



Lugares para la memoria

La percepción del patrimonio
y su musealización en los Pirineos

Natalia Juan García
Guillermo Juberías Gracia
Editores

Lugares para la memoria

La percepción del patrimonio
y su musealización en los Pirineos

Lugares para la memoria

La percepción del patrimonio
y su musealización en los Pirineos

Natalia Juan García
Guillermo Juberías Gracia
Editores



IEA
Instituto
de Estudios
Aragoneses

DIPUTACIÓN
DE HUESCA

Lugares para la memoria: la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos / Natalia Juan García, Guillermo Juberías Gracia (editores). – Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca), 2023
230 p. : il. col. y n. ; 21 cm – (Actas ; 44)

Patrimonio cultural – Protección – Pirineos – Congresos y asambleas
Museos – Pirineos – Congresos y asambleas

Juan García, Natalia (1978-)
Juberías Gracia, Guillermo (1994-)

351.852/.853 (234.12) (062.552)
069 (234.12) (062.552)

Las jornadas *Lugares para la memoria: jornadas internacionales sobre la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos*, celebradas en Huesca los días 2 y 3 de noviembre de 2023 y origen de este libro, se enmarcan en las acciones del proyecto *Patrimonio histórico y percepción cultural de los Pirineos Occidentales y Centrales*, del programa de cooperación transfronteriza entre la comunidad autónoma de Aragón y la región francesa de Nueva Aquitania.

Asimismo, son fruto del grupo de investigación de referencia Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, que dirigen los profesores de la Universidad de Zaragoza Jesús Pedro Lorente y Anna María Biedermann y financia el Gobierno de Aragón con cargo al Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) – Construyendo Europa desde Aragón.

Las colaboraciones publicadas en este libro han sido evaluadas por pares mediante un proceso *fast-track*. La propiedad intelectual de las mismas es de cada uno de sus autores, quienes han asumido la necesidad de no incurrir en praxis inadecuadas o que supongan incumplimiento de las normas legalmente establecidas y exigidas por los editores. Cualquier responsabilidad a este respecto recaerá plena y exclusivamente sobre los firmantes de la investigación en cuestión, lo cual es conocido y ha sido aceptado expresamente por todos y cada uno de ellos.

© De los textos: los autores, 2023
© De esta edición: IEA / Diputación Provincial de Huesca

Colección: Actas, 44
Coordinación editorial: Teresa Sas
Corrección: Ana Bescós
Diseño y maquetación: Marta Ester

ISBN: 978-84-8127-336-6
Tema: LNKX, GLZ, 1DZTP
DL: HU-184/2023
Imprime: Gráficas Alós. Huesca

IEA / Diputación Provincial de Huesca
Calle del Parque, 10. E-22002 Huesca
Tel. 974 294 120 / www.iea.es / publicaciones@iea.es

Índice

Patrimonio colectivo

- El patrimonio histórico y su percepción cultural: la sociedad, las colecciones y los museos
Guillermo Juberías Gracia y Natalia Juan García 9

Patrimonio: percepción y territorio

- Pintar bajo las cumbres: estampas de los valles de Benasque y Luchon en la colección de la Fundación Hospital de Benasque
Guillermo Juberías Gracia 19

- La antropización secular del Alto Aragón: aproximación al proceso de patrimonialización de sus huellas a través de la recuperación activa
Sixto Marín Gavín 45

- Musealización y difusión del patrimonio trágico: los casos del Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau y el Camp de Gurs
Anna María Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez 59

Patrimonio: colecciones, museos y turismo

- Un singular museo de arte contemporáneo español:
el Museo de Dibujo Julio Gavín (MUDDI), en el castillo de Larrés
Jesús Pedro Lorente Lorente 79

- Musée et maison : de nouveaux rapports visiteurs-collections.
Les period rooms du Musée du Château de Laàs
Leleu Jessy-William's 95

- Turismo slow y valorización del patrimonio cultural en los Pirineos Centrales
Blanca I. Vidañ Teruel, Carmen María Elboj Saso y Tatiana Íñiguez Berrozpe 107

Patrimonio inmaterial y musical: catalogación y musealización

- La documentación y la difusión del patrimonio inmaterial aragonés en el marco de un sistema de información: la experiencia del SIPCA
Francisco Javier Bolea Aguarón 135

- Una mirada al patrimonio de las tradiciones, las fiestas y los carnavales a partir del acervo del Museo de Bielsa
José Prieto Martín y Fabiane Cristina Silva dos Santos 153

- «Aqueras montanyas tan alteras son»: patrimonio musical pirenaico del Alto Aragón y el Bearne conservado en los museos
Carmen M. Zavala Arnal y Jorge Ramón Salinas 171

- Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de Jaca
Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz 185

- Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de La Jacetania
Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz 205

- La base de datos dedicada a las instituciones museísticas de los Pirineos como impulsoras del territorio y dinamizadoras de la cultura
Carlos Campelo Gaínza 225

Patrimonio colectivo



El patrimonio histórico y su percepción cultural: la sociedad, las colecciones y los museos

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA Y NATALIA JUAN GARCÍA

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública

Precedentes y contexto de un proyecto transfronterizo

La presente publicación nace en el marco de las actividades planteadas en el proyecto *Patrimonio histórico y percepción cultural de los Pirineos Occidentales y Centrales*, desarrolladas dentro del programa de cooperación transfronteriza entre las regiones de Aragón y Nueva Aquitania.¹ En él colaboramos algunos investigadores vinculados al grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), perteneciente a la Universidad de Zaragoza,² y varios miembros del laboratorio Identités, Territoires, Expressions, Mobilités (ITEM), de la Université de Pau et des Pays de l'Adour.³ Este proyecto surgió con el objetivo de estudiar las conexiones existentes entre el patrimonio histórico y su entorno social en el territorio transfronterizo de los Pirineos Occidentales y Centrales, prestando especial atención a las comarcas del Alto Aragón y a los departamentos franceses limítrofes: Pyrénées-Atlantiques, Hautes-Pyrénées y Haute-Garonne.

1. Este proyecto (AQ-08) fue presentado y resultó elegido en la convocatoria de subvenciones destinadas a financiar proyectos de cooperación transfronteriza entre la comunidad autónoma de Aragón y la región francesa de Nueva Aquitania durante el año 2023. Para más información véase <https://www.aragon.es/tramitador/-/tramite/subvenciones-financiacion-proyectos-cooperacion-transfronteriza-comunidad-autonoma-aragon-region-francesa-nueva-aquitania/convocatoria-2023>.

2. Los miembros implicados de la Universidad de Zaragoza son Natalia Juan García (profesora titular del Departamento de Historia del Arte) como investigadora principal y el equipo formado por los profesores Carmen M. Zavala Arnal y Jorge Ramón Salinas (ambos del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal), Jesús Pedro Lorente Lorente y Carlos Campelo Gaínza (ambos del Departamento de Historia del Arte), Anna Maria Biedermann (Departamento de Ingeniería de Diseño y Fabricación de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura), Francisco Javier Galán Pérez, José Prieto Martín y Fabiane Cristina Silva dos Santos (los tres de la Unidad Predepartamental de Bellas Artes) y Guillermo Juberías Gracia (miembro colaborador del grupo OAAEP, contratado actualmente por la Université de Lyon).

3. Los miembros implicados de la Université de Pau et des Pays de l'Adour son Viviane Delpech (investigadora responsable y profesora e investigadora de Historia del Arte Contemporáneo), Laurent Jalabert (catedrático de Historia Contemporánea), Dénes Harai (responsable de los proyectos de investigación e investigador de Historia Moderna) y Joëlle Saucès (responsable de las humanidades digitales y de la valoración científica).

El proyecto, y por lo tanto la presente publicación, tiene como antecedentes diferentes acciones emprendidas por miembros del OAAEP en el territorio altoaragonés en los últimos años. Primero, guiados por ese mismo interés por el estudio de las políticas culturales del Alto Aragón, en octubre de 2019 organizamos, conjuntamente con el Espacio Pirineos, Centro de Creación y Cultura del Pirineo, una actividad denominada *Predicar en el desierto: jornada profesional de cultura, territorio y despoblación*.⁴ Los resultados de ese encuentro tuvieron su continuidad en las jornadas internacionales *Cultura, territorio y patrimonio: pensar y construir el territorio desde la cultura mediante la participación ciudadana y la innovación pública*,⁵ llevadas a cabo en mayo de 2021. Las reflexiones surgidas en ambos encuentros, celebrados uno antes y otro durante la pandemia del COVID-19, se dieron a conocer en una publicación coordinada por Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente que tuvo por título *Construyendo el territorio desde la cultura: nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas poco pobladas* y que fue editada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2021.⁶ Con estas iniciativas invitamos a repensar sobre cómo las instituciones culturales recuperan nuestro legado patrimonial. En este sentido, conviene recordar también que, en el marco del proyecto transfronterizo *Aragón – Nueva Aquitania PatrimPublic: estudios históricos artísticos transfronterizos para la valoración social del patrimonio* (2021), se organizaron dos jornadas internacionales en la Université de Pau et des Pays de l'Adour en las que participamos algunos miembros del OAAEP. Una de ellas tuvo el título de *Patrimoine thermal: de la gloire au péril* y tuvo lugar en 2021;⁷ la otra se denominó *Figures pyrénéennes et musées: entre collections artistiques et naturalistes* y se celebró en 2022.⁸ Además, algunos de los miembros de estos proyectos transfronterizos han divulgado sus investigaciones sobre temas pirenaicos en otras reuniones científicas en Francia y en España.⁹

4. Para más información sobre esta jornada véase <https://espaciopirineos.com/2019/10/09/predicar-en-el-desierto-una-jornada-sobre-cultura-y-despoblacion-en-octubre-en-espacio-pirineos> [consulta: 27/9/2023].

5. Sobre este encuentro véase <https://iphunizar.com/actividades/congresos/cultura-territorio-y-patrimonio-jornadas-internacionales-de-politicas-patrimoniales> [consulta: 9/10/2013].

6. Publicación en acceso abierto consultable en https://www.iea.es/catalogo-de-publicaciones/-/asset_publisher/ua0a9hdPwFkF/content/construyendo-el-territorio-desde-la-cultura-nuevas-visiones-sobre-el-patrimonio-en-%25C3%25A1reas-poco-pobladas [consulta: 24/10/2023].

7. Para más información sobre esta jornada véase <https://item.hypotheses.org/7361> [consulta: 9/10/2021]. Fruto de ella ha sido la publicación de un libro editado por la profesora Viviane Delpech que ha visto la luz este año bajo el título *Patrimoine thermal: de la gloire au péril* (2023).

8. Para más información sobre este encuentro véase la publicación <https://patrmpublic.hypotheses.org/273> [consulta: 9/10/2021].

9. Al respecto, Guillermo Juberías abordó los viajes de artistas españoles y franceses al Alto Aragón y su reflejo en las colecciones de ambos lados de la frontera en el marco del seminario *Mythes et*

Para continuar con esta trayectoria vinculada al patrimonio y al territorio, y dentro de las acciones del citado proyecto *Patrimonio histórico y percepción cultural de los Pirineos Occidentales y Centrales*, los días 2 y 3 de noviembre de 2023 se llevó a cabo el encuentro *Lugares para la memoria: jornadas internacionales sobre la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos* en el Instituto de Estudios Altoaragoneses. De él nace el presente volumen, en el que quedan recogidos un conjunto de análisis comparativos de casos de estudio existentes en un territorio geográfico de montaña, condicionado, por lo tanto, por ciertos rasgos geológicos, climáticos y antrópicos. En este sentido, nuestro objetivo es comprender cuál es la percepción del patrimonio histórico colectivo de estos valles a través de fenómenos como el colecciónismo, la musealización o la turistificación, realidades con un impacto directo en las dimensiones material e inmaterial del patrimonio. Consideramos que no hay un lugar físico que albergue mejor nuestra memoria que los museos, los cuales, independientemente de la naturaleza de sus colecciones, conservan, exponen y difunden la cultura material; es decir, son guardianes de la memoria.

A modo de preámbulo, nos interesa destacar la especificidad del territorio que aquí estudiamos. En la actualidad los territorios de alta montaña reciben un importante flujo turístico, fenómeno que contribuye a su dinamización económica y demográfica y que constituye, al mismo tiempo, un factor de transformación natural y humana.¹⁰ Sin embargo, esta no siempre fue la realidad dominante. Durante siglos la alta montaña fue contemplada como un espacio inhóspito, un lugar peligroso al que los viajeros no eran capaces de asociar los valores de belleza, evasión o recreación que se vinculan a él desde el siglo xix.

Así lo señala Robert Macfarlane en su ensayo *Las montañas de la mente* (2003), en el que recopila experiencias de escritores, científicos y trotamundos que transitaron por los territorios montañosos. Presenta, por ejemplo, el caso del dramaturgo inglés John Dennis, quien a finales del siglo xvii encontraba verdaderas dificultades para describir el paisaje alpino en las cartas que escribió tras un periplo por los Alpes: «Describiros Roma o Nápoles es fácil porque habréis visto alguna cosa que al menos guarda ligera semejanza con estas ciudades; pero es casi imposible poneros ante los ojos una montaña que es casi inabarcable con la vista, que hasta los ojos se cansan de escalarla». En el

écritures du voyage : voyage et inspiration, organizado por el Laboratorio Héritages et Création dans le Texte et l'Image (Université Bretagne Sud) y celebrado el 6 de octubre de 2023 en Lorient. Para más información, <https://crlv.org/actualites/6-octobre-lorient-seminaire-voyage-inspiration-dans-cycle-mythes-ecritures-voyage-org> [consulta: 9/10/2023].

10. En 2022 el Pirineo aragonés batió su récord de turistas con un total de 3 484 000 pernoctaciones. Para más información, Núñez y Zamborain (2023).

siglo xvii la mirada del viajero no estaba adiestrada para comprender los paisajes escarpados como belleza. El cambio de percepción acaeció en la centuria siguiente, cuando Edmund Burke publicó su célebre teoría sobre lo sublime y lo bello (1756). Para Burke, el panorama montañoso, a la vez arrebatador y terrorífico, generaba una respuesta física en la que se combinaban el placer y el terror. Fue por lo tanto en el siglo xviii cuando esos paisajes comenzaron a suscitar atracción entre los viajeros por ser escenarios en los que vivir experiencias de evasión y asombro.

En esa búsqueda del riesgo que implicaba la conquista de las alturas nacería el alpinismo con la fecha clave de 1786, la de la primera ascensión al Mont Blanc desde la localidad francesa de Chamonix. Su equivalente en la cordillera pirenaica sería la primera subida documentada al Monte Perdido, la llevada a cabo en 1802 por el alsaciano Louis Ramond de Carbonnières acompañado por dos guías locales. Su fascinación por las cumbres pirenaicas surgió tras una primera estancia en las termas de Barèges, en el Bearne. Desde allí exploró primero las cimas de Gavarnie y la Maladeta. Así, desde finales del siglo xviii, y especialmente durante el xix, el pirineísmo estuvo asociado a la explotación termal de los manantiales del Pirineo, todo un negocio al servicio de la burguesía que hizo de ese territorio un destino turístico, equiparable al posterior desarrollo de las estaciones de esquí entrado el siglo xx.

De este modo, si el auge del pirineísmo y la llegada de los primeros turistas transformaron la percepción del paisaje natural, también el patrimonio histórico fue objeto de nuevas significaciones al ser coleccionado y musealizado. Actualmente en esas comarcas de montaña los objetos patrimoniales interactúan con el hombre en dos sentidos. En primer lugar, lo hacen como vestigios de las sociedades que allí habitaron en el pasado. En palabras de Francisca Hernández (2002), ese patrimonio constituye la memoria imperecedera del significado que para las generaciones pretéritas tuvieron las cosas y los lugares. Así, el patrimonio de esas zonas, en todas sus vertientes, dialoga necesariamente con sus pobladores y permite a los presentes comprender las formas de vida de sus predecesores.

Sin embargo, como hemos apuntado, ese patrimonio también interactúa con un público no local: el de los turistas que recorren las regiones y acceden a sus museos, sus yacimientos y sus monumentos históricos. Todos ellos son construcciones antrópicas fruto de una voluntad profunda: la de lidiar contra el olvido, riesgo inherente a aquellas formas de vida, ahora desvanecidas, que durante siglos se dieron en esos espacios.

En esta línea de combatir el olvido, cabe apuntar que la voluntad de memoria no es exclusiva de las sociedades contemporáneas, aunque haya guiado a menudo las iniciativas modernas de patrimonialización. Así, conjuntos materiales como los museos, los archivos, las colecciones privadas o el patrimonio en zonas bélicas o en conflicto, o inmateriales como la música, los

festejos o los usos turísticos constituyen «lugares de memoria» (Nora, 1984). Este concepto, acuñado por Pierre Nora durante los años ochenta, ahonda en las investigaciones que ya en la década anterior el mismo autor había realizado sobre el peso de la memoria colectiva a la hora de escribir la historia, y de manera especial en un momento en el que la sociedad avanzaba hacia el desarraigo. Precisamente en esa misma época numerosos pueblos del Pirineo vivían el abandono previo a su sumergimiento bajo las aguas de embalses como Jánovas,¹¹ Lanuza o Mediano. Por ello, los usos humanos de ciertas riquezas naturales han hecho del Alto Aragón un territorio particularmente expuesto a la pérdida de la memoria colectiva.

Las rupturas desencadenadas por la desaparición de ciertos pueblos, el fin de modos de vida ancestrales y, en la época presente, las consecuencias del cambio climático encierran fenómenos de desarraigo que nos separan de la memoria y de sus procesos espontáneos. Frente a esta pérdida surgen los lugares de memoria: «Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigos de otra época, de las ilusiones de eternidad» (Nora, 2008: 24-25). Esta idea es la que guía y articula la presente publicación.

La percepción del patrimonio cultural pirenaico: del coleccionismo a la turistificación

El marco geográfico que aquí se aborda es el del territorio pirenaico, un área compartida entre España, Francia y Andorra. Esta condición ha ejercido, históricamente y también en el presente, una influencia sobre las manifestaciones culturales generadas en el entorno de la frontera, en este caso además condicionada físicamente por la presencia de la cordillera montañosa. Recientemente Iñaki Arrieta, Pauline Chaboussou y Jordi Abella han editado un volumen titulado *El patrimonio cultural en espacios fronterizos: puesta en valor, retos y oportunidades* (2022). En su introducción estos tres autores explican que en esos territorios la diferencia entre *nosotros* y *los otros* viene primero determinada por la realidad de la frontera. En la actualidad, gracias a la mejora de la conectividad, la revolución digital, el apogeo de las redes sociales y la voluntad de trazar nexos entre países, la materialidad de las fronteras se ha visto en ocasiones debilitada; algunos antropólogos defienden incluso un avance hacia realidades posnacionales en las que la separación entre los Estados nación sería cada vez más permeable. Sin embargo, incluso en este contexto, la persistencia de los lindes culturales evidencia

11. El embalse de Jánovas se proyectaría pero nunca llegaría a construirse, lo que no evitó que sus vecinos fuesen desahuciados y que el pueblo homónimo quedase abandonado.

como los habitantes de esos territorios los requieren para definirse colectivamente y les confieren un carácter cuasisagrado (Arrieta, Chaboussou y Abella, 2022: 13).

Los fenómenos de patrimonialización albergan, en este contexto transfronterizo y pirenaico, unas características singulares. Por ese motivo, a través de los doce capítulos de este volumen pretendemos profundizar, de manera transdisciplinar, en el conocimiento de sus mecanismos dinamizadores comprendiendo el patrimonio como un conjunto de procesos estrechamente vinculados al territorio de montaña.

En primer lugar, abordamos la manera en la que el territorio rural del Alto Aragón y de los departamentos franceses limítrofes ha generado ciertas formas patrimoniales o ha sido objeto de iniciativas destinadas a la preservación de la vida y la memoria de sus habitantes. En este sentido, Sixto Marín Gavín, profesor del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, ofrece una visión de la antropización de los Pirineos a partir de la patrimonialización y la recuperación activa de ciertos lugares especialmente afectados por el fenómeno de la despoblación. Sus investigaciones sobre las iniciativas altoaragonesas de recuperación de núcleos urbanos abandonados demuestran que la memoria también se convierte en vehículo de regeneración urbana y vital en estos procesos. En esa misma línea se sitúa el texto de Blanca Vidaño Teruel, doctoranda en Sociología en la Universidad de Zaragoza, que analiza la vitalidad de un territorio que desde el siglo XX se ha visto transformado por el turismo. Su documentado estudio nos ofrece un panorama muy concreto de cómo esa región se ha adaptado en los últimos años a las nuevas formas de turismo cultural, especialmente al llamado *turismo slow*, que propone una alternativa al turismo de masas y, en el caso del Pirineo aragonés, explora las diferentes dimensiones del patrimonio material e inmaterial del territorio atendiendo a la literatura local —a través de rutas literarias—, a la puesta en valor del patrimonio lingüístico o al desarrollo sostenible de programas turísticos transfronterizos. Por último, desde una dimensión histórica, Anna María Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez, profesores de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura y la Unidad Predepartamental de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza respectivamente, exponen la cuestión de los patrimonios trágicos, aquellos que atestiguan el sufrimiento de las poblaciones de un territorio durante conflictos bélicos o experiencias traumáticas como el exilio, la deportación o la ocupación militar. Así, en su capítulo reflexionan sobre la musealización de la memoria en dos espacios significativos del departamento de Pirineos Atlánticos: el Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau y el Camp de Gurs.

La segunda dimensión patrimonial aquí analizada es la de las colecciones pirenaicas, depositarias de la memoria local pero exhibidas ante población de otros territorios debido al interés turístico que generan. En este

sentido, podemos distinguir entre los acervos patrimoniales musealizados y los coleccionados pero no expuestos de manera permanente. A la primera categoría pertenecen las obras del Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés (MUDDI), que ha sido estudiado por Jesús Pedro Lorente, catedrático del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien aborda el origen de la institución y su museografía presente, además de los valores y los retos de una colección única en España. Con este capítulo que tiene tan en cuenta el público visitante de los centros crea sinergias el de Jessy-William's Leleu, de la Université de Strasbourg, quien aborda la musealización de otro espacio pirenaico, el Château de Laàs,emplazado en el departamento de Pirineos Atlánticos. En su investigación Leleu presta especial atención al modo en que perciben las colecciones quienes asisten a las visitas guiadas y se interroga sobre la legitimidad de una de ellas, la colección Serbat, así como sobre el efecto que las *period rooms* ejercen en el público. Por otra parte, en relación con la segunda categoría de colecciones no musealizadas presentamos un estudio de Guillermo Juberías Gracia, profesor del Institut d'Études Politiques de la Université de Lyon, sobre la colección de la Fundación Hospital de Benasque. El valioso acervo gráfico, cartográfico y fotográfico de esta fundación ya ha sido mostrado a la sociedad en diferentes exposiciones temporales, y ahora se hace hincapié en la importancia de su colección de grabados e ilustraciones decimonónicos en los que los artistas viajeros del siglo xix representaron paisajes naturales y urbanos de dos valles pirenaicos fronterizos, el de Benasque, situado en el Alto Aragón oriental, y el de Luchon, que se encuentra en el departamento de Haute-Garonne.

La tercera dimensión que aquí abordamos es la propia del patrimonio inmaterial, receptáculo de las tradiciones y de las formas de vida de este territorio de montaña. Al respecto, los profesores José Prieto Martín y Fabiane Cristina Silva dos Santos, de la Unidad Predepartamental de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, presentan el sugerente caso del patrimonio festivo a través del estudio de las colecciones del Museo de Bielsa, localidad igualmente fronteriza y célebre por su papel durante la Guerra Civil y también por su carnaval, declarado fiesta de interés turístico de Aragón, medida que pretende proteger y difundir esta celebración de orígenes ancestrales. Vinculado a las fiestas laicas y también a las religiosas se halla el patrimonio musical. Para el contexto altoaragonés, en los últimos años han emprendido investigaciones algunos miembros del grupo OAAEP que contribuyen a esta publicación con varios estudios. Es el caso de los profesores Carmen M. Zavala Arnal y Jorge Ramón Salinas, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza, quienes aportan un capítulo sobre el patrimonio musical pirenaico en el que analizan el acervo organológico o ejemplos como el del dúo de chiflo y salterio, propio del contexto aragonés y bearnés. En consonancia con este capítulo, cabe destacar los de Ana Isabel Serrano

Osnanz, profesora del mismo departamento, y Roberto Anadón Mamés, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, sobre los órganos de Jaca y del resto de La Jacetania como patrimonio musical que se debe preservar. A ellos se suma el de Francisco Bolea Aguarón, técnico del IEA de la Diputación Provincial de Huesca, quien analiza pormenorizadamente los procesos de documentación y de difusión del patrimonio inmaterial aragonés a través del sistema de información SIPCA, que reúne colecciones documentales y patrimoniales de muy diversa procedencia y se ha convertido en el portal de referencia para los estudios sobre patrimonio cultural en Aragón. Por último, como herramienta para la conservación del patrimonio y la génesis de sinergias entre instituciones altoaragonesas, Carlos Campelo Gaínza, investigador del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, presenta una base de datos dedicada a instituciones culturales del territorio, fruto de la labor que está desarrollando para su tesis doctoral.

Así, para terminar, evocando de nuevo a Pierre Nora, a través de esta publicación, y gracias a las aportaciones de todos los autores participantes, proponemos explorar la significación material, simbólica y funcional del patrimonio histórico y su percepción cultural mediante estudios de casos de ambas vertientes de la cordillera que nos permiten reflexionar sobre la sociedad, las colecciones y los museos como lugares en los que preservar nuestra memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

- Arrieta Urtizberea, Iñaki, Pauline Chaboussou y Jordi Abella (eds.) (2022), *El patrimonio cultural en espacios fronterizos: puesta en valor, retos y oportunidades*, Bilbao, Servicio Universidad del País Vasco.
- Delpech, Viviane (ed.) (2023), *Patrimoine thermal: de la gloire au péril*, Pau, Presses Universitaires de Pau.
- Hernández Hernández, Francisca (2002), *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón, Trea.
- Juan García, Natalia, Guillermo Juberías Gracia y Jesús Pedro Lorente Lorente (eds.) (2021), *Construyendo el territorio desde la cultura: nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas poco pobladas*, Huesca, IEA.
- Macfarlan, Robert (2020), *Las montañas de la mente: historia de una fascinación*, Barcelona, Penguin Random House.
- Nora, Pierre (2008), *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce.
- Núñez, Rubén Darío, y Laura Zamboraín (2023), «El Pirineo batió su récord de turistas en 2022 por el tirón de los cámpines y los apartamentos», *Heraldo de Aragón*, 4 de febrero.

Patrimonio: percepción y territorio



Pintar bajo las cumbres: estampas de los valles de Benasque y Luchon en la colección de la Fundación Hospital de Benasque

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

Institut d'Études Politiques, Université de Lyon

A la memoria de Jorge Mayoral Meya

Desde comienzos del siglo xix la estampa litográfica constituye un testimonio de la percepción y la aprehensión del patrimonio cultural y natural, tanto del artista que la crea como del viajero que la adquiere. En este sentido, por haberse popularizado antes que la fotografía y la tarjeta postal, la litografía constituye un testimonio fundamental de la transformación de la mirada del viajero a la montaña. Tal y como explicaba Jean Fourcassié en su libro *Le romantisme et les Pyrénées* (1990), fue hacia 1830 cuando una multitud de artistas, escritores, enfermos y población ociosa tomaron el camino de las altas cumbres y comenzaron a admirar el carácter pintoresco y sublime de ese entorno, un territorio que había inspirado miedo, rechazo o indiferencia a los viajeros de la centuria anterior (Ortas, 1999: 21-48).

Instituciones como la Biblioteca Nacional de España, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque de Toulouse o el Musée Pyrénéen de Lourdes han realizado una labor de recopilación de estas estampas, un patrimonio, *per se*, disperso y frágil. Una colección hasta ahora menos difundida es la de la Fundación Hospital de Benasque (FHB), que conserva entre sus fondos un rico muestrario de estampas decimonónicas ejecutadas principalmente por autores franceses que abordaron el Pirineo en su conjunto o que pusieron su foco de atención en los valles de Benasque y Luchon, territorios fronterizos cuyas representaciones visuales son el objeto de estudio del presente texto.¹

1. Este estudio forma parte de las acciones del proyecto *Patrimonio histórico y percepción cultural de los Pirineos Occidentales y Centrales* (AQ-08, IP. Natalia Juan García) del programa de cooperación transfronteriza entre la comunidad autónoma de Aragón y la región de Nueva Aquitania. Su autor es investigador asociado del equipo IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, École Normale Supérieure de Lyon) y colaborador científico del grupo de investigación OAAEP (Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública), financiado por el Gobierno de Aragón.

El viaje de artistas al Pirineo central: percepción, creación y testimonios visuales

El Pirineo central, en sus vertientes española y francesa, fue, a lo largo de los siglos xix y xx, testigo de periplos de diversos artistas (pintores, grabadores, fotógrafos). A continuación contextualizo esos viajes de creadores atendiendo a los condicionantes geográficos, sociológicos y estéticos que determinaron sus recorridos y su percepción del territorio y tuvieron un reflejo directo en sus producciones.

Durante el siglo xix tuvo lugar una evolución en la percepción del paisaje de montaña —y también del litoral—, comprendido durante siglos como una amenaza por las desafiantes fuerzas de la naturaleza (Parsis-Barubé, 2020: 52). Este cambio de paradigma, suscitado por una nueva visión del mundo propia de los valores del Romanticismo, favoreció la llegada de viajeros, frecuentemente urbanitas, a las regiones de montaña, especialmente a los Alpes y los Pirineos. Así, desde las décadas de 1770 y 1780 se difundió un interés por lo *pintoresco* en la literatura europea y acaeció una transformación de los intereses del viajero, ávido de contemplar una naturaleza sublime y amenazante, deseoso de coronar cumbres, atravesar barrancos y vivir tormentas de lluvia o nieve en esos territorios de alta montaña (Lyons, 2018: 35-37). Por ello, el alpinismo y el pirineísmo, desde sus orígenes, centraron su atención en los picos más altos, metas a alcanzar en expediciones que luego eran puestas por escrito y publicadas, en ocasiones, con ilustraciones. Esos relatos fueron esenciales en la transformación de los lugares en territorios turísticos, pues, en palabras del filósofo Michel Onfray (2016: 27-28), el libro de viajes y el papel son necesarios y efectivos a la hora de crear un imaginario rico y eficaz de los lugares que se han de visitar.

Debemos situar los viajes de artistas visuales y escritores al Pirineo central en un marco geográfico más amplio. Con frecuencia los viajeros que visitaban la cordillera hacían largos periplos de varios meses. Así, fueron comunes las colecciones de estampas de asuntos pirenaicos en las que el interés de los artistas abarcaba desde la costa vasca francesa —comenzando por la estación balnearia de Biarritz y la pintoresca Bayona— hasta la Côte Vermeille (Costa Bermeja) —que se extiende desde Argelès-sur-Mer hasta Cerbère—.²

2. En los carteles turísticos de comienzos del siglo xx se publicitaba la denominada *Route des Pyrénées*, ubicada entre Biarritz y Cerbère, que podía realizarse en siete días gracias a un servicio de autocares. Pasaba por las estaciones termales francesas más célebres: Eaux-Bonnes, Cauterets, Luchon-Superbagnères, Aix-les-Thermes, Font-Romeu y Vernet-les-Bains. También se conservan folletos de esta ruta fechados en 1912 (*La Route des Pyrénées: chemins de fer du Midi & d'Orléans*).

En el ámbito literario, entre los relatos sobre la vertiente francesa cabe destacar la obra emblemática de Hippolyte Taine (1828-1893) *Voyage aux Pyrénées*, cuya primera edición vio la luz en 1855. Posteriormente fue reeditada en 1858 y 1860, y esta tercera edición contó con un amplio repertorio de grabados en madera diseñados por Gustave Doré.³ El viaje de Taine duró dos meses. Comenzó en Burdeos, continuó por las Landas hasta el País Vasco francés y llegó al valle de Luchon, realizó una ascensión de tres días al macizo de la Maladeta y durmió en el refugio de la Renclusa, en el término municipal de Benasque (Taine, 1858: 283). Taine terminó su viaje en Toulouse, enmarcando así su periplo pirenaico entre las dos ciudades más importantes del sudoeste francés.

Por otra parte, existen viajeros que exploraron el lado español de la cordillera, como Justin Cénac-Moncaut (1814-1871), autor del libro titulado *L'Espagne inconnue: voyage dans les Pyrénées de Barcelone à Tolosa* (1861). Fue un escritor especializado en la historia y las costumbres de los Pirineos y de la zona de Gascuña y a través de esta obra pretendía descubrir a los viajeros franceses una España diferente que, según él, había quedado a la sombra de los atractivos de Madrid y Andalucía (Cénac-Moncaut, 1861: I-IV). Para ello comenzaba su relato en el País Vasco español y lo terminaba en Aragón. Su testimonio resultaría fundamental para animar a los turistas franceses a visitar el lado español de los Pirineos (Lyons, 2018: 55). En fechas tempranas, en un momento en el que en la vertiente francesa se estaban desarrollando con gran impulso las líneas de ferrocarril, Cénac-Moncaut (1861: 342-343) pronosticó el que fue uno de los grandes desafíos del Pirineo central, la mala conexión ferroviaria entre los valles franceses y españoles, pues España solamente era accesible en tren desde Bayona y Perpiñán:

Saint-Girons, Saint-Gaudens, Bagnères-de-Luchon, Lombez, Mirande, Tarbes, placés à 40 ou 80 kilomètres de la Catalogne et de l'Aragon, ne pourront introduire leurs denrées dans ces provinces qu'après leur avoir fait parcourir 6 à 700 kilomètres. Bagnères et Arreau seront plus éloignés de Vénasque et de Bielsa, que Bordeaux ne le sera de Madrid.⁴

3. El viaje de Taine a los Pirineos en 1854 había sido costeado por la editorial francesa Hachette. El principal motivo de su desplazamiento fue la recomendación de un amigo de curar su mala salud en las aguas de Saint-Sauveur. Su resultado fue un primer libro titulado *Voyage aux eaux des Pyrénées* en 1855 que incluye sesenta y cinco grabados de Gustave Doré. Esta sería la primera de las numerosas colaboraciones que haría Taine con Hachette. En 1855 y 1856 volvería a ese territorio y retomaría su relato, lo que propició que viera la luz *Voyage aux Pyrénées* en 1858 (Khan, 2016: 250).

4. «Saint-Girons, Saint-Gaudens, Bagnères-de-Luchon, Lombez, Mirande y Tarbes, situadas a entre cuarenta y ochenta kilómetros de Cataluña y Aragón, solo podrán introducir sus productos en estas provincias tras haber recorrido entre seiscientos y setecientos kilómetros. Bagnères y Arreau estarán más lejos de Benasque y de Bielsa que Burdeos de Madrid» (traducción del autor).

Ambos pasos fronterizos —Luchon-Benasque y Arreau-Bielsa— nunca vieron la instalación de vías férreas. La única línea que atravesaba la frontera en territorio aragonés fue la Canfranc – Pau, inaugurada en 1928 y en funcionamiento hasta 1970, que contribuyó a dinamizar el turismo y los intercambios comerciales entre el Alto Aragón y el Bearne.⁵

En lo relativo a los viajes de artistas, para el caso francés, tal y como apunta Viviane Delpech (2020: 1-2), fue pionera la iniciativa del barón Isidore Taylor (1789-1879), quien, asociado con otros artistas y escritores, dio lugar a la monumental obra *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un verdadero repertorio del patrimonio material e inmaterial francés. Entre 1833 y 1835 vieron la luz los números dedicados a los departamentos del Pirineo francés, que sirvieron de punto de partida a posteriores colecciones de grabados, litografías y libros ilustrados sobre ese territorio.

En el contexto español no tardaron en aparecer iniciativas similares, y para el caso del Alto Aragón es importante destacar la obra *Recuerdos y bellezas de España*, un conjunto de diez volúmenes que aparecieron entre 1839 y 1865 y de los que en 1844 se dedicó un volumen completo a la región aragonesa.⁶ El texto corrió a cargo de los periodistas y escritores José María Quadrado (1819-1896) y Pablo Pferrer (1818-1848) y las ilustraciones fueron obra del dibujante y litógrafo Francisco Javier Parcerisa (1803-1876). No figuran vistas de Benasque, pero sí de otras localidades del Pirineo aragonés.⁷ Entre ellas hay varias imágenes de Jaca (la Peña Oroel vista desde la ciudadela y pintada del natural, el interior de una rica vivienda, el interior de la catedral con fecha de septiembre de 1844 y una vista general de la ciudad datada a comienzos de octubre), una vista de Castiello de Jaca tomada un día después que la de Jaca, una representación de los trajes de los habitantes de los valles de Hecho y Ansó, una vista de Santa Cruz de la Serós, varias imágenes de San Juan de la Peña (la vista general está fechada el 6 de octubre de 1844) y una representación del castillo de Loarre datada el 9 de octubre. La primera imagen del volumen, la correspondiente a Fraga, está fechada a comienzos de septiembre, y la última en la que se indica la fecha, que retrata la plaza de Alcañiz, localidad del Bajo Aragón, es de principios de diciembre. Es decir, el litógrafo recorrió la región durante tres meses para la elaboración de este conjunto de ilustraciones.

Parcerisa viajaba para poder acometer su proyecto artístico, que posteriormente sería vendido y difundido por España. Este modelo de viaje

5. La conexión entre Bielsa y Arreau se vería mejorada en 1976 con la inauguración del túnel Bielsa – Aragnouet.

6. He consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (sign. ER/5173 V.4).

7. Los autores sí que hacen una referencia a la villa de Benasque señalando la importancia de sus baños y de sus minas (Quadrado, 1844: 127).

responde, por tanto, a fines comerciales. El suyo no fue el único repertorio de este tipo: al contrario, por aquellos años también vieron la luz *España artística y monumental* (1842-1850), fruto de la colaboración del artista Genaro Pérez Villaamil con el político y escritor Patricio de la Escosura, y *España pintoresca y artística* (1844), de Francisco de Paula van Halen. Jesús Rubio Jiménez (1992: 26-27) apunta la influencia que en estas obras tuvieron los artistas viajeros europeos, sobre todo David Roberts, que inspiró el estilo de Genaro Pérez Villaamil. En este sentido, Parcerisa reconoció el gran impacto que le causó la lectura de *Las aventuras del último abencerraje* (1826), de François-René de Chateaubriand.

Similar fue el caso de los artistas que trabajaron para la prensa y las publicaciones periódicas, especialmente a partir del auge que alcanzaron las revistas ilustradas en la segunda mitad del siglo xix. Al respecto, este fue el siglo del surgimiento de las revistas geográficas y de la presencia en la prensa de abundantes relatos de viajes —cuyo propósito fue primero científico o religioso y posteriormente turístico—. En esas publicaciones, debido a la primacía que se confería a la vista en la experiencia del viaje (Benayre, 2004: 143-145), la imagen tenía un papel protagonista, especialmente a través de grabados realizados en madera a partir de dibujos hechos *in situ* a lápiz o a pluma.

Un tipo de viaje distinto fue el practicado por aquellos artistas que realizaron obras de arte durante sus estancias en balnearios, epicentros del turismo llamado *de ola y termal* (Larrinaga, 2002: 169-178). En el caso del Alto Aragón los establecimientos termales se convirtieron en el primer reclamo turístico de la región y vivieron una edad dorada desde finales del periodo isabelino. Fue el caso del balneario de Panticosa —que se vio muy favorecido por la llegada del ferrocarril a Huesca en 1864 y a Sabiñánigo en 1893—, el de los baños de Benasque —mejorados a comienzos del siglo xix por el senador del reino José Ferraz y Cornel— y el de los humildes baños de Vilas del Turbón —que hasta comienzos del siglo xx no vieron mejorados sus accesos y sus infraestructuras—. La de Panticosa fue, junto con la de Alhama de Aragón —localidad de la provincia de Zaragoza—, la única estación termal aragonesa que gozó de una afluencia turística burguesa.⁸ Así, se convirtió en lugar de vacaciones de abundantes políticos y oligarcas, pero también de una clientela más intelectual compuesta por literatos, músicos y artistas.⁹

8. También podría citarse el caso del balneario de Tiermas, en el extremo norte de la provincia de Zaragoza, que gozó de cierta afluencia burguesa, especialmente a raíz de la construcción del hotel Infanta Isabel en 1910. Tiermas yace bajo las aguas del pantano de Yesa, inaugurado en 1959. Para más información puede consultarse este reciente estudio: Poblador (2023: 189-204).

9. José Antonio Hernández Latas (2016: 89-131), que estudió los libros de registro del balneario de Panticosa, localizó en ellos abundantes representantes de la política, la aristocracia, las letras y las artes y prestó especial atención a la temprana presencia de fotógrafos. Posteriormente he dedicado un estudio a los artistas que pasaron por los balnearios de Panticosa y Alhama de Aragón a lo largo

Un ejemplo de esas estancias fueron los viajes que hizo Eduardo Rosales (1836-1873) a Panticosa desde 1859. El artista padecía una tuberculosis que pondría fin a sus días tempranamente, cuando tenía treinta y seis años. Este paso por la alta montaña le permitió practicar un paisajismo naturalista que huía de los artificios y de la representación de los usos sociales burgueses, pues el balneario y su entorno montañoso fueron refugio y lugar de cura para el artista (Juberías, 2023: 123-124). Por aquellos mismos años el célebre paisajista Carlos de Haes (1826-1898), catedrático de Paisaje de la Escuela Superior dependiente de la Academia de San Fernando desde 1857, pasaba los veranos de 1869, 1870 y 1871 en las estaciones termales bernesas de Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes y se alojaba en el elegante Hôtel de France. Muchas de sus imágenes del Pirineo francés habían sido erróneamente catalogadas como vistas de los Picos de Europa y gracias al estudio de Luis Aurelio González y María del Mar Díaz se han podido reconocer los lugares representados originalmente por Haes. Así, un lienzo que se había identificado como *Los Picos de Europa* corresponde en realidad a la peña Foratata, situada en la cabecera del valle de Tena. González y Díaz apuntan que quizás Haes visitase ese paisaje, ya fuese en el camino hacia Eaux-Bonnes o como resultado de una estancia en el balneario de Panticosa, ubicado en ese mismo valle (González y Díez, 2022: 106). Carlos de Haes padecía la misma enfermedad que Rosales y ambos ejecutaron imágenes centradas en la naturaleza, fruto posiblemente de terapéuticos paseos por la montaña.¹⁰ Las de Rosales tienen un carácter más abocetado, puesto que se trata de acuarelas y dibujos preparatorios para pinturas. Los esbozos de Carlos de Haes dieron lugar a pinturas terminadas en su estudio. Unas y otros son testimonios visuales de una experiencia particular, la del artista enfermo que viaja con el deseo de sanar de la conocida como *fiebre del crepúsculo* —la enfermedad que posiblemente más influyó en la literatura y las artes europeas de esa época (Lemlein, 1981: 114-117)—, que acabaría cercenando las vidas de numerosos artistas españoles.¹¹

del siglo xix y a comienzos del xx (Juberías, 2023: 119-134). Para el caso de Panticosa cabe destacar la presencia de pintores como Eduardo Rosales o Juan José Gárate e ilustradores como Juan Comba, todos ellos autores de imágenes en las que se representaba el balneario o sus paisajes.

10. Precisamente, la revista *El Anfiteatro Anatómico Español y el Pabellón Médico* publicaba en 1877 un artículo traducido del francés al español del doctor Cazenave de la Roche, médico de la estación termal de Eaux-Bonnes, en el que se afirmaba que en las excursiones que se hacían desde allí se practicaba la equitación a gran escala y esto tenía un efecto positivo en los pacientes de tuberculosis (Cazenave, 1877: 62).

11. Asiduos de los balnearios fueron los miembros de la Xeración Doente (Generación Doliente), un grupo de artistas gallegos fallecidos todos en torno a los treinta años como consecuencia de esa enfermedad.



Apunte de Aguas Buenas (ca. 1882). Carlos de Haes. Grafito sobre papel avitelado. 97 x 169 mm.
(Museo Nacional del Prado)



Le massif de la Maladeta (1879). Gustave Doré. Óleo sobre lienzo. 130,5 x 180,5 cm.
Maison Natale du Maréchal Foch (Tarbes). (Service des Musées de Tarbes)

Más allá de las salidas terapéuticas a la montaña, algunos artistas viajeros emprendieron verdaderos periplos hacia lo desconocido. Los Pirineos constituían un paraíso para aquellos creadores que buscaron en las cumbres una naturaleza todavía prístina o para quienes pretendían inmortalizar costumbres amenazadas por el vertiginoso avance de la industrialización. En esa línea se situaron los viajes al Pirineo francés de autores como Eugène Viollet-le-Duc (1833) o Eugène Delacroix (1845) y las sucesivas estancias de Rosa Bonheur en emplazamientos como Gavarnie (Penent y Dalzin, 2007). Algunos, como Gustave Doré, transitarían por los espacios de frontera inmortalizando el camino hacia la Maladeta. Alexandre Antigna descubrió y representó el valle de Ansó en 1863 y más adelante el pintor bordelés William Laparra, fascinado por la pervivencia de las antiguas costumbres, realizaría varias estancias en Hecho, donde terminaría sus días en 1920 (Bernués, 2013: 713-717). En este sentido, la localidad de Ansó sería visitada en 1901 y en 1913 por Ignacio Zuloaga, a quien en este segundo viaje acompañarían el músico Maurice Ravel, el escritor Ramiro de Maeztu y el arquitecto Jacques Hermant. El primer viaje lo hizo en tren hasta Jaca y luego en carreta hasta Ansó. El segundo lo hizo en automóvil, pues en la segunda década del siglo xx este medio de transporte marcó los desplazamientos de artistas y escritores transformando su aprehensión del paisaje (Juberías, 2022: 113-124).

El valle de Benasque y el Luchonnais: el imaginario romántico de la cima de los Pirineos

Para poder comprender el tipo de imágenes que se representan en la colección de estampas de la FHB es necesario explicar cómo ese confín pirenaico se convirtió a lo largo del siglo xix y a comienzos del siglo xx en un destino para viajeros deseosos de contemplar las cumbres más elevadas de la cordillera.

El valle de Benasque (Huesca) y el Luchonnais (Haute-Garonne) componen un territorio transfronterizo que, junto con el cercano valle de Arán (Lérida), constituye la zona más elevada de la cordillera pirenaica, ya que en el primero se encuentra el macizo de la Maladeta, el cual acoge el Aneto, el pico más alto del Pirineo (3403,5 metros). Durante el siglo xix las publicaciones de viajes y de geografía aludían a la Maladeta como la cumbre más alta de la cordillera, incluyendo el Aneto dentro del conjunto de sus picos. Así lo comprobamos en la obra del geógrafo y naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859): «Este pico [el de Nethu], llamado también Anethon o Malahita, o pico oriental de Maladeta, es la cima más alta de los Pirineos, la cual tiene 1787 toesas de elevación, y excede por consecuencia de 40 toesas al Monte

Perdido» (Humboldt, 1826: 85). En el *Anuario estadístico de España* publicado en 1859 (pp. 8-9) ya figura la altura real del Aneto:

los picos de la Maladeta, de los cuales el más elevado, llamado por los franceses Pico de Nethon, se encuentra a los 42° 37' 58" de latitud y 4° 20' 1" de longitud E, siendo su altitud de 3404 metros (g), que es la mayor de todo el Pirineo, y muy poco inferior a la de los picos de Sierra Nevada.

Tal y como apunta Richard Ford (1796-1858), viajero, escritor e hispanista inglés autor del *Manual para viajeros por España y lectores en casa* (1844), este macizo no siempre fue contemplado como el más alto de los Pirineos (2008: 139):

El Maladeta es el pico más alto, aunque el Pico del Mediodía y el Canigú,¹² por elevarse súbitamente de llanuras y tener, por lo tanto, las alturas aparentes más grandes, fueron considerados los más altos por largo tiempo, pero ahora estos usurpadores franceses han sido destronados.

Los avances geográficos permitieron identificar la verdadera altura del macizo de la Maladeta y dar a conocer sus cumbres como las más altas del Pirineo, lo que contribuiría a atraer a intrépidos viajeros fascinados por ellas.

El carácter legendario del macizo de la Maladeta cautivaría a los pioneros del pirineísmo francés, y al respecto cabe destacar la primera ascensión al Aneto, llevada a cabo por el militar ruso Platón Chijachov (1812-1892) junto con el botánico normando Albert de Franqueville (1814-1891) en 1842. En 1845 este último publicaría en París el relato *Voyage à la Maladetta*, que comenzaba recogiendo las siguientes impresiones (Franqueville, 1845: 5-6):

Il n'est aucun des nombreux baigneurs, que chaque année Bagnères-de-Luchon voit se presser dans son sein, qui n'ait gravi les escarpements du port de Benasque et contemplé du haut de cet observatoire la masse imprenable de la Maladetta.

C'est avec juste raison que quelques voyageurs ont surnommé cette montagne le Mont-Blanc des Pyrénées. Non seulement, en effet, elle est la plus haute de toutes les cimes de cette belle chaîne, mais encore c'est elle qui, par la majesté de son aspect, la vaste étendue de ses glaciers, la sauvage austérité de ses flancs, frappe le plus vivement l'imagination du spectateur.¹³

12. Se refiere al Midi d'Ossau (2884 metros) y al Canigó (2784 metros).

13. Ninguno de los numerosos bañistas que cada año acuden a Bagnères-de-Luchon se ha perdido la subida al puerto de Benasque para contemplar desde allí la imponente Maladeta. Es comprensible que algunos viajeros la hayan apodado el *Mont Blanc de los Pirineos*. No solo es la cima más elevada de esta hermosa cadena montañosa, sino también la que, por la majestuosidad de su aspecto, la amplitud

Durante las décadas siguientes los relatos sobre ascensiones al macizo realizadas por pirineístas franceses serían muy frecuentes. Su apelativo *Mont-Blanc del Pirineo* aumentaría su fama, sobre todo en la vertiente francesa. Así, en febrero de 1893 llegaría a estrenarse un *ballet* llamado *Maladetta* en la ópera Garnier de París. El libreto fue escrito por Pierre Gailhard, la música era de Paul Vidal y la coreografía de Joseph Hansen. Su inspiración vino dada por una leyenda gascona.¹⁴ La Bibliothèque nationale de France conserva los diseños de los decorados del primer y el segundo cuadro, además de los modelos de los figurines del *ballet*, obra del artista Georges Sauvage.¹⁵ La escenografía del primer cuadro representaba un pueblo pirenaico rodeado de montañas y el segundo cuadro la gruta de Gargas. En la prensa del momento se publicaron varios croquis de los decorados y del vestuario.¹⁶

Desde el punto de vista iconográfico destaca la portada de una de las partituras para piano que se pusieron a la venta a raíz del estreno del *ballet*, realizada por Félix Desgranges. En ella se representa el mismo pueblo de montaña a la sombra del macizo de la Maladeta y, en un primer plano, dos bailarinas, una ataviada con atuendo andaluz en pose de flamenco —el personaje del hada de las Nieves— y otra vestida con indumentaria pirenaica.¹⁷ En los últimos años del siglo xix el imaginario francés seguía asimilando lo flamenco con lo español y en algunas postales francesas de la época —como se constata en la colección de la FHB— las mujeres del Pirineo aragonés aparecían retratadas como gitanas vestidas de andaluzas.

Sin embargo, a pesar de recibir viajeros tanto franceses como españoles, el desarrollo turístico y, por lo tanto, urbanístico de Bagnères-de-Luchon y el de Benasque serían muy diferentes. La primera localidad fue en la segunda mitad del siglo xix un atractivo centro de vacaciones de la alta burguesía y la aristocracia gracias a sus fuentes, cuyos manantiales eran conocidos desde época romana. Sin embargo, sería en los años treinta de esa centuria cuando se decidiría renovar sus instalaciones termales haciendo llegar a ellas a Jules-François de Neufchâteau, un ingeniero de minas del departamento

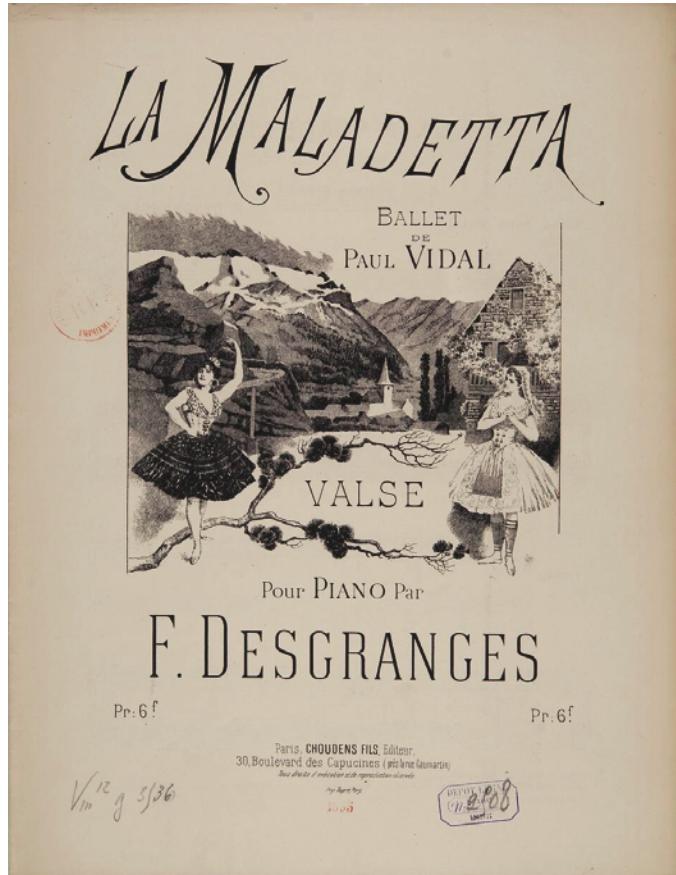
de sus glaciares y la salvaje austeridad de sus laderas, impacta con mayor fuerza en la imaginación del espectador» (traducción del autor).

14. Véase «Semaine théâtrale. La Maladetta (à l'Opéra)».

15. Bibliothèque nationale de France (BnF), *La Maladetta: ballet en 2 actes, chorégraphie de Joseph Hansen*, París, Théâtre national de l'Opéra – Palais Garnier, 24 de febrero de 1893 <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb421534343>.

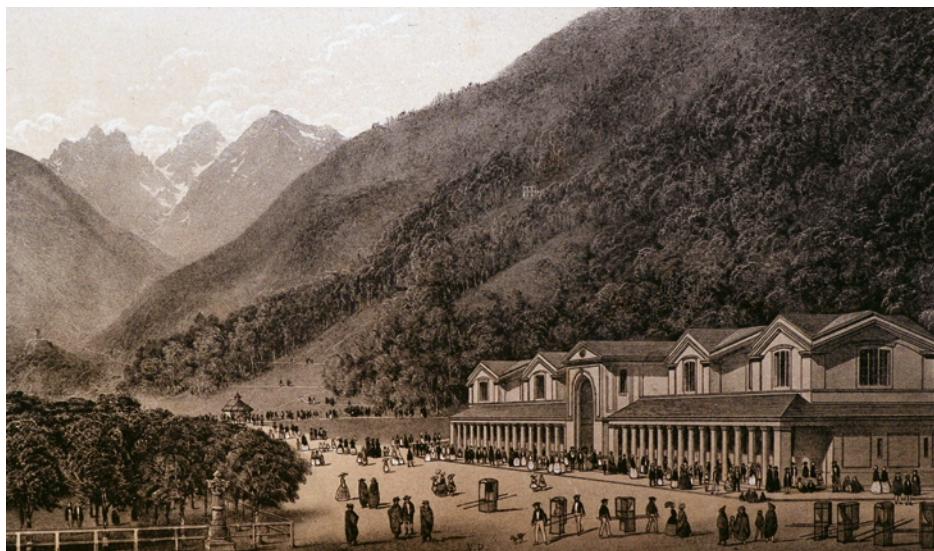
16. En la BnF se conserva una página extraída de un diario de época con estas ilustraciones. *La Maladetta: ballet en 2 actes, chorégraphie de Joseph Hansen*, París, Théâtre national de l'Opéra – Palais Garnier, 24 de febrero de 1893 <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42153382p>.

17. BnF, *La Maladetta, ballet de Paul Vidal. Valse pour piano par F. Desgranges*. Identificador: ark:/12148/bpt6k319091s.



Partitura de la pieza para piano *Maladetta* (1893), *ballet* de Paul Vidal.
(Bibliothèque nationale de France)

del Ariège. El diseño de los nuevos edificios de los baños fue encargado al arquitecto departamental Edmond Chambert (1811-1881), quien con el objetivo de documentarse sobre las formas y las funciones de la arquitectura termal viajó a importantes balnearios franceses como Aix-les-Bains o Mont-Dore y europeos como Wiesbaden o Bad Ems y finalmente creó un edificio con grandes columnatas heredero de las formas de las termas de Caracalla (La Taille, 2019). Chambert también diseñó todo un parque termal en el que los agüistas pudiesen dar paseos terapéuticos y, en 1867, un pabellón para el baño del príncipe imperial. A todo ello hay que sumar los numerosos proyectos de mansiones y casas particulares, algunas de ellas tan pintorescas como los Chalets Spont, representados en las estampas conservadas en la



Établissement thermal de Bagnères-de-Luchon (siglo xix). Victor Petit. Litografía.
(Fundación Hospital de Benasque)

FHB.¹⁸ Chambert también construiría otras villas particulares, como la de Charles Tron, villa Diana o villa Édouard.

El casino de Luchon sería diseñado por Bernard Castex en 1875. Además, la llegada del ferrocarril en los años setenta del siglo xix impulsaría el turismo en la localidad, lo que permitiría construir en el paraje de Superbagñères, a 1800 metros de altitud, un gran hotel que fue concluido en 1922 y quedó conectado con Bagnères-de-Luchon mediante un tren cremallera.¹⁹ Este sería el origen de la estación de esquí homónima.

Con todas estas infraestructuras, Bagnères atrajo a una élite económica y social de aristócratas ociosos, burgueses deseosos de imitarlos, actores y actrices, literatos que escribirían abundantes relatos de viajes, etcétera. Supieron aprovechar esta rica clientela los dibujantes y los editores, que produjeron abundantes vistas litografiadas de Luchon y sus alrededores. En esas estampas, destinadas a las residencias de los viajeros, se ofrecen tanto panoramas del exuberante paisaje de montaña como vistas urbanas en las que quedan

18. Fueron encargados por el matrimonio formado por el doctor Simon Spont y Hortense Soulerat a su regreso de su viaje de novios a Suiza. Ellos residían en el chalé más pequeño y reservaban los dos grandes para el alquiler estacional (La Taille, 2019).

19. El hotel podía acoger a trescientos clientes en ciento treinta habitaciones y daba trabajo a ciento veinte empleados (Chadefaud, 1987: 510).



