afloja continuo entre los partidarios y los opositores de la fórmula concursística de los salones es el de la técnica. Supone uno de los resortes de los que la crítica conservado-

³² MASPONS, Oriol, “Salonismo”, *Arte Fotográfico*, 61 (enero de 1957), pp. 3-4. Recomendamos la lectura, asimismo, de otro texto sin el que no se puede entender la renovación fotográfica española oficiada en los cincuenta: CONDE VÉLEZ, Luis, “El momento fotográfico español”, *Arte Fotográfico*, 12 (diciembre de 1952), pp. 488-490.

³³ FIORAVANTI, Renato, “Lo clásico y lo moderno en salones”, *Arte Fotográfico*, 121 (enero de 1962), pp. 17-19.

ra —justificada en pro de una relativa objetividad— se servía para descartar gran cantidad de obras que no entraban dentro de sus cánones. Merece la pena traer a colación aquí unos párrafos del citado artículo de Luis Conde Vélez en los que se refiere a ello:

Por otra parte, incapaces de crear una obra nueva han creado [los críticos de los salones] un mito que los defienda en la posición que ocupan en lo inexpugnable de sus trincheras. Han creado un mito al que han dado el valor de sagrado: el mito de la técnica. “El tema es ramplón y viejo”, se oye decir con frecuencia al comentar una fotografía. “Pero la técnica es impecable.” [...] Este valor parece haberse sobrepuesto a todos los demás en el criterio de nuestros jurados. [...]

Junto a esta perfección se examina, por regla general, otra perfección técnica: la del respeto a unas leyes que parecen tener carácter de inmutables: las de la perspectiva, las líneas geométricas, el equilibrio de los planos, la dirección del tema... Hay una serie de reglas inflexibles, de normas inquebrantables.³⁴

La técnica o, mejor dicho, la falta deliberada de esta es una vía de entrada clarísima de las nuevas propuestas fotográficas. Así, como van decayendo los temas tradicionales, se cambian las visiones centradas por los descentrados, los desplazamientos, las perspectivas anómalas —como si se tratara de obras premeditadamente inacabadas, algo tan propio del arte contemporáneo— o los desenfoques, utilizados en buena medida gracias a las posibilidades de los nuevos objetivos de tipo gran angular. Poco a poco va quedando muy lejos la técnica Fresson —que ya en su época era retardataria—, con la que trabajó la mayor parte de su vida Ortiz Echagüe, sin ir más lejos.

En esta situación de cambio, y como consecuencia inevitable de la variación de presupuestos y conceptos, se plantea la alternativa intermedia de constituir un Salón independiente que sirva para la promoción de los autores que apostaban por la renovación. Si se nos permite el símil, sería como hacerse con las armas del enemigo para luego, con esas mismas armas, acabar con él desde dentro. Por otro lado, también se trataba de dar una respuesta válida —servir de “cauce”— a las nuevas formas que muy despacio comenzaban a penetrar en nuestro panorama. De esta manera es como nace el Salón de Fotografía Moderna —después llamado *Luis Navarro*—, organizado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña, en la temprana fecha de 1953. De manera comedida, en las bases del certamen se define el peliagudo concepto de *fotografía moderna*. Aquí ya se habla de cierta independencia de las “reglas tradicionales”, pero siempre

³⁴ CONDE VÉLEZ, Luis, art. cit., p. 489.

dentro de un orden, porque “esta tendencia innovadora no puede justificar las extravagancias”. Se presentaron más de ochenta obras y fueron rechazadas otras tantas por no cumplir este requisito.

Así, la agrupación barcelonesa se convierte en pionera a la hora de asumir los cambios que se están produciendo. En la década siguiente le seguirán otras igualmente localizadas en Cataluña, corroborando así el afán por abrir caminos, por expandirse. En este sentido es obligatorio nombrar el trofeo Egara, instituido por la Agrupación Fotográfica de Tarrasa, y los concursos nacionales de las agrupaciones fotográficas de San Adrián de Besós y de Manresa.

