

PATRIMONIO Y DESPOBLACIÓN

**ACTAS DEL
XVII COLOQUIO
DE ARTE
ARAGONÉS**

**JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Y PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN
(COORDS.)**

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Actas del XVII Coloquio de Arte Aragonés

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Y PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN
(COORDS. Y EDS.)

Patrimonio y despoblación
Actas del XVII
Coloquio de Arte Aragonés

© José María Alagón Laste y Pedro Luis Hernando Sebastián (coords. y eds.)

1.ª edición, Zaragoza, 2025

Edita: Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

Coordinación y Dirección científica: Pedro Luis Hernando Sebastián y José María Alagón Laste.

Comité científico: Concha Lomba Serrano, Mónica Vázquez Astorga, Rebeca Carretero Calvo, M.ª Pilar Poblador Muga, Natalia Juan García, Juan Carlos Lozano López, Fernando Sanz Ferreruela, María Josefa Tarifa Castilla, Pedro Luis Hernando Sebastián y José María Alagón Laste.

Secretaría técnica: Jorge Nelson Díaz Castillo, Gonzalo Preciado Azanza y Carlos Campelo Gaínza.

ISBN 978-84-10169-83-8

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

Para la elaboración de las presentes actas, se han seguido los criterios utilizados para la publicación de artículos científicos, libros o capítulos de libros de calidad contrastada: proceso anónimo de selección por pares ciegos, proceso de selección basado en el grado de originalidad e innovación, prioridad temática y aportación metodológica... Puede leerse íntegramente en abierto y permite su descarga desde el repositorio institucional de la Universidad de Zaragoza.

La publicación del presente libro ha podido llevarse a cabo gracias a la financiación del Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón a través del grupo de investigación de referencia Vestigium (H19_23R).



PRESENTACIÓN

Presentation

José María Alagón Laste y Pedro Luis Hernando Sebastián

Directores científicos del XVII Coloquio de Arte Aragonés

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, dentro del proceso de selección de temática para los Coloquio de Arte Aragonés que viene organizando desde el año 1978, decidió dedicar la presente edición al estudio sobre el patrimonio aragonés en el contexto de la despoblación del territorio.

Sin duda, el patrimonio aragonés ubicado en entornos despoblados o en proceso de despoblación, es uno de los principales retos culturales con los que se enfrenta nuestra sociedad. Esta problemática se basa fundamentalmente en el abandono de los núcleos de población, con todo lo que ello supone. Para el caso que nos ocupa, se substancia fundamentalmente a partir de dos situaciones críticas: por un lado, la carencia de estudios e investigaciones académicas que tengan por objeto el análisis de estas producciones culturales por el mero hecho de estar ubicadas en estos territorios y, por otro, la dificultad de desarrollar acciones de gestión, difusión o puesta en valor de este patrimonio.

Por este motivo se decidió plantear la existencia de dos bloques diferenciados en el coloquio: un primer bloque denominado «Estudios y aportaciones al conocimiento del patrimonio aragonés en el medio rural»; y un segundo bloque titulado «Gestión del patrimonio aragonés en el medio rural, experiencias desde las instituciones implicadas».

En el primer caso, se manifiesta la importancia del trabajo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, sin cuya intervención, mucho de este patrimonio cultural estaría en el más completo olvido. Las propuestas de comunicación seleccionadas recogen estudios desde época medieval hasta época contemporánea, e incorporan un completo abanico de manifestaciones en arquitectura, escultura, pintura, literatura, artes decorativas, cine...

En el segundo bloque han participado, además, un valioso compendio de asociaciones e iniciativas culturales generadas a través de proyectos de todo tipo desarrollados tanto con fondos europeos, como con recursos estrictamente locales. Han participado desde asociaciones como la de Amigos de Serrablo, con más de cincuenta años de trabajo, junto con otras más recientes como la Asociación Fuset. Especial interés han demostrado los proyectos e iniciativas de carácter museístico ubicados en estos entornos.

Todo lo que se recoge en estas actas nos permite imaginar un futuro esperanzador para nuestro patrimonio cultural. Respondiendo a esta problemática relativamente reciente, todas estas acciones están asentando las bases para revertir esta compleja situación. Además, si con ello se consigue animar las importantes intervenciones que se vienen realizando desde los ayuntamientos, diputaciones provinciales y gobierno autonómico, o desde algunas entidades financieras y fundaciones, concienciándolas de la importancia que tiene este tipo de colaboraciones, habremos cumplido con el objetivo marcado.

Para su celebración, el XVII Coloquio de Arte Aragonés ha contado con la colaboración de un importante conjunto de instituciones: Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social y Vicerrectorado de Política Científica de la Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado del campus universitario de Teruel, Diócesis de Teruel y Albarracín, Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH), y el Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Las actas han podido ser publicadas gracias a financiación del Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón a través del grupo de investigación de referencia Vestigium (H19_23R).

CONFERENCIA INAUGURAL

EL PATRIMONIO CULTURAL EN LA ESPAÑA DESPOBLADA

The cultural heritage in depopulated Spain

Pedro Luis Hernando Sebastián¹

Introducción

Con el presente trabajo pretendemos destacar aquellas cuestiones que afectan al patrimonio cultural ubicado en la conocida como España despoblada. Hemos querido ordenarlo en varios conjuntos: el patrimonio militar, el religioso, el arqueológico y el industrial. Se han seleccionado ejemplos significativos de cada problemática, y se han introducido enlaces de internet de cada uno de los elementos citados para invitar al lector a buscar un primer nivel de información que pueda despertar su interés por una cuestión que está pasando bastante desapercibida. Estamos convencidos de que nos enfrentamos a uno de los mayores peligros para la conservación de aquellos elementos que conforman nuestra identidad como sociedad.

Es ya muy conocida, pues en las últimas décadas ha sido objeto de reflexión y estudio desde diversos ámbitos, la situación en la que se encuentran muchos territorios de España a causa de la escasez de población. Son conocidas también las causas que han provocado a esta situación. Se pueden resumir en unas pocas líneas. De manera continuada en el tiempo,

1 Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel. Dirección de correo electrónico: peluher@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5049-166X>.

no se han realizado las inversiones necesarias para el desarrollo armónico del territorio, priorizando la periferia del Estado, en detrimento del interior. Con ello, lo que originalmente, y con una cierta lógica, pudo formar parte de una política de optimización de recursos, financiando la actividad de aquellos lugares en los que el retorno de la inversión era más evidente, en la actualidad ha generado unos territorios con mucha población y otros prácticamente despoblados y sin recursos.

El bucle ahora es prácticamente imposible de romper con las actuales condiciones sociales y económicas. La población joven emigra hacia las ciudades y sus entornos urbanos en busca de oportunidades laborales y educativas que no puede ofrecer un medio despoblado que no ha recibido las mismas inversiones. La población de estos lugares, en términos estadísticos, envejece, las tasas de natalidad cada vez son menores, disminuye una actividad económica que tiende a centrarse exclusivamente en el sector primario y también la demanda de bienes, resultando menos viable el mantenimiento incluso de servicios públicos esenciales como escuelas, centros de salud o infraestructuras de transporte. La calidad de vida de las personas residentes en estos entornos es menor, siendo progresivamente menos atractivos en términos generales y más complicado que pueda revertirse la situación.

Un verdadero problema que siempre se ha abordado desde una perspectiva económica y social. En los últimos años, también se han realizado otros tipos de análisis sobre las consecuencias de todo este proceso. Por ejemplo, se está analizando el impacto ambiental que la despoblación genera con el abandono de tierras de cultivo o de espacios dedicados a la ganadería. Sin embargo, no ha sido tan analizado el impacto que la despoblación tienen en el patrimonio cultural, siendo en este momento del proceso, casi obligatorio abordar la cuestión para ser conscientes de los evidentes peligros que ello tiene para su conservación y poder diseñar acciones de gestión y protección.

El estado general del patrimonio cultural ante la despoblación. Identificando los principales problemas

La situación de partida del patrimonio cultural español es que un porcentaje muy elevado de sus manifestaciones, sean de la naturaleza que sean, se crearon para cubrir las necesidades que, a lo largo de la historia y dependiendo de las condiciones de cada momento, tuvieron las diferentes

poblaciones humanas asentada en lo que actualmente se considera medio despoblado. Si acabamos de afirmar que ese medio dispone de menos recursos, en general, para todo tipo de servicios, podemos cerrar el silogismo deduciendo que necesariamente, el patrimonio de estas áreas dispondrá también de menos recursos que el patrimonio de las áreas urbanas o periurbanas, lo que lo expone con mayor facilidad a su deterioro.

Sin entrar en otras disquisiciones o valores geográficos, que un patrimonio se encuentre en el medio despoblado quiere decir que, en la mayoría de las ocasiones, al estar alejado de los centros de población y en lugares de difícil acceso y control, se encuentra en un estado de abandono social y administrativo. Por las mismas causas, este patrimonio ha sido tan poco estudiado que incluso la historiografía desconoce su propia existencia. Finalmente, y de nuevo por su ubicación, significa que se trata de un patrimonio que tiende a perder el uso y el sentido original que justificó su creación.

Es precisamente este último factor, el de la utilización, y el sentido que se le pueda dar al patrimonio cultural, lo que más afecta a un bien que se encuentra en el medio despoblado. Al estudiar las diferentes manifestaciones culturales vamos conociendo porqué se produjeron, cómo se han conservado o adaptado y qué causas han llevado a que algunas hayan desaparecido. Casi siempre los motivos de uno u otro caso están en función de la necesidad y de su pertinencia. Esta falta de necesidad y pertinencia viene determinada por su ubicación y su entorno social. Si se ha abandonado, fundamentalmente es porque ya no tiene uso, ya sea una casa señorial, una iglesia, ermita, o convento, un castillo, o también una romería, un baile o una gestión determinada de un paisaje. Si no se dota de un nuevo uso, sólo queda procurar su conservación únicamente mediante acciones mayoritariamente institucionales de gestión cultural que no siempre pueden llegar a todos los lugares en los que se necesita. Esta situación y estos principios se pueden aplicar a prácticamente todos los tipos de patrimonio cultural existente en el medio rural despoblado, afectando de manera muy especial al patrimonio inmaterial.

Pero no sólo están localizados en lugares sin personas que otorguen una componente utilitaria a estos bienes; también lo están en espacios en los que nadie hay que los proteja o que haga las mínimas labores de mantenimiento. Nadie que pueda sorprender a los expoliadores de un ya-

cimiento arqueológico, que suba a la cubierta de un templo a limpiar las bóvedas, que recuerde como era la canción que se interpretaba en una festividad determinada... Todas estas cosas ocurrían en el pasado, realmente hasta hace muy pocas décadas. La población, por sus propias dinámicas, protegía su patrimonio cultural y lo mantenía en uso, pero en la actualidad y con estas circunstancias, no hay nadie que se pueda encargar de él. Como ha podido leerse en un medio de comunicación turolense, las alarmas de una iglesia pueden sonar ante un intento de robo, pero hay lugares en los que no hay nadie que las escuche.²

Muchos de estos riesgos a los que aludimos se describen y se tienen en cuenta por parte del Ministerio de Cultura español para elaborar sus planes de actuación sobre las distintas tipologías de patrimonio.³ En el mismo Ministerio, cuando se habla del patrimonio cultural inmaterial, en cuanto a la evaluación de sus riesgos, encontramos:

La fosilización o paralización de manifestaciones inmateriales motivadas por agentes externos a causa de políticas conservacionistas, la pérdida de especificidad motivada por políticas globalizadoras, la apropiación indebida del PCI por parte de sectores que carecen de legitimidad, la modificación de la naturaleza del PCI mediante acciones inadecuadas de difusión y promoción, las dificultades en la perpetuación y la transmisión, una actuación descoordinada entre administraciones y en relación a los portadores de la tradición.⁴

En ninguno de los dos casos se alude, con la importancia que merece, a lo que consideramos que es el principal de los problemas: el de la falta de población. Aunque pueda decirse que existen elementos que igualmente se encuentran en peligro en ciudades o lugares de alta densidad de población, estos peligros son de otra naturaleza diferente y responden a intereses urbanísticos, cambios de paradigma cultural, especulación

2 <https://www.diariodeteruel.es/en-el-papel/de-que-sirve-tener-alarma-en-las-iglesias-si-aunque-suene-nadie-la-escucha> [todos los enlaces han sido revisados a fecha de cierre de este artículo: 30-X-2024].

3 <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/arquitectura-defensiva/identificacion-riesgos.html>

4 <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/salvaguardia-patrimonio-cultural-inmaterial/identificacion-riesgos.html>

empresarial... Lo que estamos afirmando es que el principal problema de estos otros bienes culturales que se encuentran en la geografía despoblada es precisamente esa ubicación y esa carencia. El resto de riesgos es secundario a este factor.

La asociación Hispania Nostra realiza una catalogación de bienes culturales en función de su estado de conservación para concienciar a la población sobre la situación de nuestro patrimonio. De esta catalogación se extraen tres listas. La lista roja para los bienes en peligro, la lista negra para los bienes irremediablemente perdidos, y la lista verde para los que estaban en la lista roja, pero se han podido recuperar. La más nutrida es la lista roja y la inmensa mayoría de los bienes que recoge están en el medio despoblado. En Aragón hemos identificado 124 lugares con bienes que actualmente aparecen en la lista roja. Cruzando los datos de esos lugares, con el número de habitantes que proporciona el Instituto Nacional de Estadística para el año 2024 obtenemos los siguientes resultados que confirman a la despoblación como causa inherente a casi todos los bienes listados. Así, 20 de esos bienes están en lugares en los que no hay población. Si seleccionamos los lugares con menos de 150 habitantes, vemos que estos suponen el 54% del total. Si elevamos el número hasta los 200 habitantes, suponen el 59,6%. Exceptuando algunos elementos ubicados en las ciudades de Zaragoza, Huesca o Calatayud, sólo hay tres bienes en peligro ubicados en localidades que estén en el rango entre los 800 y 20.000 habitantes. Unos datos muy alarmantes, tanto más cuanto la mayoría de estos bienes ni siquiera se encuentran dentro del casco urbano de la pequeña población a la que pertenecen, si no en diferentes ámbitos abandonados de su término municipal.

Por todo lo dicho, la realidad indica que, para solucionar los problemas del patrimonio cultural en estas zonas, sería necesario consolidar la trama poblacional que asegure el mantenimiento integral de las manifestaciones culturales. Cuestión tan compleja como lo es, en general, todo lo que rodea al problema de la despoblación en España.

Procedemos a continuación a observar los problemas a los que ya se están enfrentando en este contexto, los grandes conjuntos citados de bienes culturales materiales.

Arquitectura militar. Castillos

El patrimonio relacionado con la defensa y protección del territorio se manifiesta en forma de castillos, murallas, atalayas, trincheras... Desde la antigüedad se han promulgado normas para promover su conservación, en atención a la necesidad de proteger a la población frente a situaciones bélicas del orden que fuere. En la actualidad, ubicadas en lugares inaccesibles, y alejadas de los núcleos de población, estas construcciones no responden a esta función, y afortunadamente ya sólo conservan el sentido de transmitir los valores culturales, históricos y artísticos que atesoran. Es evidente que esta utilidad justifica por sí sola cualquier actuación dirigida a la promoción y conservación de cualquier bien cultural, pero es igualmente entendible que si junto a ello, se generase en este tipo de patrimonio otros usos que se pudieran percibir de manera clara y distinta por la sociedad, el caudal de recursos circularía de manera más fluida. Sin abandonar el espacio en el que nos encontramos se pueden establecer dos grandes conjuntos. El primero lo componen los castillos que se encuentran en despoblados y alejados de las rutas mínimas de comunicación. Sobre estos edificios muy raramente se actúa. El segundo está formado por los castillos y construcciones que se ubican en poblaciones, por pequeñas que estas sean, o próximas a otros centros de población.

Revisando este último tipo de edificios a nivel nacional, se observa que efectivamente, a algunos de estos castillos o murallas sí que se les han dado nuevos usos, y se han rehabilitado atendiendo a nuevas perspectivas dirigidas, por ejemplo, al turismo cultural en forma de alojamientos, escenografías para representaciones teatrales o musicales, espacios expositivos... Se conservan con mayor o menor éxito, pero fundamentalmente se ubican en entornos poblados o lugares que tienen la capacidad de atraer población de otros ámbitos.⁵

La Red de Patrimonio Histórico Spain's Heritage, a través de su página web, ofrece información sobre visitas, rutas y posibilidades de alojamiento

5 ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. Y VILLENA ESPINOSA, R., «Los castillos, ¿destino turístico?», en Martínez Sánchez-Mateos, H. y Rubio Martín, M. (coords.) *De Marco Polo al lowcost. Perfiles del turismo contemporáneo*, Madrid, Ed. Catarata, 2020. p. 69-90.

en algunos castillos españoles.⁶ Se puede comprobar que la mayoría de ellos, los que forman parte de una ruta o permiten la entrada, se localizan en entornos de población, lo que nos demuestra que la capacidad de atraer visitantes de un castillo va en función de su distancia a los centros urbanos más poblados. Cuanto más nos alejamos de estos, más difícil es que atraigan a visitantes o turistas, independientemente de la calidad de la propuesta cultural que acojan. Insistimos en que se deben conservar únicamente por sus valores históricos, pero su lejanía y el estado de conservación en que se encuentran debido a esa lejanía, hace que su rehabilitación sea un tanto compleja.

Los castillos con un mínimo de población en su entorno pueden sobrevivir, mientras que los que pertenecen al primer conjunto, si nada cambia, se convertirán en ruinas en pocos años. Esto es lo que ocurre en el término municipal de Pozondón (Teruel) donde se ubica el castillo del despoblado de Los Ares,⁷ en el Castillo de las Torres en Monesterio, Badajoz,⁸ el Castillo de Monreal en Dosbarrios, Toledo,⁹ ya abandonado en el siglo XV, o los Castillos de Sora en Castejón de Valdejasa,¹⁰ y de Santía en Erla,¹¹ ambos en la provincia de Zaragoza. Todos ellos forman parte de los castillos de los que uno se pregunta cómo es posible que no se hayan perdido ya definitivamente.

A la falta de recursos en el contexto de la despoblación, y a la pérdida de uso de muchos de estos bienes, se une la magnitud del patrimonio militar y defensivo afectado. Algunas cifras nos pueden dar una idea del número de elementos culturales que hay que atender.

En la página web de la FHB se estima que son 20 000 los castillos que hay en España, y la Asociación Española de Amigos de los Castillos tiene inventariados 10 300.¹² La diferencia que se percibe entre ambas referencias se debe fundamentalmente a la dificultad de catalogar todos aquellos

6 <https://www.spainheritagenetwork.com/>

7 <https://patrimonioculturaldearagon.es/patrimonio/castillos-de-los-ares/>

8 <https://listaroja.hispanianostra.org/ficha/castillo-las-torres/>

9 <https://www.xn--castillosdeespaa-lub.es/es/content/monreal-castillo-de-1>

10 <https://www.castillosnet.org/fortificacion.php?r=Z-CAS-047>

11 <https://www.sipca.es/censo/1-INM-ZAR-005-100-004/Castillo/de/Santia.html>

12 <https://fundacionhispanobritanica.org/castillos-de-espana/>

testimonios ubicados en las áreas despobladas y el medio rural. Así pues, no está en riesgo el conjunto de castillos españoles, si no los castillos que se encuentran en estos entornos.

Inciendiando en esta circunstancia, en el documento publicado por Arcatur, asociación dedicada al estudio de los castillos de la provincia de Teruel, se estima en 600 los enclaves militares localizados, y se incluye un mapa con 118 ubicaciones.¹³ A pesar de estas cifras, no es extraño leer en la prensa local artículos referidos a la importancia turística que tienen los castillos en la provincia.¹⁴ Alguna de estas cifras alcanzan en conjunto los 138 000 visitantes en el año 2023, valor considerable teniendo en cuenta que, de acuerdo a lo indicado por la citada asociación, se refiere únicamente a los nueve castillos turolenses que tienen registro de entrada.

Junto con todo ello, y a pesar de la legislación vigente, estas grandes fábricas se enfrentan a otras circunstancias negativas para su mantenimiento. Se abandona un castillo, se va deteriorando, se convierte en cantera de piedras y material constructivo. En cuanto a su propiedad, puede transmitirse entre generaciones, pero también pueden ser vendidos a uno o varios propietarios que lo pueden dividir, pueden ser adquiridos para usarlos para cualquier finalidad, o ser irremediamente modificados para adaptarse a esas nuevas necesidades, todo ello gracias al ecosistema producido por la despoblación. En otros casos, no se les conoce propiedad alguna, y pueden pasar a ser reclamados por distintas entidades locales. Esto no les asegura su subsistencia, pero resulta más sencillo conseguir ayudas públicas para ello.

Nuevos usos para castillo y murallas

Aludimos a tres ejemplos de actuación cultural sobre castillos y fortalezas que se utilizan como espacios de conciertos musicales, incorporando, por considerarlo relevante, la referencia del lugar con su número de habitantes en 2024. En Aragón se celebra el Festival de los Castillos. En su última convocatoria se programaron actividades en Grisel (96), Illueca

13 <https://www.castillosordenesmilitaresaragon.es/wp-content/uploads/2019/10/Folleto-Castillos-Teruel.pdf>

14 <https://www.diariodeteruel.es/comarcas/los-castillos-son-uno-de-los-principales-recursos-turisticos-en-diversas-zonas-de-la-provincia>

(2727), Alfajarín (2415), Mesones de Isuela (266), Jarque de Moncayo (381), Valderrobres (2545), Añón de Moncayo (216), Sádaba (1258), Novallas (859), San Agustín (137), Fraga (15 390), Albalate del Arzobispo (1933) y Loarre (351).¹⁵

La Diputación Provincial de Cuenca realiza una actuación semejante en los castillos de Mirabel (632), Trevejo (24) y Portezuelo (206).¹⁶ La Diputación de Valladolid organiza las Veladas Musicales de los Castillos, que en el año 2024 se realizaron en los castillos de Íscar (6396), Torrelobatón (386), Portillo (2368), Trigueros del Valle (314), Tiedra (282), Villafuerte (86), Montealegre (105), Simancas (5538) y Villagarcía de Campos (288).¹⁷

Innumerables son los intentos para convertir un castillo en un hotel, parador o restaurante. Si se localizan en entornos despoblados suelen tener detrás la iniciativa local. Por ejemplo, en Villanueva de Cañedo (11 habitantes en 2019), en Salamanca, se encuentra la Posada Real Castillo del Buen Amor, declarado Monumento Nacional en 1931. Tras su restauración por parte de los actuales propietarios, desde el 18 de julio de 2003 es un hotel con 41 habitaciones de lujo. El castillo de Grisel (96 habitantes en 2024) también fue restaurado por iniciativa particular y convertido en hotel. También se documentan iniciativas de este tipo desarrolladas por los ayuntamientos, como ocurrió en el caso de la torre defensiva de Ateca. Un esfuerzo económico que nada tiene que ver con la labor que a nivel institucional desarrollan los Paradores de turismo, ubicados en castillos como el de Sigüenza (Guadalajara), Monterrey (Ourense), Olite (Navarra) o Alcañiz (Teruel) y que, aunque tengan claros efectos en la conservación del patrimonio, responden a otras circunstancias empresariales muy diferentes. Lo mismo cabe decir de los castillos convertidos en museos en localidades como Peñafiel, Medina del Campo o Belmonte. Lo más importante en uno y otro caso es que estas intervenciones se realicen con el debido respeto a la naturaleza del edificio, y que las modificaciones necesarias para su reutilización no acaben teniendo el resultado contrario al esperado. De momento, actuaciones de este tipo son las únicas que parecen ser efectivas para su conservación.

15 <https://festivalesdeloscastillos.es/>

16 <https://www.dip-caceres.es/tag/festival-de-los-castillos/>

17 <https://cultura.diputaciondevalladolid.es/veladas-musicales-en-los-castillos>

Patrimonio religioso

En el caso del patrimonio religioso las cifras no son de menor entidad que las de la arquitectura defensiva. Con la debida precaución, dada complejidad del proceso de cálculo, aportamos los datos que hemos localizado sobre el número de edificios religiosos en España, que se refieren a parroquias (22 933), monasterios (712), catedrales (87) y santuarios (639).¹⁸ Un número realmente muy considerable de bienes arquitectónicos, con su correspondiente dotación artística de bienes muebles. Para el caso que no ocupa, disponemos de la información ofrecida por la Conferencia Episcopal Española donde se indica que 11 437 parroquias se localizan en el medio rural.¹⁹ Ignoramos cuáles han sido los criterios para considerar una parroquia rural, periurbana o urbana, pero en todo caso se trata de prácticamente la mitad de unos bienes arquitectónicos susceptibles de consideración cultural los que se localizan en zonas potencialmente problemáticas debido a la despoblación.

Mantenimiento de uso y cambio en la intervención de la población local en la conservación

A diferencia de los castillos que acabamos de comentar, las iglesias no han tenido hasta ahora ningún problema con el uso o su función social. Aunque la población que hubiera en una localidad fuera poca, la iglesia seguía teniendo su uso religioso, y era atendida por la diócesis correspondiente para tal servicio. En general así sigue siendo, pero en los últimos años, y debido al problema de la despoblación, estamos asistiendo a un cambio significativo de condiciones. La situación de partida es que las localidades del medio despoblado no sólo tienen poca población, sino que ésta se encuentra muy envejecida. No sólo no hay relevo generacional en las actividades económicas, tampoco lo hay en las actividades de naturaleza cultural ni en las de naturaleza religiosa.

18 <https://es.statista.com/estadisticas/554434/parroquias-y-monasterios-de-la-iglesia-catolica-en-espana/>

19 <https://www.conferenciaepiscopal.es/iglesia-en-espana/iglesia-en-numeros/>

Si no hay población, no hay fieles que, con su participación en la actividad de la iglesia, colaboren en el mantenimiento de sus templos. Las parroquias, como primera estructura de gestión, no disponen de los fondos suficientes para acometer, ya no las reformas necesarias, sino las más mínimas labores de mantenimiento. En el pasado, la disponibilidad de fieles hacía que se realizaran periódicamente estas labores de control y mantenimiento consistentes, por ejemplo, en la limpieza de las bóvedas o de las torres de unas iglesias tradicionalmente afectadas por la presencia de palomas. También se procedía, al igual que con otras casas del pueblo o con el edificio del ayuntamiento, a revisar los tejados para sustituir tejas rotas o recolocarlas si se encontraban desplazadas. Esto hacía que no se produjeran daños mayores en las cubiertas.

Al no disponer de esos recursos humanos, no se pueden revisar bien las cubiertas y lo que en principio es una gotera, rápidamente se convierte en un tejado en peligro. Si esto ocurre en localidades con poca población y con población envejecida, podemos imaginar qué es lo que pasa con las iglesias ubicadas en entornos prácticamente despoblados o con ermitas que apenas tengan uso litúrgico. Desaparecerán en poco tiempo una vez iniciado el proceso de deterioro.

Aunque no afecte tanto el cambio de uso, sí que se perciben ciertos movimientos de transformación cuando las diócesis de la España despoblada firman cesiones temporales de uso y servicio de algunos templos para poder disponer de fondos públicos para su restauración. Lo mismo puede decirse de los espacios religiosos que se ceden para convertirse en museos, centros de interpretación, o que pasan a ser gestionados culturalmente por fundaciones. Como dato llamativo, indicar que en los últimos años, dados los problemas para disponer de viviendas, se han convertido algunos edificios religiosos en manos privadas en espacios residenciales.²⁰

La realidad final de todo esto es que el listado de iglesias y ermitas en ruinas o en peligro es innumerable y aumenta rápidamente. Se calcula que más de 400 edificios religiosos se encuentran arruinados en España.²¹

20 https://www.elconfidencial.com/espana/2025-02-16/vivienda-templos-religiosos-iglesias_4064443/

21 <https://www.larazon.es/cultura/arte/20220630/5dih5cpmibeopo4qe44vm7p4xy.html>

El caso de los conventos y monasterios

Igual de problemática es la situación en la que se encuentran los conventos y monasterios de estas áreas. Son grandes fábricas arquitectónicas, diseñadas para albergar a un buen número de personas. Su mantenimiento está casi asegurado mientras se encuentran en uso. Pero una vez abandonados estos edificios, su proceso de deterioro es asombrosamente rápido. Tejados con goteras cada vez mayores, humedades en los muros que no se sanean, jardines y patios en los que crecen todo tipo de plantas, evacuación de aguas de cubierta atascados...

Su diseño responde a la necesidad de uso conventual. Tras el traslado de la comunidad que los habitaba, es difícil adaptarlos a usos actuales y además respetar sus valores culturales e históricos. En la provincia de Teruel, desde principios de siglo, hemos localizado un total de 15 conventos que han quedado vacíos.

De todos ellos, el de la Cartuja de Aula Dei mantiene su uso religioso al pasar a manos de comunidad religiosa «Chemin Neuf». El de San Agustín de Caspe acoge dependencias municipales. El monasterio de las Dominicas de Albarracín fue adquirido para transformarlo en un hotel, mientras que el de Concepcionistas de Calamocha fue adquirido por el ayuntamiento de la localidad. Ejemplo de que en el medio urbano los peligros para el patrimonio son diferentes es el Monasterio de Santa María de Jerusalén de Zaragoza, que, una vez trasladada la comunidad, fue derribado en 2023 para dedicar el solar en el que se encontraba a otros usos.²²

En la lista roja del patrimonio de Hispania Nostra encontramos el Monasterio de Santa María de la Vega en Renedo de la Vega, Palencia, utilizado dentro de una explotación agrícola, el Monasterio de San Francisco de los Reyes en Lerma, Burgos, prácticamente derruido, lo mismo que ocurre con el Real Monasterio de Santa María de Nogales, en San Esteban de Nogales, León, el Monasterio de Santa Susana o La Trapa en Maella, Zaragoza, o el Monasterio cisterciense de Cambrón, también en Zaragoza.

22 LOP OTÍN, P., «Otra víctima de la piqueta: el derribo del convento de Santa María de Jerusalén de Zaragoza en el verano de 2023», en *Artígrama*, 38, 2023, p. 397-406.

Varias son las propuestas realizadas para poner en uso estos edificios. Algunas han tenido éxito y otras no. Los intentos pasan desde su conversión museos y centros de interpretación, su utilización como espacios culturales de distinta naturaleza, hasta su transformación en oficinas o espacios administrativos.

Cabe señalar que hay ejemplos que confirman que la adquisición de este tipo de inmuebles tanto por parte de la iniciativa privada como de las administraciones públicas no es una garantía para asegurar su mantenimiento y conservación. La realidad es que, los problemas con los que se enfrentan las diócesis y las propias órdenes propietarias de estos edificios, son los mismos que tienen los nuevos propietarios. Un buen ejemplo de ello es la Hospedería del Monasterio de Rueda, magnífico cenobio cisterciense del siglo XIII, en la provincia de Zaragoza. A pesar de la importante inversión pública, de la participación en la gestión de importantes empresas del sector, desde su inauguración hemos asistido a varios periodos de cierre, en uno de los cuales se encuentra actualmente.

En el monasterio de capuchinas de Albarracín, según noticias publicadas en la prensa local del año 2023, se planteaba una remodelación con un presupuesto de 15 millones de euros.²³ Sin embargo, actualmente, después de haber iniciado las primeras fases de remodelación de su interior y anunciar la continuación de las obras de manera inminente, parecen estar paralizadas.

El convento de Calamocha se encuentra igualmente paralizado. Los gastos que debe afrontar el ayuntamiento para desarrollar el proyecto planteado que pretende compaginar el uso residencial con el administrativo y el cultural, son demasiado elevados incluso para un consistorio de este tipo. En la actualidad el convento se encuentra cerrado, a la espera de esta iniciativa, y mientras tanto sirve de escenario a algunas actividades que no siempre han sido bien aceptadas por todos los vecinos de la localidad.²⁴ Entre ellas se incluye un pasaje del terror.²⁵

23 <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/teruel/2023/10/15/el-grupo-gargallo-transformara-en-hotel-el-convento-de-las-dominicas-de-albarracin-1684372.html>

24 Video: <https://www.youtube.com/watch?v=fTbfi6-Vkdo>

25 Video: <https://www.youtube.com/watch?v=93FVg00psrA>

Con similares dificultades se enfrentará el ayuntamiento de Calanda, quien adquirió el conocido como Convento del Desierto. Se encargó un plan director en 2022, y se calculó un presupuesto de entre 8 y 10 millones de euros para su rehabilitación.²⁶

Un caso que podríamos denominar de relativo éxito es el que ocurrió con el Convento de la orden servita de Cuevas de Cañart. La iniciativa local recuperó parte de las ruinas de este convento, convirtiéndolo en un lugar de visita turística y de realización de actividades culturales, cuestión ésta muy significativa si conocemos que la localidad dispone de un censo de 76 personas según el INE en 2023. A pesar de esta primera acción, se cuantifica en casi un millón de euros lo que se necesitaría para su presentación definitiva.²⁷ En la misma localidad se encuentra el Convento de las concepcionistas franciscanas, en cuya cesión se trabaja actualmente junto con la Diócesis de Teruel.

Las mismas necesidades económicas tendrá que cubrir, mediante la búsqueda y gestión de ayudas externas, el ayuntamiento de Gea de Albarracín. El convento del Carmen pasó a propiedad del ayuntamiento tras la desamortización, y en la actualidad se calcula que costaría unos tres millones de euros su rehabilitación integral con fines culturales. Al parecer se ha solicitado a la Diócesis la cesión de la iglesia del convento, para poder elaborar el proyecto de manera conjunta.²⁸ Parte del convento ya se ha utilizado para disponer en él determinados establecimientos de servicio social para las gentes del lugar.