Les chalets à Luchon (siglo xix). Pierre Gorse. Litografía coloreada.
(Fundación Hospital de Benasque)

reflejadas las elegantes instalaciones termales, la arquitectura vacacional y los visitantes en actitudes de paseo (Gonse y Castex, 1967: 8). Entre la clientela de esos establecimientos cabe destacar a la propia familia imperial (la emperatriz Eugenia conocía desde su juventud estas estaciones termales y posteriormente las visitó en compañía de su hijo, el príncipe imperial), Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Edmond Rostand o el rey Alfonso XIII. En la estación termal también hubo numerosos veraneantes de la aristocracia española, que en ocasiones alternaban sus estancias unas semanas en Panticosa y otras en la vertiente francesa.²⁰ Así, Luchon llegó a contar con anuncios en la prensa nacional en los que se publicitaban sus hoteles y sus villas y se afirmaba que era «punto de reunión de las ricas y distinguidas familias españolas y americanas».²¹

20. Las referencias a miembros de la realeza, aristócratas, políticos y otros integrantes de las clases privilegiadas que veraneaban en Bagnères-de-Luchon es constante en la prensa española del siglo xix y de comienzos del xx. Sobre los traslados realizados entre Panticosa y Luchon he podido localizar el viaje de la condesa de Villagonzalo, que se desplazó de la localidad española a la francesa en el verano de 1902: «A veranear», *El Globo* (Madrid), 15 de agosto de 1902, p. 3.

21. «Bagnères-de-Luchon», *La Época* (Madrid), 19 de agosto de 1884, p. 4.

El caso de Benasque es diferente. La historia de la localidad también ha estado ligada a la existencia de manantiales termales que darían lugar al establecimiento conocido como *Baños de Benasque*. A comienzos del siglo xix Antonio Cornel y José Ferraz, dos políticos oriundos de esa villa, construyeron nuevos edificios para comodidad de los agüistas (Solsona, 1999: 25). Al respecto, se conserva la publicación *Tratado de las virtudes y usos de las aguas minerales de la villa de Benasque* (1805), de Anacleto Bada y Borda, médico de Benasque, en la que se da cuenta de las instalaciones y de las propiedades de esas aguas. En sus primeras páginas explica las comodidades del nuevo centro y el buen abastecimiento de alimentos debido a su cercanía a Benasque. Sin embargo, ya en fechas tan tempranas Bada (1805: 8) apunta uno de los principales problemas del valle, su mala accesibilidad:

Por desgracia no ofrecen iguales comodidades los caminos que conducen a estos Baños: colocados en el centro de los Pirineos apenas se puede llegar a ellos que no sea por caminos difíciles y tortuosos. Desde Zaragoza se puede ir en ruedas solo hasta Barbastro, que está a mitad de camino; las quince leguas restantes se han de andar precisamente a caballo; bien que este camino, que corre por la orilla del Río Ésera [...].

La titularidad de los baños era municipal y su explotación era concedida a un arrendatario o bañero que concurría en subasta pública para gestionar el establecimiento por periodos de cuatro años. A diferencia de lo que ocurría en Panticosa o en las Termas Matheu (luego Termas Pallarés) de Alhama de Aragón, la gestión no corría a cargo de una empresa privada. Por ello los Baños de Benasque siempre fueron un establecimiento humilde y no lograron atraer un turismo lejano, sino más bien ofrecer un servicio terapéutico a los habitantes del valle. El Archivo Municipal de Benasque conserva los pliegos de condiciones de este arrendamiento desde 1839 hasta la Guerra Civil. En ellos se estipula que el bañero tenía derecho a instalarse en la casa de baños con su familia, y los precios para los vecinos de Benasque —también entendidos como tales los descendientes de las casas históricas de la localidad— eran más reducidos.

Las referencias a estos baños en textos franceses y españoles del siglo xix corresponden, en su mayoría, a relatos sobre ascensiones a las montañas de la zona. Así, el naturalista y entomólogo tolosano Nérée Boubée (1806-1862) desaconsejaba visitarlos por su difícil acceso y su falta de comodidades (Boubée, 1843: 154-155):

Je ne vous propose donc pas de monter à ces bains de Vénasque. Il faut une bonne heure pour les atteindre, et si vous n'êtes assuré d'y rencontrer des espagnols ou des dames espagnoles que vous soyez curieux de voir, il

n'y a rien dans l'établissement qui puisse vous dédommager de cette course. Bornez-vous à compter sur la façade les 57 fenêtres rangées symétriquement en trois étages.²²

Apunta Boubée que a este establecimiento no acudían bañistas *por placer*, sino que se trataba de una clientela enferma que en ocasiones llevaba su propia cama y sus provisiones. Medio siglo después, el escritor Maurice Méaudre de Lapouyade (1892: 40) describía los baños como «une longue boîte, triste et déserte, aux mille fenêtres, perchée sur le flanc de la montagne».

Avanzado ya el siglo xx, la situación del centro no era mucho mejor. Gracias al pliego de condiciones correspondiente a 1926, el cual venía acompañado de una relación de los enseres y los utensilios existentes en la casa de baños, apreciamos el carácter modesto de las habitaciones, que tan solo contaban con cama, sillas y, excepcionalmente, un pie de lavabo.²³

La austeridad y la falta de comodidades impidieron la llegada de una clientela burguesa, y esto haría que casi todas las imágenes litográficas que se produjeron sobre Benasque recogiesen vistas de sus altas cumbres o de la pintoresca visión que ofrecía su caserío coronado por el castillo, olvidando los baños, como señalo a continuación.

Al rescate de la memoria pirenaica: la Fundación Hospital de Benasque y su colección de estampas

A pesar del atractivo turístico que el Pirineo central representa en la actualidad, esta región fue durante siglos un territorio difícilmente accesible. En las últimas décadas se han llevado a cabo iniciativas para la conservación de su legado histórico, artístico y etnológico. En el caso del Alto Aragón, los pequeños museos etnológicos (Subías, 2021: 215-218) y archivos como el Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca constituyen auténticos lugares de memoria tal y como los definía el historiador francés Pierre Nora (1984: xvi-xlii):

Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes

22. «No le sugiero que suba a estos baños de Benasque. Se necesita una buena hora para llegar a ellos, y, si no está seguro de querer encontrar españoles o mujeres españolas que le interese ver, no hay nada en el establecimiento que pueda compensarle el viaje. Limítense a contar las cincuenta y siete ventanas dispuestas simétricamente en tres pisos en la fachada» (traducción del autor).

23. «Arriendo de la casa de los Baños de Benasque hecho por el Ayuntamiento de la villa a favor de Miguel Mora Rufat para el periodo 1926-1929», Archivo Municipal de Benasque, Patrimonio, Arriendos de Baños de Benasque, 1926.

témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité [...]. Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit.²⁴

En ese mismo campo de actuación se sitúa la Fundación Hospital de Benasque, una institución que ha contribuido a la preservación de la memoria pirenaica y que conserva una valiosa colección de estampas decimonónicas en las que se representan los valles de Benasque y el Luchonnais. Vio la luz en diciembre de 2006 y tiene como objetivo «la investigación, estudio, restauración, divulgación y puesta en valor del patrimonio artístico, cultural, etnológico y natural del Pirineo».²⁵ Una importante línea de acción ha sido la recopilación de materiales relativos a la memoria pirenaica, prestando especial atención al patrimonio en papel: «publicaciones, libros, postales, fotografías, documentos antiguos, etc.». Dos entidades constituyeron la FHB: el Ayuntamiento de Benasque y la empresa Hospital de Benasque 2000, encargada de la rehabilitación y la explotación en forma de hotel y centro de deportes de invierno del antiguo Hospital de Benasque, propiedad del consistorio.²⁶

El Hospital de Benasque había sido fundado en el siglo XII por la Orden de San Juan de Jerusalén o de los Caballeros Hospitalarios. Sus funciones no eran específicamente médicas, sino que ofrecía resguardo a las personas que atravesaban el paso fronterizo de Benasque, un propósito que también tenía en la vertiente francesa el cercano Hospice de Luchon, representado en abundantes litografías y fotografías. El hotel actual se sitúa sobre el edificio del quinto hospital construido (los cuatro anteriores habían sido progresivamente abandonados o destruidos por aludes). La FHB alberga hoy en día una importante biblioteca y un archivo donde se guardan 6600 libros sobre

24. «Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. [...] Un lugar de memoria en todos los sentidos de la palabra va desde el objeto más material y concreto, posiblemente ubicado geográficamente, hasta el objeto más abstracto e intelectualmente construido».

25. Podemos poner en relación estos objetivos con los de otras asociaciones culturales del Alto Aragón, como la Fundación Alcort (Binéfar), dedicada a la colección y la divulgación de arte contemporáneo y libros sobre historia de Aragón. Señalaba Paula Blanco Domínguez (2017: 458) que hasta 2009 esta fundación había organizado exposiciones de arte contemporáneo, pero desde entonces su programación se había reducido «drásticamente». Aunque la FHB también ha vivido en los últimos años una etapa de menor actividad, ha seguido emprendiendo proyectos con instituciones como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca – CDAN (por ejemplo, *Caminar los Pirineos*, dos exposiciones celebradas en 2022 en las que se pusieron en relación los periplos de los viajeros románticos con la experiencia de Richard Long frente al macizo de las Maladetas y con obras de otros artistas actuales invitados. Véase <http://www.cdan.es/exposicion/caminar-los-pirineos> [consulta: 27/7/2023]).

26. La Fundación Hospital de Benasque quedó constituida con un capital de 30 000 euros, aportados al 50 % por la empresa y por el consistorio (Fortuño, 2006).

pirineísmo y 1380 estampas —muchas de ellas litografías—. También conserva un valioso acervo cartográfico de 348 planos, una importante colección de fotografía antigua y moderna y 11 200 postales antiguas de ambas vertientes del Pirineo. Esto último hace de ella una institución clave para la investigación de la tarjeta postal y la imagen turística del Pirineo central.²⁷ Hay que destacar la labor de Jorge Mayoral, el primer gerente de la fundación, encargado de buscar, recopilar, adquirir y catalogar esta ingente cantidad de material histórico, de gran utilidad para los estudios pirenaicos.

En las siguientes líneas se ofrece un breve recorrido por los aspectos más destacados de la colección de estampas de la FHB. Cabe señalar que se trata de una amplia colección en la que se encuentran representados unos sesenta autores, principalmente franceses, aunque también hay dos españoles: Francisco Javier Parcerisa y Bernardo Blanco. En cuanto a los formatos, entre las obras existentes podemos distinguir estampas conservadas sueltas —ya sea porque formaban parte de una serie y fueron separadas de ella para su venta, porque se editaron de manera individual o porque fueron extraídas de algún libro ilustrado— y álbumes de estampas editadas y vendidas conjuntamente.

Por su interés iconográfico y por su valor estético y documental, analizo en primer lugar los álbumes de litografías de gran y mediano formato conservados en la FHB. La litografía fue fundamental a la hora de construir un imaginario turístico de ciertos destinos de costa y montaña.²⁸ Su auge corrió paralelo a la llegada de viajeros a las estaciones termales francesas, quienes, además, en ocasiones emprendían pintorescas excursiones a las cumbres pirenaicas (Jarrassé, 2002: 39). Antes de regresar a las urbes en las que habitaban, adquirían litografías realizadas por artistas especializados en la captación de paisajes de montaña. Las imágenes diferían poco de un artista a otro y su estética, que enfatizaba los aspectos más agrestes e indómitos de estas cumbres, también solía ser similar (Lasaosa, 2015: 139-140).

A continuación analizo alguno de los álbumes realizados por artistas viajeros franceses conservados en la FHB. Es el caso del titulado *Luchon et ses environs*, que contiene veinte estampas de Pierre Gorse (1816-1875) litografiadas en el taller parisino Becquet Frères, delimitadas en formato oval y recogidas en una rica encuadernación de color rojo y dorado. Gorse, que

27. <https://www.fundacion-hospital-benasque.org/inicio> [consulta: 25/7/2023].

28. La litografía fue inventada en los últimos años del siglo XVIII por el austriaco Aloys Senefelder y enseguida fue utilizada para la representación de vistas de viajes que después se vendían sueltas o formaban parte de libros ilustrados. En esta técnica de estampación el dibujante no se veía obligado a seguir una instrucción especial, pues lo único que necesitaba era dibujar sobre la piedra o sobre el papel autógráfico con lápiz o con pluma utilizando sustancias planas. Esto dio lugar al abaratamiento de la edición de las imágenes y a una mayor velocidad de producción (Blas, 1996: 52).



Passage du Port de Vénasque (siglo xix). Pierre Gorse. Litografía.
(Fundación Hospital de Benasque)

practicó la litografía tras haber aprendido la técnica en su juventud en Burdeos (Bernués, 2013: 183), fue uno de los artistas más prolíficos a la hora de representar la región pirenaica. El álbum, que iba acompañado de un texto introductorio sobre los atractivos turísticos de Luchon, se vendía en el establecimiento del editor Lafont, en la céntrica vía Allées d'Étigny. De este álbum se conservan tres ejemplares incompletos en la FHB, y en él se incluían diferentes vistas de Luchon: imágenes urbanas —entre ellas algunas de las instalaciones termales ya levantadas por Chambert—, de los atractivos naturales —como el Lac d'Oô— y de localidades cercanas como Saint-Béat o Bosost —esta última situada en el valle de Arán—. También había una vista del puerto de Benasque que mostraba el tortuoso camino que había que tomar para emprender el paso a España por Aragón.

También de Pierre Gorse se conservan en la FHB varias estampas correspondientes al álbum *Les Pyrénées monumentales et pittoresques*, en el que se representa, entre otros parajes del entorno de Luchon, la gruta de Gargas —que posteriormente inspirará una parte del ballet *Maladetta*— y se incluye una imagen titulada *Espagnols ambulants (à Luchon)* en la que se ve un grupo de músicos españoles tocando sus instrumentos y cantando junto al establecimiento termal de esa localidad. Al respecto, en varias de las estampas que custodia la FHB aparecen españoles retratados en esas



Vue de la petite ville de Vénasque, Espagne (siglo xix). Victor Petit. Litografía.
(Fundación Hospital de Benasque)

estaciones termales no como bañistas, sino como trabajadores (véase la pequeña estampa *Établissement thermal et marchands espagnols*) que cruzaban la frontera y ofrecían sus servicios a la clientela de esos lujosos centros. La visión que desde Francia se transmite de esos españoles es la imagen mítica de los contrabandistas, los músicos o los arrieros —que llamaron la atención, por ejemplo, de Rosa Bonheur en sus estancias en las vertientes francesa y española (Bernués, 2017: 23-34)—.

También editado en Luchon, en el establecimiento de Dulong, sito asimismo en la vía Allées d'Étigny, cabe destacar el álbum *Bagnères-de-Luchon et ses environs*, con estampas dibujadas y litografiadas por Victor Petit (1817-1871). Fue impreso por Thierry Frères en París. Los lugares representados son similares a los del álbum anterior e incluyen una vista de la estación termal en plena afluencia de bañistas, imágenes panorámicas a doble página de las cumbres más altas del Pirineo y de nuevo el escarpado paso del puerto de Benasque. La última estampa es una vista de Benasque con el río Ésera y el castillo de la localidad, que fue demolido por orden de Isabel II en 1858 (Cabañas, 1999: 51).

Otro álbum de gran formato, titulado *Souvenir des Pyrénées*, alberga estampas dibujadas y litografiadas por diferentes artistas, como las de E. Paris, impresas en Thierry Frères, en París, o las de Eugène Fil, editadas en la Lithographie Constantin de Toulouse. También forman parte de este álbum algunas

litografías de Louis-Julien Jacottet (1806-1880) impresas por Auguste Bry en su establecimiento del 134 de la Rue du Bac de París y posteriormente vendidas en Chez Gihaut Frères, establecimiento situado en el 5 del Boulevard des Italiens. Por lo tanto, en este caso nos encontramos ante imágenes tomadas del natural —tal y como reza una inscripción—, dibujadas y litografiadas por un artista, impresas en un establecimiento y vendidas en otro diferente. Las imágenes de Jacottet fueron acusadas de ser menos pintorescas que las litografías de sus contemporáneos al buscar un realismo más fotográfico. Además, fue uno de los autores que más contribuyeron a la difusión de los encantos no solo de los establecimientos termales franceses, sino también de otros europeos como Baden-Baden (Beraldi, 1889: 160-162). En ocasiones Jacottet se encargaba de ejecutar los paisajes y cuando había que introducir figuras humanas otro autor se ocupaba de esta tarea. Fue el caso de Adolphe Bayot (1810 – ca. 1871), como apreciamos en una vista de la estación termal de Eaux-Bonnes o en otra de Biarritz. Por lo tanto, puede constatarse el entramado profesional existente para la ejecución y la puesta en valor de estas estampas, que implicaba a dibujantes, impresores y establecimientos de venta tanto en las estaciones termales como en ciudades cercanas (Pau o Toulouse) o en la propia París.



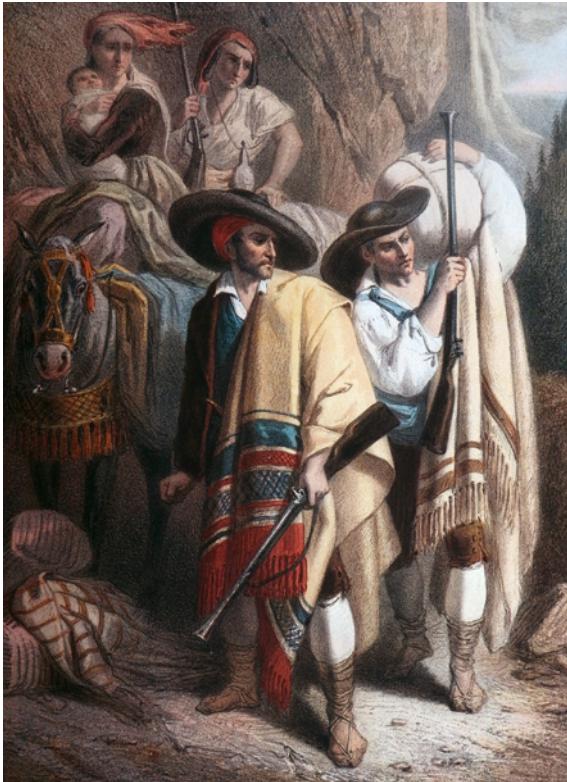
Lac d'Oô (siglo xix). Eugène Ciceri. Litografía.
(Fundación Hospital de Benasque)

Por la calidad de las ilustraciones debemos destacar los trabajos del pintor, ilustrador y grabador francés Eugène Ciceri (1813-1890), hijo del también pintor y visitante del Pirineo Pierre Ciceri (Bernués, 2013: 25). Fue un paisajista vinculado a la estética de la École de Barbizon y trabajó en su juventud en los bosques de Fontainebleau, asentado con otros artistas en la localidad de Marlotte. Realizó abundantes viajes y colaboró con el barón Taylor y Charles Nodier en la iniciativa *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. También pasó largas temporadas recorriendo los Alpes y el Pirineo y produciendo álbumes de litografías tomadas del natural. El primer tomo de su álbum sobre el Pirineo lo dedicó a *Luchon & ses environs*. Se comercializaba en la librería Lafont de Luchon y entre sus vistas se ven los mismos parajes representados por los autores anteriores. Probablemente en las de Ciceri se constata una visión menos reelaborada de la naturaleza, lo que las dota de un gran realismo, como puede apreciarse en la del Lac d'Oô. Se trata ya de vistas algo más tardías, pues en ellas figura construido el casino de Luchon, diseñado por el arquitecto Raymond Castex y concluido en 1880.

Otro álbum interesante es el titulado *Album des Pyrénées*, con dibujos del ilustrador inglés Thomas Allom (1804-1872) estampados por Arthur Willmore (1814-1888). A pesar de que la comercialización de este álbum de dieciséis litografías se hacía a través de la librería Lafon, sita en la rue Henri IV de Pau, sus pies de foto figuran en francés, inglés y alemán. En este caso vuelve a aparecer el Lac d'Oô, junto con atractivos de otras zonas del Pirineo francés como la ciudad de Pau, las estaciones termales de Eaux-Bonnes y Cauterets, el circo de Gavarnie, el pico del Midi d'Ossau o el castillo templario de Luz-Saint-Sauveur.

Cabe destacar también, por su temática diferente, los repertorios de *Costumes des Pyrénées* de Alfred Dartiguenave (1821-1885). Este artista oriundo de Pau se formó en París, posteriormente regresó a su tierra natal y en 1855 editó este conjunto de trajes pirenaicos. Se trata de estampas a color dibujadas del natural por Alfred Dartiguenave, litografiadas por V. Adam, Champagne, Lemoine Jne. & A. El impresor era Lemercier, de París, y el editor que las comercializaba era Auguste Bassy, con establecimiento en Pau junto a la place Royale y en Eaux-Bonnes en el edificio de la Maison Pommé. Dartiguenave centró su atención en los pintorescos personajes que poblaban los valles del Pirineo francés situados en los alrededores de Pau, Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, Cauterets o Bagnères-de-Bigorre. Incluyó también una representación de unos contrabandistas aragoneses y un pastor del valle de Arán.

Además de todos estos álbumes de gran y mediano formato, la FHB conserva también media docena de pequeños álbumes franceses. Se trata de conjuntos de postales en los que se reproducen en menor tamaño las litografías de los álbumes anteriores. Todos ellos fueron editados en elegantes encuadernaciones con tipografías doradas y contienen vistas generales de los Pirineos, de Luchon y de indumentarias pirenaicas.



Contrebandiers aragonais (siglo xix). Alfred Dartiguenave. Litografía.
(Fundación Hospital de Benasque)

Para terminar este recorrido sería necesario aludir a las estampas conservadas de forma independiente. Entre ellas cabe destacar dos vistas a color de Benasque, en las que se aprecia el antiguo aspecto de la villa, con el castillo que fue demolido en 1858. Una fue ejecutada por Jacottet —con figuras de la mano de Bayot— y la otra por E. Paris. También cabe destacar una litografía de Victor Petit titulada *Ascension au pic de Néthou (par la crête inférieure du pic de la Maladetta)*. En ella se ofrece una visión del glaciar del Aneto con un grupo de excursionistas atravesando las primeras lenguas de hielo. Por último, hay que mencionar una estampa dibujada por Jean-Étienne Lagarrigue y litografiada por Ferogio, perteneciente a una serie titulada *Pyrénées españoles*, que representa a una familia de habitantes de Benasque. En ella se ve al padre de familia con capa y bastón, al hijo sentado sobre un hatillo en el que portan sus pertenencias y a la madre con las manos sobre los cabellos del niño, despiojándolo. Estas estampas contribuyen a la difusión de una imagen



Álbumes de postales franceses (finales del siglo xix).
(Fundación Hospital de Benasque)

atrasada y agreste de los habitantes del Pirineo aragonés, vistos como sujetos pintorescos desde las elegantes estaciones termales del lado francés.

A modo de conclusión

Tras realizar este breve recorrido por la colección de estampas de la FHB podemos comprobar la importancia que la litografía tuvo en la configuración de la imagen turística de este territorio. A través de esas estampas se construyó un imaginario del viaje basado en los usos terapéuticos o placenteros de los balnearios y en las excursiones a la alta montaña en los inicios del pirineísmo. En este sentido, los valles de Benasque y Luchón constituyeron una pieza central en la génesis de numerosos relatos literarios y en la elaboración de un repertorio estético de los paisajes y las gentes del Pirineo central en ambas vertientes. La mayor parte de las imágenes de esos parajes se editaron en la vertiente francesa, y por tanto estaban destinadas a un público francés. Se trataba además de productos con un claro carácter comercial, muy lucrativos, y para su realización y su puesta a la venta existía, como he señalado, un complejo entramado formado por artistas, impresores, editores y comerciantes. Por ese motivo, con el fin de mercantilizar las imágenes, los aspectos que más interesaban a la hora de representar el lado español eran los tópicos estereotipados con los que las artes visuales francesas solían inmortalizarlo. Así, además de reflejar el carácter agreste y abrupto de los pasos fronterizos, los artistas franceses se centraban en reproducir el pintoresco

caserío de Benasque antes de la destrucción de su castillo o en retratar a los habitantes del Alto Aragón desde una posición desigual. No mostraban al aragonés como a un semejante, sino que de él subrayaban la otredad, el carácter ajeno a la modernidad tecnológica y sociocultural y ciertos tópicos festivos o raciales que reducían la identidad española a lo jocoso y jaranero.

Por otro lado, por su condición de productos concebidos para su adquisición en masa (no eran susceptibles, *a priori*, de ser conservados en museos) y por su fragilidad al tratarse de obras en papel, la preservación de esas estampas se ha visto amenazada. Una parte importante de las obras siguen estando en manos de coleccionistas particulares o de anticuarios y salen con frecuencia a la venta en subastas y ferias. Iniciativas como las de la FHB contribuyen a la conservación de un patrimonio que, junto con el cartel turístico, la fotografía y la tarjeta postal, constituye un vestigio del turismo de épocas pasadas. Cabría esperar, por último, que esta colección fuera musealizada o exhibida periódicamente en exposiciones temporales, continuando con la colaboración que la fundación mantiene con instituciones como el CDAN. El objetivo final debería ser que este patrimonio pudiera ser percibido y disfrutado por la sociedad y contribuyera a la investigación de la historia de los viajes a los Pirineos, una tarea fundamental para la concepción de un turismo futuro sostenible y respetuoso con el entorno.

Referencias bibliográficas

- Anuario estadístico de España correspondiente al año de 1858, Madrid, Imprenta Nacional, 1859.
- Bada y Borda, Anacleto (1805), *Tratado de las virtudes y usos de las aguas minerales de la villa de Benasque*, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras.
- Benayre, Sylvain (2004), «La prensa de viajes en Francia durante el siglo xix», *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, xi (1-2), pp. 127-152.
- Beraldí, Henri (1889), *Les graveurs du xix^e siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 8, París, Librairie L. Conquet.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio (2013), *Resplandores en lo fronterizo: el Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- (2017), «Los Pirineos aragoneses en la obra de Rosa Bonheur», *Aragón Turístico y Monumental*, 383 (diciembre), pp. 23-34.
- Blanco Domínguez, Paula (2017), «Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: el caso de las fundaciones culturales aragonesas», en Javier Ibáñez Fernández (ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, PUZ, pp. 455-466.
- Blas Benito, Javier (coord.) (1996), *Diccionario del dibujo y de la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Caligrafía Nacional.

- Boubée, Nérée (1843), *Bains et courses de Luchon: vrai guide pour les courses et les promenades*, Pau, É. Vignancour.
- Cabañas Boyano, Aurelio (1999), *Aragón, una tierra de castillos*, Zaragoza, El Periódico de Aragón.
- Cazenave de la Roche, É. (1877), «De la equitación en las enfermedades del pecho», *El Anfiteatro Anatómico Español y el Pabellón Médico*, 15 de marzo, pp. 61-62.
- Cénac-Moncaut, Justin (1861), *L'Espagne inconnue: voyage dans les Pyrénées de Barcelone à Tolosa*, París, Amyot.
- Chadefaud, Michel (1987), *Aux origines du tourisme dans les Pays de l'Adour: du mythe à l'espace, un essai de géographie historique*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Delpach, Viviane (2020), «Voyages pittoresques dans les anciennes Pyrénées: déambulations romantiques et villégiature de montagne (1800-1860)», en *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Ford, Richard (2008), *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, vol. vii: *País Vasco, Aragón y Navarra*, Madrid, Turner (1.^a ed., 1844).
- Fortuño, Elena (2006), «La Fundación Hospital de Benasque impulsará el patrimonio del Pirineo», *Diario del Alto Aragón*, 13 de diciembre, p. 9.
- Fourcassié, Jean (1990), *Le romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, Annales Pyrénéennes.
- Franqueville, Albert de (1845), *Voyage à la Maladetta*, París, L. Maison.
- Gonse, Pierre de, y Jean Castex (1967), *Le prince impérial à Bagnères-de-Luchon et le Second Empire dans les Pyrénées*, Luchon, Musée du Pays de Luchon.
- González Prieto, Luis Aurelio, y María del Mar Díaz González (2022), «La alta montaña en las pinturas de Carlos de Haes desde el análisis de algunas creaciones de los Pirineos y/o de los Picos de Europa (1869-1876)», *Locus Amoenus*, 20, pp. 93-115.
- Hernández Latas, José Antonio (2016), «Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): de Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)», *Argensola*, 125, pp. 89-131.
- Humboldt, Alexander von (1826), *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, París, Casa de Rosa.
- Jarrassé, Dominique (2002), «La importancia del termalismo en el nacimiento y desarrollo del turismo en Europa en el siglo xix», *Historia Contemporánea*, 25, pp. 33-49.
- Juberías Gracia, Guillermo (2022), «Zuloaga ante el paisaje aragonés: Ansó y otras experiencias», en José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade (eds.), *Zuloaga, Goya y Aragón: la fuerza del carácter*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 112-124.
- (2023), «La imagen del turismo termal en Aragón: pinturas e ilustraciones de Panticosa y Alhama de Aragón», en Viviane Delpach (ed.), *Patrimoine thermal: de la gloire au périil*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 119-134.

- Khan, Solomon J. (2016), *Science and Aesthetic Judgement: A Study in Taine's Critical Method*, Nueva York, Routledge.
- La Route des Pyrénées: chemins de fer du Midi & d'Orléans. Grand service d'Auto Cars*, París, Imprimerie Draeger, 1912.
- «La Semaine Théâtrale. La Maladetta (à l'Opéra)», *Le Progrès Artistique*, 26 de febrero de 1893, p. 1.
- La Taille, Alice de (2019), «L'œuvre de l'architecte Edmond Chambert à Bagnères-de-Luchon (Haute-Garonne)», *Patrimoines du Sud*, 9 (marzo) <<https://journals.ope.edition.org/pds/749>>.
- Larrinaga Rodríguez, Carlos (2002), «El turismo en la España del siglo xix», *Historia Contemporánea*, 25, pp. 157-179.
- Lasaosa Susín, Ramón (2015), «Los primeros fotógrafos franceses en el Alto Aragón», *Argensola*, 125, pp. 133-168.
- Lemlein, Rhoda F. (1981), «Influence of tuberculosis on the work of visual artists: several prominent examples», *Leonardo*, 14 (2) (primavera), pp. 114-117.
- Lyons, Martyn (2018), *The Pyrenees in the Modern Era: Reinventions of a Landscape, 1775-2012*, Londres, Bloomsbury Academic.
- Méaudre de Lapouyade, Maurice (1892), «Courses et ascensions: des Eaux-Bonnes à Luchon», *Bulletin du Club Alpin Français. Section du Sud-Ouest* (Burdeos), vi, pp. 16-44.
- Nora, Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- Onfray, Michel (2016), *Teoría del viaje: poética de la geografía*, Barcelona, Penguin Random House.
- Ortas Durand, Esther (1999), *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, IFC.
- Parsis-Barubé, Odile (2020), «Figures romantiques de la mobilité et de l'immobilité montagnardes: les voyages aux Alpes et aux Pyrénées de Victor Hugo (1825-1843)», en *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 52-65.
- Penent, Jean, y Claire Dalzin (2007), *Les Pyrénées des peintres: gouffres, chaos, torrents et cimes*, Toulouse, Privat.
- Poblador Muga, María Pilar (2023), «Nostalgia y recuerdo de un pequeño paraíso perdido: el balneario de Tiermas (Zaragoza)», en Viviane Delpech (ed.), *Patrimoine thermal: de la gloire au périil*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 189-204.
- Quadrado, José María (1844), *Recuerdos y bellezas de España: Aragón*, Barcelona, Imp. de Joaquín Berdaguer.
- Rubio Jiménez, Jesús (1992), «El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica», *Romance Quarterly*, 39 (1), pp. 23-31.
- Solsona, Fernando (1999), *Los balnearios aragoneses*, Zaragoza, CAI.
- Taine, Hippolyte (1858), *Voyage aux Pyrénées. 2.º édition*, París, Librairie de L. Hachette et Cie.

La antropización secular del Alto Aragón: aproximación al proceso de patrimonialización de sus huellas a través de la recuperación activa

SIXTO MARÍN GAVÍN
Universidad de Zaragoza

A pesar de presentar unas condiciones geográficas y climatológicas extremas, los Pirineos constituyen una zona de montaña que ha estado habitada en toda su extensión desde hace siglos, y las huellas de esa antropización secular todavía son visibles. Las lindes, los caminos, las terrazas y los asentamientos que a día de hoy permanecen en pie son paisajes culturales preindustriales que conforman un testimonio construido de una forma atenta y respetuosa de habitar el territorio.

Tras siglos de ocupación y actividad intensas, los Pirineos sufrieron desde mediados del siglo xx un proceso de despoblación masivo e irreversible. La migración estuvo en gran medida provocada por las mejores condiciones de vida ofertadas en el llano, con contextos sociales más abiertos y mejores oportunidades profesionales. En la parte aragonesa de los Pirineos, el llamado *Alto Aragón*, se aplicaron además políticas hidráulicas de construcción de pantanos y reforestación que forzaron a muchas familias a abandonar de forma precipitada los asentamientos afectados, provocando así una reconfiguración territorial a gran escala que alteró de manera permanente el hábitat de la zona.

Ese vaciamiento súbito propició, no obstante, una mejor conservación de una parte importante del patrimonio cultural del Pirineo altoaragonés compuesto por los vestigios de su ocupación secular, alterados únicamente por el paso del tiempo y la acción de la climatología. La adaptación al medio, casi simbiótica, de esas construcciones y esas infraestructuras, concebidas para soportar los rigores de un entorno tan exigente, explica su capacidad para aguantar en pie en un escenario de abandono completo.

En el Alto Aragón más de doscientos asentamientos quedaron deshabitados y todas las infraestructuras agrícolas y las edificaciones religiosas vinculadas a ellos corrieron la misma suerte, de modo que todos ellos pasaron a conformar un vestigio inalterado del paisaje cultural preindustrial altoaragonés.

A finales del siglo xx cambió la mirada hacia el medio rural y una parte importante de la sociedad empezó a poner en valor el patrimonio que representan tanto los parajes naturales como los paisajes culturales. La nueva

mirada transciende de lo contemplativo a lo propositivo: la gente sigue valorando la mera contemplación del paisaje en sus paseos por la montaña, pero también reconoce su potencial para el desarrollo de nuevas actividades vinculadas al turismo, la cultura, etcétera. En el Pirineo altoaragonés comenzaron a recuperarse, de manera especialmente fructífera, pueblos que décadas después encontraron nuevos ocupantes a través de distintas iniciativas. Esta vuelta a la vida de un patrimonio previamente abandonado, su recuperación activa, representa, a mi modo de ver, la mejor de las soluciones para su supervivencia, frente a alternativas como, por ejemplo, la musealización.

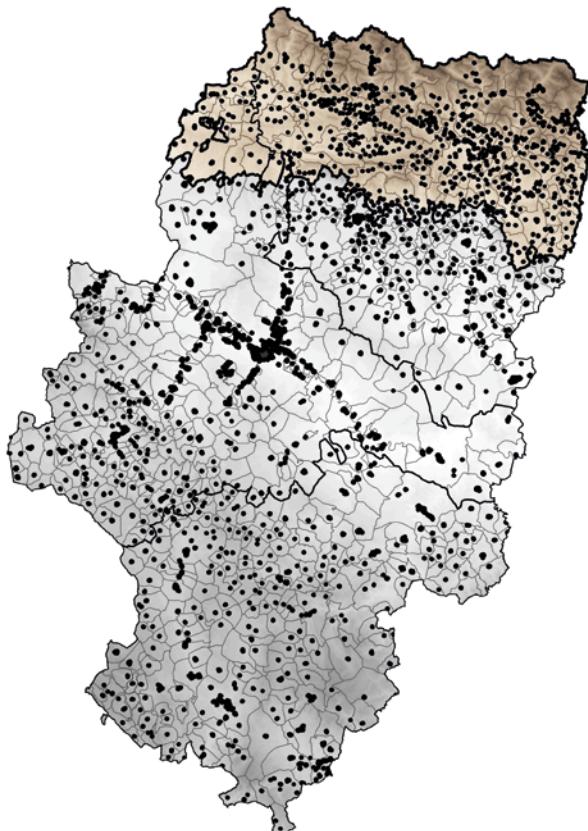
Territorios de montaña

Los territorios de montaña se caracterizan ante todo por una fuerte desventaja geofísica derivada de la inclinación del terreno, la altitud y el clima, pero también por su situación generalmente aislada, así como por la riqueza de su patrimonio y de sus recursos naturales, tan excepcionales como frágiles.

(Dictamen del Comité Económico y Social de la Unión Europea sobre «El futuro de las zonas de montaña en la Unión Europea»)

Las zonas de montaña se caracterizan, en efecto, por su elevada altitud o por tener fuertes pendientes. También son considerados territorios de montaña aquellos que reúnen los dos factores en condiciones menos extremas, y es precisamente la combinación de ambos lo que dificulta su explotación y su habitabilidad.

Esos condicionantes motivan que el uso de las tierras resulte complejo y poco rentable, y al mismo tiempo han generado tipologías edificatorias características adaptadas a esa topografía y esquemas de ocupación territorial propios. Resulta por ello sorprendente el alto grado de antropización y el elevado número de núcleos de población del Pirineo altoaragonés: en un territorio tan montañoso existen registros de la existencia de centenares de asentamientos desde el siglo x, muchos de los cuales han permanecido inalterados hasta nuestros días. Esta concentración solo se explica por el confinamiento al que estuvo sometida la población del incipiente reino de Aragón, entre las montañas por el norte y las tropas musulmanas por el sur, desde antes del siglo x y hasta bien entrado el xii. A partir de ese momento, con el inicio de la Reconquista, el reino se expandió hacia el sur, mientras que el conjunto de asentamientos del norte montañoso no solo no decayó, sino que acabó por colonizar las tierras situadas en los valles, antes expuestas a las incursiones musulmanas (Laliena, 2010: 36-37).



Mapa de zonas de montaña del Alto Aragón y esquema poblacional. 2013. (Sixto Marín Gavín)

Durante esos siglos de constreñida ocupación del Pirineo, el esquema poblacional y la estructura de explotación agraria se extendieron hasta donde era posible. La fundación de la mayor parte de los asentamientos respondía a necesidades defensivas, pero también a la proximidad a los campos de cultivo o las áreas de pastoreo. Los emplazamientos de las edificaciones buscaban una ubicación óptima para su asoleo, la proximidad a fuentes de agua, etcétera, y se coronaban con piezas singulares de arquitectura defensiva o religiosa. Cada cosa estaba *en su sitio*, y todo lo que caía fuera de ese sitio acabó sufriendo un severo correctivo, ya fuera climático, militar o de puro abandono.

Esa alta densidad de ocupación territorial derivó en la antropización casi completa del territorio altoaragonés, gracias a la cual existe una gran variedad de restos de diverso tipo y condición.

Antropización secular del Pirineo

Las áreas antropizadas de la zona de montaña altoaragonesa constituyen un hábitat que presenta las cualidades que los organismos internacionales interesados en la preservación del patrimonio mundial otorgan a los denominados *paisajes culturales*. Este entorno nos muestra aún hoy cómo sus habitantes han ido modificando el territorio a lo largo del tiempo con la finalidad de poder cultivar la tierra y vivir en ella con dignidad, de acuerdo con sus costumbres y sus tradiciones. En ese proceso de antropización del entorno natural, los bancales agrícolas y los núcleos edificados conformaron un conjunto social vivo y armónico que atendía a las necesidades básicas de sus habitantes y que al mismo tiempo expresaba un orden acorde con los valores culturales y sociales de la comunidad.

Ese laborioso conjunto de bancales adaptados al terreno, la compleja trama dibujada por las calles y las casas de los pueblos, el sistema constructivo de su arquitectura —basado en los materiales existentes—, la organización de las estancias dentro de cada vivienda y el modo de ir agregando nuevos volúmenes conforme se fueron necesitando son todos ellos elementos que forman un complejo único al que se ha ido dotando progresivamente de los méritos materiales e inmateriales propios de un *paisaje cultural* merecedor de protección y desarrollo (Lasanta y García Ruiz, 2018: 6-13).

Cabe, pues, imaginar la práctica totalidad del Pirineo altoaragonés como un gran escenario sobre el que el ser humano ha desarrollado su actividad durante siglos y cuya escenografía la componen los vestigios de esa ocupación que han llegado a nuestros días.

Entre los restos de esa antropización extensiva e intensiva del Alto Aragón, atendiendo a su finalidad, cabría destacar los siguientes grupos o tipos:

- **Asentamientos.** Las unidades básicas de ocupación territorial en el caso del Alto Aragón fueron los núcleos de población. A diferencia de lo que ocurre en otras áreas, en esta zona montañosa es extraño encontrar edificaciones residenciales aisladas, pues se agrupaban en conjuntos de un mínimo de tres a cinco hogares estratégicamente dispuestos en el territorio y estrechamente relacionados con el entramado de los núcleos próximos. La ubicación de los distintos asentamientos respondía, por tanto, a una disposición bien orquestada, a modo de piezas sobre un tablero de juego. Cada uno de los núcleos presentaba unos factores específicos que condicionaban su estructura urbana, limitaban su crecimiento y definían sus arquitecturas particulares. Esta estrecha relación con el territorio, casi de simbiosis, hace de cada uno de estos asentamientos un ejemplo de adaptación al medio basada en unas coordenadas culturales específicas.

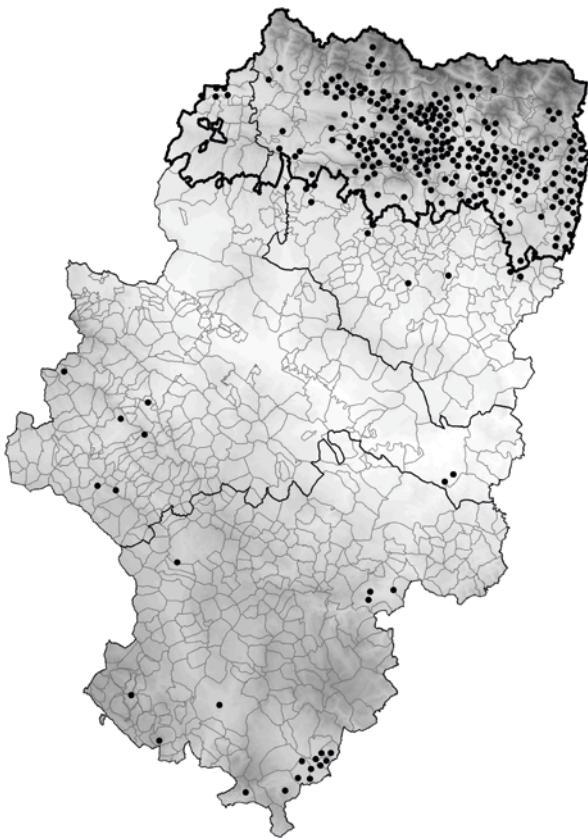
- *Terrazas y bancales.* La antropización del territorio se extendía también a los terrenos circundantes a los asentamientos, donde sus habitantes trabajaban las tierras y pastoreaban el ganado como único medio de vida. Habilitar campos de cultivo o disponer de infraestructuras para resguardar los animales constituía todo un reto por los duros condicionantes del territorio de montaña. Para evitar que la lluvia arrastrara el estrato de tierra de más valor, y para poder aprovechar los terrenos de gran pendiente, se construyeron numerosos bancales con muros de contención de distintos tipos. La mayor parte de ellos estaban construidos con piedra seca, material que se extraía de las propias terrazas, y en las cotas más elevadas y con mayor pendiente se sustituían por taludes. Esas estructuras se repartían por la totalidad del Pirineo y se extendían en torno a las poblaciones tan lejos como los medios de la época permitían, como si de las extremidades de un organismo se tratara.
- *Lindes.* Mas allá de los asentamientos y de las áreas de cultivo, allí donde parece impensable encontrar restos de antropización aparecen lindes y muros destinados a acotar la propiedad o el área de influencia de las distintas unidades administrativas de control territorial. Estos muros de piedra se extienden a lo largo de crestas y valles conformando una trama que dibuja una delimitación completa del territorio.
- *Caminos e infraestructuras.* Tan importantes como los propios asentamientos son las vías de comunicación existentes entre ellos y con otras poblaciones, ya que constituyen una herramienta fundamental de control territorial. Teniendo en cuenta lo accidentado del terreno y las duras condiciones climáticas existentes durante buena parte del año, solo un sólido sistema de caminos y sendas permite explicar el éxito y la supervivencia de este esquema de ocupación territorial. Muchos caminos estaban delimitados por muros o pavimentados con losas, y gracias a ello han llegado hasta nuestros días casi intactos, pero incluso aquellas sendas carentes de construcciones auxiliares de las que solo conservamos el trazado encierran un gran valor patrimonial.
- *Arquitectura religiosa.* Además de las propias iglesias de los núcleos o los conventos de las poblaciones más importantes, el esquema de control territorial basado en la religión se articulaba por medio de cientos de ermitas y otros tipos de edificaciones posicionadas por todo el territorio de acuerdo con criterios de diversa índole, pero principalmente en emplazamientos estratégicos y posiciones elevadas o bien conectadas. Ese conjunto de arquitecturas aspiraba a establecer una suerte de conexión espiritual del ser humano con el territorio y jugaba un papel importante en su gestión por la gran influencia que la Iglesia tenía entonces en el grueso de la población.



Vista de Cajol. 1976. (Foto: Fernando Biarge)

El abandono de las zonas de montaña: la despoblación

Con la transformación de determinadas ciudades españolas en potentes centros industriales, el desarrollo en el llano de la agricultura y la ganadería de alto rendimiento y la progresiva mejora de las vías de comunicación, los territorios de montaña de todo el país sufrieron un proceso de progresivo abandono. Por un lado, una parte importante de la población emigró a los núcleos urbanos, donde se podía conseguir un puesto de trabajo remunerado y con mejores condiciones laborales; por otro, la economía de subsistencia con la que se autoabastecían los habitantes de la montaña se vio pronto incapaz de competir con los precios de los productos que llegaban del llano con cada vez menos dificultades en su transporte. La sólida estructura socioeconómica que había subsistido durante siglos cayó como un castillo de naipes cuando las gentes que la sostenían con su esfuerzo y su sacrificio la dejaron atrás (Collantes y Pinilla, 2011: 71-84).



Mapa de despoblados de Aragón y zonas de montaña de los Pirineos. 2013.
(Sixto Marín Gavín)

En el caso del Pirineo altoaragonés se implantaron además intensas políticas hidráulicas y de reforestación que, si bien constituyan nuevas ramas de actividad y por tanto podían suponer la generación de nuevos empleos y formas de subsistencia para el territorio, acabaron por transformarlo profundamente. La inundación de valles para la construcción de hasta ocho embalses de gran capacidad, por su parte, llevaba aparejada la expropiación de los núcleos afectados y sus tierras de labor circundantes. Junto con estas obras hidráulicas, para evitar que se colmatasen por arrastre de sedimentos se puso en marcha un proyecto de reforestación de las laderas de las cuencas de los principales ríos que las alimentaban. Ese proceso tuvo un impacto en el territorio todavía mayor, en primer lugar por su extensión, pero también porque el Estado optó por comprar las edificaciones de las

poblaciones afectadas en lugar de expropiarlas como hizo para la construcción de pantanos, lo que acabó impidiendo a la larga que, en aquellos casos en los que habría podido tener lugar una reversión de expropiación, los descendientes de los antiguos propietarios pudieran accionarla para recuperar la titularidad de las casas.

No deja de ser paradójico que la mejora de las comunicaciones, la construcción de nuevas infraestructuras y la puesta en marcha de proyectos de alcance territorial como los expuestos, lejos de contribuir a retener a la población local del Alto Aragón, acabaran precipitando su salida, espoleada también, como en otras regiones, por las duras condiciones sociales, económicas y laborales del Pirineo. No es menos cierto que para los que decidieron quedarse ese conjunto de actuaciones no supusieron una mejora sustancial de sus condiciones de vida, sino más bien lo contrario.

Por otro lado, como consecuencia de esa profunda transformación y esa intensa migración, hasta doscientos asentamientos quedaron abandonados en un periodo de tiempo muy corto, de modo que a muchos de ellos no llegó siquiera la electricidad, y tampoco la maquinaria para la realización de tareas de labranza. Esto ha permitido que se hayan mantenido prácticamente inalteradas hasta nuestros días las estructuras urbanas y las arquitecturas que las componen, que conforman un patrimonio altamente representativo, y de incalculable valor, del paisaje cultural del Alto Aragón preindustrial.

La rehabilitación de asentamientos despoblados como herramienta de recuperación activa del patrimonio

A finales de los años ochenta, con el progresivo cambio de percepción y de mirada hacia el medio rural, se pusieron en marcha en varias provincias españolas distintas iniciativas de recuperación de pueblos que llevaban décadas deshabitados, iniciativas que han sido especialmente numerosas y exitosas en el caso del Alto Aragón.

Los promotores de esos procesos de rehabilitación son variados y van desde la propia Administración —que a día de hoy sigue siendo propietaria de casi la mitad de los asentamientos abandonados— hasta colectivos de neorurales, sindicatos o antiguos propietarios.

La expropiación de asentamientos para la construcción de pantanos y la compra de sus edificaciones para la reforestación de las cuencas de los ríos pirenaicos derivaron en que la Administración de la época se convirtió en propietaria de un importante número de núcleos y de sus territorios aledaños. Con la llegada de la democracia, la propiedad de la mayor parte de ellos pasó al Gobierno de Aragón y la del resto a la Confederación Hidrográfica del Ebro o a algún ayuntamiento. Este hecho fue clave para la puesta en marcha de



Vista de Búbal. 2020. (Foto: Sixto Marín Gavín)

las primeras iniciativas de recuperación, promovidas directamente por una u otra Administración.

Estos grandes propietarios, conscientes desde el primer momento del valor patrimonial y territorial de los asentamientos, elaboraron en los años 1985, 1996, 2001 y 2004 sucesivos listados en los que se analizaba la situación, el estado de conservación y la capacidad de recuperación de cada uno. En el momento de su redacción esos documentos no llegaron a cristalizar en propuestas concretas, pero ya mostraban el potencial que encerraban esos núcleos como patrimonio cultural en sí mismos y para el desarrollo de proyectos de distinto carácter.

Estos mismos listados fueron la base sobre la que, más de una década después, se apoyó la investigación que publiqué bajo el título *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*, en la que están cartografiadas hasta treinta y una iniciativas diferentes agrupadas en función de la propiedad original del asentamiento y de sus agentes dinamizadores. La publicación de ese texto buscaba constituir sobre todo un reconocimiento para todos aquellos sujetos que, de manera consciente o inconsciente, estaban jugando un papel fundamental en la recuperación y el mantenimiento de este paisaje cultural abandonado.

Del conjunto de los casos incluidos en la publicación me parece pertinente destacar muy brevemente aquellos en los que la conservación del

patrimonio ha sido un objetivo prioritario y la puesta en valor del paisaje cultural al que pertenecen ha prevalecido sobre cualesquiera otras consideraciones. Son los asentamientos de Búbal, Montañana y Ligüerre de Cinca, que llegaron a perder por completo su población y han sido posteriormente recuperados en su totalidad sobre la base del correspondiente proyecto específico de rehabilitación.

Búbal está situado junto al pantano al que dio nombre y cuya construcción en los años setenta provocó su abandono y el anegamiento de sus tierras y de parte del núcleo. La propiedad del asentamiento pasó a manos de la Administración central y fue el Ministerio de Educación el que acometió su recuperación a finales de los años ochenta. Los trabajos de rehabilitación de sus casas se realizaron mediante escuelas taller y atendiendo a un proyecto integral, lo que supuso sin duda un gran esfuerzo de coordinación. Esa apuesta por la difusión entre los alumnos de las técnicas constructivas tradicionales ha sido fundamental para su conservación y su difusión como patrimonio inmaterial del lugar. Una vez restauradas, las edificaciones siguen destinándose a albergar a jóvenes en campamentos de verano, lo que permite a muchos de ellos experimentar lo que representa vivir en un pueblo fielmente recuperado.

La población de Montañana está situada en una estribación del valle del Noguera Ribagorzana y fue abandonada en los años setenta por causas económicas que llevaron a sus habitantes a buscar un futuro mejor en otros lugares menos recónditos y exigentes. A mediados de los noventa la Administración (el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de El Puente de Montañana) se involucró en el proceso de recuperación del pueblo por medio de la Fundación Montañana Medieval, a través de la que se canalizaron las inversiones necesarias para recuperar no solo las arquitecturas, sino también el paisaje cultural medieval de Montañana en su conjunto, mediante la compra selectiva de edificios para su rehabilitación, la reurbanización de las calles y la mejora de los servicios. Desde esa misma institución se promueven actividades para la difusión de este patrimonio y se hace partícipe a la sociedad a través de visitas guiadas, festivales y publicaciones.

Como consecuencia de todo lo anterior, muchos de los propietarios originales o sus descendientes han venido optando también por rehabilitar sus casas, lo que ha hecho de Montañana un núcleo plenamente funcional a día de hoy cuyo patrimonio es, gracias a la difusión, un patrimonio compartido.

Ligüerre de Cinca está situado junto al embalse de El Grado. En los años setenta el asentamiento fue expropiado y sus tierras inundadas para la construcción del pantano y su recuperación se inició a mediados de los noventa sobre la base de un proyecto específico que promovió el sindicato Unión General de Trabajadores. Para ello, la asociación sindical firmó un convenio de concesión con la Confederación Hidrográfica del Ebro, propietaria del núcleo,



Vista de Montañaña. 2009. (Foto: José Miguel Ferrando Vitales)



Vista de Ligüerre de Cinca. 2020. (Foto: Sixto Marín Gavín)

en virtud del cual el sindicato asumió el coste de su rehabilitación y lo explota como centro vacacional desde hace ya casi treinta años. Los técnicos encargados de su recuperación supieron entender que su valor patrimonial constituía un reclamo turístico que además era apto para la implantación de un conjunto de alojamientos hoteleros, y esto explica el respeto con el que se han tratado tanto las arquitecturas tradicionales como el conjunto de las calles, los bancales y los caminos que componen el paisaje cultural de Ligüerre de Cinca.

Considero que estas tres experiencias son ejemplares por la atención prestada durante su ejecución a la recuperación integral de un paisaje cultural por medio de la rehabilitación no solo de las arquitecturas, sino también de la trama y las infraestructuras, y lo son asimismo por su capacidad para actualizar esas estructuras y esos espacios recuperados sin distorsionar sus rasgos característicos, con el fin de mejorar su habitabilidad para posibilitar su uso.

Conclusiones

La memoria del paisaje humanizado reposa sobre las huellas que ha ido dejando el hombre sobre el territorio, unas huellas que a menudo se superponen de manera que las más recientes borran o desfiguran las anteriores.

En el caso del Alto Aragón, cuyo abandono se produjo, como hemos visto, de forma fulminante y radical, se ha conservado inalterada una parte importante de la huella conformada por el esquema de ocupación preindustrial del territorio, así como por sus vías de comunicación y sus sistemas de tierras de labor, todo lo cual compone un paisaje cultural altamente valioso.

El carácter sencillo de las construcciones tradicionales y las estrategias de explotación del territorio que encontramos en las zonas de montaña nos muestran cómo la arquitectura popular, concentrada en resolver lo indispensable, acaba aportando de manera natural la belleza de lo esencial, que está en perfecta sintonía con la naturaleza que la rodea y con la vida de los hombres que la habitan. Sin embargo, si queremos recuperar ese patrimonio cultural no como un elemento museístico embalsamado, sino devolviéndole la vitalidad y la actividad que una vez tuvo, debemos emplear herramientas y protocolos que, partiendo de las claves formativas de esa arquitectura, sean al mismo tiempo capaces de seleccionar e incorporar aquellos nuevos usos que este patrimonio esté en condiciones de asumir, analizando de qué manera modifican las preexistencias y definiendo cómo adaptarlas para garantizar unas condiciones de accesibilidad, funcionalidad y habitabilidad ajustadas a los estándares de vida actuales.

Este delicado proceso, propio casi de un cirujano o de un orfebre, implica siempre cierto grado de transformación, el sometimiento del patrimonio a

una evolución contenida, pero sin perder de vista que, en ese engarce necesario entre el respeto al hábitat original y su adaptación a la nueva realidad, deberán identificarse y conservarse en cada caso los elementos que convierten el asentamiento en un paisaje cultural de valor patrimonial contrastado.

Referencias bibliográficas

- Collantes Gutiérrez, Fernando, y Vicente Pinilla Navarro (2011), *Peaceful Surrender: The Depopulation of Rural Spain in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge Scholars.
- Laliena Corbera, Carlos (2010), «Arqueología del poblamiento en el Aragón medieval (siglos x-xiii): problemas de historia social», en Julián M. Ortega Ortega y Carmen Escriche Jaime (eds.), *I Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón: balances y novedades*, Teruel, IET, pp. 29–52.
- Lasanta Martínez, Teodoro, y José María García Ruiz (2018), «El Pirineo Aragonés como paisaje cultural. Pirineos. Revista de Ecología de Montaña», *Pirineos*, 173 <<https://doi.org/https://doi.org/10.3989/pirineos.2018.173005>>.
- Marín Gavín, Sixto (2018), *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*, Huesca, DPH.

Musealización y difusión del patrimonio trágico: los casos del Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau y el Camp de Gurs

ANNA MARIA BIEDERMANN Y FRANCISCO JAVIER GALÁN PÉREZ

Universidad de Zaragoza

Los museos acogen, presentan y difunden los logros artísticos y científicos, así como el patrimonio del que una comunidad se siente orgullosa y que le permite conocer su propio pasado o el de otros grupos. Los museos de la memoria trabajan en la materia del patrimonio trágico, incómodo a veces, definido en la literatura incluso como el patrimonio de la vergüenza, y sus misiones suelen ser la preservación y la difusión de la memoria de hechos traumáticos para la comunidad. En el marco temporal suelen inscribirse entre los museos dedicados a la historia contemporánea que tratan de las dos guerras mundiales, el genocidio, los actos de terrorismo o la violación de los derechos humanos (blog Preserving Collections of Memory). Dentro del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Comité Internacional de Museos de la Memoria y Derechos Humanos fue creado en 2001 con el objetivo de promover la memoria responsable de la historia a través de la educación aprovechando el objetivo principal de la Unesco: el conocimiento para la promoción de la paz (ICMEMOHRI). En 2011 este comité publicó el denominado *International Memorial Museums Charter*, que define en diez puntos los principios generales de los museos de la memoria. Destaca la necesidad de garantizar el pluralismo en el discurso narrativo, además de la independencia de las presiones políticas y las de otros grupos de interés.

La región francesa de Nueva Aquitania posee múltiples monumentos que conmemoran la historia de la Segunda Guerra Mundial. Este estudio se centra en la presentación y el análisis de dos ejemplos destacables: el Museo de la Resistencia y la Deportación de Pirineos Atlánticos (Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques) de Pau y el campo de concentración de Gurs (Camp de Gurs). En el primero de los casos se trata de un centro que acoge una gran colección de artefactos; en el segundo, de un sitio histórico donde han ocurrido acontecimientos de memoria trágica que se comparte con los visitantes, aunque los vestigios del propio campo son muy escasos.

El Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau

Ubicado en la calle dedicada al escritor en lengua bearnesa Ciprian Desprins y muy cercano a la Place d'Espagne de Pau, el museo está instalado en una sede de dos plantas erigida en origen para otro destino y de reciente construcción. Nada más acceder, una pieza de gran tamaño sitúa al visitante.

El Bearne en un mural: maquis, resistentes y héroes locales

El museo se abre en la planta baja con un cuadro mural que resume la historia del Bearne durante los períodos de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Los Pirineos, como la frontera natural que separa la región histórica del Bearne (actual departamento de Pirineos Atlánticos, situado en la región de Nueva Aquitania) y la provincia de Huesca (comunidad autónoma de Aragón), fueron testigos del paso de civiles y militares españoles huidos



Sede del Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau.