Otro concurso que también recoge esta preocupación por dar salida a las expresiones más novedosas en el terreno fotográfico es el de Fotografía Actual celebrado a instancias de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Gerardo Vielba, fotógrafo destacado de la renovación madrileña y uno de los promotores del certamen, explica los fines del mismo:

Promover un modo de sentir y hacer fotografía “emergente” de nuestro tiempo, tanto en aspectos formales como de fondo. Lograr una fusión sui géneris —puramente fotográfica— de valores estéticos y funcionales, saturados de humanismo a través de la comunicación vivencial del fotógrafo. Ilustrar, documentar, dar testimonio, interrogar o alzar protesta desde el haz de la imagen, pero con alma dentro; decir de verdad “algo”, y decirlo con sentido. La belleza —una belleza inmersa, no solo aparental— se alcanzará por añadidura.³⁵

Una de las consecuencias que traería la instauración de estos Salones es la derivación hacia otros temas, de tal manera que, si en los años precedentes lo habitual eran los paisajes, los bodegones o la arquitectura, en la época subsiguiente serían sustituidos por las escenas callejeras, generalmente con figuras humanas que encarnaban la soledad, el vacío, etcétera, pero también con momentos puntuales de la vida diaria urbana, dejando atrás todo trascendentalismo, algo que estaba implícito en la fotografía tardopictorialista. Por ello, la esfera de lo emocional y el psicologismo adquirirían un rango del que antes habían carecido, despreciados por cierta pretensión superficial de lograr exclusivamente composiciones ideales y bellas. La pobreza, tanto en lo espiritual como

³⁵ VIELBA, Gerardo, “Las exposiciones monográficas de fotografía actual”, *Arte Fotográfico*, 196 (abril de 1968), pp. 513-525. Véase al respecto, del mismo autor, “Los salones de la RSFM”, *Arte Fotográfico*, 143 (noviembre de 1963), pp. 1225-1226.

en lo material, pasa a primer plano, por lo que arrecian en un primer momento las críticas de los elementos conservadores. En la introducción de estos temas tendría gran influencia la magna exposición *The family of man*, celebrada en el Museo de Arte de Moderno (MoMA) de Nueva York en 1955 bajo el comisariado del también fotógrafo Edward Steichen. Se seleccionaron unos dos millones de fotografías que reflejaban todo lo que constituye la vida humana en buena parte del mundo. Como apéndices de estas propuestas está la obra de dos autores activos en Estados Unidos: Robert Frank, con su monumental obra *Los americanos*, y William Klein, quien a mediados de los cincuenta se encontraba en España. Ambos dominan una técnica en la que el ser humano asume todo el protagonismo de la instantánea, dicho en el sentido pleno de la palabra. No podemos obviar, en este aspecto, las figuras de los franceses Henri Cartier-Bresson —con su definición del *instante decisivo*— y Robert Doisneau, dos de los fotógrafos que mejor han sabido reflejar la vida de la ciudad de París. De forma coetánea, en nuestro país hemos de considerar la obra de Francesc Catalá Roca, poseedor de un punto de vista certero para recoger la vida diaria de Madrid y Barcelona —como bien ejemplifica su famosa fotografía *Señoritas paseando por la Gran Vía*, de 1953—. Catalá formó parte del jurado del I Salón de Fotografía Moderna de Barcelona.

Otro campo al que daban vía libre los nuevos salones provenía de la experimentación, más relacionada con el aspecto técnico, ya presente en los años cincuenta en nuestro panorama. En los casos más avanzados esta experimentación iba de la mano de planteamientos abstractos, tanto en composiciones generales como de detalle. En el último caso es relativamente común encontrar visiones parciales que ocultan el referente inmediato —el conjunto—, jugando con el desconcierto del espectador. En otros casos, quizás los menos, se dejan llevar por el surrealismo, para lo cual una técnica que va a tener mucho éxito es el fotomontaje, basado en los procedimientos del *collage*, cuyo origen, por otra parte, hay que situarlo en los años treinta, en pleno apogeo de las vanguardias europeas, con la inevitable influencia de Max Ernst o John Heartfield, aunque sin la afilada crítica política del segundo. En el caso español, podemos considerar la obra del valenciano Josep Renau, que retoma algunos presupuestos formales y críticos de Heartfield dentro del campo del fotomontaje.

Un procedimiento que va a alcanzar cierta popularidad es el de las solarizaciones, técnica que practicaran en bastantes ocasiones en sus retratos los zaragozanos José Luis Pomarón y Joaquín Alcón, relevantes miembros de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza en los años cincuenta y sesenta, si bien la concepción de sus obras, sobre

todo en el caso del primero, distan de alejarse de la composición tradicional heredada de su maestro Jalón Ángel.