Sin salir de la provincia de Teruel, encontramos ejemplos positivos como la recuperación del convento de La Fresneda, transformado en Hotel El Convent 1613. En otros ámbitos con similar problemática encontramos el Hotel Boutique El Convento de Mave, en Santa María de Mave, Palencia o el Hotel Spa Convento Las Claras, Peñafiel.

26 <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/teruel/2022/05/08/reconstruir-el-convento-del-desierto-de-calanda-costara-de-8-a-10-millones-de-euros-1572734.html>

27 <https://www.lacomarca.net/convento-servitas-cuevas-canart-necesita-916000-euros/>

28 <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/teruel/2023/10/11/el-convento-carmelita-de-gea-de-albarracin-inicia-el-proceso-para-ser-bic-y-licita-su-restauracion-integral-1683208.html>

Un caso verdaderamente llamativo es el del Monasterio de Rioseco, en las Merindades de Burgos, donde un edificio en ruinas se ha convertido en un reclamo turístico que atrae a unas 50 000 personas al año y que, al igual que el convento de Cuevas de Cañart, ha sido intervenido por voluntarios.²⁹ También hay que señalar la actuación para salvaguardar la Cartuja de Fuentes. En estado de abandono, fue adquirida por la Diputación Provincial de Huesca. Tras su restauración, abrió sus puertas en 2017 y se ha convertido en uno de las visitas más interesantes del patrimonio cultural aragonés.³⁰

El problema de los bienes muebles de los conventos y monasterios.

Otro problema secundario al abandono de los conventos en el medio despoblado es que las colecciones de arte mueble que se ubicaban en ellos no siempre pueden ser controlada por las administraciones responsables. A pesar de la existencia de legislación al respecto, que prohíbe la salida de las colecciones artísticas de un convento de una comunidad autónoma si no existe la comunicación previa a las instituciones correspondientes, la realidad es que las circunstancias que rodean a su ubicación, hace muy complicado el control de estas piezas.

Se ha dado el caso de galerías de arte que han informado de la existencia de lotes de subasta procedentes de conventos que han llegado a ellos en extrañas circunstancias. Una vez cerrados los conventos a la vida religiosa, pueden producirse con mucha mayor probabilidad robos de obras de arte y materiales depositados en sus estancias. En el caso que citamos, afortunadamente la subasta pudo ser paralizada y los bienes devueltos a su lugar de origen. Es mucho más difícil imaginar que esto ocurriese en conventos o monasterios ubicados en las grandes ciudades.

Convenios institucionales para conservar este patrimonio

Si las diócesis de la España despoblada carecen de los recursos necesarios para el mantenimiento de los templos, una carencia exactamente igual

29 https://www.eldiario.es/cultura/milagro-rioseco-ruinas-monasterio-desahuciado-hoy-reciben-50-000-visitas-ano_1_9844717.html

30 <https://www.dphuesca.es/-/la-cartuja-de-las-fuentes-supera-por-vez-primera-las-6.000-visitas-anuales>

a la que sufren los ayuntamientos o las asociaciones de estos territorios, parece lógico plantear una acción conjunta entre todos los agentes implicados para poder conseguir la financiación adecuada. Algunas Diputaciones Provinciales firman anualmente los correspondientes convenios de colaboración para actuar en la restauración y conservación de estos bienes. Para la provincia de Huesca, y con la colaboración entre los obispos osenses, la Diputación Provincial de Huesca y la Diputación General de Aragón se firmó en 2024 un convenio por valor de 780 000 euros para actuar en un total de 16 templos.³¹ El convenio entre Diputación de Soria y el Obispado atendía a la restauración de siete iglesias por 476 817 euros.³² El convenio entre la Diputación y el Obispado de Cuenca cuenta con 700 00 euros para 25 edificios.³³ El convenio entre la Diputación Provincial de Teruel, Ibercaja y el Obispado asciende a 238 000 euros, si bien se está revisando un aumento considerable de la cuantía total para el año 2025.³⁴ Sin la existencia de estos convenios con los que agrupar las inversiones y actuar de manera conjunta, apenas se podrían mantener en pie muchas de estas iglesias.

Una vez solucionados los casos más graves y urgentes, el futuro pasa por acometer labores de mantenimiento continuo mediante empresas y profesionales externos, consolidar su uso y ampliarlo incorporando el gran valor de la historia y de las obras de arte que contienen estos templos, como recursos turístico cultural.

Patrimonio arqueológico

Si nos referimos al número de bienes del patrimonio arqueológico español, ocurre lo mismo que con el resto, existe un ingente catálogo de

31 <https://www.dphuesca.es/-/dph-dga-y-obispos-van-a-invertir-780.000-euros-para-mejorar-las-condiciones-de-16-iglesias-y-ermitas-de-la-provincia>

32 <https://www.dipsoria.es/actualidad/notas-de-prensa/firmado-el-convenio-entre-diputacion-y-obispado-que-aborda-la-restauracion-de-siete-iglesias-por>

33 <https://www.dipucuenca.es/-/el-convenio-entre-la-diputacion-y-el-obispado-de-cuenca-amplia-el-número-de-municipios-beneficiados-hasta-los-25>

34 <https://www.diariodeteruel.es/teruel/diputacion-obispado-e-ibercaja-reeditan-el-convenio-para-la-conservacion-de-16-templos>

elementos, la mayoría de los cuales se encuentran en entornos rurales despoblados. Por ejemplo, la Junta de Castilla y León ofrece un «visor sig» sobre el patrimonio arqueológico.³⁵ En su página web se cifra en 23 000 los yacimientos arqueológicos con delimitación únicamente en esta comunidad.

De todos los conjuntos patrimoniales existentes, este es posiblemente el que en mayor riesgo se encuentra. Por su propia naturaleza, aunque depende de muchos factores, suele ubicarse en lugares alejados de las poblaciones y ser apenas conocidos nada más que por los expertos y por las administraciones. Su control es prácticamente imposible en muchas zonas teniendo en cuenta los efectivos de la Guardia Civil disponibles. Por desgracia, muchas veces sólo se puede constatar la perpetración de un expolio arqueológico una vez realizado, cuando se logra incautar las piezas extraídas. En el año 2021, la guardia civil informó que en los últimos cinco años se habían intervenido unos 86 000 bienes arqueológicos. No obstante, la mayor operación contra este tipo de delitos, conocida como operación Tertis se saldó con 53 detenidos y más de 300 000 piezas arqueológicas intervenidas.³⁶

La educación y la concienciación de la ciudadanía sobre la importancia de conservar este tipo de patrimonio es seguramente el arma más efectiva para evitar su pérdida. Pero de nuevo volvemos a la misma problemática. Esta concienciación será seguramente efectiva en arqueología urbana. Cuando se levanta una calle o se renueva el pavimento de una plaza y aparecen restos arqueológicos, rápidamente aparece la noticia en los medios de comunicación, y se plantea rápidamente la posibilidad de mantenerlos, o incluso de convertirlos en espacios museísticos. En las áreas en las que se produce la mayor parte de los expolios no hay población suficiente como para mantener un control natural de los movimientos que puedan realizar los expoliadores por los alrededores. La propia idiosincrasia del lugar, puede hacer que haya incluso miedo de denunciar a un expoliador reconocido.

En ocasiones, la destrucción de un yacimiento puede haber sido producto del desconocimiento. Tal es el caso del vecino de Aldeanueva, en La

35 <https://idecyl.jcyl.es/geonetwork/srv/spa/catalog.search#/metadata/SPAGOB CYLPCUDTSPSYAR>

36 ALAY I RODRÍGUEZ, J. C. Y FULLOLA PERICOT, J. M., «Museos arqueológicos y gestión del arqueofurtivismo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 42, 2023. pp. 550-551.

Rioja, que destruyó el yacimiento romano de La Torrecilla durante una reforma en su finca.³⁷ En el término municipal de Padilla de Duero (Valladolid) se produjeron daños irreparables en el yacimiento de Pintia cuando un agricultor abrió una zanja para el riego.³⁸ Peor intención se apreció en el juicio contra la persona responsable de la destrucción del yacimiento de la Cueva de Chaves en Bastarás (Huesca), realizada para colocar un abrevadero de cabras.³⁹ Uno de los yacimientos del Berrueco, fue destruido al acceder a la zona con maquinaria pesada, a pesar de estar declarado BIC.⁴⁰ En una zona agrícola de Liria, en unos campos que habían sido trabajados para plantar naranjos sin la correspondiente licencia, se destruyó el yacimiento arqueológico que allí se encontraba. Poco después el lugar fue abordado por un grupo de expoliadores con sus correspondientes detectores. Tras ser detenidos, se recuperaron 1360 piezas.⁴¹ La misma situación se produjo en un terreno rural de la localidad cordobesa de Almedinilla, donde se destruyó un yacimiento arqueológico al roturar un campo para plantar olivos.⁴²

Paradójicamente, su ubicación en estos entornos, aunque sea un peligro para su integridad, también los convierten en activos de primer orden para su utilización como recurso turístico y cultural. El patrimonio arqueológico resulta atractivo para iniciativas culturales que dan lugar a rutas o a museos.⁴³ También lo es para entidades de gestión territorial más complejas como son los parques arqueológicos de Castilla-La Mancha.⁴⁴ Esta iniciativa, junto con otras de mayor cobertura patrimonial como los

37 <https://nuevecuatrouno.com/2024/11/21/un-vecino-de-aldeanueva-destroza-un-yacimiento-romano-durante-una-reforma-en-su-finca/>

38 https://www.lespanol.com/castilla-y-leon/region/valladolid/20240115/danos-irreparables-yacimiento-pintia-agricultor-destruye-parte-zanja-riego/825167724_0.html

39 <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca/2023/03/31/victorino-alonso-libra-carcel-destruccion-mayor-yacimiento-neolitico-aragon-1641824.html>

40 <https://www.tribunasalamanca.com/noticias/350440/upl-denuncia-la-destruccion-de-uno-de-los-yacimientos-del-berrueco-en-el-tejado-declarado-bic>

41 <https://www.lasprovincias.es/comunitat/saquean-yacimiento-arqueologico-20171221235954-ntvo.html>

42 <https://www.lavozdelasubetica.es/articulo/almedinilla/denuncian-destruccion-yacimiento-arqueologico-almedinilla-plantar-olivos/20210804114518026238.html>

43 FERNÁNDEZ ORTEA, J., «Análisis cuantitativo del impacto del arqueoturismo en España», *Investigaciones Turísticas*, n.º 14, 2017, pp. 87-108, disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/72119/1/Investigaciones-Turísticas_14_05.pdf

44 <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/parques-arqueologicos>

Parques Culturales de Aragón, son de las escasas acciones de cierto impacto que se han puesto en marcha para evitar los problemas de la despoblación atendiendo a este tipo de patrimonio.⁴⁵

Obra civil y Patrimonio industrial

Finalmente vamos a revisar la situación del patrimonio industrial. Debe ser reivindicado ya que puede parecer un contrasentido, es decir, puede pensarse que en los entornos despoblados no hubo industria que ahora genere un patrimonio cultural. La realidad es que muchos lugares actualmente despoblados, recibieron iniciativas industriales en algún momento. Se generaron los espacios arquitectónicos necesarios para la puesta en marcha de una explotación minera, de un molino, de fábricas de telas, papel, harinas... También disfrutaron de infraestructuras como puentes y viaductos, líneas de ferrocarril con sus correspondientes estaciones, incluso centrales eléctricas. Precisamente el desequilibrio inversor hizo que la gran mayoría de ellas finalmente no fueran rentables, acabaron por cerrar, y dejaron como testigo las construcciones realizadas.

Muchos son los ejemplos de tipologías de patrimonio industrial en peligro que podemos citar. En la lista roja de Hispania Nostra aparece el Batán del Rey, fábrica de harinas vinculada al Canal de Castilla, en la localidad de Herrera de Pisuergra, Palencia.⁴⁶ En Valderrobres se instaló una fábrica de papel. Por los elementos decorativos de alguna de sus estancias se le denominaba «La Bonica». Buena parte de sus materiales constructivos fueron vendidos y en la actualidad se encuentra en ruinas.⁴⁷ También podemos incluir infraestructuras ferroviarias como la estación de ferrocarril de Villaumbrales, en Palencia.⁴⁸ No es un caso único, el abandono de las infraestructuras de comunicación en el medio despoblado, tiene en la pro-

45 https://patrimonioculturaldearagon.es/parques_culturales/

46 <https://listaroja.hispanianostra.org/ficha/batan-del-rey-fabrica-de-harinas-el-batan-o-la-septima/>

47 <https://www.sipca.es/censo/15-INM-TER-027-246-6/F%C3%A1brica/la/Bonica.html>

48 <https://patrindustrialquitectonico.blogspot.com/2023/01/estacion-de-ferrocarril-de.html>

vincia de Teruel un caso paradigmático. Aquí se conservan los restos de las vías de tren entre Teruel y Alcañiz, o la vía entre La Puebla de Híjar y Tortosa, ambas de principios de siglo XX, y cuyo trazado actualmente sólo se utiliza como vía verde. Alguna de sus estaciones se rehabilitó con otros usos, pero buena parte de ellas se encuentran abandonadas. En muchos casos, al renovar la infraestructura, muchas estaciones son directamente derribadas, como en el caso de la línea de Alta Velocidad de Zaragoza-Huesca.

La ubicada en la línea de ferrocarril del Val de Zafán, en la localidad de Torre del Compte (122 habitantes), operativa entre 1942 y 1973, se ha convertido en un hotel.⁴⁹ En la localidad palentina de Abarca de Campos (38 habitantes) una fábrica harinera del antiguo Canal de Castilla también ha sido restaurada y convertida en hotel.⁵⁰ El mismo destino tiene la fábrica Solfa de Beceite (562 habitantes), un antiguo molino papelerero construido a finales del s. XVIII.⁵¹ En la búsqueda de referencias realizadas sobre este patrimonio, los usos hoteleros son los más numerosos, y los que mayor capacidad de éxito empresarial parecen tener de manera sostenida en el tiempo.

Otras iniciativas de pequeños ayuntamientos como el de Poza de la Sal, (287 habitantes), muestran uno de los nuevos usos que se les puede dar a estos edificios industriales. Su intención es adquirir los edificios de la antigua estación para convertirlos en espacios relacionados con el yacimiento romano de Flavia Augusta que se encuentra junto a ellos.⁵² Son sólo unos pocos casos, pero suficientes para calibrar la importancia que tiene el desarrollo de políticas culturales coherentes para poder otorgar una nueva vida a estos edificios, mantener sus valores y colaborar en la medida de sus posibilidades en la mejora de las condiciones de las personas que habitan estos lugares.

49 <https://www.hotelparadadelcompte.com/>

50 <https://www.elmundo.es/viajes/hoteles/2023/10/18/652408e0fdddf278a8b4590.html>

51 <https://calidadruralaragon.com/directorio/listing/hotel-la-fabrica-solfa/>

52 <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z55376ae1-b00a-6b01-f2c5470db8442c01/202411/poza-comprara-a-adif-la-estacion-para-exponer-la-ciudad-romana>

Acciones que pueden ofrecer nuevas posibilidades al patrimonio de la España despoblada

En los últimos años vemos como se están poniendo en marcha iniciativas culturales que actúan precisamente con el patrimonio que estamos valorando. Son iniciativas que utilizan el arte contemporáneo como fundamento. En ocasiones son artistas que utilizan el paisaje rural despoblado como marco y recurso para sus creaciones.⁵³ Penelles (462), Fanzara (294), Romangordo (251), Villangómez (232), Camprovín (159), son alguna de las poblaciones de la España rural que exhiben en los muros de sus casas impactantes creaciones de pintura mural que atraen al turismo e inciden en la conservación y mantenimiento de la identidad local.

Genaguacil (369), en la provincia de Málaga, se ha convertido en lo que la propia publicidad institucional denomina «pueblo museo».⁵⁴ Con la organización de sus Encuentros de Arte, ha conseguido reunir un centenar de obras de arte y ubicarlas de manera permanente como un verdadero museo al aire libre. Mogárraz (252) aparece en el mapa cultural nacional gracias a los más de 800 retratos que decoran los muros de sus casas realizados por el artista Florencio Maíllo.⁵⁵ En este mismo proceso podemos incluir el proyecto de intervenciones artísticas «Geografía Poética» del grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en los pueblos pedáneos de Teruel.⁵⁶ En Cerezales del Condado, con 83 habitantes, se localiza la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, con un interesante edificio en el que se realizan exposiciones, talleres o residencias artísticas.⁵⁷ Estas acciones podrían cambiar de alguna manera el modo en el que tradicionalmente se ha entendido el medio rural despoblado en relación con la creación cultural. Intervenciones arquitectónicas como las realizadas por Solo Houses en la Comarca del Matarraña de Teruel siguen esa misma línea, y al alcanzado reconocimiento internacional.⁵⁸

53 https://www.eldiario.es/cultura/arte/arte-brota-abandono-espana-vacia_1_9884690.html

54 https://www.malaga.es/es/laprovincia/patrimonio/lis_cd-6019/pueblo-museo-genaguacil

55 <https://www.escapadarural.com/blog/los-388-retratos-de-mogarraz/>

56 https://www.unizar.es/actualidad/vernoticia_ng.php?id=83003&idh=

57 <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/>

58 <https://flatmagazine.es/reportaje/solo-houses-el-experimento-arquitectonico-en->

Ampliando el concepto de las intervenciones culturales a través de la música que hemos comentado en el caso de los castillos, debemos citar el festival SoNna organizado por la Diputación Provincial de Huesca y que se desarrolla tomando como escenario todo tipo de elementos del patrimonio cultural y natural.⁵⁹

El patrimonio como recurso. Incentivar el turismo cultural interior

Está claro que el patrimonio cultural puede utilizarse como recurso económico para el desarrollo de estas áreas despobladas. Pero es igual de evidente que por sí solo no va a conseguir revertir una situación de estas características. No obstante, no parece lógico desaprovechar su contrastable aportación a la mejora de la situación descrita, ni tampoco dejar pasar la oportunidad de restaurar y conservar dicho patrimonio como objetivo prioritario del proceso.

Que el patrimonio es un recurso a tener en cuenta lo muestran las innumerables noticias que recogen los medios de comunicación locales sobre el número de visitantes a un museo, un castillo o un centro de interpretación ubicados en zonas delicadas desde el punto de vista poblacional.

En Albarracín, una localidad de 1000 habitantes, con 889 plazas hoteleras, las visitas aumentaron en 2024 más de un 40 %.⁶⁰ Es considerada la segunda ciudad de España con mayor presión turística.⁶¹ En el mismo año, las oficinas de turismo de la provincia de Soria también experimentaron un aumento global del número de visitantes. Durante el mes de septiembre de 2024, en El Burgo de Osma se recibieron 4282 visitas, en Berlanga de Duero 3841 consultas, en Almazán 2299 consultas y en Medinaceli 2171.⁶² El número total de visitantes en un mes es práctica-

la-matarrana/

59 <https://www.dphuesca.es/sonna-programaci%C3%B3n>

60 <https://ecodeteruel.tv/albarracin-registra-un-aumento-del-405-en-turistas-en-2024-impulsado-por-las-visitas-guiadas/>

61 <https://www.hoyaragon.es/articulo/noticias-aragon/segunda-localidad-mas-presion-turistica-en-teruel/20230824060000041911.html>

62 <https://www.elaltojalon.es/texto-diario/mostrar/5030412/medinaceli-incrementa->

mente igual al número de habitantes de las cuatro localidades juntas. En el término municipal de Pedrosa de la Vega (280 habitantes) se localiza el museo arqueológico de la Olmeda, que en 2024 recibió más de 45.000 visitantes.⁶³ Para finalizar, el castillo de Peracense (74 habitantes) recibió 22 650 visitantes.

Conclusión

Vemos a lo largo del discurso presentado, que el patrimonio cultural tiene en su ubicación en lugares despoblados o en proceso de despoblación uno de sus más graves problemas a corto plazo. La despoblación afecta a todo lo que parece que nuestra sociedad urbana da por sentado. Cuando la población desaparezca, siguiendo la evolución que apuntan los datos estadísticos, el patrimonio cultural que a ella corresponde mantener, y por la cual existe, desaparecerá sin remedio. La aceptación del hecho no debe ser la única respuesta que darle.

Hemos relatado cuáles son las dificultades de cada uno de los tipos de patrimonio. Se han citado alguna de las iniciativas más habituales, unas exitosas y otras fracasadas. Se ha puesto en valor de manera realista la importancia que el patrimonio cultural puede tener en el desarrollo de estas zonas, en definitiva, se ha dado una visión general del problema con la intención de hacer reflexionar sobre su urgente conservación y no menos urgente gestión.

198-visitantes-supera-nuevo-2000-consultas-oficina-turismo

63 <https://www.diariopalentino.es/noticia/zf36fcd1d-f765-534d-989a73ba19a90240/202412/la-olmeda-cierra-el-ano-con-45800-visitantes>

BLOQUE I

ESTUDIOS Y APORTACIONES AL
CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO
ARAGONÉS EN EL MEDIO RURAL
(PATRIMONIO MUEBLE, PATRIMONIO
INMUEBLE, PATRIMONIO INMATERIAL Y
PATRIMONIO DOCUMENTAL).

ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN DIGITAL DE LAS ERMITAS EN ESTADO DE RUINA O ABANDONO EN EL PIRINEO CENTRAL

*Study and digital documentation of hermitages in a state of ruin
or abandonment in the Central Pyrenees*

Talin Arbás Castelló¹, Paula Iruzubieta Jiménez²,
Goretti Jiménez López³, Jorge Jiménez López⁴ y Alberto Nasarre Cónsul⁵

El Pirineo aragonés cuenta con un destacado legado patrimonial medieval intensamente arraigado en los valores identitarios de la región, razón por la cual ha despertado gran interés a lo largo del último siglo. Esta atención científica y mediática no ha contrarrestado los dos riesgos que acechaban a buena parte de los bienes: la crisis demográfica que remonta su origen a la primera mitad del siglo XX, con el desarrollo de las infraestructuras hidroeléctricas, y la reorganización de la población en torno a los núcleos más industrializados de la provincia e incluso de las regiones pirenaicas. Ambos fenómenos contribuyeron a la despoblación de amplias áreas del territorio; entre cuyos caseríos, muchos de ellos estado ruinoso, despuntan las torres y los recios muros de sus templos que salpican desde los espacios más escarpados a las amplias áreas agrestes.⁶

1 Investigadora Independiente. Dirección de correo electrónico: talinarbas@gmail.com

2 Investigadora Independiente. Dirección de correo electrónico: paulairu6@gmail.com

3 Investigadora Independiente. Dirección de correo electrónico: gorettijmnlpz@gmail.com

4 Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jorgejimenez@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9936-8291>

5 Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: anasarre@unizar.es, ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-3824-2261>

6 En las cuatro comarcas pirenaicas (Jacetania, Alto Gallego, Sobrarbe y Ribagorza) hay en la actualidad una población total de 52.000 habitantes. En el año 1900 se estima una

Los establecimientos religiosos son un testimonio esencial para conocer la espiritualidad de las comunidades que los frecuentaron a lo largo de su historia. A pesar de ello, la historiografía ha prestado escasa atención a los conjuntos más sencillos, en buena medida por considerarlos populares –con marcado sentido despectivo–, condición que no hacía meritorio el esfuerzo de acceder a cimas o ricos montañosos.⁷ Además, los pequeños santuarios se exponen a los riesgos provocados por fenómenos naturales, robos y todo tipo de acciones vandálicas, agravando el riesgo de desaparición de la memoria espiritual de los valles pirenaicos. Con el fin de paliar esta condena al olvido, se presenta a continuación una propuesta de intervención para documentar el estado de estos conjuntos con los recursos tecnológicos asequibles y adecuados para su desplazamiento a lugares de difícil acceso; de tal forma que no quede condicionado a una financiación desorbitada que retrasaría su imperante ejecución. Asimismo, el material digital obtenido en las campañas de documentación puede contribuir a futuras acciones o planes de gestión de estos bienes patrimoniales, lo que amplifica el impacto social y la rentabilidad de los recursos materiales y humanos utilizados.⁸

La motivación del proyecto no está supeditada a la voluntad personal del equipo de trabajo ni al grado de sensibilización de las entidades

población de cerca de 95.000 habitantes en estas mismas zonas. Solamente algunos núcleos de población están en crecimiento: Jaca, Sabiñánigo, Ainsa o Benasque. Son aquellos que concentran los servicios y la industria, o también aquellos especialmente afectados por la presencia de turistas. Elaborado a partir de los datos del Instituto Nacional de Estadística, en <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=72722> [Fecha de consulta: 30-XI-2024] y https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736177095&menu=ultiDatos&cidp=1254735572981 [Fecha de consulta: 30-XI-2024].

7 A pesar de ello, en los últimos años es constatable un renovado interés por los despoblados, cuyo inicio podría marcarse en el libro de ACÍN FANLO, J. L., *Paisajes con memoria: viaje a los pueblos deshabitados del Alto Aragón*, Zaragoza, Prames, 2017; y, en cuanto a las ermitas, iniciativas particulares para el inventariado de estos elementos, especialmente la de LAGLERA BAILO, C., *Inventario de las ermitas de Huesca*, 4 tomos, Huesca, Editorial Pirineo, 2017-2021.

8 Sobre la forma en la que la utilización de las técnicas de digitalización es capaz de agilizar en la gestión e investigación del patrimonio, véase DE VOS, P. J., «Documenting for posterity: advocating the use of advanced recording techniques for documentation in the field of building archaeology» en *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, IV-2/W”, 2017, pp. 59-65.

comprometidas en la gestión; sino que parte de las recomendaciones internacionales que durante los últimos años han formulado diferentes instituciones comprometidas con la salvaguarda del patrimonio cultural. Una de ellas, emanada de la Comisión Europea (2021/1970), propone la creación de un espacio común de datos para el patrimonio cultural, además de fijar una serie de principios rectores para este proyecto, en el artículo 6 (II Capítulo) establece que:

la estrategia digital debe fijar objetivos claros de digitalización y conservación digital. Dichos objetos deben basarse en criterios objetivos y claros, en especial: a) el patrimonio cultural en riesgo; b) los monumentos, edificios y lugares del patrimonio cultural más visitados físicamente, y c) el bajo nivel de digitalización de categorías específicas de bienes del patrimonio cultural.

En el mismo apartado determina que, para el año 2030, «los Estados miembros deben digitalizar en 3D todos los monumentos y lugares a los que se refiere la letra a)» y «de aquí a 2025, los Estados miembros deben digitalizar el 40 % de los objetivos globales para 2030».

Ciertamente el documento tiene rango de Recomendación y de su incumplimiento no derivan consecuencias legales directas, sin embargo, sí que proporciona un marco interpretativo para el desarrollo de la legislación posterior y, naturalmente, debiera orientar la actuación de las instituciones interpeladas. Por el momento, desconocemos la existencia de estrategias o acciones para la digitalización sistemática del patrimonio cultural en riesgo, en ninguno de los niveles administrativos que intervienen en nuestro país. De hecho, los trabajos realizados hasta el momento han sido siempre puntuales, dirigidos a digitalizar un bien concreto y, en algunas ocasiones, responden a pequeñas iniciativas de entidades locales y sociales del entorno del bien; con las limitaciones técnicas y económicas que eso conlleva.⁹

9 Así, hay que tener en cuenta que la mayoría de las digitalizaciones de este tipo de patrimonio las realizan personas en su tiempo libre y con recursos limitados, lo que lleva a una increíble variedad de resultados, muchos de ellos lejos de ser óptimos, tal como se puede apreciar cuando se busca este tipo de elementos en la página Sketchfab: <https://sketchfab.com/search?q=ermita+&type=models> [Fecha de consulta: 25-XI-2024]. Los casos concretos a los que se alude son, por un lado, la digitalización de la ermita de Santa Lucía de Ayerbe, que fue financiada por la asociación Zentro de imagen digital y memoria de Ayerbe, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=zAQz8Hfibak&ab_

Por lo tanto, la propuesta de intervención que se plantea a continuación busca atender los requerimientos de las instituciones europeas dentro del plazo establecido; acudiendo a los recursos materiales, humanos y tecnológicos a nuestro alcance, con el fin de garantizar la viabilidad y sostenibilidad de una campaña sistemática de digitalización.

Dificultades para la digitalización en zonas de montaña

En la actualidad, no existe un procedimiento estandarizado para la digitalización de los objetos en tres dimensiones. Así lo concluye ya el documento final del estudio sobre la calidad de la digitalización del patrimonio cultural tangible, promovido por la Unión Europea, que es el que se ha seguido para este apartado del trabajo, que consiste precisamente en el desarrollo de la metodología de captura y digitalización.¹⁰

Ante la falta de estándares, es necesario establecer cuál va a ser el método para la obtención de datos y la reconstrucción digital 3D.¹¹ Siguiendo el documento del grupo de trabajo europeo, la primera actuación para la planificación de un proyecto de digitalización es determinar la complejidad de los trabajos previstos. Este concepto aúna todas las variables críticas a la hora de realizar una reconstrucción virtual, por tanto, permite el análisis pormenorizado de los casos antes de la aplicación. Por ello, se ha considerado fundamental abordar el análisis de nuestro objeto de trabajo a partir del estudio de su complejidad, en los términos establecidos por el documento europeo.

Para valorar esta complejidad, hay que analizar en profundidad los siguientes factores que condicionan la realización de los trabajos:

channel=ElDiariodeHuesca [Fecha de consulta: 25-XI-2024]; y, por otro lado, la digitalización de la iglesia de San Pedro de Castarlenas, financiada por el Ayuntamiento de Gaus dentro del proceso de trabajo previo al desmontaje y traslado de la portada renacentista.

¹⁰ *Study on quality in 3D digitisation of tangible cultural heritage: mapping parameters, formats, standards, benchmarks, methodologies, and guidelines*, Comisión Europea, 2022.

¹¹ Sobre los métodos disponibles, una aproximación en PAVLIDIS, G. et al., «Methods for 3D digitization of cultural Heritage» en *Journal of Cultural Heritage*, n.º 8-1, 2007, pp. 93-98.

Sobre la morfología de los objetos:

- Tamaño: son edificios más bien pequeños, con un tamaño que rara vez supera los veinte metros de longitud o los diez metros de altura.
- Forma: lo más destacable para valorar su forma es que muchos de estos edificios se encuentran en estado ruinoso, por lo cual, el interior y exterior del edificio están unidos.
- Condiciones de la superficie de los objetos: las superficies de las paredes, que son los restos más habituales, tienen materiales cuya captura es sencilla debido a sus condiciones opacas y de baja reflectividad (piedra, madera, enlucidos con yeso o pinturas). Sin embargo, en este punto es fundamental valorar la presencia de abundante vegetación en los propios restos de las ermitas.

Sobre la localización de los objetos:

- Acceso: al tratarse de ermitas en despoblados o en espacios agrestes, los accesos son en líneas generales bastante dificultoso. En un elevado número de casos no es posible acceder por medios motorizados, por lo que hay que desplazar los equipos a pie hasta el lugar.
- Entorno: en muchas ocasiones hay una fuerte presencia de vegetación en las inmediaciones de los bienes, lo que dificulta la captura completa de los datos. Por otra parte, la orografía del terreno también es un condicionante importante a la hora de rodear por completo el edificio.

Sobre las condiciones en las que se va a realizar el trabajo:

- Al aire libre: es necesario tener en cuenta la meteorología para poder realizar los trabajos, lo que, en una zona como la pirenaica en la que las lluvias y los vientos son bastante frecuentes, resulta un factor esencial para la planificación de los trabajos.
- Iluminación: la fuente de iluminación en los exteriores deberá ser la luz del sol, lo que puede llegar a condicionar la captura de los datos, sobre todo si genera sombras fuertes (por ejemplo, con un cielo despejado al medio día).
- Tiempo disponible en cada sesión: teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, hay que pensar en que se dispone de un tiempo

bastante limitado para la captura de los datos, determinado por las ventanas meteorológicas disponibles, por un lado, y por otro por el tiempo que cuesta realizar las aproximaciones hasta los edificios por el otro. Se estima que, en líneas generales, el tiempo de trabajo in situ no debería superar las dos horas.

- Tiempo para realizar la totalidad de las digitalizaciones: siguiendo la recomendación europea, hay que tener en cuenta que esta digitalización debería realizarse en un corto periodo de tiempo, algo que es altamente complejo debido al elevado número de ermitas que será necesario capturar.¹²

Una vez valorada la complejidad del trabajo, se ha tratado de determinar la mejor tecnología para abordarlo, así como una aproximación a los materiales necesarios para la captura de datos. Teniendo en cuenta las técnicas actuales y sus capacidades, se ha optado por utilizar una metodología que combine la fotogrametría terrestre y aérea para la captura de los datos de los edificios por los siguientes motivos.

La calidad de los documentos finales, la precisión y la exactitud de los datos extraídos puede llegar a ser similar utilizando tanto la fotogrametría como el láser escáner, siempre que se tengan en cuenta las metodologías adecuadas para la toma fotográfica y la correcta representación de las medidas.¹³

12 Todavía es desconocido con precisión el número total de ermitas, debido a las dificultades encontradas en su catalogación. Tomando como referencia los números dados por el Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA), el número en la zona afectada es de 693, aunque no discrimina aquellas situadas en poblaciones habitadas. Por otro lado, Cristian Laglera ha sido capaz de documentar 1511 en toda la provincia de Huesca (según <https://www.diariodelaltoaragon.es/noticias/cultura/2021/11/28/cristian-laglera-gracias-a-mis-libros-he-visitado-uno-a-uno-todos-los-pueblos-de-la-provincia-1536763-daa.html#:~:text=Sin%20duda%20total%20de%201.511%20ermitas.> [Fecha de consulta: 26-XI-2024]). Por lo tanto, cabe esperar un número bastante alto de edificios a documentar, una vez realizados los censos finales de trabajo.