(Foto: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

a Francia durante la Guerra Civil y del mismo modo, pero en dirección contraria, durante la Segunda Guerra Mundial. El porqué de la importancia del Bearne en el tránsito de personas y mercancías lo encontraremos en la antigua denominación que recibía el actual departamento de Pirineos Atlánticos: *Basses-Pyrénées* (*Bajos Pirineos*). Tal nombre aclara el hecho de que por esa zona de la cordillera el paso era algo más fácil, por lo que esta parte, junto con la oriental cercana a Perpiñán, eran las más utilizadas para cruzar la frontera.

Sin dejar el mural, este señala las vías de comunicación y las poblaciones de la zona que guardan relación con lo ocurrido en el Bearne durante la guerra. Las localidades de Oloron-Sainte-Marie y Saint-Jean-Pied-de-Port, por su importancia logística y militar, y el campo de concentración construido en la cercana comuna de Gurs permanecen a un lado de la línea de demarcación francesa (o como punto de cruce) creada tras el armisticio de 1940 de resultas de la ocupación nazi de Francia. Tal línea reservaba para el ejército alemán los accesos por la costa al país hasta la frontera con España, pero dejaba en una ficticia *zona libre* numerosas localidades interiores, incluidas las bearnesas.

El denominado *régimen de Vichy*, que gobernaría tutelado por Hitler en la *zona libre* de la Francia ocupada, es aún motivo de controversia en el país. El hecho de que fuera creado por diputados colaboracionistas y que en la práctica llevara a cabo todo tipo de crímenes de lesa humanidad a fin de contentar a las fuerzas de la Wehrmacht, y por ende al Führer, alcanza todavía hoy carácter de estigma espacial y nacional francés. El periodo de la Francia de Vichy consistió en años de persecución, deportación, encarcelamiento y ejecución de miles de personas por su condición religiosa, política o estratégica.

De igual modo, en el mural está representada una parroquia. Aunque en Francia la Iglesia mostró su acuerdo con el régimen de Vichy, numerosos sacerdotes locales, conocedores de la realidad que se estaba viviendo, fueron miembros de la Resistencia, por los que muchos serían capturados, como fue el caso de Armand Fily, sacerdote de Hendaya que acabaría siendo arrestado y deportado a Dachau.

Corona el mural la frase «*Ni haine ni oubli*» («Ni odio ni olvido»). Los creadores de este centro no quisieron cultivar el odio, pero tampoco quisieron olvidar, pues habían entendido que esta había sido una guerra terrible y trágica de la que aprender. La frase va acompañada de multiplicidad de símbolos. Llama la atención un triángulo invertido con la palabra *Mañana* en español. Dado que el conflicto europeo fue una tragedia de ida y vuelta, todos los franceses que huían por los Pirineos eran inmediatamente detenidos en España por la Guardia Civil, que posteriormente los intercambiaba por bienes básicos. Cuando los presos preguntaban cuándo podrían salir, el guardia les respondía: «*Mañana*». Si se trataba de alguien a quien no se le confería ningún valor, podía permanecer preso hasta seis meses; si, por el contrario, era



Mural de la sala de entrada (Rid S., 2020).
(Foto: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

possible obtener de él algún provecho para la parte francesa, podía ser liberado en el transcurso de unas tres semanas, tras haberse realizado la oportuna transacción de bienes por personas.

Antes de acceder a la primera de las cuatro salas se cruza por delante de unas fotografías de un campo vallado. En él hay mujeres, hombres y niños. Los hombres eran casi todos soldados españoles que habían huido. Aquí el museo aporta un dato que ilustra una verdad incontestable. La Primera Guerra Mundial fue la última guerra en la que la mayor parte de los fallecidos eran soldados. A partir de la Segunda Guerra Mundial las cifras se invertirían y el mayor número de bajas se daría entre civiles. Estos campos eran, en la mayoría de los casos, parada previa para la posterior deportación.

Poco después la visita se detiene delante de una bandera francesa con la cruz de Lorena. A su lado hay una camisa de las que estaban obligados a llevar los deportados con la *F* de Francia cosida, y poco más adelante una de las primeras intrahistorias que abundan en el museo: el *Corps franc Pommiès*, un cuerpo encubierto de voluntarios creado en 1942 por el militar bordelés André Pommiès, quien se dedicó a atacar fábricas de munición en la Francia ocupada a la vez que reunía armamento para su propio grupo militar. En los

estertores de la ocupación alemana su grupo de combatientes civiles pasó a convertirse en un temible regimiento de infantería que acabaría atacando a la propia Alemania a finales de la guerra. Se explica también que las armas con las que pelearon tanto maquis como resistentes fueron suministradas, en su mayoría, por los ingleses: unos pocos combatientes habrían viajado a Reino Unido para conocer su funcionamiento y recibir adiestramiento y habrían tenido que aprender a desmontar, limpiar y cargar aquellas armas en total oscuridad.

La sala Michel Olazabal: la sala de los pasadores

Esta sala, al igual que el resto de los habitáculos que el visitante encontrará a su paso, se encuentra repleta de objetos e información. Está presidida por el mapa de la Francia dividida y los pasos pirenaicos a España. En el mapa se aprecian una serie de puntos rojos en la parte española: son campos de refugiados como el de Miranda de Ebro, donde los huidos malvivían en condiciones insalubres y, dependiendo de su suerte, podían acceder a un salvoconducto para proseguir su éxodo hacia Portugal o América. En este espacio conviven dos formas de ver los Pirineos, si bien no son antagónicas: la primera trata de conservar, mediante nombres, objetos personales, citas o datos, el recuerdo de los que pasaban, los *pasantes*, así como el de quienes fueron arrestados mientras cruzaban el Pirineo; la segunda nos habla de la inexistencia de fronteras para los habitantes del Bearne y del Alto Aragón, del particular mundo de la montaña y de su cultura compartida.

Una maqueta situada en el lado más amplio de la sala representa lo que significaba atravesar los Pirineos. Los refugiados necesitaban entre dos y tres noches para realizar el paso a través de las montañas. Se viajaba de noche para evitar ser atrapado por alguna de las numerosas patrullas que las cruzaban, por lo que hacían falta muchos *pasadores*, habitantes de la zona que conocían el territorio y buscaban las mejores vías de salida. Michel Olazabal logró que pasaran casi mil personas hasta que fue delatado y él mismo tuvo que huir, y por eso la sala lleva su nombre. En el grupo de voluntarios que mantienen el museo se encuentra una de sus hijas, quien no sabía absolutamente nada del pasado de su padre hasta que leyó un artículo periodístico muchos años después y con Olazabal ya fallecido. Le preguntó a su madre, quien también había ayudado a la Resistencia falsificando documentos en su propia casa y que les contó lo ocurrido a sus hijos.

En la sala se explica que cada pasador se ayudaba de terceras personas que colaboraban para que los grupos tuvieran algún sitio donde refugiarse y alimentarse durante el camino. El sistema de Olazabal era el siguiente: un autobús salía a las cinco de la mañana de la conocida plaza de Clemenceau de



Sala Michel Olazabal. (Fotos: Anna María Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

Pau. La única consigna era seguir a un hombre calvo que llevaba un periódico bajo el brazo e imitar todos sus pasos. Al llegar a una parada en concreto, elegida por el pasador, el hombre se bajaba del vehículo y en ese momento todos los que iban a cruzar los Pirineos tomaban conciencia de cuántos fugitivos eran.

Aquellos fugitivos a los que la sala rinde tributo provenían de toda Europa: eran soldados que huían (paracaidistas, miembros de la Resistencia, maquis, etcétera), judíos... Se calcula que en el periodo de la Francia de Vichy unas treinta y tres mil personas pasaron por aquella parte de los Pirineos desde Francia hasta España. Una vez cruzados estos, y ya en suelo español, debían buscarse la vida, dado que nada ni nadie las esperaba.

La sala Madé Mesplé-Lassalle: *la Retirada*, campos de internamiento, deportaciones

La Guerra Civil está tocando a su fin. Tras la caída de Tarragona, y posteriormente la de Barcelona, comienza el periodo conocido como *la Retirada*, en que unas quinientas mil personas transitaron por los Pirineos huyendo hacia Francia. El museo aclara en esta sala que primero fueron llegando los civiles y después los soldados. Una vez en Francia, los españoles no fueron bien recibidos ni hubo voluntad de acoger a medio millón de personas.

El visitante se situará delante de una fotografía. Es una playa en Argeles-sur-Mer. Al tratarse de tantos miles de personas huidas de España, caían de lugares donde cobijarse, por lo que tuvieron que cavar hoyos en la playa donde poder dormir. Es entonces cuando nos encontramos por primera vez con campos de refugiados como el de la cercana localidad bearnesa de Gurs. Los barracones del campo fueron diseñados y construidos de manera muy precipitada, y en buena parte merced al empuje del diputado nacido en



Sala Madé Mesplé-Lassalle. (Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

Oloron Jean Mendiondou, a fin de albergar al mayor número de personas posible. El lugar, sin adecuar, quedaba a merced de las inclemencias del tiempo. Aquel paraje, construido para los españoles primero, fue destinado posteriormente a agrupar a judíos del sur de Alemania, gitanos, presos políticos, etcétera. Fue el caso de la escritora y filósofa Hannah Arendt, arrestada en París y apresada en Gurs (bajo la etiqueta de *indeseable*), de donde lograría escapar para llegar a Marsella y de allí a Estados Unidos. Hacia el final de la guerra el campo haría un último servicio dando cobijo a milicianos arrestados acusados de colaboracionismo con el régimen de Vichy.

Esta misma sala acoge la intrahistoria de los hermanos Rosenberg, judíos de Rumanía que vivían en París. Al comenzar la guerra su familia se trasladó de París a Pau pensando que todo estaría más tranquilo, pero en 1942 los alemanes ocuparon toda Francia y su situación cambió. Estando aún en edad escolar, decidieron cortar la línea telefónica de la Wehrmacht, que acabó por capturarlos y llevarlos a Burdeos. Posteriormente, a pesar de las protestas y las argumentaciones que su profesor de Filosofía realizaría ante el prefecto de la región, quien no hizo nada por salvarlos, fueron enviados al campo de concentración de Mauthausen-Gusen. El museo nos muestra una fotografía de la tristemente conocida como *escalera de la muerte* del campo, donde uno de los Rosenberg resbaló y cayó. Un testigo directo cuyo testimonio guarda el museo relata cómo un soldado de las SS, presto a castigar al caído y al hermano que había acudido para ayudarlo y protegerlo, quiso que en un acto macabro y cruel ambos hermanos pelearan para salvar la vida de uno de los dos, pero ellos, haciendo uso de su última brizna de libertad, decidieron suicidarse tirándose desde lo alto de los escalones.

Aquel mismo testigo logró sobrevivir a Mauthausen y al volver a Pau tras la guerra supo que su estancia en el campo se había debido a la delación

de un compañero, quien sería juzgado por ello pero nunca llegaría a prisión, puesto que, aun yendo escoltado por dos gendarmes por las calles de Pau, recibió un disparo de un desconocido del que se sospecha que pertenecía al grupo colaboracionista y que lo asesinó para que no confesara ni aportara más datos.

Antes de abandonar la sala llama la atención un juego de cubiertos presentados en una vitrina aparte. Tales cubiertos pertenecieron al republicano español Virgilio Peña, que fue deportado al campo de concentración de Buchenwald. El día de la liberación entró a la cantina de los oficiales y tomó unos cubiertos con la inscripción «SS Reich». A partir de aquel momento, Peña, quien residiría posteriormente en Pau hasta su fallecimiento, emplearía toda su vida esos mismos cubiertos. Entrevistado por esta cuestión, puesto que cabría pensar en el horror de recordar su encierro y las experiencias vividas cada vez que los usara, respondió que al utilizarlos sabía que ellos estaban muertos, mientras que él seguía vivo. Virgilio Peña vivió hasta los ciento dos años.

La sala Jacques Billoret: vida cotidiana de 1939 a 1945 y Resistencia

Un plano de Pau en alemán ocupa un lugar predominante en la sala, atestada de objetos al igual que las demás, y da testimonio de la vida en Pau durante la guerra. En él se puede observar el trazado del hoy llamado *Boulevard des Pyrénées*. Salvo la Gestapo (que ocupó una casa más apartada conocida como *Villa Albert*) todos los altos mandos y los militares de alto rango se instalaron en los domicilios de la citada avenida, construidos por la burguesía local. En contraste con la apacible vista de los Pirineos que tenían los componentes de la alta sociedad militar alemana ocupante, podemos ver en varias fotografías expuestas el sótano de la Villa Albert, empleado como cámara de interrogatorios, tortura y muerte. Pasada la guerra, la nueva propietaria desconocía el uso que se le había dado al sótano hasta que fue descubierto por sus nietos.

Bajo una imagen de la visita del mariscal Pétain a Pau vemos aparatos de cocina. Los nazis vaciaron el Banco Nacional y poco después impusieron un racionamiento, dado que Francia estaba obligada a dar alrededor de un tercio de lo que tenía. Así, los aperos de cocina se adaptaron para extraer el máximo de cada ración de carne y de casi cualquier alimento que cayera en la olla.

De la sala, atiborrada de objetos y de las historias que encierran sobre la vida en Pau durante la guerra, hay algunas piezas que destacan sobre otras:

- Una fotografía de un niño junto a dos soldados cuyos padres eran los propietarios del hotel Intercontinental de Pau. El establecimiento



Sala Jacques Billoret. (Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

tenía cuatro plantas y se daba la kafkiana situación de que dos de ellas eran para oficiales nazis y las otras dos estaban reservadas para clientes ocasionales y también para alojar de manera oculta a refugiados que habían huido de la guerra o estaban en tránsito para su evasión. Al niño, que tendría aproximadamente ocho años de edad durante la guerra, le llamaba mucho la atención uno de los dos soldados, un oficial nazi. Al fin y al cabo, los uniformes de las SS (botas incluidas) fueron, no olvidemos, diseñados por Hugo Boss y por tanto tenían un corte estiloso y regio. El otro oficial no vestía ese uniforme y no tenía tan buena planta. Este segundo resultó ser un colaborador de la Resistencia, algo que el niño llegó a comprender pasados los años.

- Un pañuelo con el mapa de Francia. Cuando Francia fue invadida por el ejército alemán las referencias geográficas (carteles de las calles, pueblos, carreteras...) fueron eliminadas en todo el país, de modo que, si un paracaidista aterrizaba sin saber dónde estaba y tenía la fortuna de encontrar a alguna persona que quisiera ayudarlo, esta podría señalar su ubicación en el mapa del pañuelo.
- Un recuerdo al desembarco de Normandía, donde solo hubo un grupo francés el 6 de junio de 1944. Los aliados pidieron a la Resistencia y al maquis que atacaran, que atacaran todos a todo a fin de evitar que los nazis concentraran tropas en esa zona. Ello supuso una oleada de represión en la Francia ocupada y motivó la existencia de numerosos *pueblos mártir*, cuyo máximo exponente es la localidad de Oradour-sur-Glane.

Observaciones

El Musée de la Résistance et de la Déportation está autorizado por el Ministerio de Educación Nacional francés para acoger visitas escolares. De hecho, la Segunda Guerra Mundial es materia obligada en la educación de todo el país, por lo que el centro se vuelca en acercar la historia a las nuevas generaciones. Al contrario de lo que ocurre en la cercana localidad de Tarbes, donde hay un espacio dedicado a la memoria que cuenta con personal funcionario, el museo de Pau está gestionado por voluntarios y es mantenido por una asociación que recibe una pequeña ayuda del Ayuntamiento de la ciudad. La entrada es gratuita, si bien, al tener que hacerse cargo la asociación de los gastos de calefacción y electricidad, las visitas de grupos y las de escuelas tienen un pequeño coste. El grupo de voluntarios lo componen unas diez personas que acuden regularmente a hacer su trabajo, lo que afecta al horario del centro, que solo abre dos días a la semana.

El visitante no puede sino preguntarse a estas alturas cómo un museo que da testimonio de un periodo tan importante de la historia de Francia se sostiene solo con la fuerza de un equipo de voluntarios que paulatinamente ha ido tomando el relevo de los excombatientes de la Resistencia francesa que lo fundaron. De igual forma llama la atención cómo, aunque las gentes del Pirineo tienen (tenemos) a ambos lados del Somport una visión de colaboración y familiaridad, llegado el momento de pasar a lo institucional, en muchas ocasiones la situación es la contraria.

El museo, de gran valor documental y objetual y repleto de testimonios locales sobre un conflicto global, atesora multitud de historias que no pueden ser reseñadas en esta publicación, historias de mujeres y hombres, familias enteras, civiles y soldados que sufrieron la mayor tragedia del siglo xx. Aún hoy en día recibe donaciones de documentos y demás *memorabilia*, así como objetos personales relativos al transcurso de la Segunda Guerra Mundial en el Bearne y en el resto de los territorios que conforman el departamento de Pirineos Atlánticos. Los donantes, que son los testigos directos o sus herederos, confían en el museo para preservar una memoria trágica que muestre hacia dónde no hay que volver.

El Camp de Gurs

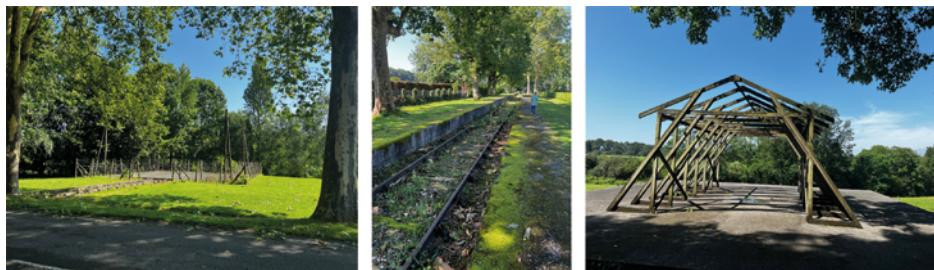
Situado en el centro de la región, en una pequeña localidad de aproximadamente cuatrocientas personas censadas (en 1939 el número de habitantes rondaba los quinientos) y a tan solo treinta y cuatro kilómetros de la frontera española, el campo de concentración de Gurs fue uno de los más grandes de Francia y el que más tiempo permaneció en funcionamiento. La superficie

aproximada de setenta y nueve hectáreas estaba dividida en trece islas nombradas con las letras del alfabeto desde la A hasta la M. En cada una se levantaron unos veinticinco barracones de madera de alrededor de ciento ochenta metros cuadrados cada uno para dar cobijo a hasta sesenta personas. En las fotografías aéreas históricas se aprecia que en unos terrenos de cultivo que se han ido adaptando a la orografía de la región la forma del campo de concentración supone un abrupto cambio. El campo se corresponde con la lógica funcional conocida ya desde los campamentos romanos: calles perpendiculares y barracones distribuidos de manera uniforme. Era una cicatriz en el paisaje. Pensado como algo temporal y levantado de forma urgente en solo cuarenta y dos días, se mantuvo hasta meses después del final de la Segunda Guerra Mundial.

La historia del campo es compleja, dado que su destino cambiaría a lo largo del tiempo. Creado como campo de acogida para refugiados de la guerra civil española y para voluntarios de las Brigadas Internacionales (función que realizaría desde el 2 de abril de 1939 hasta el 10 de mayo de 1940), pasó a ser



Pabellón de visitantes. (Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)



Instalación artística de Dani Karavan. (Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

un lugar donde se internaba a los *indeseables* que provenían de Alemania y de otros países pertenecientes al Reich, así como a personas cuyas opiniones no concordaban con el régimen. Eso ocurriría desde el 10 de mayo de 1940 hasta el 1 de septiembre de 1940. En una tercera fase en el campo estuvieron internados extranjeros judíos que fueron sistemáticamente deportados a ren-glón seguido hacia Auschwitz (desde el 1 de septiembre de 1940 hasta el 25 de agosto de 1944). Ya en su última etapa, desde el 25 de agosto de 1944 y el 31 de diciembre de 1945, fueron los colaboradores y los antifranquistas españoles los internados en el campo (Laharie, 2020). Tras el final de la guerra, en 1946 el campo se encontraba desmantelado, las barracas que aún se podían aprovechar fueron vendidas en subasta y las demás se quemaron. Más tarde, en el vasto terreno que ocupaba el campo de concentración de Gurs se plantó un bosque buscando un olvido que lo cubrió durante varias décadas.

Actualmente hay un pabellón de recepción donde el visitante tiene a su disposición un vídeo explicativo en varios idiomas y puede consultar la estación interactiva, además de ver una exposición de fotografías, planos históricos y reproducciones de obras creadas por los internos del campo. Esta infraestructura, realizada en el 2007 y abierta de manera permanente, presenta los contenidos al aire libre aunque protegidos por una techumbre. Por un lado, ello permite el acceso sin horarios establecidos y sin necesidad de personal de atención al público, pero, por otro, los materiales sufren más los efectos de la climatología, así como algunos actos vandálicos.

A continuación los visitantes pueden dirigirse a la instalación artística creada por el artista israelí Dani Karavan en 1994, que se encuentra a escasos metros. El monumento consiste en una vía de tren de ciento ochenta metros de largo que une varias losas que contienen inscripciones conmemorativas y simboliza la deportación. La instalación usa recursos muy directos que pueden llevar a cierta confusión, dado que los internados en Gurs nunca llegaron al campo directamente en tren, puesto que la población no estaba unida a la red ferroviaria. La intervención se completa con el esqueleto estructural de una barraca reducida a la tercera parte de su longitud.



Reconstrucción de una barraca realizada en 2006-2007 y sendero con atriles informativos.
(Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

De allí parten dos senderos: uno de ellos lleva a los visitantes al cementerio del campo, que tiene mil setenta y tres tumbas. En ese camino el visitante encuentra cinco atriles explicativos, realizados en acero, madera y planchas de plexiglás impresas, con información en varios idiomas (francés, español y alemán) y códigos QR que permiten acceder a contenido adicional en formato audiovisual desde un dispositivo personal. El otro sendero lleva al visitante al lugar del internamiento. Veintitrés atriles relatan distintos aspectos de la vida en el campo y de su historia. En el camino se encuentra también un barracón recreado en escala 1:1, si bien esta reproducción tiene una construcción algo mejor que la del barracón original, realizado

originalmente de madera y cubierto con papel de alquitrán, para garantizar que resistía mejor la intemperie. Dentro cada interno tenía un espacio de aproximadamente setenta centímetros de anchura para colocar sus enseres y un colchón de paja.

La visita del campo de concentración de Gurs deja muchas preguntas al visitante. ¿Cómo fue posible que un campo de refugiados, aunque en condiciones muy precarias, estuviera lleno de cultura (coro, cabaret, teatro, etcétera) y pasara a convertirse en la antesala de los campos de exterminio nazis? ¿Por qué el régimen de Vichy envió todos aquellos transportes con deportados? Analizando el mapa de los lugares de Europa desde los que llegaban a Auschwitz vemos que Gurs fue el lugar más alejado hacia el oeste. ¿Cuál fue la relación entre los quinientos habitantes de la comuna de Gurs y los más de veinte mil internos, dos grupos humanos tan desequilibrados en



Cementerio del Campo de Gurs. (Fotos: Anna Maria Biedermann y Francisco Javier Galán Pérez)

número y separados por varias líneas de alambradas de espino? ¿Cómo fue posible finalmente la destrucción del campo y qué motivó el deseo consciente de olvido frente a otros lugares testigos de crímenes de la Segunda Guerra Mundial que fueron musealizados pocos años después de acabar la guerra?

Conclusiones

En los dos casos analizados destaca la importancia del trabajo de las asociaciones y los voluntarios en la difusión de la historia y en la mejora de las instalaciones preparadas para los visitantes. Las jornadas, las charlas, las visitas guiadas, los eventos conmemorativos, etcétera, dinamizan y visibilizan ambos lugares dedicados a la memoria. La participación de supervivientes como Achille Müller sigue aportando el testimonio auténtico (Müller, 2021). En los medios digitales, en el caso del Camp de Gurs se cuenta con la presencia de un sitio web creado y mantenido por la asociación Amicale du Camp de Gurs, que hace una labor excelente para recuperar y difundir la historia del campo. Tanto este como el Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques tienen una cuenta oficial en la red social Facebook, aunque su difusión es más bien escasa a juzgar por el número de seguidores (93 y 189 respectivamente). Por otro lado, existen folletos impresos que se entregan en los propios centros y en la oficina de turismo y que comparten información básica y ofrecen indicaciones prácticas para planificar la visita.

Desde el punto de vista museográfico existen grandes diferencias entre los dos casos analizados. El museo cuenta con instalaciones creadas originalmente para otro fin que albergan una gran colección proveniente mayoritariamente de donaciones. En el caso del Camp de Gurs, se trata de un territorio marcado por la historia cuyos restos han sido borrados a conciencia y desde hace pocas décadas se realizan esfuerzos para musealizarlo y visibilizar la memoria trágica del territorio. La experiencia del visitante también es distinta. En el museo, cuyos horarios de apertura son escasos, la visita siempre es guiada por un voluntario que en cada parada comenta la historia allí referida y presenta la colección. Esta dinámica permite el diálogo y la resolución de posibles dudas. Es una visita acompañada y al mismo tiempo muy personalizada según los intereses, el tiempo disponible o la edad de los visitantes. La integración de los voluntarios en este trabajo ha hecho de la escasez una virtud. Por otro lado, el campo, que no tiene horarios, se puede recorrer en solitario (aunque periódicamente se realizan visitas guiadas también), lo que permite tener una experiencia profunda, muy lejana de las multitudinarias visitas organizadas en, por ejemplo, Auschwitz, a donde acuden cada año más de un millón de personas. En ese punto reconocemos cierto conflicto entre la

posibilidad de una experiencia individual, reflexiva, y la misión de difusión de la historia entre un público amplio.

En general, en los museos y los lugares de memoria es importante que la museografía nos permita quedarnos más tiempo con el problema, que plante la complejidad de las distintas realidades sin una simplificación excesiva, mostrando todos los matices de grises en lugar de hacer una presentación en blanco y negro. Exponiendo los hechos históricos contrastados nos dirigimos a un público que vive hoy en día, que busca no solamente conocer la historia, sino también ver cómo esta les afecta a ellos y a sus decisiones.

La memoria trágica nunca cuenta solo hechos históricos: nos habla de la naturaleza humana, en la que existe un gran potencial tanto para hacer el bien como para hacer el mal, y también nos enseña el valor de la vida como lo expresó la escritora francesa superviviente de Auschwitz Charlotte Delbo en un poema escrito en 1971:

Tú que pasas por aquí
a ti te ruego
que hagas algo
que aprendas un paso de baile
algo que justifique tu existencia
algo que te dé el derecho
de estar vestido con tu piel y tu vello
aprende a caminar y a reír
porque no tendría sentido a la postre
porque son muchos los que han muerto
mientras tú sigues vivo
y no haces nada con tu vida.

Referencias bibliográficas

- «Auschwitz-Birkenau – Muzeum», en *Auschwitz-Birkenau* <<https://www.auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/1-milion-184-tysiace-osob-zwiedzilo-miejsce-pamieci-w-2022-r,2369.html>> [consulta: 15/9/2023].
- «Camp de Gurs – Gurs, France – Monument et site historique, prisons et établissements pénitentiaires», en *Camp de Gurs*, en *Facebook* <<https://www.facebook.com/pages/Camp-de-Gurs/166228420055358>> [consulta: 15/9/2023].
- «Camp de Gurs | Accueil | Gurs» (64), en *Camp de Gurs* <<https://www.campgurs.com>> [consulta: 15/9/2023].
- Chueca, Josu (2007), *Gurs: el campo vasco*, Tafalla, Txalaparta.
- Delbo, Charlotte (1971), *Auschwitz et après*, t. III: *Mesure de nos jours*, París, Les Éditions de Minuit.
- Galán-Pérez, Ana (2020), *Preserving Collections of Memory: A Personal approach* <<https://preservingmemorycollections.org>> [consulta: 15/9/2023].

- «ICOM ICMEMO – Memorial Museums», en *ICMEMOHRI* <<https://icmemo.mini.icom.mu-seum>> [consulta: 15/9/2023].
- Laharie, Claude (2020), *Gurs 1939-1945: un camp d'internement en Béarn*, Morlaàs, Cairn.
- International Committee of Memorial Museums for the Remembrance of Victims of Public Crimes (2011), *International Memorial Museums Charter*, 2011 [en línea]. París. <https://icmemo.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/17/2019/01/IC_MEMO_charter.pdf> [consulta: 15/9/2023].
- Märker, Leonhard Karl (s. a.), *Canción de Gurs (Gurs, 1940-1941)*, en *Visite du camp de Gurs* <<http://www.visitgurs.eu/ES/VISITE-1.awp>> [consulta: 15/9/2023].
- Mauroy, Jean-Jacques (2003), *Palabras de Gurs: de la Guerra Civil a la Shoah* [documental], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=1iOBKbe6_tc> [consulta: 15/9/2023].
- Müller, Achille (2012), *Nos vertes années*, Sarreguemines, Imprimerie Sarregueminoise.
- «Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques», en *Facebook* <<https://www.facebook.com/people/Mus%C3%A9e-de-la-R%C3%A9sistance-et-de-la-D%C3%A9portation-des-Pyr%C3%A9n%C3%A9es-Atlantiques/100076255680822/>> [consulta: 15/9/2023].
- Schramm, Hanna (1979), *Vivre à Gurs: un camp de concentration français, 1940-1941*, París, Maspero.

Patrimonio: colecciones, museos y turismo



Un singular museo de arte contemporáneo español: el Museo de Dibujo Julio Gavín (MUDDI), en el castillo de Larrés

JESÚS PEDRO LORENTE¹

Universidad de Zaragoza

Muy especial es en verdad, por muchos motivos, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés (MUDDI); sobre todo porque, como su nombre indica, su campo de especialización está tan delimitado que casi hace de él un caso único en España, con solo otro ejemplo comparable al respecto, el madrileño Museo ABC de Dibujo e Ilustración, aunque este también se dedica a las artes gráficas, especialidad más habitual de otras instituciones, como el Museo de la Calcografía Nacional o el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. Asimismo, las grandes instituciones internacionales de referencia, como la Albertina de Viena, suelen reunir todo tipo de obras artísticas en soporte de papel independientemente de la técnica de su elaboración. De hecho, también el MUDDI cuenta en su colección con un importante muestrario de grabados o estampas, aunque los mantiene en las reservas. Por otro lado, renuncia a establecer una artificiosa frontera entre dibujo y pintura incluyendo muchas obras protagonizadas por toques de color, como los estupendos trabajos informalistas a base de pinceladas de tinta china y pintura acrílica donados por Luis Feito en 2015 y 2017. Así, los contrastes cromáticos y de texturas han hecho al museo visualmente más atractivo, calidad que se potencia con una multiplicidad de soportes: papel, cartón, tabla, lienzo... Este criterio tan flexible ya lo recomendaba en vísperas de la inauguración Ángel Azpeitia, quien brindaba una definición de *dibujo* que merece la pena recordar:

Podríamos partir de considerarlo como representación que se hace con líneas y sombras, por medio de un instrumento cualquiera. Entran, de este modo, las técnicas más diversas, como el carbón, el yeso, el grafito, la mina de plata, la pluma e incluso los pinceles. Y también los varios soportes,

1. Investigador del grupo de investigación de referencia Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER, y del proyecto *Museos de arte contemporáneo en España: su engrace territorial e internacional* (PID2022-139553NB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación igualmente con fondos FEDER.

desde el pergamino, por ejemplo, hasta el más exótico papel oriental. Hoy, por cierto, se admite dentro del dibujo todo lo que se realiza sobre papel, incluso si usa de color o de adendas («collage»), siempre que su criterio sea más clarosurista que pictórico. (Azpeitia, 1986: 8)

Dialécticas identitarias y museológicas

Si el dibujo, en sentido lato, define la inusitada especialización de la institución, también marcan sus señas de identidad otras singularidades. En España la mayoría de los museos están en manos de las Administraciones públicas, de autoridades eclesiásticas o de fundaciones de entidades bancarias, empresarios u otros potentados, mientras que el MUDDI depende de una asociación cultural, Amigos de Serrablo. Sus casi setecientos socios pagan una cuota anual, a la que se suman las aportaciones del Ayuntamiento de Sabiñánigo (Larrés es una pedanía de ese municipio), el Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca y otras entidades que apoyan actividades concretas, y su ocupación cardinal es la conservación, el estudio y la difusión del patrimonio serrablés. La restauración de más de veinticinco iglesias altomedievales u otros edificios históricos, realizada por los propios socios bajo directrices profesionales, fue primeramente la labor por la que a partir de los años setenta se dio a conocer la asociación Amigos de Serrablo, que ganó luego prestigiosos premios y reconocimientos. Ahora bien, todo edificio rehabilitado se vuelve a deteriorar si no tiene algún uso, así que el castillo bajomedieval larresano lo destinaron a servir de museo, animados por el éxito que habían cosechado en 1979 al abrir la Casa Batanero de El Puente de Sabiñánigo como Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo con la cooperación del Ayuntamiento de Sabiñánigo y del artista epónimo, que había comprado la casa. Aquel ejemplar centro etnológico marcó un hito sociocultural, no solo por el excelente resultado, que concitó grandes alabanzas y las sigue recibiendo, sino también porque su fundación no emanaba de las jerarquías del poder, pues surgió como una iniciativa de base autogestionada de forma colectiva, como los écomusées que por entonces eran la punta de lanza de la *nouvelle muséologie*. A ellos ha hecho reiteradamente alusión oralmente o por escrito el profesor y eminente (neo)museólogo Enrique Satué Oliván, director durante muchos años de aquel museo, aunque su querencia por palabras clave como *comunidad* o *comunitario* nunca le ha impedido rendir homenaje al liderazgo personal de individuos especiales como Julio Gavín, inagotable presidente de la asociación Amigos de Serrablo durante treinta años, quien también alumbró el Museo de Dibujo inaugurado en 1986 y lo dirigió hasta su muerte, que tuvo lugar en 2006 y tras la cual se le impuso la actual denominación como homenaje póstumo.



Porche de entrada con el nombre del museo a un lado y una escultura muy dibujística de Javier Sauras al otro. (Foto: Jesús Pedro Lorente)

Tuve el honor de conocerlo y su entusiasmo apasionado se tornó en recelo cuando le pregunté si el museo fundado con la colaboración de Orensanx había sido un primer paso que llevó al otro. Al parecer, más bien fue una reacción antagónica: si aquel escultor había querido que la colección artística contemporánea de la institución que lleva su nombre estuviese protagonizada por sus obras, el otro museo ofrecería un florilegio muy plural de reputados artistas y seguiría gestionado por la asociación Amigos de Serrablo en vez de ser administrado por un patronato bajo la tutela del Ayuntamiento de Sabiñánigo. Frente a la vis localista del primer museo, dedicado al tradicional patrimonio local serrablés, el segundo llegaría a ser publicitado como Museo Nacional del Dibujo (Alvira, 1998), denominación que podrá parecer equívoca para un ente privado, pero nada exagerada en lo que respecta a sus contenidos, pues ofrece un muestrario muy representativo del dibujo español que abarca desde finales del siglo XIX hasta la actualidad —incluidas algunas obras de artistas extranjeros pero activos en España—, y a día de hoy Orensanx todavía no figura en el catálogo, consultable en DOMUS /

CERES, la Red de Colecciones de Museos de España, donde también se pueden consultar las fichas catalográficas del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo. No por casualidad ambos reflejan las dos aficiones vitales más destacadas de Julio Gavín, que desde chico se había interesado por la cultura popular de los pueblos del Alto Gállego y acompañaba a mosén José Pardo Asso, cuya pasión filológica complementaba él con sus anotaciones gráficas como consumado dibujante. Después de muchos años coleccionando artesanía y cosas rústicas con sus colegas de Serrablo, las colocó en un museo que dejó en buenas manos y a continuación se volcó en su pasión por el dibujo. Como dibujante técnico se ganaba la vida en una empresa de Sabiñánigo a la vez que dibujaba para alguna agencia de publicidad y hacía trabajos como ilustrador, así que sus propios dibujos habrían constituido ya una colección importante, aunque su generosidad lo llevó más bien a plantearse un museo para los dibujos de los demás (Cremades, 2006). De esta manera empezó a solicitar con éxito donaciones de otros colegas, y fue su admirado Alberto Duce, en 1985, el primer artista en donar un dibujo. Llegó a sumar doscientas cincuenta obras para la apertura del Museo de Dibujo Castillo de Larrés —que tuvo lugar el año siguiente—, al cual dedicó el resto de su vida y cuyo acervo y cuyas actividades consiguió ampliar sin cesar. Inicialmente planteó una sección en la planta baja con dibujos y maquetas de la arquitectura popular de Serrablo, uno de sus temas favoritos (Gavín, 1989), pero retiró esos materiales cuando en 1996 se cubrió el patio central con techumbre translúcida renunciando a ese testimonial protagonismo de la iconografía comarcal, tan querida para él.

Con todo, la identidad del museo quedaría marcada por la personalidad de Julio Gavín y su círculo de relaciones, que se fue expandiendo a medida que la institución fue ganando prestigio hasta que las donaciones crecieron incluso espontáneamente. Una colección así formada no suele avanzar con un rumbo preestablecido, pues se va desarrollando al albur de lo que se recibe como regalo; eso sí, quienes donan son personas vivas, incluso en el caso de los legados testamentarios, de modo que no suele haber obras artísticas de épocas muy remotas en ese tipo de museos, sea cual sea su denominación. Es de lo más variada la nomenclatura de los ejemplos surgidos en España durante la Transición, muchos de ellos gracias a donaciones de artistas y de sus devotos. A mí me resulta ineludible la comparación con el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), fundado por el crítico e historiador del arte Vicente Aguilera Cerni e inaugurado en 1972 en el Palau del Batlle, una casa señorial que fue adquirida en 1971 por la Diputación Provincial de Castellón y cedida al municipio, donde varios grupos de voluntarios llevaron a cabo hasta 1975 la restauración del edificio. Tener casa en ese pintoresco pueblo del Maestrazgo era inicialmente condición necesaria para estar representado en el museo, pero Aguilera se fue poniendo

en contacto con amigos del resto de España e incluso del extranjero que donaron o depositaron obras. Como Julio Gavín, también él mantuvo hasta el final de su vida esa íntima dedicación a una institución que desde 2003 se denomina *Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni* (MACVAC). Los paralelismos se podrían extender a muchas otras iniciativas relacionadas con el arte y los artistas que revitalizan contextos rurales, donde la clave personal del éxito es una figura puente entre dos mundos, una figura que concita amplios apoyos en el sistema artístico pero también infunde adhesión entusiasta en los lugareños.

Cuando no hay una colisión cultural, sino una llamativa disparidad que relativiza certidumbres, es recíprocamente estimulante ese cotejo entre ecosistemas humanos disparejos, que también puede potenciarse con provocadoras contraposiciones en términos arquitectónicos e históricos. No voy a repetir aquí las aseveraciones que vertí en un artículo juvenil titulado «*Vino nuevo en viejas cubas*» porque ya he visto tantos museos de arte moderno y contemporáneo en edificios antiguos que ese tipo de contrastes ha dejado de asombrarme; en cambio, cada vez soy más consciente de los problemas de accesibilidad, conservación y confort que conlleva la reutilización de edificios históricos. Esos problemas no están ausentes en este caso, pero permitanme explicarles por qué considero que el castillo de Larrés es el más propicio contenedor museístico imaginable para propios y extraños. A los foráneos, turistas de paso hacia o desde el Pirineo, les sirve de reclamo atractivo y de atalaya desde la que se dominan estupendas panorámicas tanto del pueblo como de su pintoresco entorno. A las gentes del término municipal este modesto castillo las enorgullece porque es el único existente alrededor de Sabiñánigo, núcleo urbano constituido a lo largo del siglo xx a partir de un nudo ferroviario y de carreteras cuyo crecimiento se disparó en los años del desarrollismo y la industrialización con montañeses de los pueblos cercanos o emigrantes de otros territorios de España: una población de aluvión que mira de reojo a La Jacetania por su pedigrí histórico, por lo que ha buscado una identidad serrablesa con cierta nostalgia del mundo rural que dejó atrás, aunque sobre todo presume de su modernidad. Por eso le cuadra tan bien tener un museo de arte contemporáneo —que no lo hay en Jaca— con una estupenda colección de dibujos de artistas vivos o fallecidos a partir de 1900 en el marco solariego de un castillo que no es tan impresionante como la Ciudadela de Jaca, pero sí más antiguo e idiosincrático, como también lo son respecto a la catedral jaquesa las iglesias prerrománicas de hipotético rito mozárabe restauradas por Amigos de Serrablo, otro emblema identitario de las pretéritas raíces culturales redescubiertas al inventar una nueva comarca, oficialmente denominada *Alto Gállego* pero que muchos siguen designando con un apelativo altomedieval rescatado por el historiador Antonio Durán Gudiol.

«La grandeza de los pequeños», según expresión de Fernando Alvira (2019), se ejemplifica muy bien en esta recatada experiencia turístico-cultural. Un castillo más bien humilde gestionado por una asociación popular de muy limitados recursos parece un muy apropiado contenedor para un museo cuya especialidad es la técnica artística más sencilla. Todo va en correlación y se ha conjugado felizmente, incluso desde el punto de vista patrimonial en lo que respecta a su valoración pública y su mantenimiento como conjunto. La sede del museo, sin ser muy monumental, ha sido declarada bien de interés cultural, lo cual ha garantizado también la protección legal de la homogeneidad estética del entorno, evitando construcciones disonantes. Tampoco desentona su contenido con lo que, en términos sociológicos de Bourdieu, se podría llamar *el campo cultural serrablés*. El MUDDI se entiende bastante con sus paisanos, pues en él predominan los lenguajes realistas, surrealistas e hiperrealistas sin que falten ejemplos de abstracción o de otras tendencias; en cambio, muchos habitantes de Villafamés probablemente se sientan culturalmente alienados respecto al contenido del MACVAC, en el que abundan las vanguardias artísticas más rupturistas, desde la abstracción geométrica y el informalismo hasta las instalaciones de arte conceptual. Por más que en la divulgación exterior Julio Gavín diera reiterado protagonismo en los carteles propagandísticos y los catálogos de exposiciones de su museo a un dibujo a tinta china de Antonio Saura, prototípico de la abstracción expresionista canonizada en medios de la alta cultura, en las actividades internas procuraba estar más en sintonía con el gusto popular, hasta el punto de que en la cubierta del segundo catálogo completo de la colección que publicó, financiado por la Obra Cultural de Ibercaja, eligió poner un cándido dibujo del escultor imaginero Juan Luis Vassallo Parodi muy inspirado en la tradición iconográfica mariana (Gavín, 1997).

El ajustado acoplamiento entre continente, contenido y personas también se materializa en términos museográficos, sobre todo en el comienzo o al final del recorrido museístico. Parece muy oportuno que las dos primeras salas situadas junto a la entrada se destinen a albergar exposiciones temporales para facilitar una visita rápida a quienes se acercan a verlas en un rato de ocio pero prefieren ahorrarse el tiempo y el esfuerzo de subir al resto del museo si ya lo conocen bien. Además, ello facilita la entrada gratuita de público a esas salas multifuncionales cuando en ellas se celebran actos de libre acceso, que también se programan en el antiguo patio interior techado, enteramente dedicado a las obras de artistas de Aragón, convertidas así en marco cultural distinguido. Así, al estar en la planta baja, el arte aragonés siempre recibe una especial atención de los visitantes que acuden a eventos, pero también de quien va con la idea de verlo todo, pues comenzará con muchas ganas y detenimiento, aunque inevitablemente irá acusando luego la fatiga física y visual. Teniendo esto último en cuenta, es

estupendo que en los pisos superiores haya ventanales con vistas y que la visita culmine en la torre sur con un mirador con hermosas panorámicas de 360 grados, mientras que una estrechísima y empinada escalera camuflada en el muro de la torre norte premia a los más esforzados con la refrescante sección de «Humor gráfico» e «Historieta / Cómico». Sin embargo, lo lógico sería, por tanto, que la primera planta de esa torre norte estuviera especializada en «Ilustración», dejando libre así la sala 6 de la planta calle, como espacio especial de la sección aragonesa, para exponer los dibujos del fundador, Julio Gavín, y una crónica visual de la historia de este museo que lleva su nombre. No me atrevo a hacer sugerencias para el resto de salas, que presentan una numeración correlativa y una correcta señalética para orientar nuestros pasos, aunque no siempre hay paneles de sala o rótulos que identifiquen las secciones. Por lo demás, he de destacar lo oportuno que resulta que se ubiquen el archivo-biblioteca y el centro de documentación en un edificio cercano, un antiguo pajar comprado por Multicaja en 1998 y cedido al museo que gracias al patrocinio de Fundación Alcoa fue rehabilitado al año siguiente y abierto, previa cita, para los investigadores que quisieran consultar



Planta superior, dedicada al cómic y las historietas, con un panel de sala explicativo y una ventana con vistas al paisaje pirenaico. (Foto: Jesús Pedro Lorente)

los fondos no expuestos o la documentación y las publicaciones propias o recibidas, cuyo peso y cuyo volumen requerían ese almacén aparte con las debidas medidas de seguridad y confort (López, 2008).

Análisis museográfico

El confort del personal y de los visitantes, así como el cuidado de las obras artísticas, es inevitablemente un asunto delicado en el interior del viejo castillo, aunque se han ido tomando oportunas medidas, desde la colocación de deshumidificadores y cristales específicos hasta la instalación de calefacción, a pesar de las perentorias limitaciones presupuestarias y espaciales (Egea, 2001). Realmente no es que falte espacio, sino que más bien hay muchísimas obras colgadas con una cartelería demasiado escueta, lo que produce una sensación de agobio. Es comprensible que quienes han donado obras se sientan frustrados si cuando van al museo no las encuentran a la vista, pero bastará explicarles que, por motivos de conservación y de espacio, se expone una limitada selección que va cambiando cada año. ¡Hasta puede que así se animen a donar más dibujos para tener más posibilidades de que roten entre las reservas y las salas! También entiendo que no haya un criterio de ordenamiento cronológico, pues quedarían demasiado patentes las lagunas históricas de la colección, sobre todo en lo que respecta a artistas muertos muchos años antes de la existencia del museo, al que por tanto no pudieron donar obras, que ya se encuentran en grandes museos o están muy cotizadas en el mercado del arte, especialmente en el caso de los pioneros de las vanguardias modernas anteriores a la Guerra Civil (Puyol, 1999a, 1999b, 1999c, 2000a, 2000b, 2000c, 2000d, 2001a, 2001b, 2001c). Es muy loable que, para ofrecer un cabal compendio histórico-artístico, el MUDDI haya hecho algunas excepciones en su política de adquisiciones comprando a principios del siglo XXI obras de artistas que quería tener representados o solicitando donativos y depósitos a terceros (Mendivil, 2021a, 2021b, 2022a, 2022b).

Lo justo sería que el MUDDI dejase constancia pública de agradecimiento, como por ejemplo ya se señalan *in situ* las obras amablemente prestadas en depósito por el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca; del mismo modo, sería recomendable que todas las cartelas indicasen los nombres de quienes han donado cada obra o han contribuido a sufragar su compra. En la mayoría de los museos es la práctica más común, salvo cuando hay condición expresa de preservar el anonimato del donante. Inicialmente pudo parecer una información innecesaria, pues lo habitual era que todos los dibujos fuesen obsequio de sus respectivos autores o de sus familias, pero la casuística se ha ido haciendo muy variada porque son bastantes los



Exterior del MUDDI, con una escultura monumental de Javier Sauras.
(Foto: Jesús Pedro Lorente)

ofrendados por galeristas, coleccionistas y otros particulares, instituciones o empresas. Publicitar esos nombres sería un recurso de mercadotecnia muy eficaz que probablemente estimularía mucho más ese mecenazgo personal o corporativo. Al fin y al cabo, ya hay colocadas unas llamativas señales que homenajean a otros benefactores a raíz del programa *Apadrina un dibujo*, puesto en marcha desde 2013 para contribuir al cuidado y la conservación de sus fondos (Gavín Arnal, 2018). Todos los años el museo propone una selección de las obras artísticas que necesitan algún tratamiento, pero cada cual puede elegir apadrinar una de esas o cualquier otra, que durante doce meses lucirá al lado el nombre de quien ha pagado por ello: una donación estándar asciende a 50 euros para particulares y 250 para empresas. Es una

idea estupenda gracias a la cual se está realizando una exhaustiva revisión, una remoción mecánica de adhesivos, un cambio de soportes secundarios nocivos, etcétera. Entre el espeso bosque de más de trescientos dibujos expuestos, los apadrinados lucen más lozanos y acompañados de un visto-so cartel que los destaca a ojos de los visitantes revelando que son piezas favoritas para los fans del museo. En mi opinión, si se informa de quiénes han pagado por su mantenimiento, con más razón todavía habría que hacer saber a quiénes se debe su adquisición, y no solo lo reclamo para los dibujos, pues también las dos esculturas que adornan el exterior deberían llevar cartelas identificativas —a prueba de vandalismos o sustracción— en las que se hiciera constar al menos su título y su datación tras el nombre de Javier Sauras Viñuales, autor y donante.

Dicho esto, me apresuro a aclarar que, por lo demás, me parece muy profesional la labor curatorial del MUDDI. Cada febrero se cierra a las visitas y se reforma su contenido, de manera que el público asiduo vaya descubriendo una selección cambiante de su rica colección, que ya cuenta con casi cinco mil obras catalogadas cuya preservación se asegura mejor gracias a esta rotación, pues tanto el soporte en papel como las técnicas del dibujo son muy sensibles a la luz y a otras contingencias. Las piezas conservadas en las reservas se mantienen a oscuras en carpetas cerradas, tumbadas en planeras si están enfundadas o colgadas en peines si están enmarcadas, todo lo cual facilita a la vez su manipulación y su consulta al personal o a los estudiosos externos. Como queda dicho, previa cita, cualquier investigador puede acceder al archivo-biblioteca y al centro de documentación, donde además de los fondos artísticos se pueden consultar alrededor de cuatro mil quinientos volúmenes de bibliografía sobre dibujo y otras áreas afines en un amplio espectro de formatos, desde encyclopedias generalistas hasta libros especializados, catálogos de exposiciones, revistas, folletos, etcétera. Es el mejor lugar para quien quiera documentar la historia y las actividades del museo, pues allí se conservan todas sus publicaciones y el archivo con fichas catalográficas, cartas, fotografías, contabilidad, etcétera, aunque va siendo menos necesario acudir en persona, primero por la tradicional política de intercambios con bibliotecas e instituciones culturales, a las que se envían muchas de las publicaciones, y, por otra parte, porque el museo va difundiendo cada vez más información de todo tipo en su portal propio (<https://www.muddi.es>), donde ofrece catálogos en PDF de sus pasadas exposiciones temporales, folletos, imágenes... Quiero poner de relieve un folleto tremadamente atractivo —pensado para repartirlo en mano, pero descargable de manera gratuita en el portal web— ilustrado con didácticos croquis de las plantas y con fotos a color de las obras más relevantes de cada sección, cuyos respectivos contenidos se describen someramente con explicaciones comprensibles indicando cuáles son los principales artistas representados en

cada una. Igualmente hay colgada en el portal cumplida información sobre los sucesivos logotipos identificativos: el primero fue diseñado en 1986 por el propio Julio Gavín con el perfil de la torre del castillo de Larrés, y en 2006, para incluir el nombre de Julio, fue modificado por Enrique Torrijos, quien en 2020 lo retocó con motivo del lanzamiento del acrónimo MUDDI. También hay tienda *online*, información turística sobre la comarca y otros datos de interés. Por si esto fuera poco, con una impresionante política de transparencia —no acostumbrada en entidades públicas y menos en las privadas— la asociación Amigos de Serrablo rinde detalladas cuentas de sus ingresos y sus gastos en las memorias económicas anuales que publica en su web (<https://www.serrablo.org>), donde además se puede consultar la revista trimestral *Serrablo*, en la que han visto la luz numerosos artículos sobre el museo y desde hace años hay una sección fija dedicada a noticias relacionadas con él, que quedan así recopiladas para la posteridad.

Sorprendentemente, no se está potenciando demasiado el *marketing* combinado con el Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo, si bien llegó a venderse una entrada conjunta para ambos y el parque temático Pirenarium de Sabiñánigo, un centro de interpretación que funcionó entre 2005 y 2012 a base de maquetas y proyecciones instalado en terrenos de un antiguo cuartel, donde siguen activos un albergue juvenil y un restaurante, aunque poco queda del importante impacto turístico y cultural que tuvo (Oña, 2006). Tampoco hay total acoplamiento de horarios con el único establecimiento larresano que ofrece alojamiento y comidas, la casa rural El Churrón, que no abre los domingos ni da cenas los viernes, cuando suele haber visitas y actividades programadas en el MUDDI. La tienda del museo, tanto *online* como *in situ*, es un espacio comercial en expansión donde no solo hay a la venta publicaciones, *souvenirs* y pequeños regalos, sino también cada vez más productos típicos e incluso obras de arte (dibujos, acuarelas y estampas originales, la mayoría donados por los artistas para ayudar a financiar el museo). Es un servicio muy útil para todo tipo de consumidores, pues no hay otro comercio en Larrés, aunque sí hay un centro cultural, con su propio salón social para los vecinos, cuyas actividades de cara al público a veces se programan en la planta baja del museo o en la zona verde aledaña. Es el caso de la inauguración del Güestival, que desde 2014 se celebra el primer fin de semana de agosto e incluye espectáculos de teatro, danza, música, magia, cuentos y exposiciones: todo un gran evento para un pueblecito de setenta habitantes que parecía tener un futuro incierto en 1986, cuando se abrió el museo, catalizador de muchas mejoras, como la carretera de acceso, la pavimentación de piedra de toda la población, la buena iluminación, el nuevo *parking*, la llegada de internet con banda ancha y la instalación de fibra óptica, todo lo cual ha propiciado el teletrabajo, las actividades empresariales de turismo rural, etcétera.

El MUDDI es un potente imán que atrae personas y las vincula a Larrés, cuyos habitantes, y los de Sabiñánigo en general, lo frecuentan sobre todo cuando se programan visitas teatralizadas, cuentacuentos, presentaciones de libros, conciertos u otros actos culturales. También constituyen importantes reclamos las exposiciones, cuyas inauguraciones suelen ser actos públicos muy concurridos a los que acuden tanto población local como visitantes foráneos, sobre todo los admiradores y familiares de los artistas a quienes están dedicadas esas muestras temporales. Otro de los reconocidos puntos fuertes del museo son sus actividades de educomunicación. Julio Gavín realizaba cursos monográficos, con el patrocinio de la Diputación General de Aragón, sobre dibujos de desnudos, paisajes u otras temáticas (Azpeitia, Tudelilla y Luesma, 1989). Su hijo Alfredo Gavín Arnal, quien en 2008 tomó el relevo como director, también anima cursos y charlas y ha incorporado las visitas nocturnas con linternas led —sin rayos ultravioletas para no dañar los dibujos—. Alfredo ha introducido también un juego de pistas, pensado especialmente para niños y niñas de entre siete y diez años, que invita a localizar diez dibujos en dos itinerarios conducidos por Larry, el fantasma del castillo de Larrés; además, los más pequeños tienen reservado en el museo un espacio en el que dibujar y colgar sus trabajos. La más reciente novedad son las visitas teatralizadas, que son realizadas por actores profesionales —alguno de ellos de Larrés—, mientras que para otras actividades interpretativas a veces se recurre a otros profesionales gracias a un convenio firmado con la Universidad de Zaragoza para contar con historiadores del arte en prácticas y otro con la Universidad de Barcelona para tener estancias de artistas enviados por la Facultad de Bellas Artes que imparten talleres. Por otro lado, el museo expande más su ámbito de impacto entre públicos juveniles gracias a su colaboración con el festival Pirineos Sur, con el que organiza exposiciones, pasacalles, talleres y otras actividades plásticas con motivo de los conciertos.

Para terminar, quiero hacer referencia al calado del MUDDI en el mundo del arte. El museo se ha hecho conocido en amplios círculos artísticos. Con la participación de expertos universitarios y reputados críticos de arte se han publicado catálogos del museo y publicaciones especializadas que han puesto en evidencia la calidad de su creciente colección. El préstamo de obras y otras formas de intercambio con entidades e instituciones de toda España, en beneficio recíproco, son habituales. Los aliados más entusiastas son los artistas, que en ocasiones ceden obras reiteradamente para tener mejor representados diferentes períodos o facetas de su producción. Como agradecimiento a sus donaciones, el MUDDI les dedica exposiciones temporales, al final de las cuales es frecuente que donen algún dibujo más. Se trata de un círculo de correspondencias que sería estupendo ir incrementando también con otras colaboraciones. Ser tan singular, un caso único en muchos sentidos, hace difícil la elaboración de programaciones conjuntas



Patio interior cubierto, escenario de múltiples actos públicos, con trabajos de niños expuestos y, al fondo, dibujos de artistas aragoneses. (Foto: Jesús Pedro Lorente)

con otros museos y el trabajo en red. Precisamente la gran ilusión de Julio Gavín era llegar a organizar exposiciones itinerantes, y su hijo ha conseguido hacerla realidad en algunos casos, como el de la muestra titulada *Cinco de diez*, que durante más de tres años paseó una selección de las colecciones gráficas por diferentes localidades con el patrocinio de la Diputación General de Aragón, o el de otra que fue enviada a la Aljafería y a la Biblioteca de Aragón e incluía ilustraciones de un libro publicado para el 150.^º aniversario del nacimiento de Santiago Ramón y Cajal. También ha producido diferentes exposiciones con fondos del museo para campañas de promoción de la lectura del Ayuntamiento de Sabiñánigo, sobre todo en la sala de arte del municipio (Gavín Arnal, 2021). Ojalá que pronto sean más numerosas las colaboraciones del MUDDI con otros museos de arte moderno y contemporáneo en zonas rurales de España o al otro lado del Pirineo, donde queremos poner un foco especial de atención desde nuestro grupo de investigación. Por mi parte, contagiado por el entusiasmo colectivo de esta iniciativa hermosamente titulada *Lugares para la memoria*, me he propuesto hacerlo protagonista de algún estudio comparativo con ejemplos españoles o franceses que me parezcan parangonables.