Retomando algunas consideraciones sobre el género del reportaje, que, como anunciamos, lidera la renovación estilística en nuestro país y en el conjunto de la fotografía mundial de posguerra, y su vinculación con los nuevos salones que proliferan como una réplica contestataria a los tradicionales, pronto veremos —en la década de los sesenta— que la repetición de los temas, en un inequívoco espíritu de emulación ante lo que se saludaba como lo más válido, y por tanto *susceptible de ser premiado*, acabó por llevar a cometer los mismos errores, es decir, a reproducir una nueva suerte de *salonismo*. Aflora un nuevo escepticismo. Con él aparecen ya sobre este aspecto las críticas de algunos de los propios fotógrafos que emprendieron la renovación; en concreto, la voz de Gerardo Vielba emerge con especial clarividencia refiriéndose a la evolución —o involución— de los salones de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid desde finales de los cincuenta hasta los primeros años de la década siguiente, en los que escribe:

Solo hacia el final de los años cincuenta comenzó aquí la crisis, que para muchos está aún en tela de juicio y para algunos incluso sobrepasada. Una renovación (en ciertos aspectos iconoclasta, reconozcámoslo) se alzó en el raso nivel —aunque fuese de “penillanura”— de los valores aceptados, que pronto se atrincheraron en el docto “clasicismo” de la perfección unos, de las fórmulas “artísticas” otros, con el común denominador de la rutina ambos. Nueva vida —la de siempre; pero “vívida”, sintiéndola latir, amargar y endulzar a un tiempo—, nueva penetración —puede que con precursores aislados, quizá señeros, y entonces en auténtica puridad tradicional—, nueva libertad en el tratamiento y, en fin, nueva voluntad, sobre todo, de airear el medio expresivo, en todos sus aspectos y por sobre cualquier contención, nos pusieron un poco a tono, no sin peligro en el salto, con la universal fluencia... y aún nos pasamos de tono... Efectos de fachada, “supervanguardismo”, bombos en S. L., críticas adversas a la estimación del carácter amateur de la fotografía, con desalientos prematuros, y, principalmente, la improvisación y el “neofrito” (¡perdón!), han malogrado gran parte del general intento, de forma que la desorientación en muchos es la tónica del momento.³⁶

Como afirma Publio López Mondéjar, la quiebra de las sociedades fotográficas como instituciones todopoderosas que dictaban las posturas y las tendencias vigentes era

³⁶ VIELBA, Gerardo, “Los salones de la RSFM”, cit., pp. 1225-1226.

imparable pese [y quizás debido] a los intentos de renovación surgidos en los años cincuenta y sesenta por parte de figuras relevantes como Luis Conde Vélez, Gerardo Vielba, Gabriel Cualladó o Ribas Prous, y a la incorporación de jóvenes tan significativos como José Antonio Duce o Rafael Navarro, en Zaragoza, y otros, en diversas agrupaciones.³⁷

Efectivamente, nuestro autor asume la presidencia de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza a finales de 1968 (su mandato duraría hasta 1973), y con él se inicia un relevo generacional que va a tener sus consecuencias en el funcionamiento futuro de la entidad: organización de cursillos para principiantes, adquisición de nuevo material fotográfico... Incluso se plantea la organización del I Concurso de Fotografía en Color, proyecto que no llegará a llevarse a cabo. Por supuesto, también se oficia un cambio en los temas y las tendencias que hasta entonces predominaban en los salones nacionales que organizaba la entidad, además de en los mencionados internacionales.