13 NUTTENS, T. et al., «Comparision of 3D accuracy of terrestrial laser scanning and digital photogrammetry: an archaeological case study», *4th International Workshop on 3D Geo-Information*, 2009, pp. 159-166; PEREIZA UZAL, J. M., *Análisis de la calidad en la digitalización del patrimonio cultural* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2023, especialmente p. 54-57.

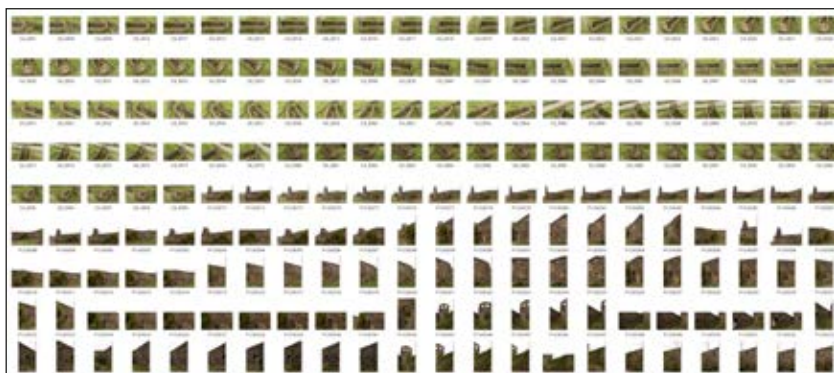


Fig. 1. Captura de pantalla en la que se muestran parte de las 720 fotografías utilizadas en la reconstrucción virtual de la ermita de santa Juliana de Garcipollera (Castiello de Jaca).

También es necesario tener en cuenta que el personal este especializado en la captura de estos datos, aunque esto es condición para ambas metodologías. Además, la fotogrametría requiere de una inversión económica menor que el escaneo laser para la obtención de unos resultados similares.¹⁴

La fotogrametría se adapta mejor a las condiciones de aproximación a los objetos y de captura de datos. Los equipos necesarios para la realización del trabajo tienen un tamaño y un peso menor, lo que es especialmente necesario para poder moverse en un terreno abrupto y alejado de vías de acceso para vehículos motorizados. Además, es necesario que los drones a utilizar no solo sean del menor tamaño posible sino también que sean capaces de despegar en superficies muy pequeñas, debido a la posición de algunas de las ermitas en espacios sin plataformas desde las que un dron de tamaño medio pueda realizar un despegue con seguridad.

14 MATEUS, L. et al., «Terrestrial Laser Scanning and Digital Photogrammetry as Tools for the Archaeological Recording – The Case of Convento de Cristo» en Castillo, A. (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: Arqueología. Mahón, Menorca, Islas Baleares, España, 9-13 de abril de 2012*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 400-412; MELEANDRERAS RUIZ, R. et al., «Comparative Analysis Between the Main 3D Scanning Techniques: Photogrammetry, Terrestrial Laser Scanner, and Structured Light Scanner in Religious Imagery: The Case of The Holy Christ of the Blood» en *ACM Journal of Computing and Cultural Heritage*, vol. 15, n.º 1, 2021, artículo 18, pp. 1-23.

Finalmente, un factor determinante para utilizar esta metodología tiene que ver con el valor de las imágenes obtenidas como documento por sí mismo. Con las numerosas tomas fotográficas necesarias para el levantamiento digital de un edificio se generan cientos o miles de fotografías de cada uno de sus rincones [fig. 1]. Sin embargo, los escaneos láseres generan nubes de puntos y de posiciones que, si bien también ofrecen información sustancial, el material no es tan fácil de interpretar como lo es una fotografía ni ofrece el mismo tipo de datos.

Notas para la definición del procedimiento a través de un caso de estudio: las ruinas de la ermita de santa Juliana de Garcipollera y san Saturnino de Bergosa

Una vez definida la metodología, es conveniente determinar el procedimiento para la digitalización de cada una de las iglesias con el fin de ponderar de manera precisa los recursos necesarios en una futura campaña que se ocupe del corpus completo. La ermita de santa Juliana de Garcipollera y de san Saturnino de Bergosa se han seleccionado como caso de estudio porque presenta las dimensiones y condicionantes comunes a la mayoría de testimonios.

En primer lugar, antes de realizar cualquier tipo de acercamiento físico al terreno, es oportuno comenzar por una recopilación bibliográfica exhaustiva que permita recabar toda la información conocida sobre el bien.¹⁵ No se trata, en este punto, de hacer el estudio de carácter formal, sino realmente de abordar un estudio histórico-artístico que sea capaz de, por un lado, guiar la digitalización del edificio y, por el otro, completar los resultados de la documentación. De hecho, la comprensión en profundidad de los edificios que se digitalizan es fundamental para la interpretación de los resultados, que en no pocas ocasiones han producido significativos avances en el conocimiento [fig. 2].¹⁶

15 LETELLIER, R., *Recording, Documentation, and Information Management for the Conservation of Heritage Places*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2007, especialmente pp. 26-30.

16 La digitalización y el tratamiento de los resultados de la mano de la investigación ha sido tratada, sobre todo, por la Arqueología, y ha producido resultados de mucho



Fig. 2. Ortofotografía realizada a partir del modelo 3D de la ermita de santa Juliana de Garcipollera. La imagen original tiene una resolución de 23.261x9.297 píxeles, lo que convierte a este formato en documento fundamental para la investigación.

La fase fundamental para la correcta digitalización en tres dimensiones de cualquier objeto es la de la planificación de la toma de datos.¹⁷ En este caso, en primer lugar, se tuvo en cuenta tanto el desplazamiento hasta el lugar de los técnicos y las condiciones de trabajo *in situ*. Por ese motivo, se planificó la realización de los trabajos en dos edificios cercanos, aunque con diferentes condiciones de acceso: la ermita de santa Juliana de Garcipollera y la iglesia de san Saturnino de Bergosa. Según su localización, el acceso a la primera se realizaba en coche, mientras que a la segunda era necesario recorrer una distancia de dos kilómetros con más de trescientos metros de desnivel. Posteriormente se realizó un análisis morfológico de los edificios, que nos permitieron estimar los tiempos para la captura de datos. Teniendo en cuenta los resultados, el trabajo en estos lugares ocuparía una jornada completa de trabajo.

interés en la comprensión de los restos arqueológicos en un sinfín de lugares, mostrando un camino que sin duda ha de seguir también la Historia del Arte. A modo de ejemplo, sirva el caso de estas excavaciones en Egipto, MOZAS-CALVACHE, A.T. et al., «Photogrammetric study of the Qubbet el-Hawa Coptic Church (Aswan, Egypt)», *The International Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol. IV-2/W6, 2019, pp. 115-121; PÉREZ-GARCÍA, José Luis et al., «Photogrammetric studies of inaccessible sites in archaeology : Case study of burial chambers in Qubbet el Hawa (Aswan, Egypt)», *Journal of Archaeological Science*, vol. 102, 2019, pp. 1-10.

¹⁷ Study on quality in 3D...

La segunda parte era buscar una ventana meteorológica que permitiera el trabajo al aire libre durante la jornada de trabajo. Esto, que parecía algo sencillo de conseguir, pero demoró la toma de datos más de dos meses: desde agosto hasta finales de octubre de 2024 no hubo un domingo, lunes o martes en que no lloviera o hiciera viento.¹⁸ Este dato podría parecer anecdótico, pero en realidad revela que el trabajo tiene un grado mayor de complejidad que no había sido contemplado en la fase anterior, y que deberá ser tenido en cuenta para planificar la documentación del grupo. A pesar de sus avances, las previsiones meteorológicas solo son capaces de abarcar unos días en el futuro, por lo cual el proyecto necesitará ser capaz de adaptarse a circunstancias impredecibles y cambiantes.

Los trabajos se llevaron a cabo finalmente el lunes 28 de octubre, partiendo desde Zaragoza y llegando a la zona en torno a las diez de la mañana. En este primer instante se inspeccionó visualmente el camino que subía a la iglesia de san Saturnino de Bergosa, constatando lo que se apuntaba: las tormentas de la semana anterior habían dejado impracticable el camino, por lo cual tendríamos que centrarnos solo en la digitalización de santa Juliana de Garcipollera, situada junto a la carretera. Si que jugó a nuestro favor la meteorología en ese día, ya que el cielo se mantuvo nublado, dotando de una iluminación uniforme a los restos de la ermita que favoreció los trabajos y aseguró una mejor reproducción geométrica y, sobre todo, de color.

La captura de datos se realizó en un tiempo de hora y media, dedicando aproximadamente media hora a las fotografías terrestres y una hora a las fotografías aéreas (realizadas con un dron DJI Mini 2, en previsión de las difíciles condiciones de trabajo en Bergosa). Los trabajos debieron realizarse sucesivamente, debido a las características del edificio que impedía tomar fotos simultáneamente sin molestar en las capturas, un método que es capaz de acelerar los trabajos [fig. 3].

El mayor inconveniente a la hora de tomar los datos fue la presencia de la vegetación tanto en el entorno como, sobre todo, en el interior del edificio. En este caso, el edificio se situaba en una pradera de fácil acceso;

18 Además, los desplazamientos estaban condicionados por la disponibilidad del equipo, fuera de su horario laboral. Sin embargo, se disponía de varios días durante las semanas para poderlo realizar.



Fig. 3. Fotografía de la ermita de santa Juliana de Garcipollera durante los trabajos de captura de datos, Fotografía: Talín Arbas.

sin embargo, la presencia de árboles de gran tamaño en la zona del ábside complicó la captura de datos en la zona, que presenta leves imprecisiones geométricas. Además, la vegetación de las paredes oculta en ocasiones los muros, lo que nos lleva a la reflexión sobre cómo tratar este problema.

En este tipo de construcciones, a menudo nos encontramos vegetación de tipo arbustiva, más o menos densas, que pueden alcanzar incluso los dos metros de altura. Generalmente son arbustos espinosos como el rosal silvestre (*Rosa canina*), artos (*Rhamnus saxatilis*) o zarzas (*Rubus spp.*). También es frecuente encontrar musgo en los muros y, sobre todo, multitud de herbáceas vivaces tanto en el exterior como en el interior de estas construcciones que, en la mayoría de las ocasiones, debido a su gran densidad, dificultan el trabajo. Incluso, en algún caso en concreto, son las especies arbóreas de gran porte las que nos impiden realizar dicho trabajo, como pueden ser abedules (*Betula spp.*) o chopos (*Populus spp.*).

Por fortuna, la mayoría de los enclaves en los que están situadas estas construcciones no son zonas de especial protección tanto para la fauna como para la flora, aunque en algunos casos si se encuentran dentro o en los límites de zonas protegidas por algún tipo de figura ambiental. En los casos en que sea posible, de manera previa al inicio de los trabajos se podrá realizar la limpieza y desbroce de vegetación para realizar el proceso de di-

gitalización. Para ello, es necesario realizar un estudio de la vegetación existente y remitirlo ante los órganos competentes para su aprobación (Ayuntamiento y, en su caso, al organismo correspondiente en materia de medio ambiente de la Comunidad Autónoma). En el mismo es necesario incluir los métodos de retirada y control posterior, así como la época en que se llevan a cabo estos trabajos, que será preferiblemente cuando la vegetación se encuentre en parada vegetativa. Todas estas cuestiones ahondan en la problemática sobre la temporalidad en que han de realizarse los trabajos y la necesidad de una planificación previa minuciosa.

Las fotografías se tomaron en los formatos RAW nativos de la cámara y el dron, y fueron sometidas a un proceso de revelado digital con Adobe Lightroom, en el que se incorporó el perfil de color generado a través de los medidores de color utilizados en la toma de datos. Este proceso conllevó un tiempo de aproximadamente media hora de trabajo. Posteriormente, las fotografías reveladas en formato TIFF fueron introducidas en el software de reconstrucción fotogramétrica Reality Capture.¹⁹ El proceso se realizó con un ordenador de gama media-alta²⁰ y llevó un tiempo total de cerca de cincuenta minutos,²¹ a los que habría que añadir otros treinta minutos que se invirtieron en añadir puntos de control para mejorar la alineación de las imágenes.

Una vez finalizado este proceso, se obtuvo un modelo 3D prácticamente idéntico en forma y textura al edificio original a través de un procedimiento que utiliza tecnología de bajo coste, que es replicable y que tiene en cuenta todas las circunstancias que pueden afectar a una captura fotogramétrica [fig. 4]. Se han generado archivos con un peso total de 45,3 GB, de los cuales 12,1GB pertenecen a las fotografías en formato RAW,

19 La selección de este software se debe a que en estos momentos es gratuito para particulares e instituciones académicas. Sin embargo, se tiene en cuenta que, dependiendo de la planificación del proyecto, puede ser más positivo utilizar software libre o abierto, como MeshLab, MeshRoom u otras alternativas.

20 Procesador Intel Core i5-13600KF 3.5 GHz Box, Memoria RAM Corsair Vengeance LPX DDR4 3200MHz PC4-25600 2x16GB CL16, disco duro principal Kingston NV2 1TB SSD PCIe 4.0 NVMe Gen 4x4, tarjeta gráfica Gigabyte GeForce RTX 3060 WINDFORCE OC 12GBGDDR6.

21 Alineamiento de las imágenes en 3 minutos 59 segundos; generación del modelo 3D en 35 minutos y 32 segundos; texturizado en 19 minutos 26 segundos.



Fig. 4. Imagen del modelo 3D texturizado en el software Reality Capture, en la que también aparecen las fotografías terrestres y aéreas alineadas en sus posiciones relativas.

450MB al archivo del modelo en alta resolución y 12,3GB al archivo del proyecto en Reality Capture. Estos tres conjuntos de archivos, que suman 25GB, serían aquellos que es necesario conservar para asegurar la preservación de la documentación realizada, por lo tanto, cabe añadir que es necesario planificar en este proyecto los sistemas de almacenamiento de los archivos generados que, si siguen este ejemplo, superaran los cientos de terabytes de información.

Por último, cabe una reflexión sobre la necesidad de que los archivos generados en este tipo de procedimiento sean de acceso libre (*open access*). En la Recomendación Europea 2021/1970 anteriormente citada ya se recoge la necesidad de la publicidad de los datos, en concreto a través de la plataforma Europea, con el fin de que todos los datos sean interoperables en la región en que se podría aplicar. Además de la iniciativa pública, para la difusión de los modelos 3D en la actualidad destaca la plataforma Sketchfab que, a pesar de ser propiedad de la empresa Epic Games, mantiene hasta el momento el acceso abierto y una importante cantidad

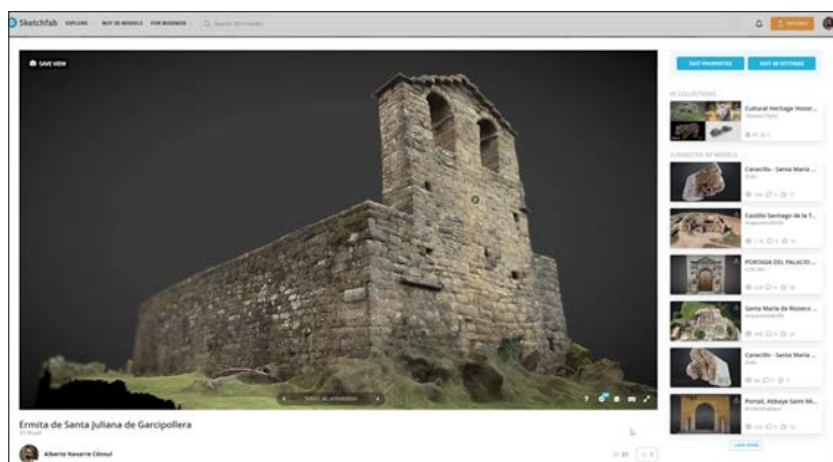


Fig. 5. Imagen del modelo 3D de la ermita de santa Juliana de Garcipollera en la plataforma Sketchfab.

de modelos de patrimonio cultural de todo el mundo²². Esta plataforma permite una visualización sencilla y a través de un amplio número de dispositivos, por lo cual se ha optado por la optimización del modelo 3D generado en el marco de este estudio (utilizando las herramientas de Reality Capture y Blender), que posteriormente se ha añadido a esta plataforma, donde se puede acceder libremente a los resultados de esta investigación [fig. 5].²³

22 No ha corrido la misma suerte la tienda de modelos 3D de la plataforma Sketchfab, que Epic Games ha desmontado para potenciar su propia solución, FAB, algo que no ha contentado a investigadores y profesionales de todo el mundo, que temen por el cierre definitivo de Sketchfab. Especialmente preocupados por los más de 100.000 modelos que se refieren a Patrimonio Cultural e Historia, los profesionales se están organizando de diversas maneras, con iniciativas a través de plataformas como Change.org o Reddit. Disponibles en <https://www.change.org/p/keep-sketchfab-alive-preserve-open-access-to-3d-art-museum-collections> [Fecha de consulta: 27-XI-2024] o <https://www.404media.co/scientists-and-archivists-worry-epic-games-control-of-the-3d-model-market-will-destroy-cultural-heritage/> [Fecha de consulta: 27-XI-2024].

23 «Sketchfab: Ermita Santa Juliana de Garcipollera», disponible en <https://sketchfab.com/3d-models/ermita-de-santa-juliana-de-garcipollera-7b1e9c704a774070938b81e5275a7520> [Fecha de consulta: 27-XI-2024].

Consideraciones finales

La documentación 3D del patrimonio cultural es una necesidad imperante para aquellos conjuntos que están en riesgo de desaparición o destrucción. En el caso de las ermitas pirenaicas situadas en zonas agrestes, escarpadas o despobladas, su riesgo de colapso y desaparición es inminente en muchos casos, tanto por la falta de personas que puedan asegurar su conservación como por la cantidad de circunstancias naturales que pueden suponer su colapso a corto o medio plazo. Atendiendo a las últimas normativas europeas es necesario elaborar un protocolo para la digitalización de estos edificios en el plazo de tiempo más breve posible.

Para abordar esta necesidad, se han observado las propias directrices europeas que aseguran la calidad de la documentación digital del patrimonio tangible. Así, se ha trabajado en definir una metodología para la captura de datos en el espacio pirenaico, dada la complejidad de las capturas de datos a realizar, un aspecto esencial en la literatura académica sobre esta temática. Se ha optado finalmente por combinar la fotogrametría terrestre y aérea por adecuarse mejor a las características del conjunto de edificios que es necesario capturar.

Una vez planteada la metodología, se ha avanzado hacia el establecimiento de un protocolo a través de un caso de estudio, la captura de datos de la ermita de santa Juliana de Garcipollera. En este trabajo se han destacado problemas como la de la necesidad de ventanas meteorológicas para la realización de los trabajos, que en determinadas épocas del año son difíciles de conseguir, y que afectan a la captura de datos en concreto como también al estado de los accesos a los edificios, y que en este caso concreto impidieron la digitalización de la iglesia de san Saturnino de Bergosa. La presencia de vegetación también se reveló como una de las cuestiones a tener más en cuenta para la digitalización de los edificios, teniendo que acudir a los profesionales en éste ámbito para tomar decisiones y solicitar los permisos correspondientes para el desbroce de los conjuntos y sus inmediaciones.

En definitiva, el presente trabajo desarrolla un caso de estudio y documentación con tecnología de bajo coste, replicable y que genera un modelo 3D similar en forma y textura al edificio disponible en acceso abierto.

MANZANERA, UNA VILLA TUROLENSE
A MEDIADOS DEL CUATROCIENTOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA Y DEL
RETABLO DEL SALVADOR

*Manzanera, a town in Teruel in the mid 15th century:
the construction of the church and the altarpiece of Christ*

Pablo Cercós Maicas¹

Al sur de la provincia de Teruel, lindando con el Alto Palancia, se localiza la villa de Manzanera, una pequeña población de origen medieval que todavía conserva un significativo, aunque transformado, legado patrimonial bajomedieval.

A partir de su conquista a inicios del siglo XIII,² y durante varias centurias, la localidad fue una posesión de carácter señorial que pasó por distintas manos. Desde que el rey Pedro II la donó a Berenguer de Entenza el 1 de junio de 1202,³ Manzanera fue propiedad de la misma familia hasta que Teresa

1 Contratado predoctoral. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: pablocercosmaicas@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4915-4655>.

Trabajo realizado en el marco de «TRAZA. Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón» (H33_23D). El autor desea agradecer a su director de tesis, el profesor Javier Ibáñez Fernández, todas las apreciaciones y correcciones que ha realizado al texto.

2 Aunque se ha venido datando su conquista en 1202—cuando el rey Pedro II donó Manzanera a Berenguer de Entenza—, en realidad continuó bajo dominio musulmán unas décadas más, siendo escenario de incursiones y saqueos ocasionados por los turolenses, junto a otras poblaciones fronterizas como Pina de Montalgrao, Barracas, Villahermosa del Río, Arcos de las Salinas, El Toro y Cortes de Arenoso, en 1232 (FLORIANO, A. C., «Las efemérides turolenses», *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, n.º 2, 1951, p. 24, y GARGALLO MOYA, A. J., *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, vol. I, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996, p. 227).

3 URBieto ARTETA, A., «La creación de la frontera entre Aragón-Valencia y el espíritu de frontera», en *Homenaje a D. José María Lacarra de Miguel en su jubilación del*

de Entenza, casada con el infante Alfonso –futuro rey Alfonso IV–, la dejó en herencia a su hijo Pedro IV en 1327;⁴ siendo nuevamente legada por el sucesor de este, Juan I, a Pedro Ladrón de Vilanova, vizconde de Chelva, en 1390.⁵ Esta última familia controló la villa durante casi un siglo y medio, hasta ser vendida a Fernando de Aragón, duque de Calabria, el 26 de agosto de 1537,⁶ pasando a formar parte, tras su muerte, acaecida el 26 de octubre de 1550, del patrimonio del monasterio de San Miguel de los Reyes, al igual que otras posesiones cercanas como el castillo y la villa de Jérica, la de Viver, y los lugares de Pina de Montalgrao, Barracas, Caudiel, El Toro y Novaliches.⁷

A pesar de que la historia más conocida de Manzanera es la vinculada al duque de Calabria por su destacada labor de mecenazgo artístico, al impulsar la reforma del castillo en 1545,⁸ y la edificación de la capilla del Pilar y del campanario entre 1545 y 1554;⁹ el pueblo vivió una revolución

profesorado, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1977, p. 110; GARGALLO MOYA, A. J., *El Concejo de Teruel...*, p. 227; MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial «El Salvador», Manzanera (Teruel). Apuntes de su historia*, Teruel, Junta Pro-Restauración parroquia de Manzanera, 2010, doc. 1, pp. 95-96, y MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial El Salvador, Manzanera (Teruel). Anexo*, Valencia, Junta Pro-Restauración parroquia de Manzanera, 2022, pp. 9-14.

4 JAIME LORÉN, J. M.^a, «Censura a una censura de la *Geografía* de Isidoro de Antillón, con nuevas noticias sobre el gran geógrafo y liberal turolense», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 12, 2004, p. 91.

5 El rey Juan I de Aragón concedió a Pedro Ladrón de Vilanova, como compensación por los servicios prestados al rey Pedro IV, las villas de Manzanera y Chelva, entre otras poblaciones valencianas, el 29 de mayo de 1390 [Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Pergaminos, C/CARP 20/4, (Gerona, 29-V-1390), documento regestado en GONZÁLEZ MIRANDA, M., «Noticia de la documentación medieval conservada en el Archivo Histórico Provincial», *Aragón en la Edad Media*, n.º 8, 1989, doc. 29, p. 322].

6 FULLANA, L., «Historia de San Miguel de los Reyes (continuación)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 108, 1936, p. 276, y ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. I, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, p. 60, nota n.º 83.

7 La formación y extensión del patrimonio del duque de Calabria en FULLANA, L., «Historia de San Miguel...», pp. 274-278, y en ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, vol. I, p. 60.

8 ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. II, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 218-219.

9 MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo IV, Madrid, CSIC, 1983-1986, p. 260; ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, vol. I, pp. 130 y 218-219; ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, vol. II, p. 178; MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial...*, 2010, pp. 15-18, y doc. 11, pp. 98-99, y MARTÍN NOGUERA,

artística mucho más significativa a mediados del siglo XV, cuando, bajo el control de los Vilanova, se efectuaron múltiples trabajos,¹⁰ destacando entre ellos tanto la construcción de la iglesia del Salvador entre 1457 y 1459 –prolongándose los trabajos hasta 1479–, como la de su retablo mayor, obra del pintor Joan Reixach entre 1467 –fecha de la entrega del tabernáculo– y 1471 o, más probablemente, hacia 1473, extendiéndose algunas labores relacionadas con el mismo hasta 1476.

La «nueva» parroquia de Manzanera

El proceso de transformación artística sufrido en la localidad a mediados del Cuatrocientos se inició con la construcción de la ermita de Santa Quiteria en Alcotas –barrio de Manzanera–,¹¹ y con la renovación, de un modo paralelo, de la casa parroquial en 1441.¹² Una década después, Juan de Escobar, vecino de la villa, en la redacción de su último testamento incluyó una cláusula en la que legaba mil sueldos para la ejecución del retablo mayor en 1451¹³ –iniciado finalmente hacia 1467–, reflejando de este

J., *Iglesia parroquial...*, 2022, pp. 19-22.

10 Algunos de estos trabajos fueron las obras realizadas en un molino en 1470, en la ermita de San Cristóbal en 1476, en el almodín y en el hospital en 1478, en la ermita de Santa María de Gracia entre 1479 y 1481 –la cual había sido ya reconstruida por María Latorre hacia 1414– [CUELLA ESTÉBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. III. La Curia de Peñíscola (1412-1423)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, docs. 396-397, pp. 206-207], y en las murallas en 1481 [todas estas intervenciones están recogidas en el Archivo Municipal de Manzanera [AMM], Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 107 v-108 v, 111 r-112 r, 155 v, 168 v, 176 v, 179 r-182 v, 187 v, y 190 r].

11 Dalmau de Mur, arzobispo de Zaragoza, concede permiso al vizconde de Vilanova, al vicario y a los parroquianos del lugar de Manzanera, para que puedan celebrar misa en la ermita de Santa Quiteria de Alcotas –en el término de Manzanera–, recientemente construida y debidamente dotada con los ornamentos necesarios [Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ), Registro de Actos Comunes (RACO), 1441-1443, 1441, ff. 68 v-69 r, (Alcañiz, 20-VI-1441), dato dado a conocer, sin referenciar, en ESPÉS, D. de, *Historia eclesiástica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 554-555].

12 Rogerio Cartiella, vicario general del arzobispado de Zaragoza, concede permiso para que se efectúe la reparación de la abadía de Manzanera [ADZ, RACO, 1441-1443, 1441, ff. 132 v-133 r, (Zaragoza, 18-VIII-1441)].

13 Archivo de la Catedral de Segorbe [ACS], Protocolos Notariales, Notario desconocido, 1452, Caja 708, s/f, (Manzanera, 28-XII-1451).

modo la existencia de una doble intencionalidad por parte del pueblo de Manzanera de renovar el retablo mayor y, posiblemente, la iglesia a mediados de siglo. Sin embargo, este significativo proyecto constructivo no se inició hasta pasado unos años, comenzándose con la parroquia en 1457, y, una vez concluida, haciendo lo propio con el retablo en 1467.

Este plan de renovación del templo de Manzanera, si se estudia dentro de su contexto geográfico, puede calificarse como una obra bastante tardía, dado que hacía más de medio siglo que la mayoría de las iglesias de las localidades colindantes se habían construido, reformado o ampliado, como lo fueron las de Rubielos de Mora –en el tercer cuarto del Trescientos–;¹⁴ Sarrión –a finales del siglo XIV–;¹⁵ Mora de Rubielos –a caballo entre ambas centurias–,¹⁶ y San

14 La parroquia de Rubielos empezó a obrarse hacia el segundo cuarto del Trescientos, como deja patente el testamento de María, mujer de Pedro Laloça, vecina del lugar, en el que legó cinco sueldos *a la obra de Sancta Maria de Ruvielos* en 1341 [Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero Secular Regular, Car. 2929, n.º 16, (Rubielos, 6-VIII-1341)]. Con la llegada de la crisis de mediados de siglo –producida por la Peste Negra y por la Guerra de los Pedros– esta quedó inacabada, y aunque sus trabajos no se paralizaron –como muestran dos testamentos de la década de 1350 en los que se sigue incentivando la construcción del templo– [AHN, Clero Secular Regular, Car. 2930, n.º 3, (Rubielos, 3-V-1353), y AHN, Clero Secular Regular, Car. 2930, n.º 9, (Rubielos, 28-XII-1357)], no se concluyeron hasta finales de la década de 1370, cuando se estaba enlosando el edificio, como señala una manda testamentaria de Juan Peña, vecino del lugar, en la que dejó cinco sueldos *a la calçada de la egleſia del dico lugar de Ruvielos pora poner y losas do fazen menester* [AHN, Clero Secular Regular, Car. 2932, n.º 4, (Rubielos, 16-VIII-1377)].

15 Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza, concedió al pueblo de Sarrión la primicia del lugar por tiempo de quince años en 1381 [ADZ, RACO, 1483-1485, 1379-1381, f. 11 r-v, (¿Zaragoza?, 14-V-1381)], encaminada, probablemente, a renovar la iglesia medieval de San Pedro y San Pablo, la cual se encontraba en obras, concretamente su campanario, en 1387 [Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza [ACPZ], Visita pastoral del arzobispado de Zaragoza por García Fernández de Heredia, Alm. 2, caj. 10, lig. 1, n.º 2, ff. 217 v-218 r, (¿Sarrión?, 9-XI-1387), documento transcrito en OLIVAN JARQUE, M.^a I., *Las iglesias de la diócesis zaragozana de las cuencas de los ríos Matarraña, Guadalope y Mijares, en el año 1387, según la visita pastoral del arzobispo don García Fernández de Heredia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Memoria de Licenciatura, 1976, pp. 213-219]. Más o menos los plazos concedidos en la dispensa arzobispal se cumplieron, puesto que el edificio parece que se encontraba recién concluido en noviembre de 1400 [ADZ, RACO, 1400-1401, 1400, f. 189 v, (Sarrión, 11-XI-1400)].

16 La parroquia de Mora inició su construcción en 1380, levantando la cabecera en un año, continuando con el resto del edificio gracias al apoyo económico prestado por Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza, mediante la concesión del uso de la primicia del lugar durante los siguientes quince años, usada para construir los otros cuatro tramos –*quatuor archatis*– del templo, en 1381 [ADZ, RACO, 1483-1485, 1379-1381, f. 6 r-v, (Zaragoza,

Agustín –concluida en 1405–.¹⁷ En esas fechas únicamente se estaban desarrollando intervenciones puntuales en algunas parroquias, como las efectuadas en Albentosa en 1444,¹⁸ los posibles trabajos acontecidos en Mora de Rubielos tras la obtención del título de colegiata en 1454,¹⁹ o la ampliación de la iglesia de San Agustín que, después de la reforma sufrida a inicios de siglo, se había quedado pequeña, en 1477.²⁰

La construcción de la iglesia de esta villa comenzó cuando el vicario general del arzobispado de Zaragoza otorgó una licencia al pueblo de Manzanera permitiéndoles la edificación de una nueva parroquia en honor al

15-III-1381)]. A pesar de la agilidad de las obras, dado que parece que únicamente faltaba por cubrirse en 1387 *–perficienda ecclesiam predictam que discoboperata existit–* [ACPZ, Visita pastoral del arzobispado de Zaragoza por García Fernández de Heredia, Alm. 2, caj. 10, lig. 1, n.º 2, (¿Mora?, 14-XI-1387), documento transcrito en OLIVAN JARQUE, M.ª I., *Las iglesias...*, pp. 226-231], todavía seguía sin concluirse en 1409, cuando, mediante una bula papal emitida por Benedicto XIII, se concedieron indulgencias a todos los fieles que visitasen y ayudasen a la reparación del edificio [CUELLA ESTÉBAN, O., *Bulario Aragonés de Benedicto XIII. II. La Curia itinerante (1403-1411)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 413].

17 García Fernández de Heredia, arzobispo de Zaragoza, otorga permiso a los jurados y vecinos del lugar de San Agustín para realizar el traslado del Santísimo Sacramento, los altares, la pila bautismal y los demás ornamentos de la antigua iglesia parroquial, construida lejos del lugar, a la nueva, recientemente edificada dentro del pueblo [ADZ, RACO, 1405-1406, 1405, f. 3 r, (Zaragoza, 8-I-1405)].

18 Antonio, vicario general del arzobispado de Zaragoza, concede permiso al pueblo de Albentosa para la realización de ciertas obras en la iglesia y para la fabricación de un cáliz [ADZ, RACO, 1444-1447, 1444, f. 31 v, (Zaragoza, 3-IV-1444)].