Referencias bibliográficas

- Alvira Banzo, Fernando, et alii (1998), *Museo Nacional de Dibujo Castillo de Larrés: fondos de la colección*, catálogo de exposición, Huesca, Caja Rural de Huesca.
- (2019), «La grandeza de los pequeños: el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Revistart*, 195, pp. 22-23.
- Azpeitia Burgos, Ángel (1986), «El Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”», *Serrablo*, 61, pp. 7-8 (reproducido también en el folleto *Museo de Dibujo Castillo de Larrés*).
- [Chus] Tudelilla y Teresa Luesma Bartolomé (1989), «Propuesta de catalogación: Museo “Castillo de Larrés”», en *Homenaje a «Amigos de Serrablo»*, Huesca, IEA (Homenajes, 4), pp. 451-457.
- Cremades Sanz-Pastor, Juan Antonio (2006), «Veinte años del Museo de Dibujo de Larrés», *Serrablo*, 141, pp. 18-25.
- Egea Fuentes, Belén (2001), «Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 15, pp. 69-80.
- Gavín Arnal, Alfredo (2018), «[Noticias] Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 181, pp. 27-28.
- (2021), «[Noticias] Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 191, pp. 48-49.
- Gavín Moya, Julio, et alii (1989), *Museo de Dibujo «Castillo de Larrés»*, Huesca, DPH.
- et alii (1997), *Museo de Dibujo Castillo de Larrés*, Zaragoza, Ibercaya.
- López Peco, Noemí (2008), «La Biblioteca del Museo de Dibujo “Julio Gavín – Castillo de Larrés”», *Serrablo*, 150, pp. 33-36.
- Mendivil Uceda, Aránzazu (2021a), «La colección del MUDDI (i): un paseo por la colección de dibujos del MUDDI, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 190, pp. 43-45.
- (2021b), «La colección del MUDDI (ii): un paseo por la colección de dibujos del MUDDI, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 191, pp. 43-45.
- (2022a), «La colección del MUDDI (iii): un paseo por la colección de dibujos del MUDDI, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 192, pp. 27-29.
- (2022b), «La colección del MUDDI (y iv): un paseo por la colección de dibujos del MUDDI, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés», *Serrablo*, 193, pp. 27-29.
- Oña Fernández, Juan José (2006), «El horizonte (inmediato) de un Museo serrablés (o del impacto de un gigante turístico en el entorno de la memoria ancestral)», *Museo: revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, pp. 169-174.
- Puyol Loscertales, Ana (1999a), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936», *Serrablo*, 112, pp. 30-32.
- (1999b), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 113, pp. 30-31.

- Puyol Loscertales, Ana (1999c), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 114, pp. 16-20.
- (2000a), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 115, pp. 14-16.
- (2000b), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 116, pp. 14-16.
- (2000c), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 117, pp. 7-9.
- (2000d), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 118, pp. 8-11.
- (2001a), «Un fragmento del Museo de Dibujo ‘Castillo de Larrés’: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 119, pp. 9-11.
- (2001b), «Un fragmento del Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”: obras desde 1900 a 1936 (continuación)», *Serrablo*, 120, pp. 13-16.
- (2001c), «El Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”», *Historia 16*, 303, pp. 103-114.

Musée et maison : de nouveaux rapports visiteurs-collections. Les *period rooms* du Musée du Château de Laàs

LELEU JESSY-WILLIAM'S

Université de Strasbourg

Depuis la seconde moitié du xx^{ème} siècle, l'extension patrimoniale s'est accompagnée d'une diversification muséographique afin de penser la meilleure manière de valoriser des collections de plus en plus diverses aux yeux des publics. Cette diversification s'est récemment traduite par une intégration croissante d'éléments numériques, une plus grande accessibilité, une exposition plus immersive des collections (réalité virtuelle, projection sonore, boîte à odeurs, et cetera), ainsi que l'incorporation d'outils pédagogiques tel que des livrets-jeux pour les jeunes publics, des plateformes en ligne ou des applications compagnons¹ dans les musées. L'objectif est d'encourager un engagement renouvelé du public avec les activités culturelles.

Après une période relativement inactive, voire inquiétante, pour les *period rooms* (Dassas, 2018 : 1-2) les années 2000 ont marqué le retour en force de ce type d'exposition dans des institutions telles que le Musée du Louvre et le Musée Carnavalet. Les institutions muséales, en tant que lieux de conservation, de présentation et d'interprétation de la culture matérielle, servent de toile de fond à une multitude de récits. Outre les informations délivrées par des cartels ou un guide, qui évoquent l'histoire et les usages des objets exposés, d'autres récits prennent forme de manière visuelle et spatiale (Marchand, 2017 : 1-5). Les *period rooms* sont pensées comme particulièrement aptes à redonner ces récits en réaménageant, reconstruisant ou conservant des pièces dites *d'époque*, et favorisent ainsi une interprétation de ces lieux, ces époques et ces objets. Le but n'y est pas seulement de montrer les objets, mais de créer un lien entre eux et le public, ouvrir un dialogue dirigé par *l'atmosphère* du lieu. On retrouve notamment ce type d'exposition à la

1. Une application compagnon dans un musée est une application mobile conçue pour offrir une expérience enrichie et interactive aux visiteurs pendant leur exploration. Elle est spécialement développée pour compléter la visite des expositions, des collections et des installations en fournissant des informations supplémentaires, des contenus multimédias, des activités interactives et des fonctionnalités de guidage.

suite de l'arrivée de Georges Henri Rivière dans les années 1930 au Musée de l'Homme, qui va remettre en contexte les objets pour constituer un ensemble cohérent pour le visiteur: l'unité écologique (Gourarier, 2008: 2; Rolland-Villemot, 2016: 2).

Nous pouvons comprendre que ce type d'exposition suppose deux types de rapport: celui des objets entre eux, qui vont former la cohérence du lieu, et celui des objets avec le public, ainsi que leur réception. À travers une étude menée au Musée du Château de Laàs, où j'ai été guide touristique durant la saison 2023, je souhaite revenir sur ce dernier point et questionner la perception contemporaine des *period rooms*. Celles-ci se composent avec les récits actuels autour de différentes échelles patrimoniales. Cette place privilégiée m'a permis de pouvoir à mon tour interagir avec le public et recueillir ses impressions et ses témoignages.

La collection Serbat, quelle légitimité ?

L'intérêt pour l'art décoratif français débute lorsque des particuliers américains et anglais font installer des décors et du mobilier de l'Ancien Régime dans leurs demeures. Un intérêt grandissant va fleurir sur le marché de l'art pour ce type d'objet. En quelques années, les institutions muséales américaines vont aussi adopter ce type de représentation. Les années 1920 marquent l'âge d'or des *period rooms* (Marchand, 2017: 2). Lorsque le couple Serbat, Louis et Madeleine, arrive au Château de Laàs en 1946 avec pour projet d'installer leurs collections d'art décoratif, les *period rooms* reprenant des décors français du XVII^e siècle sont déjà installés dans plusieurs institutions (Dassas, 2018: 6).² Ce couple de collectionneurs se place à Laàs, dans les actuelles Pyrénées-Atlantiques. Souhaitent-ils cependant habiter le château, comme les propriétaires avant eux, ou ont-ils déjà en tête l'ouverture d'un espace d'exposition ? La question se pose en tout cas chez les visiteurs :

Pourquoi ils ont fait ça [en désignant les meubles autour d'eux] ? C'est curieux quand même cette volonté de vouloir habiter dans une maison décorée comme au XVII^e siècle, alors qu'à l'époque, je veux dire dans les années 50, on avait plein de styles et de modes qui étaient pas trop mal non plus. (Visiteuse anonyme, 14 août 2023)

Il est possible de comprendre ici une interrogation du visiteur face à ce qui lui est proposé: que cherche-t-on à montrer, et pourquoi ces personnes décident-elles de vivre dans un décor qui ne leur est pas contemporain ?

2. Il cite notamment le Brooklyn Museum, le Metropolitan Museum of Art de New York et le Philadelphia Museum of Art.

Plusieurs indices dans la gentilhommière suggèrent que les Serbat ont pensé cet espace comme un lieu d'exposition avant d'en faire un lieu de vie: par exemple, le fait de condamner le passe-plat entre la salle à manger des domestiques et la salle à manger des maîtres, tout en le laissant voyant, pour montrer comment il aurait pu être utilisé. Les *period rooms* ont pour objectif de reproduire une atmosphère qui correspond à une certaine époque ou qui l'évoque. Ici, l'agencement de l'espace, des pièces et leur muséographie dépend de la volonté des particuliers à vouloir partager leurs collections avec le public. L'espace de visite et l'aménagement des pièces sont donc le fruit d'une vision singulière des anciens propriétaires pour ce qui devait ou ne devait pas être exposé. Cette vision a ensuite été transformée par les choix des différents acteurs du domaine, depuis son legs au Touring Club en 1964, puis par le conseil général des Pyrénées-Atlantiques en 1980, après une donation, et enfin depuis la délégation de services publics donnée à l'entreprise Casteth et Énigmes, propriétaire du Château des Énigmes, en 2017. Ces différents acteurs n'ont pas spécifiquement cherché à fixer et maintenir la maison telle qu'elle était au moment des Serbat, comme on aurait pu le faire dans une maison d'artiste, mais plutôt à poursuivre leur projet de monstration des collections. Très souvent durant mes visites, les spectateurs m'ont demandé ce qui était *d'origine* dans le château. Le projet des Serbat venant perturber l'agencement et les activités dédiées à certaines pièces, rien n'est *d'origine* à proprement parler. Cela soulignait aussi l'importance que pouvait avoir pour les visiteurs la conservation des décorations à travers les époques, par rapport aux reconstitutions. Cela pose la question de l'authenticité et de sa production pour les visiteurs. Je me suis donc demandé ce qui pouvait paraître comme illégitime dans ce projet aux yeux des spectateurs. Les Serbat, comme tous les précédents propriétaires du château, viennent avec un projet et des meubles, et entendent faire des travaux sur le domaine. Certains bâtiments prennent une autre fonction, d'autres sont rasés, mais cela avait été le cas durant toute l'histoire de l'occupation de la gentilhommière. Deux dénombrements et un acte de vente aux enchères nous offrent une description des lieux qui met en évidence cette évolution :

Il possède noblement dans le lieu de Laàs une terre bordée au sud par le gave, fermée de tout autre part, touchant à l'est la campagne et au nord le village de Laàs. Sur cette terre se trouvent ses châteaux et maison seigneuriale. Elle est fermée de murs, fossés et tours, contient le corps de logis, gares, pressoir, four, pigeonnier, cour, jardin et des terres labourables ainsi que des écuries.

[...] un château que j'habite avec mes domestiques auquel, est jointe une chapelle rentée, accompagnée d'une grange, grenier, orangerie, écurie, étable pour bestiaux, d'un chai, volières, boulangerie, pigeonnier dans la basse-cour, le tout fermé de muraille. Une double avenue pour arriver à la cour du château,



Le Château de Laàs. (Photo: Leleu Jessy-William's)

la première allée plantée de marronniers et sycomores, la seconde de chênes et d'ormeaux, un jardin donnant sur la rivière, une espalier avec supplément de jardin pour le gros légume, un verger à fruits au bord de la rivière [...]

[...] au rez-de-chaussé: vestibule, petit salon, bibliothèque, salle de billard, salle à manger, cuisine, office, salle à manger des domestiques, chambres, salle de bains, un cabinet de toilette; au premier étage: quatre chambres à coucher, un cabinet de toilette, chambres des domestiques; grenier au-dessus. Communs et dépendances dudit château comprenant: parc, jardin, pelouse avec pièces d'eau, bassins, serres, bâtiments d'habitation de métayer et bâtiment d'exploitation: cowis, labour, prés, grand bois-taillis, etc. (Cheniaux et Navarro, 2013: 52, 66 et 75)

Les derniers propriétaires ne sont en réalité que la suite d'une succession d'individus qui se réapproprient et transforment le domaine, tout comme continuent de le faire aujourd'hui les différents acteurs du lieu. En réalisant cela, j'ai décidé de changer mon approche des collections avec les visiteurs: en les avertissant dès le départ que la collection est bien authentique, mais pas d'origine, c'est à dire, qu'elle ne provenait pas du château, mais que



L'escalier du Château de Laàs. (Photo: Leleu Jessy-William's)

les objets étaient bien d'époque. Dès lors que le doute était dissipé, j'ai pu observer que le regard des visiteurs changeait, initiant de nouveaux rapports avec la collection.

Recréer l'ambiance et transmettre des connaissances

Dans un premier temps, la tendance des visiteurs à se projeter dans le musée comme dans un espace d'habitation interpelle alors. Le lieu semble propice à ce genre de représentations : l'ambiance y est pour beaucoup. Celle-ci se définit de manière spatio-temporelle et plastique (Gaudin et Le Calvé, 2018 : 10). Le temps de la visite est un temps particulier où les visiteurs sont accompagnés par un guide et encouragés à traverser les pièces et à les découvrir. Au Musée du Château de Laàs on cherche en effet à s'éloigner du modèle traditionnel muséographique en montrant des arts décoratifs ou des peintures en dehors de leurs contextes, ou à travers une exposition dans une pièce à trois murs, mais en laissant le visiteur circuler dans ces pièces, sans barrières

de sécurité. Les seules barrières sont celles que le guide impose au début de sa visite et correspondent aux normes de sécurité et de conservation mises en place: ne pas toucher les objets, ne pas marcher sur les tapis, ne pas se déplacer seul dans le château, et cetera. Ces règles donnent un cadre à la visite dans laquelle s'épanouit une ambiance en permanence créée conjointement entre le guide et ses visiteurs. Durant la visite différents paramètres peuvent être contrôlés pour permettre aux visiteurs de se mettre dans l'ambiance que souhaite le guide. Le salon de musique présente différents instruments : un piano quart de queue Pleyel, une harpe Naderman de style Empire et une épinette de voyage. Ces trois instruments, pour des raisons de conservation, ne peuvent pas être joués, mais sont disposés dans la pièce comme s'ils allaient être utilisés. D'ailleurs, souvent les visiteurs demandent si les instruments sont encore fonctionnels, si on y reçoit encore pour des concerts ou si le guide peut lui-même jouer des instruments, souvent sur un trait d'humour. Lorsque l'on rentre dans la pièce, où les instruments sont disposés comme pour un concert, on pourrait s'attendre à ce que quelqu'un en joue. Il y a une ambiguïté qui se crée : un salon de musique, lorsqu'il est habité, sert plus à jouer des instruments plutôt qu'à les exposer. L'humour fait ici remonter les attentes que le visiteur peut avoir dans cette pièce, mais vient aussi pointer du doigt le manque provoqué par l'inutilisation des collections. L'ambiance du lieu et les présuppositions des visiteurs rentrent en conflit avec l'utilisation réelle de la pièce : montrer des collections. Dans cette pièce une radio diffuse en boucle la musique *Forêts paisibles* de *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau. Dans la version choisie on peut entendre les différents instruments de la pièce joués. D'une certaine manière on cherche à redonner son usage initial au salon de musique. Lorsque la radio a cessé de fonctionner en cours de saison, il a d'ailleurs fallu un certain temps de réadaptation pour les guides, pour se ressentir à l'aise dans ce salon, ce qui souligne l'effet performatif de la musique pour l'expérience faite du lieu pour les visiteurs, mais aussi pour les guides qui l'habitent en le faisant visiter. L'ambiance dépend aussi des points que les guides donnent au cours de la visite. Certains insistent plus sur l'aspect technique des objets, la manière dont ils étaient utilisés, notamment en prenant pour exemple les deux derniers propriétaires et comment ils ont vécu avec ces objets. D'autres jouent sur l'aspect esthético-sensoriel des collections : la beauté des collections, le goût dans l'agencement des pièces, de ce qui sort de l'ordinaire. L'art de vivre à la française est une notion transversale à toutes les visites et s'accompagne d'un bagage imaginaire qui se développe et prend forme durant la visite. Cet art de vivre revient dans le discours des différents acteurs du lieu : les visiteurs, les guides, la description des lieux sur le site internet, et cetera. C'est à travers les objets de la collection et la manière dont ils sont abordés



Salle à manger des domestiques dans le Château de Laàs. (Photo : Leleu Jessy-William's)

que l'art de vivre se dessine durant la visite. Cependant, l'art de vivre à la française est une notion beaucoup trop vaste pour qu'elle puisse faire consensus. C'est une myriade d'éléments qui se rapportent à un patrimoine matériel et immatériel insaisissable dans sa globalité, mais qui peut constituer une passerelle commune pour les personnes s'y référant. Chacun y projette ses représentations, souvent intérieurisées antérieurement, mais qui se consolident, s'agrémentent ou s'opposent durant la visite. L'exemple le plus pertinent me semble être le passage de la salle à manger des domestiques à celle des maîtres et le contraste qui s'y joue.

ici nous sommes dans la seule pièce qui a vraiment été habitée par les Serbat et leurs domestiques, d'ailleurs ça se sent encore.

— Ah, oui, c'est la première chose que j'ai senti quand je suis arrivée.

— Ah, oui ? Vous pouvez m'en dire un peu plus ? Ça m'intéresse.

— Ça m'a rappelé plein de souvenirs de mon enfance, chez les grands-parents. Ah, c'était il y a longtemps [rire]. Et même les objets, les casseroles, tout ça, c'est vraiment des objets qu'on avait.

— Oui, même là le dressage, c'est comme aujourd'hui au quotidien.

— Mais oui, cette odeur de cheminée.

— Oui, de suie. (Différents visiteurs anonymes, 25 juillet 2023)



Salle à manger des maîtres dans le Château de Laàs. (Photo : Leleu Jessy-William's)

La salle à manger des domestiques est propice à l'évocation des souvenirs des visiteurs. Certains confient reconnaître certains objets qu'ils ont vu chez des grands-parents : les meubles, les couverts, les ustensiles de cuisines, et cetera. De même, cette pièce possède encore une odeur particulière de feu de cheminée, qui varie en fonction des conditions hygrométriques. Parfois on y sent des odeurs de soupe, de viandes salées, de marmite de légume. Ces odeurs surprennent souvent les visiteurs, mais elles sont tout à fait explicables. Pendant la durée des travaux d'aménagement, les Serbat ont utilisé cette salle à manger avec leurs domestiques si bien que l'odeur a imprégné la cheminée. Dans cette pièce *ça se sent que ça a été habité*, littéralement. Cette pièce permet plus facilement aux visiteurs de se rattacher à des souvenirs par le biais des éléments de la collection et d'une expérience sensorielle. Une certaine *simplicité* se dégage de ce décor que *l'on n'a pas l'habitude de voir dans un château*. Elle contraste grandement avec la pièce qui la suit dans la visite, la salle à manger des maîtres.

Pour rentrer dans la salle à manger des maîtres il faut passer par une petite porte que les guides gardent soigneusement fermée. Le but ici est de créer un effet de surprise, suivi de toutes sortes de réflexions, quand on y

entre : « Ah, oui, c'est quand même autre chose ici », « On passe sur un autre standing », « Ça donne tout de suite envie de manger », « Ah, oui, effectivement, c'est quand même mieux », « Je verrais bien ça chez moi ». Ce sont des commentaires qui témoignent des différentes expériences qui se jouent dans cette pièce. Il y a d'abord le point de vue esthétique sur la collection, mais il n'efface pas pour autant ce que cette pièce communique : l'idée d'un statut social s'accompagnant d'un *art de vivre à la française* qui se construit dans la France des Lumières. C'est à travers les objets d'art décoratif que les guides transmettent certains éléments de cet art de vivre, comme par exemple l'ordre et l'utilisation des couverts, ce que l'on mange et dans quel ordre ou les origines des différentes cristalleries.

Ce qui est présenté porte avec soi un bagage culturel fort, celui de certaines classes sociales, l'aristocratie et la haute bourgeoisie, qui exercent encore une influence sur les manières de percevoir les différents éléments de ce musée mais aussi les manières d'habiter au-delà de ses murs. Il est encore plus appuyé dans le cadre d'une visite guidée d'une institution muséale, qui fait office de générateur d'objectivité (Marchand, 2017 : 44). Cependant, il appartient aussi aux guides de montrer la dimension de fantasme créée autour de ces objets marqueurs d'un style de vie de l'Ancien Régime et réadaptés par le couple Serbat dans l'action d'exposition de leurs collections.

Les différents discours des guides se heurtent parfois aux interprétations personnelles du lieu, et créent alors des résistances :

C'est trop parfait, c'est trop bien organisé, ça fait pas usé, on voit que c'est... Voilà ! Par exemple, le salon de musique, on voit bien qu'il n'y a pas la place. Ils pourraient pas jouer ensemble dans cet espace. Mais ça peut être un parti pris, hein, je ne critique pas. Mais il manque l'*art de vivre*, ça fait pas vécu. [...] Ce château tel qu'il est montre une façon de vivre qui donne une certaine pratique de l'époque, mais pas de vie. Sauf celle des domestiques [...]. Chaque fois que je visite une vieille demeure on se demande à quoi sert la pièce, et là on ne voit pas. C'est plus montrer une collection [...]. Là je vois pas l'*art de vivre*, honnêtement. (Visiteuse anonyme, 16 mai 2023)

Pour cette spectatrice, l'illusion qu'a voulu donner le musée pour recréer une ambiance d'un bâtiment qui a été vécu a échoué, sauf, dit-elle, dans la salle à manger des domestiques (qui *de facto* a été vécue). Cela montre que le discours ne peut pas être efficace tout le temps, en particulier avec des personnes qui ont un bagage culturel suffisant pour pouvoir confronter le guide et l'espace muséal avec leurs propres perceptions. Cette illusion est construite à partir du travail de mise en scène de la part du musée, qui doit composer avec la collection pour recréer un univers cohérent et potentiellement habitable. Ici c'est la disposition des objets dans ces pièces, trop

parfaite, qui a brisé une sorte de suspension consentie d'incrédulité. Cette expression, plus appropriée pour le cinéma, me permet cependant ici de montrer que cette expérience se construit par le décor que propose le musée, dans lequel les spectateurs sont projetés, mais non pas passivement : elle se construit, se reconstruit et fait sens de ce lieu. Peut-être plus que dans d'autres muséographies, on peut projeter dans les *period rooms* ses propres envies, ses ambitions, ses connaissances, qui vont résonner ou non avec l'ambiance du lieu. C'est l'idée qui semble se dessiner au cours des différentes visites, mais pour la confirmer il faudra plus de données sociologiques sur les visiteurs (leurs parcours de vie, leurs âges, leurs professions, s'ils viennent en famille ou non) et il sera nécessaire de savoir comment ces données peuvent jouer sur leurs réactions. Malheureusement, les conditions de cette recherche n'ont pas permis d'élaborer plus en profondeur ce point précis. Pendant l'entre-deux-guerres, les musées ethnographiques ont pu faire appel à la notion d'objet *témoin*, un objet qui, après avoir perdu sa fonction originale, trouve une nouvelle vie dans le cadre du musée, réapproprié à la fois par les ethnologues et par les visiteurs. Les trajectoires d'objets et le fait qu'ils acquièrent de nouvelles valeurs ou sont intégrés dans de nouveaux ensembles signifiants est une idée plus récente. Les objets du Musée du Château de Laàs suivent à peu près la même trajectoire : ils n'ont plus de fonction d'usage technique, ils en prennent une autre, symbolique (Grognet, 2005 : 1). Cependant, ce qui revient souvent dans les questions posées par les visiteurs c'est de savoir s'ils ont un jour été utilisés et par qui, car ici l'authenticité semble agir comme facteur opératoire du rattachement des spectateurs aux collections et, de ce fait, à la légitimité de les montrer (*ibid.*, p. 15).

Cet environnement particulier, vécu pendant la durée d'une visite, n'est pas plus un voyage dans le temps qu'elle n'est la présentation froide d'objet du quotidien de figures historiques particulières. En fait, ces collections créent du social : elles permettent à des familles de montrer certains objets à leurs enfants, d'appuyer les différences entre les générations, mais aussi entre des classes sociales, qui peuvent paraître comme insurmontables, inatteignables en dehors du cadre de la visite. L'intention première du visiteur peut être de voir de *jolis objets*, mais l'expérience de la visite d'une *period room* dans ces conditions étends le degré d'implication du visiteur. Il est englobé à son tour dans le musée. L'ambiguïté autour du projet des Serbat, entre maison d'artiste, chambres d'époques et musée, permet d'explorer de nouveaux rapports entre les spectateurs et les lieux, de se réapproprier les objets et les savoirs de manière plus immersive, à travers des *period rooms* constituées comme étant des pièces habitables. Dans ce contexte, le Musée du Château de Laàs est réhabilité à chaque visite car il conserve toujours la volonté des derniers propriétaires : ouvrir le domaine au public. Cette habitation d'une heure est l'occasion de se projeter dans ces espaces. Les visiteurs deviennent alors les

propriétaires temporaires du domaine, apprenant la fonction et l'organisation de chaque pièce, ses règles, ses histoires.

Références bibliographiques

- Cheniaux, Martine, et Sylvie Navarro (2013), *Une baronnie en Béarn. Laàs : une terre, un château, des hommes*, Orthez, Cercle Historique de l'Arribère.
- Dassas, Frédéric (2001), «Les *period rooms* seraient-elles de retour?», *Dix-huitième siècle*, 50 <<https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2018-1-page-145.htm>> [consultation : 12/9/2023].
- Gaudin, Olivier, et Maxime Le Calvé (2018), «La traversée des ambiances : regards sur les atmosphères en sciences sociales», *Communications*, 102, pp. 5-23 <www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2018_num_102_1_2886> [consultation : 12/9/2023].
- Gourarier, Zeev (2008), «Des maisons au musée : une exposition mise en question», *Ethnologie française*, 4 (38), pp. 649-653 <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-649.html>> [consultation : 12/9/2023].
- Grognet, Fabrice (2005), «Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie?», *Gradhiva*, 2, pp. 49-63 <<https://journals.openedition.org/gradhiva/473>> [consultation : 12/9/2023].
- Marchand, Marie-Ève (2017), «La *period room* mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée», *Revue de la culture matérielle*, 86, pp. 35-47 <<https://id.erudit.org/iderudit/1062473a>> [consultation : 12/9/2023].
- Rolland-Villemot, Bénédicte (2016), «Unités écologiques, *period rooms* : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique», *In situ*, 29 <<https://journals.openedition.org/insitu/13373>> [consultation : 12/9/2023].

Turismo slow y valorización del patrimonio cultural en los Pirineos Centrales

BLANCA I. VIDAO TERUEL, CARMEN MARÍA ELBOJ SASO
Y TATIANA ÍÑIGUEZ BERROZPE

Universidad de Zaragoza

El turismo va en aumento de año en año. En los cinco primeros meses de 2023 el número de turistas que visitaron España aumentó un 27,9 %, rozando los 29,2 millones. En el mismo periodo de 2022 llegaron 22,8 millones (INE, 2023). Por lo tanto, la recuperación del sector tras la pandemia de COVID-19 es casi total y las cifras de frecuentación han vuelto a alcanzar los niveles anteriores a ella. Según datos del Instituto Nacional de Estadística, en 2019 llegaron a España poco más de 83,5 millones de personas, y en 2022, 72 millones; durante 2021 fueron 31,2 millones y en 2020 hubo 19 millones (un 77,3 % menos que en 2019). Al igual que en el resto de España, en Aragón se sigue esa tendencia al alza, con un 1,1 % más de turistas en 2022 que en 2019, justo antes de la pandemia, y la duración media de las estancias es de 3,4 pernoctaciones (INE, 2023). El turismo es uno de los motores socioeconómicos del territorio aragonés. Según el PAET 2021-2024, representa el 9 % del producto interior bruto aragonés, un punto por encima del valor de los años anteriores, cuando era un 8 %. Además de unos atractivos naturales únicos, el Pirineo oscense posee gran parte de la infraestructura turística y la capacidad de acogida (plazas de alojamiento) de la comunidad autónoma de Aragón. De acuerdo con el mismo documento, Huesca es la provincia aragonesa con mayor especialización en el sector terciario y, por ende, en el turístico, lo que, unido a su carácter principalmente rural, la convierte en un destino de turismo rural de primer orden. Dentro de este territorio el Pirineo aragonés cuenta con paisajes únicos y accesibles que permiten un turismo eminentemente de montaña, caracterizado por una amplia oferta de actividades de ocio y deporte al aire libre (senderismo, barranquismo, esquí, escalada, bicicleta, etcétera). Siguiendo tendencias globales, en los últimos años ha habido un aumento del interés por el turismo activo y los viajes de aventura (Patterson y Pan, 2007). La gran variedad de recursos y espacios naturales protegidos hacen de Aragón un referente nacional del turismo de interior y de montaña (la comunidad cuenta con el «Decreto 39/2021, de 10 de febrero, del Gobierno de Aragón, por el que se aprueba el Reglamento de las empresas de turismo activo»). Según datos del *Anuario*

Estadístico de Aragón (2023), el número total de empresas de turismo activo de Aragón es de 585, de las cuales 464 (el 79 %) se encuentran en la provincia de Huesca y 197 de ellas tienen su sede en otras Administraciones de la Unión Europea (fundamentalmente en Francia), por lo que se trata de empresas transfronterizas (IAEST, 2023). El número de empresas ha aumentado tras la pandemia de COVID-19, ya que en 2019 se contabilizaban 382 sociedades de turismo activo en Aragón, de las cuales 283 estaban en Huesca. Estos datos justifican las investigaciones que ayuden a potenciar el Pirineo aragonés como un destino de turismo de montaña sostenible.

A raíz del impacto de la COVID-19 el Pirineo ha abierto el mercado de visitantes. En los últimos tiempos la crisis sanitaria ha puesto de manifiesto las necesidades de «esparcimiento» y «búsqueda de aire libre» (Comisión Europea, 2020), acelerando las tendencias que ya se venían dando años atrás. Durante y después de la pandemia el Pirineo se convirtió en el refugio natural de muchas personas. Debido a las restricciones de movilidad —especialmente en 2020 y 2021—, el turismo se caracterizó por ser nacional y de cercanía, de modo que muchas personas descubrieron su propio territorio y sus recursos. Desde la aparición de las estaciones de esquí la nieve ha marcado la estrategia de desarrollo turístico en los lugares donde se ubicaron (Candanchú, Formigal, Cerler, Astún y Panticosa), convirtiendo así un recurso natural en un factor clave de desarrollo socioeconómico del territorio de montaña (Lasanta, 2010: 145-163). A través de los organismos públicos se potencia el turismo activo y de naturaleza (Turismo de Aragón y Turismo Deportivo de Aragón) y la práctica segura de actividades en el medio natural (Montaña Segura).

Además, el Pirineo cuenta con un rico patrimonio ancestral a cuya necesaria puesta en valor contribuye el turismo. El turismo cultural es un campo de trabajo abierto en el Pirineo, si bien existen importantes focos, como Aínsa o Jaca, donde está más desarrollado. Las sociedades de montaña y la mano del hombre forjaron los pueblos; la ganadería extensiva contribuyó al mantenimiento del monte, moldeó el paisaje y fue el principal motor económico antes de entrar en crisis (*ibidem*, p. 157). La memoria y la cultura tradicionales son a la vez rasgos de autenticidad y el principal reclamo turístico. Mantener vivas esas fortalezas ha de ser un compromiso del territorio para no caer en la desnaturalización que provoca un turismo excesivo con el riesgo de generar una «autenticidad representada» donde la autenticidad verdadera y la diferenciación quedan anuladas (Pardos Calvo y Sanagustín Fons, 2022). Así, el turismo juega un papel clave en la conservación y la divulgación del patrimonio local y, por lo tanto, ha de ser una herramienta sostenible que beneficie tanto a la población local como al visitante.

En esta colaboración se abordarán las posibilidades del turismo *slow* o lento en el contexto de los Pirineos Centrales aragoneses. El producto *slow* es una oportunidad en el camino hacia la desestacionalización del sector, la

adaptación de la oferta a nuevos públicos y la retroalimentación positiva con los propios habitantes. La estacionalidad del sector turístico en los Pirineos está muy marcada. En el valle de Ordesa la afluencia de visitantes más elevada se centra en el periodo de verano (*Memoria PNOMP 2020*). En el medio rural los procesos culturales se consideran dispositivos de transformación social, económica y demográfica (Foro de Cultura y Medio Rural, 2017). Este estudio indaga en las posibilidades de desarrollo de un turismo sostenible o un turismo *slow* en el territorio a través de nuevos caminos de especialización, promoción y comercialización. Por un lado, en el marco teórico se conceptualiza el turismo *slow* y se relaciona con el turismo cultural. Después de exponer estas necesarias definiciones se habla de las características de cada tipo de turismo, se establece una comparativa entre ambos con el fin de guiar un proceso de adaptación de la oferta del turismo cultural a la del turismo *slow* en el contexto del Pirineo aragonés y por último se explican las fases necesarias para la creación de un producto turístico integral. En los últimos apartados, que responden a la discusión de resultados, se hace una serie de consideraciones finales y se señalan las perspectivas de futuro existentes en el campo de la investigación. Estas son preguntas que trataremos de responder: ¿cuáles son las principales características del turismo *slow*?; ¿qué diferencia al turismo *slow* del turismo cultural?; ¿cómo se puede valorizar el patrimonio cultural y natural de los Pirineos aragoneses a través de las nuevas tipologías de turismo *slow*?

Antecedentes

A continuación se mencionan algunos de los organismos clave de promoción turística a escala europea y nacional, así como su relación con el turismo *slow*. Según el Parlamento Europeo, Europa es el primer destino mundial en cuanto a la recepción de turistas, que genera el 10 % de su producto interior bruto (Pernice y Debysen, 2023). En el contexto europeo «los sitios culturales desempeñan un papel esencial en la atracción de turistas receptores en los periodos menos prósperos» (Muštra, Škravić y Pivčević, 2023: 465), por lo que el turismo cultural contribuiría a paliar la estacionalidad del sector. La Unión Europea sigue los objetivos de sostenibilidad marcados por las Naciones Unidas en 2015. Existen organizaciones, como la European Travel Commission (ETC),¹ encargadas de promocionar Europa como destino turístico en el mercado internacional con el enfoque del desarrollo sostenible. Entre la oferta *slow* propuesta encontramos aunadas cultura y naturaleza.

1. Organización sin ánimo de lucro. Véase <https://visiteurope.com/es> [consulta: 14/9/2023].

El portal de Turespaña (la agencia española de turismo) también ofrece opciones para la práctica del turismo *slow*.² Entre otras actividades hay que destacar el senderismo, el Camino de Santiago, el patrimonio religioso y el natural, los ecohoteles, el *glamping*, los festivales no multitudinarios, el yoga, el turismo termal, el ornitológico, el de observación de estrellas y, por último, la visita de villas medievales, que promueven un tipo de turismo menos masificado y relajado. Este turismo se vende como experiencia a través de la propia web, por lo que intenta generar vivencias únicas en el turista tocando su lado emocional.

En Aragón el turismo *slow* lleva unos cuantos años de trayectoria, pues se inició ya antes de la pandemia de COVID-19. A través del *Plan Aragonés de Estrategia Turística*, Turismo de Aragón impulsa el turismo de naturaleza, el *slow* y el *wellness* o de bienestar. Para fomentar el turismo *slow* se muestran rutas alternativas poco conocidas o escasamente transitadas, lo que permite también un mayor reparto de los flujos turísticos por el territorio. En la mencionada estrategia se señala que «no es requerido crecer en términos físicos, sino aprovechar racionalmente los recursos locales para desarrollar sosteniblemente el destino turístico» (*PAET 2021-2024*: 44). En este sentido, y dentro de la categoría de productos turísticos innovadores, Aragón promociona el *slow driving*, que se presenta como una oportunidad (O17) por la «amplia disponibilidad de carreteras paisajísticas tranquilas y poco transitadas». Desde la Diputación Provincial de Huesca, el organismo de promoción TuHuesca, a través de la marca de destino Huesca La Magia, alienta la práctica de un turismo ecológico y un turismo *slow* mediante recorridos por la provincia.³ Existen antecedentes de planes europeos del programa POCTEFA compartidos entre TuHuesca y el departamento francés de Hautes-Pyrénées que promueven rutas transfronterizas por los Pirineos Centrales con viajes por carretera o *roadtrips*, como el proyecto *Pirineos Road Trip*⁴ (2016-2018).

Existen otros planes de desarrollo rural que cabe citar. Desde 1991 Aragón invierte fondos en el turismo rural a través del programa europeo LEADER (LEADER I, LEADER II, LEADER+, 2007-2013 y 2014-2020), uno de los principales responsables del impulso del sector. Se trata de una visión que huye de una concepción sectorial del territorio, considerando que el progreso del mundo rural no depende solo del sector agrario, sino también del resto de los sectores y de la participación de la población local. En las diferentes líneas estratégicas establecidas a través del programa, el turismo y la agroalimentación han tenido una gran importancia. No obstante, el monocultivo turístico va en

2. <https://www.spain.info/es/top/espagna-planes-slow-viajar-sin-prisas> [consulta: 14/9/2023].

3. <https://www.huescalamagia.es/blog/10-experiencias-de-turismo-slow-yoga-y-ecoturismo-en-huesca> [consulta: 14/9/2023].

4. <https://www.pyrenees-trip.es> [consulta: 14/9/2023].

contra de los propios principios del LEADER, que apoya una diversificación sectorial de la actividad económica. Según la Organización Mundial del Turismo (OMT), el turismo sostenible puede ser «un importante motor de desarrollo socioeconómico en las zonas de montaña».

Objetivos

Seguidamente se presentan los objetivos del estudio. El principal es el de analizar el valor del patrimonio cultural y natural de los Pirineos Centrales a través del turismo *slow*. Para ello se establecen los siguientes tres objetivos específicos: (1) recabar distintas definiciones del concepto de turismo *slow*, sus derivados y su relación con el turismo cultural; (2) exponer y comparar las características del turismo *slow* y las del turismo cultural; (3) explorar las posibilidades de desarrollo del turismo *slow* en el contexto de los Pirineos aragoneses; y (4) detectar ejemplos de buenas prácticas.

Metodología

El método de investigación empleado para la elaboración de este estudio es la revisión narrativa de la literatura (convencional y no sistemática) relacionada con el tema adaptando como base la metodología empleada por Arnau y Sala (2020). La revisión teórica se ha realizado a lo largo del texto, en la introducción, el desarrollo y la discusión. Se ha escogido este método debido a la necesidad de fundamentar la investigación y ayudar en un primer momento a situarla para futuras ampliaciones. Este estudio forma parte de otro más amplio que considera el contexto de la pandemia. Con un enfoque sociológico y un carácter exploratorio, relaciona el turismo sostenible con el patrimonio de los Pirineos.

En la tabla 1 se puede observar el procedimiento de trabajo que se ha desarrollado para conseguir el objetivo general: analizar el valor del patrimonio cultural y natural de los Pirineos Centrales a través del turismo *slow*.

Fase 1. Definición y planificación del tema	
Fase 1.1. Justificación e interés del tema elegido	Fase 1.2. Búsqueda de antecedentes en el área de estudio definida
Fase 2. Búsqueda de información e investigación	
Fase 2.1. Revisión de fuentes secundarias	
Fase 3. Síntesis de los resultados obtenidos	
Fase 3.1. Redacción del contenido	Fase 3.2. Revisiones internas y externas

Tabla 1. Fases metodológicas. (Elaboración propia)

A continuación se procede a desarrollar las distintas fases del estudio.

Durante la fase 1 se han valorado distintos enfoques para esta publicación y se ha optado finalmente por un planteamiento teórico. Se ha considerado interesante abordar el tema del turismo *slow* en Aragón debido a su relación directa con el desarrollo turístico sostenible, cuestión presente en las políticas públicas y en los discursos turísticos actuales. Después se han buscado los antecedentes europeos y nacionales relativos al tema tratado.

En la fase 2 se han definido las palabras clave para acotar la búsqueda: *turismo cultural, patrimonio, turismo slow, Pirineos, turismo slow Europa y turismo Europa*. Una vez establecidas, se ha procedido a la revisión de fuentes secundarias, que incluyen catálogos y bases de datos. Se han localizado artículos en castellano en los canales de búsqueda hispanófonos (Dialnet y Alcorze), y también se han traducido al inglés las palabras clave con el fin de ampliar los resultados a canales de búsqueda internacionales (Web of Science, Scopus y Google Académico). Dada la transversalidad del turismo, se han consultado asimismo publicaciones en castellano, catalán y francés en la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza, por secciones («Sociología cultural», «Economía del turismo», «Museología» y «Patrimonio»). En la Biblioteca Egeria de la Escuela Universitaria de Turismo de la Universidad de Zaragoza se han consultado libros en español. Las fuentes de bases estadísticas consultadas han sido el Instituto Aragonés de Estadística (IAEST), el Instituto Nacional de Estadística (INE), el Anuario Estadístico de Aragón e informes técnicos como el *Boletín de Coyuntura Turística* de Aragón de 2023 o el *Plan Aragonés de Estrategia Turística 2021-2024*. Se han revisado artículos de prensa (*Heraldo de Aragón, El Pirineo Aragonés y Aragón Digital*), blogs y newsletters (Huesca La Magia y Turismo de Aragón), webs oficiales de promoción turística francesas y españolas (detalladas en la webgrafía), medios de comunicación especializados en turismo (*Hosteltur* y *Ostelea*) y enlaces a proyectos (*Pirineos Road Trip, Pirineo Literario, Linguatec, Med Pearls...*). El criterio de inclusión ha sido el de que las publicaciones guarden relación directa con el tema estudiado: al tratarse de uno transdisciplinar, se han tenido en cuenta las ramas de conocimiento de humanidades y ciencias sociales en un sentido global. La mayoría de los artículos específicos sobre turismo *slow* se han encontrado en los buscadores internacionales. Se han priorizado los documentos con datos más actualizados. El criterio de exclusión ha sido el de no tener relación con el tema.

La fase 3 se ha centrado en redactar el contenido y los resultados refe- renciando a los autores. La estructura empleada para este trabajo ha sido la típica en ciencias sociales, el esquema IMRyD (introducción, métodos, resultados y discusión) (Eslava-Schmalbalch y Alzate, 2011: 15), y se han integrado otros apartados (antecedentes, objetivos y conclusión). La ordenación se ha

hecho por temas; para estructurar el contenido se ha elaborado un índice general con los temas y los subtemas que se ha ido completando pasando de lo general a lo particular. En las discusiones «retomaremos las aportaciones bibliográficas y valoraremos los resultados de nuestro estudio» (Arnau y Sala, 2020: 15). Para la discusión también se ha consultado el método descrito por Eslava-Schmalbach y Alzate (2011).

La bibliografía relacionada con el turismo *slow* se sucede desde la década de los 2000 (Mavric, Öğretmenoğlu y Akova, 2021: 158). En las fuentes consultadas los escritos académicos sobre turismo *slow* en español también empiezan en los mismos años —excepto uno, que es anterior y no guarda relación—, y el periodo 2010-2019 es el que más bibliografía en español proporciona hasta la fecha (Dialnet). Se han seleccionado los artículos que desarrollan el marco teórico del turismo *slow* y aquellos que guardan relación con el patrimonio cultural.

Conceptualización del turismo *slow* y del turismo cultural

La sociología del turismo estudia la práctica turística como un hecho social (Capanegra, 2010: 1). Algunos autores hablan del turismo *slow* como «un movimiento sociocultural en el que no existe un consenso único sobre los enfoques y las perspectivas teóricas» (Klarin et alii, 2023: 10). No hay unanimidad respecto a una única definición y podría hablarse de varios discursos (Guiver y McGrath, 2016). En algunos estudios, como el de Mavric et alii (2021), se han realizado análisis bibliométricos del turismo *slow* y su incidencia en la literatura académica del recurso *Web of Science*. Los investigadores comienzan a interesarse por el concepto a partir del año 2000, y la calidad de los estudios sobre el turismo *slow* mejoran desde 2013 (Mavric, Öğretmenoğlu y Akova, 2021: 158) hasta nuestros días, en los que se aprecia un incremento considerable de la literatura. En 2015 algunos autores hablaban de «nueva modalidad» turística y de «tema innovador» en referencia al turismo *slow* (Mancini, 2015: 1). A fecha de hoy podría considerarse un tema actual sobre el que las investigaciones siguen en aumento.

El turismo *slow* se originó en Italia (Valdivia, Díaz Fernández y Vidal, 2022: 1; Mancini, 2015: 2) en 1986, cuando el sociólogo y periodista italiano Carlo Petrini se opuso a los restaurantes de comida rápida o *fast food* defendiendo la gastronomía tradicional. El antónimo *slow* nos da indicios sobre los principios de este tipo de turismo, una modalidad con valores contrarios a los de una sociedad frenética con un ritmo de vida acelerado. Sin embargo, también puede coexistir con los modos rápidos de viajar y contribuir de manera diferente a los resultados generales de la experiencia turística (Oh, Assaf y Baloglu, 2016). Podría calificarse como una corriente contraria al turismo de

masas (Guiver y McGrath, 2016: 13-15; Mavric, Öğretmenoğlu y Akova, 2021: 161). Estos últimos autores señalan que «el turismo lento es una alternativa importante al turismo de masas, que alimenta por completo los deseos de los *nuevos* turistas, motivados por explorar la originalidad durante su experiencia de viaje en y durante su estancia en el destino». La evolución de modelos sostenibles fomenta la aparición de un tipo de turismo alternativo, como es el caso del turismo *slow*, que además se relaciona con otros como el ecoturismo, el agroturismo o el turismo cultural (Valdivia, Díaz Fernández y Vidal, 2022: 73-74). El agroturismo entraría en las líneas de desarrollo sostenible y *slow* del capital rural en las áreas de montaña y supondría una oportunidad de regeneración turística (Dezio, 2021: 81-84). Valdivia, Díaz Fernández y Vidal (2022) hablan de «lograr un vínculo más cercano y auténtico con el destino» y de «crear una experiencia de consumo responsable acorde con estas prácticas». Autores como Klarin *et alii* (2023) vuelven a incidir en la búsqueda de una experiencia auténtica.

Guiver y McGrath (2016: 16) cuestionan si «los turistas que practican el turismo lento [...] son turistas lentos o no». En este sentido, también dicen que «muchos autores se centran en las motivaciones y los beneficios medioambientales del turismo lento, la mayoría de los cuales proceden de la reducción de los vuelos de larga distancia más que de las actividades realizadas en el destino». Se pueden encontrar relacionados los términos *slow tourism* y *slow travel*. Klarin *et alii* (2023: 1) distinguen entre el concepto de *slow travel*, relacionado con cómo se viaja —en relación con la movilidad ecológica ligada al discurso de la sostenibilidad—, y el de *slow tourism*, vinculado con «los aspectos sociales de un destino». Guiver y McGrath (2016: 2) no afinan tanto en la distinción entre ambos términos: dicen que el *slow travel* se asocia a menudo con las actividades del *slow tourism* en el destino de vacaciones y que su estudio se centra «en las actitudes y las prácticas del turismo lento en el lugar de destino, lo que a menudo se denomina *viaje lento*» (*ibidem*, p. 12). En el lenguaje promocional que puede verse en internet a menudo aparecen esos dos términos confundidos o con el mismo significado. Una definición operativa del *slow tourism* sería la siguiente, extraída de un estudio del proyecto *Med Pearls* sobre turismo *slow* y tendencias internacionales fechado en 2020:

Sensibiliza la demanda y la oferta de valores éticos, permite recuperar la posesión del tiempo, alivia la ansiedad y el estrés causados por el ajetreo, permite a los huéspedes volver a sintonizar con ellos mismos y con lo que los rodea, crea una nueva forma de conciencia gracias a una experiencia más profunda y envolvente y enfatiza así la sostenibilidad, la responsabilidad y el respeto por el medio ambiente. (Dall'Aglio, Nazzaruolo y Zago, 2011; cit. en Agència Catalana de Turisme, 2020: 10)

Los estudios académicos sobre el turismo lento inciden en la connociación de sostenibilidad medioambiental. Klarin *et alii* hablan de la filosofía *slow* y del sentido de conciencia del visitante. Otros autores lo han asociado con «una corriente universal de comportamiento» (*Ecotumismo*,⁵ cit. en Mancini, 2015: 3) en la que la concepción de la lentitud adquiere una mayor importancia. Esto nos llevaría a enlazar con un turismo más responsable y más comprometido con el destino visitado. Destacamos también otras dimensiones del turismo *slow*, como el *slow food* —que incluye el enoturismo— o las *slow cities*⁶ (Izcara y Cañada, 2020: 112-113), y enlazamos con otros términos que recogen el adjetivo *slow* en su terminología. En este sentido, Turismo de Aragón añade en su estrategia turística la siguiente definición de *slow driving*:

El *slow-driving* es una actividad que se englobaría en el denominado *slow tourism* (turismo sin prisas). Dicha actividad supone una apuesta de futuro que puede ser un gran factor para la desestacionalización de otros productos. El atractivo radica en el uso de la red de carreteras secundarias, de gran atractivo y divertido trazado, para una conducción consciente y emocional, disfrutando con ello del paisaje, de la gastronomía, del arte, etc. (PAET 2021-2024: 70)

Un concepto interesante es el desarrollado por Di Clemente, De Salvo y Hernández Mogollón, que hablan de «territorios lentos», mencionan que es una aportación realizada por el investigador Emanuel Lancerini en 2005 y hacen referencia al «turismo lento o de la lentitud» y lo asocian con la sostenibilidad, el decrecimiento y la calidad. Se consideran lentos

aquellos territorios que, por características propias, parecen no coincidir completamente con el concepto de territorios rurales o periféricos. Los territorios lentos, de hecho, superan estas acepciones ya que les añaden peculiaridades nuevas como una particular calidad, tradición, identidad local que pueden fijar nuevas trayectorias de desarrollo. (Calzati, 2009; cit. en Di Clemente, De Salvo y Hernández Mogollón, 2011: 4)

Por lo tanto, el turismo *slow*, ligado al desarrollo sostenible, sería una de las ramificaciones del turismo sostenible. Se relaciona también con el turismo rural, el turismo gastronómico, el ecoturismo, el turismo de bienestar, el turismo de montaña, la economía circular, el consumo de productos de

5. <https://www.ecotumismo.org>

6. Dentro del turismo *slow* en el medio urbano cabría destacar la red de municipios por la calidad de vida Cittaslow, un movimiento fundado en Italia en 1999. Más información en <https://cittaslow.es/turismo> [consulta: 15/9/2023].

kilómetro 0 y otras ecoacciones realizadas en la línea del respeto medioambiental. El turismo *slow* se asocia igualmente con el turismo cultural, que la OMT define así:

El turismo cultural es un tipo de actividad turística en el que la motivación esencial del visitante es aprender, descubrir, experimentar y consumir los atractivos / productos culturales, materiales e inmateriales, de un destino turístico. Estos atractivos / productos se refieren a un conjunto de elementos materiales, intelectuales, espirituales y emocionales distintivos de una sociedad que engloba las artes y la arquitectura, el patrimonio histórico y cultural, el patrimonio gastronómico, la literatura, la música, las industrias creativas y las culturas vivas con sus formas de vida, sistemas de valores, creencias y tradiciones.

En 1996 Greg Richards (cit. en Ramos, 2007: 67) lo definía como «el desplazamiento de personas desde sus lugares habituales de residencia hasta los lugares de interés cultural con la intención de recoger información y experiencias nuevas que satisfagan sus necesidades culturales». En 2002 McKercher y Du Cros (cit. en Velasco, 2009: 242) señalaban las diferencias entre patrimonio cultural y turismo, por ejemplo, respecto a los destinatarios: por un lado, hablaban de consumidor cultural; por otro, de turista consumidor. También señalaban los bienes que para la comunidad suponen un valor como patrimonio tangible o intangible, en contraposición con el que le dan los turistas como producto o actividad que completa el interés de un destino, y establecían diferencias en la gestión de esos bienes: por ejemplo, el valor de existencia del patrimonio cultural, que se conserva por su relevancia, frente al valor de consumo turístico, que se basa en su apariencia. En relación con esto, Donaire (2012: 239-243) menciona la «reconstrucción de lugares» para generar experiencias turísticas y define los escenarios como espacios construidos solo para el turismo.

Ello enlazaría con la sociología de la cultura. Cuche (1996: 95) hace referencia a uno de sus fundadores, Pierre Bourdieu, y dice: «los diferentes modos de consumo de cultura (en el sentido estricto) según los grupos sociales [...] estarían estrechamente ligados a la estratificación social». El turismo se ha democratizado, «el tiempo libre o de ocio es un aspecto que la sociedad actual valora por encima de la política o la religión. [...] lo importante, por tanto, es la planificación del ocio» (Ramos, 2007: 59).

Relacionando turismo *slow* y patrimonio, Izcará y Cañada señalan que «el turismo lento puede contribuir a valorar elementos patrimoniales fuera de los circuitos turísticos masivos contribuyendo así a la conservación y a la redistribución de los flujos turísticos». En referencia a otros autores, indican que una de las principales motivaciones del turista *slow* es reducir su impacto medioambiental, una preocupación que coincide con las de los turistas

culturales (Izcara y Cañada, 2020: 117). Domingo (2005: 61), que habla de patrimonio histórico y cultural, también establece un vínculo entre patrimonio y turismo que merece la pena mencionar:

Esta relación entre patrimonio y turismo está basada siempre en una dualidad, entre un elemento o bien a conservar y el uso y presentación de ese bien como producto turístico. El resultado que se pretende con este proceso también es doble, ya que no solo se busca la rentabilidad directa, sobre todo económica, por la explotación turística del patrimonio, sino también, y este es el aspecto que debe primar ante todo pero no de forma excluyente, potenciar el valor educativo a la vez que la conservación del soporte patrimonial de esta actividad.

Adaptación de la oferta del turismo cultural a la del turismo *slow* en el contexto del Pirineo aragonés

Características de cada tipo de turismo

Se presentan a través de una tabla comparativa (tabla 2) las principales características del turismo *slow* y las del turismo cultural con el fin de visualizar las semejanzas y las diferencias existentes entre ambos tipos de turismo. Se han establecido ocho categorías por su interés turístico: filosofía o razón de ser, alojamiento, actividades, alimentación, transporte, medio ambiente, experiencia del visitante y relación con otros tipos de turismo. Para completar la tabla se han recabado términos consultados en la bibliografía y en las fuentes secundarias específicas mencionadas en la metodología. Se ha aplicado un baremo de semejanza para mostrar con más claridad los niveles de similitud o diferencia, lo que nos permitirá ver en qué puntos hay que incidir para distinguir un tipo de turismo del otro. Con la información recabada, y mediante un ejercicio de síntesis, se ha categorizado cada tipo de turismo.

Categoría	Turismo <i>slow</i>	Turismo cultural	Nivel de semejanza*
Filosofía o razón de ser	Lenta, lentitud Valores éticos	Fenómeno histórico y práctica sociohistórica ⁷ Valores socioculturales	2

7. En referencia a la filosofía de la cultura en términos generales. Extraído del proyecto *Filosofía en español* de la Fundación Gustavo Bueno: <https://www.filosofia.org> [consulta: 15/9/2023].

Categoría	Turismo slow	Turismo cultural	Nivel de semejanza ⁸
Alojamiento	Casa ecológica, construcciones bioclimáticas Casas rurales, <i>glamping</i> Certificados de sostenibilidad	Engloba todos los alojamientos sin distinción (hoteles, hostales, albergues, apartamentos turísticos, casas rurales, <i>camping</i> u otros)	3
Actividades	Yoga, baños de bosque, meditación, relax, senderismo, visitas a pueblos, actividades de bienestar, arte, Camino de Santiago, patrimonio religioso y de naturaleza, ecohoteles, <i>glamping</i> , festivales no multitudinarios, rutas alternativas, ocio	Visitas guiadas, rutas culturales, museos, exposiciones	2
Alimentación	Saludable, circuito corto, economía circular, productos ecológicos, enología	Oferta gastronómica complementaria rica y variada	2
Transporte	Ecología y desplazamientos cortos (<i>slow travel</i>) Movilidad lenta y sostenible Carreteras tranquilas Caravanas, furgonetas Vehículos personales	Sin distinción	3
Medio ambiente	Práctica respetuosa ⁹ Desarrollo turístico sostenible Valor del paisaje Baja masificación Territorios lentos ⁹	Contexto natural Apreciación de los paisajes naturales Preocupación medioambiental	2
Experiencia del visitante	Originalidad del viaje Vínculo más cercano y auténtico Experiencia auténtica Consumo responsable Cocreación del valor social a través de la experiencia turística ¹⁰ Vivencia, experiencia	Aprendizaje Beneficios sociales Valor educativo Descubrimiento, experimentación y consumo de productos culturales Conservación del patrimonio	1

8. Del visitante para con el medioambiente (Valdivia, Díaz Fernández y Vidal, 2022: 74; <https://cittaslow.es/turismo>).

9. Término acuñado por Emanuel Lancerini en 2005.

10. Término acuñado por Calzati i De Salvo en 2018 y mencionado por Izcarra y Cañada (2020).

Categoría	Turismo slow	Turismo cultural	Nivel de semejanza ¹
Relación con otros tipos de turismo	Ecoturismo o turismo ecológico, agroturismo, enoturismo, turismo cultural, turismo sostenible, gastronomía, turismo responsable, turismo de proximidad, turismo <i>wellness</i> o de bienestar, turismo termal, turismo ornitológico, astroturismo, turismo alternativo, turismo rural Derivados: <i>slow travel, slow driving, slow food, slow city</i>	Patrimonio cultural y natural Ecoturismo Turismo gastronómico Turismo transfronterizo Turismo rural Turismo de naturaleza ¹¹	1

¹: semejanza alta; 2: semejanza media; 3: semejanza baja

Tabla 2. Comparativa entre las principales características del turismo slow y las del turismo cultural.
(Elaboración propia)

Análisis comparativo

A partir de la tabla comparativa podríamos establecer algunas consideraciones: las categorías donde se han encontrado mayores diferencias serían el alojamiento y el transporte, ya que el turismo cultural abarca un espectro más amplio de modalidades (en la bibliografía consultada no se han hallado referencias concretas al tema del alojamiento) y la noción de sostenibilidad ecológica no está tan marcada en este tipo de viaje, aunque sí que se tiene en cuenta entre las motivaciones de los visitantes. Las categorías con un nivel de semejanza media serían la filosofía o razón de ser, las actividades, la alimentación y el medio ambiente. Por partes: la filosofía slow y la razón de ser del turismo cultural podrían tener en común que en ambos casos se buscan experiencias enriquecedoras para el visitante, que pueden obtenerse a través de esa *lentitud*. El turista slow da un paso más y busca «un turismo vivencial» (Izcara y Cañada, 2020: 117). En cuanto a las actividades, la semejanza reside en que el turismo slow puede adoptar las específicas del turismo cultural y complementarlas con las propias. La alimentación también sería semejante para los dos casos, aunque el turismo slow incide en el consumo de productos responsables y sostenibles. En cuanto al medio ambiente, ambos tipos tienen en cuenta la naturaleza; en un contexto rural, el slow ahonda más en la práctica respetuosa del visitante. Los puntos más similares son la experiencia del visitante, debido a los beneficios sociales y personales que aportan los dos tipos de turismo y a su relación con otros

11. <https://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es> [consulta: 15/9/2023].

afines. La semejanza entre los dos tipos de turismo practicados es alta, ya que se relacionan entre sí y con otros como el turismo de naturaleza, el turismo gastronómico, el turismo rural o el ecoturismo.

Creación de un producto turístico *slow*

Kotler y Armstrong (2013: 196) consideran que un producto es aquello que «puede ser ofrecido a un mercado para su atención, adquisición, uso o consumo, y que podría satisfacer un deseo o una necesidad». Para la creación de un producto turístico *slow* habría que alinear esta definición con la ya mencionada filosofía *slow* y cultura de lo lento. Según Machado y Hernández (2007), los diferentes pasos que se habrían de tener en cuenta para el diseño de un producto turístico integral —aquel que, además de sus atractivos y sus actividades propias, engloba infraestructuras, servicios y transportes turísticos (Ostelea, 2022)— serían los que se especifican en la tabla 3. Se ha seleccionado este modelo por su detalle en cuanto al proceso de creación.