Por último, y a modo de conclusión de esta consideración preliminar sobre los salones españoles y aragoneses en los años previos a la inauguración del sabiñanense, después de todo lo visto en las inmediatas páginas podemos certificar que no era el momento óptimo —si se quiere, el más cómodo— para plantearse un concurso con las características de este. Sobre todo en lo que concierne a la temática que se proponía, bastante alejada de las preocupaciones formales que interesaban a los fotógrafos de mediados de los setenta. En esa época la fotografía española había sufrido una nueva transformación, que se manifestaba, entre otras cosas, en el hecho de que el reportaje, la fórmula que había representado la definitiva acta de defunción del tardopictorialismo, había dejado de ocupar el primer plano que ostentaba hasta hacía pocos años. Por el contrario, en ese momento se revitalizan las clásicas fórmulas basadas en la figuración surrealizante mediante el *collage* y el fotomontaje, técnica que despliega, con la mayor mordacidad, la crítica al régimen franquista y al modelo de sociedad que engendró. Desde la revista *Nueva Lente*, surgida en 1971 —y encabezada por Jorge Rueda, Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano—, se sustenta esta serie de propuestas, tanto en el aspecto formal como en el ideológico, orientadas hacia la búsqueda auténtica de la expresión personal y diferenciada. Es decir, se pone

³⁷ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco: las fuentes de la memoria*, Barcelona, Lunweg, 1996, p. 42.

en boga cierto concepto de *autoría*,³⁸ diluido bajo el aluvión de la corriente neorrealista documental de finales de los cincuenta y de la década de los sesenta. Una prueba de este cambio de rumbo se observa en que la oposición a los salones propia de los sesenta se torna en directa hostilidad, actitud que se generaliza hacia todo lo que provenga de las instituciones y los medios oficiales. Como fondo, hemos de comprender el ambiente contracultural, con una fuerte carga política, del que se impregna el mundo artístico en nuestro país desde finales de los sesenta.

Otro aspecto que debemos resaltar para completar una correcta ubicación del Salón en el tiempo es la apertura de galerías especializadas y otros centros en los que se pueden conocer las últimas novedades del medio a través de exposiciones, cursos, talleres, etcétera. A la vez, por supuesto, que son ámbitos donde se genera de forma incipiente cierto proceso de comercialización de la fotografía, con lo que se apoya todavía más el renovado concepto de *autoría* y, asociados a este, los fundamentos del coleccionismo fotográfico.³⁹ En 1973, un año antes de la inauguración del Salón serralblés, se abre la galería Spectrum en Barcelona, de la mano de Albert Guspi y Sandra Solsona. Este hito sería continuado en pocos años por otras ciudades españolas, entre ellas, en 1977, Zaragoza, a instancias del fotógrafo Julio Álvarez Sotos.⁴⁰

Pues bien, las puertas del Salón sabiñanense, en lo que se refiere a sus primeros pasos, los correspondientes a su condición de *nacional*, se abrieron a espaldas de todo este cúmulo de circunstancias. En sus objetivos, más que desempeñar una función estrictamente centrada en la fotografía, potenciar su desarrollo como arte independiente, hacer avanzar sus formas y recursos expresivos, o incluso teorizar, algo que le es ajeno por cuanto la asociación abarca integralmente todos los aspectos relacionados con la historia, las tradiciones y las costumbres, la lengua, y, por supuesto, el arte de

³⁸ “En primer lugar, consolidan una nueva categoría social: ‘el concepto de autoría’. La autoría considerada como tercera vía, entre el fotógrafo amateur y el profesional, alejada de las constricciones mediáticas y de mercado que condicionan a este, separándose definitivamente de la obsesión por el fin —premio— que limita la evolución personal de aquel”. SANTOS, Manuel, “Fotografía contemporánea española”, en *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*, t. I: *Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Lunwerg, 1991, p. 41.

³⁹ Véase FONTCUBERTA, Joan, “De la posguerra al siglo XXI”, en Gerardo F. KURTZ, Joan FONTCUBERTA, Isabel ORTEGA y Juan Miguel SÁNCHEZ-VIGIL (coords.), *Summa Artis*, XLVII: *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 439-440.

⁴⁰ Para más información sobre esta galería, véase la obra colectiva *Mirar el mundo otra vez. Galería Spectrum Sotos: 25 años de fotografía*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Ayuntamiento, 2002.

la comarca que representa, es decir, se pretende hacer participar de todas las manifestaciones culturales serrablesas. Además, es una labor que en ese momento están ejerciendo las propias sociedades y agrupaciones fotográficas, a las que entonces, a mediados de los setenta, se unen las galerías. Para ello la fotografía se concibe como un medio idóneo, más aún con la amplísima y riquísima tradición de fotógrafos aragoneses, del resto de España y extranjeros que han visitado la zona en algún momento para registrar un paisaje, un monumento, una obra de arte o los famosos trajes típicos de los valles de Ansó y Hecho, sin ir más lejos.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Argensola publicará trabajos científicos originales de historia, historia del arte y filosofía que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de trabajos referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión sobre la investigación en el Alto Aragón.