19 A pesar de la obtención del título el 20 de julio de 1454 [TOMÁS LAGUÍA, C., *La insignie colegiata de Santa María de Mora de Rubielos*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses, 1964, pp. 16-21] o, más probablemente, el 4 de septiembre de ese mismo año [ADZ, RACO, 1454-1456, 1454, ff. 157 r-166 v, (Zaragoza, 4-VIII-1454), y AHN, Clero Secular Regular, Car. 2924, n.º 10, (Zaragoza, 4-VIII-1454)], y de su aprobación definitiva mediante la emisión de una bula papal el 13 de junio de 1456 [AHN, Clero Secular Regular, Car. 2.924, n.º 12, (Roma, 13-VI-1456)], parece ser que la reforma del templo no se inició hasta pasadas dos décadas, cuando el papa Sixto IV se la encargó a Bartolomé Martí, obispo de Segorbe, en 1479 [VILLAGRASA, F., *Antigüedad de la iglesia catedral de Segorbe, y catalogo de sus obispos*, Valencia, Geronimo Vilagrassa, 1664, p. 173, y AGUILAR, F. de A., *Noticias de Segorbe y de su Obispado, por un sacerdote de la diócesis*, Segorbe, Imprenta y Librería de F. Román y Suay, 1890, p. 195].

20 Miguel Ferrer, vicario general del arzobispado de Zaragoza, otorga una licencia, al vicario del lugar de San Agustín, para que la iglesia parroquial sea ampliada, al igual que el cementerio, y el altar mayor sea reparado y cambiado de lugar [ADZ, RACO, 1477-1478, 1477, ff. 143 v-144 r, (Zaragoza, 22-IX-1477)].

Salvador –misma advocación que la existente en ese momento– el 24 de marzo de 1457.²¹ Este documento es de gran interés ya que aporta los únicos datos que se conocen sobre el edificio precedente, el cual se ubicaba en un espacio diferente al que ocupó la nueva construcción –en el centro de la villa, como la iglesia actual–, era de pequeñas proporciones, puesto que se informa de que, en días de fiesta, no cabían en ella los feligreses, y estaba en mal estado. No disponía de más de dos o tres tramos, ya que solo contaba con cuatro altares, además del mayor dedicado al Salvador, que eran los de la Virgen –edificado hacia 1405–,²² Santiago –propiedad de la cofradía de San Jaime–,²³ San Bartolomé y San Bernabé. Probablemente fuese un edificio de arcos diafragma y cubierta de madera,²⁴ ya que en la mencionada licencia se reflejó que tanto la madera como el resto de materiales útiles del antiguo edificio podían emplearse en la nueva construcción.²⁵

21 ADZ, RACO, 1457-1460, 1457, f. 50 r-v, (Zaragoza, 24-III-1457), dato dado a conocer, sin referenciar, en Espés, D. de, *Historia eclesiástica...*, p. 569.

22 El vicario general del arzobispado de Zaragoza concede permiso a los jurados y vecinos de la villa de Manzanera, para construir el altar de Santa María en la iglesia parroquial, y dotarlo con cáliz, patena, misal, lámpara, etc. [ADZ, RACO, 1405-1406, 1405, f. 117 v, (Zaragoza, 18-VII-1405)].

23 En tres inventarios de bienes de la cofradía de San Jaime de Manzanera, redactados en 1423, 1426 y 1442, se indica que, entre los mismos, se contaba con varios ornamentos de altar como *hun trapo de vellur con la figura de Sent Jayme; Item huna casulla de riquament con sus stolas et manip(u)los nueva, con hun trapo de lienxo [...]; Item dos candelabros de fiero que son delant del altar de Senyor Sant Jayme en constan los cirios mayores de la compañía; Item huna caxa que sta do el altar de Sent Jayme do stan los cirios chiquos de la companya* (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 1 r, 3 r, y 6 r-v).

24 Tipología difundida por toda la Corona de Aragón y empleada usualmente en la zona de conquista y repoblación, que ha sido analizada en ZARAGOZÁ CATALÁN, A., *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Tomo I, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 21-42; ZARAGOZÁ CATALÁN, A., «Arquitecturas del gótico mediterráneo», en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. I, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 110-128, y ZARAGOZÁ CATALÁN, A., «Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero», en Zaragoza Catalán, A. (coord.), *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, Valencia, Generalitat Valenciana, Fundació Jaume I el Just, 2008, pp. 13-17.

25 Algunos de esos materiales fueron vendidos para costear la nueva edificación, como queda recogido en un asiento del Libro de la Cofradía de San Jaime en el que se informa que Juan Esteban, notario y manobrero de la obra de la iglesia, recibió 57 sueldos por la venta de tres puertas, de la madera y de *huna qumbre* de la iglesia vieja, el 14 de noviembre de 1457 [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 16 v-20 r, (Manzanera, 14-XI-1457)].

El pertinente permiso expedido para reaprovechar los materiales del templo antiguo en la nueva obra inutilizaba ese edificio, obligando a buscar otro espacio de oración, escogiéndose la casa del concejo para tal fin,²⁶ siendo para ello necesaria la concesión de una licencia por parte del vicario general del arzobispado, remitida ese mismo día, el 24 de marzo de 1457.²⁷ El permiso tuvo una duración de dos años, informando, por tanto, del tiempo estimado de construcción de la nueva iglesia. De este modo, la obra se inició de inmediato –el 27 de abril de 1457 el notario Juan Esteban ya consignó 200 sueldos y 9 dineros para *la obra de la esglesia*–²⁸ y se desarrolló con agilidad, cumpliendo los plazos,²⁹ volviendo a remitirse un permiso para que se trasladasen al nuevo templo los altares, la pila bautismal y los ornamentos pertenecientes al antiguo edificio, y se pudiese celebrarse la Eucaristía a partir de marzo de 1459;³⁰ si bien, en realidad, los trabajos no se dieron por concluidos hasta 1479.³¹

Esta construcción se orientó hacia el lado noreste –al contrario que la iglesia actual– y contó con cuatro tramos construidos, nuevamente, con el sistema de arcos diafragma [fig. 1]. Una visita pastoral girada al templo por el obispo turolense Analso de Miranda refleja esas características en la década de 1720, pocos años antes de emprenderse la realización de la parroquia actual entre 1737 y 1749,³² indicando que la *iglesia*

26 Un tiempo después de que la casa del concejo sirviese como templo auxiliar para los vecinos de Manzanera –entre 1457 y 1459–, fue reformada entre 1471 y 1476 (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 93 r-94 r, 103 v-105 v, 119 v, y 155v-156 r).

27 ADZ, RACO, 1457-1460, 1457, ff. 50 v-51 r, (Zaragoza, 24-III-1457), dato dado a conocer, sin referenciar, en Espés, D. de, *Historia ecclesiastica...*, p. 569.

28 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 11 r, (Manzanera, 25-IV-1457).

29 Una serie de asientos recogidos en el Libro de la Cofradía de San Jaime nos permiten descubrir los balances económicos anuales de la construcción del templo, informando que se iban cumpliendo los plazos establecidos [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 16 v-20 r, (Manzanera, 14-XI-1457); ff. 13 v-14 v, y 16 v-20 r, (Manzanera, 14-XI-1458), y ff. 22 v-23 r, (Manzanera, 19-IX / 5-XI-1459)].

30 ADZ, RACO, 1457-1460, 1459, f. 35 r-v, (Zaragoza, 13-III-1459).

31 Se recogen diferentes pagos relacionados con la *obra de la yglesia* entre 1462 y 1479 en AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 23 v-24 r, 33 v, 94 v-95 r, 122 r, y 181 r.

32 Pese a que en los años 1722 y 1723 ya se concedieron sendas licencias para construir la iglesia, no se puso la primera piedra hasta el 20 de junio de 1737, y aunque estuvo

*es antigua de arcos sueltos a trechos casi coadrada, y dedicada a la Transfiguración con un retablo muy antiguo pintado.*³³



Fig. 1. Muro sureste de la iglesia del Salvador de Manzanera en el que, en la parte de los contrafuertes, se aprecian las dimensiones del templo medieval. Fotografía: autor, 2024.

en uso en tres años, los trabajos no se dieron por concluidos hasta el 8 de febrero de 1749 (ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, vol. I, pp. 244-245, nota n.º 476, y MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial...*, 2010, pp. 19-29).

33 A pesar de que se conserven varias visitas pastorales giradas al templo medieval, la que ofrece una visión más precisa de su estructura interna es la redactada por el obispo turolense Analso de Miranda después de recorrer el templo en tres ocasiones –entre 1721 y 1728–, indicando que este contaba con ocho retablos repartidos, probablemente, en otras ocho capillas –el mayor del Salvador; los Ángeles, a su derecha y San Antonio Abad a su izquierda; en el siguiente tramo del templo el del Nombre de Jesús, en el Evangelio, y el del Rosario, en la Epístola; luego la puerta del templo y, en frente, el de las Ánimas; posteriormente, en el lado de la Epístola el retablo de San Bartolomé y Santa Bárbara, y, después, ubicada a los pies de la iglesia y debajo del coro, la capilla de San Felipe Neri–, además del altar de San Francisco delante de una columna [Archivo Diocesano de Teruel [ADT], Apuntamiento de Analso de Miranda, 1420-1430, f. 17 r, (Manzanera, X-1721; 26-IX-1724, y 28-X-1728)].

El retablo del Salvador, una obra de Joan Reixach

Una vez la nueva iglesia se encontró en uso, en 1459, y pese a que se trasladaron a la misma los objetos litúrgicos con los que contaba el edificio precedente, se inició un proceso de renovación de algunos de esos bienes,³⁴ destacando, entre ellos, la construcción del retablo mayor, del que se conserva su tabla principal en la parroquia del Salvador de Manzanera [fig. 2].³⁵ De este mueble el historiador Javier Martín Noguera ya publicó que había sido realizado por el pintor Joan Reixach, con un coste de al menos 854 sueldos, siendo un proyecto iniciado en 1464 y culminado antes de 1472, cuando el retablo ya se encontraba en la iglesia.³⁶ Sin embargo, la localización de nueva documentación y la revisión de la ya conocida, aportan un mayor conocimiento al asunto. En primer lugar, sobre su dilatado proceso de ejecución, que, en realidad, comenzó un poco antes de 1467 –fecha de la entrega del tabernáculo– y finalizó en 1471 o, más probablemente, hacia 1473. En segundo lugar, sobre su coste, muy superior al publicado al sobrepasar probablemente los 2400 sueldos.

Como ya se había indicado, la realización del nuevo retablo mayor debió de comenzar a plantearse a mediados de siglo, dando cuenta de ello el testamento redactado por Juan de Escobar el 28 de diciembre de 1451,

34 Algunos de los objetos litúrgicos que se renovaron fueron una casulla realizada por el *maestre Albií* de Valencia en 1466 (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 61 v; quizás fuese la casulla fotografiada por Juan Cabré Aguiló entre 1908-1910 y conservada en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural, CABRE-5363), un trapo de pincel para el altar mayor, entre 1466 y 1467 (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 48 v y 63 v), unas ampollas y el arreglo de unas casullas hechas en Valencia en 1470 (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 80 r-v), y la reparación de unos libros de la iglesia en 1471 (AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 105 v).

35 Esta tabla ha sido estudiada en MARTÍN NOGUERA, J., «La tabla gótica de *Sant Salvador* de Manzanera, una obra inédita de Rexac», *Ars longa*, n.º 11, 2002, pp. 17-21; RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., «San Salvador», en Sanahuja, J., Saborit, P. y Montolio, D. (com.), *Espais de Llum: Borriana, Vila-real y Castelló, 2008-2009*, Valencia, Generalitat Valenciana, La Llum de les Imatges, 2008, pp. 286-289; MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial...*, 2010, pp. 10-13, y en MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial...*, 2022, pp. 15-18.

36 MARTÍN NOGUERA, J., «La tabla gótica...», pp. 17-21, y MARTÍN NOGUERA, J., *Iglesia parroquial...*, 2010, pp. 10-13.



Fig. 2. Joan Reixach, el Salvador, tabla central del retablo mayor de Manzanera, 1467-1471, *in situ*. Fotografía: autor, 2022.

en el que dejó 1000 sueldos *a compilimiento de hun retaulo* los cuales eran, en realidad, una manda testamentaria de Domingo Pedro, su suegro, que todavía no se había hecho efectiva.³⁷ Posteriormente, la cofradía de San Jaime de Manzanera, que fue la encargada de llevar a cabo el compromiso, teniendo como base esos mil sueldos, intentó retomar dicho proyecto has-

37 *Item quiero e mando* (tachado: *e me*) *que de bienes conviene mios e de mi muger que Dios perdone sean dados e nviados a compilimiento de hun retaulo* (sobre la línea: *mil sueldos*) *los quales le dexo por* (tachado: *su*) *manda* (sobre la línea: *de*) *mi suegro Domingo Pedro que Dios perdone* (tachado: *Item*) *los dichos mil sueldos* [ACS, Protocolos Notariales, Notario desconocido, 1452, Caja 708, s/f, (Manzanera, 28-XII-1451)].

ta en dos ocasiones, una primera en 1457,³⁸ y una segunda en 1462,³⁹ sin que llegara a materializarse en ninguna de ellas.

Tuvieron que pasar unos años hasta que la propia cofradía contase con dinero suficiente para iniciar la construcción del mueble. Concretamente, en una reunión celebrada el día 20 de octubre de 1467, se informa de que esta ya había reunido los 1378 sueldos y 1 dinero *por afer fazer el retaulo*, y que una parte de ese dinero se había destinado a pagar a *hun hombre* –Domingo Esteban, encargado de la villa *por afer fazer el retaulo*– por llevar el tabernáculo desde Valencia hasta la iglesia y ponerle una cerradura –en total 31 sueldos y 6 dineros–; además de a Juan Eximenez, notario de Valencia, por el *recebir de la obligacion del dito retaulo*, por tanto, por registrar la capitulación del retablo –44 sueldos–,⁴⁰ y al vecino de Manzanera que fue a Valencia, durante cinco días, para *levar cierta partida de dinero al maestro del dito retaulo*, concretamente 854 sueldos que se le abonaron al *maestro Rexach* –Joan Reixach–.⁴¹ Todo ello refleja que en este año comenzó a realizarse el retablo y que, además, se había acabado y entregado su primer elemento, el sagrario, obrado también en Valencia y posiblemente en el mismo taller. Asimismo, teniendo en cuenta que el coste de un retablo

38 La cofradía, reunida en casa de Martín de Aliaga, juez de la villa de Manzanera, el 15 de noviembre de 1457, registró que Juan Esteban, notario y manobrero de la obra de la iglesia, debía recibir *de Johan Martinez y de Migel de Qutanda y de Sancho Escobar* (herederos de Juan de Escobar) *los mil sueldos que an de dar para el retabulo los an de aver pagado al dia de Sant Johan del mes de junio de anyo LVIII* [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 19 r, (Manzanera, 15-XI-1457)].

39 En una reunión de la cofradía de San Jaime de Manzanera se acordó la línea de actuación para *fazer el retaulo nuevo en la yglesia parochial de Senior Sanct Salvador de la dita villa* (...) *Primerament le daron en rebuda* (a Blasco Garcés, regidor de la cofradía) *que cobre del dito Johan Estevan juez e de Miguel de Qutanda, Johan Martynez de Valdezebro de Arcas asy como a herederos den Johan de Scobar los quales Domingo Pedro dexo en su testament los quales se an de pagar los trycyentos sueldos de mil que son en el present e de sus dito anio e los hotros trycyentos hobran de el dito retaulo hebrando e pagando. M^e sueldos*. (Con la misma letra pero otra tinta: *El dito Blasco no recybio cosa ninguna de los ditos M^e sueldos ni fizo entrada ni sallyda*) [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 35 r, (Manzanera, 27-IV-1452)].

40 No se conserva ningún protocolo notarial de Joan Eximenes en Valencia. Sí existen los de Gaspar Eximenes en el Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christit, correspondientes a los años 1463-1475, que hemos revisado sin localizar ninguna referencia sobre este asunto.

41 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 60 v-62 r, (Manzanera, 20-X-1467).

solía fraccionarse y repartirse en tres pagos iguales, la cantidad abonada al pintor –854 sueldos– debe entenderse como el primero de ellos, pudiendo haber sobrepasado los 2400 sueldos, un precio similar al de otros retablos mayores realizados por Reixach como los de Caudete, capitulado en 1456 con un coste de 2440 sueldos;⁴² Museros, capitulado en 1461 por 2400 sueldos,⁴³ o Jávea, contratado antes de 1466 por 2800 sueldos.⁴⁴

La cofradía completó la reunión de dinero destinado a la ejecución del retablo –entendiendo con ello el coste del propio mueble y de los asuntos relacionados con él, como los desplazamientos a Valencia y Manzanera o la confección de los objetos litúrgicos vinculados al mismo– al alcanzar la cifra de 5003 sueldos y 5 dineros en mayo de 1470.⁴⁵ Al año siguiente, el cuerpo principal del retablo ya se había concluido –faltaba el banco–, por lo que los regidores de la cofradía encargaron a *Johan Estevan*, *notario*, la tarea de *llevar el retaulo* a Manzanera a cambio de 200 sueldos, el 27 de julio de 1471.⁴⁶ Poco tiempo después de su instalación, el 31 de mayo de 1472, mosén Do-

42 CERVERO Y GOMIS, L. «Pintores valentinos. Su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, XXII, 1964, pp. 94-95.

43 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de la parroquia de Museros, obra de Joan Reixach», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIV, 2003, pp. 19-24.

44 En este caso no se conservan las capitulaciones pero sí el coste total del mueble en un época registrada el 5 de septiembre de 1466. A pesar de que no se señala que sea el retablo mayor del templo, su alto precio hizo que la profesora Mercedes Gómez-Ferrer considerase dicha hipótesis, a la cual nos sumamos, y que este se correspondiese con el mueble que había sido capitulado por Jacomart el 8 de junio de 1461 (CERVERO GOMIS, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º XLII, 1971, p. 25), un mes antes de su fallecimiento, y que, por tanto, dejó inconcluso (GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «Nuevas noticias...», p. 47, y doc. 2, pp. 50-51).

45 En los asientos del Libro de la Cofradía se precisa el nombre de los donantes, la fecha y la cantidad de todo el dinero ingresado y destinado a la obra, informando, por ejemplo, que ya se contaba con 3798 sueldos y 5 dineros el 7 de diciembre de 1467 [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 62 v-65 r, (Manzanera, 7-XII-1467)]; que esa cifra aumentó hasta los 4593 sueldos y 5 dineros en un mes [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 65 v-66 r, (Manzanera, 29-I-1468)], y que en los años sucesivos el incremento de dicha cantidad fue menor, percibiendo 300 sueldos en 1468 [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 71 r-72 r, (Manzanera, 13-XII-1468)] y 110 en 1470 [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, ff. 81 v-82 r, (Manzanera, 10-V-1470)].

46 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 120 r, (Manzanera, 27-VI-1471).

mingo Bivián, presbítero racionero de la Seo de Zaragoza, visitó el templo y ordenó *acabar el retaulo con su cortina e su fierro* –la cortina y el soporte– *dentro tiempo de hun anyo*.⁴⁷ Un mandato, que probablemente llegó a efectuarse, dado que en sendos asientos del Libro de la Cofradía se apuntaron un pago de 5 fanegas de trigo *a Rodrigo Marquina por la obra de la ferrería* –quizás el soporte de la cortina– en 1472,⁴⁸ otro de 150 sueldos por *el sendal* –cendal, tela fina de seda– *del retaulo* en 1473,⁴⁹ y un último de 100 sueldos para comprar y *trayer la cortina*, seguramente del retablo, en 1476.⁵⁰

Como se ha indicado, pese a que el mueble ya estaba en Manzanera a mediados de 1471, parece que este no se concluyó del todo hasta, probablemente, dos años después, cuando la cofradía de San Jaime registró tres gastos pendientes relacionados con el mismo. El primero de ellos de 52 sueldos que *fueron a Valençia a maestre Rexach pintor*. El segundo, de 32 sueldos y 6 dineros destinados *al maestro de Valencia que avia de fer el banco del Senior*; este asiento del Libro de la Cofradía de San Jaime posee una compleja interpretación que quizás pueda interpretarse como que el *maestro de Valencia* –Joan Reixach– continuaba haciendo *el banco* o predela del retablo *del Senior*, del Salvador, indicando por tanto que el mueble aún no se había finalizado en 1473. Por último, el tercero de los gastos fue de 14 reales abonados *al mozo del pintor*, sin reflejar su nombre o el motivo del pago.⁵¹ Este dato revela que en el presente retablo un miembro destacado del taller de Reixach desarrolló una significativa labor, puesto que recibió una retribución de forma directa, sin pasar por el propio maestro. A juzgar por la abultada cantidad de encargos vinculados con Reixach a lo largo de su vida, se sabe que poseyó un taller de amplias dimensiones del que se conocen algunos de sus integrantes. De ellos, los que pudieron estar trabajando a finales de la década de 1460, y, por tanto, en este encargo,

47 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 122 r, (Manzanera, 31-V-1472).

48 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 95 v, (Manzanera, 10-XII-1472).

49 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 141 v, (Manzanera, 1473).

50 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 154 r-v, (Manzanera, 1476).

51 AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 134 v, y 143 v, (Manzanera, 1473).

fueron su hijo Jerónimo,⁵² que se presupone como un miembro consolidado del taller; Joan Felipe de Ledo, quien firmó un contrato de aprendizaje por cuatro años en 1468,⁵³ y Joan de la Rúa, documentado con el pintor entre 1463 y 1466, pero que, por las características de la pintura que posteriormente realizó de forma autónoma desde Montblanc, también pudo colaborar con Reixach en el retablo de la Epifanía de Rubielos de Mora de h. 1469 y, de este modo, en el de Manzanera.⁵⁴

Joan Reixach entre 1465 y 1475: el trabajo del pintor en la época del encargo de Manzanera

Esta obra se sitúa en el periodo de mayor ocupación del taller de Reixach, en el que se encuentran documentados hasta diecisiete compro-

52 La existencia del pintor Jerónimo Reixach está atestiguada en 1462, actuando como testigo en la cancelación de un pequeño trabajo que el pintor Jacomart, recientemente fallecido, debía realizar en la Seo de Valencia (documento dado a conocer en SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1914, p. 105; siendo parcialmente transcrito en COMPANY, X., FRANCO, B., PUIG, I., ALIAGA, J. y RUSCONI, S., «Una *Flagelación* de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach», *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n.º 340, 2012, p. 370, nota n.º 12). Este pintor vuelve a aparecer, nuevamente como testigo, en un documento redactado el 13 de agosto de 1487 en el que Úrsula, la mujer del ya fallecido Jerónimo Morell, pintor, se comprometía a entregar 63 sueldos anuales a Bernardo Cervera, notario, habitante en Valencia, y tutor de Úrsula –hija de Morell y Úrsula–, para lo que destinaría parte de los 65 sueldos que ella recibía anualmente por parte de Martín de Sant Martí, *pictor retabulorum*, y su mujer Isabel, por un juramento –que no se especifica– firmado el 29 de mayo de 1476 [Archivo de Protocolos Notariales del Patriarca de Valencia, Pere Monsoriu, notario de Valencia, 1487, Sign. 9.617, s/f, (Valencia, 13-VIII-1487)].

53 Una visión sobre algunos de los pintores que pudieron formar parte del taller de Reixach en la década de 1460, en GÓMEZ-FERRER, M., «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)», *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, 2010, p. 47, y en GÓMEZ-FERRER, M., «Certezas e incertidumbres en la pintura del siglo XV. Joan Reixach en Xàtiva, Sarrión y Albal. Jacomart y el convento de la Merced de Valencia», *Artígrama*, n.º 36, 2021, p. 353.

54 A pesar de que se ha formulado la hipótesis de que Joan de la Rúa ya pudo instalarse en Montblanc en 1468 [PUIG SANCHIS, I., HERRERO-CORTELL, M. À., ALIAGA MORELL, J. y COMPANY CLIMENT, X., «Joan de la Rúa (Maestro de Cervera): un pintor aragonés en el taller de Joan Reixach», *Medievalia*, 24, 2021, pp. 11-50], la estrecha vinculación que manifiesta su obra con el retablo de Rubielos, ofrece la posibilidad de que su colaboración con Reixach se extendiese hasta los primeros años de la década de 1470.

misos laborales –contando retablos, la pintura de las cubiertas de caballos del rey, y las intervenciones en la catedral de Valencia–, al que podrían sumársele otros no documentados, entre 1465 y 1475.⁵⁵ Esa frenética labor hizo que muchos de los trabajos se dilatasen en el tiempo y se retrasase su entrega, incluido probablemente el de Manzanera –elaborado en más de cinco años si se acepta que el banco aún se estaba realizando en 1473, una duración superior al tiempo recogido en las capitulaciones de los retablos mayores del maestro–, como el retablo de la Virgen de Albal, capitulado en 1469, que Reixach reconoció no haber iniciado por estar en *aliis negociis* –con otros compromisos– en 1471,⁵⁶ o el de los Gozos de Museros, que aunque se contrató en 1461 con un periodo de finalización de dos años y medio, todavía estaba entregando cuatro tablas en 1470 y seguía sin cerrarse en 1474.⁵⁷

Algunos de estos trabajos estuvieron destinados a poblaciones muy próximas a Manzanera, como el retablo de la Epifanía de Rubielos de Mora,⁵⁸

55 La documentación relacionada con estas obras en SANCHIS SIVERA, J., «Pintores medievales en Valencia (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-1931, pp. 31-36; CERVERO Y GOMIS, L. «Pintores valentinos...», 1964, pp. 94-97; CERVERO GOMIS, L. «Pintores valentinos. Su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, XLIII, 1972, pp. 50-51; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo...», pp. 19-24; CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J., «Consideraciones sobre el pleito del retablo para la capilla de San Pedro en la Seo de Valencia y nuevos datos sobre Joan Reixac», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIV, 2003, pp. 189-193; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «Nuevas noticias...», pp. 39-52, y en GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «Certezas e incertidumbres...», pp. 339-362.

56 El retablo de la Virgen de Albal en GÓMEZ-FERRER, M., «Certezas e incertidumbres...», pp. 350-355, y doc. 3, p. 353.

57 La documentación correspondiente al retablo de Museros en CERVERO GOMIS, L. «Pintores valentinos...», pp. 50-51, y en GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., «El retablo de...», pp. 19-24.

58 Se ha venido indicando que Guillem Joan, contando con el beneficio de la capilla de la iglesia de Rubielos, encargó el retablo en 1469 (MONTOLÍO TORÁN, D., e IGUAL TOMÁS, D., *Las Madres...*, p. 32). En concreto, la fecha y la información sobre ese privilegio la ofrece la visita pastoral girada al templo por Andrés Santos, obispo de Teruel, el 3 de mayo de 1569, en la que se registra que el beneficio recibido por Guillem Joan fue la licencia de sepultura y, quizás, de construcción de esa capilla, ofreciendo, por tanto, la fecha próxima a la que pudo contratarse el retablo, el 17 de noviembre de 1469: *Item mas adelante sta otra capilla so la invocacion de los Reyes con su retablo muy bueno de pinzel con su altar y lapida dizen que es de los Senderes y Miedes mostraron licencia del año mil quatrocientos sesenta y nueve a XVII de noviembre estan en possession de sepultar/426 r/se en ella concediose la licencia a mosen Guillem Juan y a sus descendientes y ansi solamente se puede*

o el banco y el tabernáculo del retablo mayor de Sarrión y,⁵⁹ probablemente, el retablo del Bautismo de Cristo del mismo lugar;⁶⁰ todos ellos documentados o datados en 1469. Probablemente, la elección del mismo pintor para acometer simultáneamente todos estos encargos, respondió a un denominador común más allá de los contactos que pudieron poseer poblaciones tan cercanas entre sí.⁶¹ Resulta muy interesante plantear la posibilidad de que el nexo de unión entre estos encargo fuera Guillem Joan, descendiente de Rubielos de Mora, canónigo de la catedral de Valencia entre, al menos, 1458 y 1475,⁶² y comitente del retablo de Rubielos.⁶³ Resulta factible que durante su estancia en la Seo conociese y contactase con el pintor valenciano, quien estuvo trabajando constantemente para la catedral entre 1442 y 1472 y, especialmente, en la década de 1460,⁶⁴ y que esa vinculación animase tanto a la

sepultar en ella sin pagar derechos los descendientes de aquel y no otros hay en ella missas de tabla y aniversarios que dexaron los Juanes descendientes del dicho Miguel (sic) Juan ha se celebrado ha relacion del vicario [ADT, *Quinque Libri*, Rubielos de Mora, Tomo II, 1554-1582, ff. 425 v-426 r, (Rubielos, 3-V-1579)].

59 GÓMEZ-FERRER, M., «Certezas e incertidumbres...», pp. 346-350, y doc. 2, p. 360.

60 De este retablo se conocen, a través de diversas fotografías conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, dos de sus tablas, todavía presentes en la iglesia de Sarrión a inicios del siglo XX, en las que se representaba a San Juan Bautista y al Bautismo de Cristo, las cuales han sido adscritas a Joan Reixach, sin indicar datación, en CORNUDELLA I CARRÉ, R., «El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps», *Bulletí MNAC*, 9, 2008, pp. 95-102, y fechándola hacia 1469 en GÓMEZ-FERRER, M., «Certezas e incertidumbres...», pp. 346-350.

61 Esa vinculación se manifiesta en multitud de documentos judiciales, mercantiles, etc. Uno de los más interesantes con respecto al tema de estos retablos de Reixach es un asiento del Libro de la Cofradía de San Jaime en el que se señala que en una reunión en la que se debatieron temas relacionados con la obra de la iglesia del Salvador de Manzanera, celebrada el 24 de junio de 1461 [AMM, Libro de la Cofradía de San Jaime, 1423-1483, f. 33 v, (Manzanera, 24-VI-1461)], uno de los asistentes fue Juan Martínez de Monteagudo, notario y vecino de Sarrión, quien se encargó de abonar a Reixach el primer pago por el banco y el tabernáculo de la iglesia de Sarrión el 19 de octubre de 1469 (GÓMEZ-FERRER, M., «Certezas e incertidumbres...», pp. 346-350).

62 NAVARRO ESPINACH, G., MUÑOZ GARRIDO, V., APARICI MARTÍ, J. y ABAD ASENSIO, J. M., *Rubielos de Mora en la Edad Media*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2005, p. 132.

63 Ya se planteó la idea de que Guillem Joan fuese el hilo conductor entre el taller de Reixach y los encargos de Manzanera y Rubielos de Mora en RUIZ I QUESADA, F. y MONTOLÍO TORÁN, D., «San Salvador», en Sanahuja, J., Saborit, P. y Montolío, D. (com.), *Espais de Llum*. Burriana, *Vila-Real, Castelló, 2008-2009*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 286-289.

64 La relación entre Reixach y la catedral se inició con la capitulación del retablo para

contratación del retablo de su capilla privada en la iglesia de Rubielos –la de los Reyes–, como a la del resto de las obras del sur de Teruel.

Aún son muchas las incógnitas que encierra la figura de Joan Reixach, sin embargo, esperamos que la publicación de esta nueva documentación pueda arrojar algo más de luz sobre su intensa trayectoria vital.

la capilla de San Simón y San Judas el 4 de agosto de 1442. Posteriormente pintó las rejas del altar mayor en 1461, las puertas del órgano entre 1462 y 1466, el retablo de la capilla de San Pedro entre 1467 y 1471, y los muros de la capilla mayor en 1472 [SANCHIS SIVERA, J., «Pintores medievales...», pp. 27-35].

EL CONVENTO DE CAPUCHINOS DE ALCAÑIZ Y LA ARQUITECTURA DEL BAJO ARAGÓN A COMIENZOS DEL SEISCIENTOS

*The Capuchin convent of Alcañiz and the architecture of Bajo
Aragón at the beginning of the 17th century*

Jorge Martín Marco¹

Los frailes capuchinos fueron los últimos que se establecieron en Alcañiz. Antes que ellos ya habían fundado conventos la Orden de Predicadores, el masculino bajo la advocación de Santa Lucía en 1395, y el femenino dedicado a San Gregorio en 1593; los franciscanos, instalados en el Arrabal de la ciudad ya en 1524; los carmelitas, a partir de 1602, y, finalmente, los capuchinos desde 1612.² La revisión de diferentes publicaciones y de referencias documentales conocidas; el estudio de noticias inéditas procedentes de los protocolos notariales de Alcañiz, y el análisis de la propia fábrica ha permitido reconstruir el proceso fundacional y constructivo del convento, insertándolo dentro del panorama arquitectónico del Bajo Aragón y de la problemática de la conservación del patrimonio conventual.

1 Doctor en Historia del Arte. Università degli Studi di Palermo. Dirección de correo electrónico: jorge.martin@unipa.it. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5163-7410>.

Trabajo realizado en el marco de «TRAZA. Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón» (H33_23D).

2 Sobre las fundaciones conventuales en Alcañiz, véase MARTÍN MARCO, J., *Arquitectura barroca en Aragón: antiguos arciprestazgos de Belchite y Daroca entre 1601 y 1750*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, TRAZA-Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón, 2025, pp. 121-124, con bibliografía anterior y nuevos datos.

Algunas precisiones sobre el proceso fundacional

El estudio de la documentación conservada de los notarios de número de Alcañiz no ha arrojado ningún dato sobre la llegada de los capuchinos a la población. Por ello, la fuente a la que hay que acudir para conocer los pormenores es *La Thesorería*, una historia de la ciudad escrita por el escribano alcañizano Pedro Juan Zapater en torno a las últimas décadas del Seiscientos. Los datos aportados por Zapater fueron tomados, casi de forma íntegra, por otros autores que se dedicaron a compilar datos para volver a escribir una historia de Alcañiz, como Mariano Ardid en 1852, o Eduardo Jesús Taboada, que retoma tanto a Zapater como a Ardid.³

El escribano señala que la llegada de los frailes menores a Alcañiz se produjo en 1612. Indicó que se alojaron de forma provisionan en unas casas propiedad del señor de Montoro —que para entonces era Juan Francisco Ram de Montoro—⁴ situadas en la parroquia de Santiago, muy cerca de esta iglesia —actualmente desaparecida— y de una zona que era conocida como *las cinco esquinas*. La documentación notarial no parece vincular a la familia Ram de Montoro con la fundación, lo que permite lanzar la hipótesis de que el fallecimiento de Juan Francisco poco tiempo después, ya que consta como fallecido en 1617,⁵ truncase los planes iniciales.