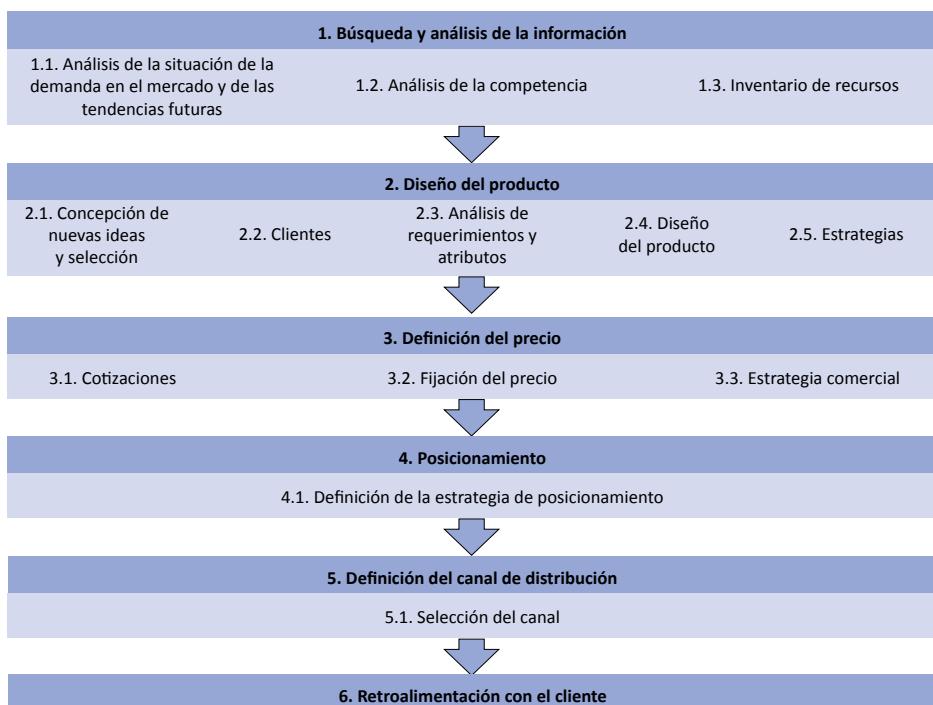


Tabla 3. Fases para la creación de un producto turístico.
(Elaboración propia a partir de Machado y Hernández, 2007)

Por lo tanto, este esquema podría ser un punto de partida para la creación de un producto turístico integral, al que deberían añadirse las características generales mencionadas con anterioridad con el fin de adaptar la oferta cultural a un producto turístico *slow*.

El desarrollo del turismo *slow* en Aragón y las buenas prácticas detectadas

En el plan de productos turísticos del *PAET 2021-2024* –elaborado en 2020 contando con la participación ciudadana– encontramos modelos ya existentes en el territorio aragonés que podrían combinar turismo *slow* y turismo cultural. Destacaríamos como productos estrella de Aragón el patrimonio cultural, el senderismo, los balnearios, la gastronomía y el turismo rural. Como productos emergentes podríamos señalar el Camino de Santiago, la ornitología, el patrimonio de la humanidad, el arte románico, el enoturismo y el ecoturismo. Entre estos últimos encontramos el *slow driving*, la Corona de Aragón, el astroturismo, las recreaciones históricas y el turismo científico. Turismo de Aragón ha desarrollado específicamente dieciséis rutas de *slow driving*, ocho de ellas en el Pirineo y el Prepirineo (entre otros focos turísticos visitados estarían Jaca, Loarre, el Parque Cultural del Río Vero, el Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara, el valle de Tena, las iglesias de Serrablo, Ordesa, Benasque y Aínsa). Este producto se centra en recorrer el patrimonio cultural y natural del territorio aragonés.

Otras comunidades vecinas desarrollan el producto *slow* a través de los organismos públicos. La Agència Catalana de Turisme promociona el turismo lento a través del proyecto europeo *Med Pearls* y propicia zonas de baja densidad turística (Canalís, 2021). En el País Vasco se puede encontrar oferta *slow* también en el medio urbano en relación con un uso responsable de los recursos, por ejemplo a través de la incentivación de la biodiversidad agrícola en la gastronomía.¹² Navarra Turismo, con su marca de destino Reyno de Navarra y *elDiario Brands*, tiene una página específica dedicada al turismo *slow*¹³ donde aparecen algunos de sus principales reclamos: las Bardenas Reales e Iratí (patrimonio natural), el castillo de Olite (patrimonio cultural) y la gastronomía tradicional de calidad.

La tabla 4 se ha elaborado adaptando el modelo de Dezio (2021: 90) por su pertinencia, y en ella se presentan las buenas prácticas detectadas en

12. Información extraída de una nota de prensa del Departamento de Industria, Transición Energética y Sostenibilidad del Gobierno Vasco fechada el 8 de junio de 2015: <https://www.euskadi.eus/es/noticias-turismo/lekeitio-mungia-ciudades-turismo-slow/web01-a2inguru/es> [consulta: 15/9/2023].

13. <https://branded.eldiario.es/turismo-slow-turismo-navarra> [consulta: 15/9/2023].

Nombre	Año de creación	Lugar	Titularidad	Actores	Características	Web
1. Rutas literarias	2020	Pirineo aragonés	Público	CEDESOR LEADER Gobierno de Aragón	Patrimonio artístico y literario, rutas en la naturaleza, senderismo, lectura, turismo y recursos culturales	https://pirineoliterario.com
2. Lengua aragonesa y turismo cultural	2020	Valle de Chistau	Público	Ayuntamiento de San Juan de Plan (ayudas del Gobierno de Aragón)	Puesta en valor del patrimonio cultural y lingüístico del chistabín (variedad local del aragonés), turismo cultural y desarrollo sostenible	-
3. Puesta en valor del espacio transfronterizo	- *	Laruns (Francia)	Público	Parc national des Pyrénées Tutelado por el Ministère de la Transition écologique	Desarrollo sostenible, patrimonio cultural y natural, naturaleza y medio ambiente, cultura pastoral	https://www.pyrenees-parcnational.fr/fr
4. Museu del Turisme	2016	Calella (Barcelona)	Público	Promotores: Ayuntamiento de Calella, Diputación de Barcelona y Generalitat de Catalunya	Promoción, divulgación y educación en turismo Centro innovador en España	https://museudeturisme.cat/?lang=es

* En la página web del Parc national des Pyrénées encontramos un apartado titulado «Publicité et signalétique» (<https://www.pyrenees-parcnational.fr/fr/des-actions/soutenir-un-developpement-durable/ameliorer-le-cadre-de-vie/publicite-et-signalétique> [consulta: 15/9/2023]), pero está en construcción, por lo que no se puede acceder a información detallada.

Tabla 4. Prácticas alineadas con el turismo slow y la valorización del patrimonio detectadas. (Elaboración propia)

territorio nacional y en la zona transfronteriza con Francia. Se han seleccionado cuatro iniciativas que proponen un tipo de turismo alternativo y recogen las características del turismo *slow* y del turismo cultural citadas anteriormente. Los criterios objetivos empleados para esa selección han sido los siguientes: cercanía de las propuestas y los proyectos al área de los Pirineos o a su zona de influencia (dentro y fuera de Aragón), innovación, originalidad, proximidad temporal, alcance, cofinanciación europea (en algunos casos), relación con el patrimonio cultural y natural y posible replicabilidad en el destino.

El logotipo de fondos europeos aparece en tres de las cuatro propuestas (1, 2 y 4), lo que pone de manifiesto la presencia europea en este tipo de iniciativas mediante el apoyo económico. La Unión Europea financia los proyectos turísticos que ejercen de elementos de cohesión territorial. Las propuestas seleccionadas son promovidas por organismos públicos y cuentan con la participación de los propios agentes locales del territorio (habitantes, profesionales y Administraciones). Algunas son recientes (desde 2016 hasta 2020) y las hay con una clara continuidad, como es el caso de *Pirineo Literario* y *Linguatec*. Relacionamos cada una de ellas con las características del turismo *slow* vistas con anterioridad: (1) conciencia y disfrute del entorno cultural y natural mediante visitas guiadas/teatralizadas, (2) puesta en valor de lenguas minoritarias y locales a través de la infraestructura turística y del turismo en general, (3) colaboración transfronteriza y puesta en valor de un patrimonio común al tratarse de un territorio cohesionado con facilidad de tránsito entre dos países colindantes (Francia y España) y (4) divulgación y educación turística accesible y universal.

La tesis de Ferraz (2018) aborda la creación de propuestas de divulgación del patrimonio artístico mediante rutas literarias en el Pirineo. El perfil del viajero literario está relacionado directamente con el turismo cultural. La recreación y la inmersión en los paisajes naturales pirenaicos concordaría con la práctica de un turismo *slow* y consciente. Destaca el proyecto LEADER *Pirineo Literario*,¹⁴ una interesante propuesta en la que se incluyen tres rutas literarias: la de Sandra Araguás, la de Manuel Vilas y la de Luz Gabás. Desde el punto de vista turístico cabría señalar que ninguna de las tres dispone de señalización, pero todas son accesibles en coche parcialmente. La Comarca del Alto Gállego también dispone de un folleto que promueve una ruta literaria con autores que viajaron por su territorio. En Francia existen casos de éxito en los que este tipo de rutas se han comercializado, como la ruta literaria y turística de Jean Giono, situada en los Alpes de Alta Provenza, que puede recorrerse en bicicleta o a pie, incluso durante el invierno con raquetas de nieve.

En Aragón también se están explorando otras formas de turismo cultural; por ejemplo, a través de la contribución de la lengua aragonesa al desarrollo

14. <https://pirineoliterario.com> [consulta: 15/9/2023].



Espacio habilitado con paneles informativos del Parc National des Pyrénées: «Arqueología pastoral». Frontera del Portalet. 12 de julio de 2023. (Foto: Blanca I. Vidaño Teruel)



Museu del Turisme. Calella. 22 de agosto de 2023. (Foto: Blanca I. Vidaño Teruel)

sostenible del destino turístico. Un reciente estudio llevado a cabo por Pardos y Sanagustín nos habla de ello. La lengua forma parte del patrimonio inmaterial presente en el territorio y es una seña de identidad. En ese estudio se analiza el caso del valle de Chistáu, donde se ha incluido la lengua local en la señalización del municipio, un hecho que ha sido valorado positivamente por los agentes del territorio y por los propios habitantes. Este tipo de acciones aportarían un valor añadido a la experiencia turística. El Gobierno de Aragón promociona el aragonés¹⁵ desde 2015, cuando se creó la Dirección General de Política Lingüística (Pardos y Sanagustín, 2022: 186). Existen proyectos europeos del programa POCTEFA, como *Linguatec*, en los que se trabaja desde el punto de vista turístico en la promoción de lenguas como el aragonés, el euskera o el occitano y se han llevado a cabo acciones encaminadas al desarrollo de una infraestructura lingüística transfronteriza. Un producto generado por este proyecto sería el diccionario y traductor automático castellano – aragonés / aragonés – castellano.¹⁶

15. <https://aragon3l.lenguasdearagon.org> [consulta: 15/9/2023].

16. <https://aragonario.aragon.es> [consulta: 15/9/2023].



Interior del centro de visitantes del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido.

Torla-Ordesa. 13 de julio de 2023.

(Foto: Blanca I. Vidaño Teruel)

Los centros etnográficos y de interpretación que ponen en relieve la cultura local también están presentes en el Pirineo (Torla-Ordesa, Bielsa, Aínsa, etcétera). El centro de visitantes del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido cuenta con una sección dedicada a la cultura montañesa (costumbres locales, modos de vida, primeros pirineístas...). A este respecto, algunos autores señalan que la etnografía «es una excelente manera de cohesión del territorio», ya que atrae «a un público interesado por un turismo cultural e implicado» (Alba y Moreno, 2005: 8). Del lado francés, en la frontera del Portalet encontramos una valorización del patrimonio natural y pastoral fronterizo llevada a cabo mediante paneles accesibles y explicativos *hors les murs* de diversos temas (cultura local, pastoralismo, flora, fauna, etcétera). Los espacios de frontera, antiguas aduanas y puestos fronterizos, dan pie a una musealización y a un reconocimiento histórico en memoria del espacio que ocuparon.

Otra propuesta con ejemplos prácticos de desarrollo del turismo cultural mediante la puesta en valor del patrimonio local sería la musealización, vinculada con los bienes muebles (Velasco, 2009: 240). El museo sería el

nexo entre la sociedad y la cultura. Casi a la par que el turismo hizo su irrupción, en los años setenta, se desarrolló una nueva museología con el fin de mejorar su función social y su comunicación con el público (Montañés, 2001: 66-69). Existe una entidad participativa y colaborativa sin ánimo de lucro, El Museo del Turismo,¹⁷ en la que colabora entre otros Turespaña y que ofrece a entidades turísticas público-privadas la posibilidad de abrir salas con el fin de divulgar la historia del turismo, algo especialmente interesante en países como España, el segundo país más visitado del mundo (después de Francia) según datos de la OMT. En esta línea existen centros como el Museu del Turisme de Calella (ubicado en la provincia de Barcelona), que hace un recorrido por el pasado reciente de la historia del turismo de la localidad y en un sentido global. Además de constituir un espacio museístico, tiene una finalidad educativa y es un centro de documentación e investigación. A través de un recorrido cronológico, aborda la historia del turismo y explica sus orígenes, su impacto cultural y la evolución de sus estructuras socioeconómicas, políticas y sectoriales.

Discusión

Teniendo en cuenta el contexto rural y turístico del Pirineo, es imprescindible seguir el enfoque de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030. La adaptación de la oferta cultural a un producto *slow* ha de tener variaciones, pero también debe respetar su propia autenticidad. Las nuevas especializaciones contribuyen a la diversificación de la oferta. A este respecto, Paunero (2003: 7-9) señala que las visiones alternativas van a servir para avanzar hacia nuevas especializaciones y los territorios no tienen que renunciar a su ruralidad, sino que se ha de buscar «la valorización del patrimonio histórico y un nuevo modelo turístico que prevea la calidad y la sostenibilidad ambiental». En Aragón la oferta *slow* se asienta en precedentes, pero está en una fase de desarrollo y tiene posibilidades de mejora para la creación de un producto turístico sostenible que reutilice el propio patrimonio cultural y natural. Las ventajas del modelo *slow* residen en que ofrece alternativas al modelo de viaje *rápido* y apuesta por otro tipo de experiencias más conectadas y responsables con el entorno. Entre las principales diferencias con respecto al turismo cultural expuestas en la tabla comparativa aparece de manera recurrente la noción de sostenibilidad medioambiental. Según Izcará y Cañada (2020), los perfiles y las motivaciones de ambos tipos de turismo resultan afines en cuanto a la preocupación ecológica.

17. <https://themuseumoftourism.org> [consulta: 15/9/2023].

El contexto de la salida de la crisis sanitaria, y no solo, ha abierto oportunidades al desarrollo del turismo de montaña. Izcara y Cañada (2020: 111) hablan de algunas iniciativas «que apuestan por la necesidad de una transformación del turismo con la que conecta el *slow tourism*» y que «han adquirido una visibilidad renovada antes de la emergencia de la crisis climática y, especialmente durante el año 2020, a causa de la pandemia de la COVID-19».

No obstante, existen ciertas contradicciones en la conceptualización del turismo *slow* y sus derivados *slow travel*. Como hemos visto, Guiver y McGrath (2016) cuestionan si los turistas que practican el turismo lento son turistas lentos o no. Practicar el *slow tourism* y contaminar no sería propiamente practicar un *slow travel*. Según las observaciones de Oh, Assaf y Baloglu (2016), autores citados en el apartado de conceptualización, «este turismo también puede coexistir con los modos rápidos de viajar»: se entiende que pueden referirse al uso del avión para recorrer distancias más largas, y por lo tanto más contaminantes. El turismo *slow* debe considerarse en todas sus dimensiones (medioambiental, social, económica...). Estos discursos generan una contradicción con la propia filosofía *slow*, que opta por un modelo turístico más sostenible.

El límite del estudio sería la propia practicidad. Al ser una primera aproximación teórica a las relaciones entre el patrimonio y el producto *slow* desde el enfoque turístico, se requiere de un trabajo práctico que permita evidenciar las características establecidas para cada tipo de turismo.

Conclusiones

En conclusión, y con base en los objetivos planteados al inicio del estudio, podríamos hacer algunas consideraciones. Se ha analizado en una primera aproximación el valor que adquiere el patrimonio cultural y natural de los Pirineos Centrales mediante el turismo *slow*. La práctica de este tipo de turismo se alinea con las estrategias turísticas de desarrollo sostenible llevadas a cabo en el ámbito europeo y en el local, lo cual representa una oportunidad. Además, el Pirineo aragonés cuenta con recursos naturales y culturales suficientes para potenciarla. Se deben considerar los ejemplos de otras propuestas y los de buenas prácticas para dinamizar el patrimonio cultural material e inmaterial ya presente en el territorio.

En un estudio turístico más pormenorizado se podrían plantear las siguientes líneas de investigación futuras en el terreno del turismo y de la adaptación del patrimonio cultural para su puesta en valor:

- a) Análisis de la demanda. Se trataría de caracterizar el perfil del turista *slow* en Aragón, saber quién es, cuáles son sus intereses y sus motivaciones.

- b) Estudio descriptivo de la oferta de turismo *slow* de Aragón. Esto incluye catalogar los recursos naturales y culturales y las infraestructuras turísticas ya presentes en el territorio. Al ser un concepto amplio, deberían establecerse criterios objetivos para ver qué podría considerarse un producto de turismo *slow*. Los inventarios pueden georreferenciarse con el fin de crear mapas turísticos interactivos o incluso indicar los niveles de frecuentación en tiempo real para evitar la saturación.
- c) Iniciativas público-privadas para fomentar modalidades de transporte ecológicas y respetuosas con el medio ambiente para los desplazamientos del turismo *slow*, en concordancia con la filosofía *slow* y el desarrollo turístico sostenible.
- d) Cuestionamiento en profundidad del valor del patrimonio. Más allá de una visión utilitaria y comercial del patrimonio, el turismo *slow* supone una oportunidad para encaminarse hacia un modelo de desarrollo turístico sostenible con valores éticos y morales.

Referencias bibliográficas

- Adell Castán, José Antonio (2023), «Ruta literaria por los escenarios de los mejores libros y obras maestras inspirados en Huesca», en *Huesca La Magia* [blog], 6 de febrero <<https://lc.cx/A6XK8u>> [consulta: 15/9/2023].
- Agència Catalana de Turisme [proyecto *Med Pearls*] (2020), «Conceptualization and trends on sustainable and slow tourism», en *Research Study on Slow Tourism International Trends and Innovations* <<https://www.enicbcmed.eu/sites/default/files/2020-09/CHAPTER%20%20-%20Conceptualization%20&%20Trends%20on%20Sustainable%20&%20ST.pdf>> [consulta: 10/9/2023].
- Alba, José Ramón I., y Elena Val Moreno (coords.) (2005), *Turismo y gestión del territorio*, Zaragoza, DPZ.
- Arnau Sabatés, Laura, y Josefina Sala Roca (2020), *La revisión de la literatura científica: pautas, procedimientos y criterios de calidad*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona <https://ddd.uab.cat/pub/recdoc/2020/222109/revliltcie_a2020.pdf> [consulta: 8/9/2023].
- Canalís, Xavier (2021), «Cataluña subvencionará seis nuevos productos *slow tourism*», *Hosteltur*, 29 de julio <<https://lc.cx/ykE9iU>> [consulta: 14/9/2023].
- Capanegra, César A. (2010), «Sociología del turismo», en *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP (La Plata, Argentina, 9-10 de diciembre de 2010)*, La Plata, UNLP <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5782/ev.5782.pdf> [consulta: 8/9/2023].
- Calzati, Viviana (2009), «Territori lenti: definizioni e caratteri», en CST, *Sviluppo turistico e territori lenti*, Milán, FrancoAngeli, pp. 15-30.

Comisión Europea (2020), «COVID-19: orientaciones de la UE para la reanudación progresiva de los servicios turísticos y para los protocolos sanitarios en los establecimientos de hostelería» <https://commission.europa.eu/index_es> [consulta: 17/3/2021].

Cuche, Denys (1996), *La notion de culture dans les sciences sociales*, París, La Découverte, 5.^a ed.

Dall'Aglio, Stefano, Angela Nazzaruolo y Moreno Zago (2011), «Guide lines for the development of the Slow Tourism project: workshop with the stakeholders and the operators», presentación realizada dentro del programa *Slow Tourism: valorization and promotion of slow tourist itineraries between Italy and Slovenia*.

Dezio, Catherine (2021), «Agritourism and slow lines: hybrid practices for a landscape design model to support agriculture in mountain regions. Vermont as read from an Italian perspective», *Ciudades*, 24 (diciembre), pp. 79-98 <<https://doi.org/110.24197/ciudades.24.2021.79-98>> [consulta: 15/9/2023].

Di Clemente, Elide, Paola De Salvo y José Manuel Hernández Mogollón (2011), «*Slow tourism* o turismo de la lentitud: un nuevo enfoque al desarrollo de territorios lentos», *Tourism and Management Studies*, extra 1 (*Book of Proceedings, vol. I: International Conference on Tourism & Management Studies – Algarve, 2011*), pp. 883-893 <<https://lc.cx/NmfKDv>> [consulta: 15/9/2023].

Domingo Frax, José Juan (2005), «El patrimonio histórico y cultural», en José Ramón I. Alba y Elena Val Moreno (coords.), *Turismo y gestión del territorio*, Zaragoza, DPZ.

Donaire, José Antonio (2008), *Turismo cultural: entre la experiencia y el ritual*, Bellcaire d'Empordà, Vitel-la, 2.^a ed.

Eslava-Schmalbalch, Javier, y Juan Pablo Alzate (2011), «Cómo elaborar la discusión de un artículo científico», *Revista colombiana de ortopedia y traumatología*, 25 (1) (marzo), pp. 14-17.

Ferraz, Felisa (2018), *Rutas literarias en el Pirineo sur: promoción de la lectura, patrimonio literario y medio rural*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.

Foro de Cultura y Medio Rural (2017), *Conclusiones del foro cultura y medio rural: procesos para la transformación social, económica y demográfica (14-15 de julio de 2017, Cerezales del Condado, León)*, Cerezales del Condado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Frutos Mejías, Luisa María, María Luz Hernández Navarro y Ana Castelló Puig (2009), «Desarrollo y turismo rural: una perspectiva sobre Aragón», *Serie Geográfica*, 15 (marzo), pp. 93-115 <<https://acortar.link/QaiKvW>> [consulta: 9/9/2023].

Gascón Tella, Raúl (2023), «Aragón recibió a 7,4 millones de turistas en 2022 y ya iguala las cifras prepandemia», *Aragón Digital*, 28 de marzo <<https://lc.cx/WSg-Vc>> [consulta: 12/9/2023].

Guiver, Jo, y Peter McGrath (2016), «Slow tourism: exploring the discourses», *Dos Algarves a Multidisciplinary e-journal*, 27 (mayo), pp. 11-34 <<https://doi.org/10.18089/DAMeJ.2016.27.1>> [consulta: 12/9/2023].

Izcara Conde, Carla, y Ernest Cañada Mullor (2020), «Slow tourism, una oportunitat per a la transformació del turisme?», *Tourism & Heritage Journal*, 2, pp. 110-122 <<https://doi.org/10.1344/THJ.2020.2.8>> [consulta: 18/9/2023].

- Klarin, Anton, et alii (2023), «Time to transform the way we travel?: a conceptual framework for slow tourism and travel research», *Tourism Management Perspectives*, 46 (marzo), pp. 1-13 5 <<https://doi.org/10.1016/j.tmp.2023.101100>> [consulta: 9/9/2023].
- Kotler, Philip, y Gary Armstrong (2013), *Principios de marketing*, México D. F., Pearson Educación.
- Lasanta Martínez, Teodoro (2010), «El turismo de nieve como estrategia de desarrollo en el Pirineo aragonés», *Cuadernos de Investigación Geográfica*, 36 (2), pp. 145-163 <<https://doi.org/10.18172/cig.1242>> [consulta: 15/9/2023].
- Machado Chaviano, Esther Lidia, y Yanet Hernández Aro (2007), «Procedimiento para el diseño de un producto turístico integrado en Cuba», *Teoría y Praxis*, 4, pp. 161-174 <<https://doi.org/10.22403/uqroomx/typ04/10>> [consulta: 16/9/2023].
- Mancini, Jennifer Adalís (2015), «Turismo slow: TURyDES: Revista sobre Turismo y Desarrollo local sostenible», *Turismo y Desarrollo Local*, 8 (18) (junio), pp. 1-17.
- Mavric, Bartola, Mert Öğretmenoğlu y Orhan Akova (2021), «Bibliometric analysis of slow tourism», *Advances in Hospitality and Tourism Research*, 9 (1) (junio), pp. 157-178 <<https://doi.org/10.30519/ahtr.794656>> [consulta: 10/9/2023].
- Memoria PNOMP 2020 = Memoria 2020: Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido, Zaragoza, Gobierno de Aragón <<https://lc.cx/Gplock>> [consulta: 11/9/2023].
- Montañés García, Carmen (coord.) (2001), *El museo: un espacio didáctico y social*, Zaragoza, Mira Editors.
- Muñoz, I. (2023), «Huesca lidera la recuperación del turismo en Aragón gracias a vascos y madrileños», *Heraldo de Aragón*, 11 de septiembre <<https://lc.cx/cuou8j>> [consulta: 12/9/2023].
- Muštra, Vinko, Blanka Škravić y Smiljana Pivčević (2023), «Cultural heritage sites, tourism and regional economic resilience», *Papers in Regional Science*, 102 (3): 465-482.
- Núñez, Rubén Darío (2022), «Rutas literarias para seguir las huellas de Luz Gabás, Manuel Vilas o Unamuno por el Pirineo», *Heraldo de Aragón*, 23 de agosto <<https://lc.cx/U4zOCU>> [consulta: 14/9/2023].
- Oh, Haemoon, A. George Assaf y Seyhmuş Baloglu (2016), «Motivations and goals of slow tourism», *Journal of Travel Research*, 55 (2) (febrero), pp. 205-219 <<https://doi.org/10.1177/0047287514546228>> [consulta: 11/9/2023].
- Organización Mundial del Turismo (OMT) (s. a.), *Glosario de términos turísticos*, Madrid, UN Tourism <<https://lc.cx/obBhJ>> [consulta: 14/9/2023].
- Ostelea (2022), «¿Qué es un producto turístico?», en Ostelea [blog], 3 de febrero <<https://acortar.link/VIFg99>> [consulta: 15/9/2023].
- PAET 2021-2024 = Dirección General de Turismo de Aragón (2020), *Plan Aragonés de Estrategia Turística 2021-2024*, Zaragoza, Gobierno de Aragón <<https://acortar.link/RBztyC>> [consulta: 15/9/2023].
- Pardos Calvo, Alejandro, y Victoria Sanagustín Fons (2022), «Turismo cultural y lengua aragonesa: un estudio de caso en el municipio de San Juan de Plan (valle de Chistau, Huesca, Aragón)», *Rotur*, 16 (2) (julio), pp. 185-205 <<https://doi.org/10.17979/rotur.2022.16.2>> [consulta: 11/9/2023].

- Patterson, Ian, y Rebecca Pan (2007), «The motivations of baby-boomers to participate in adventure tourism and the implications for adventure tour providers», *Annals of Leisure Research*, 10 (1) (enero), pp. 26-53 <<https://doi.org/10.1080/11745398.2007.9686753>> [consulta: 9/9/2023].
- Paunero i Amigo, Francesc Xavier (ed.) (2003), *Patrimoni, turisme i desenvolupament local*, Gerona, Universitat de Girona.
- Pernice, Davide, y Ariane Debysier (2023), «Tourisme», en *Fiches thématiques sur l'Union européenne*, Parlamento Europeo <<https://acortar.link/fKfnef>> [consulta: 7/9/2023].
- «Publicado un folleto de la ruta literaria que descubre los enclaves del Alto Gállego», *El Pirineo Aragonés*, 26 de enero de 2021 <<https://lc.cx/8jQiQR>> [consulta: 14/9/2023].
- Ramos Lizana, Manuel (2007), *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón, Trea.
- Tourisme Alpes de Haute Provence (s. a.), «La Route Jean Giono», en *Tourisme Alpes de Haute Provence* <<https://lc.cx/mSMqW>> [consulta: 12/9/2023].
- Turespaña (2023), «Turespaña y el Museo del Turismo presentan la exposición Destino España: un paseo por la historia de la promoción turística española», en *Turespaña*, 10 de enero <<https://lc.cx/74Bpxq>> [consulta: 1/9/2023].
- Valdivia Izquierdo, Sergio, Jeisy Díaz Fernández y Daniela Vidal Díaz (2022), «Aproximación teórica al turismo slow», *Realidad, Tendencias y Desafíos en Turismo*, 20 (2) (diciembre), pp. 71-82 <<https://lc.cx/8XSi03>> [consulta: 10/9/2023].
- Velasco González, María (2009), «Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural», *Cuadernos de Turismo*, 23, pp. 237-254 <<https://lc.cx/wGX7U8>> [consulta: 8/9/2023].

Webgrafía

- Blog oficial de Huesca La Magia <<https://www.huescalamagia.es>> [consulta: 12/9/2023].
- Página oficial de Hosteltur <<https://www.hosteltur.com>> [consulta: 14/9/2023].
- Página oficial de la Organización Mundial del Turismo (OMT) <<https://www.unwto.org/es>> [consulta: 13/9/2023].
- Página oficial de Slow Driving Aragón <<https://www.slowdrivingaragon.com>> [consulta: 14/9/2023].
- Página oficial de Turespaña <<https://www.tourspain.es>> [consulta: 12/9/2023].
- Página oficial de Turismo de Aragón <<https://www.turismodearagon.com>> [consulta: 14/9/2023].

Patrimonio inmaterial y musical: catalogación y musealización



La documentación y la difusión del patrimonio inmaterial aragonés en el marco de un sistema de información: la experiencia del SIPCA

FRANCISCO JAVIER BOLEA AGUARÓN
IEA / Diputación Provincial de Huesca

Esta colaboración tiene como objetivo sintetizar el estado actual de la documentación del patrimonio inmaterial aragonés a través de los principales trabajos de catalogación realizados durante las últimas décadas, mostrar cómo los resultados de esas iniciativas se han integrado en la estructura del Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA) y presentar las diversas estrategias de gestión documental y difusión desarrolladas en el marco de este sistema, incidiendo en las potencialidades y los beneficios que la incorporación de los distintos catálogos de patrimonio inmaterial a un sistema de información de carácter global, centrado en muy distintos ámbitos patrimoniales, nos ofrece de cara a la mejora de las posibilidades de análisis, interpretación y difusión de los bienes culturales inmateriales.

Antes de pasar a centrarnos en el patrimonio inmaterial contemplado desde las diversas perspectivas que nos ocupan ahora, es imprescindible contextualizar nuestro objeto de interés esbozando una panorámica general del SIPCA que proporcione una imagen clara de sus objetivos, sus componentes, sus metodologías de trabajo, sus herramientas documentales y sus mecanismos de funcionamiento, así como de sus políticas de difusión y los distintos medios destinados al efecto, pues todos estos aspectos nos ayudarán a comprender mejor las características de su sección de patrimonio inmaterial, las circunstancias que han motivado la integración de determinados fondos documentales y la exclusión de otros y, por último, los distintos modos de presentarlos al público que hemos ido desarrollando a lo largo de estos últimos años.

El Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA): una panorámica

El SIPCA puede definirse como una red permanente de colaboración institucional a través de la cual diversos organismos públicos (Gobierno de Aragón,

diputaciones provinciales y comarcas) comparten herramientas e información sobre patrimonio cultural con un doble objetivo: mejorar su propia gestión interna y ofrecer conjuntamente a la ciudadanía un producto informativo de calidad basado en una única fuente de datos producida y gestionada por todos ellos. Fue desarrollado por la Diputación Provincial de Huesca y el Gobierno de Aragón entre 2002 y 2009. En ese último año se presentó a los potenciales organismos interesados y se planteó la creación de una red de colaboración. En la actualidad se han sumado a esa red la Diputación Provincial de Zaragoza y veintitrés de las comarcas aragonesas.

Hoy en día el SIPCA constituye un punto de acceso unificado a la información sobre el patrimonio cultural, que se ofrece de forma adaptada a los distintos usuarios potenciales públicos y privados. Para las instituciones participantes el sistema dispone de herramientas de uso interno que les permiten generar información sobre los bienes culturales de su ámbito geográfico de forma normalizada y adaptada a todos los requisitos técnicos actuales, almacenarla adecuadamente garantizando su conservación a largo plazo, gestionarla según sus necesidades y enriquecerla gracias al conjunto de datos que otras instituciones han producido sobre esos mismos bienes culturales. Por su parte, los ciudadanos disponen de la posibilidad de consultar a través de internet una amplia selección de información y material gráfico, generalmente de carácter inédito, que hasta el momento resultaba de difícil acceso debido a su dispersión y su heterogeneidad.

El ámbito de trabajo del SIPCA es muy amplio y diverso, en consonancia con la paulatina expansión del concepto de patrimonio cultural que ha tenido lugar en las últimas décadas. De este modo, su objeto de trabajo comprende una enorme variedad de bienes culturales: todo tipo de edificios y de construcciones, elementos muebles, bienes inmateriales, yacimientos arqueológicos y paleontológicos..., que en cierto sentido tratan de abarcar la mayor parte de los bienes englobados en la definición contenida en el artículo 2 de la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, que caracteriza nuestro patrimonio como un conjunto integrado por «todos los bienes materiales e inmateriales relacionados con la historia y la cultura de Aragón que presenten interés antropológico, antrópico, histórico, artístico, arquitectónico, mobiliario, arqueológico, paleontológico, etnológico, científico, lingüístico, documental, cinematográfico, bibliográfico o técnico».

Como puede verse, se trata de un conjunto muy heterogéneo y complejo, difícil de abordar desde una perspectiva global y simultáneamente respetuosa con las peculiaridades de todos los tipos de bienes, que presentan unas necesidades muy específicas de caracterización y análisis. Descartando el uso de criterios basados en disciplinas académicas (historia del arte, etnografía, etcétera), poco operativos en este ámbito y ya prácticamente en desuso, el SIPCA optó por estructurar este conjunto en cinco grandes áreas

temáticas que agrupaban bienes culturales con particularidades y requerimientos analíticos comunes: patrimonio arquitectónico, bienes muebles (que incluyen un heterogéneo conjunto de objetos artísticos, etnográficos, industriales, etcétera), yacimientos arqueológicos, yacimientos paleontológicos y patrimonio inmaterial.

Cada una de esas áreas temáticas, o ámbitos, cuenta con sus herramientas informáticas específicas (bases de datos, aplicaciones de gestión con distintas funcionalidades), con sus propios modelos descriptivos (que generarán distintos modelos de fichas) adaptados a las peculiaridades de cada tipo de bienes e inspiradas en estándares internacionales y nacionales de uso muy extendido y con sus tesauros y sus listas de términos especializados. Sin embargo, esta estructuración, que nos parecía imprescindible de cara a garantizar un correcto análisis de los distintos bienes, no configura un sistema compuesto por compartimentos estancos, pues todos los ámbitos tienen en común una serie de herramientas: varios módulos descriptivos comunes, determinados tesauros y una serie de normas de tratamiento y carga de la información.¹ Serán estos elementos compartidos los que, a la poste, nos permitirán relacionar entre sí a través de herramientas informáticas bienes culturales de distintos ámbitos (arquitectónicos, muebles, inmateriales...) que en la realidad se presentan ligados de forma indisoluble, lo cual constituye una de las características del SIPCA en las que pretendemos incidir especialmente a lo largo de estas páginas.

El SIPCA y la documentación del patrimonio cultural inmaterial

Planteamientos, objetivos y alcance

El SIPCA desarrolló a partir de 2007 un sistema de documentación del patrimonio inmaterial (un modelo de datos y un sistema de clasificación con terminologías especializadas) y sus correspondientes herramientas informáticas de almacenaje y gestión destinadas a reunir los muchos inventarios y los archivos referentes a los bienes de este ámbito existentes en nuestra comunidad autónoma con la finalidad de conservarlos adecuadamente y difundirlos de forma conjunta. Sin embargo, desde el SIPCA no hemos ejecutado o patrocinado

1. Además de diversas normas de tratamiento de la información de elaboración propia, el SIPCA ha adaptado normas desarrolladas en otros ámbitos, entre las que nos interesa destacar dos procedentes del mundo de los archivos y elaboradas en el marco de la plataforma Documentos y Archivos de Aragón (DARA). Nos referimos a Geodara, centrada la elaboración de descriptores geográficos, y Aranor, destinada a la regulación de la redacción de registros de autoridad de personas, familias y entidades. El hecho de que las dos plataformas comparten el uso de estas normas nos ha permitido integrar los fondos documentales existentes en ambas del modo que se describirá más abajo.

inventarios de patrimonio inmaterial *ex novo*, sino que nos hemos limitado a recibir trabajos de documentación ya realizados, tanto por algunos de los organismos públicos integrados en nuestro sistema como por determinados investigadores particulares, y efectuar una labor de sistematización, normalización y homogenización para facilitar su posterior difusión integrada. Por este motivo, y al no haber desempeñado el SIPCA por el momento una política activa de planificación y ejecución de actuaciones de investigación y limitarse a ser un simple receptor de trabajos ajenos, los fondos existentes son de alguna manera un testimonio del estado de la investigación y la documentación del patrimonio inmaterial en Aragón y han heredado tanto los logros obtenidos hasta ahora en esta materia como las carencias y las lagunas.

En 2003 la Unesco en su Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, instrumento normativo fundamental sobre este tipo de bienes culturales, estableció para los estados firmantes la obligación de identificar y definir los elementos de su patrimonio inmaterial a través de una herramienta imprescindible que son los inventarios, indicando en su artículo 12 que «para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente».² Esos inventarios deberían registrar la totalidad del patrimonio inmaterial existente, que la Unesco estructura en cinco ámbitos, convertidos en España en siete en virtud de la adaptación llevada a cabo pocos años después por nuestro Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas; creencias, rituales festivos y otras prácticas ceremoniales; tradición oral y particularidades lingüísticas; representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales; manifestaciones musicales y sonoras; formas de alimentación, y formas de sociabilidad colectiva y organizaciones (Carrión [coord.], 2015: 14-15).

Pese a ello, y salvo una meritaria excepción de la que se hablará más adelante, ningún organismo aragonés con competencias vinculadas de un modo u otro con el patrimonio cultural ha emprendido hasta ahora un inventario integral de patrimonio inmaterial que abarque todos los bienes comprendidos en los ámbitos establecidos por el Plan Nacional y desarrolle sus prescripciones metodológicas. Los únicos trabajos de documentación del patrimonio inmaterial abordados hasta el momento han tenido como objeto la recogida de manifestaciones culturales pertenecientes a los

2. De este modo España, que suscribió la Convención en 2006, tendría la obligación de realizar inventarios de este tipo, obligación que, dada nuestra realidad administrativa, recaería subsidiariamente en las comunidades autónomas, que en la actualidad detentan la práctica totalidad de las competencias sobre el patrimonio cultural.

ámbitos de la tradición oral y las manifestaciones musicales a través de la grabación de testimonios sonoros.

De este modo, y por el momento, al tratarse de los únicos fondos documentales disponibles, las bases de datos del SIPCA sobre esta materia son un archivo de documentos sonoros restringido a los dos mencionados ámbitos del patrimonio inmaterial. Así, desde el punto de vista genérico, los fondos documentales existentes en el SIPCA se pueden dividir en tres grandes apartados:

- a) Música tradicional de todo tipo, tanto cantada como instrumental, de cualquier temática (profana, religiosa, infantil) y múltiples géneros (albadas, jotas, mayos, villancicos).
- b) Literatura de tradición oral: cuentos, leyendas, romances, adivinanzas y refranes, coplas...
- c) Entrevistas, que hemos clasificado como etnotextos e incluido en el ámbito de la tradición oral. Sin embargo, no se trata de literatura propiamente dicha, sino de testimonios sobre muy diversos aspectos de la sociedad y la cultura tradicionales que, a su vez, podrían considerarse bienes immateriales en sí mismos porque en unos casos son fragmentos que podemos considerar como *historias de vida* y en otros como muestras de memoria oral, e incluso en muchas ocasiones de historia oral. Desde este punto de vista, esos testimonios sí tratan además temas relacionados con algunos de los restantes ámbitos del patrimonio inmaterial establecidos por nuestro Plan Nacional y aportan informaciones valiosas al respecto que podrían ser la base de futuros inventarios: conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas; creencias y rituales festivos; juegos y deportes tradicionales; formas de sociabilidad colectiva, etcétera.

Es preciso señalar que, como consecuencia adicional de la problemática mencionada, los fondos del SIPCA tampoco ofrecen un panorama completo y exhaustivo de la música tradicional y la literatura oral aragonesas, debido a la existencia de ciertas lagunas geográficas. Sus archivos no solo son un reflejo de las circunstancias que han ido acompañando la historia del SIPCA (la donación de fondos de grabaciones realizada por distintas instituciones e incluso por investigadores particulares, la imposibilidad de conseguir por el momento ciertos archivos sonoros existentes), sino también del estado de la investigación y la documentación acerca de esas materias en nuestra comunidad autónoma, de modo que contamos con una documentación muy abundante y variada sobre la provincia de Huesca, y en especial sobre las áreas del Pirineo y el Prepirineo, mientras que grandes zonas de la provincia de Teruel, mucho menos investigadas hasta el momento, disponen de un número de grabaciones considerablemente menor.

Pese a todo lo dicho, consideramos que el SIPCA, que constituye en la actualidad el marco institucional, instrumental y metodológico insoslayable a la hora de catalogar los bienes culturales de cualquier ámbito en Aragón, ha logrado configurar un recurso de gran interés para cualquier persona interesada en nuestra cultura tradicional, pues reúne más de diecinueve mil grabaciones de literatura oral y música tradicional procedentes de catorce fondos documentales muy diversos, recopilados entre 1965 y 2023. No hay que olvidar, por otro lado, la potencialidad del SIPCA respecto a las tareas técnicas que puede conllevar cualquier trabajo de documentación sobre los ámbitos de patrimonio inmaterial no catalogados hasta ahora en nuestra comunidad autónoma, pues dispone de medios y herramientas adecuados para colaborar activamente en la planificación, el diseño de sistemas de registro, el establecimiento de metodologías normalizadas, etcétera, así como en el almacenaje y difusión posteriores de toda la nueva información generada en el futuro.

Principales fondos documentales de tradición oral existentes en el SIPCA

Procedemos a continuación a realizar una breve presentación y una caracterización de los principales fondos documentales integrados en el SIPCA hasta el momento, centrándonos únicamente en los archivos relacionados con la tradición oral y prescindiendo de los dedicados a la música tradicional, pues estos últimos han sido expuestos con detalle en una publicación reciente (Bolea, 2023: 25-30) a la que remitimos a cualquier persona interesada en conocer las grabaciones sobre esta temática disponibles en el SIPCA. Todos los fondos documentales reseñados a continuación están publicados en el portal SIPCA y pueden consultarse de forma conjunta e integrada en nuestra sección «Tradición oral y musical».

- a) Memoria oral de Aragón: arquitectura popular (1995-2015). Se trata de un archivo personal que el investigador Félix Rivas González donó al Gobierno de Aragón en 2015. Consta de 222 grabaciones, todas ellas de una duración considerable, que Rivas fue realizando en el curso de sus trabajos de documentación de la arquitectura tradicional de muy diversas áreas de Aragón. Así, encontramos, por ejemplo, testimonios sobre la construcción de muros de piedra seca en el hoy deshabitado Sobrepuerto, las arquitecturas relacionadas con la apicultura en Los Monegros o el uso de la cal a lo largo del Sistema Ibérico.
- b) Archivo de Tradición Oral. Provincia de Zaragoza (1992-2007). Financiado por la Diputación Provincial de Zaragoza y recopilado por los investigadores Luis Miguel Bajén García y Mario Gros Herrero, se trata

de un fondo de 5763 grabaciones centrado especialmente en la música tradicional. Estas proceden de diversas campañas emprendidas a lo largo de unos quince años que comenzaron en 1992 en las Cinco Villas, continuaron en 1995 con un recorrido por las localidades de las comarcas de Campo de Borja y Tarazona y el Moncayo y culminó con varias fases en lugares muy seleccionados por la riqueza de su tradición musical o el interés de los informantes localizados. Si bien con el paso de los años fue derivando hacia una especialización casi exclusiva en música tradicional, en las primeras campañas sí se recogieron abundantes testimonios relacionados con la literatura oral, temática sobre la que podemos encontrar 888 grabaciones entre las que destaca un gran número de relatos y leyendas procedentes de las comarcas de las Cinco Villas, Tarazona y el Moncayo y Campo de Borja de una riqueza y una variedad considerables, pues fueron registrados en una época en la que todavía era posible encontrar con relativa facilidad informantes que conocieran esas manifestaciones, a diferencia de lo que desgraciadamente sucede ya en la actualidad.

- c) Archivo oral. Somontano de la sierra de Guara (1998). Este fondo sonoro procede de un trabajo de investigación realizado entre 1995 y 1998 por Carlos González Sanz, José Ángel Gracia Pardo y Antonio Javier Lacasta Maza que el Instituto de Estudios Altoaragoneses publicó en forma de libro acompañado de un CD con una selección de las grabaciones (González, Gracia y Lacasta, 1998). El archivo consta de 250 grabaciones, la mayor parte correspondientes a distintos géneros de la literatura tradicional (cuentos, leyendas, romances, oraciones, adivinanzas, refranes) y a lo que podemos considerar como historia oral (testimonios sobre hechos históricos y vivencias personales), aunque también cuenta con unos sesenta ejemplos de música tradicional pertenecientes tanto al cancionero religioso (*cupillas*, auroras y rosarios, gozos...) como al profano (canciones infantiles, piezas de ronda, dances).
- d) Archivo Enrique Satué Oliván. Testimonios de aquel Pirineo (2000-2010). Se trata de un archivo privado cedido al SIPCA para su publicación por el investigador Enrique Satué. Se compone de unas tres mil grabaciones procedentes de entrevistas realizadas a centenares de informantes cuidadosamente seleccionados a lo largo de todo el tramo aragonés de la cordillera pirenaica. Los testimonios recogidos trazan un enciclopédico mapa cultural de la vida tradicional del Pirineo (la infancia y los juegos, la ganadería y la agricultura, la religiosidad popular, las artesanías, el mundo legendario...) y su transformación a lo largo del siglo xx: el cierre de escuelas, la construcción de embalses, la despoblación, etcétera.

- e) Archivo de Tradición Oral de Aragón (2002). El fondo documental archivado en el SIPCA con este nombre se inscribe en un proyecto más amplio emprendido a largo plazo por sus dos coordinadores, Luis Miguel Bajén García y Mario Gros Herrero, que se fue desarrollando a partir de 1992 a través de varias campañas de trabajo. Concretamente, el fondo disponible en nuestro portal corresponde a una ambiciosa campaña llevada a cabo en 2002 bajo el patrocinio del Gobierno de Aragón. Desarrollada por un equipo de unos cuarenta investigadores dirigido por los autores mencionados, tenía como objetivo principal recopilar grabaciones de música tradicional y tradición oral relacionadas con el ciclo de la vida y los ciclos festivos y productivos anuales.³ Se trata de un rico y variado fondo sonoro compuesto por alrededor de dos mil grabaciones, la mitad de las cuales corresponden a la literatura oral.
- f) Recopilación de tradición oral en el Parque Cultural de San Juan de la Peña (2007-2008). Fue realizada por las investigadoras Sandra Araguás y Nereida Torrijos bajo el patrocinio del Parque Cultural. Por el momento en el SIPCA se ha publicado una primera fase que consta de 803 grabaciones registradas en veinte localidades. En la estela teórica y metodológica del mencionado archivo oral del somontano de la sierra de Guara, que también seguirán una buena parte de los trabajos citados a continuación, predominan las grabaciones vinculadas con la literatura y la historia orales, pero también hay ocasionales ejemplos de piezas musicales de interés.
- g) Recopilación de la tradición oral en Panticosa (2012). Fue promovida por la Comarca del Alto Gállego y ejecutada por la investigadora Sandra Araguás. Consta de trescientas grabaciones cuyos criterios de selección y métodos de registro se atienen a las pautas ya citadas, de modo que predominan la literatura oral y los testimonios sobre la vida tradicional. Entre sus principales factores de interés cabe citar la presencia de un significativo conjunto de grabaciones referentes a la relación de los habitantes del valle con el balneario de Panticosa, que presenta una visión del centro termal muy diferente a la ofrecida por turistas y visitantes, más divulgada hasta ahora, y el hecho de que una gran parte de los testimonios se hayan registrado en panticuto, variante local de la lengua aragonesa de uso poco extendido y en peligro de desaparición.

3. Los investigadores responsables desarrollaron un complejo y completo sistema de clasificación, basado en diferentes criterios complementarios (géneros, temas, etcétera), que puede ayudarnos a mejorar en el futuro la clasificación de las grabaciones y a enriquecer su dimensión cultural (Bajén y Gros, 2014: 63-73).

- h) Tradición oral de la Hoya de Huesca (2014). Se trata de una recopilación llevada a cabo en 2013 y 2014 por Sandra Araguás gracias a una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses. El archivo incluye muchos centenares de horas de grabación procedentes de entrevistas realizadas a más de doscientos informantes en veintisiete pueblos de la comarca de la Hoya de Huesca. Para su publicación en el SIPCA se ha hecho una selección de unas mil doscientas grabaciones. Como los casos anteriores, predominan las vinculadas con la literatura oral, que era el principal objeto del trabajo: romances, cuentos, refranes, chistes, coplas...
- i) Inventario del Patrimonio Inmaterial de la vertiente española del Sitio Patrimonio Mundial Pirineos – Monte Perdido (2020). Fue patrocinado por el Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido y ejecutado por un equipo interdisciplinar dirigido por el investigador Félix Rivas González. Si hemos señalado que en Aragón no se habían realizado inventarios integrales del patrimonio inmaterial en ningún ámbito geográfico y que todos los trabajos se habían limitado a recopilar grabaciones de tradición oral y música tradicional, debemos añadir que este inventario es la excepción. Se trata de un trabajo ejemplar llevado a cabo según los criterios y los métodos establecidos por la Unesco en su Convención de 2003 y desarrollados por nuestro Plan Nacional (Carrión [coord.], 2015: 35-38) y en la estela de iniciativas como los atlas de patrimonio inmaterial de Andalucía y Navarra. A diferencia de los restantes fondos documentales reseñados en este apartado, la unidad documental (o unidad de análisis) seleccionada no es una grabación sonora (pese a que se realizaron centenares de grabaciones durante el curso de la investigación), sino una manifestación cultural tradicional. De este modo, cada una de las ochenta y cinco fichas de este inventario gira en torno a un tema global y aglutina distintas grabaciones y varias fotografías acompañadas de un texto de síntesis elaborado a partir de toda la información obtenida por los investigadores a través de diversas vías. Así, presenta fichas sobre bienes inmateriales como, entre otros, la práctica de la caza o la cocina popular, la gestión de los rebaños comunales, la elaboración del queso, los sistemas tradicionales de riego, el uso de plantas medicinales...
- j) Recopilación de literatura de tradición oral en la Baja Ribagorza (2020-2023). Promovida por la Dirección General de Política Lingüística del Gobierno de Aragón y realizada por los investigadores Sandra Araguás, María José Girón y Carlos González Sanz, consta de setecientas sesenta y siete grabaciones registradas mayoritariamente en lengua ribagorzana en catorce localidades de la Ribagorza meridional

occidental, todas ellas enclavadas en la cuenca del río Ésera. Sigue las pautas metodológicas de otros trabajos anteriores de Araguás y González Sanz ya reseñados en los puntos anteriores y sus contenidos son similares a los de aquellos.

El patrimonio inmaterial en el portal web SIPCA: estrategias de publicación e integración

La difusión de nuestro patrimonio cultural es uno de los principales objetivos del SIPCA, de manera que quizá el servicio más importante que el portal ofrece a sus usuarios sea el acceso directo a la información sobre los bienes culturales disponible en sus propias bases de datos y en determinados recursos externos complementarios. La finalidad del portal web de SIPCA (www.sipca.es) es constituir un punto de acceso único a todos los datos existentes en las instituciones aragonesas sobre la mayor parte de los ámbitos del patrimonio cultural, un recurso unitario realizado mediante las aportaciones de todas ellas que ofrece información rigurosa, fiable y permanentemente actualizada.

Para conseguir esto el SIPCA publica la información de una parte importante de sus bases de datos: patrimonio arquitectónico, archivos sonoros, patrimonio lingüístico y fosas comunes de Aragón (incluidas en la Carta Arqueológica). Para completar esa información y alcanzar sus objetivos, integra otros recursos que pueden tener mayor o menor vinculación con el portal, como el Censo General de Patrimonio Cultural Aragonés y los procedentes de la plataforma Documentos y Archivos de Aragón (DARA), o bien enlaza con registros externos como el catálogo colectivo de museos aragoneses publicado en Colecciones Españolas en Red (CER.es). Asimismo, incluye otras secciones complementarias como los «Catálogos temáticos», el «Tema de la semana» o la «Biblioteca Digital de Patrimonio Cultural Aragonés», que en general ofrecen una visión transversal de los recursos del SIPCA sobre muy diversos bienes patrimoniales.

La sección «Tradición oral y musical»

Se trata de una de las secciones mayores del portal y está destinada específicamente a presentar todas las grabaciones relacionadas con el patrimonio inmaterial recopiladas por el SIPCA. De este modo, el usuario podrá acceder en ella a un total de 18 925 fichas sobre el tema, de las que 10 498 corresponden a música tradicional y 8427 a literatura de tradición oral, incluidas esas entrevistas con contenidos diversos que hemos caracterizado como etnotextos.

La sección ofrece dos modalidades de búsqueda que a estas alturas pueden considerarse clásicas o convencionales por ser muy usuales en multitud de portales de internet desde hace años y no requieren que profundicemos excesivamente en ellas:

- Buscador simple. Consta de una casilla donde el usuario introduce una o varias palabras relacionadas con la grabación o el tema de su interés y que interroga exhaustivamente, de forma *transparente*, varios campos de la base de datos (informantes o intérpretes, título, provincia, comarca, municipio y localidad). Como sucede con cualquier buscador genérico de internet, habitualmente ofrece resultados muy numerosos pero poco refinados, entre los cuales a veces es complicado localizar exactamente las grabaciones más ajustadas a las necesidades del usuario.
- Buscador avanzado. Presenta varias opciones de búsqueda que pueden utilizarse de forma individual o combinada con la finalidad de realizar una búsqueda mucho más ajustada a las necesidades del usuario y obtener unos resultados más precisos. Esos criterios de búsqueda son los siguientes: intérprete, título, género, tipo, provincia, municipio, localidad y archivo de procedencia.

Los resultados obtenidos a través de las consultas realizadas mediante cualquiera de los dos buscadores se presentan en forma de mosaico, convenientemente paginados, y pueden ordenarse según distintos criterios (denominación, provincia y localidad); asimismo, se ofrece la opción de filtrar esos resultados en función de distintos conceptos (provincia, localidad y género) para obtener una respuesta más ajustada a las necesidades. Desde esas mismas páginas de resultados pueden escucharse todas las grabaciones localizadas en la búsqueda.

En el caso de que el usuario decida acceder a cada una de las fichas, podrá encontrar diversa información complementaria a las grabaciones: intérpretes o informantes, datos relacionados con las circunstancias que rodearon la grabación, bibliografía complementaria y, en algunos casos, una transcripción de la letra de la pieza catalogada o del contenido de la entrevista.⁴

4. Desgraciadamente, solo en aproximadamente el 40 % de las fichas disponemos de transcripciones, que resultan de gran utilidad en los casos de deficiente calidad de las grabaciones, terminología local usada por el informante o locución realizada en cualquiera de las múltiples modalidades lingüísticas habladas en nuestra comunidad autónoma. Los archivos integrados en el SIPCA cuyas grabaciones cuentan con transcripciones son el Archivo de Tradición Oral Rafael Ayerbe, el fondo de literatura de tradición oral de la Hoya de Huesca, la recopilación de tradición oral de Panticosa, la recopilación de tradición oral del Parque Cultural de San Juan de la Peña, la recopilación de literatura de tradición oral de la Baja Ribagorza y, parcialmente, el Archivo Enrique Satué Oliván.

La integración de bienes culturales de distintos ámbitos en un único recurso: las nuevas estrategias de publicación del SIPCA

Hemos aludido más arriba a la necesidad de estructurar en varios ámbitos el amplio conjunto de bienes culturales integrados en el SIPCA debido a las muy diferentes características que presentan. Estas determinan muy distintas necesidades de análisis, por lo que cada tipo de bienes requerirá diversas estructuras de datos (o modelos de fichas), terminologías de indización y metodologías de estudio. Por otro lado, es sabido que los trabajos de catalogación que se han emprendido en las últimas décadas han estado siempre focalizados en unas determinadas tipologías patrimoniales y han sido realizados desde unas disciplinas académicas muy específicas (historia del arte, arqueología, antropología...), lo cual no solamente es lógico, sino hasta cierto punto deseable, si coincidimos en que lo prioritario es obtener los mejores resultados científicos de los análisis de los bienes, que deberían ser efectuados por los especialistas que correspondan en cada caso.

Sin embargo, por otro lado, y a poco que reflexionemos, a nadie se le escapa que un bien cultural no tiene una existencia aislada e independiente, sino que establece una serie de relaciones variadas y complejas con otros bienes de ámbitos muy diferentes y también con un marco territorial que cuenta por sí mismo con unos determinados valores culturales. Por poner un ejemplo, podemos pensar en el caso de las ermitas. Una ermita tiene o ha tenido en su interior unos bienes muebles (retablos, mobiliario, imágenes sagradas) y objetos litúrgicos usados para el culto, que pueden continuar estando allí o haber sido trasladados a otra iglesia o a un museo; en ella se celebran una serie de ceremonias (romerías, rogativas, bendiciones de términos) que llevan aparejados rituales, oraciones, músicas y dances; pueden existir también leyendas respecto al origen sobrenatural de la imagen venerada en la ermita o creencias diversas respecto a sus virtudes curativas o de otro tipo; y asimismo, y sin ánimo de agotar las posibilidades, la ermita puede presentar restos arqueológicos (un edificio precedente, dependencias de tipo conventual...) que nos ayudarán a comprender mejor sus orígenes y su historia. De esta manera, quizás una simple ermita sin una excesiva antigüedad y sin interés artístico puede adquirir un gran valor cultural gracias a los distintos bienes materiales e inmateriales que tiene asociados, y, en cualquier caso, desde luego esos bienes son imprescindibles para comprender el edificio en cuestión, y viceversa.

Si cambiamos el foco a la perspectiva específica del patrimonio inmaterial, debemos recordar que ya la Unesco en su Convención de 2003 y el Plan Nacional español (Carrión [coord.], 2015: 37) recalcan constantemente la interrelación que el patrimonio inmaterial mantiene con bienes culturales tanto inmuebles como muebles (lugares o espacios de celebración o ejecución,

recorridos ceremoniales, etcétera, en el caso de los inmuebles; imágenes de culto, herramientas de trabajo, instrumentos musicales, indumentaria, ornamentos, etcétera, en el de los muebles) y la necesidad de incluir estos bienes materiales en los catálogos de patrimonio inmaterial, haciendo hincapié en la complejidad de un patrimonio compuesto por bienes de múltiples ámbitos que tejen una estrecha red de interrelaciones que resultan indisolubles.

Por este motivo, desde el SIPCA nos hemos planteado avanzar en la restitución de la integridad de esos bienes en toda su complejidad incorporando todos aquellos fondos documentales (o fichas catalográficas) que se encuentran dispersos en diversas bases de datos debido a su diferente naturaleza, a la variada procedencia de los inventarios o catálogos y también a sus distintas necesidades de análisis por su pertenencia a distintos ámbitos patrimoniales (bienes inmuebles, bienes inmateriales, etcétera).