Los trabajos se enviarán redactados en castellano, presentados en un máximo de 40 páginas de formato DIN A-4 con 35 líneas de 65 caracteres, mecanografiados o impresos a doble espacio o, directamente, por procedimientos informáticos o telemáticos, a la redacción de la revista (calle del Parque, 10, 22002, Huesca; tel.: 974 29 41 20; fax: 974 29 41 22; e-mail: iea@iea.es).

La entrega informatizada del original no exime de adjuntar una copia impresa de cortesía y seguridad. La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir partición de palabras a final de línea ni espacios sistemáticos que no vayan fijados por tabuladores. De no presentarse el original por procedimientos informáticos con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que incluyan citas mediante el procedimiento de insertar en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa si se repite— y página —sin abreviatura— de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final incluya los mismos datos previstos en el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: nombre y apellido(s) del autor, título de la obra (subrayado, que será cursiva si se presenta informatizado), lugar de edición, editorial, año de edición (en cifras arábigas), volumen —si procede— y página(s) citada(s). Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —en el supuesto de actas, homenajes...— se coloca tras el título, seguido de (*ed.*) o (*coord.*), según 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 (entrecorillado), título de la revista (subrayado o con la itálica del ordenador), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente),

páginas que ocupa, página(s) citada(s). En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como en las revistas pero intercalando la preposición *en* entre el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Las colaboraciones irán precedidas de una nota en la que figuren su título y un resumen de no más de diez líneas donde aparezcan subrayadas las palabras que el autor considera claves y que permitan al IEA la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo y direcciones y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para las ciencias sociales en el Alto Aragón; tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Argensola*.

Se incluirá, asimismo, un resumen en castellano del original, de no más de diez líneas, y su correspondiente *abstract* en inglés o *résumé* en francés, que se publicarán precediendo al estudio en la revista.

Las ilustraciones se adjuntarán preferentemente en diapositivas, papel fotográfico, soporte magnético u otro más conveniente a cada caso concreto. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar.

El texto impreso será el resultante de la corrección —sin añadidos que modifiquen la maquetación— de pruebas, cuando las haya, o ese mismo borrador si no se devuelve corregido en el plazo fijado.

La selección y aprobación de los trabajos es competencia del consejo de redacción de la revista *Argensola*, el cual actuará colegiadamente al respecto y, si es el caso, propondrá cambios formales en relación con estas normas.

CONTENIDOS DEL NÚMERO 120 (2010)

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: *Descubriendo, todavía, a Valentín Carderera.*

SECCIÓN TEMÁTICA: UN ILUSTRE OSCENSE EN EL COMPLEJO SIGLO XIX ESPAÑOL

Itziar ARANA COBOS: Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera. José M.^a AZPIROZ PASCUAL: Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX. M.^a de la Paz CANTERO PAÑOS y Julio RAMÓN SANZ: Valentín Carderera y la fundación del Museo de Huesca. Juan Antonio HIDALGO PARDOS: *Carlos IV y toda su familia, de la colección de Valentín Carderera.* José M.^a LANZAROTE GUIRAL: Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera. Juan Antonio YEVES ANDRÉS: El fondo Valentín Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano.

BOLETÍN DE NOTICIAS

Carlos GARCÉS MANAU: Juana Paciencia, la campana de la ciudad de Huesca (año 1576). Juan Antonio HIDALGO PARDOS: El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera. Juan José MORALES GÓMEZ: La capitulación del retablo de la capilla de Alonso Cortés en la iglesia del convento de Dominicos de Huesca (1506). María del Mar PISA SANUY: Dos noticias de 1563 acerca de un cantero sin precedentes documentales: Pedro Laviña.

SECCIÓN ABIERTA

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ: Presencia del artista José Caballero en la ciudad de Huesca. M.^a Celia FONTANA CALVO: La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense. Ángel S. GARCÉS CONSTANTE: Mariano Gómez Zamora y Daniel Montorio Fajó: dos legados cinematográficos en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Jorge LALIENA LÓPEZ: Mundo rural e industrialización: la economía del Alto Gállego en los años treinta. Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN: El Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo.