En cualquier caso, el resto de referencias conocidas e inéditas sí que permiten establecer el proceso fundacional con bastante precisión. Las primeras obras conocidas —y que se analizan unas líneas más abajo—⁶ estu-

3 Biblioteca de la Real Academia de la Historia [BRAH], ZAPATER Y SANCHO, P. J., *La Thesorería descubierta y vengada de las injurias del tiempo. Antigüedades i excelencias de la insigne ciudad de Alcañiz*, Alcañiz, copia del año 1704; Biblioteca Municipal de Alcañiz [BMA], ARDID Y PLANO, M., *Memorias para escribir la historia de la ciudad de Alcañiz recogidas, compiladas, y adicionadas por don Mariano Ardid y Plano natural, y vecino de dicha ciudad*, Alcañiz, 1852, p. 129; TABOADA CABAÑERO, E. J., *Mesa Revuelta. Apuntes de Alcañiz*, edición de Antonio Beltrán, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 1969, p. 113.

4 Así consta en Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz [AHPA], Juan Tomás de Barberán, 1613, ff. 4 r.-9 r., (Alcañiz, 8-I-1613).

5 Tal y como expresa su hermana Beatriz Ram de Montoro, monja dominica del convento de San Gregorio de Alcañiz, en un documento protocolizado en 1617 [AHPA, Juan Barberán, 1617, ff. 220 r.-225 r., (Alcañiz, 29-X-1617)].

6 Vicente González Hernández señaló que el notario Pedro Sánchez de Vera construyó una capilla dedicada a la Concepción en este emplazamiento provisional

vieron impulsadas por el mercader Melchor Sierra, miembro de una de las familias más importantes de Alcañiz en los primeros compases del Seiscientos. En su papel de síndico se ocupó tanto de las obras de cantería con Pablo Galán en 1617, como de capitular el suministro de teja y ladrillo para la continuación de los trabajos once años más tarde.⁷ Sin embargo, Melchor no siguió al mando de los trabajos, quizá, porque había conseguido la cesión de una capilla, que habría de estar bajo la advocación de San Joaquín, en la iglesia colegial de Santa María la Mayor de la propia localidad en 1627,⁸ tan solo un año antes de contratar el abasto de teja y ladrillo.⁹

Los siguientes trabajos documentados ya corrieron al cargo de algunos miembros de la familia Secanilla. Pablo Secanilla, canónigo de la colegial, se encargó de contratar los trabajos de cantería, albañilería y carpintería, así como otros elementos como el retablo mayor y las jocalías. Este hecho hizo que la comunidad conventual le hiciera merecedor del título de *fundador y patron*, con el permiso de poder enterrarse en el convento y de colocar las armas en la fachada –como todavía se pueden ver– y en el retablo mayor. La labor del canónigo la continuó su sobrino Sancho Secanilla, a quien los frailes nombraron *bienhechor del convento* en un capítulo celebrado en Roma,¹⁰ y prosiguió con otros miembros como Juan Secanilla, que en sus últimas voluntades –redactadas en 1690– estableció su enterramiento en el convento;¹¹ dispuso cierta cantidad de dinero para la construcción de una

(GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas de Alcañiz. Siglos XVII-XVIII*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoragoneses, 1994, p. 69), una interpretación errónea en base a un documento en el que los descendientes de este escribano renunciaban al usufructo de esa capilla que, en realidad, estaba en el convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús de la localidad [AHPA, Pedro Portolés, 1615-1616, ff. 82 r.-84 r., (Alcañiz, 6-III-1615)].

7 AHPA, Marcelo Andrés, 1628, ff. 48 r-50 r, (Alcañiz, 1-IV-1628).

8 MARTÍN MARCO, J., «El proceso constructivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz (Teruel) a través del pleito entre el ayuntamiento y el cabildo. 1771-1779», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 21, 2020, pp. 365-405, espec. p. 367, nota n.º 6.

9 AHPA, Marcelo Andrés, 1628, ff. 48 r.-50 r., (Alcañiz, 1-IV-1628).

10 VIDIELLA, S., *Florilegio de nobles tierrabajinos*, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 1993, p. 100.

11 [...] quiero ordeno y mando que siempre y quando Dios Nuestro Señor me lleve desta vida a la otra que mi cuerpo y cadaver sea sepultado en la iglesia de los religiosos capuchinos de dicha ciudad en el entierro que allí tengo como a patron que soy de dicho convento [AHPA, José Ignacio Suñer, 1692, ff. 238 r.-257 r., (Alcañiz, 30-IV-1690), y abiertas en Alcañiz el 26 de mayo de 1692].

capilla bajo la advocación de San Félix Cantalicio,¹² y dejó la serie de cuadros *de los hermitaños* que poseía en sus casas a los frailes en su codicilo del 3 de junio de 1692.¹³ El patronato recayó en la hija de Juan, María Antonia Secanilla y de la Torre, que lo incluyó en sus capitulaciones matrimoniales con Juan José de Ayerbe y Díez Beaumont y Navarra en 1704.¹⁴

La construcción del convento (1617, 1628-1630)

Zapater, y, asimismo, Ardid y Taboada, recogieron que el convento se pudo materializar gracias a las *limosnas* aportadas por diferentes particulares. Tan sólo pusieron el ejemplo del canónigo de la colegial Miguel Simón —*famoso teólogo y filósofo*, oficial eclesiástico de Alcañiz y su distrito, visitador de la diócesis de Zaragoza y familiar del Santo Oficio—, que cedió una huerta contigua a los terrenos en los que debían instalarse los frailes.¹⁵ Pero el trabajo de archivo ha podido documentar más donaciones para la comunidad conventual, como las de Juana Ripol, mujer de Jerónimo Valls y Cubels, caballero del hábito de Calatrava y señor de Herbés (Castellón), que modificó la ayuda económica inicial de su testamento por un terreno junto al convento en 1628,¹⁶ el mercader Miguel Valero, que revocó la ayuda de 6.000 sueldos incluida en sus últimas voluntades para legarles un

12 *Item ordeno y mando que en dicho convento de capuchinos se aga y labre una capilla altar y cuadro baxo la invocacion de San Feliz de Cantalizio y esto sea en el puesto y lugar de la iglesia de dicho convento donde los religiosos de dicho convento de 1264 r/ capuchinos dispusieren y en la misma capilla se aga un carnerario o, vaso que sirva para enterrar mis hija descendientes y sucesores para todo lo qual se tome de mis bienes y hacienda lo que fuere necesario* [AHPA, José Ignacio Suñer, 1692, ff. 262 r.-267 r., (Alcañiz, 3-VI-1692)]

13 *Item assi mesmo ordeno y mando se den y entreguen a los dichos religiosos y convento de capuchinos los cuadros de los hermitaños que estan en el quarto baxo de las casas de mi misma abitacion y al padre fray Buenaventura de San Julian religioso capuchino y morador de dicho convento le dexo el Santo Christo que esta en el estudio para que me encomiende a su Divina Magestad* [AHPA, José Ignacio Suñer, 1692, ff. 262 r.-267 r., (Alcañiz, 3-VI-1692)]

14 AHPA, Pedro Juan Zapater y Sancho, 1704, ff. 310 r.-359 r., (Alcañiz, 6-VI-1704).

15 BRAH., ZAPATER Y SANCHE, P. J., *La Tesorera...*, BMA, ARDID Y PLANO, M., *Memorias...*, p. 129; TABOADA CABAÑERO, E. J., *Mesa Revuelta...*, p. 113.

16 AHPA, Lorenzo Vililla, 1628, ff. 631 v.-633 r., (Alcañiz, 11-IX-1628).

huerto en las inmediaciones en su codicilo del 29 de abril de 1629;¹⁷ el infanzón Miguel Romeo y Cervellón que dejó 200 sueldos en 1631,¹⁸ y Josepa Capaces, mujer del sastre Joan García, que legó 100 sueldos para *ayuda de ornamentos fabrica, o, necesidades urgentes de la casa* una vez edificada en 1637.¹⁹

Se ignora el tiempo que los frailes estuvieron en el inmueble del señor de Montoro, pero sí se conoce que las obras para la construcción del convento ya habían comenzado en una fecha anterior al mes de abril de 1617.²⁰ Para entonces, Melchor Sierra requirió al cantero Pablo Galán, que había incurrido en algunos incumplimientos en la contrata para realizar *la obra de la iglesia y convento y cassa de dichos frailes* extramuros de la localidad, junto al camino que conducía –y conduce– a la ermita de Nuestra Señora de Pueyos, en la parte baja de un cabezo *vulgarmente dicho de los Moços*.

El acuerdo original obligaba a Galán a extraer la piedra de una cantera situada al pie de la obra, a traer el material a costa del convento si se acabara y a *seguir la traza conforme a razon de arte a gusto del*, o, por el contrario, *a gusto de oficiales*; mientras que el convento se comprometió a proporcionar los materiales y a pagar a Galán cierta cantidad de dinero por *cada braçada de pared*. Además, también fue *pacto expreso* que el cantero debía trabajar en la obra siempre que Melchor Sierra se lo *dixere*, así que Galán emprendió la construcción *por algunos dias* con unos oficiales, y, después de un tiempo, la obra fue tasada por maestros peritos que estimaron su valor en 120 sueldos, pero, aunque la parte contratante no estaba obligada a entregarle todo el dinero, no sólo le consignaron esa cantidad al cantero, sino que además recibió un poco más de lo convenido.

17 AHPA, Lorenzo Vililla, 1629, ff. 301 r.-309 v., espec. f. 301 r-v, (Alcañiz, 29-IV-1629).

18 AHPA, Lorenzo Vililla, 1631, ff. 369 r.-380 v., (Alcañiz, 13-VIII-1631).

19 *Item dejó de limosna al convento de los padres capuchinos de la dicha villa la cantidad de cient sueldos jaqueses para ayuda de ornamentos fabrica, o, necesidades urgentes de la casa los quales puedan recibir segun las constituciones de dicha orden y suplico a los dichos padres que en sus sacrificios y misas me encomienden a Dios* [AHPA, Lorenzo Arcos, 1637, ff. 382 v.-389 r., (Alcañiz, 30-XI-1637)].

20 AHPA, Miguel Joan Cervera, 1617, ff. 55 r.-62 v., (Alcañiz, 23-IV-1617). Documento referenciado en MARTÍN MARCO, J., «Arquitectura para dos carismas distintos en el Bajo Aragón turolense en el Seiscientos: el convento carmelita de Alcañiz y el descalzo del Desierto de Calanda», *Ars Longa*, n.º 28, 2019, pp. 91-107, espec. p. 92, nota n.º 6.

El acto notarial también expresaba que Galán había extraído cierta cantidad de piedra de la cantera cercana al convento, que los padres capuchinos tenían los materiales –cal y arena– puestos al pie de la obra, y que se ofrecían *prestos* a proporcionar otros como madera y clavos para realizar las cimbras de los arcos. Además, los religiosos probablemente debieron nombrar al padre fray Lupercio Andrés –*frayle capuchino residente de presente en el convento de dicha villa*– responsable de las obras para que supervisara los trabajos, que debían continuar según la traza y la capitulación pactadas.

Una vez expuestos todos estos puntos, Melchor Sierra le ofreció continuar trabajando en la obra conforme a las trazas, capitulaciones y condiciones acordadas, con los jornales acostumbrados hasta *perficionar acabar y concluir* la obra. Pablo Galán respondió que él había ido a trabajar, pero se encontró con que los capuchinos continuaban sin darle *la pedrera descubierta* como estaban obligados,²¹ así que acto seguido, el cantero junto a su criado y el notario se desplazaron hasta *la alda del cabezo de los Mozos* –donde se construía el convento– para verificar que los canteros estaban trabajando en la obra con sus aparejos y, una vez allí, comprobaron que *no havia descubierta cancha para haver de trabajar y sacar y quebrar piedra*; por lo tanto, Pablo Galán expresó que *no estava* por la labor de *continuar y trabajar dicha obra*, y que *no hallar la cantera descubierta* le había causado algunos inconvenientes; así que acabó apartándose de la obra,²² dando por finalizada la *intima y requesta* que había iniciado Melchor Sierra.²³

Las obras quedaron paralizadas por motivos que se ignoran hasta que, de nuevo, Melchor Sierra contrató el aprovisionamiento de ladrillo y teja para las obras del convento con los tejeros Joan Colon y Joan de Chito el primero de abril de 1628.²⁴ El acuerdo, que establecía el precio del millar de tejas y ladrillo en cincuenta sueldos que debía abonar Sierra, también exigía que los materiales estuvieran *bien cocidos*, realizados según el molde de la villa de Alcañiz, y totalmente finalizados para el mes de agosto de ese mismo año.

21 AHPA, Miguel Joan Cervera, 1617, ff. 63 v.-64 r., (Alcañiz, 25-IV-1617).

22 AHPA, Miguel Joan Cervera, 1617, ff. 64 r.-v., (Alcañiz, 25-IV-1617).

23 AHPA, Miguel Joan Cervera, 1617, ff. 84 r.-85 r., (Alcañiz, 5-VI-1617).

24 AHPA, Marcelo Andrés, 1628, ff. 48 r.-50 r., (Alcañiz, 1-IV-1628).



Fig. 1. Alcañiz (Teruel). Convento de capuchinos. Exterior. Fotografía: Jorge Martín Marco.

El proyecto, ya en manos del canónigo Secanilla, siguió sin solución de continuidad. Los siguientes trabajos documentados son los de cantería, de los que se había llegado a afirmar que el autor de los mismos fue Luis de Curamonte,²⁵ pero lo cierto es que no fue así, ya que fueron asumidos por el cantero Domingo Burchel a finales de octubre de 1629.²⁶ El acuerdo preveía la conclusión de diferentes zonas del edificio, como los muros perimetrales, los estribos, la fachada, en la que debía colocarse un escudo de armas, la librería y

25 Tal y como se aseguró en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, p. 69. También indica que Curamonte ingresó en la cárcel tras terminar la obra de cantería de la iglesia del convento de San Francisco. El autor confunde los capuchinos con los franciscanos de Santa María de Jesús, construido en el siglo XVI y el trasagrario en 1613, pero sí es cierto que Curamonte acabó preso en la cárcel común de Alcañiz.

26 AHPA, Lorenzo Vililla, 1629, ff. 526 v.-529 r., (Alcañiz, 28-X-1629). Documento referenciado en MARTÍN MARCO, J., «La circulación de maestros franceses entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa durante los siglos XVI y XVII. El caso de Pedro Pizarro», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º XCIX, 2018, pp. 89-110, espec. p. 102, nota n.º 76, donde se propone un posible origen francés de Burchel.

la *ropería*, las pilas del agua bendita, el carnerario de los religiosos o la espadaña. Burchel, que se comprometió a realizar estos trabajos por 65 libras y algunas cantidades en especie, debía entregarlos para la Navidad de 1629 [fig. 1].

Es posible que el cantero se ajustase a los plazos establecidos y entregase la obra en el tiempo establecido, porque Pablo Secanilla contrató con Pedro Gascón, *obrero de villa vezino del lugar de Oliete*, y sus hijos –entre ellos, seguramente, se encontraba Juan–²⁷ la realización de la *fabrica de yeso* en la iglesia el 21 de febrero de 1630.²⁸ El acuerdo preveía la realización de la estructura del tejado para abordar el abovedamiento tabicado –de *dos falfas*– cuya monteaba habría de ser *capilla por arista* con el *punto redondo*, es decir, una bóveda de arista con rampante curvo. Gascón también se comprometió a realizar un púlpito, un poyo alrededor de la iglesia y en el pórtico, una escalera para el dormitorio, el acabado interior de las paredes y la ejecución de las mesas de los altares, las *ventanillas de las vinajeras* o el enladrillado del suelo del templo, entre las principales actuaciones. Gascón y sus vástagos se obligaron a ejecutar estos trabajos por 120 libras [fig. 2].

Secanilla también se ocupó de contratar los trabajos de carpintería con Francisco Laymaría –vecino de Andorra– casi de forma simultánea a las labores anteriores. Laymaría reconoció haber recibido 868 sueldos del canónigo a través de diversas *cantidades y deudas* el 26 de octubre de 1630,²⁹ y ese mismo día, el carpintero reconoció que la cantidad recibida era en parte de pago de un total 2.000 sueldos por la *hobra de carpinteria* que estaba obligado a realizar en el *convento de los padres capuchinos* de Alcañiz.³⁰

El convento volvió a experimentar una serie de obras a mediados de siglo. En primer lugar, el canónigo de la colegial Miguel Julián Marraco

27 MARTÍN MARCO, J., «Aportaciones documentales sobre los maestros de la iglesia de la Asunción de Gandesa (Tarragona) entre 1698 y 1701», *Recerca*, n.º 18, 2019, pp. 35-53, espec. p. 39.

28 AHPA, Lorenzo Vililla, 1630, ff. 90 v.-93 r., (Alcañiz, 21-II-1630). Documento parcialmente transcrito en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, pp. 71-72.

29 AHPA, Lorenzo Vililla, 1630, ff. 505 r.-506 v., (Alcañiz, 26-X-1630). Documento parcialmente publicado en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, pp. 72-73.

30 AHPA, Lorenzo Vililla, 1630, f. 507 r., (Alcañiz, 26-X-1630). Documento referenciado en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, p. 138.



Fig. 2. Alcañiz (Teruel). Convento de capuchinos. Interior. Fotografía: Jorge Martín Marco.

ordenó sus últimas voluntades el 2 de agosto de 1655 —abiertas tras su fallecimiento catorce días después—³¹ destinó 2.000 sueldos para reparar los tejados,³² y ordenó consignar otra cantidad de dinero para pagar al cantero Jerónimo Castillo por una obra no especificada que estaba llevando a cabo.³³ En segundo lugar, los otros trabajos documentados tuvieron como epicentro la enfermería. Para ello, Sancho Secanilla, síndico del

31 AHPA, Juan Francisco Vililla, 1655, ff. 385 r.-399 v., (Alcañiz, 2-VIII-1655), y f. 383 r-v (Alcañiz, 16-VIII-1655).

32 *Item deixo de limosna a los padres capuchinos de la presente ciudad la suma y cantidad de dos mil sueldos jaqueses para reparos de los tejados de su convento y que tengan tiempo mis herederos para pagarlos de año y medio contaderos del día de mi muerte en adelante* [AHPA, Juan Francisco Vililla, 1655, f. 393 v., (Alcañiz, 2-VIII-1655)].

33 *Item atento que una obra que se haze en el dicho convento de los padres capuchinos que he concertado acabarla en setenta [394 r] y cinco libras jaquesas y de estas tengo dadas veynte y cinco libras a Geronimo Castillo hijo de la presente ciudad que al presente vive en el lugar de La Torrecilla declaro se le haya de dar y de, a la que haya hecho la mitad de la obra otras veynte y cinco libras jaquesas y las veynte y cinco (entre líneas: libras) restantes de que haya acabado dicha obra a relacion del padre Juan Diaz de dicho convento* [AHPA, Juan Francisco Vililla, 1655, ff. 393 v.-394 r., (Alcañiz, 2-VIII-1655)]. La referencia sobre su trabajo en AHPA, Joseph Suñer, 1666, f. 405 r., (Alcañiz, 2-VIII-1666).



Fig. 3. Alcañiz (Teruel). Convento de capuchinos. Interior. San Pascual Bailón.
Fotografía: Jorge Martín Marco.

convento, contrató con el labrador alcañizano Antón Calbo el aprovisionamiento de *yesso comun y vizcocho* para la *fabrica de la enfermeria y reparos y remiendos* del convento el 12 de diciembre de 1664.³⁴ La cantidad de algez pactada para esta obra debía ser *de toda satisfacion a juycio de Miguel Sancho*, un albañil asentado en la localidad que probablemente estuvo al cargo de la obra de este elemento.

Parece ser que el conjunto quedó dañado tras la Guerra de Sucesión,³⁵ con lo que es probable que se efectuasen una serie de obras de las que se ignora su alcance por el momento. A pesar de esto, las representaciones de San Pascual Bailón y Santa Cecilia, esta última, sobre el coro, deben insertarse en esta cronología, ya que la primera advocación fue canonizada en

³⁴ AHPA, Gerónimo Sanz, 1664-1665, ff. 69 v.-73 r., (Alcañiz, 12-XII-1664), apéndice documental, doc. 1.

³⁵ El cabildo de la colegial y los religiosos establecieron un acuerdo sobre la predicción de la cuaresma el 20 de junio de 1717. En él se reconocía que *el convento [estaba] dirruído enteramente de los contratiempos de la guerra, y por la suma pobreza de dichos religiosos, y por no haver predicado esta religion quaresma, ha muchos años (...)* [Archivo Parroquial de Alcañiz (APA), Libro de determinaciones del cabildo, 1514-1739, f. 66 v., (Alcañiz, 20-VI-1717)].

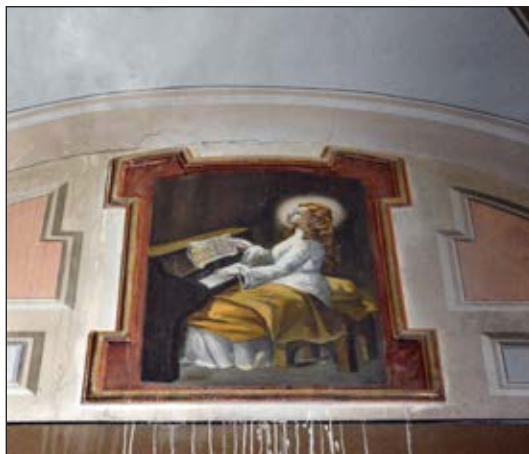


Fig. 4. Alcañiz (Teruel). Convento de capuchinos. Interior. Santa Cecilia.
Fotografía: Jorge Martín Marco.

1690 y las catas realizadas por la restauradora Miriam Tomás Pellicer vienen a confirmar esta datación [figs. 3 y 4].³⁶

Finalmente, el conjunto pasó a manos privadas tras la Desamortización de Mendizábal. Se convirtió en posada, que ya estaba en uso para 1851,³⁷ y a finales de esa misma centuria, la corporación municipal atendía la solicitud de las *hermanitas de los pobres* para que se les socorriera con alguna cantidad para poder afrontar los *primeros trabajos* en el *ex convento de capuchinos*, a cuyo edificio tenían que trasladarse para convertirlo en casa de amparo para los ancianos.³⁸ En esta época habría que insertar la representación de la Asunción de San José, tal y como vendrían a confirmar las catas realizadas por Miriam Tomás [fig. 5]. Finalmente, las dependencias conventuales fueron demolidas para levantar viviendas a finales de la década de los ochenta del siglo XX.³⁹

36 Agradezco a Miriam Tomás Pellicer que compartiese estos hallazgos.

37 Archivo Municipal de Alcañiz [AMA], Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, 1851-1855, s.f., (Alcañiz, 20-V-1851).

38 AMA, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, 1894, sign. 6986-1, f. 85 r., (Alcañiz, 14-IV-1894).

39 AMA, Expediente de construcción de viviendas en Capuchinos, sign. 1792-6.



Fig. 5. Alcañiz (Teruel). Convento de capuchinos. Interior. Asunción de San José.
Fotografía: Jorge Martín Marco.

Los capuchinos de Alcañiz en el contexto arquitectónico (1600-1630)

La construcción del último convento alcañizano debe ponerse en relación con el resto de la producción arquitectónica del Bajo Aragón, tal y como se conoce a la zona noreste de la actual provincia de Teruel, durante los primeros compases del Seiscientos. El panorama arquitectónico estaba protagonizado, fundamentalmente, por profesionales de la arquitectura especializados en la labra de la piedra de origen transpirenaico, que trabajaron para los concejos, los señores temporales, la clientela privada y las

órdenes religiosas, tanto para la renovación de las fundaciones medievales y del Quinientos, como para la construcción de los nuevos conventos.⁴⁰

La arquitectura religiosa que se levantó de nueva planta pretendía suplir las necesidades litúrgicas de los clientes, que, generalmente, eligieron dos modelos. El primero era el de iglesia de una sola nave dividida en diversos tramos, con capillas entre los contrafuertes que podían no estar comunicadas, y cabecera ochavada flanqueada por estancias que, generalmente, se destinaban a sacristías.⁴¹ El segundo, el templo de tres naves, con la central más alta y ancha que las laterales, que, en un principio, eran bastante estrechas, como en Albalate del Arzobispo, Alcorisa y Alloza,⁴² y que fueron ampliándose para paliar necesidades litúrgicas, denominándose *claustros* en el acuerdo para construir la parroquial de Calanda en 1642.⁴³ Otros edificios no siguieron estos planes porque no se adaptaban a sus necesidades, como ermitas o conventos, por ejemplo, los de las clarisas de Valdealgofra y los capuchinos de Alcañiz, de una sola nave sin capillas.⁴⁴

Para entonces ya se había extendido el uso de la bóveda tabicada. En el acuerdo para el abovedamiento de los capuchinos se exigía el tendido de una bóveda cuya monte habría de ser *capilla por arista* con el *punto redondo*, es decir, una bóveda de arista con rampante curvo, utilizando el mismo término recogido por fray Lorenzo de San Nicolás en *Arte y uso de architec-*

40 Una aproximación en MARTÍN MARCO, J., «La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza: vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654», en Guasch Mari, Y., López Guzmán, R. y Panduro Sáez, I. (eds.), *Identidades y redes culturales, V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, 30 de mayo-3 de junio de 2021, Granada, Universidad de Granada, 2021, pp. 777-785.

41 MARTÍN MARCO, J., «Instrumentos de representación gráfica y modelos tipológicos en la frontera entre Aragón, Valencia y Cataluña a caballo entre los siglos XVI y XVII», *Aragonia Sacra*, n.º XXIV, 2017-2018, pp. 225-242.

42 MARTÍN MARCO, J., «La arquitectura religiosa bajoaragonesa entre 1578 y 1616 a través de las reformas de los conventos de dominicos y franciscanos de Alcañiz (Teruel)», *Artígrama*, n.º 34, 2019, pp. 295-336.

43 Seguramente, por la efeméride del Milagro. El acuerdo, en AHPA., Lázaro Macario Gómez, notario de Calanda, 1642, ff. 55v-64v, (Calanda, 30-III-1642). Documento referenciado en CEAMANOS LLORENS, R. y MATEOS ROYO, J. A., *Calanda en la Edad Moderna y Contemporánea*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 148, nota n.º 61.

44 MARTÍN MARCO, J., *Arquitectura barroca...*, p. 186.

tura en la primera edición de 1639. Además, en los capuchinos no se especifica la decoración de su intradós, quizá porque estaba reflejado en algún instrumento de representación gráfica. En el ambiente arquitectónico todavía coleaban las últimas crucerías, como las dispuestas en capillas laterales de la iglesia de La Fresneda, fechadas hacia 1637,⁴⁵ pero, sobre todo, se empleaban los yesos cortados siguiendo formas geométricas, muchas de ellas, derivadas de los tratados de Serlio, todo ello antes de la llegada de los esgrafiados ya en la década de los cuarenta del Seiscientos.⁴⁶

Finalmente, también debemos indicar que en el momento de conclusión de los capuchinos de Alcañiz comienzan a experimentarse con el empleo de las cúpulas. Los precedentes pueden encontrarse en las soluciones de bóvedas vaídas que cerraban espacios ochavados, como en los presbiterios de las iglesias de Andorra y Calanda,⁴⁷ y otros ya cuadrados, como en el tramo previo a la cabecera en Las Parras de Castellote,⁴⁸ y en la caja de escaleras del claustro del convento del Olivar.⁴⁹ Así, el primer caso documentado del empleo de la cúpula está en la capilla del Santísimo Sacramento de la colegial de Alcañiz, cuyas obras llevó a cabo Juan Gascón –en colaboración con el cantero Joan Sorellas– entre 1645 y 1652,⁵⁰ y que no ha llegado hasta nosotros, como sí lo ha hecho la que cierra la caja de escaleras del convento de carmelitas de la misma población, por lo que podría considerarse la primera conservada.

45 *Ibidem*, p. 152.

46 MARTÍN MARCO, J., «La arquitectura clasicista...», pp. 782-785.

47 En Calanda debía tomarse como modelo la estructura de Andorra [AHPA, Lázaro Macario Gómez, notario de Calanda, 1642, ff. 55 v.-64 v., (Calanda, 30-III-1642). Documento referenciado en CEAMANOS LLORENS, R. y MATEOS ROYO, J. A., *Calanda...*, p. 148, nota n.º 61]

48 Estrada cedió sus obligaciones a su compañero Joan Escalante, entre las que todavía quedaba por *picar las piedras para diez estribos y para seys ventanas y la buelta de otra piedra brocada y la del coro tallantada y las puntas francas*, y otras labores que Estrada se comprometió a realizar por 890 sueldos [AHPA, Lorenzo Vililla, 1640, ff. 228 v.-230 r., (Alcañiz, 9-IV-1640). Documento referenciado en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, p. 150, y p. 153].

49 El claustro del Olivar es una obra de Domingo de Olaso y su hijo Francisco que estaba en obras para 1624 (MARTÍN MARCO, J., «La arquitectura clasicista...», p. 781, nota n.º 42).

50 Los documentos fueron publicados en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, pp. 120-127.

Para concluir: usos y desusos del patrimonio conventual. El caso de Alcañiz

La problemática para gestionar el patrimonio conventual es uno de los retos a los que se enfrentan las poblaciones. En la provincia de Teruel esta cuestión se agrava porque muchas de las localidades no cuentan con los recursos económicos suficientes para la conservación y gestión de los antiguos conventos, que los aboca irremediabilmente hacia la ruina en algunos casos. Las iniciativas por recuperar el patrimonio material e inmaterial de las fundaciones se han sucedido en los últimos años, como en la comarca del Maestrazgo y las jornadas *La memoria y el arte en los conventos de la Comarca del Maestrazgo* celebradas en los servitas de Cuevas de Cañart en noviembre de 2023 y en las agustinas de Mirambel en abril del año siguiente.⁵¹

En el caso de Alcañiz, de los cinco conventos que tuvo, tan sólo ha llegado completo el de los carmelitas, cuyas dependencias están ocupadas por los juzgados. El resto fueron demolidos para dejar espacio para la construcción de viviendas –dominicos, dominicas y capuchinos– y del hospital comarcal, en el caso de los franciscanos, entre los años '60 y '90 del siglo XX. En cuanto a los templos, tan sólo los de Santa Lucía y San Francisco continúan con las funciones para las que fueron concebidas. El de las monjas dominicas –de finales del XIX– está en desuso desde el cambio de instalaciones a finales de la década de los sesenta; casi el mismo tiempo que lleva el de los capuchinos tras dejar atrás sus funciones de casa de amparo, mientras que el de los carmelitas está cerrado al culto debido a los problemas de conservación, fundamentalmente humedades que afectan a la estructura, desde hace más de dos décadas.

Tal y como se ha tratado de demostrar aquí, los capuchinos de Alcañiz constituyen una pieza fundamental para comprender la arquitectura desarrollada en el noreste de la actual provincia de Teruel en las primeras décadas del Seiscientos, y que ya dio señales de una urgente intervención

51 MARTÍN MARCO, J., «Las clausuras femeninas del Maestrazgo turolense en la Edad Moderna», *Artigrama*, n.º 38, 2023, pp. 229-252.

cuando se desprendió parte del tejado a finales del verano de 2023.⁵² Por ello, debe abordarse la recuperación de este conjunto y los templos de las dominicas y los carmelitas, este último, además de ser otro ejemplo de arquitectura del siglo XVII que le valió su reproducción en el Pueblo Español de Barcelona, todavía conserva algunos retablos originales, como el situado en la capilla del lado del Evangelio en la cabecera, probablemente, de la década de 1630, o el mayor, realizado por Jaime Nogués entre 1715 y 1717.⁵³ La rehabilitación de estos casos tiene que servir no sólo para usos culturales, sino también para suplir las carencias que tiene la propia ciudad en cuanto a equipamientos, quizá, el único camino para no dejar perder estos elementos de nuestro pasado.

52 CASTEL, L., «Cae la parte central de la cubierta de la iglesia de los capuchinos de Alcañiz», *La Comarca*, (Alcañiz, 26-VIII-2023).

53 La documentación sobre el retablo fue publicada en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, pp. 65-67, y en THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, docs. 28-30, pp. 289-299.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1664, diciembre, 12

Alcañiz

Sancho Secanilla, domiciliado en la ciudad de Alcañiz, síndico del convento de capuchinos de dicha ciudad, capitula con Antón Calbo, labrador, vecino de la misma ciudad, la cantidad de yesso comun y vizcocho necesaria para la fábrica de la enfermería y los reparos de dicho convento.

Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz [AHPA], Gerónimo Sanz, 1664-1665, ff. 69 v.-73 r.