Este objetivo, derivado tanto de la comprensión de la realidad patrimonial como de las recomendaciones normativas al respecto, ha confluido con otras inquietudes que han ido incubándose en el seno del SIPCA durante la última década. Concretamente nos estamos refiriendo a la búsqueda de nuevas estrategias de publicación y presentación de nuestros fondos documentales que, sin abandonar las antiguas, nos permitan optimizar la información existente en nuestro portal web (otorgándole mayor visibilidad y posiblemente mayor capacidad comunicativa) y también mejorar los servicios ofrecidos al usuario.

La incorporación de distintos bienes culturales de un modo que permita la consulta de la documentación existente sobre ellos a través de una única búsqueda, por encima de la fragmentación tradicional en diversas plataformas con accesos más o menos independientes, presenta grandes dificultades metodológicas, a pesar de las cuales hemos conseguido por el momento integrar los bienes culturales de tres ámbitos: patrimonio arquitectónico, patrimonio inmaterial y patrimonio documental.⁵

Decidimos realizar esta integración a partir de la ubicación geográfica de los bienes, como rasgo que todos ellos comparten con independencia del ámbito al que pertenezcan: cualquier bien cultural existe en, procede de o se manifiesta en un lugar determinado. Además, optamos por canalizar la presentación de estas fichas incorporadas a través de los registros de nuestra sección de bienes inmuebles, ya que se trata del tipo de bienes sobre el que disponemos de un catálogo más exhaustivo y sistemático y, por otro lado, un

5. La mayor parte de los fondos documentales aragoneses conservados en archivos están publicados en la plataforma DARA, que ha desarrollado unas herramientas y unas metodologías específicas e independientes, pero mantiene importantes vínculos operativos con el SIPCA, con el que comparte herramientas y normas catalográficas que a la postre han permitido realizar la vinculación entre los fondos existentes en cada una de las plataformas (Bolea y Generelo, 2014).

bien arquitectónico no deja de ser un lugar inequívocamente localizable en una ubicación estable.

De este modo, a través de la ficha de un determinado edificio o conjunto arquitectónico se pueden consultar todos los bienes inmateriales y documentales que ese bien tiene asociados de una u otra forma en la realidad sin realizar consultas u operaciones adicionales.

Podemos ver un completo ejemplo de esta integración consultando la ficha del santuario de San Úrbez de Nocito. En ella encontraremos, junto al análisis arquitectónico y los datos históricos habituales de este tipo de fichas, acompañados de fotografías y bilbiografía, un listado de manifestaciones inmateriales vinculadas con el santuario, cuyas grabaciones pueden escucharse desde la misma página del edificio (de algún modo, como si visitáramos el lugar y lo encontráramos en el momento de su mayor riqueza cultural):⁶ leyendas, cantos, gozos, completos testimonios sobre las romerías y sus diversos rituales, recuerdos históricos... Si hemos elegido este ejemplo no es solo por el gran número de bienes inmateriales que presenta asociados en nuestra ficha, sino porque en ella podemos encontrar también una muestra de la integración en el SIPCA de los fondos documentales de la plataforma DARA. De este modo, veremos en la parte inferior de la ficha una serie de fotografías antiguas del santuario conservadas en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca; asimismo, si pulsamos la opción «+ información», junto al historial administrativo del santuario y la bibliografía de referencia obtendremos una lista de documentos relacionados con él custodiados en nuestros archivos, concretamente en este caso los expedientes de dos campañas de restauración, procedentes del Archivo Histórico Provincial de Huesca y el Archivo General de la Administración.

Son muchos los santuarios y ermitas catalogados en SIPCA en cuyas fichas podremos encontrar bienes inmateriales asociados, fundamentalmente leyendas, creencias y testimonios sobre las romerías vinculadas a ellos. Sin embargo, hay también numerosos edificios de otros tipos cuyas fichas están vinculadas a grabaciones sobre manifestaciones inmateriales sustancialmente distintas, lo que posibilita que los bienes de ambos ámbitos enriquezcan mutuamente sus significados. A modo de ejemplo podemos citar la central hidroeléctrica de Anzánigo y los testimonios sobre las transformaciones que su construcción supuso en el pueblo, las vivencias infantiles de una operaria del molino de Senegüé o diversos aspectos referentes a la dura vida del hábitat disperso del Prepirineo en la ficha de la pardina de Visús, situada en Santa María de la Peña.

6. Todas las grabaciones incluyen, además de una referencia al lugar de grabación y al nombre del informante, un enlace que permite al usuario interesado consultar la ficha completa de ese bien inmaterial en nuestra sección específica «Tradición oral y musical».

Sin posibilidad de dar aquí explicaciones complejas de índole técnica sobre los mecanismos de funcionamiento de esta integración, bastará indicar que en el caso del patrimonio inmaterial viene posibilitada por el uso de algunos módulos de información comunes con los bienes del ámbito del patrimonio arquitectónico, y en el caso de los fondos documentales procedentes de DARA por la utilización por parte de ambas plataformas de una norma común, Geodara (destinada a la elaboración de descriptores geográficos), en su práctica catalográfica. Asimismo, interesa indicar que no estamos hablando de páginas estáticas que hayan sido elaboradas ex profeso mediante enlaces realizados de forma manual, sino que se trata de una conexión dinámica que va reflejando automáticamente los cambios en las distintas bases de datos sin que los operadores de ninguno de los sistemas se vean obligados a efectuar tareas adicionales para vincularlos a la hora de catalogar los bienes que les competen.

Desde la perspectiva del patrimonio inmaterial, los beneficios obtenidos gracias a esta nueva funcionalidad integradora que hemos desarrollado en nuestro portal son enormes y muy diversos. Por un lado, enriquece los significados del bien inmaterial, pues es completado, contextualizado y contrastado con otros tipos de bienes con los que histórica, cultural o funcionalmente ha mantenido relación.⁷ Asimismo, permite restituir la integridad de un bien cultural complejo (como el culto a san Úrbez o, por citar otra manifestación inmaterial declarada bien de interés cultural, el culto a santa Orosia en el Alto Aragón) a través de unas páginas que ofrecen una completa síntesis que aglutina estudios independientes y dispersos de investigadores especializados en distintas disciplinas, así como los frutos de sus trabajos de campo, sus análisis y sus interpretaciones. No hay que olvidar el hecho de que aumenta la visibilidad de los fondos documentales referentes al patrimonio inmaterial ofreciendo nuevas vías de acceso a los mismos y poniéndolos al alcance de un mayor número de usuarios, quienes, además, ven incrementada la significación de determinados bienes patrimoniales mediante la incorporación de la dimensión cultural inmaterial a unas fichas que hasta ahora contenían exclusivamente información de tipo arquitectónico e histórico-artístico.

7. Por citar un ejemplo ilustrativo, podemos pensar en la compleja realidad de una cofradía tradicional, cuyo análisis resultaría incompleto si lo restringiéramos a los aspectos inmateriales (componentes y funciones, rituales...), pues debemos tener en cuenta muy diversas entidades de carácter material, como son una serie de espacios y lugares (recorridos procesionales, edificios de culto), imágenes de devoción, indumentaria y ornamentos, etcétera. Asimismo, será fundamental disponer de documentos históricos para investigar sus orígenes y su evolución y de fotografías antiguas para conocer sus rituales tradicionales, materiales a los que en muchas ocasiones será posible acceder a través de la plataforma DARA.

Otras fórmulas de difusión interdisciplinar del patrimonio inmaterial en el portal SIPCA: la sección «Tema de la semana»

La sección «Tema de la semana» del portal SIPCA, creada en 2016, es el fruto de una sencilla estrategia de difusión que nos permite interrelacionar los bienes culturales de todas las secciones de nuestro portal («Patrimonio arquitectónico», «Tradición oral y musical», «Fondos documentales»...) en torno a un tema monográfico. Uno de sus objetivos es aumentar la visibilidad de nuestros fondos para que el usuario descubra a partir de conceptos atractivos una serie de bienes culturales que nunca habría podido localizar a través de los buscadores clásicos de otras secciones del portal. Por otro lado, nos guía el interés por ofrecer una visión integradora e interdisciplinar de nuestro patrimonio utilizando una nueva estrategia para restituir toda la complejidad y la riqueza de relaciones y significados que los bienes culturales presentan en la realidad, que pueden quedar enmascaradas por las prácticas catalográficas que de algún modo estamos obligados a mantener.

Consta de una serie de sencillas páginas monográficas centradas en muy diversas manifestaciones culturales que abarcan un variado abanico de temas, lugares y épocas (desde los mecenazgos artísticos del papa Luna hasta la práctica de la trashumancia y desde las actuaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones tras la Guerra Civil hasta la configuración del hábitat y la explotación del territorio en la Ribagorza de la Baja Edad Media), todos ellos tratados desde una perspectiva interdisciplinar que en la medida de lo posible combina miradas y métodos procedentes de la historia, la historia del arte y de la arquitectura, la arqueología y la etnografía e incluye bienes culturales de muy diferentes ámbitos.

Cada una de las páginas que componen esta sección está basada en un *podcast*, procedente de la colaboración semanal que el SIPCA y DARA mantienen con el programa cultural *La Torre de Babel* de Aragón Radio, dedicada a la presentación monográfica de diversos aspectos de nuestro patrimonio cultural. En torno a esos podcasts las páginas aglutinan muy diversos fondos documentales procedentes de nuestras distintas bases de datos y de las plataformas vinculadas con el SIPCA (DARA, CER.es) (arquitecturas y obras artísticas, creencias y prácticas tradicionales, fotografías y documentos de archivo...), que entablan de ese modo unas reveladoras y a veces insospechadas relaciones. Los ejemplos son muy numerosos, pero, por citar algunos casos en los que se lleva a cabo de forma especialmente significativa la interrelación entre bienes culturales de distintos ámbitos en la línea que estamos tratando de destacar, podemos mencionar los siguientes:

- «Los trabajos y los días». Dedicados a la historia y el patrimonio del hábitat disperso, estos programas recorren los más monumentales y sugerentes ejemplos de masías y pardinas conservados en las sierras

orientales turolenses y el Prepirineo y restituyen su identidad histórica y cultural rescatando diversos testimonios sobre la vida cotidiana, el trabajo diario y las fiestas más características de los masoveros.

- «Entre la magia y la religión». Este ciclo de tres programas está dedicado a las tormentas y a la cultura popular generada en torno a ellas desde la Edad Media hasta la actualidad. Se combinan también arquitecturas (los diversos tipos de esconjuraderos) con distintas creencias y prácticas tradicionales y testimonios documentales sobre poco conocidos ceremoniales bajomedievales.
- «Aguas legendarias y aguas milagrosas». Se trata de un *podcast* que gira en torno a los métodos y sistemas de captación y aprovisionamiento de agua a lo largo de la historia. Tras revisar los distintos modelos constructivos utilizados para el abastecimiento de las comunidades, penetraremos en la dimensión sagrada y legendaria del agua: desde la santificación de ciertas fuentes mediante la construcción de ermitas hasta los seres legendarios que habitan en los manantiales y los cursos fluviales, como las moras hechizadas turolenses o las *encantarias* de Ribagorza.

Referencias bibliográficas

- Bajén García, Luis Miguel, y Mario Gros Herrero (2014), «Guía de temas y géneros del Archivo de Tradición Oral de Aragón», en Víctor Manuel Lacambra Gambau (coord.), *Actas 3.ª Jornada sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Sierra de Albarracín*, Albarracín, Comarca de la Sierra de Albarracín, pp. 63-73 <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/706447.pdf>> [consulta: 15/9/2023].
- Bolea Aguarón, Francisco Javier (2023), «Documentación y difusión de la música tradicional aragonesa: el portal web del SIPCA», en Carmen Martínez Samper y Víctor Manuel Lacambra Gambau (coords.), *Actas 11.ª Jornada sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Sierra de Albarracín*, Albarracín, Comarca de la Sierra de Albarracín, pp. 19-31 <https://www.dehuesca.es/~sipca/IMAGEN/documentos_web/BD_55.pdf> [consulta: 15/9/2023].
- y Juan José Generelo Lanaspa (2014), «La experiencia aragonesa de gestión integrada y difusión web del patrimonio cultural: SIPCA y DARA», *Boletín de la ANABAD*, LXIV (4) (octubre-diciembre) <http://www.dehuesca.es/~sipca/IMAGEN/documentos_web/sipcaydara.pdf> [consulta: 15/9/2023].
- Carrión Gútiez, Alejandro (coord.) (2015), *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2.ª ed. <https://oibc.oei.es/uploads/attachments/182/CULTURA_INMATERIAL.pdf> [consulta: 15/9/2023].
- González Sanz, Carlos, José Ángel Gracia Pardo y Antonio Javier Lacasta Maza (1998), *La sombra del olvido: tradición oral en el pie de sierra meridional de Guara*, Huesca, IEA <https://www.iea.es/documents/449827/510292/LaSombraDelOlvido_1>

pdf/6a73bace-337d-dcb9-4c18-488764da38b5?t=1573473141937> [consulta: 15/9/2023].

UNESCO (2003), *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Bruselas, Unesco <<https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>> [consulta: 15/9/2023].

- (2009), *Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial*, Bruselas, Unesco <<https://ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf>> [consulta: 15/9/2023].
- (2021), *Notas de orientación para la confección de inventarios del patrimonio cultural inmaterial*, Bruselas, Unesco <<https://ich.unesco.org/doc/src/50279-ES.pdf>> [consulta: 15/9/2023].

Una mirada al patrimonio de las tradiciones, las fiestas y los carnavales a partir del acervo del Museo de Bielsa

JOSÉ PRIETO MARTÍN Y FABIANE CRISTINA SILVA DOS SANTOS

Universidad de Zaragoza

Bielsa es un pueblo de la comarca altoaragonesa de Sobrarbe que abarca más de doscientos kilómetros cuadrados de montaña. Parte de su territorio está ocupado por el Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido (uno de los lugares protegidos más emblemáticos de España) y por el Monumento Natural de los Glaciares Pirenaicos. El municipio se encuentra situado en la unión de los ríos Cinca y Barrosa, sobre la morrena terminal de un valle de origen glaciar que lleva su mismo nombre. Al norte encontramos varias sierras que cierran el valle de Bielsa hacia Francia con los puertos que nos conducen al país vecino, la Forqueta, Salcorz y Tringonier (Moudang), pero el más emblemático es el Puerto Viejo, por el que pasó la población civil que huía de los bombardeos, entre abril y junio de 1938, en la Guerra Civil, durante la llamada *batalla de la Bolsa de Bielsa*.¹ La página web oficial de Turismo del Ayuntamiento de Bielsa publicita así su término municipal:

Bajo el nombre de La Valle Bielsa se esconden numerosos valles y grandes barrancos. Una montaña infinita con varios tresmiles como Monte Perdido o La Munia, ibones de aguas cristalinas, grandes cascadas y numerosos puertos de montaña que comunican con los valles vecinos y Francia.

Un territorio salvaje donde habitan numerosas especies animales y vegetales, algunas endémicas de los Pirineos. Un auténtico paraíso de montaña.
(Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)

Además, el núcleo urbano de Bielsa fue declarado paraje pintoresco en 1976.²

1. «La Bolsa de Bielsa fue un suceso trágico de la Guerra Civil que trajo la ruina, la destrucción y el exilio del pueblo belsetán. En 1938 cae el frente de Huesca ante el ataque franquista, y la 43 División republicana se parapeta en nuestro valle dando lugar a "La Bolsa de Bielsa". La superioridad numérica y armamentística del Ejército Nacional, mediante sendos bombardeos por todo el Valle del Cinca, provocó la huida a Francia de la resistencia republicana. La población civil también se vio obligada al exilio, cruzando la montaña por Puerto Viejo, ante los bombardeos de aviones italianos y alemanes, que devastaron los pueblos e infraestructuras de la zona. Bielsa y sus aldeas se llevaron la peor parte, pues toda la zona fue totalmente arrasada. Muchos belsetanos pudieron volver después del conflicto y reconstruir la villa a duras penas, rodeados de hambre y miseria. Muchos otros jamás volvieron de Francia, y otros perdieron la vida en los vergonzosos centros de refugiados franceses, en realidad auténticos campos de concentración» (Museo de Bielsa, s. a.).

2. «Decreto 907/1976, de 18 de marzo, por el que se declara paraje pintoresco el conjunto formado por los núcleos urbanos de Bielsa, Tella-Sin, Puértolas, Fanlo del valle Vio, Gistaín, Plan, San Juan

La ubicación del Museo de Bielsa

El espacio museográfico está situado en el edificio de la casa consistorial de Bielsa, depende del Ayuntamiento y cuenta con la colaboración de la Comarca de Sobrarbe, la Diputación Provincial de Huesca y el Gobierno de Aragón. «El Museo de Bielsa se encuentra en el interior de la Casa Consistorial de la villa, un bello ejemplo de arquitectura civil renacentista (siglo XVI, 1565) recientemente restaurado y acondicionado» (Museo de Bielsa, s. a.). El edificio que lo alberga se levantó entre 1585 y 1589, tal como indicó Fontana (1997) y recogen los portales SIPCA y Cultura de Aragón (Gobierno de Aragón):

Según la documentación conservada, el edificio se construyó entre 1585 y 1589, con trazas de Sandoval de Icíar y Pedro Rodet. [...]

En 1938 fue bombardeado por el ejército nacional y su interior resultó totalmente destruido, siendo reconstruido en 1942 por la Dirección General de Regiones Devastadas, en una obra que reproduce parcialmente la distribución interior original.

En 1982 se inauguró en el interior del ayuntamiento el Museo de Bielsa, cuyas sucesivas remodelaciones y ampliaciones han supuesto diversas obras de acondicionamiento interior del edificio.

En cuanto a su construcción, la casa consistorial

Fue levantada en la Plaza Mayor de la villa en piedra, trabajada a base de sillares perfectamente escuadrados en basamentos y zonas nobles y mampostería para el resto: y diseñada con planta rectangular y techumbres arquitrabadas, como sistema de cubrimiento. (Lomba, 1989: 171)

[El edificio] Está ubicado en la plaza de la localidad, la cual ocupa en toda su longitud. De planta rectangular, está construido en sillarejo enlucido y sillar para la parte baja y vértices. Posee en su parte inferior un espacio delimitado por arcos que forman una lonja hacia la plaza. En la fachada, en su planta noble, posee tres vanos entre los que destaca la ventana central adintelada y rica talla en piedra. En la planta inmediatamente superior destacan otras cuatro ventanas para rematarse el edificio con un alero de madera de escaso vuelo.

El carácter defensivo-militar se observa también en su magnífico garitón renacentista situado en el extremo derecho del edificio. (Lomba, 1989, cit. en Hispanopedia)

de Plan y Laspuña, con el entorno que los rodea, en el alto valle del Cinca, de la provincia de Huesca», *Boletín Oficial del Estado*, 103, 29 de abril de 1976, pp. 8383-8384 <<https://www.boe.es/boe/dias/1976/04/29/pdfs/A08383-08384.pdf>> [consulta: 11/9/2023].



Edificio del Ayuntamiento, donde se ubica el Museo de Bielsa. Plaza Mayor de Bielsa. 11 de julio de 2023. (Foto: Prieto y Silva dos Santos)

La fachada del edificio se abre al pie en un soportal de cinco arcos de medio punto apoyados sobre cuatro recias columnas. Una de las esquinas superiores (la derecha desde el punto de vista del observador) está rematada por una torrecilla defensiva (garitón renacentista) con troneras. En el interior está ubicado el centro expositivo, que gira en torno a la vida tradicional, el patrimonio material e inmaterial y la historia del valle. Incluye una gran colección de aperos de labranza, utensilios domésticos, trajes tradicionales, documentos, fotografías de diversas épocas y material audiovisual, además de un espacio dedicado a la Bolsa de Bielsa y otro a la celebración del carnaval en el valle de Bielsa.

Historia: de Museo Etnológico a Museo de Bielsa José María Escalona

Durante la Guerra Civil Bielsa fue bombardeada y arrasada, lo que provocó la pérdida casi total de sus fondos documentales y de gran parte de su patrimonio material, además de la emigración y el exilio de sus habitantes. Para recuperar el patrimonio perdido se creó el Museo Etnológico, que fue inaugurado el 8 de julio de 1982. «El museo ocupa, desde la ampliación de 1989, más de 450 metros cuadrados repartidos en tres plantas en las que abundan las fotografías, los mapas, los paneles informativos, los vídeos, ropajes y herramientas» (Europa Press Aragón, 2007). Gran parte del material y del fondo documental fue recopilado por el maestro José María Escalona Martínez, de Casa Manoleta, impulsor y director del museo hasta su muerte, que tuvo lugar en 2019.

Su padre, voluntario de la 43 División, con su madre, de casa Saludas, cruzó enfermo el Puerto Viejo en junio de 1938, diez años después nació José M.^a en aquella Bielsa de penumbra y ruina.

Estigmatizado como rojo desde la más tierna infancia, su recuerdo más claro cuando acompañaba a su madre a pedir firmas por la libertad de su tío Joaquín Saludas Escalona, encerrado hasta 1963 y primer alcalde democrático de Monzón en 1979. (Ferrán, 2018)

Escalona recuperó la memoria de la localidad y su patrimonio material e inmaterial «hasta conformar uno de los museos más completos y atractivos de la cordillera, con un archivo fotográfico de más de 5000 imágenes de diversa procedencia» (Asociación Empresarial y Turística Sobrarbe, s. a.).

El Presidente de la Diputación de Huesca, Antonio Cosculluela, presidió el acto de presentación del fondo documental del Museo de Bielsa. El alcalde de Bielsa, Antonio Escalona, y el director del Museo, José María Escalona, fueron los encargados de iniciar esta labor en 1980 y acompañaron, entre otras autoridades, al máximo responsable provincial en este acto en el que más de doscientos vecinos y visitantes pudieron acercarse a la historia de Bielsa y del Valle.

La presentación del fondo documental ha sacado a la luz el trabajo de investigación y documentación realizado durante dos décadas en las que se han recopilado alrededor de 20 000 documentos de todo tipo que proceden de archivos públicos y privados de España y Francia, colecciones, hemerotecas o fototecas, pero también de aquellos que participaron en diferentes episodios de la Guerra Civil y de los propios habitantes del Valle.

El Museo de Bielsa se convierte en la memoria viva de un pueblo al atesorar testimonios hasta ahora inéditos, entre los que se pueden encontrar protocolos notariales desde 1600, documentación sobre la Bolsa de Bielsa, un fondo fotográfico de gran valor sobre la Guerra Civil e imágenes del Valle desde principios del siglo xix hasta la actualidad. El Museo de Bielsa,



Retrato de José María Escalona Martínez y placa que le rinde homenaje en el Museo de Bielsa. 11 de julio de 2023. (Foto: Prieto y Silva dos Santos)

que comenzó a construirse en el año 1980, es financiado íntegramente con fondos públicos, procedentes del Ayuntamiento de la localidad y la Diputación Provincial de Huesca. (Diputación Provincial de Huesca, 2007)

El 16 de junio de 2019, dentro de las XIII Jornadas de la Bolsa de Bielsa, se realizó un homenaje a la figura de José María Escalona Martínez que consistió en la colocación de su retrato y una placa que rebautizó el centro con la denominación *Museo de Bielsa José María Escalona* (Recacha, 2019).

En este espacio museográfico se han recopilado e investigado materiales sobre la cultura, el patrimonio material e inmaterial y la historia del valle de Bielsa. Todos los documentos y las fotografías del fondo del museo han sido digitalizados y catalogados. Existen varias secciones: fondo

fotográfico de la Guerra Civil, documentación de la Guerra Civil, protocolos notariales de los siglos XVI-XVIII, fondo de fotografías locales (vida tradicional, paisajes, gente de Bielsa, fotos tradicionales, carnavales, etcétera) y archivos de vídeo y audio.³

La investigación y recopilación de materiales sobre la cultura y la historia del valle de Bielsa son dos de las misiones principales del museo. Este trabajo, emprendido desde inicios de los años ochenta, ha tenido como resultado la creación de un amplio archivo, con más de 20 000 documentos de muy diversas características.

Por un lado, está compuesto por fondos procedentes de colecciones y archivos particulares hasta ahora inaccesibles para el público. Los hay de participantes en los episodios relacionados con la Guerra Civil (Antonio Beltrán El Esquinazau, Ramón de Sobregrau, Alejandro Allanegui, el fotógrafo francés R. Alix, etc.), pero también una gran cantidad aportada por los habitantes del valle. Esta vía de trabajo ha permitido configurar una amplia y variada colección de fotografía antigua.

Los fondos privados se complementan con documentación procedente de diversos archivos públicos: Archivo Histórico Provincial de Huesca, Archivo de las Administraciones Públicas de Alcalá de Henares, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo General del Ejército de Salamanca, etc. (Ayuntamiento de Bielsa, 2007)

Distribución del museo

El museo cuenta con 450 metros cuadrados distribuidos en tres plantas, en las cuales se pueden descubrir todas las claves para entender el pasado histórico, social, económico y cultural de una comunidad de montaña. Numerosas fotografías, 170 m de paneles, proyecciones y ordenadores de consulta ilustran este espacio cultural. (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)

Planta baja: Bielsa y su territorio

En esta planta podemos consultar varios paneles informativos y disfrutar de fotografías en las que se muestran los ecosistemas del valle, la fauna, la flora y algunos de los animales que están en peligro de extinción. Además, una exposición de fotografías antiguas nos muestra a quienes habitaron el municipio en el siglo pasado.

3. La investigación y la recopilación de materiales sobre la cultura y la historia del valle de Bielsa son dos de las misiones principales del museo. Todos los fondos documentales (fotografías y documentos históricos) reunidos por el Museo de Bielsa están disponibles en <http://www.turismobielsa.com>.

El Valle de Bielsa (La Valle Bielsa) es un amplio territorio de montaña en el corazón de los Pirineos. Profundos y exuberantes valles de origen glacial nos ofrecen paisajes de una belleza extrema a la sombra de grandes tresmiles. El espectacular entorno de Bielsa cuenta con diferentes figuras de protección como Zona ZEPA, Reserva de la Biosfera Ordesa – Viñamala, Geoparque Unesco Sobrarbe – Pirineos y Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido. (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)

Primera planta: historia y cultura de un pueblo. La Bolsa de Bielsa

En el primer piso hay gran cantidad de documentos, fotografías, paneles informativos y ordenadores de consulta para que conozcamos la historia, el patrimonio y la cultura de este pueblo.

En la primera planta se exponen la historia y la cultura del valle, desde sus orígenes hasta un pasado reciente. Mediante paneles, objetos, fotografías y ordenadores de consulta, se nos acerca a la economía (ganadería, agricultura, minería, la madera, la electricidad, el contrabando...), la demografía, el idioma (belsetán), la gastronomía, la indumentaria, la arquitectura tradicional... (Ayuntamiento de Bielsa, 2007)

Además, se presta especial atención a los hechos de la Bolsa de Bielsa con una proyección que hace referencia al bombardeo que la aviación franquista lanzó sobre esta población en 1938 «debido a la resistencia que allí oponía la 43 división del ejército republicano.⁴ Este hecho provocó un éxodo masivo de la población civil a Francia y la condena al exilio, del que muchos no volvieron» (*ibidem*).

Segunda planta: la casa tradicional y el carnaval de Bielsa

El segundo piso está destinado a la casa tradicional belsetana y sus espacios más emblemáticos: la cocina, centro de la vida familiar, con dos maniquíes vestidos con los trajes típicos y con objetos y utensilios de la época; la falsa, lugar donde se almacenaban los productos del campo, herramientas, etcétera; y la alcoba. «En esta planta podrás pasear por las diferentes estancias de una casa tradicional gracias a su espectacular recreación y descubrir la indumentaria, objetos y utensilios de la época» (Ayuntamiento de Bielsa, 2007).

También se recrea el carnaval del valle de Bielsa, que tiene su origen en antiguos ritos paganos pirenaicos. A través de una proyección con dos

4. Aguantó tres meses y salvó a más de seis mil civiles, que pudieron pasar a Francia en 1938.



Recreación de los trajes tradicionales del hombre y la mujer belsetanos en la cocina.
Museo de Bielsa. 11 de julio de 2023. (Fotos: Prieto y Silva dos Santos)

pantallas y una cuidada selección de fotografías y trajes típicos nos sumergimos en la fiesta por excelencia del lugar, una fiesta en la que diversión y tradición se fusionan año tras año al finalizar el invierno y que nunca ha dejado de celebrarse, ni siquiera en los años más difíciles.

La situación estratégica del Carnaval dentro de la rueda de las fiestas anuales (finalización del invierno / inicio de la primavera; periodo puente entre los grandes ciclos de Navidad y Pascua) le confirieron, desde sus inicios, un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica del tiempo en la que este se medía de acuerdo con los ritmos o biorritmos del mundo vegetal, animal y humano. (Prat, 1993: 280)

El carnaval

El Carnaval es el periodo festivo que precede a la Cuaresma, tiempo litúrgico de preparación a la Semana Santa y a la Pascua de Resurrección. Se celebra en gran parte de Europa, en especial en las áreas donde el catolicismo es la religión mayoritaria, encuadradas todas ellas en lo que fueron las provincias occidentales del Imperio Romano. Los europeos llevaron esta festividad hasta América, donde arraigó con fuerza en algunos lugares del

Sur y el centro del continente, así como en puntos concretos de Estados Unidos, como la ciudad de Nueva Orleans. (Ruiz, 2000: 7)

La fiesta se celebra en fechas variables (entre febrero y marzo según el año) antes de la Cuaresma. Comienza un jueves (Jueves Lardero) y acaba el martes siguiente (Martes de Carnaval). Su característica común es la de ser un periodo de permisividad y cierto descontrol. Algunos autores (Caro, 1965; Roma, 1980; Ruiz, 2000) encuentran en el carnaval elementos supervivientes de antiguas celebraciones, como las fiestas de invierno romanas: las saturnales, dedicadas a Saturno, que implicaban la supresión o la inversión del orden considerado natural; las lupercales, fiestas de preservación contra las alimañas y de purificación de los rebaños; y las matronales, fiestas de inversión del orden. También hay elementos procedentes de celebraciones dionisiacas griegas y bacanales romanas, de fiestas andinas prehispánicas y de otras de culturas afroamericanas.

Carnaval es la fiesta de fiestas [...]. Su importancia está en la batalla entre la muerte y la vida. La necesidad de asegurar la fertilidad del mundo y el tránsito de los difuntos sobre la tierra que deben ser enviados al mundo superior, desde donde se asociarán a la tarea fertilizante de campos, animales y personas. Lograr este tránsito de seres malévolos a seres fertilizantes, lograr que la muerte se convierta en resurrección, requiere la totalidad de fuerzas humanas y sobrehumanas y la concentración de los rituales mayores de todo el año. (Roma, 1980: 91)

En la mayoría de las localidades aragonesas el carnaval comenzaba con la construcción de un pelele, un muñeco de paja vestido con ropas viejas al que a veces se le resaltaban exageradamente los órganos sexuales. El pelele acompañaba durante las fiestas a los jóvenes, que lo paseaban por todo el pueblo montado en un burro, sobre una escalera, sobre unas andas o en los brazos de las muchachas. También estaba extendida la costumbre de colgarlo en la plaza mayor o en la casa consistorial.

Este muñeco, que presidía casi todos los actos festivos, era designado con distintos nombres, generalmente «peirote», «carnaval» y, en áreas limítrofes con Cataluña, «carnistoltes» o «carnestoltes». Sin embargo, se han recogido otras denominaciones, entre ellas «muyén» (San Juan de Plan), «Cornelio» (Bielsa), «Pedro» (Hoz de Jaca, Pueyo de Jaca, Panticosa), «Perico» (Canfranc), «Juan Gerunio» (Eriste), «Rey Burlas» (Sabiñánigo), «Cupido» (Buera), «Prin» (Colungo), «Tío Sopes» (Albelda), «Florentín» (Labata) o «Diputado Gutiérrez» (Estada), esta última como sátira de políticos y oligarcas. En determinados lugares había más de uno, como los «ninots» de Fraga y de Torrente de Cinca, los «monchones» de Sádaba o los «martos» de Ariño. (Ruiz, 2000: 67-69)

El carnaval de la Valle Bielsa

Cuenta la tradición pirenaica que si tras su letargo invernal el oso sale de su cueva y ve la luna llena volverá a su interior retrasando la llegada de la primavera cuarenta días. Las *trangas* y los *onsos* de Bielsa (Huesca) pintan su cara de negro para confundirle y asegurar así una temprana entrada en la estación de la fertilidad.

Ni siquiera los tiempos en que los carnavales estuvieron prohibidos en España pudieron frenar la celebración de esta fiesta. Un evento que congrega cada año a una gran multitud de visitantes venidos de toda España. Se trata del fin de semana previo al Miércoles de Ceniza. (Redacción EF, 2023)

La celebración más importante de Bielsa, que tiene lugar de forma ininterrumpida desde tiempos inmemoriales, conserva tanto la esencia de la fiesta como la de sus personajes. Antaño se prolongaba hasta el Miércoles de Ceniza, pero actualmente solo dura de jueves a domingo. En ella se ha conservado la tradición a través de los personajes y de los símbolos carnavalescos. Este carnaval es uno de los pocos que en el marco de las sociedades agrícolas y ganaderas de montaña han podido mantener elementos festivos de gran antigüedad, de los que ha llegado a ser un signo de identidad cultural.

Resumiendo: el sentido primitivo de los rituales de Carnaval —que Roma considera vigentes en buena medida en los Carnavales altoaragoneses y de otras zonas del Pirineo catalano-francés— estaría directamente relacionado con el ciclo del mundo de los muertos y con el tránsito del invierno a la primavera, que a su vez depende de la acción fertilizadora y benéfica que los antepasados deben asumir para con los humanos. (Prat, 1993: 282)

Los preparativos de estas fiestas se inician para San Antón (el 17 de enero), cuando los belsetanos empiezan a preparar sus trajes. Entonces aparecen en el pueblo los *goluchos*, chicos disfrazados con harapos que anuncian por el pueblo que pronto llegará el carnaval.

La celebración comienza con la confección de Cornelio Zorrilla (un muñeco hecho con ropas viejas rellenas de paja y lana). El Jueves Lardero, por la noche, a Cornelio se le acusa de todos los males que han ocurrido durante todo el año: será colgado en la ventana del ayuntamiento, estará allí durante todo el carnaval y será testigo de la fiesta. El sábado por la tarde hay una ronda por el pueblo en la que aparecen los personajes más característicos de esta fiesta, que termina el domingo por la noche, cuando se juzga a Cornelio Zorrilla por sus fechorías y es condenado a morir apaleado y quemado en la hoguera de madrugada. Su muerte expía los males del valle y sirve de catarsis colectiva para los presentes.

Después de las primeras estampidas provocadas por las *trangas* durante la ronda, estas aplacarán su ánimo feroz una vez hayan recogido a las dulces madamas, con las que abrirán el baile en la Plaza Mayor. Pronto se verán acompañados de los osos, que acaban de despertar del letargo invernal, sumándose más fieras a la fiesta.

La «madama» y la «*tranga*», cogidas del brazo o bailando, constituyen una idílica estampa. Son la «bella» y la «Bestia» de este carismático carnaval de montaña que se enmarca en un pueblo de enorme atractivo, sito a los pies de varios tresmiles. Estos originales carnavales, de tradición antiquísima, encierran un variado ritual de hondo significado y son consustanciales a sus gentes.

Este espectáculo es vivido con gran intensidad por los belsetanos, porque para ellos es una auténtica fiesta cuyo espíritu se ha transmitido de generación en generación y en la que participan los habitantes de todo el valle, ya sea de forma directa o indirecta. Para los turistas, la vida cambia un momento con este rito. (Casasnovas, 1998)

El resto de los personajes que componen la comparsa son los auténticos protagonistas vivientes del fin de semana de carnaval.

El Carnaval de Bielsa, que cada año atrae a miles de visitantes a la localidad sobrarbense, ha sido declarado Fiesta de Interés Turístico de Aragón por el Departamento de Industria, Competitividad y Desarrollo Empresarial del Ejecutivo autonómico. La orden, publicada ayer en el BOA, resalta que es una «celebración original» y un «elemento fundamental de la tradición popular».

Además, otros de los aspectos que destaca el documento es «su complejidad, con danzas llenas de simbolismo», y la «activa participación de la población en la preparación y desarrollo de los actos que forman la fiesta». (Subirá, 2022)

La ronda

La música es uno de los elementos imprescindibles del Carnaval de Bielsa, en especial, toma protagonismo durante el sábado y el domingo. Por eso, todos los años se celebra una ronda de pasacalles con charanga que parte de la plaza de Bielsa, y recorre toda la villa, con las *trangas* y el resto de personajes en busca de las *madamas*, que esperan ansiosas en las puertas de sus casas.

Aunque los *osos* intentan interrumpir el camino, la fiesta continúa y se reparte entre los asistentes tortas y melocotón con vino para recargar pilas y no parar de bailar en todo el fin de semana.

Música, tradición y pasión se unen para celebrar la fiesta más divertida y colorida del año y uno de los grandes acontecimientos culturales del Sobrarbe: el Carnaval de Bielsa. (Museo de Bielsa, s. a.).

Personajes más característicos del carnaval de la Valle Bielsa

Cornelio Zorrilla

Cornelio Zorrilla representa el principio y el fin del carnaval en el Valle de Bielsa. El jueves lo confeccionaron con ropas viejas rellenas de paja y esta tarde arderá en la hoguera, acusado de todos los males acontecidos en el valle durante el año. Mientras tanto habrá presidido las celebraciones desde el balcón consistorial. A sus pies, ayer el pueblo de Bielsa se volcó con su fiesta grande, ante la curiosidad de cientos de visitantes que volvieron a inundar la localidad para disfrutar de unos de los carnavales más antiguos de Aragón. (Blasco, 2011)

Los galuchos

Las máscaras se complementaban con variados disfraces que había que reformar o cambiar cada vez que alguien descubría a su portador. En su confección se solía utilizar lo que se tenía más a mano; los escasos recursos materiales obligaban a aguzar el ingenio. Los atuendos de Carnaval más habituales estaban hechos con telas de saco o con ropas viejas, pasadas de moda o rotas, y se adornaban con judías, cáscaras de huevo, pieles de patata, etc. Quienes los llevaban eran llamados «galuchos» o «goluchos» (Bielsa, donde también salen para San Antón), «muyens» (San Juan de Plan, Gistaín), «zarrapastrosos» (Canal de Berdún), etc. (Ruiz, 2000: 49-50)

Las trangas (*la bestia*)

Su nombre deriva de las largas varas de madera que portan (*trangas* o *trancas*), con las que golpean el suelo y amedrentan y atemorizan a todo el mundo. Mitad humanos y mitad bestias, son los mozos solteros belsetanos, los auténticos protagonistas de las fiestas. Van vestidos con camisas y largas faldas, se cubren la espalda y la cabeza con pieles de carnero coronadas por grandes cuernos de macho cabrío o choto y calzan abarcas. Sus caras están «tiznadas de negro con una mezcla de hollín y aceite, y sus dientes, que resaltan, están hechos con trozos de patata. Detrás, sujetos a la cintura, llevan esquilas o cencerros que se mueven al andar, produciendo un ruido constante». Son los encargados de recoger a las *madamas* en la puerta de su casa durante la ronda para conducirlas al baile. «Los antropólogos han puesto en relación su atavío y su comportamiento con ancestrales ritos de fertilidad» (Ruiz, 2000: 56).

Las madamas (*la bella*)

Personajes femeninos fundamentales en estas fiestas son las jóvenes (las mozas solteras), que simbolizan la pureza, lo opuesto a las *trangas*. Lucen trajes, elaborados anualmente, en los que predomina el color blanco y se adornan con cintas de colores de seda dispuestas en ondas, puntillas y bordados. El traje se compone de medias, enaguas muy almidonadas, una falda hasta la



Recreación de los personajes Cornelio Zorrilla y la *tranga*. Museo de Bielsa. 11 de julio de 2023.
(Fotos: Prieto y Silva dos Santos)

rodilla (el *tonelet*) y un cuerpo con mangas muy ahuecadas. Las *madamas* llevan zapatos blancos y se adornan con pendientes y collares. Al pasar la ronda por sus casas las *trangas* las recogen y continúan todos juntos recorriendo las calles del pueblo.

Las jóvenes solteras se visten con un traje que se confecciona cada año, basado en un cuerpo de piqué blanco sin mangas, al que se le añaden unas mangas cortas almidonadas de organdí. Otra variante del traje es llevar un *chipón* negro (chaqueta) de lanilla, de manga larga. Ambas piezas se adornan con una puntilla y cintas de raso de colores prendidas una a una con alfileres. El traje se completa con una vistosa falda de rasete, muy colorida y adornada con puntillas y cintas, joyas, guantes y zapatos blancos de tacón. (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)



Recreación de los personajes de la *madama* y el *caballet*. Museo de Bielsa. 11 de julio de 2023.
(Fotos: Prieto y Silva dos Santos)

El onso y el domador

Onso es como se denomina al oso que abandona el periodo de hibernación. Es un personaje salvaje y temido y lo representa un muchacho parcialmente cubierto con un saco de arpillería relleno de hierba seca (*rebasto*) que lleva la cara tiznada de hollín y una piel de oveja sobre la espalda. Camina de forma pesada apoyándose en dos palos (*tochos*), simulando que tiene cuatro patas, y va encadenado al llamado *domador* o *gitano*, que, o bien le golpea el lomo con una vara, o bien le da comida y tragos de vino: «Junto a él siempre está el Domador, que ataviado con una cuera (zamarra de pastor) lleva al oso atado con una cadena. Tan pronto lo cuida dándole de comer y beber que lo castiga a golpes con su *tocho*» (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.).

Con su despertar, tras haber estado sumido en un dilatado letargo, el oso encarna la contraposición que existe entre el invierno-muerte y la primavera-vida.

El caballet o caballé

Este personaje es un hombre que aparenta ir a caballo. Lleva en la cintura un armazón con una montura de madera o cestería revestido con una gran falda y cascabeles para taparle las piernas. El jinete porta una fusta para molestar.



Recreación de los personajes del *amontato* y la *garreta*. Museo de Bielsa. 11 de julio de 2023.
(Fotos: Prieto y Silva dos Santos)

«Presente en muchos carnavales europeos, ha sido asociado a creencias arcaicas que hacían del caballo un mediador con el mundo de ultratumba, capaz de conducir al más allá las almas de los difuntos» (Ruiz, 2000: 57).

El amontato o agüeleta

El *amontato* ('el que va montado') simula ser una anciana (construida con una estructura de alambre) vestida con indumentaria tradicional de la montaña que lleva a cuestas una figura masculina que agita un látigo a diestro y siniestro. Su significado no está claro, pero algunos estudiosos ven en él una representación del viejo año que se va y que soporta sobre sus espaldas al nuevo que llega. Para otros simboliza el matriarcado del valle.

La garreta

El disfraz de *garreta* puede ser usado indistintamente por un chico o por una chica. Se trata de un traje confeccionado a base de pañuelos portugueses con estampados de vivos colores que se completa con una boina adornada con cintas como el cuerpo de las *madamas*. Tradicionalmente se combinaba con pantalones, pero desde hace algunos años también se lleva con falda.

La Garreta es otro traje típico que nunca falta en Carnaval. Es un disfraz tanto de mujer como de hombre y se basa en camisa de manga larga y pantalón hasta la rodilla, muy amplios y coloridos.

Antiguamente se confeccionaba con pañuelos de seda típicos del valle, pero al perderse estos durante la guerra, se adquirieron pañuelos de Portugal por su similitud. Una boina con cintas de colores completa este llamativo traje. (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)

Otros personajes

Hay además algunos trajes que en cierto modo se pueden considerar tradicionales. Este es el caso de la *hiedra* (un traje confeccionado con hojas de hiedra), que haría referencia al triunfo de la vida. Esta planta, muy longeva, estuvo consagrada al dios griego Dioniso y al romano Baco, que coronaban con ella a sus sacerdotes, y además fue símbolo de la inmortalidad en la época antigua y durante la Edad Media.

Otro de los personajes habituales es la *Yedra* (hiedra), aunque no se considera tradicional. De hecho, hay una «leyenda urbana» que trata sobre sus orígenes, y es que según cuentan un carabínero pidió permiso para disfrazarse en Carnaval, y su superior le contestó que «sí, pero de verde», así que el ingenioso carabínero se disfrazó con hojas de hiedra. El traje se reduce a una vestimenta negra sobre la que se cosen una a una hojas de esta planta hasta tapar todo. Es un personaje tanto femenino como masculino. (Ayuntamiento de Bielsa, s. a.)

Otros trajes son el de *copos de nieve*, que es negro y lleva bolitas de algodón; el de *aliaga*, que se hace cubriendo el tronco del cuerpo con ramas de esa planta y disimulándolas con una gabardina de tela fina, y el de *bebé*, parecido al de la *madama*, que se confecciona con un canesú, puntillas y cintas y se lleva con medias de diferentes colores.

A modo de conclusión

La villa de Bielsa fue bombardeada y destruida durante la Guerra Civil, lo que provocó la pérdida casi total de su memoria colectiva y de gran parte de su patrimonio (tanto material como inmaterial). Poco a poco se han ido recuperando objetos, documentos y archivos hasta conformar uno de los museos más completos de ambos lados de los Pirineos. Esa labor se debe en gran medida al belsetano José María Escalona Martínez (1948-2019), artífice y principal activo del centro, que sin su trabajo y su dedicación no existiría.

Lo que podemos ver en el Museo de Bielsa José María Escalona es la puesta en valor de la iconografía del lugar dentro del ámbito territorial, social,

político y cultural a través de la preservación de la memoria, el patrimonio y las costumbres locales.

En esta colaboración hemos realizado un recorrido por la historia y el espacio de un museo que, repartido en tres plantas, nos brinda con una narrativa estructurada desde el territorio hasta manifestaciones populares como el carnaval. Esta celebración, que conserva sus ritos precrístianos y mantiene unos personajes que han formado parte de la identidad local durante generaciones, se ha convertido en la más importante de la región. Durante la fiesta la población se reúne para celebrar y transgredir: no deja de ser un momento de empoderamiento del pueblo, un periodo en el que todos pueden salir disfrazados con trajes de seres diabólicos o animales encadenados, vestidos adornados con cintas multicolores, disfraces confeccionados a base de pañuelos de colores u hojas de hiedra. En esos cuatro días las divergencias desaparecen y toda la población, de casi quinientos habitantes, sale a las calles para festejar el carnaval más popular del Alto Aragón junto con los turistas llegados de todas las regiones de España.

Toda esa etnografía se encuentra preservada actualmente gracias a los voluntarios de la población que colaboran en la conservación de ese acervo. En el Museo de Bielsa se recrean espacios y personajes a través de un diálogo entre lo matérico y lo audiovisual y se relatan las raíces y las tradiciones de la localidad.

Referencias bibliográficas

- Adell Castán, José Antonio, y Celedonio García Rodríguez (1998), *Fiestas y tradiciones en el Alto Aragón: el invierno*, Huesca, Pirineo.
- Asociación Empresarial y Turística Sobrarbe (s. a.), *Museo Etnológico y de la Bolsa de Bielsa – Bielsa* <<https://ordesasobrarbe.com/espacios/museo-etnologico-y-de-la-bolsa-de-bielsa-bielsa/>> [consulta: 11/9/2023].
- Ayuntamiento de Bielsa (s. a.), *La Valle Bielsa* <<https://www.bielsa.com>> [consulta: 11/9/2023].
- (2007), *Museo de Bielsa José María Escalona: espacio museográfico* <<http://www.turismobielsa.com>> [consulta: 11/9/2023].
- Blasco, Javier (2011), «La corta vida de Cornelio Zorrilla en Bielsa», *Heraldo de Aragón*, 5 de marzo <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/la_corta_vida_cornelio_zorrilla_bielsa.html> [consulta: 10/9/2023].
- «Carnaval de Bielsa», en *Wikipedia* <https://es.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Bielsa> [consulta: 1/9/2023].
- Caro Baroja, Julio (1986), *El carnaval*, Madrid, Taurus (1.^a ed., 1965).
- Casasnovas, Inmaculada (1998), «La fuerza del carnaval de Bielsa vuelve a sorprender a los cientos de visitantes», *Diario del Alto Aragón*, 22 de febrero, p. 5.

Diputación Provincial de Huesca (2007), «Los fondos del Museo de Bielsa se presentan al público con la presencia de Antonio Cosculluela», en *Diputación de Huesca*, 7 de diciembre <<https://www.dphuesca.es/-/los-fondos-del-museo-de-bielsa-se-presentan-al-publico>> [consulta: 1/9/2023].

Europa Press Aragón (2007), «El Museo Etnológico de Bielsa cumple 25 años difundiendo las tradiciones, la cultura y la Historia de la localidad», *Europa Press*, 8 de julio <<https://www.europapress.es/aragon/noticia-museo-etnologico-bielsa-cumple-25-anos-difundiendo-tradiciones-cultura-historia-localidad-20070708115831.html>> [consulta: 1/9/2023].

Ferrán Sánchez, Agustí (2018), «José María Escalona, el maestro de la Bolsa de Bielsa», *AralInfo*, 8 de noviembre <<https://arainfo.org/jose-maria-escalona-el-maestro-de-la-bolsa-de-bielsa>> [consulta: 3/9/2023].

Fontana Calvo, Celia (1997), «Arquitectura civil y religiosa en Bielsa en los siglos XVI y XVII», *Sobrarbe*, 3: 107-152 <<https://www.cesobrarbe.com/wp-content/uploads/2018/03/Revista-3.pdf>> [consulta: 1/9/2023].

Gobierno de Aragón, «Ayuntamiento fortificado de Bielsa», en *Cultura de Aragón* <<https://culturadearagon.es/bienes/ayuntamiento-fortificado-de-bielsa/>> [consulta: 11/9/2023].

Hispanopedia, «Casa consistorial de Bielsa» <https://es.hispanopedia.com/wiki/Casa_consistorial_de_Bielsa> [consulta: 11/9/2023].

Lomba Serrano, Concepción (1989), *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, DGA.

Museo de Bielsa (s. a.), *Museo de Bielsa José M.ª Escalona* <<http://museodebielsa.com>> [consulta: 11/9/2023].

Prat i Carós, Joan (1993), «El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas», *Temas de Antropología Aragonesa*, 4, pp. 278-295.

Recacha, Benjamín (2019), «XIII Jornadas de la Bolsa de Bielsa: memoria y reivindicación, con el puño en alto y sin perder la sonrisa», *La Recacha*, 19 de junio <<https://benjaminrecacha.com/2019/06/19/xiii-jornadas-de-la-bolsa-de-bielsa-memoria-y-reivindicacion-con-el-puno-en-alto-y-sin-perder-la-sonrisa>> [consulta: 2/9/2023].

Redacción EF (2023), «Bielsa celebra un carnaval que conserva intactos los antiguos ritos de fertilidad paganos propios del Pirineo», *España Fascinante*, 15 de febrero <<https://espanafascinante.com/cultura-espanola/carnaval-de-bielsa>> [consulta: 10/9/2023].

Roma Riu, Josefina (1980), *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara.

Ruiz Pérez, José Francisco (2000), *El Carnaval en Aragón*, Zaragoza, CAI (CAI100, 52).

SIPCA (Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés), «Ayuntamiento fortificado» <<https://www.sipca.es/censo/2-INM-HUE-003-057-1/Ayuntamiento-fortificado.html>> [consulta: 11/9/2023].

Subirá, Arnau (2022), «El Carnaval de Bielsa, declarado Fiesta de Interés Turístico de Aragón», *Diario del Alto Aragón*, 25 de marzo, p. 12.

Violant i Simorra, Ramon (1997), *El Pirineo español: vidas, usos, creencias y tradiciones de una cultura minoritaria que desaparece*, Barcelona, Alta Fulla (1.^a ed., 1949).

«Aqueras montanyas tan alteras son»: patrimonio musical pirenaico del Alto Aragón y el Bearne conservado en los museos

CARMEN M. ZAVALA ARNAL Y JORGE RAMÓN SALINAS
Universidad de Zaragoza

El patrimonio cultural tangible (los instrumentos musicales entran en esta categoría) es consustancial al territorio y a sus habitantes y, en ocasiones, no se llegan a interponer las fronteras físicas o políticas y se crea un nuevo *nosotros* común, formado en este caso por un espacio pirenaico concreto de carácter transfronterizo.

Las colindantes regiones pirenaicas del Bearne (Pirineos Atlánticos, Nueva Aquitania, Francia) y el Alto Aragón (Aragón, España), encajonadas en los Pirineos, han gozado, a pesar de las citadas fronteras, de un fluido intercambio cultural, patente desde la Edad Media a través del camino jacobeo francés y su eje transpirenaico Oloron – Jaca – Pamplona, así como de las rutas trashumantes. El patrimonio musical, en su doble naturaleza material e inmaterial, se ha perpetuado y difundido de forma oral por medio de las fiestas y los ritos, con sus danzas y sus cantos, si bien estos se han mantenido en su mayoría en sus respectivos territorios (las lenguas articulan el repertorio), mientras que encontramos objetos materiales comunes como instrumentos musicales u otros artefactos sonoros a ambos lados de la frontera hispano-francesa. Como excepción a lo que acabamos de comentar, sobre un repertorio musical que traspasa las fronteras y se hace común, al menos recientemente, surge el título de este estudio: «Aqueras montanyas tan alteras son» (en lengua aragonesa). Es este el primer verso de la estrofa de la canción *Se canti*, también llamada *Aqueras montanhas qui tan haujas son* en occitano, considerada como el himno popular de la región de Occitania y muy conocido en el Bearne, que también divulgaron en Aragón el grupo de música tradicional Biella Nuei con su versión y después, entre otros, el músico José Antonio Labordeta.

Muestra tangible del acervo musical común es el patrimonio organológico tradicional que se conserva en los museos de ambas regiones, especialmente en los altoaragoneses dedicados a la etnografía, en los que se promueve la investigación, la difusión y la conservación de la memoria individual y colectiva territorial, y en los que encontramos elementos comunes como

la pareja de instrumentos musicales formada por chiflo o flauta y salterio,¹ al que dedicaremos especial atención en este estudio.

Patrimonio organológico² tradicional conservado en los museos pirenaicos del Alto Aragón

En el Pirineo aragonés, considerados por el contexto folclórico o tradicional en que se usan o se exponen, hemos encontrado instrumentos musicales en los siguientes museos, sin menoscabo de los que se conservan en otras colecciones:

- Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.³ situado en Puente de Sabiñánigo (comarca del Alto Gállego, Huesca). Inaugurado en 1979 en una típica casa serrablesa restaurada, este museo etnográfico alberga una amplia colección de objetos que representan la forma de vida de los habitantes de Serrablo, además de algunas obras del escultor altoaragonés Ángel Orensanz (Larués, 1940). Entre las salas dedicadas a la cultura pirenaica se encuentra en la tercera planta una centrada en la música tradicional con una notable colección de instrumentos musicales expuestos en vitrinas y organizados por familias y tipos, en ocasiones acompañados por otras fuentes visuales, como fotografías antiguas de intérpretes, o documentales, como carteles, partituras o cancioneros. Los muebles expositores muestran una colección de instrumentos de viento-madera: distintos tipos de flautas (chiflos, flabiolos, etcétera); varios salterios o chicotenes; instrumentos de lengüeta doble como oboes rústicos, gaitas o acordeones; instrumentos de pulso y púa como mandurrias o bandurrias, guitarras, violines, e instrumentos de percusión como panderos, castañetas y pitos (castañuelas), botellas, cucharas de madera, morteros o carracas, entre otros, además de palos y espadas de dance.
- Museo Diocesano de Jaca (comarca de La Jacetania, Huesca). Integrado en el conjunto arquitectónico de la catedral de Jaca, en las estancias que rodean el claustro, alberga una de las más importantes colecciones nacionales de pintura románica. Además, como es propio de los museos diocesanos, conserva algunos instrumentos que otrora pertenecieron a la capilla de música de la catedral, como una chirimía, un bajón o un bombardino. Como instrumento musical

1. En el ámbito pirenaico aragonés se denomina *chicotén* al salterio y *chiflo* a la flauta de tres orificios. De aquí en adelante, nos referiremos indistintamente a estos instrumentos.

2. El concepto de *organología* engloba el estudio de todos los instrumentos musicales.

3. <https://www.serrablo.org/museo-angel-orensanz-y-artes-de-serrablo>



Vitrina expositora con tipos de flauta del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.

(Foto: Carmen M. Zavala Arnal)

tradicional se conserva una reproducción de una flauta o chiflo y un salterio antiguos, cuya vinculación con el ámbito religioso reside claramente en los ritos relacionados con santa Orosia, como veremos más adelante.

- Museo de lo Palotiau y la Ferrería de Embún (comarca de La Jacetania, Huesca). Ubicado en un antiguo horno vecinal, además de estar dedicado al oficio de herrero y a una parte de la gastronomía local, expone los trajes y los instrumentos musicales que acompañan al conocido como *dance* o *palotiau* de Embún (palos, castañuelas, acordeón, guitarra y el dúo chiflo y salterio), así como elementos de la indumentaria relacionada con él.
- Museo Etnológico de Aragüés del Puerto (comarca de La Jacetania, Huesca). Situado en la planta superior de la ermita de San Pedro de la citada localidad, muestra diferentes objetos, herramientas y utensilios relacionados con la cultura tradicional pirenaica, entre ellos el dúo instrumental musical formado por flauta y salterio y los palos de hierro que sustituyen a los de madera para tañer este último instrumento. Este se expone en el contexto de su *dance* tradicional, también denominado *palotiau*, como en Embún o en las cercanas localidades de Jasa y Áisa.
- Museo Etnológico de Jasa (comarca de La Jacetania, Huesca). Como los dos museos anteriores, además de otros objetos relacionados con la vida cotidiana y el folclore conserva instrumentos musicales,

- especialmente los relacionados con su dance autóctono, como una guitarra, dos laúdes o un acordeón, además de palos de danzante.
- Museo Etnológico de San Juan de Plan (comarca de Sobrarbe, Huesca). Ocupa una antigua abadía y está dedicado a la vida tradicional en el valle de Chistáu. Entre los objetos que alberga hay instrumentos musicales habituales en la música tradicional como un acordeón, un violín, una dulzaina, una flauta o chiflo, dos salterios o varios panderos.

En la zona del Pirineo bearnés (Nueva Aquitania) hay un número menor de instrumentos musicales propios del ámbito musical tradicional o folclórico expuestos, si bien el dúo flauta-salterio se puede ver de nuevo en Villa Bedat, centro cultural y patrimonial de Oloron-Sainte-Marie inaugurado en 2015 y dedicado a mostrar parte del patrimonio material, inmaterial y natural de la región.

Es también importante señalar que muchos ejemplares bearneses del dúo flauta-salterio o sus reproducciones no se conservan en museos de la zona, sino en lugares cercanos como el Château de Mauvezin o el Château Fort – Musée Pyrénéen de Lourdes, ambos situados en Hautes-Pyrénées, o



Dúos instrumentales de chiflo y salterio expuestos respectivamente en el Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo y Villa Bedat. (Fotos: Carmen M. Zavala Arnal y Jesús Pedro Lorente Lorente)

en otros repartidos por distintas regiones de Francia o de otros países, como veremos a continuación.

Un elemento común de la cultura musical pirenaica del Alto Aragón y el Bearne: el dúo instrumental chiflo-salterio

El dúo musical formado por una flauta de tres orificios o chiflo y un salterio ha sido objeto de numerosos estudios (Alford, 1935; Torre, 1986; Gonzalo y Torre, 1990; Marsan, 1996; Aznar, 2017; Torre y Salesa, 2010; Vergara, 2022) debido a sus particularidades y sus usos en una idiosincrasia común en el ámbito pirenaico. Es también importante referenciar algunos archivos sonoros sobre el chiflo y el salterio, como el Archivo Lomax,⁴ que alberga grabaciones del músico de Yebra de Basa Alfonso Villacampa que se encuentran también en el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals del CSIC (Mazuela-Anguita, 2021: 419-451) junto con otras grabaciones del dúo instrumental;⁵ el Archivo Sonoro de Tradición Oral del Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés⁶ o el «archivo sonoro de tradición orosiana» (Bayona y Gracia, 2015), entre otros (Bajén, 2001-2002; Gracia, 2017), así como las principales grabaciones discográficas, en las que podemos escuchar un repertorio musical de esos instrumentos.⁷

En la actualidad, el uso de chiflo y salterio en el ámbito musical tradicional se encuentra restringido principalmente a dos zonas geográficas claramente diferenciadas aunque colindantes: en el Pirineo aragonés, varias localidades de la comarca de La Jacetania y Yebra de Basa (comarca del Alto Gállego), y en la cercana región francesa del Bearne, especialmente en el valle de Ossau, las localidades de Laruns y Bilhères en Ossau (Torre, 1986).⁸ En ambas regiones presenta un gran arraigo, como demuestran su uso desde hace siglos en las tradiciones populares y la garantía de permanencia que tiene gracias a las agrupaciones musicales que actúan en festividades y festivales, con su labor también discográfica, y a los constructores y los lutieros, así como a los docentes.

Respecto a estos instrumentos musicales que son tocados a dúo por una misma persona, podemos apuntar someramente que el salterio es un instrumento de cuerda pulsada o percutida que consiste en una caja de resonancia

4. <https://archive.culturalequity.org>

5. <https://www.imf.csic.es/project/fondo-de-musica-tradicional>

6. http://www.sipca.es/censo/busqueda_oral_simple.html

7. Referenciado al final del estudio.

8. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/chiflo-y-salterio-en-el-alto-aragon/html>



Monumento dedicado al músico Alfonso Villacampa en Yebra de Basa.
(<https://www.esculturaurbanaaragon.com.es/pyebra2.htm>). Véase también Zavala, 2022: 58-61)



Tocador de chiflo y salterio en la romería de Santa Orosia en Yebra de Basa.
(<http://lacuevaboreal.blogspot.com/2016/06/danzantes-chiflo-y-salterio-en-la.html>)

trapezoidal con bordes curvilíneos en cuya tapa hay dos orificios resonadores y seis cuerdas sujetas en sus correspondientes clavijas. Con el término *salterio* se le conoce en las comarcas altoaragonesas, aunque se ha estandarizado la denominación aragonesa *chicotén*, mientras que en la región bearnesa se le llama *tambourin du Béarn*, y en otras áreas francesas, *tambourin à cordes*. En las áreas navarra y vasca y en la parte occidental del departamento de Pirineos Atlánticos recibe los nombres onomatopéyicos de *tun-tun*, *tun-ttun*, *dun-dun* u otros similares (Torre, 1986; Aznar, 2017: 221; Vergara, 2022). También se ha registrado su uso en Cataluña, concretamente en las comarcas limítrofes con la provincia altoaragonesa de la Alta Ribagorza y el valle de Arán, bajo el nombre de *tamborín de cordas*.

En cuanto al chiflo, es una flauta sencilla de madera de tres orificios que en el área francesa recibe directamente la denominación genérica de *flûte à trois trous*. En ocasiones los chiflos se forraban de piel de reptil, especialmente los de embocadura de flauta de pico.

En las regiones fronterizas mencionadas estos instrumentos se tañen sosteniendo el salterio de forma vertical entre el antebrazo y el costado derechos, y en el caso del Alto Aragón sujeto además con una o dos correas. Simultáneamente, con la mano izquierda se golpean las cuerdas del salterio con un palo o batiente de madera y con la derecha se toca el chiflo insuflando aire en él.

El salterio y el chiflo formaban parte del ceremonial de antiguas danzas de palos, espadas y castañetas y fueron posteriormente asimilados por cultos cristianos vinculados a tradiciones populares (Aznar, 2017: 236) como las relacionadas en Jaca y Yebra de Basa con santa Orosia y sus reliquias, que se conservan en esas localidades (Satué, 1988 y 1991). Otros dances de paloteado o *palotiau*, con sus variantes, que cuentan con la participación de este dúo instrumental están plenamente asentados en poblaciones como Jaca, Embún o Aragüés del Puerto, donde justamente existen ejemplos de estos instrumentos.

En el valle bearnes de Ossau, especialmente en Laruns y Branle d'Ossau, así como en Bigorra, se mantienen y se repiten anualmente en las festividades ciertas danzas acompañadas por el chiflo y el salterio, que también constituyen agrupaciones instrumentales consolidadas.

El arraigado uso de este dúo instrumental desde la Edad Media y su carácter vinculado a ritos religiosos han quedado también reflejados en las artes plásticas, especialmente en la pintura, como se ve en una tabla dedicada a san Vicente realizada por el pintor anónimo conocido como *Maestro de Javierre* entre 1487 y 1506 para un retablo de la iglesia de Fontdepou, situada en el término municipal de Àger (La Noguera, Lérida).⁹ También se pintaba un

9. Conservado en el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.



Detalle de un ángel tañendo el chiflo y el salterio en una tabla dedicada a san Vicente que se conserva en el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Maestro de Javierre. 1487-1506. (<http://www.museudelleida.cat/bloceducatiu/web-museu-de-lleida/itineraris-educatius/el-cami-del-saber-harmonia-art-i-ciencia/musica>)



Detalle de un ángel tañendo una flauta y un tamboril y otro tocando el chiflo y el salterio en los frescos de la cúpula del convento de la Inmaculada Concepción de Épila. (<http://lacuevaboreal.blogspot.com/2020/06/los-sonidos-de-la-imagen-iconografia.html>)



Aragonaises d'Ansó, óleo conservado en el Musée des Beaux-Arts de Orleans.

Alexandre Antigna. 1872. (Foto: Wikimedia Commons)

ministril que taña la flauta y el salterio junto a otro que hacía sonar una vihuela de arco en una tabla desaparecida, conocida por fotografía, de autor anónimo, fechada en el siglo xvi, en la que se representa el banquete de Herodes y la decapitación de san Juan Bautista (Ballester, 2011: 48, 52 y 56). Del siglo xvii (ca. 1628) son las pinturas de Juan Galbán Jiménez que decoran la cúpula del convento de la Inmaculada Concepción de Épila, en las que, al lado de un ángel que hace sonar el chiflo y el salterio, figura otro que taña una flauta o flabiol y un tamboril, instrumento más arraigado en el área catalana. A través de estas fuentes pictóricas se vincula de nuevo el uso musical con el religioso.

Otro ejemplo, perteneciente en este caso a la pintura de género, es *Aragonaises d'Ansó*,¹⁰ donde el pintor francés Alexandre Antigna (1817-1878) recrea una escena costumbrista en la que dos niños, uno de ellos haciendo sonar

10. Conservado en el Musée des Beaux-Arts de Orleans (Francia).



Chiflo y salterio conservados en el Museo Diocesano de Jaca junto al repertorio musical relacionado con la festividad de Santa Orosia. (Foto: Carmen M. Zavala Arnal)

el chiflo y el salterio en un tipismo alegórico, piden limosna a dos mujeres vestidas con trajes tradicionales de ansotanas, una de las cuales sostiene un bebé.

En relación con los ejemplares de chiflo y salterio que se conservan, además de los que se custodian en el ámbito privado o asociacionista, se exponen otros en algunos de los museos citados de la región altoaragonesa, así como en algunos más alejados de los lugares de origen, como ocurre con los procedentes del Bearne.

Respecto al primer grupo, en los museos pirenaicos altoaragoneses revisados se conservan varios ejemplares. En el Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo encontramos dos salterios y cuatro chiflos datados en el siglo xx (además de varias flautas del País Vasco español y del francés): un salterio

con baqueta anónimo que proviene de Sabiñánigo, otro realizado por Vicente Martínez Des de Yebra de Basa, un chiflo de Javier García Bartolomé (músico del dance de palos de Santa Orosia de Jaca), otro modificado con cuatro orificios procedente de Hostal de Ipiés, hecho por Raúl Otín Ara, y copias de ejemplares antiguos conservados en Yebra de Basa y Jaca.¹¹ El Museo de lo Palotiau y la Ferrería de Embún y el Etnológico de Aragüés del Puerto custodian sendos salterios con chiflos vinculados a los dances de sus respectivas localidades y los exponen junto a otros elementos relacionados con ellos. En el Museo Etnológico de San Juan de Plan encontramos dos salterios fechados en el siglo xx como los dos anteriores y asociados a prácticas musicales recientes. Por último, en el Museo Diocesano de Jaca hay un salterio con baqueta y un chiflo.¹² El salterio pertenece a la Cofradía de Santa Orosia y en él podemos leer grabada la fecha MCDII, aunque se data en el siglo xvii. Respecto al chiflo, independiente del salterio, está forrado con la característica piel de culebra, tal y como se hacía tradicionalmente en la zona y como lo encontramos representado en el capitel románico de David y los músicos que se conserva en ese mismo museo.

Otro ejemplar de salterio pirenaico altoaragonés, en este caso procedente de Yebra de Basa y fechado en 1958, es el que se conserva en el Museo de Zaragoza.¹³ Fuera de Aragón, en el Soinuenea – Herri Musikaren Txokoa (Centro de Música Tradicional) de Oiartzun (Guipúzcoa) hay un salterio y un chiflo realizados en el siglo xx provenientes de la provincia de Huesca¹⁴ y un *tambourin de Béarn*,¹⁵ en el Museu de la Música de Barcelona se expone un salterio de tipo altoaragonés realizado por Ramón Pinto (Casa Parramón) en 1975¹⁶ y en la Fundación Joaquín Díaz de Urueña (Valladolid) se exhibe otro salterio.¹⁷

En relación con los salterios bearneses, también denominados *tambourins du Béarn* o *tambourins à cordes*, en el centro cultural y patrimonial Villa Bedat de Oloron-Sainte-Marie se expone un ejemplar junto a un chiflo o *flûte à trois trous*. Se trata de instrumentos realizados respectivamente por los lutieras Serge Cladères y Marie Hulsens a la manera pirenaica. En el Château de Mauvezin y en el Château Fort – Musée Pyrénéen de Lourdes, en la región de Hautes-Pyrénées, se conservan sendos ejemplares de este

11. Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo, n.^{os} inv. 02271, 02347, 03350, 02335 y 02272.

12. Museo Diocesano de Jaca, n.^{os} inv. 00093, 00118 y 00094.

13. Museo de Zaragoza, n.^o inv. 36232.

14. Soinuenea – Herri Musikaren Txokoa, n.^{os} inv. 688 y 927.

15. Soinuenea – Herri Musikaren Txokoa, n.^o inv. 957.

16. Museu de la Música de Barcelona, n.^o inv. MDMB 1056.

17. <https://www.funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=17>



Tambour de Béarn conservado en el Musée de la Musique de París. (Foto: Jean-Marc Anglès)

dúo instrumental; en el Musée Basque et de l’Histoire de Bayonne, en Nueva Aquitania, dos *tambourins à cordes*,¹⁸ y en el Museon Arlaten de Arles, en la Provenza francesa, un *tambourin à cordes* datado en la segunda mitad del siglo xix y procedente del Bearne.¹⁹ Por último, en el Musée de la Musique de París hay un *tambour de Béarn* fechado a finales del xviii y otro del xix.²⁰

Uno de los salterios bearneses más antiguos conservados data de 1764 y se encuentra en el Royal College of Music de Londres.²¹ Otro museo de música que alberga un ejemplar de *tambourin de Béarn*, este fechado en 1877, es el Muziekinstrumentenmuseum de Bruselas.²² Fuera de las fronteras europeas, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York cuenta con un *tambourin à cordes* fechado en el siglo xix y procedente del Pirineo francés.²³

18. Musée Basque et de l’Histoire de Bayonne, n.^{os} inv. 2039 (a, b y c) y 6 (a, b y c), respectivamente.

19. Museon Arlaten de Arles, n.^o inv. 2002.0.2657.

20. Musée de la Musique de París, n.^o inv. E.229 y E.563.

21. Royal College of Music de Londres, n.^o inv. RCM0213.

22. Muziekinstrumentenmuseum de Bruselas, n.^o inv. 0278.

23. Metropolitan Museum of Art de Nueva York, n.^o inv. 89.4.999.

Conclusiones

Tras el recorrido realizado por el patrimonio organológico tradicional conservado en los museos pirenaicos altoaragoneses, podemos concluir que un elemento común es el dúo instrumental chiflo y salterio, que tanto arraigo ritual tiene en la zona. Asimismo, su importancia en el ámbito de la colindante región del Bearne, al otro lado de los Pirineos, queda demostrada por el gran número de ejemplares existentes en otros museos de Francia y fuera de sus fronteras. Cotejadas estas evidencias con los estudios musicológicos y etnológicos publicados (Torre, 1986; Gonzalo y Torre, 1990; Aznar, 2017; Torre y Salesa, 2010), así como con algunas fuentes iconográficas, podemos apoyar el argumento de que es un dúo instrumental pirenaico de gran tradición que ejemplifica una idiosincrasia común y una cultura compartida. Como afirmó el compositor, director de orquesta y musicólogo vasco Enrique Jordá, «el ttun-ttun no pertenece a los Gascones, a los Vascos ni a los Aragoneses, aunque todos ellos quieran monopolizarlo, pero es en realidad un instrumento Pirenaico» (Jordá, 1988: 390).

Cabe también destacar la indispensable labor de los museos locales de carácter etnográfico en la conservación del patrimonio musical y en la pervivencia y la recreación del paisaje sonoro autóctono para garantizar una mejor comprensión de las sociedades del pasado y del presente.

Referencias bibliográficas

- Alford, Violet (1935), «Some notes on the Pyrenean stringed drumwith five musical examples», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 26 (3), pp. 567-577 <<https://core.ac.uk/download/pdf/11497245.pdf>> [consulta: 10/9/2023].
- Aragón visto por Alan Lomax [CD + libro], textos de Plácido Serrano *et alii*, Zaragoza, Prames, 2000.
- Aznar Martínez, Eduardo (2017)5, «El ángel “tuntunero” de la Virgen del Monte (Cervera del Río Alhama)», *Berceo*, 172, pp. 219-254 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6131771>> [consulta: 10/9/2023].
- Bajén García, Luis Miguel (2001-2002), *Archivo oral de Aragón: inventario inédito*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- Ballester Gibert, Jordi (2011), «The stringed drum and the 16th century music: new iconographical sources», *Anuario Musical*, 66 (enero-diciembre), pp. 47-60.
- Bayona Benedé, Enrique, y José Ángel Gracia Pardo (2015), «El camino del Pastor; los Romeros del Cuerpo de Santa Orosia y las piedras», *O Zoque*, 15, pp. 4-10 <https://issuu.com/utmdesarrollos/docs/el_camino_del_pastor_6> [consulta: 11/9/2023].
- Chicotén VII: Pirineos mágicos, viaje musical Aragón-Bearn [CD + libro], textos de Luis Miguel Bajén y Crestian Josuè, Zaragoza, Prames, 2007.
- Gonzalvo Val, María del Pilar, y Álvaro de la Torre (1990), «Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos», *Revista de Folklore*, 109, pp. 3-13 <<https://www>>.

- cervantesvirtual.com/obra-visor/mas-notas-sobre-el-tambor-de-cuerdas-de-los-pirineos/html> [consulta: 10/9/2023].
- Gracia Pardo, José Ángel (2017), «Tradición oral y archivos sonoros en el Alto Aragón = Oral tradition and sound archives in Alto Aragon», *Boletín de Literatura Oral*, extra 1, pp. 299-320 <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/3356>> [consulta: 14/9/2023].
- Jordá, Enrique (1988), «En torno al ttun-*ttun* (resumen)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 20 (52), pp. 389-390 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144754>> [consulta: 10/9/2023].
- Marsan, Geneviève (1996), «Le tambourin à cordes: démarche d'étude et réflexions autour d'instruments découverts dans les collections privées», *Pyrénées*, 188, pp. 397-411.
- Mazuela-Anguita, Ascensión (2021), «Las grabaciones sonoras de Alan Lomax (1952-1953) y el IMF-CSIC (1944-1960): vínculos entre colecciones en la era de las humanidades digitales», en María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 419-451 <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/80085?show=full>> [consulta: 10/9/2023].
- Satué Oliván, Enrique (1988), *Las romerías de Santa Orosia*, Zaragoza, DGA (Estudios y Monografías, 6).
- (1991), *Religiosidad popular del Pirineo aragonés*, Huesca, IEA.
- Torre, Álvaro de la (1986), «Chiflo y salterio en el Alto Aragón», *Revista de Folklore*, 70, pp. 119-127 <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/chiflo-y-salterio-en-el-alto-aragon/html>> [consulta: 10/9/2023].
- et alii (1999), *El tambor de cuerdas de los Pirineos* [CD], Madrid, SAGA ((La Tradición Musical en España, 15).
- y Luis Salesa (2010), «El chiflo y el salterio», *Alacay*, 23, pp. 43-48.
- Vergara Miravete, Ángel (2022), «Chiflo, chicotén, chuldar y salterio: un embrollo léxico», *Revista de Folklore*, 486, pp. 4-13 <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4862&NUM=486>> [consulta: 10/9/2023].
- Zavala Arnal, Carmen M. (2022), *La música en la escultura pública aragonesa*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.

Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de Jaca

ROBERTO ANADÓN MAMÉS Y ANA ISABEL SERRANO OSANZ
Universidad de Zaragoza

Las iglesias siempre han sido espacios públicos que estaban abiertos y accesibles para toda la comunidad, porque pertenecían a esa misma comunidad; eran su ámbito común. En la iglesia entraban todos —hombres y mujeres, viejos y jóvenes, ricos y pobres—. Para la mayor parte de la gente [...], la iglesia local sería sin duda el edificio más grande, mejor construido y más decorado al que accederían en su vida. Fue en la iglesia donde la sociedad celebraba sus eventos centrales, los «momentos bisagra» de la vida, como los bautismos, los matrimonios y los funerales. (Kroesen, 2022)

El patrimonio que poseen nuestras iglesias, a tenor de las circulares de la Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia del 15 de octubre de 1992 y el 8 de diciembre de 1999, está constituido y articulado en una triple dimensión: patrimonio inmueble (catedrales, monasterios, santuarios, templos en general), patrimonio documental de bibliotecas y archivos, y patrimonio mueble, compuesto por retablos, esculturas, relieves, frescos, cuadros, mosaicos, orfebrería, ornamentos, tejidos, tapices, rejas, vitrales, objetos o utensilios del servicio litúrgico y órganos, de los que Antonio Ezquerro Esteban (2008: 463), investigador del CSIC y jefe del Departamento de Musicología de la Institución Milá y Fontanals entre 2000 y 2010, afirma que suponen en España, en el contexto de la Iglesia católica, un acervo organológico de primer orden.

Juan Pablo II, en el mensaje dirigido a los miembros de la primera Asamblea Plenaria de la citada Pontificia Comisión el 12 de octubre de 1995, afirmó que el concepto de bienes culturales engloba ante todo los patrimonios artísticos de la pintura, la escultura, la arquitectura, el mosaico y la música.

Esta última disciplina, canalizada especialmente a través del órgano de tubos, ha vertebrado gran parte de las celebraciones litúrgicas desde la Edad Media y servido de acompañante imprescindible a esos espacios liminales de la vida a los que se refería Justin Kroesen y que en las iglesias se sintetizan en bautizos, bodas u honras fúnebres. Si a ello sumamos los no pocos conciertos públicos protagonizados por este instrumento que, sobre todo desde hace unas décadas, se verifican en ellas, convendremos sin discusión en

que los órganos históricos son un rico patrimonio vivo que precisa atención, apoyo, conservación y protección.

La Jacetania, la comarca más noroccidental del Pirineo aragonés, alberga una copiosa colección de esos prodigiosos aparatos, algunos de los cuales hunden sus raíces en el siglo xv (Lizalde, 2004: 13) o incluso en las últimas décadas del xiv (Gonzalo [ed.], 2018: 17), y a ellos dedicaremos el presente estudio, centrándonos exclusivamente en los que tienen una antigüedad probada anterior al siglo xx. Trataremos en esta primera colaboración los tres supérstites de la ciudad de Jaca —el de la catedral y dos del monasterio de Santa Cruz— y en una segunda, en esta misma publicación, los restantes del territorio, que se encuentran en Ansó, Bailo, Berdún y Salvatierra de Esca.

El órgano de la catedral de San Pedro de Jaca

Reseña histórica

Domingo Jesús Lizalde Giménez, canónigo organista, delegado diocesano de Patrimonio Cultural y archivero-bibliotecario de la catedral de Jaca, recogió y transcribió de diversas fuentes documentales de esta seo (libros de actas capitulares, de sacristía, libros de fábrica y correspondencia) numerosos datos que han permitido reconstruir la presencia de un órgano en esta sede episcopal desde el siglo xv hasta nuestros días. En 2004 relataba:

La primera cita encontrada en la documentación estudiada data de 1467, en la que se paga a Jo(an) de la Sala «p órgano dista Sedis... c. Lb». Y a partir de este momento se suceden noticias importantísimas al respecto.

En 1481 «... sa pagado a mossem G.^a de Baylo recionero de la Seu de Zaragoza por adobar los órganos...». Ya encontramos en esta época la existencia de más de un órgano. Al hilo de lo que pasa en otras catedrales es de suponer que nos encontramos con un Gran Órgano, uno Positivo, un ¿realejo? Entendemos que existía siempre el catedralicio y el que se usaba en procesiones y otros acontecimientos, por la posibilidad de manejo y traslado.

Con relación al Órgano hoy existente en la Catedral, diremos «que ha sufrido varias transformaciones, aunque algunas piezas del mismo siguen siendo del que se reestructurara en el año 1700/06, cuando el fraile franciscano Domingo Aguirre y su sobrino José Alzúa interviniieran por mandato del Cabildo, dotándolo de la actual caja y fachada, incorporándole dos teclados de octava corta, añadiéndole nuevos registros y reutilizando los existentes del principal de la Seo jacetana y del ubicado en la capilla del Pilar de la misma».

Luego sufre posteriores restauraciones, la de Hermenegildo Gómez en 1857/60, la de Santiago Martínez en 1907, la de Nemesio Gómez, en 1919, este hace el traslado del órgano a la ubicación actual, y la de Aquilino Amezua en 1921, configurándolo en la disposición, sonoridad y ubicación actuales.

En los años 1994/2001, aprovechando los trabajos de restauración de las pinturas del presbiterio del pintor fray Manuel Bayeu (1792), el Cabildo acomete la limpieza y puesta a punto del órgano, además de la restauración pictórica de su caja y fachada, con un costo total de 7 978 362 de pesetas. (Lizalde, 2004: 13-14)¹

La precisa pero fragmentaria información de este suelto aparecido en *La Estela* ha sido convenientemente ampliada y completada en el profundo estudio histórico realizado por Jesús Gonzalo López (ed.) (2018: 17-111). Gracias a él podemos sumar al elenco citado por Lizalde, entre otros, los nombres de Juan de Orna, quien asienta un órgano alrededor de 1500 (p. 21); Joan de La Fuente, que adereza los órganos mayor y menor en 1600 (p. 32); Gaspar Roch, que realiza trabajos del mismo género en 1609 (p. 34); Guido Valdo Fulgencio, quien entre 1639 y 1642 cambia los fuelles y el teclado del órgano grande y dota de dulzainas al pequeño, además de llevar a cabo otras labores de mantenimiento y afinación (pp. 35 a 41); o las tres generaciones de los Longás, Juan Miguel, Juan Pascual y Thomás, con actuaciones de reparación, limpieza, afinación y aumento de registros efectuadas entre 1689 y 1715 (pp. 43 a 45 y 59).

Por supuesto, es fundamental la llegada de un nuevo órgano, construido por fray Domingo Aguirre con la asistencia de su sobrino Joseph Alsúa entre 1703 y 1706, pues la caja —obra de Juan del Puey— y parte de la tubería se conservan aún hoy (pp. 47 a 57). En cuanto al resto del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, podríamos agregar a la lista del layanense a Joseph Julián, que limpia y compone el órgano y el organillo (p. 60); a Juan Ferrer, que hace lo mismo en 1789 solo en el órgano (p. 63); a Juan Silo, que desmonta, limpia, compone, suelda y afina en 1800-1801 (p. 64), y a José Valet, que lleva a cabo la limpieza y la afinación en 1817 (p. 69).

Hermenegildo Gómez y Mardones construye entre 1857 y 1860 un gran órgano romántico que ha sido profusamente descrito por Gonzalo (ed.) (2018: 72-85). Tras una reforma de Martín Roqués propuesta en 1881 pero no realizada y varias composturas menores de Pascual Gonzalvo de 1899 a 1905 (p. 89), saltamos a la controvertida intervención de Santiago Martínez, que transforma el instrumento de 1906 a 1910, con inspecciones de Amezua y Compañía y Emeterio Inchaurbe en 1910 y 1911, y lo afina y lo repara entre 1912 y 1918. En 1919 es trasladado por Nemesio Gómez a su ubicación actual, tras el altar mayor, y se le instala un motor eléctrico, y desde 1921 hasta al menos 1943 la firma Amezua y Compañía se encarga de reformarlo y mantenerlo (p. 100).

1. En la reproducción en el libro de Gonzalo (2018: 129) de estos mismos datos, recopilados igualmente por Lizalde, las dos primeras citas textuales presentan otra grafía: «pr. órgano diste sedis... c libras» y «... lo ha pagado a mossem García de Baylo Racionero de la Seu de Caragoza por adobar los órganos...».

La última etapa de este periplo se resume en la propuesta de rehabilitación efectuada por Luis Galindo Bisquer en 1981, que nunca llegó a ejecutarse (Galindo, 1983: 71; Anadón y Serrano, 2017: 194-195); en las labores de puesta a punto, reformas varias y conservación llevadas a cabo entre 1994 y 2001 por el citado Galindo Bisquer y el propio Lizalde; y en la recuperación de una antigua policromía de la caja acometida por la empresa Tekne que permitió sacar a la luz «las figuras de dos infantes cantores —cada uno con su partitura en la mano— y otros motivos decorativos, como imitaciones de mármol y de los tubos de un órgano, todo ello durante décadas oculto bajo una gruesa capa uniforme de pintura de color rojizo» (Pueyo, 2007). En 2006 el Gobierno de Aragón encargó a Jesús Gonzalo López un último proyecto de restauración, que en 2017 ejecutó Acidores Organería y Arte bajo la dirección de su titular, Federico Acidores, y cuyo resultado se presentó un año después, el 25 de agosto de 2018.

Restauración de 2017-2018

En nuestro artículo «Estado actual del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca» (Anadón y Serrano, 2017: 194-204) detallamos los prolegómenos de esta actuación y dejamos constancia del proceso visitando al maestro organero Federico Acidores en su taller de Torquemada (Palencia) el 18 de agosto de 2017. Secundado por su esposa, Ana Mari de la Cruz, nos mostró gentilmente los primeros avances de ese cometido, así como la planificación de los pasos siguientes para llegar a la airosa culminación de su ingente misión, que, como ya se ha apuntado, tuvo lugar en el verano de 2018. Explicaremos a continuación las bases y el desarrollo de la restauración.²

El punto de partida es un instrumento hibridado resultado de las múltiples y desiguales intervenciones acaecidas desde 1703. Se establecen entonces unos criterios fundamentales que permitan integrar racionalmente las piezas de las distintas épocas en un todo con entidad propia, así como su ordenación lógica en un espacio físico limitado para facilitar su operatividad y el acceso a todas sus partes. En particular, se decide que de la obra de fray Domingo Aguirre se conserven la caja y el corpus sonoro original de 1706; que del burgalés afincado en Tafalla Hermenegildo Gómez se recuperen llenos, nasardos, cornetas y lengüetería tendida a registro partido; que se ignoren o se desechen las modificaciones de Santiago Martínez por sus problemas funcionales; y que se tome «como modelo de referencia el órgano evolucionado: un instrumento

2. Se seguirá en este apartado lo que el mismo Federico Acidores expone en el libro de Gonzalo (2018: 113-125), así como el testimonio de cuanto nos trasmitió cuando visitamos las instalaciones de su firma en 2017.

sinfónico-ibérico definido básicamente por la intervención de Amezua y Cía» (Acitores, 2018: 117). Todo ello se articuló escrupulosamente en una serie de fases secuenciadas que podemos condensar en

Desmonte

Se retiró la tubería interior, así como la totalidad de mecanismos, secretos, consola y fuelles, «dejando intacta la caja y fachada para no alterar la percepción estética de la Catedral» (Acitores, 2018: 117). También se llevaron los tubos almacenados y conservados de otras intervenciones para su estudio o su posible utilización.

Replanteo

Junto al cabildo y al técnico asesor, Jesús Gonzalo López, se replanteó el órgano y se especuló sobre su viabilidad para poder definir la nueva versión. Finalmente se pasó de los veinticuatro registros que tenía a treinta y dos, de los que algunos serían medios registros.

Secretos

Se optó por seguir el modelo de los de Hermenegildo Gómez, que se encontraban muy deteriorados.

Pero volver a reformar estos secretos implicaba renovar la mesa, las correderas y las tapas. Tan solo se aprovecharían el armazón y las ventillas. Por el contrario, esta operación borraría la información de lo que fueron estos secretos originalmente y todas las huellas de su evolución, por lo que decidimos conservarlos como «documento» o pieza de museo y «copiarlos», manteniendo sus dimensiones y su «reparto» para no tener que alterar otros elementos como la estructura del soporte y la transmisión de notas (reducciones). (Acitores, 2018: 118)

Al construir los nuevos secretos se inclinaron, en evitación de futuros agrietamientos naturales de sus mesas, por aplicar técnicas novedosas que se habían empleado ya en otros órganos, fabricándolas bien con piel muy gruesa, bien con «listones paralelos a las costillas del armazón, que cierran individualmente cada cancela de manera que un agrietamiento fortuito de estos listones nunca puede provocar un traspaso de viento». Se eligieron materiales que respetaran la especie de los originales y se reprodujeron las dimensiones externas, «con la misma distribución y reparto, adaptados a la nueva disposición de registros establecida en el proyecto» (Acitores, 2018: 118).

Replanteo de la tubería de metal

Los tubos conservados provenían de diferentes etapas constructivas, por lo que, además de al saneamiento de las coronas y las entallas de casi

todos ellos, se procedió a la clasificación, la medición y el análisis, especialmente de hechuras, marcas de nota y marcas de registro, así como a su enclavamiento sobre los secretos. Con las conclusiones extraídas se recuperó el cuerpo sonoro de los principales, los nasardos y las cornetas, con tubería procedente del órgano de 1706 de Domingo de Aguirre. En cuanto a los registros sinfónicos añadidos entre 1909 y 1923 (armónica, salicional, octaveante, viola, celeste, lengüetería romántica), su reconstrucción partió de los tubos románticos (Acitores, 2018: 119-120).

Los tubos de la flauta armónica se encontraron dispersos entre algunos tubos retirados y otros cortados que formaban parte de los registros de docena y nasardo de ambos teclados, por lo que muchos de estos tuvieron que ser recortados en más de la mitad de su longitud. Los de flauta octaveante también se habían cortado «para formar una Octava de longitud real» (*idem*, p. 120).

Replanteo de la tubería de madera

Los tubos de contras de 16' y muchos de las contras de 8', construidos entre 1858 y 1860, eran tremadamente irregulares —largos y de sección estrecha o muy anchos y cortos—, por lo que se determinó un «reordenamiento de la tubería labial de madera» con la adición de «tubos más anchos hasta obtener series con progresiones “razonables”» (Acitores, 2018: 120).

Se sustituyó el registro de contras de 4' de sonido de flauta por un nuevo registro de contras de trompeta (bombarda de 16'), lo que dio como resultado un órgano con contras mayores y menores, contras tapadas y contras de trompeta.

Fuelles

Los tres instalados en su día por Amezua y Compañía, de pliegues paralelos compensados (fuelles Cummings), se han conservado con una pequeña modificación que además facilita el acceso a algunas partes vitales del instrumento antes vedadas al paso (consola y máquina neumática). Así, uno de los grandes, de 2,40 por 1,20, se ha dividido en dos fuelles más pequeños de 1,20 por 1,20, de manera que ahora suministran aire independiente para cada uno de los secretos de manual.

Con esta partición se consigue, en definitiva, que pueda tener «cada departamento su propio aire con su fuelle y su presión diferente y adecuada» (Acitores, 2018: 121).

Estructura

El mayor inconveniente era la deficiente distribución de cargas. Para sustentar el excesivo peso en algunos casos se requería el uso de tirantes de hierro asidos a una viga, con el consiguiente y evidente riesgo. La confección

de una estructura interior de nueva factura, con derivación de cargas a planta para soportar los elementos, ha zanjado la cuestión. La estructura antigua de la caja del órgano ha quedado ceñida a la nueva sin que tenga que sostener más que la propia fachada (Acitores, 2018: 121).

Consola

El cambio más llamativo ha sido el de la localización de la consola, adosada en la actualidad al cuerpo principal del órgano. Al aumentar los registros de 24 a 32 han tenido que acondicionarse y, en consecuencia, replantearse «los mecanismos de acoplamientos y pedales de combinación de acuerdo con la nueva disposición de los registros», con sustitución de pedalero y banco (Acitores, 2018: 122).

Mecánica de notas

En los teclados se ha respetado la iniciativa que Amezua ideó —la instalación de una máquina Barker— para solventar la dureza provocada por la reforma de Santiago Martínez, al igual que su transmisión mecánica.

Con la consola adosada al cuerpo principal, y «Para no alterar los demás elementos de la transmisión, la máquina neumática también se ha dado la vuelta, pero no el sistema de balancines que la completan» (Acitores, 2018: 122).

Mecánica de registros

Se ha conservado la transmisión neumática de registros introducida en parte por Hermenegildo Gómez, pero modernizada. Los motores neumáticos que accionaban las correderas mediante palancas se han ampliado con ocho más, «con un diseño más evolucionado, un tamaño más proporcionado y una distribución más racional», construyendo sesenta y cuatro fuelles nuevos en seis bloques de motores (Acitores, 2018: 124).

Montaje y armonización

Una vez restauradas o reconstruidas todas las partes descritas, y antes de su definitiva instalación, se procedió a una última limpieza de la caja. Los tubos de fachada se revisaron y se remoldearon *in situ*, al igual que la armonización, pues esta, pese a haberse efectuado en el taller, se acabó de ajustar en el espacio catedralicio para amoldarse a sus condiciones acústicas (Acitores, 2018: 124).



Tubería con mascarones procedente del órgano de fray Domingo Aguirre.

Tubos del pedal decorados con mascarones de la época de Hermenegildo Gómez.

Vista general de la mecánica de la consola de Santiago Martínez (1909) con detalle del pedal de expresión y los antiguos pedales de enganche.

Tubos de metal convenientemente organizados, entre ellos los de viola de gamba, voz celeste, flauta armónica, quincena y docena.

(Taller Acitores de Torquemada durante el proceso de restauración.
Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

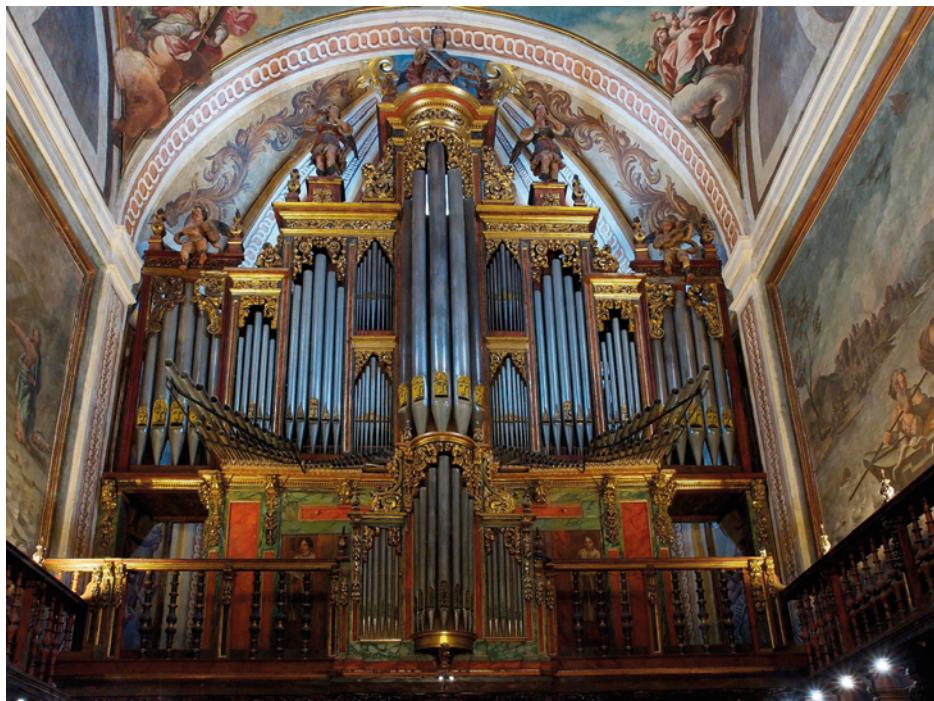


Órgano actual: composición de registros antes y después de la restauración de 2017-2018

El instrumento consta de dos teclados manuales de cincuenta y seis teclas cada uno, de do a sol,³ igual que antes de su desmontaje: el primero, situado en la parte de abajo, es el teclado I y se corresponde con el órgano mayor o gran órgano; el segundo, denominado *recitativo*, es el teclado II, que queda arriba. Cuenta asimismo con pedal-teclado BDO paralelo cóncavo de treinta notas, y sus 1844 tubos se agrupan en treinta y dos variados registros que se pueden visualizar fácilmente, junto a adornos y otros pedales, en este cuadro:

Órgano mayor (I)	Recitativo (II)	Pedal
1. Flautado mayor 16'	17. Flautado dulce 8'	29. Contras tapadas 16'
2. Flautado principal 8'	18. Flautado violón 8'	30. Contras mayores 16'
3. Flauta armónica 8'	19. Viola de gamba 8'	31. Contras menores 8'
4. Salicional 8'	20. Voz celeste 8'	32. Contras de trompeta 16'
5. Octava 4'	21. Flauta octaveante 4'	
6. Docena 2-2/3'	22. Octavín 2'	
7. Quincena 2'	23. Nasardos III (bajos)	
8. Lleno III-IV 1-1/3'	24. Nasardos IV (tiples)	
9. Flautado violón 8'	25. Fagot y oboe 8'	
10. Nasardos III (bajos)	26. Clarinete 8'	
11. Corneta V (tiples)	27. Voz humana 8'	
12. Trompeta real 8'	28. Trémolo	
13. Clarín de bajos (bajos) 8'		
14. Bajoncillo (bajos) 4'		
15. Trompeta de batalla (tiples) 8'		
16. Clarín (tiples) 8'		
Adorno	Pedales de enganche (izquierda)	Pedales de combinación (derecha)
Trueno (pedal de combinación izquierdo)	Contras al primer teclado	Fuerte de flautados
Pajaritos (tirador)	Contras al segundo teclado	Fuerte de trompetería
	Reunión de teclados	Fuerte general
	Octavas graves 2.º/1.º	Batalla exterior
Zapatilla para la expresión del recitativo		

3. Para reflejar su extensión podemos usar indistintamente diferentes índices acústicos. Esta vez se ha partido del índice internacional o científico.



El órgano de la catedral de Jaca tras su instalación, en 2018.
(Museo Diocesano de Jaca. Foto: Antonio García Omedes)

¿Qué transformaciones observamos al comparar los registros de 2018 con los existentes antes del 6 de junio de 2017, momento en que comenzó este proceso? Lo vamos a ver por secciones tomando como base para el co-tejo las denominaciones que figuraban en los tiradores de la consola retirada:

- a) Órgano mayor. Se conservan estos registros, que numeramos y designamos de acuerdo con la tabla superior: 1. Flautado mayor 16'; 2. Flautado principal 8'; 3. Flauta armónica 8'; 5. Octava 4'; 7. Quincena 2'; 9. Flautado violón 8' (antes Violón 8'); 12. Trompeta real 8'; 13. Clarín de bajos (bajos) 8'; 14. Bajoncillo (bajos) 4'; 15. Trompeta de batalla (tiples) 8'; 16. Clarín (tiples) 8' (los n.ºs 13, 14 y 16, antes en un solo tirador).

Se suprime la Decinovena y el Flautado violón 16' y se adicionan cinco registros: 4. Salicional 8'; 6. Docena 2-2/3' (en el tirador precedente estaba borrado); 8. Lleno III-IV 1-1/3'; 10. Nasardos III (bajos); y 11. Corneta v (tiples).

- b) Órgano recitativo. Prosiguen: 17. Flautado dulce 8'; 18. Flautado violón 8'; 19. Viola de gamba 8'; 21. Flauta octaveante 4'; 23. Nasardos III



Cabezas de serafines ubicadas en la batalla del órgano. Obsérvense los números de sus barbillas, que representan la nota que canta cada uno de acuerdo con el código derivado de las indicaciones

recogidas en libros como *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón: desde el 1, que corresponde a fa (fafaút), hasta el 7 o mi (elamí), con sus sostenidos y sus bemoles.

(Foto: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

(bajos); 24. Nasardos iv (tiples) —antes unificados 23 y 24 como Nasardo—; 25. Fagot y oboe 8'; 26. Clarinete 8'; 27. Voz humana 8'0.

Aparecen otros tres registros: 20. Voz celeste 8'; 22. Octavín 2'; 28. Trémolo (antes estaba en el pedal de enganche de la derecha).

- c) Pedal. Las contras 4', 8', 16', que hasta 2017 se accionaban con tiradores situados a la derecha de los teclados, se amplían y se reforman de modo que pasan a conformar nuevos registros del pedalero: 29. Contras tapadas 16'; 30. Contras mayores 16'; 31. Contras menores 8'; 32. Contras de trompeta 16'.

Los pedales de enganche de la izquierda mantienen contras al primer teclado, contras al segundo teclado y reunión de teclados, más octavas graves 2.º/1.º, que antes no estaban. Su antigua *Tempestad* figura posiblemente en la actualidad como *Trueno-pedal combinación izquierdo*, adorno complementado por *Pajaritos*, con tirador independiente. Los pedales de enganche de la derecha —ahora pedales-combinación—, que eran octavas, fuerte de flautados, fuerte de trompetería, fuerte general y trémolo, han quedado en fuerte de flautados, fuerte de trompetería, fuerte general y batalla exterior. Permanece la zapatilla para la expresión del recitativo.

La afinación, de la que, creemos, nada dice el libro conmemorativo, parece corresponder a 440 hercios para el la_4 en índice acústico internacional o para el la_3 en índice francobelga.

El órgano del monasterio de Santa Cruz o de las Benedictinas de Jaca

Algo de historia

Galindo (1983: 73) cita los apuntes que obran en un cuaderno de archivo del monasterio, sin más especificación, de este modo:

la nueva Yglesia se estrenó el día 28 de Nob.^o del año 1622. Que hubo una solemnisima función del Obispo, Cabildo y todos los religiosos de Jaca. Para aquellos tiempos una «solemnísima función de iglesia» estaba acompañada de un órgano para enriquecer y solemnizar el culto. Posiblemente habría otro órgano antes del que nos ocupamos aquí, el cual fue cuidado con esmero como todo lo concerniente a la iglesia.

Igualmente, revela que en el interior del órgano hay unos papeles pegados a las tablas del secreto que dicen: «Ramón de Tarazona mefecit en Pamplona. Año de 1752. Ruegen por mí». Hoy podemos verlo con el texto correcto —«Ruegen adios»— gracias a las imágenes tomadas por el organero Rubén Pérez Iracheta, del que nos ocuparemos más adelante, quien sostiene que tanto el mueble como algunos restos de tubería conservados pertenecieron a un órgano anterior al confeccionado por Tarazona, lo que confirmaría la hipótesis de Galindo.

Del siglo xviii saltamos al xx. Sabemos que el órgano estuvo instalado en el coro alto, situado encima de la puerta de la iglesia, hasta el otoño de 1958, cuando fue desmontado y limpiado por Julio Miguel García Llovera, entonces organista de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, con la ayuda de las monjas. En la primavera del año siguiente Juan Braun instaló en el órgano cuatro juegos —a saber, «Biolón», Flautado mayor, Octava y Docena—, suficientes, en su opinión, para acompañar la liturgia monástica, y con ellos comenzó a funcionar el instrumento en junio del mismo año. A este respecto, Galindo (1972: 60; 1983: 73) manifiesta que, en cuanto a tubos y secreto, «el órgano funciona tal y como se construyó, solamente se ha cambiado el lugar de instalación, así como el fuelle, fabricado por D. Juan Braun, organero alemán, y el secreto del pedalier hecho nuevo en Agüero por Luis Galindo y Narciso Solana». Asimismo, nos habla de una puesta a punto posterior:

En 1970 queda totalmente restaurado y afinado merced a la competencia y laboriosidad del organero Luis Galindo, el cual aprovechó tubos viejos del

antiguo órgano y puso tubos nuevos en la Címbala [...]. En 1976 restauró el registro de Pajarillos, registro el más bonito y sonoro de los pocos que hay en la provincia. Parece ser que el teclado no era el original, tenía 54 teclas, aunque no todas sonaban por ser órgano de octava corta, y era de marfil. En 1980 este mismo organero cambia el teclado por otro de octava corta y en madera de boj, hecho por él mismo. A pesar de ser las teclas claras más anchas, se ha comprobado que facilita en gran manera la digitación. (Galindo, 1983: 73)

Hoy lo podemos observar en la pared izquierda del altar, en el lado del evangelio, al mismo nivel que la nave.

Restauración de Rubén Pérez Iracheta (2016)

Rubén Pérez Iracheta, organero del Taller Diocesano de Organería de La Rioja, nos proporcionó —en comunicación personal— una detallada información de la restauración ejecutada en 2016 que aquí transcribimos en un gran porcentaje:

En los juegos de mixtura como son Octava y Quincena nos encontramos tubería de finales del siglo xvi – principios del xvii. Por el color argentado de la misma y su dureza son tubos de estaño puro. Pertenecían a un instrumento anterior y dada su calidad fueron reutilizados por Tarazona añadiendo el primer tubo c [do] en cada juego. Su construcción, bien en estaño puro o en plomo puro, era práctica habitual de las tuberías de esa época. El órgano era de base 12 palmos.

A Tarazona podemos atribuir la práctica totalidad del resto de los tubos, así como toda la maquinaria. Serían los juegos de Chirimía, Bajoncillo, Clarín, Oboe, Flautado Mayor, Flautado Violón, Corneta, Trompeta Real, Clarín de Eco, Decisetena de mano izquierda y Lleno, más los intercalados en el resto de juegos de mixtura para sustituir los tubos referidos que no se pudieron aprovechar o completar por la parte aguda estos juegos (pues el primer órgano era de tesisura más corta, 42 notas).

Las Contras fueron introducidas a finales del siglo xviii, como indican las fechas de los papeles que las forran, hacia 1760-70, posteriores a la construcción del órgano en 1752. Quizá la intervención de 1796 reseñada por Galindo en su libro *Órganos en la provincia de Huesca* corresponda a esa misma mejora. No se muestra con precisión quién realizó el añadido, ya que es un mero apunte de gasto en el libro de fábrica.

En la restauración que realizó Luis Galindo se colocaron los tubos de la Címbala. Son tubos construidos por el taller de Barcelona de los tuberos José Jiménez y Venancio Rodríguez en los años 70-80. Este mismo organero, en época posterior según relató la madre organista, sustituyó la primera octava del Violón, que era de metal, por tubos de madera, hecho comprobado pues estos tubos son de construcción reciente.

Para la restauración del órgano se presentaron dos presupuestos. Ambos con el objetivo de recuperar el instrumento al origen. De los dos, la Comunidad



Inscripción del secreto: «Ramon de Tarazona me fecit en Pamplona. Año de 1752. Ruegen adios». (Foto: Rubén Pérez Iracheta)

Vista panorámica del órgano del monasterio de Santa Cruz. (Foto: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

optó por el más económico desechar la restauración del mueble y la reconstrucción de la fuellería de cuña.

Las actuaciones más destacables fueron las siguientes:

1. Restauración de la tubería completando el órgano con tubos nuevos apropiados para la Címbala y aquellos que lo necesitaron en el Lleno. Se sustituyó la canillería⁴ romántica de la Trompeta real por una nueva de hechura barroca. Se desabollaron los tubos y soldaron las rasgaduras, soldaduras frías, así como los casquillos necesarios en la tubería recortada (pabellones y chimeneas de los tubos tapados de los violones).
2. Restauración del secreto, tablones y secretillos. Muy afectados por ataques de xilófagos en algunas zonas, pero sobre todo las grietas y fendas en el secreto. Se sustituyeron todas las pieles y se reconstruyeron las conducciones de estaño para alimentar los tablones de fachada, Corneta y Clarín de Eco. Los tablones se limpian y repararon colocando injertos de madera en los sitios necesarios.
Fueron forrados con papel y nueva piel baldrés.⁵ Se confeccionaron nuevos panderetes en madera de roble, así como los apoyos necesarios. Se restauró el Arca de Ecos y sus mecanismos. Se reparó el fuele

4. Sustantivo empleado en organería para designar el conjunto de los canales de los tubos de lengua (Saura, 2001: 91).

5. Piel curtida de oveja o ternero.

instalado por Braun recolocándolo, así como el motor, al fondo del pedestal, mejorando el acceso y la comodidad para futuros mantenimientos. Se repararon las conducciones y portavientos, devolviéndolos a su posición original.

3. Restauración de la mecánica de notas y registros recolocando en sus movimientos al Clarín-Bajoncillo y un funcionamiento adecuado de las rodilleras. Se eliminaron las holguras y se afianzó el conjunto. Se reconstruyó el secretillo de Contras y se colocaron en una nueva posición lógica para dotarlas de buen aire. Se mejoraron las condiciones del teclado estrechando las distancias de octava que eran excesivas. Se renovaron los secretillos del Tambor y Pájaros, así como la confeción de nuevos tubos de madera para el Tambor.
4. Se realizó una nueva instalación eléctrica segura y alumbrado del interior del instrumento y consola mediante sistema americano con manguera ignífuga.
5. Por último se procedió a la armonización y afinación final adecuada a un instrumento de estilo y época.

Estado actual

La caja es de estilo barroco y está dividida en cinco castillos. En la trompetería horizontal se despliegan los tubos de Bajoncillo y Clarín (hilera superior) y los del Oboe (hilera inferior). Está afinado a 415 hercios y tiene ocho contras en el pedal. El teclado, partido y de octava corta, con cuarenta y cinco teclas, es de boj con incrustaciones de la misma madera. Su ámbito es de do a do₄ y estos son sus registros:

Mano izquierda	Mano derecha
Címbala	Clarín
Lleno	Címbala
Chirimía	Oboe
Decinovena	Lleno
Bajoncillo	Trompeta real
Quincena	Quincena y decinovena
Trompeta real	Clarín de eco
Docena	Docena
Nasardo en decisetena	Corneta
Octava	Octava
Flautado violón	Flautado violón
Flautado mayor	Flautado mayor
Enganches del pedal	
Pajarillos – Tambor – Clarín de eco	
Ocho contras reales	

El órgano de la capilla del monasterio de las Benedictinas de Jaca

Apuntes históricos

Poco podemos decir con certeza sobre la datación y el origen de este instrumento, pues las primeras noticias fehacientes que tenemos se remontan a 1915 y se encuentran inscritas en una tablilla pegada en su interior:

En Julio de 1915 se compró este Órgano de el Hospital de Tudela (Navarra) y fue reformado haciéndolo expresivo, añadiéndole el registro de Violón de la mano izquierda y un pedalier: Colocándolo en esta Santa Iglesia de Beire los organeros Valencianos —Pedro Corti e hijo— estando de Párroco D. Julio Pe-genaute y de organista D. Manuel Rodero. Beire 6 de Agosto de 1915.

J. H. S.

Proviene, por tanto, del Hospital de Tudela,⁶ y Galindo (1983: 75) lo considera bastante antiguo. Tiene fachada de nogal, forma de armario y fuelles manuales, dato este último suficientemente significativo para retrotraer su historia, al menos, al siglo xix. Ese mismo autor nos cuenta cómo llegó desde Beire, localidad de la comarca de Tafalla, hasta Jaca:

Se recuerda que en 1940 ya no se podía tocar. El párroco se interesó por su arreglo, pero en Pamplona, personas entendidas, le aconsejaron que más valía venderlo para chatarra, por ser su reconstrucción muy costosa material y técnicamente. En 1942, manos inexpertas intentaron arreglar algo del órgano que había quedado mudo, pero quedó peor de lo que estaba.

En 1976 intercambiaron conversaciones sobre el órgano la Madre Abadesa del Monasterio de Benedictinas de Jaca y el párroco de dicho pueblo. Las conclusiones fueron inmediatas: se vendía al Monasterio con la condición de que hicieran todo lo posible por reconstruirlo y sirviese para el culto litúrgico del Monasterio. El párroco se resistía a venderlo para chatarra y el órgano era más un estorbo en la pequeña iglesia del pueblo.

El organero Luis Galindo fue personalmente al pueblo para hacerse cargo del órgano. Enseguida se dio cuenta del mal estado del órgano, no había un tubo que no necesitase reparación. Su interés y pericia ha saltado todas las dificultades, y con los mismos materiales ha logrado una reconstrucción acertada. Se ha quitado el Biolón y el pedal que no eran del órgano. Ha cambiado completamente la fachada, quedando la actual, sencilla y bonita. No ha puesto los nombres de los registros junto a los tiradores, porque primitivamente tampoco los tenía. (Galindo, 1983: 75)

Otra cartela que todavía existe, añadida por Galindo justo debajo de la placa de 1915, corrobora que se estrenó en mayo de 1977, tras su rehabilitación.

6. Quizá podría tratarse del Hospital de Santa María de Gracia, edificado entre 1557 y 1558 y reconvertido en 1986 en una residencia de ancianos.



Vista general del órgano de la capilla de las Benedictinas de Jaca, con perspectiva del teclado y sus registros.

Detalle de las puertas que cubren y resguardan la tubería.

(Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)



Estado actual

Tanto por los rasgos descriptivos de Galindo cuanto por la imagen con que este acompañó su estudio en 1983, podemos confirmar algunas modificaciones. Así, observamos que la caja del órgano presenta una ampliación de su tamaño en la parte superior, de manera que da cobijo completo a toda la cañería del órgano, que antes sobresalía. De igual forma, se han colocado unas puertas que cubren y resguardan la tubería. También comprobamos que tanto la celosía y el frontis de madera tallada con volutas florales que se advertían en la fotografía mentada han desaparecido, y eso mismo sucede con el pomo correspondiente a un cuarto registro de mano izquierda, que no es mencionado por Galindo, por lo que seguramente ya no debía de sonar cuando este intervino.

Todas estas reformas fueron ejecutadas por un carpintero que envió el itzaltzuarra a petición de la comunidad benedictina y respondían a la finalidad de amortiguar e incluso regular el volumen cerrando parcialmente las puertas, pues tanto las dimensiones de la capilla como su función primordial, el acompañamiento de las horas canónicas, aconsejaban moderar su potencia acústica.

En 2016 Rubén Pérez Iracheta, aprovechando la restauración del órgano del monasterio, se encargó de efectuar una puesta a punto sencilla y una

posterior afinación a 415 hercios. El estado de conservación del instrumento es aceptable. El teclado, seguramente reutilizado de un piano, es de octava normal, de do a fa₄ y cincuenta y cuatro teclas. El mueble no tiene ningún otro recurso insertado, ni pedalero ni enganche, y los tubos que alberga muestran un aspecto satisfactorio.

En cuanto a los registros,⁷ y dado que los tiradores no contienen referencia alguna, proponemos estos tras su evaluación:

Mano izquierda	Mano derecha ⁸
Quincena	Oboe
Octava tapada	Decisetena
Octava abierta	Docena
	Quincena
	Octava
	Violón

Referencias bibliográficas

- Acitores Cabezudo, Federico (2018), «Restauración del órgano de la catedral de Jaca», en Jesús Gonzalo López (ed.), *El órgano de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*, Jaca, Cabildo de la Catedral de Jaca, pp. 113-125.
- Anadón Mamés, Roberto, y Ana Isabel Serrano Osanz (2017), «Estado actual del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca», *Argensola*, 127, pp. 193-225.
- Ezquerro Esteban, Antonio (2008), «RISM-ESPAÑA y la catalogación musical en los archivos de la Iglesia (una reflexión crítica y polémica ante los problemas existentes, y una propuesta de solución para el ámbito hispánico)», *Memoria Ecclesiae*, 31, pp. 463-482.
- Galindo Bisquer, Luis (1972), *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, Zaragoza, Gráficas Mola.
- (1983), *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, Jaca, Delegación Diocesana del Patrimonio Cultural.
- Gonzalo López, Jesús (ed.) (2018), *El órgano de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*, Jaca, Cabildo de la Catedral de Jaca.
- Kroesen, Justin (2022), *Un viaje de ida y vuelta entre museos e iglesias* [conferencia], Pamplona, Universidad de Navarra, 31 de mayo <<https://www.unav.edu/web/>>

7. Galindo (1983: 74) se decantó por Quincena 2', Quincena y Octava (seis tubos tapados) para la mano izquierda, y por los mismos que sugerimos, aunque variando el orden, para la derecha.

8. Sacando Decisetena, Docena, Quincena, Octava y Violón de mano derecha se obtendría sonido de corneta, como ya en su día apreció Galindo (1983: 74).

- catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2022/un-viaje-de-ida-y-vuelta-entre-museos-e-iglesias>.
- Lizalde Giménez, Domingo J. (2004), «La Catedral de Jaca y su Capilla de Música: músicos cantores e instrumentistas», *La Estela*, 13, pp. 9-15.
- Pueyo, Luisa (2007), «El órgano de la Catedral de Jaca tendrá una restauración integral», *Diario del Alto Aragón*, 9 de diciembre, p. 11.
- Saura Buil, Joaquín (2001), *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona, CSIC.

Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de La Jacetania

ROBERTO ANADÓN MAMÉS Y ANA ISABEL SERRANO OSANZ
Universidad de Zaragoza

El órgano de la iglesia de San Pedro de Ansó

Órganos primitivos

Philippe Moreau (1988: 42), autor de un pormenorizado estudio histórico-artístico de la iglesia de San Pedro, confirma la existencia de un órgano antiguo que en 1603 se encontraba en muy mal estado, «derruído y destemplado» a juicio del obispo de Jaca Malaquías de Asso,¹ lo que por lógica situaría su origen en el siglo xvi. Fue reformado totalmente en 1622 por Joan Xirón del Bosque y dio lugar a un instrumento de reducidas dimensiones. La fecha de finalización, según el documento que aporta con el número v Moreau (1988: 88-90), estaba fijada para el día de San Pedro de 1623, pero no se concluyó hasta 1625: el 13 de marzo Xirón recibió el pago y el 14 lo entregó.² De la lectura del contrato del 23 de mayo de 1622 podemos inferir que el teclado tendría cuarenta y dos teclas, que debía de contar con tres fuelles bien guarnecidos y que la configuración de sus registros sería posiblemente esta:

Registros	Tubos por registro
Címbala partida de tres caños por punto de arriba abajo	126 caños: 42 teclas × 3 tubos por tecla
Medio registro de reforzar de cinco caños por punto de mano derecha	105 caños: 21 teclas × 5 tubos por tecla
Lleno de cinco caños por punto de arriba abajo	210 caños: 42 teclas × 5 tubos por tecla
Diez y novena	42 caños
Quincena del flautado mayor	42 caños
Docena de flautado que llama Nasardo o Camusado	42 caños
Flautas tapadas en octava del flautado mayor	42 caños

1. Archivo Parroquial de Ansó, *Quinque libri*, f. 145v.

2. Archivo Municipal de Ansó (en adelante, AMA), prot. de Miguel López de Ansó, 1625, ff. 17-18.

Registros	Tubos por registro
Octava abierta	42 caños
Flautado abierto de trece palmos	42 caños

El órgano desde el siglo xviii hasta la última restauración

Luis Galindo Bisquer, consultando el libro de primicias de la villa de Ansó,³ descubrió que «a Francisco de Chilo se le pagó una factura en cuenta por lo que se le adeudaba por hacer el órgano en el año 1723», que en 1743 existían asientos de pagos al albañil y al carpintero por «abrir agujeros en la pared, terraplenar el hueco para las manchas y sacar basura», además de por «hacer la caja del órgano, una puerta y tablado», y que en 1766 a Fernando de Chilo le liquidaron «cuarenta duros que se le restaban del órgano» más otras cantidades «por un registro nuevo que hizo y algunas instalaciones». En otro libro de cuentas leyó que en 1766 se realizaron distintos desembolsos económicos: «por traer el órgano tres hombres con seis mulas», «al herrero por los hierros y clavijas para la caja del órgano y asegurar el barandado» y «al carpintero por el concierto de la caja y la puerta y tablado para entrar al órgano» (Galindo Bisquer, 1983: 16).

Junto a lo anterior, dijo ver en el secreto del órgano una inscripción, que no fotografió y de la que no hay más prueba, que rezaba así: «Este órgano es todo hecho en Francia; maestro organero del Chilo a Barcz anno 1767». «Oracula Orgue a esté y tutte han maestro garre ante arnacura Cirilo y Aretren a Barcux en Soldle en Lanuee» (Galindo Bisquer, 1983: 15; 1972: 42).⁴ Con el juego de todos estos antecedentes estableció 1767 como la fecha oficial de su puesta en funcionamiento.⁵

3. No precisa el archivo en el que realizó estas averiguaciones ni su ubicación, aunque por el periodo en que estuvo preparando su segundo libro, publicado en 1983, se trataría ya del Archivo Histórico Diocesano de Jaca, que centralizó la documentación proveniente de las parroquias de la diócesis.

4. Varía algo la grafía: escribe *a eté* y no *a esté* en 1972, y en 1983, en la página 129, *este*, sin tilde.

5. Sobre esta datación, véase Serrano y Anadón (2016: 264-265). Distinta es la cuestión de la autoría, pues no podemos saber si Francisco y Fernando de Chilo eran la misma persona o se trataba de dos Chilo distintos, y tampoco aventurar si la secuencia «del Chilo a Barcz [o Barcux]» se refiere a Francisco o a Fernando. La cosa se complica todavía más al incluir dos nuevos organeros: «Cirilo y Aretren a Barcux». No tenemos duda de que el topónimo *Barcz* o *Barcux* corresponde a Barcus, población vascofrancesa que está situada en el departamento de Pirineos Atlánticos, en la región de Nueva Aquitania, a noventa kilómetros de Ansó, por lo que, si esos organeros participaron, vendrían sin duda de ese lugar. Sin embargo, la única documentación histórica existente en la actualidad es el libro de primicias, y allí solamente se habla de Francisco y Fernando de Chilo. Sabemos por indagaciones de Pedro Roncalés Rabinal que en esa localidad y en zonas próximas intervinieron organeros de la familia Chilo como autores o restauradores de varios instrumentos, como el propio de Barcus, de la segunda mitad del xviii, atribuido a Arnaud Chilo o a su hijo Jean; el de Nay, reparado y rehecho en 1760 por

El libro de primicias recoge actuaciones posteriores. Las más destacables son la de 1788, en la que se limpia y agrega un registro; la de 1791, en la que se renueva todo porque «se había inutilizado», y la de 1848, en la que se arreglan los fuelles. Hacia 1887 el órgano dejó de sonar y el 24 de abril de 1900 fue reparado por la casa Inchaurbe de Zaragoza.

En 1954 hubo una importante intervención realizada por Amezua y Compañía. Los trabajos se llevaron a cabo entre noviembre y diciembre de ese año. El detalle de cuanto se hizo, extraído del AMA, caja 237, doc. 015, es el siguiente:

- a) Cambio del fuelle primitivo por otro «de sistema moderno de pliegues entrantes y salientes», con suficiente capacidad para las necesidades del instrumento, al que se acoplará un nuevo motor ventilador eléctrico, dato importantísimo que atestigua que ya tenía motor de ventilador eléctrico antes de esos trabajos.
- b) Colocación de nuevos secretillos neumáticos independientes para los grandes registros de Flautado y Violón, para que tengan aire suficiente y no se debiliten.
- c) Inclusión de un nuevo teclado de pies —pedalero— «Real, o sea, un Subbajo» de 16' y trece notas, de do a do₁, y equilibrado del teclado manual mediante barras de hierro de sujeción.
- d) Incorporación de dos nuevos registros «de los que disponen todos los órganos modernos», Viola de gamba y Voz celeste, con posibilidad de que sean introducidos en una caja expresiva, con la precisión de que «se estudiará sobre el terreno en el trabajo». Para albergar estos registros, puesto que no caben, se propone eliminar el de Lleno de la parte derecha, cuyos tubos podrán ser reutilizados para otros juegos.
- e) Reforma del registro de Bajoncillo-Clarín en fachada para hacerlo corrido, «es decir, en escala cromática, suprimiendo los 12 tubos centrales, corriendo el registro y añadiendo los 12 típles necesarios».
- f) Puesta de un nuevo trémolo «de construcción especial de esta Casa, graduable y de gran efecto». Parece, por tanto, que existía otro anteriormente.

Años después de esta ejecución Galindo Bisquer (1972: 42; 1983: 15) dejó testimonio de su disposición (juegos partidos, teclado de hueso blanco y cancelas de do a sol₄ en índice acústico internacional) y propuso este esquema de registros:

un tal Chilo de Barcus, o el de Pau, restaurado en 1760 por Jean Chilo de Barcus. Procesando la información en su conjunto, y sin olvidar el apunte de que «es todo hecho en Francia», concluimos que probablemente Cirilo y Aretren trabajarían con los Chilo o formarían parte de su taller, donde se construyó el órgano de Ansó.

Mano izquierda	Mano derecha
Trompeta 8'	Clarín 4'
Clarín 4'	Trompeta 8'
Gamba 8'	Corneta
Quincena 2'	Voz celeste 8'
Octava 4'	Quincena 2'
Violón 8'	Flauta
Flautado 8'	Octava 4'
	Violón 8'
	Flautado 8'
Sub-bajo (pedalier), 1972*	Trémolo
Pedalier 8 notas, 1983*	Expresión

De todo lo anterior, y con la ayuda de las fotografías realizadas en la fase previa de la restauración de 1998, observamos añadidos espurios para un instrumento barroco, alguno de los cuales también fue destacado por Galindo Bisquer:

- 1) Incorporación de Viola de gamba y Voz celeste, para la que se habría retirado el Lleno.⁶
- 2) Teclado reutilizado de un piano, por tanto, con mayor ámbito.
- 3) Pedal de expresión anacrónico.
- 4) Pedalero en vez de las más habituales contras o pisas.
- 5) Pedal de enganche del pedalero al teclado.
- 6) Registros de Flautado y Violón que funcionan en sistema neumático en lugar de mecánico.

La trompeta 8' en fachada tampoco era habitual, salvo en órganos de mayores dimensiones. Y, sin embargo, del registro de Címbala (citado por Galindo Pérez, 2010: 611), tan característico del Barroco, no se tiene constancia alguna: ni lo recuerda el organista Julián Mauleón Sanz, conocedor de cuanto había antes de la reestructuración de 1954, ni tampoco existen restos de sus tubos en el antiguo Museo Etnográfico, que sí conserva, por el contrario, parte de la tubería de Gamba y Voz celeste eliminada en la intervención de 1998.⁷

6. El documento 015, caja 237, del AMA parece corroborar la eliminación de ese registro.

7. En el tomo II de la extensa obra Aragón. Patrimonio cultural restaurado 1984/2009. Bienes muebles, Silvia Galindo relaciona los elementos existentes previos a la restauración de 1998 de una manera algo confusa. En un primer momento, y en cuanto a la disposición de la trompetería exterior, sostiene que «está formada por dos registros en cada mano: Cincuenta tubos en la mano izquierda (Trompeta de Batalla y Bajocillo); y sesenta y dos tubos en la mano derecha (Clarín y Clarín en Octava —los últimos doce tubos agudos del registro de Clarín en Octava son tubos labiales—)» (Galindo Pérez, 2010: 610). Poco después, al tratar la composición general del órgano en el momento inmediatamente anterior la intervención de los hermanos Desmottes, modifica lo atinente a la batalla

De la restauración de 1998 del taller de organería Hermanos Desmottes a la actualidad

El tríptico editado por el Gobierno de Aragón con motivo de esta restauración asevera que en el interior del órgano figuraba la inscripción «Este órgano estado hecho en Francia por el maestro organero de Chilo a Rameux anno 1767»,⁸ revelación que no encuentra sustento. Luis Galindo dijo ver en el secreto el texto, ya transcrita, «Chilo a Barcuz», y no «Chilo a Rameux». Nos pusimos al habla con Frédéric Desmottes y nos transmitió que no recordaba haber observado rótulos o etiquetas en lugar alguno. En ausencia de imágenes, y tras desmontar e inspeccionar la zona en 2016 sin hallar ningún rastro, algo natural al haber reemplazado el primitivo secreto por otro nuevo, la incógnita sigue abierta.

En cuanto a los trabajos en sí, resumimos las principales actuaciones sacadas del impreso del Gobierno de Aragón editado para la inauguración:

horizontal: «En la mano izquierda [...] Trompeta de batalla (exterior); Bajoncillo (exterior); y Clarín en Octava (exterior con un total de veinticinco tubos de 1954). En la mano derecha [...] Trompeta de batalla (exterior con un total de cincuenta y seis tubos de 1954); y Clarín en Octava (exterior con un total de treinta y un tubos de 1954)» (*ibidem*, p. 611). Es decir, tres registros exteriores de mano izquierda (en vez de dos) y dos de mano derecha. Nos especifica además que había veinticinco tubos de Clarín de mano izquierda y treinta y uno de Clarín de mano derecha, dejando nombrado el Bajoncillo sin precisar la tubería a él asignada: la suma de esos tubos alcanza los cincuenta y seis, correspondientes a las cincuenta y seis notas del teclado de ese momento, conservado en el antiguo Museo Etnográfico de la iglesia de San Pedro de Ansó. En las fotografías existentes anteriores a 1998 se aprecian en fachada unos cincuenta y seis tubos en la hilera superior y otros tantos, de menor tamaño, en la inferior, de modo que, correspondieran estos a Bajoncillo o a Clarín, nunca superaría la cifra de cincuenta y seis. Al haber otros cincuenta y seis tubos de Trompeta de batalla exterior —siempre siguiendo a Galindo Pérez—, o bien no había ningún tubo de Bajoncillo, y por tanto no existía este registro, o —y esto es lo más probable, sobre todo a la luz del presupuesto de la casa organera Amezua y Compañía de 1 de octubre de 1953 presentado al Ayuntamiento de Ansó (AMA, caja 237, doc. 015, p. 2), que constata su existencia al aparecer reflejado indubitablemente en el trabajo descrito con el número 8: «el actual registro Bajoncillo Clarín de fachada [...] se hará corrido», lo que también esclarecería que Luis Galindo no lo diferenciaría en 1983—, Clarín de mano izquierda y Bajoncillo de mano izquierda podrían ser el mismo —y un único— registro, en puridad Bajoncillo de mano izquierda, con correspondiente de mano derecha en el Clarín, lo que zanjaría la cuestión, algo que lanzamos como mera hipótesis. Igualmente, situándonos de nuevo en la antesala de los trabajos de 1998 (Galindo Pérez, 2010: 611), nos habla de un registro de Címbala iv de mano izquierda, muy propio en el Barroco, pero del que no encontramos vestigio alguno. Tampoco Luis Galindo lo enumera en sus publicaciones de 1972 y 1983. Y Amezua y Compañía ni propone eliminarlo ni hace alusión al mismo en el mentado presupuesto de 1953. A estos respectos, y en general para todo este apartado del órgano de Ansó, véase nuestro extenso artículo publicado en la revista Argensola ya citado (Serrano y Anadón, 2016).

8. Silvia Galindo (2010: 610) transcribe esto casi textualmente (cambia *anno* por *ainno*) en el mismo párrafo donde afirma que fue fabricado en estilo barroco en la segunda mitad del siglo xvii, alrededor de 1670, algo exento de sentido salvo dudoso error material, pues confunde siglo y año.



El órgano de San Pedro de Ansó antes de la restauración de 1998 (taller de organería Desmottes) y en una imagen de 2023 (foto: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz). Véase la diferencia en la batalla de fachada.

El mueble del órgano estaba recubierto por una gruesa capa de pintura de color oscuro y el instrumento, del que había desaparecido el 80 % de la tubería original como consecuencia de las diferentes intervenciones, se hallaba en precario estado de conservación. El criterio de la restauración ha sido el de recuperar la mayor parte posible del material antiguo y componer un instrumento en el que poder interpretar todo el repertorio musical ibérico y la mayor parte del europeo.

En razón de la desaparición de la mayor parte de las piezas originales del órgano y el mal estado de conservación de las pocas existentes, se procedió a fabricar los siguientes elementos: secreto principal, secreto de pedal, tablones de fachada y de trompetería exterior, mecanismos de notas y de registros, teclado del pedal y teclado manual, y gran parte de la tubería. La restauración de la caja consistió en el decapado de la madera, la restitución de los elementos deteriorados por la carcoma y el tratamiento superficial mediante ceras naturales. La nueva tubería se fabricó mediante las técnicas tradicionales de la organería con aleaciones 55 % de estaño para los registros de Flautado, Bajoncillo y Clarín, y de 38 % para el resto de los tubos, como era la aleación original. Toda la tubería de madera fue restaurada mediante cola caliente, sellado de grietas y bajado de bocas. Se restauró el fuelle paralelo del xix y se instaló un ventilador eléctrico.

Esta es la ficha técnica de registros —partidos— con el orden del folleto del Gobierno de Aragón.⁹

Mano izquierda	Mano derecha
Flautado	Flautado
Violón	Violón
Octava	Octava
Nasardo en 8. ^a	Nasardo en 8. ^a
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Nasardo en 15. ^a	Nasardo en 15. ^a
Decisetena	Decisetena
Lleno IV	Lleno IV
Trompeta real ¹⁰	Trompeta real
Bajoncillo	Clarín
	Corneta [olvidada en el folleto]
Pedal – Contras de 26	

El teclado es ahora de madera de boj sin recubrir en las teclas naturales y de ébano en las alteradas. Consta de cincuenta y una teclas, de do a re₄. La segunda nota, el do#, es falsa,¹¹ de modo que realmente solo suenan cincuenta, de do, re, re#, etcétera, a re₄. El pedalero está integrado por veintiuna notas con la octava primera corta. Enganche pedal / Órgano Mayor fijo. Tono del órgano equivalente a la₃ a 440 hercios en índice acústico francobelga.

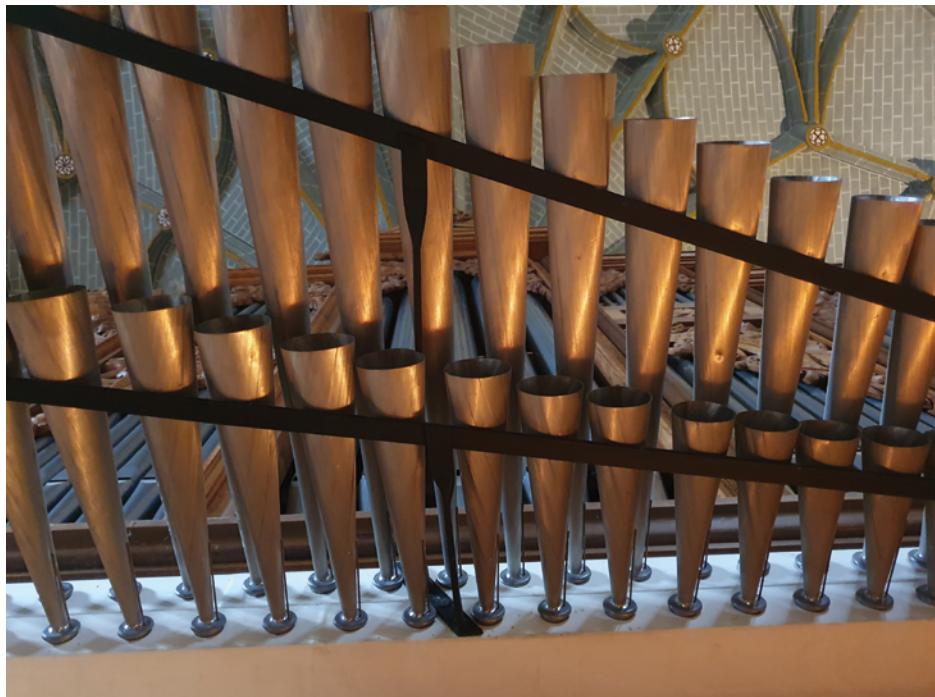
En julio de 2016 el Ayuntamiento costeó una revisión del instrumento, tarea que confió nuevamente a los hermanos Desmottes. El órgano resultó estar en perfecto uso, salvo el tubo correspondiente al do grave del registro de octava, que se envió al taller para su reajuste. Hoy día las expertas manos de su titular, Julián Mauleón, siguen poniéndolo a punto, y sirve cotidianamente bajo su magisterio tanto a los servicios litúrgicos del valle

9. El emplazamiento real o físico de los tiradores es otro: izquierda, desde el superior al inferior, Lleno IV, Decisetena, Nasardo en 15.^a, Quincena, Docena, Nasardo en 8.^a, Violón, Octava, Flautado, Trompeta real y Bajoncillo; derecha, Corneta v (que no aparece en el tríptico del Gobierno de Aragón), Lleno IV, Decisetena, Nasardo en 15.^a, Quincena, Docena, Nasardo en 8.^a, Violón, Octava, Flautado, Clarín y Trompeta real.

10. Las trompetas reales se reubicaron en el interior de la caja, dejando únicamente como batalla exterior Bajoncillo y Clarín.

11. Debido, al parecer, a que en la restauración no cabían todos los tubos dentro de la caja y se optó por optimizar el espacio eliminando uno de los tubos más grandes de los graves, el do#, por ser una nota menos utilizada.

cuanto a otros festejos populares, como la celebración de exaltación de su traje típico. Además, en él se verifica una fértil actividad concertística y desde 2008 el curso extraordinario de verano de la Universidad de Zaragoza *El órgano ibérico y la voz humana: instrumentos de aire y emoción* lo tiene como protagonista imprescindible.



Bajoncillos y clarines en la batalla exterior. 2023.
Teclado actual de cincuenta y una teclas, con el primer do# mudo.
(Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

El órgano de la iglesia de San Fructuoso de Bailo

Una vetusta tradición popular bailense establece su origen en San Juan de la Peña, monasterio con el que este pequeño municipio guarda una estrecha vinculación debido a la para unos leyenda y para otros hecho histórico —entre ellos autores como Durán Gudiol o Alberto Gómez García— de que el santo cáliz permaneció en la sede real de Bailo entre la segunda mitad del siglo x y la primera mitad del xi, de 950 a 1063. La creencia es que el órgano proviene de otro grandioso, algo que pareció validar Luis Galindo mediante una vaga hipótesis sobre la primitiva utilización de los tubos del registro de octava, que provocaría la necesidad de una estructura mucho más grande, en consonancia con la referida fabulación local: «los tubos del juego llamado OCTAVA, que hoy tiene, en otro tiempo hicieron de FLAUTADO MAYOR O PRINCIPAL y por eso la fachada era tres veces mayor que la actual» (Galindo Bisquer, 1972: 46; 1983: 19).

El fuelle nos ayuda a retrotraer su datación, cuando menos, al siglo xix, presunción que viene subrayada por unas hojas del periódico *La Esperanza* del 19 de agosto de 1856 usadas para cerrar el aire y cubrir las tablas (Galindo Bisquer, 1972: 46; 1983: 19). En cuanto a su constructor, parece que no hay nada escrito al efecto «ni en el secreto ni en el archivo» (*idem*, 1983: 19).¹²

Fue restaurado por Luis Galindo y su oficial carpintero Narciso Solana en el mes de octubre de 1970, cuando se arregló el fuelle y se instaló un ventilador eléctrico, además de afinarse y armonizarse todos los tubos. Tras esta intervención, finalizada en 1971, nunca más se ha reparado; tan solo se ha afinado esporádicamente la batalla horizontal para algún concierto, lo que hizo por última vez, en torno a 2013 o 2014, el profesor de órgano del Conservatorio Profesional de Zaragoza y natural de Hecho Luis Pedro Bravíz Coarasa, según nos confirmó el párroco Juan Garcés en el otoño de 2017. Desde ese momento no ha recibido atención alguna.

Como ya expusimos en su día (Anadón y Serrano, 2018: 146), por su «rudimentaria caja de madera sin policromar, salvo por un tosco jaspeado de gruesas pinceladas negras que cubre casi todo el exterior, y por la parvedad de sus registros, podríamos decir que es uno de los órganos más modestos de la demarcación». Exhibe tres castillos en fachada —constituidos por once tubos los dos extremos y por siete el central—, transmisión mecánica, teclado —seguramente reaprovechado de un piano— de sesenta y una notas con ámbito de fa a fa,¹³ octava normal a pesar de la apariencia, afinación a 415 hercios y cuatro registros partidos, sin pedalero ni contras, que son estos:

12. Se trataría del archivo parroquial, obrante en el Archivo Histórico Diocesano de Jaca.

13. Galindo Bisquer (1972: 46), en cambio, dijo que tenía cincuenta y seis teclas en vez de las sesenta y una existentes, y más tarde que presentaba cancelas de C-g” (*idem*, 1983: 19), cuando es patente



Panorámica general del órgano de la iglesia de San Fructuoso de Bailo.

Imagen en la que puede apreciarse el lamentable estado de la tubería interior.

(Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

Mano izquierda	Mano derecha
Octava	Quincena
Bajoncillo	Clarín
Quincena	Octava
Violón	Violón

La lengüetería exterior está dispuesta en forma de pirámide vista desde abajo, en disposición diatónica, en la que el tubo más largo —do#— está en el centro. Despuntan los bajoncillos y los clarines, robustos y pujantes, por su notable resonancia y su brillo. Permanecen relativamente bien afinados para el abandono descrito.

Si bien el órgano está en funcionamiento, sus condiciones de uso son limitadas, comenzando por el molesto ruido de motor. Al no ser utilizado con regularidad, los tiradores de los registros se atascan y no se desplazan correctamente, algo que mejora al tiempo de estar manipulándolos, pues su mecanismo se suaviza y pueden ser manejados de manera más cómoda. La situación

que empieza con la nota fa y acaba con esa misma a cinco octavas de distancia, extraña confusión dado que fue él quien lo restauró.

descrita reclama una urgente y necesaria atención para que no se convierta en un mueble de simple contemplación visual.

El órgano de la iglesia de Santa Eulalia de Berdún

Historia hasta 1989

Tenemos noticias de la presencia de algún órgano en esta iglesia desde el primer tercio del siglo xvi:¹⁴ en 1528, a raíz de una estimación de la obra del coro hecha por Juan de Sarasa, se menciona «la puerta del cambrón de los órganos» (Gómez de Valenzuela, 1998: doc. 17). De ahí saltamos al 29 de noviembre de 1614, cuando se fija la hechura de un órgano gracias al aporte económico de 150 libras realizado por Domingo Solana.¹⁵ De los numerosos testimonios relacionados con su uso y su mantenimiento cabría destacar que en 1655 se pagaron del fondo de la primicia 12 sueldos por «adrezar fuelles del organo»¹⁶ y que estos se volvieron a reparar en 1666 «por el coste menor de 6 dineros».¹⁷

Mosén Melchor Avellana, en su *Guía del párroco de Berdún*, de 1851, dejó escrito que tras esos arreglos de 1666 «volvió después a inutilizarse; y bien fuera por esto, o por lo pequeño y escasas voces que tenía determinaron hacer el que hoy existe aprovechando lo que se pudiere del antiguo»,¹⁸ y se autorizó el gasto para un nuevo instrumento en 1737, lo que conecta directamente con la actuación integral de Tomás Longás iniciada ese mismo año.¹⁹ Antonio Sanz y Mamés Sanz, carpinteros de Bailo y Berdún respectivamente, hicieron la talla —el primero—, la caja y el armazón —el segundo— (Galindo Bisquer, 1972: 50; 1983: 24).

Algunos percances, como un rayo que cayó en la torre en 1759, afectaron seriamente al órgano. Esos daños fueron subsanados por fray Bernardino

14. La doctora Encarnación Visús publicó en 2009 el libro *La villa de Berdún, entre la naturaleza y el arte*, para el que investigó en el Archivo Parroquial de Biniés (en adelante, APB), donde se encontraban unificados los documentos relativos al Archivo Parroquial de Berdún, y en el Archivo Histórico Provincial de Huesca. Una notable porción de cuanto exponemos en este apartado se lo debemos a ella, a quien agradecemos su desinteresada generosidad.

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

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

17. *Ibidem*, f. 108r.

18. APB, Melchor Avellana y Val, *Guía del párroco de Berdún*, 1851, f. 63.

19. De nuevo Luis Galindo (1972: 48) nos habla de una arcana inscripción que halló en el secreto con este pasaje: «En la Villa de Luna a 6 de Enero de 1738 Thomas a Longas fezit». Más tarde (idem, 1983: 23) señala agosto (no enero), y además dice fez en lugar de fezit. Pérez Añaños, en cambio, no encontró tal cartela cuando recuperó el instrumento, a fines de los años ochenta del pasado siglo.

Echeverz; sin embargo, no quedaron totalmente resueltos y el 20 de mayo de 1801 la Junta de la Primicia requirió su arreglo a un organero francés «que de casualidad se ha presentado en esta villa y se save es persona de habilidad y haver compuesto el órgano de la catedral de Jaca» (Visús, 2009: 176). Se trataba de Juan de Silo (o Silo), quien, en efecto, trabajó en el órgano de esa catedral.

Transcurridos cien años tras el destrozo de la centella, el instrumento quedó mudo por diferentes causas que el párroco mosén Melchor Avellana ilustró con un meticuloso repaso de todo el proceso rehabilitador. En esencia, adolecía de falta de viento porque sus cuatro fuelles viejos eran insuficientes para alimentarlo. La reparación fue encomendada a Hermenegildo Gómez y Mardones, quien entre 1857 y 1860 también trabajó en la seo jacetana, al igual que antes Juan de Silo, y se concretó en

la construcción de dos grandes fuelles, de moderna invención, llamados de doble pompa, movidos con suavidad, por medio de un balancín. Arreglar el local para su colocación. Nuevo conducto del viento hasta el secreto. Repasar la reducción y las vías de condutación hasta los caños. Cambio de todas las canales, lenguas y muelles viejos oxidados en la lengüetería. Soldar los muchísimos caños ya rotos, ya sangrados. Dar voz a los mudos. Suplir varios que faltaban con otros nuevos. Renovar los 45 caños de que consta la Trompa Real, que estaban enteramente inutilizados. Dejar corriente y en buen uso el Arca de Ecos, que se hallaba enteramente perdida. Entonación brillante y correcta afinación en las contras, y en todos los caños sonoros.²⁰

La misma fuente deja constancia de que el teclado es de octava corta, de cuarenta y cinco teclas, y los pies de siete contras. Estos eran los registros en servicio:

Mano izquierda	Mano derecha
Flautado mayor de 13	Flautado mayor de 13
Flautado violón	Flautado violón
Octava	Octava
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Trompa real	Trompa real
Nasardo en 17. ^a	Clarín de campaña
Bajoncillo	Clarín claro
Contras	Clarín de eco
Pájaros	Corneta de 5 voces por punto

20. APB, Melchor Avellana y Val, *Guía del párroco de Berdún*, 1851, ff. 69-72; Galindo Bisquer, 1983: 25 y, similar, 153.

En 1904 Santiago Martínez, organero de Barcelona, «lo desmontó, afinó, le puso fuelle y teclado nuevo» (Visús, 2009: 177). No se conocen actuaciones posteriores hasta 1989, año en el que sufría un incuestionable mal funcionamiento y el consiguiente abandono.

Resulta interesante el juicio valorativo que en 1983 emitió sobre el estado del órgano Luis Galindo, que sugirió cómo se debería proceder en una futura intervención:

El motor no es el adecuado y mucho menos el fuelle que es una especie de colchón de plástico. En los tiradores de registro, hay escritos con el nombre o señal de Tace. Esto indica los muchos juegos y tubos que faltan; solamente funcionan el Flautado Mayor, Biolón, Octava y Quincena. Si se pensase en una restauración a fondo de este órgano, lo más necesario sería la reposición de los juegos y tubos que faltan, limpieza del secreto, acomodar el teclado y todo el mecanismo. Los tubos del Principal en el balcón de media naranja, no están en su posición original, que al igual que otros órganos de su clase y categoría, deberían estar, o mejor dicho, estaban en posición perpendicular a la fachada. No obstante todas estas anomalías, hay que reconocer el gran órgano que fue, por la grandiosidad de su caja. (Galindo Bisquer, 1983: 24)²¹

Restauración de José Antonio Pérez Añaños y estado actual

Promovida la restauración por el Gobierno de Aragón, el proyecto se materializó de 1987 a 1989 y la ejecución corrió a cargo de José Antonio Pérez Añaños, nacido en Berdún, quien en una entrevista en el *Diario del Alto Aragón* dio cuenta de la envergadura de su misión, para la que tuvo que construir *ex novo* prácticamente todos los juegos, pues «unos habían desaparecido, otros estaban completamente chafados y otros ni siquiera se habían construido anteriormente» (Pueyo, 2008). En ella nos indica, además:

Del órgano antiguo,²² de constructor desconocido, se aprovecharon algunas piezas. [...] ese primer instrumento «tendría de seis a ocho juegos y cabría justo en la balconada original del coro», de manera que «al construirse

21. Para una visión más panorámica y rica de la historia y la documentación de este instrumento véase Anadón y Serrano (2018: 150-162), Galindo Bisquer (1972: 48-50; 1983: 23-27 y 153-154) y Visús (2009: 174-178).

22. Pérez Añaños reconstruye sucintamente la historia del instrumento aprovechando los datos que Luis Galindo reproduce de Melchor Avellana, por lo que esa alusión al «órgano antiguo» vendría referida al instrumento que «ya lo había y en el mismo sitio que hoy ocupa, [en] el año 1600» (Galindo Bisquer, 1983: 24).

el nuevo órgano de 1739,²³ más grande, se tuvo que ampliar dicha balcónada, ensanchándola un metro, aproximadamente, y bajando el suelo unos cuarenta centímetros».

«El organero Tomás de Longás aprovechó del órgano antiguo el flautado mayor y el flautado violón. Se reconoce perfectamente por escudetes de dichos tubos y por su distribución en castillos. Ahora están ocupando la fachada completa del órgano barroco, y repartidos en cinco castillos» «[...] Estos juegos eran los que se habían conservado casi por completo». «La antigüedad de estos tubos ronda los 430 años. Pocos órganos en España tienen unos juegos tan viejos». (Pueyo, 2008: 59)

Pérez Añaños pudo recuperar unos doscientos cuarenta de los mil ciento cuarenta tubos que integran el órgano. El resto, es decir, otros novecientos, los construyó él mismo. Para su confección siguió un proceso totalmente artesanal (Visús, 2009: 177). En cuanto a los registros, y ante el problema de encontrarse con tiradores que no accionaban ninguno de ellos, es decir, que no generaban respuesta sonora,²⁴ tuvo que elegir entre las distintas alternativas y su opción resultó semejante a la que Luis Galindo (1983: 24) propuso imaginando los que habría tenido idealmente. No obstante, hay diferencias; además de la unificación en un solo tirador de mano derecha de Quincena y Decisetena, y de que se prescinde en el pedal de las rodilleras planteadas por Galindo, las más llamativas serían estas:

- Mano izquierda: Pérez Añaños no instala Chirimía y Nasarda 8.
- Mano derecha: tampoco pone Oboe, Pájaros, 8 Nasarda, Clarín de campaña y Corneta clara.
- Mano izquierda: se añade la Decisetena.
- Mano derecha: aparecen Corneta magna, Nasardo quincena deciseptena y Nasardo docena.

El cuadro de registros quedaría como sigue, con la peculiaridad de que todos son partidos:

Mano izquierda		Mano derecha	
Trompeta real	Címbala	Clarín	Trompeta magna
Bajoncillo	Lleno	Trompeta real	Clarín de ecos
Clarín en 15. ^a	Decinovena	Címbala	Clarín claro

23. Al transcribir a Avellana, Galindo Bisquer (1972: 50, y 1983: 24) anota que «Thomás Longás, organero de Luna, lo trabajó en 1739» y que «lo trabajó el año 1739», siendo esta la causa de la fecha citada por Añaños.

24. En 1972 (p. 48) Luis Galindo se limitó a señalar con la palabra *Tace* los registros que no funcionaban. En 1983 (p. 24), sin embargo, aventuró una hipótesis sobre los juegos que debieron de existir originalmente y llenó con nombres los vacíos antes ocupados por esa palabra.

Mano izquierda		Mano derecha	
Nasardo decisetena	Decisetena	Lleno	Corneta de ecos
Nasardo quincena	Quincena	Quincena-decinovena	Corneta magna
Nasardo docena	Docena	Docena	Nasardo quincena decisetena
Violón	Octava	Octava	Nasardo docena
	Flautado mayor	Flautado mayor	Violón
Contras de pedal sin registro propio. Se acoplan al del Flautado Mayor.			

Hoy, pasados más de treinta años, continuamos encontrando su componente estructura en el coro, en el lado del evangelio. Su mecánica, así como sus tiradores y las contras del pedal, responden correctamente. Su fachada está dividida en cinco castillos; el central cuenta con cinco tubos y los restantes con siete. La caja está ricamente engalanada con molduras doradas a modo de volutas vegetales en la parte superior y a los pies de los dos laterales. Esta decoración se complementa con un fastuoso friso, fraccionado en cinco partes y situado bajo la lengüetería horizontal, que «se resuelve con una combinación de tallos, hojas poco naturalistas, roleos, tornapuntas y rocallas» (Visús, 2009: 174). El resto del ornato es más modesto y se resume en



Órgano de Santa Eulalia de Berdún tras la restauración de José Antonio Pérez Añaños.
Detalle frontal: policromía de la caja, molduras doradas, cañutería de la batalla y registros.
(Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

una sencilla policromía que recubre las tablas paralelas a los registros y los laterales del instrumento. El teclado aloja cuarenta y dos teclas, de do a la₃, y la primera octava es *corta*. El órgano está afinado a 440 hercios.

El órgano de la iglesia del Salvador de Salvatierra de Esca

Es un instrumento del xvii obra del maestro Juan Apecechea,²⁵ paternidad desvelada nuevamente por Luis Galindo, quien halló en el Archivo de Salvatierra de Esca²⁶ un documento del que, por su valor, reproducimos unos fragmentos:

En 15 de Noviembre de 1682 en Visita efectuada por el Dr. Don Pedro Raymundo Andosilla, Arcipreste de la Valdonsella y a ruego del concejo, otorga permiso para instalar un órgano que de realce a las funciones de la Iglesia.

[...]

Dos años después, es terminado y colocado dicho órgano por Juan Apecechea y por el que cobra 600 ducados. Incluida la caja el coste total ascendió a 880 Libras, 4 sueldos y cuatro dineros.

[...]

El Ilmo. Don Juan Grande Santos, Obispo de Pamplona, aprueba dicha instalación en su Visita Pastoral de 1687. (Galindo Bisquer, 1983: 102, 103 y 127)

Solamente nos consta un dato histórico más sobre una reforma posterior, y responde a una nota descubierta también por Galindo en el secreto:

25. Fue este un importante organero navarro, cabeza de estirpe de constructores, del que hasta hace unos decenios poco más se sabía que dispersos apuntes dejados por el padre Donostia. Claudio Zudaire ha estudiado su figura en varias publicaciones, de las que rescatamos este extracto: «Juan de Apezechea y Talaya, nacido en Yanci en 1632 y fallecido en el mismo lugar en 1707 después de haber morado en Lesaca varios años como dueño de la casa Jolaseñena, es el primero de la dinastía de organeros con el mismo apellido. Casado con Margarita de Hualde tuvo ocho hijos, uno de los cuales Thomás continuó el oficio artesano de su padre, y otro Diego se ordenó de sacerdote gozando una capellánía que acabó de dotar su padre en Lesaca. Joanes, su hermano Ciprián y su hijo Thomás cubren un largo periodo de actividad organera» (Zudaire, 1985: 89-90). Realizó numerosos trabajos y se tiene constancia de que fue el artífice de los órganos de Lesaka (solo lo «aderezó», según Zudaire), Unx, Santesteban, los carmelitas de Pamplona o Roncesvalles (<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/organo/ar-111482-96971>). Louis Jambou (1988: 243 y 246) también le atribuye el de Usurbil (1687) y la introducción del registro de Corneta de ecos en el instrumento de Carmelitas descalzos de Pamplona (1678), matizando así su intervención. Aurelio Sagaseta sospecha que está vinculado a la creación de la caja de ecos (Sagaseta y Taberna, 1985: 262).

26. Suponemos que es el archivo parroquial, que sitúa genéricamente en Zaragoza, aunque nada dice (Galindo Bisquer, 1983: 127). Más adelante proporciona alguna otra información procedente de la caja 165 del Archivo Histórico Diocesano de Jaca (*ibidem*, p. 153).

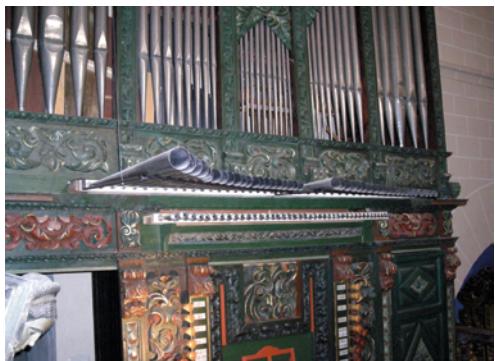
«Joannes Pascaly a Longas me – Septimo Kalendas Februarii anno Domini MDCCXVIII» (Galindo Bisquer, 1983: 102). De su examen presencial anterior a 1983 mencionaremos que lo considera en muy mal estado, pues, «después de instalar un ventilador eléctrico para poner en funcionamiento al menos cuatro juegos, se vino todo abajo, dejándolo sin terminar debido a unos trabajos que hicieron en el tejado de la Iglesia, empeorando incluso la situación del órgano» (*ibidem*, p. 103). Sus juegos en esas fechas serían estos:

Mano izquierda	Mano derecha
Trompeta real ²⁷	Trompeta real
Címbala	Címbala
Lleno	Lleno
Nasardo en 17. ^a	Nasardo en 15. ^a y 17. ^a
Decinovena	Quincena y decinovena
Nasardo en 15. ^a	Clarín de eco
Quincena	Corneta eco
Nasardo en 12. ^a	Corneta magna
Docena	Nasardo 12
Octava	Docena
Violón	Octava
Flautado mayor	Flautado mayor
Bajoncillo	Violón
Chirimía	Clarín claro
	Oboe
12 contras – Expresión	

En 1998 acometió su restauración el taller del matrimonio Rainolter,²⁸ que no lo reinstaló hasta 2007 por mor de la dilatación de las obras generales de la iglesia, y poco o nada conocemos del proceso. Para cubrir parcialmente esta laguna recuperamos la noticia «El órgano de Salvatierra vuelve a sonar

27. Galindo Bisquer (1983: 103) observa que «La Trompeta Real está en fachada como estaba en el órgano de Alquézar y en una caja expresiva (o de expresión), que pudiera ser la Flauta Travesera, pusieron el Oboe, que ahora está completo y debe ir en fachada». A pesar de la confusa redacción, este texto permite conocer la distribución de los tubos de Trompeta real y Oboe antes de la restauración finalizada en 2007.

28. Christine Wetter nos confesó que no tenía nada sobre estos trabajos en su archivo, fotografías incluidas. Con Claudio Rainolter fue imposible el contacto y su antigua web, que recogía algo más de una veintena de imágenes, correspondientes en su mayoría a la restauración, ya no está activa.



Órgano de la iglesia del Salvador de Salvatierra de Esca.

Caja ricamente decorada en tonos verdes con volutas vegetales y trompetería exterior.

(Fotos: Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz)

después de ocho años», publicada en el *Diario del Alto Aragón*, que contiene información de utilidad:

Más de 125 000 euros ha invertido la Diputación de Zaragoza en restaurar el órgano de Salvatierra de Esca desde el año 1998. Sin duda, el órgano de este municipio zaragozano es uno de los más antiguos del Pirineo, ya que data de 1684 y se trata de una auténtica joya del patrimonio aragonés. Del órgano original se conserva la caja del órgano, los tubos colocados en fachada y algunos pocos tubos interiores de extraordinaria calidad.

La diputada delegada de Restauración, Marisa Fanlo, explicó que la última reforma de esta joya se llevó a cabo en el siglo xx, «con más desacuerdo que otra cosa, y tras un sucesivo expolio y abandono dejó de funcionar».

Claudio Rainolter, encargado de la restauración del instrumento, aseguró que «la pieza estaba en un estado lamentable y con casi toda la parte sonora desaparecida, antes del inicio de su desmontaje para ser recuperado en 1998. En ese momento de los 955 tubos, que forman la parte musical del órgano, se conservaban solo 67, con lo que el trabajo ha sido detallado y muy laborioso». (Pueyo, 2007a)

En cuanto a sus características técnicas y morfológicas, Rainolter se decantó por una afinación de 415 hercios y dejó el número de registros en catorce para cada mano. Son relativamente similares a los recogidos por

Luis Galindo, con las excepciones de que se han suprimido los de Oboe, Chirimía, Corneta eco y Clarín de eco, así como la caja de expresión accionada desde un pedal, y se han añadido la Flauta cónica 4' y la Dulzaina —izquierda y derecha— en fachada. Su Corneta de siete hileras es acaso la más completa de La Jacetania y la batalla horizontal está formada por dulzainas en la fila inferior y bajoncillos y clarines en la superior. Las contras tienen registro propio de 16' (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) y un pedal derecho con sonido de tambor.

Mano izquierda	Mano derecha
Trompeta real	Trompeta real
Címbala 3 hileras	Címbala 3 hileras
Lleno 4 hileras	Lleno 4 hileras
Nasardo 17. ^a	Nasardo 15. ^a y 17. ^a
Nasardo 15. ^a	Nasardo 12. ^a
Bajoncillo	Clarín
Nasardo 12. ^a	Flauta cónica 4'
Dulzaina	Dulzaina
Decinovena	Corneta de 7 hileras
Quincena	Quincena-decinovena
Docena	Docena
Octava	Octava
Violón	Violón
Flautado mayor	Flautado mayor
Contras de 16'	

El teclado es de octava corta de madera de boj. Tiene cuarenta y dos teclas y una tesitura de do a la₃. Tal y como reflejamos en su día, está dividido en cinco castillos en la parte inferior y otros tres en la superior. La caja, ricamente decorada, está policromada en tonos verdes con volutas cuya unión se asemeja, en una visión de conjunto, a diseños vegetales. Entre sus diferentes ornatos escultóricos destaca el ángel alado situado en la parte superior que está tocando una trompa con cabeza de dragón, el cordero pascual que corona la fachada en el centro del extremo superior, los dos mascarones que culminan los grandes tubos de los castillos exteriores y la cabeza de angelote de la parte alta del castillo central inferior (Anadón y Serrano, 2018: 172). Presenta un aceptable funcionamiento.

Referencias bibliográficas

- Anadón Mamés, Roberto, y Ana Isabel Serrano Osanz (2018), «Estado actual del órgano de tubos en La Jacetania, II: los restantes instrumentos de la comarca», *Argensola*, 128, pp. 145-179.
- Galindo Bisquer, Luis (1972), *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, Zaragoza, Gráficas Mola.
- (1983), *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, Jaca, Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural.
- Galindo Pérez, Silvia (2010), «Órgano de la iglesia parroquial de San Pedro de Ansó (Huesca)», en Silvia Galindo Pérez (coord.), *Aragón: patrimonio cultural restaurado, 1984-2009: bienes muebles*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón, vol. II.
- Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura (1998), *Órgano de la iglesia parroquial de Ansó (Huesca)* [folleto].
- Gómez de Valenzuela, Manuel (1998), *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, IFC.
- Jambou, Louis (1988), *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, vol. I.
- Moreau, Philippe (1988), *La iglesia de San Pedro de Ansó*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 23).
- «Órgano barroco», en Auñamendi Eusko Entziklopedia <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/organo/ar-111482-96971/>> [consulta: 3/9/2023].
- Pueyo, Luisa (2007a), «El órgano de Salvatierra vuelve a sonar después de ocho años», *Diario del Alto Aragón*, 21 de enero, p. 28.
- (2007b), «José Antonio Pérez Añaños, maestro organero», *Diario del Alto Aragón*, 25 de noviembre, p. 5.
- (2008), «Un instrumento con historia: el órgano de Berdún tiene juegos de casi 430 años», *Diario del Alto Aragón*, 21 de septiembre, p. 59.
- Sagaseta, Aurelio, y Luis Taberna (1985), *Órganos de Navarra*, Pamplona, IPV.
- Serrano Osanz, Ana Isabel, y Roberto Anadón Mamés (2016), «Arte sonoro en el valle de Ansó: apuntes para la reconstrucción de su historia reciente», *Argensola*, 126, pp. 245-278.
- Visús Pardo, Encarnación (2009), *La villa de Berdún, entre naturaleza y arte: un hermoso contrapunto*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 36).
- Zudaire Huarte, Claudio (1985), *Organerías: notas sobre órganos y organistas de Guipúzcoa en el siglo XVII*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos (Cuadernos de Música).

La base de datos dedicada a las instituciones museísticas de los Pirineos como impulsoras del territorio y dinamizadoras de la cultura¹

CARLOS CAMPELO GAÍNZA

Universidad de Zaragoza

En una base de datos que englobe instituciones que están al servicio de la sociedad es preciso hacer hincapié en el valor que estos pequeños organismos infunden en sus respectivos territorios, a los que impulsan y con los que se involucran en continua reciprocidad y trabajan de manera coordinada de la mano de la cultura que los une y que dinamizan continuamente. Los estándares para organizaciones cortadas con un mismo perfil son poco probables, puesto que, aun teniendo en común la zona geográfica por la que cada una de ellas está representada —en este caso los Pirineos Centrales y Occidentales—, todas cuentan con una determinada especificidad. Las experiencias que se dan dentro de cada una son sumamente interesantes y dejan ver cómo, desde el punto de vista museístico, se viene trabajando para que se pueda hablar de cierto *patrimonio colectivo* y de una forma evidente de musealización en común, pero con lenguajes independientes propios del programa de cada centro.

Usar los mismos ítems a la hora de elaborar este asiento no ha sido fácil, pero la creación de la plataforma ha sido estimulante para, a la vez que difundir un patrimonio a través de estas instituciones, contribuir al desarrollo de la tesis doctoral en la que actualmente el autor de este artículo anda inmerso buscando finalmente la involucración de los museos locales con su entorno territorial e histórico.

Una región: los vínculos con su entorno

Hacia principios de 2023 ya se tenía claro el equipo que iba a formar el soporte académico y había que organizar tanto las entidades que debían inscribirse para crear parte del estudio como la forma de trabajar en cada una

1. Mi más sincero agradecimiento a Natalia Juan y a Jesús Pedro Lorente por confiar en mí para la contribución a este equipo, al cual agradezco, en conjunto, su más reconocida colaboración.

de ellas. Intentando poner en común los aspectos que había que tratar para que al final todo estuviese conectado y existiera una sola manera de explorar cada uno de los equipamientos analizados, se pensó ayudarse de algunos estándares en forma de cuestionarios para ofrecer el acceso global y simultáneo de todos de los espacios considerados.

En los primeros meses se fueron determinando ya los que serían los establecimientos culturales estudiados y se establecieron varias secciones para ellos: patrimonio colectivo; patrimonio y territorio; patrimonio, colecciones y museos; y patrimonio inmaterial: catalogación y musealización. También en ese tiempo se precisaron los inmuebles que iban a visitarse para poner en común todos los objetivos del proyecto —la Fundación Hospital de Benasque, el Musée de la Résistance et de la Déportation des Pyrénées-Atlantiques de Pau, el Camp de Gurs, el Museo de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés (MUDDI), el Musée du Château de Laàs y el Museo de Bielsa—, así como las zonas en las que se tratarían aspectos de patrimonio inmaterial.

Esta breve enumeración necesitaba crear estándares entre todos y para todos, para que así se entendiera de manera sencilla lo que se quería observar a través de una memoria colectiva que resulta esencial para la regulación del trabajo realizado. Al mismo tiempo, el desarrollo de un directorio común favorecería nuevas formas de conocimiento de instituciones que o habían sido poco asimiladas en algunos de los aspectos tratados o nunca habían sido cuestionadas o tenidas en cuenta.

La base de datos, por su parte, se inició con las primeras visitas a los museos y los incipientes estudios en los que se necesitaba información precisa sobre inmuebles concretos. En esas fechas se elaboraron dos cuestionarios que cada participante debería llevar como referentes en las visitas y en los análisis y en los que se pone a prueba la estrategia de información común para todas las instituciones: por un lado, las *Peculiaridades de cada institución*, donde se tratan aspectos genéricos de cualquier formalidad museística para una correcta identificación; por otro, las *Cuestiones específicas del estudio*, donde ya se ahonda en cuestiones concretas que interesan sobre cada museo y en las que el equipo iba a ir profundizando en sus diferentes viajes de investigación y trabajo de campo. Ambos abarcan desde las características generales hasta las infraestructuras, los fondos museísticos y los visitantes pasando por los servicios, las historias, los asuntos locales y las actividades e intentando abordar todos los temas relacionados con las diferentes organizaciones culturales.

1. *Peculiaridades de cada institución*
2. *Características generales*
3. Nombre completo
4. Fotografía

5. Siglas / acrónimo / logotipo
 6. Localización (tamaño de la localidad, ámbito territorial, etc.)
 7. Fechas de creación y/o apertura
 8. Referencias del responsable
 9. **Infraestructura**
 10. Fundamentos del edificio donde se ubica
 11. Titularidad (pública, privada, mixta)
 12. Gestión (pública, privada, mixta)
 13. Personal adscrito que lo compone (número, departamentos, especialización, etc.)
 14. ¿Cuenta con algún tipo de documento a la manera de plan museológico, carta de servicios o políticas de actuación?
 15. Distribución (espacios, secciones, salas, servicios, equipamientos, superficie útil, etc.)
 16. Procedencia de los ingresos principales o financiación (administración, privada, propios)
 17. Tipo de acceso (gratuidad, tarifas, horarios)
 18. **Fondos museísticos**
 19. Breve historia de sus colecciones
 20. Tipología / carácter de las colecciones
 21. ¿Inventario de fondos de la colección permanente informatizada?
 22. ¿Museografía tradicional o nuevas tecnologías?
 23. Volumen de bienes aproximados de la exposición permanente
 24. Porcentaje de bienes en áreas de reserva
 25. Obras singulares
 26. **Visitantes**
 27. Asistencia anual de público
 28. Colectivo que más asiste a la institución (familias, niños, mayores, grupos escolares, etc.)
 29. **Servicios**
 30. ¿Contiene algún programa de educación museológica y comunicación?
 31. Material didáctico o divulgativo (papel, electrónico, otros)
 32. Número medio de exposiciones temporales y actividades al año
 33. ¿Uso de herramientas para diversidad funcional?
 34. Presencia en RRSS / página web / medios de difusión
 35. **Otras cuestiones**
 36. Referencias bibliográficas o electrónicas donde aparece la institución (artículos, tesis doctorales, publicaciones genéricas, monografías, guías, etc.)
 37. ¿Cuenta con algún tipo de reconocimiento institucional?
 38. Otros datos de interés
1. **Cuestiones específicas del estudio**
 2. **Historias**
 3. Breve historia de la institución (relación con el entorno, uso anterior, transformación, rehabilitación, musealización, acondicionamiento, etc.)

4. Acontecimientos donde la institución y/o el edificio que lo alberga ha tenido protagonismo a lo largo de la historia
 5. ¿Tiene proyecciones o fotografías de la región donde se ubica que lo conecten con su pasado?
 6. Exposiciones temporales vinculadas con el territorio, su historia, su cultura
 7. Fechas y eventos importantes relacionados con la institución
 8. ¿Qué eventos organiza para divulgar aspectos de generaciones pasadas del entorno y su historia local?
 9. ¿Algún hecho histórico reflejado en la institución ha impulsado alguna publicación, exposición, curso o actividad específica?
- 10. Cuestiones locales**
11. ¿Qué personalidades importantes del entorno cercano están representadas?
 12. ¿Dispone de asociación de amigos ubicada en la misma localidad?
 13. ¿Tiene voluntarios de la localidad para alguna cuestión interna? (Restauración, visitas guiadas, etc.)
 14. ¿Colabora con otras asociaciones o instituciones culturales del territorio?
 15. ¿Cómo atraen a los artistas locales? (Concursos, certámenes, exposiciones colectivas, etc.)
 16. ¿Parte la idea de su creación de alguna personalidad vinculada al territorio? (Colector, aficionado, experto, colecciónista, filántropo, vecino, etc.)
 17. ¿Participa la población local en alguna actividad interna o externa organizada por la institución?
 18. ¿Qué artistas locales se muestran representados?
 19. ¿Se difunde algún tipo de patrimonio inmaterial local ya extinto?
 20. ¿Se ha musealizado algún espacio que perteneciera al patrimonio local para preservarlo poniéndolo en valor *in situ* en la institución?
 21. ¿Se ha promovido desde la institución algún tipo de trabajo de campo o investigación para incrementar su colección?
 22. ¿Se implica la institución en alguna actividad o festividad de ámbito local?
 23. ¿Se presentan y representan aspectos concretos de la idiosincrasia del territorio?
 24. ¿Se realizan salidas para una percepción y relación con el entorno natural?
 25. ¿Se trata algún tema delicado pero que forma parte de la historia local? (Conflictos, episodios amargos, catástrofes, sucesos trágicos, etc.)
 26. ¿Se presenta en algún espacio concreto alguna tradición, festividad o seña cultural autóctona del territorio?
 27. ¿Considera que algún evento o actividad creada por la institución ha sido un revulsivo para su población local?
 28. ¿Algún artista o personaje íntimamente vinculado a la institución o su entorno no está incorporado?
- 29. Fondos museísticos**

30. ¿Cuáles son las habituales formas de ingreso de las colecciones y su procedencia? (donaciones locales, compra, etc.)
 31. ¿Con qué pieza cree que su población local se siente más identificada?
 32. ¿Existe alguna pieza en manos de otra entidad que cree que debería estar en la suya por pertenecer a su herencia cultural o artística?
 33. ¿Alguna pieza singular ha promovido actividades, publicaciones conferencias o exposiciones alrededor de ella?
- 34. Actividades**
35. ¿Cuál cree que es la actividad que más se vincula con el entorno social y su memoria colectiva?
 36. ¿Cuál entiende que es su actividad más original y con la que su población se siente más identificada?
 37. ¿Qué actividad es la que más dinamiza a la población autóctona?
 38. ¿Qué actividad o iniciativa recomendaría para poder adaptarla en otras instituciones?
 39. ¿Qué estrategias se utilizan para hacer actividades enlazadas al territorio?
 40. ¿Qué medio utilizan para promocionar sus actividades?
- 41. Servicios**
42. ¿Consta de visitas guiadas, guías en soporte electrónico, información accesible para personas con diversidad funcional?
 43. ¿Cuenta con algún tipo de documentación específica en el habla propia del territorio? (Folleto, cartelería, señalización, cartelas, etc.)
- 44. Visitantes**
45. ¿Cómo participan las generaciones de mayores de la localidad para difundir su cultura y tradiciones? (Cursos, demostraciones, talleres, etc.)
 46. ¿Qué destrezas utilizan para cautivar a las nuevas generaciones?
 47. ¿Realiza algún tipo de estudio específico de público local, nivel de recepción o participación?
- 48. Otras cuestiones**
49. ¿Dónde se pueden encontrar registros relativos a la institución? (Archivos, centros de documentación, bibliotecas, prensa, material audiovisual)
 50. ¿Pertenece a alguna red con otras instituciones?
 51. ¿Obra algún tipo de formación específica relacionada con la tipología del organismo?
 52. ¿Qué cree que le falta a su organismo?

La frontera como base: intercambios patrimoniales

Con el fin de situarnos en el momento en el que cada participante visita uno de estos organismos culturales, los cuestionarios se han ido respondiendo mediante observación directa, trabajo de documentación heterogénea, toma de fotografías, colección de información o entrevistas con las personas

responsables de las organizaciones, para las que también existen una serie de cuestiones que deben ser respondidas por ellas. Mientras se iban configurando los estándares se avanzaba en el estudio y se iba forjando este cuerpo central a modo de base de datos con esas instituciones representativas que tienen en común el involucrarse con su entorno y enlazar con su cultura y su historia para dinamizar su propio territorio.

La primera parte del trabajo, por tanto, se ha realizado siguiendo esas directrices en forma de cuestionarios. Se utilizó, rigurosamente, la técnica de preguntas abiertas y preguntas cerradas. Una vez finalizada esta primera parte de integración en los informes básicos, cada participante de uno y otro lado de los Pirineos elaboró sus propias conclusiones en forma de artículos que hoy aportan contenido a la edición. El objetivo original de este entramado es terminar por conocer qué hacen esas instituciones para, a través del territorio que las vincula, atraer a su población e involucrarse en ella buscando estrategias propias y comunes para unirse con una percepción más social, cultural y tradicional.

En resumen, la base de datos, a pesar de las dificultades que conlleva agrupar a muchos organismos diferentes bajo un mismo esquema, continúa modelando espacios y definiendo objetivos del proyecto. El patrimonio toma el papel protagonista a través de esas instituciones y de los aspectos analizados, sin los cuales sería imposible concluir resultados, propósitos e intenciones con el fin de determinar sus vínculos con el territorio. Los museos, sus colecciones, su manera de apostar por su valor, su patrimonio inmaterial y otras muestras similares nos hablan de un enclave donde la frontera no separa, sino que une cuanto a riqueza patrimonial, familiaridad, proximidad y enlaces con la cultura.





OAAEP Observatorio Aragonés
de Arte en la Esfera Pública