[*Al encabezamiento*: Die duodecimo mensis decembris anno MDCLXIII Alcagnicii]

[*Al margen*: Concordia]

Eodem die ante mi Geronimo Sanz notario publico y testigos infrascritos parecieron personalmente constituydos etc don Sancho Secanilla domiciliado en la /70 r/ ciudad en nombre suyo propio y como sindico, que es de los reverendos guardian frayles y convento de los padres capuchinos de la presente ciudad de Alcañiz de la parte una y Anton Calbo labrador vezino de la misma ciudad de Alcañiz de la parte otra las quales dichas partes, cada una dellas dixeron que por quanto para la fabrica y obra nueva que se havia y offrecia hacer en el dicho convento de los padres capuchinos de dicha ciudad era menester mucha cantidad de yesso y algez y porque tenian tratado que dicho Anton Calbo lo haria y proberia por el precio y coste y de la manera que se con/70 v/tenia y contiene en una cedula de papel que dichas partes y cada una dellas dieron y libraron en poder y manos de mi dicho notario presentes los testigos infrascritos la qual aquellas dixeron la daban y dieron por leyda por saber lo que en ella se contiene cuya cedula en su primera figura es del tenor siguiente

/71 r/

Concierto que se hizo con Anton Calbo a 12 de diziembre de 1664 en orden al yesso comun y vizcocho que se ha de hacer para la fabrica de la enfermeria y reparos y remiendos del convento de los padres capuchinos de la ciudad de Alcañiz

Primeramente se ajusto que el dicho Antonio Calbo ha de hacer por su cuenta todo el yesso que sea necessario para la dicha fabrica, y que el convento se ha de valer de dicho yessero

Mas que desde el presente dia hasta el ultimo del mes de marzo de 1665 ha de dar el dicho Antonio Calbo hechos y majados cien almudis de yesso comun

Mas que assi los cien almudis de yesso como todo lo demas que sea necesario de essa calidad, despues de haverlo quemado en el monte lo ha de traher en piedra por su quenta a la placica de los huertecicos quessa dentro del convento al lado de la enfermeria en la que el por cuenta del convento se le ha de haçer un cubierto a proposito para que debajo del lo pueda majar, y despues de haverlo majado ha de correr por quenta del convento el entrarlo dentro de la fabrica

Mas se ajusto que assi el dicho yesso comun como el de /71 v/ vizcocho ha de ser de toda satisfacion a juycio de Miguel Sancho, y se ha de medir todo despues de estar majado en el mismo convento

Mas se ajusto que el precio del yesso comun y ordinario ha de ser por siete reales por cada almudi

Mas se ajusto que quando llegue el caso de hacer el yesso vizcocho se ha de hacer junto del convento por quenta de los religiosos las paredes del horno y ha de cerrar por cuenta de los religiosos el poner junto del horno todos los aljezones limpios. Pero el dicho Antonio Calbo, ha de componer y armar el horno traher la leña al dicho puesto y quemarlo y llevarlo al sobredicho cubierto y majarlo, hasta entregarlo como queda dicho del yesso comun

Mas que el precio de dicho yesso vizcocho ha de ser por cuatro reales y seys dineros por cada almudi, y en orden a las pagas assi del yesso vizcocho como del comun se ajusto que se han de haçer al tiempo que el dicho Antonio Calbo fuere dando el yesso, de suerte que siempre que diere hecho y midido un horno se le ha de satisfacer aquel sin aguardar a que haga otro, y se le advierte que siempre y quando que no fuere de satisfacion el yesso que hiziere a juycio del dicho Miguel Sancho no lo admitira el convento

/72 r/

Y por quanto los religiosos capuchinos no pueden hacer contratos ni obligarse civilmente por razon de su estado, suplican al señor don Sancho Secanilla que como sindico de la fabrica haga concluya los sobredichos conciertos y contratos en la seguridad y mejoracion que a su [*palabra ilegible*] pareciere

/73 r/

Et assi dada y librada la dicha y preynserta cedula de capitulacion y concordia por las dichas partes segun dicho es aquellos dixeran la acceptaban y lo haban como en ella se contiene y prometieron se obligaron tener y cumplir lo que a cada una respective toca y pertenece etc et si por haverse tener y cumplir costas etc aquellas etc a lo qual tener y cumplir obligaron las dichas partes la una a la otra biceversa respective sus personas y todos sus bienes muebles y sittios etc con clausulas de precario constituto apprehension ynbentario execucion emparamiento large fiat etc

Testes Ambrosio Gascon y Carlos Vicente Capilla notarios Alcagnicii habitatores

Attesto que en el presente instrumento no hay nada que salbar segun fuero

LAS CASAS INFANZONAS DE EDAD MODERNA EN
EL TERRITORIO DE LA BARONÍA DE GURREA:
LOS CASOS LASIERRA DE ALCALÁ DE GURREA

*The Noble Houses of the Early Modern Period in the Territory of
the Barony of Gurree: The Lasierra Cases of Alcalá de Gurree*

Iván Herrero García¹

El patrimonio cultural, cuando se encuentra en el espacio rural, tiende a presentar un particular estado en cuanto a su conservación y estudio, así como en lo referente a su valoración y difusión. Precisamente por ese motivo son de gran relevancia los encuentros científicos que permitan conocer, valorar e integrar en el discurso patrimonial aquellas manifestaciones artísticas que se dan en territorios periféricos, y que son frecuentemente ignoradas dentro de los itinerarios académicos y científicos de la Historia del arte.

Ciñéndonos a la tipología que nos ocupa, las casas infanzonas o señoriales, también llamadas solariegas, del ámbito rural conservadas en la actualidad, suelen presentar notables variaciones con respecto a su estructura y revestimiento e imagen original. Este estado de conservación hace relevante su estudio, con el fin de comprender la concepción primigenia de estos testimonios, poco conocidos, pero de relevancia en el panorama histórico-artístico y cultural local.

1 Graduado en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid e Investigador predoctoral en la Universidad Carlos III de Madrid. Dirección de correo electrónico: herrerogarciaivan@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8610-3525>.

Durante la Edad Media, muchas de las familias nobles de la Hoya de Huesca adquirieron relevancia, estableciendo baronías y señoríos. La comarca se transformó con la construcción de nuevas poblaciones vinculadas a centros de poder, como el monasterio de Casbas o la villa de Ayerbe. A lo largo de los siglos XIV y XV, las familias nobles locales, como los Urriés y los Gurreas, disputaron el control territorial, reflejando la importancia de las casas nobles en el desarrollo social de la región.

A la hora de remontarnos al origen de la relevancia de las familias preeminentes de la Hoya de Huesca, debemos comenzar con la Edad Media, si bien el desarrollo de las casas solariegas o señoriales vinculadas a familias infanzonas no comienzan a florecer hasta bien entrada la Edad Moderna. Aunque supuso un período de menor población, con un crecimiento demográfico lento hasta el siglo XVIII, las rutas comerciales y artísticas, especialmente entre Huesca y Zaragoza, facilitaron la adopción de estilos arquitectónicos novedosos en el territorio. Prueba de ello es la presencia de arquitecturas palaciegas análogas en cuanto a modelo y coetáneas en ambas ciudades. Sin embargo, la nobleza tendió a abandonar la región en favor de centros de poder como Zaragoza, lo que redujo el poder de las familias nobles locales y aumentó la influencia de la burguesía emergente. La crisis del siglo XVII, marcada por epidemias y la expulsión de los moriscos, agravó la situación demográfica y económica de la Hoya de Huesca. A pesar de estos desafíos, algunas familias infanzonas locales lograron preservar su estatus y desarrollaron nuevas viviendas acorde a los estilos arquitectónicos de la época. Estos infanzones disfrutaban de privilegios, como la exención de impuestos sobre sus tierras, y desempeñaban roles de liderazgo en la administración local y económica. Como vestigio documental de este estamento noble, contamos con los procesos de probanza de infanzonía, que certificaban la nobleza de sangre, y que son una fuente documental clave para el estudio de estas familias.²

Durante la Edad Moderna, las residencias señoriales de origen medieval de la Hoya de Huesca incorporaron elementos renacentistas, adaptándose a las nuevas tendencias estilísticas y a la estabilización política y social de la región. La proximidad territorial y estructural de estas edifica-

2 CASTÁN SARASA, A., *La Hoya de Huesca: una comarca con raíces*, Huesca, Colección territorio 22, 2006, pp. 80-90.

ciones permitió la retroalimentación estilística, creando un modelo arquitectónico único en la Hoya de Huesca, que combina arquitectura vernácula y los modelos renacentistas desarrollados en Zaragoza, que continuó utilizándose con variaciones durante los siglos XVII y XVIII. Es esta la tipología estudiada, fruto de la arquitectura tradicional y de las nuevas tendencias, que conforman un arquetipo arquitectónico único para esta región, y que se pretende tratar a futuro, de manera documental y patrimonial, para los municipios de Gurrea del Gállego, Alcalá de Gurrea, Loscorrales, Tormos, Liesa e Ibieca.³

Este es el caso de las casas señoriales o solariegas oscenses, que se constituyen no sólo como un arquetipo arquitectónico paradigmático de su territorio, por su morfología estructural y composición material; sino también como elementos patrimoniales poco conocidos, pero de relevancia en el panorama histórico y artístico local. Su empleo de elementos arquitectónicos, ornamentaciones y materiales y, en esencia, su tipología, han sido ya definidos por algunas investigaciones,⁴ pero no de manera específica en cuanto a la antigua jurisdicción temporal de baronía de Gurrea. De manera general, esta aportación pretende ofrecer una primera aproximación a las particularidades arquitectónicas de este modelo arquitectónico en el territorio de la antigua baronía, y de forma particular adentrarnos en el estudio detallado de dos exponentes de importancia dentro del grupo de casas infanzonas de Alcalá de Gurrea, las casas López y Lasierra, añadiendo a la segunda de ellas una primera aportación documental a su historia artística y cultural.⁵

3 Selección de municipios que se corresponde con los citados en la toma de posesión del año 1428 de D. Miguel de Gurrea, hijo de D. Lope de Gurrea, como barón. En: ORTIZ ABRIL, R., *Diversa documentación sobre la baronía de Gurrea*, La Paúl, 2004, pp. 49-55.

4 Entre las investigaciones más relevantes encontramos las siguientes: GUITART APARICIO, C., *Arquitectura gótica en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1979; NAVAL MAS, A. y NAVAL MAS J., *Inventario artístico de Huesca y su provincia: Partido judicial de Huesca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; NAVAL MAS, A. y NAVAL MAS, J., *Arquitectura doméstica del Somontano en el Alto Aragón*, Huesca, Caja Rural Provincia, 1988; ORTIZ ABRIL, R., *Las casas de la Paúl*, Huesca, 1999.

5 Agradecemos a D. José Luis Lasierra Abizanda las facilidades para el acceso al archivo documental privado de la familia «casa Lasierra» para la realización de esta investigación.

Origen de un modelo: el palacio del Renacimiento aragonés

Con el fin de hablar de un modelo tipológico o de características inherentes a la arquitectura civil de la Hoya de Huesca en el Renacimiento, y con ello poder estudiar los paradigmas concretos de la baronía de Gurrea, han de sentarse previamente unos precedentes cronológicos y cercanos territorialmente. Destaca, en este aspecto, la arquitectura doméstica de elementos clasicistas que comenzó a desarrollarse a principios del siglo XVI en Zaragoza, y que precisamente establece las bases en cuanto a elementos arquitectónicos renacentistas, que frecuentemente se hibridará con lo local y vernáculo. La tradición local constructiva establece las bases sobre las que posteriormente se añadirán nuevos elementos arquitectónicos siguiendo una estética que se ha llamado italianizante, pero que se constituye por una preferencia por los elementos clásicos. Esta influencia partirá de su origen urbano, a través de rutas políticas, sociales y, en esencia, artísticas, a los entornos rurales próximos, impregnando la arquitectura tradicional local de estos municipios.

La arquitectura doméstica oscense del Renacimiento no se puede considerar completamente como planificada en su diseño, al estilo de los tratadistas italianos, pero tampoco como carente de técnica y de maestros, así como de una consistencia tipológica, que puede observarse a lo largo de todo el territorio, incluso en la actualidad, gracias al buen estado de conservación que poseen muchos de estos bienes. Para poder comprender adecuadamente esa arquitectura palaciega rural, a través de su cultura material y evolución constructiva, hemos de entender las dos influencias ejercidas sobre la misma; una, de opulencia y recursos teóricos y la otra, de supervivencia y efectividad.

A comienzos de siglo XVI en Zaragoza, en un momento de expansión social y económica para la ciudad, comienza a surgir un modelo de residencia nobiliaria y de estamentos asentados que emplea elementos del Renacimiento italiano, el arte mudéjar y la tradición palaciega local de época medieval. Este modelo emplea una serie de elementos arquitectónicos, generando un nuevo lenguaje constructivo de exhibición del poder y opulencia. Los más destacables, así como frecuentes, según la profesora Carmen Gómez Urdáñez,⁶

6 GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, vol. 1, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 101-103.

serían: la división de la estructura en dos plantas más la falsa y, en su caso, sótano empleado como cillero; la presencia de rafe,⁷ el uso de una galería superior de vanos, que posteriormente se desarrollan en una galería de arqui-llos o vanos adintelados, así como la presencia de un patio interior, sobre el que se proyectan las dos plantas principales, y que obtiene una mayor carga de ornamentación con motivos clásicos a lo largo del siglo XVI. Asimismo, resultan especialmente relevantes ciertos materiales, como la rejola,⁸ el tapial, la teja y el aljez⁹ empleado como revestimiento de la fachada.

El modelo de residencia urbana de estamentos adinerados en el entorno de Zaragoza parece originarse a raíz de la tradición local, en la que se presentan ya elementos del mudéjar, y que la influencia italiana se remite más a ciertos elementos ornamentales y arquitectónicos que se van adquiriendo junto al desarrollo del Renacimiento y el gusto por los motivos clásicos en la Península. Así lo evidencia el hecho de que los palacios italianos no consten de aleros tan pronunciados ni con la tipología de los aragoneses. Tampoco presentan galerías de vanos para la falsa de la planta superior, ni patios, que en Zaragoza adquieren el nombre de «luna», sin la presencia de un zaguán y con una disposición en la que predomina el tramo de escalera y la planta señorial. Ese gusto por elementos de corte clasicista, así como el empleo de recursos arquitectónicos de carácter ornamental, se verá reflejado en la arquitectura doméstica oscense, en un intento de los infanzones locales de proyectar una imagen similar a aquella de los nobles de la Zaragoza *renacentista*.

7 Recibe el nombre de *rafe* en Aragón el alero, normalmente de madera o cerámica, empleado para generar salientes y sustentar las techumbres.

8 Denominación vernácula en Zaragoza del ladrillo, realizado con barro cocido, y que caracteriza la arquitectura local. Carmen Gómez Urdáñez también menciona este material bajo este nombre en su tesis doctoral.

9 Nombre que recibe también el yeso en el entorno aragonés, y bajo al que se hace referencia al mismo en muchos trabajos académicos e investigaciones.

Arquitectura doméstica de la Hoya de Huesca y el Somontano en la Edad Moderna: estructura, elementos y materiales

Al hablar de arquitectura civil en el entorno oscense de la Edad Moderna, hemos de tener en cuenta que estos palacetes o *casas* están vinculados a familias infanzonas, así como a ciertos sectores adinerados del entorno rural oscense, vinculados a la posesión de tierras o al comercio.¹⁰ Son, por tanto, edificaciones urbanas desarrolladas en municipios rurales, y limitadas al desarrollo urbanístico de los mismos. Estas se amplían e intervienen a lo largo de los siglos, incorporando de una forma más evidente los criterios estéticos del Renacimiento y Barroco. Son especialmente singulares por encontrarse en una situación que combina la arquitectura palaciega con la popular, y que complementa materiales de una naturaleza tan distinta como el sillar y el tapial, generando un resultado único para el territorio de algunas de las comarcas de la ribera Alta del Ebro.¹¹

La disposición paradigmática de estas construcciones, al igual que con los palacios de Zaragoza, se da en tres plantas, contando aquella que se encuentra a altura de calle, y una superior que tiende a ser una falsa cubierta, frecuentemente con un uso de silo. Esta planta nos traslada la naturaleza vinculada a la labor de estas construcciones, que incorporan aquellos elementos de ostentación más como una proyección del poder que como un elemento arquitectónico propiamente adscrito a su fábrica. En los sótanos tendemos a encontrar una cimentación sustentada por rodillos de madera¹² y muros de sillarejo, que tenían frecuentemente uso de caballerizas, cocinas y espacios de almacenamiento. También es frecuente encontrar fresqueras, que son espacios horadados en el suelo y aún más profundos, destinados a la conserva de alimentos, así como aljibes y pozas.

10 NAVAL MAS, A., *Arquitectura doméstica...*, pp. 89-92.

11 Las comarcas a las que se hace mención, en base a los estudios de Antonio Naval Mas, y a la investigación realizada para esta aportación, son las de la Hoya de Huesca y el Somontano, que presentan una tipología común en sus casas señoriales y solariegas de Edad Moderna.

12 Se da este nombre en los estudios de arquitectura citados a las estructuras formadas por grandes cuerpos cilíndricos de madera que sustentan la planta superior.

En su interior, a diferencia de los palacios renacentistas de Zaragoza, no encontramos un patio abierto, sino que tendemos a encontrar un espacio cubierto, enmarcado dentro de un arco de medio punto rebajado y trabajado en sillar.¹³ Precediendo este espacio se dispone un zaguán, también a diferencia de las construcciones de Zaragoza, ya que la carencia de patio y el menor tamaño de los pórticos hace que una proyección de estos hacia el exterior, para contemplación de los viandantes, no sea necesario.

La primera planta tiende a ser la señorial, con vanos adintelados labrados en piedra, en los que es muy frecuente la presencia de balcones, unidos o individuales. La falsa, por último, se cierra con una techumbre de teja, y con una serie de pequeños vanos regulares para su ventilación, que quedan bajo el amparo de aleros. Estos vanos, con el tiempo, y en algunos municipios, dependiendo de la factura de la obra, terminarán también adoptando el modelo de galería de arquillos que encontramos en Zaragoza. Es frecuente, como en todo el territorio aragonés, y especialmente teniendo en cuenta las condiciones naturales de la zona, la presencia de aleros o rafes, que tienden a estar realizados con dos líneas, siendo una de imposta inferior, de trozos de cerámica en escuadra o ladrillo, llamados de diente de sierra.¹⁴

Las fachadas son otro de los aspectos característicos de estos edificios, que trasladan al espectador la imagen y presencia de elementos que distinguen la categoría social y económica de sus propietarios. Las edificaciones más antiguas adoptan el elemento gótico de los pórticos de arco de medio punto y grandes dovelas, pudiendo encontrar frecuentemente fechas o motivos heráldicos en la clave de este.¹⁵ Este motivo arquitectónico lo encontramos ya en palacios de siglos anteriores al XVI, como el palacio de Ayerbe, el de los Gurrea de Argavieso o el de los Condes de Aranda en Épila. Estos

13 NAVAL MAS, A., *Arquitectura doméstica...*, pp. 215-227.

14 GUIMERÁ, D., «Aleros cerámicos decorados, nuevas perspectivas», en *Actas del XVIII congreso de la Asociación de Ceramología*, Xàtiva, Asociación de Ceramología, 5-8 diciembre 2015, pp. 109-140, espec. pp. 120-121. Esta obra analiza la presencia de aleros cerámicos y también trabajados a partir de ladrillo, al que posteriormente se aplica una capa de aljez, junto al resto de la fachada. El origen de estos, a su vez, se encontraría en la arquitectura mudéjar, pudiendo observarlos por todo el territorio Mediterráneo de la Península.

15 GUITART APARICIO, C., *Arquitectura gótica...*, pp. 187-190.

castillos-palacio de siglo XV, junto al pórtico de arco apuntado, poseen otro motivo frecuente de las fachadas modernas de la Hoya de Huesca y el Somontano, como lo es la heráldica.

En las fachadas, además, destacan otros elementos recurrentes, como las mencionadas aperturas o vanos de la falsa que, en algunos casos, y por influencia de los palacios del Renacimiento de Zaragoza, adoptan el motivo de galerías de arquillos, como en el ejemplo de las casas señoriales construidas en rejola de Almudévar.

La fachada tiende a encontrarse cubierta por capas de aljez pintado, permitiéndonos observar la constitución lítica del escudo heráldico, el pórtico, los dinteles de los vanos y sus balcones o el alero, pero no así los motivos que se encuentran bajo el mismo, o la propia composición material de los muros, que pueden ser de tapial, ladrillo o sillarejo. A pesar de esto, cabe mencionar que este es el aspecto que se podría esperar de estos edificios en su origen, recubiertos de aljez, y no así como los observamos en la calle del Coso de Zaragoza, exhibiendo sus muros de rejola, que es consecuencia de la pérdida de esa capa superior y un cambio en la apreciación estética de estos bienes, sumado al gusto por la exposición material.

Al realizar un estudio compositivo de la arquitectura doméstica de la Hoya de Huesca y el Somontano, encontramos que las características de su área geográfica no sólo influyen sobre el uso de elementos arquitectónicos y su construcción, sino que también limitan el empleo de materiales, que viene condicionado por su disponibilidad en el territorio, así como por la capacidad económica de los patronos de estas edificaciones. Al ser edificios con un carácter más funcional que en Zaragoza, y con un despliegue económico menor, será más frecuente observar una mayor pobreza material, así como el uso de técnicas constructivas más tradicionales. Predomina la construcción en tapial enlucido de aljez, reservando el sillar tallado en piedra para reforzar, mediante materiales nobles, ciertos aspectos de la construcción. También se asocia con una mayor presencia en el territorio de tierras arcillosas y la disponibilidad de estas para la construcción. El ladrillo o rejola se da con una frecuencia menor que en Zaragoza, quedando reducida su aparición a ciertos edificios de Almudévar y poblaciones cercanas. Por otro lado, la teja y la madera seguirán siendo materiales empleados en la construcción de cimentaciones y techumbres.

El modelo arquitectónico: confluencia de lo tradicional y los nuevos estilos

El modelo palaciego del entorno rural oscense, que nos permite establecer una base teórica para el análisis de las casas-palacio del señorío histórico de los Gurrea, se constituye como una confluencia de características renacentistas y de la tradición arquitectónica local, con base en elementos arquitectónicos góticos. Destaca, frente a la distancia que encontramos entre las edificaciones palaciegas urbanas y rurales, la paulatina influencia que ejercen las primeras sobre las segundas. Así lo evidencian hechos como la aparición, ya en siglo XVII, de elementos arquitectónicos como los miradores de casas tales como las de Almudévar, o su inclusión incluso en edificaciones religiosas, como la Iglesia de San Jorge de Alcalá de Gurrea. Esta influencia, a su vez, parece atender no sólo a una asimilación de estos elementos por parte del imaginario colectivo en materia de representación del poder, sino también a una serie de rutas artísticas establecidas por nexos políticos relevantes y por la proximidad de estas manifestaciones.

Un claro ejemplo de esto parecen ser las visitas regias, hasta tres a lo largo del siglo XVI, realizadas en el territorio oscense, con Zaragoza como nexo, y con motivo de la celebración de Cortes en Monzón.¹⁶ En estas visitas, las poblaciones oscenses tendían a servir de hospedaje a las figuras notables, políticas y religiosas, que acudían a estos actos; y con ello podemos hablar de una transmisión de ideas artísticas.

Se trata, el oscense, de un modelo versátil de arquitectura doméstica que, al igual que el más estudiado como palacio del Renacimiento aragonés, altera el uso de los aspectos locales con influencias externas, en este caso importadas desde las grandes urbes de la zona y sus mayores influjos renacentistas. Este es el motivo por el que observamos la implementación de estos elementos, ornamentales y estructurales, a partir de comienzos de siglo XVII y durante el XVIII, algo tarde para tratarse de Renacimiento español, si nos remitimos a las casillas estilísticas e inmutables que tienden a emplearse en la clasificación de la Historia del arte. Es por esta discordan-

16 COCK, E., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Aribau y compañía, 1876, pp. 163.

cia entre las épocas como método de clasificación, y las manifestaciones reales que podemos encontrar, que resulta más conveniente tratar este tema como arquitectura doméstica de la Edad Moderna en la Hoya de Huesca, y no tanto como únicamente renacentista, barroca o gótica.

La arquitectura doméstica de Edad Moderna en la Hoya de Huesca, que aún hoy permanece inédita, se consolida como consecuencia de corrientes tradicionales medievales y nuevas influencias renacentistas, y como una hibridación de las necesidades arquitectónicas rurales con la opulencia y desarrollo decorativo de los palacios urbanos. En varios de estos municipios, aún hoy en día, encontramos testimonios conservados de esta arquitectura, que desgranaré en el siguiente epígrafe, centrándome concretamente en aquellos más notorios del municipio de Alcalá de Gurrea.

Las casas infanzonas López y Lasierra de Alcalá de Gurrea

La localidad de Alcalá de Gurrea, pese a su pequeña área urbana y escasa densidad demográfica, presenta un buen ejemplo de esta tipología de casas readaptadas a su uso doméstico a lo largo de los siglos, entre las que destacan las casas López y Lasierra. Aunque su origen se remonta a un *al Qalat* de cierta importancia en época hispanomusulmana, durante la Edad Media no tuvo gran relevancia en el panorama de la baronía convirtiéndose en un «sitio» frente a otras poblaciones nominadas como villas. Será en la Edad Moderna, en época de Miguel de Gurrea, cuando comencemos a tener las primeras menciones de la casa del barón en la localidad y desaparecida en la actualidad, citada en el *Itinerario* de Juan Bautista Labaña,¹⁷ y en la que indica que la población tan solo contaba con 40 vecinos. Será a lo largo de los siglos XVII y XVIII con el surgimiento de familias adineradas con «solar» en la localidad, cuando se comience a conformar el espacio y trazado urbano de la población, que con sus consecuentes modificaciones contemporáneas,¹⁸ ha llegado hasta la actualidad.

17 LABAÑA, J. P., *Itinerario del Reino de Aragón, 1610-1611*; ed. Pascual Miguel (coord.), Zaragoza, Prames – Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 60-65.

18 AZNAR RECUENCO, M., *Fichero documental inédito de Alcalá de Gurrea. Siglos XIX-XX*, Ayuntamiento de Alcalá de Gurrea, 2022.

Dado que el estudio detallado de todas las casas supondría un trabajo que supera la intención de esta aportación, vamos a centrarnos en dos de ellas: las casas López y Lasierra.

Casa López

En las inmediaciones de la casa Lasierra, identificable por la heráldica familiar y su marcada estética de casa señorial, encontramos la casa López, de características muy similares, pero que pasa algo más desapercibida por encontrarse desprovista de aquellos elementos ornamentales que, a priori, la identificarían como tal. Esta casa, de Edad Moderna, y muy posiblemente de finales de siglo XVII o comienzos del XVIII, se distribuye en una planta cuadrada, de realización en tapial, que en su portada se presenta impostado de almohadilla en un vano adintelado.

Desde su fachada advertimos su disposición en tres plantas, siendo especialmente relevante la segunda, por ser la planta noble, tal y como nos



Fig 1. Fachada de Casa López, Alcalá de Gurrea.

lo indican los tres vanos que encontramos en la misma, correspondientes al salón y sendas alcobas, y que constan de balcón. La casa se encuentra desprovista de escudo heráldico, ya que es muy probable que formase parte de las residencias de los Lasierra. El alero, reformado, tiene una estructura de madera y una techumbre de teja, bajo la que observamos los vanos de la falsa, siendo de tres por lado y adintelados. La fachada se encuentra protegida por un recubrimiento de aljez, que actualmente está pintado.

En su interior, nos encontramos con la presencia de tres niveles. El primero de ellos, que presenta una estructura de zaguán, y que se abre al tramo de escaleras, conserva en la actualidad una cancela metálica que se instaló en la época de la Guerra Civil, con el fin de proteger a la familia en caso de intrusión, puesto que esta dispone de sus aposentos en la planta noble, encontrada en el piso superior. Desde ese mencionado tramo de escaleras, se puede apreciar la estructura del edificio, de planta cuadrangular, y organizada en torno al centro de la escalera, que se abre a un pequeño tragaluz en la parte superior, otorgando una mayor luminosidad al tramo. La escalera se encuentra decorada por pinturas murales en sus tramos superiores, aparentemente de reciente desarrollo. El tragaluz, además, parece hacer las veces de apertura al exterior, esto es, una versión reducida de lo que encontramos en las *lunas*¹⁹ de los palacios de Zaragoza.

En el primer piso encontramos la planta noble, que se presenta con un desarrollo envolvente en torno al tramo de escaleras, al igual que la planta de la falsa. En su parte mejor conservada, que corresponde a la fachada de la casa, se da una distribución que se enmarca perfectamente en la tipología descrita. En primer lugar, se sitúa el salón, que constituye la estancia central de este tramo, y en el que se abren dos alcobas a los laterales, ambas también con balcón. El salón presenta muros policromados, aunque algo en mal estado, y mobiliario aparentemente de siglo XIX.

Por último, encontramos las plantas de la falsa y de nivel de calle. Sobre la superior, de la falsa, muy reformada, se puede afirmar que sigue el esquema tipológico de los palacios del Renacimiento mencionados de Zaragoza, a excepción de la apertura de vanos en una galería de arquillos,

19 Se recuerda al lector que, en los palacios de Zaragoza, el patio porticado que alberga en su interior recibe el nombre de *luna*.

realizando esas aperturas a partir de una serie de vanos regulares y adintelados. Sobre esta, se consolida una techumbre en teja, sostenida por rodillos de madera, con cuatro vertientes. En la planta inferior, por otro lado, se conserva un cillero, con una cimentación de evidente Edad Moderna, a juzgar por su disposición y rodillos de madera, así como los modillones en los que se asientan los dinteles y pilares, también del mismo material.

Casa de los Lasierra

La casa de los Lasierra, en la Calle Mayor de Alcalá de Gurrea, se constituye como una de las mayores casas señoriales del municipio. La casa se dispone como un edificio de planta rectangular, y que se compone de dos cuerpos, uno de ellos elaborado posteriormente.²⁰ Esa división de cuerpos se puede advertir ya desde un análisis de su fachada, que presenta un quiebro en ángulo. El edificio se desarrolla en tres plantas, que también se proyectan al exterior, siendo una de ellas la falsa. En el más antiguo de los cuerpos que conforman la casa observamos una serie de vanos en su parte inferior, que se ubican encima de la cimentación más antigua de la casa, precisamente en el tramo en el que se encuentran las caballerizas y el aljibe.

La fachada se atisba de tapial enlucido con aljez, que a su vez se ha pintado siguiendo la estética común de esta región. Su alero es de ladrillo también enlucido, y presenta una decoración de dientes de sierra con una sola línea, sobre la que se apoya la techumbre de teja. Los vanos son todos adintelados, destacando dos de la planta noble, esto es, la primera, por la presencia de balcones individuales y no vinculados, a diferencia de los que podíamos encontrar en la casa López. A su vez, destacan dos motivos ornamentales de la fachada.

El primero de ellos es el escudo de armas de los Lasierra que encontramos en el cuerpo antiguo de la casa, labrado en piedra, y de una factura mucho mayor que los que podemos encontrar en otras casas del municipio. Este, muestra las armas de los Lasierra, un árbol con una sierra en su base, y un león rampante coronado con una estrella encima, motivos que se incluyeron

20 Esta disposición en dos cuerpos de datación distinta es bastante frecuente en estos edificios, precisamente por la continuidad en el uso de los mismos, haciendo que sus habitantes tengan que reformarlos o ampliarlos para cumplir con sus necesidades.



Fig 2. Armas de los Lasierra, Alcalá de Gurrea.

en las armas de la familia tras obtener los honores de infanzonía. El escudo no posee particiones, pero sí lambrequines de hojas de palma y tornapuntas, así como cimera de infanzonía. También contiene una cartela en la que se puede leer «*armas de los Lasierra*», con sus letras pintadas en negro, de evidente incorporación reciente.

El segundo elemento destacable de la fachada es su portada adintelada que presenta un arco que se consigue a través de la incorporación de salmieres convexos, que se cierran con dos pilastras adosadas. De especial mención son los capiteles de estas pilastras, que incorporan motivos ornamentales plenos del barroco, siendo en este caso de motivos vegetales y guirnaldas, introducidos en la arquitectura peninsular a partir de mediados del siglo XVII.

El interior de la vivienda, por otro lado, se encuentra muy reformado en su planta noble y superior, esto es, la falsa, que ha sido convertida en un espacio habitable. También podemos observar lo mismo en las tierras que la familia poseía en la parte trasera del bien como suele ocurrir en esta zona, y que sustituye el patio interior, teniendo frecuentemente acceso desde las caballerizas. Encontramos dos elementos en la planta inferior que nos permiten constatar la antigüedad del bien, y que han sufrido pocas



Fig 3. Portada de la Casa de los Lasierra, Alcalá de Gurrea.

modificaciones. El primero es un cuerpo excavado en el piso inferior, de varios metros de profundidad, y en el que podemos encontrar un espacio para el abastecimiento de agua, similar a un pozo, y otros elementos que nos indican la posibilidad de que en este espacio se ubicara la fresquera.²¹ El espacio, que probablemente es de la misma antigüedad que la propia casa, ha sido rehabilitado y asegurado para su uso actual. Por otro lado, encontramos un aljibe de varios metros de profundidad, y paredes aparentemente cerámicas, que permite su acceso a través de un pozo realizado en piedra y que, a través de su desgaste y de su integración evidente en la fábrica de la casa, constata su antigüedad.

21 Espacio en las casas antiguas, frecuentemente excavado, que se empleaba para la conserva de alimentos, por sus temperaturas más estables e inferiores a las que se pueden dar en el exterior durante los meses estivales.



Fig 4. Capitel con motivo de guirnalda de la Casa de los Lasierra, Alcalá de Gurrea.



Fig 5. Fresquera de la Casa de los Lasierra, Alcalá de Gurrea.



Fig 6. Armas de los Lasierra en la Real Provisión de Infanzonía de 1797.

La familia Lasierra se consolida a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX como la familia más destacada de Alcalá de Gurrea, dentro del señorío de los Gurrea, gracias a su posición económica y social, recibiendo una Real Provisión Ejecutoria de Infanzonía, en el año 1797, Don Antonio Lasierra y Tolosana.²² En este documento, además, parece retratarse por primera vez el escudo de armas de los Lasierra, ya presentando la cimera de infanzonía, así como el león rampante coronado y la estrella que aparecen tanto en varios escudos de armas relatados del municipio de Alcalá de Gurrea, como en los tres retablos de los que fueron mecenas los Lasierra, y que se conservan en la Iglesia de San Jorge de la misma localidad. En esta Real Provisión Ejecutoria, además, encontramos, como viene a ser frecuente, una genealogía de la familia Lasierra que manifiesta su calidad noble para

22 El documento original, consultado para la realización de este trabajo, se encuentra en el archivo particular de la casa Lasierra, y que de José Luis Lasierra muy amablemente permitió consultar. El documento reza «*Real Provisión Ejecutoria de Infanzonía, ganada por Don Antonio Lasierra y Tolosana y demás de sus lites consortes, vecinos respectivamente de los lugares de Loscorrales, Alcalá de Gurrea y Puybolea. Año 1797. En Zaragoza: en la oficina de los herederos de la viuda De Francisco Moreno.*».

recibir los mencionados honores, y que remonta los orígenes de la familia en el territorio al siglo XV, con el matrimonio de Lope Lasierra y Margarita Durango. Dentro de este documento, además, tenemos ya constancia de varios bienes patrimoniales y artísticos de la familia Lasierra, que datarían de una antigüedad mayor a algunos de los bienes estudiados, como la Casa de los Lasierra.

Dentro de los pliegos que recogen las propiedades y títulos de esta casa, encontramos un documento relativo a las posesiones de D. Lorenzo Lasierra, posible tío de Antonio Lasierra y Tolosana,²³ en el que se dice que este posee

una capilla suya en la Yglesia con el escudo de sus armas encima y en dicha yglesia hay un cáliz de plata para decir misa al dicho D. Lorenzo también con su escudo de armas y también está en una casulla muy antigua. En la Casa de el dicho D. Lorenzo en una pieza en la pared de muy antiguo tiene pintado su escudo de armas. En otra pieza, un cuadro con su escudo de Armas y en la frontera de la casa que cae a la Calle una piedra grabada con su escudo de Armas y un letrero al pie que dice Armas de los Lasieras.²⁴

Podemos estimar, a través de este documento, y de la identificación de D. Lorenzo Lasierra con un hombre coetáneo a D. Antonio Lasierra y Tolosana, esto es, el año 1797, que tanto la Casa de los Lasierra, como alguno de los retablos de la familia que posee la Iglesia de San Jorge, son anteriores a finales del siglo XVIII, posiblemente de principios del último tercio, o al menos anteriores a la última década del siglo. También nos manifiesta la existencia de piezas que no se conservan en la actualidad, pero que nos hacen tener una idea del uso que tenía la heráldica dentro de la cultura material de la época, encontrándose dentro de las estancias de las casas, bien como pinturas murales o exentas, y también como uso similar al de un repostero, o incluida en piezas litúrgicas de las que la familia ha sido mecenas, como copas y cálices, que tampoco conservamos en la actualidad.

23 Esta afirmación se basa en la genealogía mencionada, que presenta a D. Antonio Lasierra y Tolosana, así como a un tío suyo, de nombre Lorenzo Lasierra, que comparte también con su hijo. Por tanto, podemos entender que la construcción de la capilla de los Lasierra en la Iglesia de San Jorge, así como la propia casa de los Lasierra, podría datar de un tiempo incluso anterior al estimado, de finales de siglo XVIII.

24 Archivo privado de la Familia Lasierra, [APFL], Real Provisión Ejecutoria de Infanzonía de 1797, 1797, ff. 15 v. -16 r. (Zaragoza, 3-VII-1797).

Del mismo modo, se hace referencia a la posesión de varias residencias en el municipio de la misma familia, siendo la más relevante y antigua la de Calle Mayor 7, reflejada en este epígrafe. Sin embargo, la existencia y datación de la familia ya desde finales de siglo XVI y principios del XVII indica que este testimonio arquitectónico podría ser incluso más antiguo, o haber sustituido, en algún momento, a una residencia anterior, tal vez desarrollada bajo otra tipología.

Conclusiones

Tras la exposición de la antigüedad y el interés histórico-artístico de estas casas, que quedan imbricadas en la historia local de los municipios mencionados y sus familias históricas, considero que quedan sentadas las bases para una posterior continuidad en el estudio documental y en la catalogación de estos bienes arquitectónicos de fundamental valor para la historia del patrimonio rural aragonés.

El conocimiento y valoración de estos testimonios arquitectónicos resulta de vital importancia, tal y como se demuestra en la temática de este encuentro científico, para la valoración y difusión de un patrimonio que es esencialmente cultural y hasta la fecha desconocido, y por tanto inédito en su estudio científico. Esto, además, supone una actividad fundamental para el desarrollo y la integración de los municipios rurales en las rutas del patrimonio cultural, que hasta día de hoy tanto han ignorado su valor histórico y su presencia artística. La articulación de discursos de rigor en el marco de los estudios patrimoniales resulta fundamental para el desarrollo de esas rutas, que permiten un desarrollo aún mayor de los municipios menores, y su integración en los itinerarios académicos patrimoniales de ámbito nacional. A su vez, las labores de investigación permiten realizar una labor de conservación preventiva y restauración adecuada para estos bienes en la actualidad, asegurando que cada intervención en los mismos respete su inherente valor patrimonial y su progresión histórica.

Esto es lo que se pretende realizar sobre las casas señoriales y solariegas del territorio de la baronía de Gurrea, junto a un estudio documental de la propia baronía que, a partir de un estudio patrimonial de cada caso en particular, teniendo en cuenta sus elementos individuales y sus comitentes, permita transmitir el valor histórico-artístico de un tipo de arquitectura

palaciega, desarrollada en el entorno rural, que se consolida como el retrato arquitectónico fidedigno de su territorio. A través de sus casas, elementos medievales, renacentistas y barrocos se hibridan con la tradición rural; consolidando un modelo con más de sesenta manifestaciones para el territorio de la Hoya de Huesca que, mediante la presencia de elementos ornamentales modernos y materiales tradicionales, nos transmite el pasado señorial y destacado de este territorio.

LAS PINTURAS MURALES DE LA ERMITA
DE SAN CRISTÓBAL DE CALACEITE (TERUEL):
APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE UNA OBRA
ILUSIONISTA DEL SIGLO XVIII

*The mural paintings of the hermitage of San Cristóbal of
Calaceite (Teruel): approach to the study of an illusionist work
of the 18th century*

Álvaro Vicente Romeo¹

En los últimos años la prensa periódica ha definido a la villa de Calaceite como «ventana y altavoz de lucha contra la despoblación»,² y a la comarca en la que se encuentra —el Matarraña— «tesoro escondido de la España vaciada».³ Los datos del Instituto Nacional de Estadística atestiguan que el municipio registró el mínimo histórico de 960 habitantes en 2024. El máximo poblacional se alcanzó en 1860 con 2952, número que no fue superado por el más alto de la centuria siguiente que llegó en 1920 cuando se contabilizaron 2869 pobladores.

1 Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: avguiu@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7457-8890>.

Debemos agradecer a Teresa Thomson Llisterri, responsable del Archivo Municipal de Alcañiz, Arturo Ladino, párroco de Calaceite, Cretas y Arens de Lledó, José Manuel Anguera Niella y Tomás García Fontcuberta, la inestimable ayuda que nos proporcionaron para la elaboración de este estudio. Extendemos la gratitud también a Pilar Ruiz Cacho, presidenta del Centro de Estudios de la Tierra de Agreda y el Moncayo soriano, y a los profesores Silvia Canalda Llobet e Ismael Gutiérrez Pastor.

2 LUNA, J. de, «Calaceite, “ventana” y altavoz de lucha contra la despoblación», *La Comarca*, (Alcañiz, 14-9-2018). Disponible en: <https://www.lacomarca.net/calaceite-ventana-y-altavoz-de-lucha-contra-la-despoblacion/> [fecha de consulta: 21-X-2024].

3 GARCÍA, I., «Matarraña, el tesoro escondido de la España vaciada (y por qué lo llaman la Toscana aragonesa)», *El Mundo*, 11-I-2014. Disponible en: <https://www.elmundo.es/viajes/espana/2024/01/11/658e6ff2e9cf4a1d208b458b.html> [fecha de consulta: 21-X-2024].

Su casco urbano fue declarado Conjunto Histórico-Artístico en 1973, Bien de Interés Cultural en 2007 y desde 2011 forma parte de la Asociación *Los Pueblos más bonitos de España*. De su centro histórico destacan la plaza de España, la Casa consistorial o la iglesia parroquial de la Asunción, entre otras edificaciones de carácter religioso y civil. Todos los bienes histórico-artísticos de la villa aparecen en el Catálogo Artístico Monumental y Cultural del Bajo Aragón (CAMCBA) coordinado por Teresa Thomson.⁴

La ermita de San Cristóbal: «Hermoso monte que lleva el nombre y santuario del gigante mártir»

En las proximidades de la población se localiza un elevado número de ermitas. De todas ellas, la que contiene el conjunto pictórico objeto de nuestro estudio es la de San Cristóbal [fig. 1]. Se sitúa en lo alto del denominado «tossal de Sant Cristòbol»,⁵ y su existencia consta desde el siglo XVI ya que aparece referida en algunos testamentos en 1525,⁶ aunque la devoción al santo se remonta hasta 1334, según documentó el erudito calaceitano Santiago Vidiella.⁷

Los escasos datos conocidos acreditan que a principios del siglo XVII ya había construida una ermita bajo su advocación puesto que se hicieron varias donaciones o legados destinados a ornamentos o mejoras en ella. En 1618 se edificó una casa para un ermitaño y en 1629 Gabriel Serrano y Aldonza Lecha cedieron un terreno para su sustento en caso de que se instalasen allí franciscanos recoletos o carmelitas descalzos.⁸

4 Sitio web del *Catálogo Artístico Monumental y Cultural del Bajo Aragón*. Disponible en: <https://www.catalogoculturalbajoaragon.es/> [fecha de consulta: 23-X-2024].

5 THOMSON LLISTERRI, T., «Patrimonio arquitectónico del Matarraña», en Benavente, J. A., y Thomson Llisterri, T. (coords.), *Comarca del Matarraña*, Colección Territorio, n.º 7, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 173-174. Disponible en [https://www.comarcas.es/pub/documentos/documentos_bloque-III\(2\)_08e518fd.pdf](https://www.comarcas.es/pub/documentos/documentos_bloque-III(2)_08e518fd.pdf) [fecha de consulta: 27-XI-2024].

6 Véase https://www.catalogoculturalbajoaragon.es/artistico_monumental/la-ermita-de-san-cristobal-3/ [fecha de consulta: 23-X-2024].

7 VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite* (1896), intr. de Micolau Adell, I., Calaceite, Ayuntamiento de Calaceite, Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Familia Jassá, 1996, p. 359, n. 153.

8 *Ibidem*, p. 359.



Fig. 1. Ermita de San Cristóbal de Calaceite. Fotografía autor.

No obstante, el desencadenamiento de la guerra de Secesión catalana (1640-1652) afectó considerablemente a la villa y seguramente frenó cualquier trabajo artístico allí, dada su posición fronteriza. Entre 1642 y 1643 las incursiones enemigas a lo largo de la ribera del Matarraña asolaron las poblaciones de Maella, Fabara, Mazaleón, Valdel tormo, Lledó, Arens, Cretas y Calaceite conllevando numerosas muertes, saqueos e incautaciones a los habitantes, muchos de los cuales huyeron para protegerse. Resulta relevante señalar que las tropas francesas, cuajadas de hugonotes, en su rechazo a la religión católica, se ensañaban con los templos robando en ellos y profanándolos.⁹ Vidiella afirmó que los atacantes no dejaron «cosa

9 SOLANO CAMÓN, E., *Poder monárquico y estado pactista (1626-1652). Los aragoneses ante la unión de armas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 146-149 y 152. Existe un testimonio que atestigua que los «inicuos franceses luteranos» atacaron la villa de Prat del Compte, del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Horta, Bot,

de valor [...] y quemasen lo que no podían [...] como también todo lo que había quedado en la iglesia [...] cuadros y hechuras» y destruyeron «los archivos municipal y eclesiástico». ¹⁰ De hecho, existen testimonios de calaceitanos que regresaron a su localidad tras la primera fase del conflicto que declararon que, desde la «atalaya» de San Cristóbal «vieron que la habían saqueado y robado, y que casi toda ella se estaba quemando». ¹¹ La inestabilidad en la zona no cesaría hasta 1652. ¹²

A pesar de que la contienda dejó «pobre de fuerzas» al municipio, ¹³ a finales del siglo XVII ya se estaban acumulando caudales para embellecer o reformar sus iglesias y capillas. En lo que respecta a la ermita que nos ocupa, en 1694 Mariana Barastull legó 600 sueldos para «el cuadro de San Cristobal en el Calvario» y los cónyuges José Barastull y Petronila Suñer, 10 libras «para el retablo de San Cristóbal, o su altar». Las donaciones y legados particulares tuvieron que ser fundamentales ya que el erudito Vidiella señaló que «no hay que buscar en el archivo municipal noticias de la ermita en su moderna forma, silencio que acusa a los caudales comunes de escasa intervención en esta empresa». ¹⁴ En años casi coetáneos a estas dádivas, la parroquial fue objeto de una profunda reforma iniciada en 1698. ¹⁵

Poco duró la paz en la villa, pues con el cambio de siglo estalló la Guerra de Sucesión española (1701-1713) que fue muy hostil y destructora en esta zona. La represión bélica ejercida por las tropas borbónicas en 1706

y Villalba, dañando y saqueando los lugares de culto. Véase «Saques en la guerra de Cataluña contra D. Felipe IV» en VIDIELLA, S., y PÉREZ, L., «Variedades», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo-Aragón*, n.º 3, mayo-junio de 1907, pp. 127-136, espec., p. 131.

10 VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, p. 187.

11 *Ibidem*, p. 188.

12 Sobre este conflicto en Calaceite, véase el capítulo VII «Rebelión y guerra de Cataluña desde 1640 a 1651» en *ibidem*, pp. 173-204.

13 *Ibidem*, p. 189.

14 *Ibidem*, p. 359-360. Cita recogida en THOMSON LLISTERRI, T., «Patrimonio arquitectónico...», pp. 173-174.

15 Véase MASSIP I FONOLLOSA, J., «Aportaciones al estudio de las relaciones entre la Iglesia de Calaceite y el Obispado de Tortosa» en *300 años. Iglesia de Calaceite, 1695-1995*, Calaceite, Parroquia de Calaceite, 1998, pp. 2-7, espec. pp. 4-6; y GIMENO GINER, M., y SOLANA VALS, R., *Libro de las Quentas de la Fábrica de la Torre de la Villa de Calaceite*, Calaceite, Ajuntament de Calaceit, Caja Rural de Teruel, 2010, p. 5.

acabó con numerosas vidas y provocó saqueos, quema de casas y la sustracción o destrozo de las «alajas» de los templos de la localidad,¹⁶ además de «averse perdido en el tiempo de la guerra todos los papeles y cautelas».¹⁷

Una vez concluido el conflicto bélico, la localidad mostró indicios de recuperación favorecida por las productivas cosechas,¹⁸ lo cual fue seguido de algunas obras destinadas a la decoración de los templos que se encontrarían muy maltratados en los primeros años del siglo XVIII. Tenemos testimonio de algunos de ellos en la parroquial como la continuación de las obras de reedificación, la fabricación de un órgano y el blindaje de las tres puertas.¹⁹

Según Vidiella, entre 1738 y 1753 se efectuaron obras en la ermita de San Cristóbal, si bien en la portada figura el año 1740. También indicó que un papel fundamental en la reforma dieciochesca del santuario lo tuvo el presbítero don Francisco Valls que fue inhumado allí el 27 de junio de 1778. En cuanto a su dotación artística sabemos que el altar fue renovado con un retablo de pintura en 1694, que en torno a 1773 se sustituyó por la colosal escultura de San Cristóbal –conocida por imágenes antiguas, pero destruida en la Guerra Civil [fig. 2]²⁰–, cuyo altar fue dorado en 1793.²¹ La visita pastoral cursada en 1819 por don Manuel Ros de Medrano, obispo de Tortosa, señaló que todas las ermitas de la villa «tienen los ornamentos necesarios para celebrar el santo

16 Acerca del conflicto en la villa, véase el capítulo X, «La Guerra de Sucesión» de VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, pp. 221-224, espec. pp. 228-229; PAMPLONA MOLINA, G., y TERRADO ROURERA, L., «Represión austracista en la Corona de Aragón durante las primeras fases de la Guerra de Sucesión en España. El caso de Areny de 1707», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 47 (1), 2022, pp. 201-226, espec. pp. 205 y 222; y TORRAS, J. M., «Les Etapes de l'ocupació borbònica a Catalunya (1706-1713): un debat pendent sobre el conflicte successori a Catalunya: aixecaments populars, guerra peninsular i conjuntura internacional», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, n.º 17, 2006, pp. 9-35.

17 Así lo expresó en un documento Gaspar Maestre, clavario de la cofradía de la Sangre de Cristo. Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Fondo de la parroquia de Calaceite, *Libro de la cofradía de la Sangre de Cristo* (1604-1707), s. f. (Calaceite, I-II-1707).

18 Destacó, entre otras muy productivas, la de 1755. VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, pp. 243-244.

19 *Ibidem*, pp. 350-351.

20 VIDIELLA Y JASÁ, S., «Una cuartilla de historia calaceitana para cada mes del año», en *300 años...*, pp. 8-13, espec. p. 11.

21 VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, p. 360.



Fig. 2. Interior de la ermita de San Cristóbal de Calaceite en torno a 1930 (izq.) y en la actualidad (dch.). Fotografías Archivo Juan Cabré, Instituto de Patrimonio Cultural de España y Amigos de Calaceite.



Fig. 3. Pinturas de la cúpula. Fotografía autor.

sacrificio de la misa».²² Lo mismo se indicó en la visita de 1828.²³ Un siglo después, sabemos que la capilla era administrada por el municipio «y tiene una parcela de tierra olivar».²⁴ En ninguna de estas inspecciones se especifican los altares que poseía, aunque de nuevo, Vidiella informa de que tenía uno dedicado a San José y en «el retablo un cuadro de buena mano».²⁵

Iconografía de las pinturas

La ermita consta de una única nave de cuatro tramos cubiertos por bóveda de arista con capillas laterales de poca profundidad, mientras que el presbiterio se cierra con una cúpula semiesférica. Las pinturas que nos interesan se extienden por el intradós de la misma, pechinas, arcos torales y muros, aunque originariamente cuajaban parte de las capillas laterales [fig. 2].²⁶ A pesar de que las de la bóveda y pechinas se han conservado relativamente bien, las de las paredes presentan una gran capa de suciedad y numerosas lagunas pictóricas. Hay daños causados por escorrentías y eflorescencias debidas a la humedad. También hemos detectado grietas y desperfectos en las zonas más bajas y repintes en los cuadros laterales, además de reparaciones que han ocultado parte de las pinturas. Además, muchas de las figuras del conjunto presentan oscurecimientos en las carnaciones y ropajes, seguramente debido a la degradación del albayalde.

El programa iconográfico de la capilla versa sobre la Resurrección y Ascensión de Cristo y las cristofanías. En la parte central de la cúpula se pintó a Dios Padre según la descripción del Libro de Daniel, es decir, como Anciano de Días, sosteniendo el orbe terráqueo y extendiendo su mano. De todo el perímetro de la cúpula emanan nubes en tono azul y rosáceo sobre las que reposan cuatro ángeles mancebos de gran tamaño que portan

22 ADZ, Fondo parroquial de Calaceite, Libro de visitas pastorales (1819-1963), f. 13 (Calaceite, 23-IX-2019).

23 *Ibidem*, f. 22 (Calaceite, 16-X-1828).

24 *Ibidem*, s. f. (Calaceite, 14-VII-1928).

25 VIDIELLA Y JASÁ, S., «Una cuartilla de...», p. 9.

26 Véase «San Cristóbal con el Niño, posiblemente de la iglesia parroquial (Calaceite, Teruel)», *Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España*. Disponible en: <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13445/ID603624fd?ACC=161> [fecha de consulta: 29-XI-2024].

las *Arma Christi* –la lanza de Longinos, la esponja de Estefatón, la columna de la flagelación, los tres clavos, el velo de la Verónica, las tenazas, la corona de espinas y la Vera Cruz, entre otras–, acompañados de gran número de angelitos dispersos por todo el celaje [fig. 3].



Fig. 4. Pechinas de la cúpula: Rey David (sup. izq); Profeta Jeremías (sup. dcha); Profeta Isaías (inf. izq); Profeta Ezequiel (inf. dcha.). Fotografías autor.



Fig. 5. Lunetas: La duda de Santo Tomás (sup.); Cristo y los peregrinos de Emaús (inf.). Fotografía autor.

Las pechinas están presididas por tres de los profetas mayores con apariencia de ancianos venerables. Cada uno de ellos sostiene una filacteria con extractos de sus respectivos libros bíblicos. Isaías porta igualmente una sierra, alusiva al suplicio al que lo expuso Manasés, rey de Judá. En segundo lugar, Jeremías, aparece llorando la destrucción de Jerusalén y, por último, Ezequiel, representado de forma muy convencional. En general, todas estas figuras son sencillas, a diferencia de la ocupada por David, rey de Israel, que, luciendo capa de armiño y túnica azul, tañe el arpa [fig. 4]. La figura de este monarca se inspira visualmente en el mismo personaje de un grabado de Johann Sadeler I según dibujo del Peter de Witte, u otras estampas similares como la de Crispijn Van de Passe según composición de Ippolito Andreasi.²⁷

27 Respectivamente en: «King David Playing the Harp with Angels Dancing and Playing Music», *The Metropolitan Museum of Art*. Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/728467> [fecha de consulta: 26-XI-2024].; y



Fig. 6. Muro lateral izquierdo con la Ascensión. Fotografía autor.



Fig. 7. Muro lateral derecho con la Resurrección. Fotografía autor.

El estado de deterioro de las lunetas nos impide valorarlas en su justa medida. La que se encuentra en el trasaltar, según imágenes antiguas —actualmente está oculta por el retablo—, parece representar el *Noli me tangere* [fig. 2]. En la del lado del evangelio se pintó *La duda de Santo Tomás* y en la epístola *Cristo y los peregrinos de Emaús* [fig. 5]. En medio de todas ellas se disponía una ventana que ha sido cegada en las laterales.

En el registro central de los muros se representan dos escenas insertas en marcos fingidos. Por una parte, en el lado izquierdo, hallamos la *Ascensión*, que es un repinte total del vano realizado en fecha indeterminada y que desconocemos si repetía la composición original [fig. 6]. Frente a él, se encuentra

«El rey David tocando la lira», *Biblioteca Digital Hispánica*. Disponible en: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3157281> [fecha de consulta: 8-XI-2024].

la pintura peor conservada de la capilla en la que aparece la *Resurrección de Cristo*, quizá inspirada en un grabado de Martino Rota según dibujo de Federico Zuccaro [fig. 7].²⁸ En la cabecera, detrás del retablo, se emulan dos arcos avolutados que cobijan dos soldados guardianes bastante deteriorados [fig. 8].

Por último, en las jambas de los arcos laterales se pintaron dos ménsulas sobre las que reposan imágenes de Santa Ana y de la Virgen del Pilar, imitando, en este caso, la *vera effigies* de la escultura conservada en su basílica zaragozana, sobre la columna. Ambas están identificadas con una inscripción [fig. 9].

Todas las escenas figurativas de este conjunto se encuentran insertas en una arquitectura fingida o *quadratura* que dota de mayor suntuosidad al espacio. De la parte más baja del muro emerge un arrimadero que evoca un embutido realizado en mármoles rojizos y blancos. En el registro central de



Fig. 8. Soldados guardianes del trasaltar. Fotografía autor.

28 Véase «La Resurrección del Señor», *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Disponible en: <https://www.academiacolectaciones.com/estampas/inventario.php?id=GR-2040> [fecha de consulta: 11-XI-2024].



Fig. 9. Pinturas de la Virgen del Pilar (izq.) y de Santa Ana (dch.). Fotografía autor.

ambas paredes laterales, dos grandes aletones avolutados imitando mármol blanco con puntas de diamante hacen de pedestal a un *putto* y flanquean el *quadro riportato* con un marco de haces de hojas de laurel doradas. En la zona inferior izquierda del lado del evangelio se abre una puerta fingida por la que accede un personaje masculino con un cayado que no hemos logrado identificar ante el deterioro que sufre y que favorece el carácter ilusionista de la pintura.

Sobre estos grandes aletones y en las pilastras cajeadas de los ángulos descansa la cornisa que recorre todo el presbiterio imitando material pétreo anaranjado. En la pequeña bóveda de la capilla se dispone una faja con motivos *a candelieri* en blanco sobre fondo ocre. A lo largo del intradós de los arcos torales se emula una serie de puntas de diamante en azul y rojizo alternados con rosetas de tonalidad muy pálida.²⁹ En el punto más alto de

²⁹ Este recurso decorativo se emplea también en el mismo lugar de la ermita de la Magdalena de Caspe (Zaragoza). Acerca del templo caspolino, véase CACHO Y TIESTOS, J. A. del, «Las ermitas de Caspe», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, n.º 34, 2024, pp. 219-249,

los arcos y de las capillas, unos óculos contienen en su interior armas de la Pasión como el cuchillo de San Pedro cortando la oreja a Malco, la bolsa de monedas de Judas o el *titulus crucis*.

La presencia en Calaceite de este tipo de pintura de emulación arquitectónica e ilusionista es un ejemplo perfecto de la difusión hasta los puntos más periféricos de la península de esta técnica de raigambre italiana que dotaba de mayor suntuosidad, complejidad y belleza a los interiores. Su exportación a España la debemos a los pintores boloñeses Angelo Michele Colonna (1604-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660) que fueron requeridos por Felipe IV a la corte madrileña, donde permanecieron entre 1658 y 1662 realizando numerosas obras.³⁰ Junto a ellos, aprendieron el procedimiento y el rico repertorio ornamental Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Francisco Rizi (1614-1685), autores de la pintura de la bóveda de la basílica de San Antonio de los Alemanes (Madrid), uno de los mejores ejemplos de la apropiación por parte de los artistas patrios de la labor cuadraturista.

A ellos tomaron el testigo otros artífices como José Jiménez Donoso (1632-1690) y Claudio Coello (1642-1693) quienes contribuyeron a su propagación por el resto de la geografía española.³¹ Tal y como estableció el profesor David García Cueto, esta práctica artística arribó a Aragón a través de lo realizado por Coello y Sebastián Muñoz (1657-1690) en las bóvedas y muros de la iglesia del colegio de Santo Tomás de Villanueva de Zaragoza, más conocida como la Mantería entre 1683 y 1685.³²

espec. pp. 222-226; y la de San Pablo de Albocácer (Castellón), conjunto con el que el calaceitano comparte algunas concomitancias. Este fue realizado por los hermanos Vicente y Eugenio Guilló entre 1687 y 1690 (véase MIR SORIA, P., *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló, especialistas en arquitecturas fingidas*, Vinaroz, Concejalía de Cultura y Educación, 2006).

30 GARCÍA CUETO, D., *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, pp. 307-309.

31 GARCÍA CUETO, D., «La difusión de la *quadratura* boloñesa en la España del siglo XVII», en Delisau Jorge, M.^a de los Á., Rodríguez Padilla, M., Pueyo Abril, F. J., Hernández Socorro, M.^a de los Á. (coords.), *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Comité Español de Historia del Arte, 2006, pp. 267-274, espec. p. 270.

32 GARCÍA CUETO, D., *La estancia española...*, pp. 308-309.

Dicha empresa debe ser considerada como un punto de inflexión en la pintura aragonesa de la época ya que implicó la asimilación de esta técnica por parte de algunos artífices de este contexto, siendo Francisco del Plano (1655/1659-†1739) el más destacado –como demostró en las bóvedas de la iglesia de San Juan Bautista de Cetina (Zaragoza)–,³³ o por otros artífices como Miguel Pempinela (doc. 1703-†1734) –a quien atribuimos la pintura de la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Buberca (Zaragoza)– y que consideramos autor de la obra calaceitana, como enseguida trataremos de demostrar. El éxito que la *quadratura* adquirió en nuestro territorio fue sustancial ya que en 1756 todavía fue empleada por el pintor Diego Gutiérrez en la iglesia parroquial de Albalatillo (Huesca).³⁴

El taller de los Pempinela, su producción artística y las pinturas de la ermita

Como ya hemos avanzado, consideramos que el presente conjunto pictórico fue efectuado por el pintor Miguel Pempinela y probablemente su taller. El artífice fue la cabeza visible o, al menos, el más conocido de una saga relativamente extensa que desarrolló su actividad en las primeras décadas del siglo XVIII –documentados entre 1702 y 1744– por territorios aragoneses, sorianos, navarros, riojanos y catalanes. En un estudio reciente reunimos toda la información conocida relativa a estos artistas, realizando un perfil biográfico de Miguel Pempinela, incluyendo nuevos datos, atribuciones y un estudio general de las obras que consideramos pertenecientes a su círculo.³⁵ En él constatamos que la historiografía había

33 Es su conjunto más espectacular. Véase NAVARRO TRALLERO, P., CALVO RUATA, J. I., e IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Cetina*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1995, pp. 25-57.

34 CALVO RUATA, J. I., «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artígrama*, n.º 21, 2006, pp. 485-524.

35 Su nombre fue sacado del anonimato por ANSÓN NAVARRO, A., «Datos socioeconómicos sobre los pintores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres» en *Actas de las IV Jornadas del Estado actual de los estudios sobre Aragón*, t. II, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza, 1981, pp. 625-638. El estudio que referimos es VICENTE ROMEO, Á., *Las pinturas de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia parroquial de Santa Ana de Rueda de Jalón*, Zaragoza, Ayuntamiento de Rueda de Jalón, 2023.

aportado varios artífices de este apellido, seguramente unidos por lazos de parentesco que en la actualidad no podemos precisar con exactitud, y que citamos a continuación.

En 1702 tenemos documentado a Juan Pempinela, del que figura su nombre en la pintura del camarín del santuario de la Virgen de Lagunas de Cariñena (Zaragoza) y, cuyos nietos parece que fueron pintores, tal y como se desprende de la inscripción practicada en la misma.³⁶ En 1716 Francisco Pimpinela pintó en el órgano de la Seo de Zaragoza,³⁷ y entre 1721 y 1730 sabemos que Miguel Pempinela, residió en la capital aragonesa.³⁸ En 1735 se pagan a Juan Antonio Pempinela, vecino de la localidad soriana de Almaluez, unos lienzos para la parroquial de Bordalba (Zaragoza), donde también pintó la ermita de la Virgen de los Santos en torno a 1744.³⁹

En cuanto al origen geográfico de esta saga, el erudito calaceitano Santiago Vidiella fue el primero que estableció el origen italiano de Miguel Pempinela, tal vez debido a la fonética del apellido.⁴⁰ Posteriormente, Fernando Tabar,⁴¹ Pedro Luis Echeverría, Ricardo Fernández Gracia,⁴² Silvia Canalda⁴³ y también nosotros suscribimos lo mismo.⁴⁴ Este apellido,

36 Así lo atestigua una inscripción colocada bajo el retrato de un pintor. Transcrita en *ibidem*, p. 42-43 y fig. 27. No obstante, existió un maestro albañil de nombre Juan Pempinela, residente en Calatayud en 1677, que quizás fuese el artífice de la arquitectura de este camarín y que sus nietos, de oficio pintores, realizasen la referida inscripción en la que se lo homenajea. No obstante, no estamos en condiciones de resolver esta incógnita. La referencia al artífice en Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, Jacobo Juan de Arañón, 1677, ff. 722 v.- 723 (Zaragoza, 2-VII-1677).

37 CALAHORRA, P., «El órgano que en 1469 donó el arzobispo de don Juan I de Aragón a su catedral de San Salvador», *Revista de Musicología*, vol. 6, n.º 1-2, 1983, pp. 162-212, espec. p. 181.

38 ANSÓN NAVARRO, A., «Datos socioeconómicos...», p. 630-631.

39 ÁGRED A PINO, A., *La iglesia parroquial de Bordalba (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, pp. 93-98 y 159, doc. 50.

40 VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, p. 350.

41 TABAR ANITUA, F., «La pintura del barroco en Euskal Herria: arte local e importado», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 19, 2000, pp. 117-149, espec. p. 133.

42 ECHEVERRÍA, P., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña», *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra*, n.º 6, (Anejo 11), 1988, p. 87-95, espec. p. 87.

43 CANALDA LLOBET, S., *Maria, temple i ciutat. Els frescos de la santa Cinta en el context del barroc*, Tortosa, Fundació Privada Duran Martí, 2018, p. 95.

44 En una publicació antiga se mencionava a «Michelle Pimpinella». Véase



Fig. 10. Pinturas del camarín de la Virgen del Santuario de la Virgen de Lagunas de Cariñena. Fotografía autor.

escrito con múltiples grafías en la documentación de la época —«Pempinela», «Pimpinela», «Penpinela» o «Pinpinela»—, si bien no estaba muy difundido por el territorio aragonés en la decimoctava centuria, sí que lo ostentaban algunas familias de Épila (Zaragoza) en el siglo XVII, además de dar nombre a algún toponímico zaragozano.⁴⁵ No obstante, documentación exhumada recientemente demuestra que el artífice más conocido de la saga era «natural de Calatayud»,⁴⁶ y sabemos que firmaba como «Miguel Pempinela», por lo que nos referiremos a él de esta forma.⁴⁷

MARMORA, A. de la, y SPANO, G., *Emmendamenti ed aggiunte all'itinerario dell'Isola de Sardegna*, Cagliari, Tipografia de A. Alagna, 1874, p. 188. Véase igualmente VICENTE ROMEO, Á., *Las pinturas...*, pp. 57-58.

45 Un documento de 1629 dice «una viña [...] en la Penpinela». Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, Diego Francisco Moles, 1629, ff. 180-182 v. (Zaragoza, 5-XI-1629).

46 Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [APSPZ], Libros parroquiales, tomo 28 de bautismos (1706-1715), f. 213 (Zaragoza, 9-XI-1711).

47 LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Notas para la Historia del Arte de las iglesias parroquiales de Sangüesa», *Príncipe de Viana*, n.º 191, año n.º 51, 1990, pp. 793-838, espec. p. 821.

De la vida del pintor no conocemos excesivos datos. Sabemos que vivió en Zaragoza ya que tributó en la ciudad y en 1723 vivía cerca de la calle del Juego de Pelota, en la parroquia de San Gil con cuatro hijas, un hijo y dos criados. También residió en la de San Pablo, pues instalado allí tuvo varios descendientes con su esposa Isabel Mostrón. Una de ellas se llamó Elena María Bernarda que fue bautizada el 18 de agosto de 1703.⁴⁸ La siguiente fue cristianada con el nombre de Leonarda Isabel Juana María en la misma parroquia el 9 de noviembre de 1711,⁴⁹ y en 1714 nació Francisco Antonio, que recibió las aguas bautismales el 3 de octubre, siendo amadrinado por su hermana Rosa.⁵⁰

En cuanto a sus relaciones personales, este artífice se codeó con las élites sociales, como se desprende de la familiaridad con la que lo trataba a don José de Orobio y Recalde, II marqués de Paredes, en cuestiones artísticas relativas a su mecenazgo agredano.⁵¹ Respecto a sus compañeros de profesión sabemos que trabó estrechos lazos con Miguel Jerónimo Lorieri, pintor de Felipe V,⁵² puesto que trabajaron en obras conjuntas y fue su ejecutor testamentario.⁵³ Por otra parte, y aunque forma parte de lo conjetural es posible que en algún momento de su vida confraternizase con el «pintor de perspectivas» Francisco del Plano, pues sendas producciones artísticas guardan numerosas concomitancias. De hecho, estos tres pintores fueron los que más aportaron a la hacienda real entre 1721 y 1730, lo cual evidencia su éxito y preponderancia entre los demás y que no les faltaban encargos y empresas.⁵⁴ Nuestro pintor falleció en 1734 siendo enterrado en la iglesia de San Pablo el 12 de junio.⁵⁵

48 Su padrino fue José Pérez de Frauca. APSPZ, Libros parroquiales, tomo 27 de bautismos (1699-1705), f. 218 (Zaragoza, 18-VIII-1703).

49 Su madrina fue Gracia de Franco. APSPZ, Libros parroquiales, tomo 28 de bautismos (1706-1715), f. 213 (Zaragoza, 9-XI-1711).

50 *Ibidem*, f. 298 (Zaragoza, 3-X-1714).

51 RUIZ CACHO, P., «El retablo mayor de San Juan Bautista. Los artistas que lo hicieron», *CETAMS Boletín informativo del Centro de Estudios de la Tierra de Agreda y el Moncayo soriano*, n.º 11, 2018, pp. 72-80, espec. p. 74.

52 HERMOSO CUESTA, M., «El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como pintor del rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)», *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 425-434.

53 VICENTE ROMEO, Á., *Las pinturas...*, p. 60.

54 ANSÓN NAVARRO, A., «Datos socioeconómicos...», p. 631.

55 APSPZ, Libros parroquiales, tomo XVI de fallecidos (1723-1741), f. 204 (Zaragoza, 12-VI-1734). Véase VICENTE ROMEO, Á., *Las pinturas...*, p. 59, n. 64.

La obra más antigua vinculable a esta saga es la del camarín de la Virgen de Lagunas en el santuario de Cariñena (Zaragoza), fechada y firmada *in situ* en 1702 [fig. 10]. De en torno a 1712 son las telas del retablo mayor y probablemente las del altar de los Santos Franciscanos de la iglesia parroquial de Salillas de Jalón (Zaragoza), realizadas por Miguel Pempinela. En 1716 se le pagaron a Francisco Pimpinela algunos trabajos en el órgano de la Seo de Zaragoza. En 1723 Miguel Pempinela pintó la bóveda, los grandes lienzos del presbiterio y los del retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia parroquial de la Asunción de Calaceite (Teruel) –actualmente destruidos– y el altar provisional –y fingido– de la capilla de la Santa Cinta en Tortosa (Tarragona), conservado en el museo catedralicio de la ciudad.⁵⁶ En 1725 le encargaron decorar la cúpula y los lienzos laterales de la capilla de San Román de la parroquia de Santiago de Sangüesa (Navarra).⁵⁷ A finales de la década, en 1729, llevó a cabo las telas del *Nacimiento* y del *Tránsito de la Virgen* de los laterales de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la parroquia de San Juan de Ágreda (Soria)⁵⁸ y quizá la pintura firmada –y fragmentada– de los *Apóstoles en torno al sepulcro* conservada otrora en la iglesia de las agustinas recoletas de la misma localidad [fig. 11].⁵⁹ También trabajó en La Rioja pues en 1732 pintó el monumento de Semana Santa para el cabildo de la colegiata San Miguel de Alfaro y las embocaduras de la capilla de San José y del presbiterio del mismo templo [fig. 12].⁶⁰ En 1734, año de su fallecimiento, se le pagó por «sombriar» una traza para la Santa Capilla del Pilar.⁶¹ La obra más tardía de esta saga –contratada por

56 CANALDA LLOBET, S., *Maria, temple...*, p. 95.

57 LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Notas para...», pp. 821-823 y pp. 834-835, doc. n.º 6.

58 RUIZ CACHO, P., «El retablo mayor...», pp. 72-80.

59 Obra localizada en la portería del convento en 1986. Véase GUTIÉRREZ PASTOR, I., «Notas sobre pintores y doradores aragoneses de los siglos XVII y XVIII en La Rioja» en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, pp. 455-473, espec. p. 463. La ubicación de la obra es actualmente desconocida ya que el convento cerró en 2004.

60 GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Aproximación a la pintura de los siglos XVII y XVIII en La Rioja. Catálogo de pintura del partido judicial de Santo Domingo de la Calzada* (tesis doctoral), Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1986-1987, t. I, pp. 236-238. Véase igualmente GUTIÉRREZ PASTOR, I., «Notas sobre pintores...», pp. 461-463.

61 De esa época se conserva un magnífico proyecto atribuido a Domingo de Yarza y fechado en 1725 coloreado en tonos cálidos. Véase RÍOS BALAGUER, T., «Algunos datos



Fig. 11. *Apóstoles en torno al sepulcro*, Miguel Pempinela. Fotografía cortesía de Pilar Ruiz Cacho.



Fig. 12. Pinturas de la embocadura de la capilla de San José y del presbiterio de la colegiata de San Miguel de Alfaro. Fotografía Jorge Crooke – Estudio Ataria.

Juan Antonio Pempinela— son las pinturas para la capilla del Santo Cristo de la iglesia parroquial y la ermita de la Virgen de los Santos de Bordalba (Zaragoza), efectuados entre 1731-1735 y 1744.⁶²

Además de todo ello, consideramos que dos conjuntos más se deben atribuir a esta saga. Nos referimos a las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquial de Rueda de Jalón, a las que dedicamos un estudio monográfico recientemente,⁶³ y las de la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Bubierca (Zaragoza), que evocan una arquitectura fingida con escenas figurativas bíblicas, balcones y celosías, entre otros elementos ilusionistas, que fueron elogiadas por el religioso aragonés Roque Alberto Faci.⁶⁴

La mayoría de los ejemplos referidos son pinturas murales, quizá realizadas mediante temple sobre muro con retoques en óleo, aunque conservamos algunas sobre lienzo. Del estudio de las mismas y teniendo en cuenta la diferencia plástica de ambas técnicas, deducimos una serie de aspectos. En primer lugar, apreciamos que hay un estilo común en el que se emplean los mismos modelos, fuentes de inspiración y recursos compositivos donde podemos discernir varias manos y grados de calidad. En este sentido, desconocemos si estos artistas tenían diferenciadas sus labores en la fabricación de estos conjuntos entre pintor de arquitecturas y de figuras —como los italianos Colonna y Mitelli—, pues los elementos arquitectónicos, escultóricos e ilusionistas son de calidad mayor que las escenas figurativas, calificadas de infantiles por Gutiérrez Pastor.⁶⁵ En segundo lugar, sus conjuntos se encuentran muy dispersos geográficamente y, en tercer lugar, alguna de estas

para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, n.º 11, 1925, pp. 1-36, espec. p. 20; y HYCKA, O., *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 156-158 y 186.

62 ÁGRED A PINO, A., *La iglesia...*, pp. 93-98 y p. 159, doc. 50. En la parroquial se guardan dos lienzos en mal estado de conservación —sacristía— y un retablo fingido fechado en 1711 y dedicado a San José que guarda gran relación con el resto de obra de estos pintores.

63 VICENTE ROMEO, Á., *Las pinturas...*

64 Véase FACI, R. A., *Aragón. Reyno de Cristo y dote de María Santísima*, t. II, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1750, pp. 133-134; y ASOCIACIÓN TORRE ALBARRANA, «Bubierca. Ermita de la Virgen de la Esperanza», en *Ermidas de la Comarca Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2023, pp. 380-382.

65 GUTIÉRREZ PASTOR, I., «Notas sobre...», p. 463.

empresas, como la ermita de Bubierca, destacan por su magnitud y extensión, posiblemente inasumibles para un único pintor.

Todos estos aspectos nos llevan a pensar que se tratase de un taller compuesto por varios artífices unidos por lazos de parentesco bajo la dirección de un pintor, siendo Miguel Pempinela el más idóneo para ocupar este puesto por lo que revelan los datos conocidos. Tenemos una pequeña noticia que atestigua que trabajaban en cuadrilla pues en Sangüesa, además del emolumento al artista por las pinturas, suministraron alojamiento y alimentos para él y sus ayudantes.⁶⁶

Una vez presentadas las pinturas, tanto documentadas como atribuidas a este círculo de artífices y planteado su *modus operandi*, nos centraremos en el conjunto pictórico de la ermita de San Cristóbal de Calaceite. Uno de los principales argumentos que esgrimimos, además de la similitud formal para sostener esta autoría, es que el pintor trabajó en esta localidad en 1723. Con motivo del embellecimiento interior de la parroquia y tras la consagración en 1710, el bilbilitano pintó los muros del presbiterio y los grandes lienzos que flanqueaban el antiguo retablo mayor,⁶⁷ entre otros trabajos de menor envergadura.⁶⁸

Ninguna de estas obras se ha conservado pues tras los daños ocasionados en la Guerra Civil española (1936-1939) y la reforma posterior del templo parroquial este conjunto desapareció.⁶⁹ No obstante, se han conser-

66 LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Notas para...», p. 821.

67 Se conservaba el antiguo retablo mayor realizado entre 1596 y 1598 por el escultor Esteban Bosch. VALLESPÍ, E. J., «El escultor gerundense Esteban Bosch (siglos XVI-XVII) en Calaceite (Teruel) y Bot (Tarragona)», *Revista de Girona*, n.º 2, 2.ª época, 1956, p. 12; Véase igualmente VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, pp. 353-354; y PÉREZ TEMPRADO, L., «De artistas y constructores», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, n.º 1, año 2, 1908, pp. 13-14.

68 Como los «cuadrículos del retablo de la Concepción». Por todos estos trabajos cobró 234 libras, 13 sueldos y 6 dineros de moneda valenciana. VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de...*, p. 350.

69 En julio de 1936 la iglesia parroquial fue incendiada viéndose seriamente afectadas sus bóvedas y bienes muebles. La reconstrucción impulsada por el párroco Vicente Ortí, las instituciones y los fieles transcurrió entre 1946 y 1948. Véase NEWBERGER, Y., «La Guerra Civil en Calaceite», *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, n.º 6, 1992, pp. 71-73; y ANGUERA, F., «Una página de historia: la reconstrucción del templo parroquial en 300 años...», pp. 14-17, espec. p. 14.



Fig. 13. Pinturas de la bóveda del presbiterio de la Iglesia parroquial de la Asunción de Calaceite antes de la Guerra Civil (h. 1930) (sup.); Pinturas de la bóveda de la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Bubierca. Fotografía Amigos de Calaceite y José Ignacio Calvo.

vado varias imágenes precedentes a la contienda —una de ellas procede del archivo de Juan Cabré y se custodia en el Instituto de Patrimonio Cultural en España— y son fundamentales para estudiar este desaparecido conjunto, si bien únicamente muestran la zona más próxima al altar.⁷⁰

La cabecera del templo parroquial era poligonal y cubierta por una bóveda de cuarto de esfera con lunetos. El objetivo logrado por Pempinela con la pintura fue el de enriquecer una arquitectura más simple a través de la emulación arquitectónica, escultórica e ilusionista. Se ideó un entramado de nervios fingidos, óculos de los que emergen santos y personajes bíblicos y falsos relieves en estuco o yesería complementados con elementos como cortinajes y todo ello presidido por una imagen de la Virgen en la Asunción.

⁷⁰ Véase «Retablo de la Iglesia (Calaceite, Teruel)», *Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España*. Disponible en: <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13065/ID0aa63cd8?ACC=161> [fecha de consulta: 29-XI-2024].

Un conjunto conservado que sería muy cercano a lo realizado en Calaceite podrían ser las pinturas de la ermita de Bubierca pues cuenta con una *quadratura* de las mismas características con la que se superan ampliamente los límites reales de la arquitectura [fig. 13]. Nuestra teoría para la atribución del conjunto que nos ocupa consiste en que, a raíz del trabajo del pintor en el templo principal –quizá de camino a otro de sus destinos laborales como Tortosa, cabeza de la diócesis a la que entonces pertenecía el municipio matarrañés–, le fue encomendado decorar el pequeño santuario dedicado al santo cristóforo.

Las pinturas presentan un parecido considerable con el resto de obras de este artista que va desde la apariencia general hasta los pormenores. En primer lugar, la arquitectura evocada adaptada a una cúpula sigue el planteamiento ideado para espacios similares como sucede en el camarín de Lagunas, la cúpula de Sangüesa o la del Rosario de Rueda de Jalón. En todas ellas apreciamos las pechinas formadas por falsas decoraciones vegetales de yeso o estuco –completamente deudoras de las realizadas en la Mantería–, con los óculos de los que asoman personajes en marcos de hojas de laurel áureas, piedras nobles fingidas en tonos ocres o anaranjados y abundancia

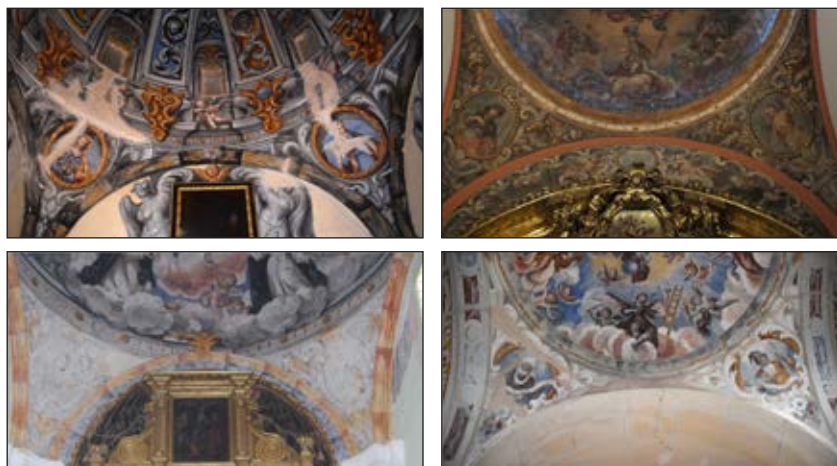


Fig. 14. Pinturas murales: camarín del Santuario de la Virgen de Lagunas de Cariñena (sup. izq.); capilla de San Román de la Iglesia de Santiago de Sangüesa (sup. dch.); capilla de la Virgen del Rosario de Rueda de Jalón (inf. izq.); ermita de San Cristóbal de Calaceite (inf. dch.). Fotografías autor, Antiquae S. L. y Rafael Gómez.

de volutas y puntas de diamante que enriquecen las formas arquitectónicas. Resultaría prolijo enumerar cada una de las guirnaldas, rosetas —entre otros detalles— o incluso recursos ilusionistas que encontramos por doquier en sus obras [fig. 14].

Los personajes ideados —que acusan algunas incorrecciones anatómicas— presentan las mismas posiciones y actitudes, como se aprecia al compararlos con los de otras pinturas [fig. 15]. La mayoría de ellos reflejan unas expresiones ingenuas, dulces y serenas reiterando los mismos tipos humanos, quedando patente en la figura de Dios Padre, que es prácticamente el mismo que en el lienzo del *Tránsito de la Virgen* de Ágreda, en Rueda



Fig. 15. Detalles de Dios padre: Lienzo del *Tránsito de la Virgen*, Miguel Pempinela, capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia de San Juan Bautista de Ágreda (sup. izq.); capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Rueda de Jalón (sup. dch.); ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Bubierca (inf. izq.); ermita de San Cristóbal de Calaceite (inf. dch.). Fotografías Antique S. L., José Ignacio Calvo, Nacho Grijalbo y autor.



Fig. 16. Detalles de figuras: lienzo de Santa Quiteria del retablo mayor de la iglesia parroquial de Salillas de Jalón (sup. izq.); Virgen, capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Rueda de Jalón (sup. dch.); Ángel mancebo, ermita de San Cristóbal de Calaceite (inf. izq); Apóstol, lienzo del Tránsito de la Virgen, Miguel Pempinela (inf. dch.). Fotografías José Ignacio Calvo, Antique S. L., autor y Nacho Grijalbo.

de Jalón o en Bubierca. Luce los mismos ropajes en todas ellas y además tiene una aureola triangular común. Por otra parte, los ángeles son muy parecidos a los del resto de sus composiciones, aunque aquí parecen estar dispuestos de forma más aleatoria y desordenada que en las demás obras mencionadas [fig. 16].

Por último, la materia pictórica se dispone sobre el muro a través de una pincelada decidida, muy diluida y de gran anchura con la que se logran los volúmenes mediante la aplicación de toques claros sobre fondos más oscuros. Esto otorga un brillo especial a los textiles y es muy próximo a lo realizado en la cúpula de Rueda de Jalón. Por otra parte, hay un uso señalado del dibujo, ya que las anatomías y los rostros están muy perfilados con gruesas líneas en tonos oscuros y lo mismo ocurre con las formas arquitectónicas. En cuanto al colorido, dominan los rojizos, azules y ocre a pesar de que se

trata de una composición que resulta, en general, un poco apagada y con un acabado semejante al de las pinturas del presbiterio de Alfaro [fig. 12].

A modo de breve conclusión, queremos manifestar la importancia del estudio y conservación de estas pinturas y el gran beneficio que supondría su restauración. La zona geográfica en la que se encuentran, históricamente expuesta a las sucesivas guerras, añade un especial valor a que hayan llegado a nuestros días. La obra analizada posee un notable interés, ya que se trata de un excelente ejemplo de la pintura mural del barroco decorativo, que alcanzó su apogeo en las primeras décadas del siglo XVIII en nuestro territorio. Su relevancia reside igualmente en que refleja la influencia de las corrientes artísticas italianas introducidas en España a través de la Villa y Corte de Madrid a mediados de la centuria precedente y de cómo estas novedosas tendencias lograron extenderse desde los grandes centros urbanos hasta los lugares rurales y periféricos, hoy en despoblación.

CARTOGRAFÍA CONTRARREFORMISTA:
LA RECEPCIÓN DEL CULTO DE LOS SANTOS
DE LA REFORMA CATÓLICA EN EL ÁMBITO
RURAL DE ARAGÓN. LA DIÓCESIS
DE ZARAGOZA EN LOS SIGLOS XVII-XVIII

*Counter-Reformation Cartography: the reception of the cult of
the saints of the Catholic Reformation in rural Aragon. The
diocese of Saragossa in the 17th-18th centuries*

Daniel Ochoa Rudi¹

Durante los siglos XVII y XVIII, la Iglesia Católica elevó a los altares a poco menos de seis decenas de santos y santas; cincuenta y cuatro para ser precisos. El Concilio de Trento (1542-1563) reconoció el culto a la santidad como una forma de ensalzar las virtudes y prácticas cristianas. De esta manera, la reforma católica hizo hincapié en los discursos de la santidad y encontraba en estos una herramienta para la confesionalización y el disciplinamiento de los fieles.² La Iglesia –en contraposición de las críticas emanadas por los protestantes hacia el culto a los santos– se preo-

1 Chercheur contractuel sur projet ERC ROTAROM17. École Française de Roma. Dirección de correo electrónico: daniel.ochoa-rudi@efrome.it. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-1413-5040>.

Este trabajo se enmarca en los objetivos del Proyecto I+D+i PID2021-126470NB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa. Grupo de Referencia BLANCAS (Historia Moderna) del Gobierno de Aragón H01_23R. Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón. Cuyo IP es el profesor Eliseo Serrano Martín. Abreviaturas empleadas: AAV (Archivo Apostólico Vaticano), AHN (Archivo Histórico Nacional), AHPNZ (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza) y ADZ (Archivo Diocesano de Zaragoza).

2 Sobre el concepto historiográfico de la confesionalización: PALOMO DEL BARRIO, F., «Confesionalización», en Betrán Moya, J. L. *et al.* (coords.), *Identidades y fronteras culturales en el Mundo Ibérico en la Edad Moderna*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016, pp. 69-90.

cupó de regularizar, promover y difundir la imagen de una renovada santidad a lo largo y ancho de todo el orbe católico.³

Durante la Edad Moderna, la devoción a las personas con fama de santidad pasó por un proceso de control e instrumentalización por parte de los mecanismos propios de la Iglesia Católica. Los papas postridentinos vieron con no muy buenos ojos el incremento desmedido que experimentó el culto a los santos durante la Baja Edad Media. De esta manera, quisieron eliminar los fraudes y excesos que se produjeron en la etapa anterior al Concilio con la finalidad de centralizar, controlar y uniformar el nuevo concepto de santidad.

La constitución de la Congregación de Ritos (1588) por Sixto V supuso un antes y un después en la creación de lo que se ha venido llamando *santidad contrarreformista*, o *santidad moderna*. Ella, junto con la Congregación de Beatos (1602) de Clemente VIII, era la encargada de discernir quiénes podían recibir un culto público y oficializado y quiénes se quedaban en el camino hacia los altares.⁴ Los procesos y exámenes eran largos y tediosos, llenos de intereses sociales, económicos y políticos, como han demostrado el estudio de casos concretos. A partir del pontificado de Urbano VIII y sus decretos de reforma (1642), se precisaron los requisitos para la introducción y el seguimiento de los procesos de canonización, haciéndose efectiva la plena soberanía de ambas instituciones. A partir de entonces, las causas se fueron estructurando paulatinamente para seleccionar los diferentes modelos de fe idóneos para el diseño de un universalismo católico, desechando aquellas propuestas que no se consideraban en sintonía con los procesos contrarreformistas, como indicó Giulio Sodano.⁵

3 Un estudio pormenorizado de este proceso se encuentra en el trabajo de GOTOR, M., *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma, Editori Laterza, 2004. Una renovada perspectiva de las posibles líneas de investigación de la santidad en BOESCH-GAJANO, S., «La santidad como paradigma histórico», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 29, 2020, pp. 19-52.

4 SERRANO MARTÍN, E., «La santidad en la Edad Moderna: límites, normativa y modelos para la sociedad», *Historia Social*, n.º 91, 2018, pp. 149-166. Sobre la santidad extravagante: SERRANO MARTÍN, E., «Santos que quedaron en el camino: vidas religiosas y procesos hacia la santidad en la Edad Moderna. Una aproximación con ejemplos aragoneses», en: Arias de Saavedra Alías, I. et al. (eds.), *Subir a los altares. Modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (ss. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 155-185.

5 SODANO, G., «El nuevo proceso de canonización en la Edad Moderna», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 29, 2020, pp. 53-72.

Durante la Edad Moderna, la Iglesia persistió en el culto a algunos mártires primigenios con el afán de dar una visión de continuidad y legitimidad en el discurso apostólico. Y, a la vez, quiso difundir la devoción de aquellos santos que encarnaban los ideales del Concilio. Hablamos de santos obispos, misioneros, fundadores, místicos, predicadores y otros dedicados a la beneficencia y la caridad. Todos ellos constituían modelos que a la Iglesia convenía expandir para el afianzamiento social de los valores tridentinos y el cultivo de la búsqueda de la perfección cristiana en los fieles. El profesor Hsia comparó las canonizaciones de la Edad Moderna al teatro, entendiéndolas como representaciones costosas que llevaban tras de sí años de ensayo. La subida a los altares era la consecuencia directa de un ensayo bien llevado a cabo: unos apoyos importantes –a modo de actores– y unos devotos numerosos –que bien podría ser el público– que supieran ganarse a los cardenales y al papa. Y contaba, además, con un atrezo: hagiografías, estampas, tallas de madera, pinturas, medallas... para hacer llegar la devoción de cualquier *candidato* a la santidad a un mayor número de fieles. De esta manera, el éxito o el fracaso de una candidatura dependía de múltiples factores a tener en cuenta. Tal es así que fueron muchos los llamados y pocos los escogidos.⁶

Vistas estas consideraciones previas, la intención de esta contribución es dar respuesta a varias preguntas que nos permitan valorar el grado de asimilación del culto a estas nuevas figuras en el ámbito rural aragonés. No en vano, existen recientes estudios que permiten apreciar la recepción de algunos santos reformados –santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri, especialmente– en ciudades como Zaragoza.⁷ Así pues, a lo largo de las siguientes páginas reflexionaremos sobre estas consideraciones: ¿qué grado de extensión tuvieron las devociones tridentinas en el campo aragonés?

6 HSIA, R. P., *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010, pp. 157-174.

7 Para el caso de santa Teresa de Jesús: SERRANO MARTÍN, E., «Ecos zaragozanos de la beatificación y canonización de santa Teresa de Jesús (1614, 1622)», en: Canalda, S., *et al.* (eds.), *Territori di santità. Immagini e scenari nel Seicento. Quattro spagnoli e un santo (1622-2022)*, Roma, Edizioni Oratoriane, 2023, pp. 79-101. Para el caso de san Felipe Neri: OCHOA RUDÍ, D., «Con fervoroso afecto: recepción y difusión del culto a san Felipe Neri en Zaragoza (siglo XVII)», en: Canalda, S. *et al.* (eds.), *Territori di santità...*, pp. 377-398.

¿Quiénes fueron las instituciones y grupos sociales encargados de promoverlos? ¿Cómo se manifestó materialmente dicha recepción? ¿Qué santos fueron los más difundidos? ¿Por qué?

Para poder dar una respuesta sólida a estas cuestiones nos planteamos una metodología concreta a través de la consulta de algunas fuentes de diversa índole. Ha sido fundamental el volcado a una base de datos de dos visitas pastorales que nos han permitido establecer una relación de todas aquellas capillas, capellanías y reliquias de santos reformistas dentro de los límites de la diócesis de Zaragoza y sus tres arciprestazgos (Belchite, Daroca y Zaragoza). Por cuestiones de dimensión de este trabajo hemos consultado únicamente los informes parroquiales enviados en 1656 para el sínodo del arzobispo Cebrián y la visita pastoral que llevó a cabo Agustín Lezo y Palomeque entre 1785 y 1788 en la sede cesarAugustana.⁸ La sistematización de ambas nos ha permitido obtener una visión de la diócesis zaragozana en dos periodos distintos dentro del ámbito cronológico de la contrarreforma, de tal manera que podemos establecer algunas dinámicas de continuidad y cambio en el panorama diocesano.

Sin ánimo de ser más exhaustivos al respecto, hemos organizado nuestro discurso en varios apartados. En el primero realizamos un análisis cuantitativo de las devociones tridentinas y establecemos un estudio cartográfico de la extensión de algunos de los santos más difundidos por la geografía rural aragonesa. En segundo lugar, planteamos la necesidad de abordar algunos de los espacios de culto más interesantes al respecto y que nos permita comprobar una evolución y una lógica en aquellos agentes implicados en la propagación de estos santos reformistas. Y, por último, prestaremos especial atención en aquellas muestras vinculadas a los espacios públicos de devoción: capillas, ermitas y cofradías; todas ellas con un claro componente de sociabilidad.

8 Sobre la visita de Cebrián es imprescindible consultar ORERA ORERA, L., *Estudio socioeconómico del arzobispado de Zaragoza en el siglo XVII. El sínodo de 1656* (tesis doctoral), Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Zaragoza, 1981.

Las devociones tridentinas en al ámbito rural aragonés: un análisis cuantitativo y cartográfico

En el ámbito rural aragonés de la Edad Moderna existen tempranos ejemplos de cultos a santos modernos. Probablemente uno de los más conocidos sea el caso de san Ignacio de Loyola en Munébrega –diócesis de Tarazona–, cuyo retrato milagroso fue colocado en un retablo en 1623 según nos cuenta el padre Faci.⁹

Si nos centramos en el ámbito diocesano de Zaragoza los informes parroquiales del sínodo de 1656 son muy parcos en ejemplos que nos permiten comprobar que, efectivamente, la entrada de algunas devociones al ámbito rural aragonés se hizo de rogar en algunos casos. Los retablos y capillas nuevas estaban dedicados a algunas advocaciones marianas y a otras figuras de la Iglesia como san José. Así lo declara Jerónimo Aguilar como vicario perpetuo de Seno: «la otra, que es la más moderna, del tránsito del glorioso patriarca san Joseph».¹⁰ En parroquias como la de la Asunción de Alcorisa se habían levantado capillas bajo la invocación de algún santo contrarreformista por parte de iniciativas particulares, como la de san Diego de Alcalá, dotada por la familia Ballesteros como lugar de enterramiento.¹¹ Algo que se repetía también en las conocidas *ciudades rurales* como Daroca.¹² En su parroquia de santo Domingo de Silos concretamente, existían una capilla y retablo dedicados al «glorioso san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús» y edificadas a costa del padre Antonio Seger e Isabel Juan Usón.¹³ Otros lugares como Fréscano

9 FACI, R., *Aragón, reino de Cristo y dote de María Santísima*, Zaragoza, Impr. Francisco Moreno, 1750, pp. 278-281. Existe una relación de milagros escrita por el padre ANDRADE, A., *Relación de algunos de los muchos milagros que ha obrado Dios, Nuestro Señor, en Munébrega –lugar de la comunidad de Calatayud– por medio de una imagen de san Ignacio de Loyola*, s.l., 1723.

10 Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], *Relación del estado de las parroquias para el sínodo del señor Cebrián*, Respuesta y satisfacción de la vicaría de Seno, fol. 2.

11 *Ibidem*, fols. 53r-54v.

12 Sobre el concepto: VILALTA, M.^a J., «Ciudades rurales en la España Moderna. El protagonismo de las continuidades», *Revista de Demografía Histórica*, n.º 21, 2003, pp. 15-43.

13 ADZ, *Relación del estado de las parroquias para el sínodo del señor Cebrián*, fols. 100r-100v.

también disponían de un retablo dedicado al jesuita vasco, culto que continuó a lo largo del siglo XVIII.¹⁴

El panorama cambia bastante desde el punto de vista cuantitativo en la que es la última visita de la Edad Moderna de la archidiócesis cesaraugustana. Algunos aspectos que trataremos en el siguiente punto serán la causa principal de este cambio, aunque ya podemos adelantar que, según nuestro punto de vista, se debió al proceso de renovación de los templos parroquiales y a la expansión de algunas órdenes religiosas a lo largo del Setecientos.

Si prestamos atención a la analítica extractada de la visita de Lezo Palomeque podemos datar que en la diócesis de Zaragoza –al menos en los más de 240 pueblos visitados entre 1785 y 1788– existían, sin tener en cuenta los altares mayores, cerca de 2034 altares bajo invocaciones muy diversas. Por lo general, es muy frecuente encontrar distintas advocaciones marianas –del Rosario, mayormente–, mártires antiguos y santos con una devoción muy extendida antes de la llegada del Concilio: santa Lucía, santa Ana, san Miguel arcángel, san Antonio de Padua, san Roque, san Antonio abad o san Vicente Ferrer, por traer aquí algunos ejemplos. También es frecuente hallar altares puestos bajo invocaciones que, de alguna manera, fueron propagadas en la contrarreforma. Es el caso de san José, cuyo culto durante el Barroco fue extendido por los carmelitas descalzos especialmente y tuvo una estrecha vinculación con el concepto de la *buena muerte*;¹⁵ la Purísima Concepción de María, cuya devoción fue particularmente extendida durante los siglos XVII;¹⁶ o la advocación de Santa María del Pilar, de especial relevancia en el Setecientos.¹⁷ No faltarían los nuevos retablos dedicados a la Virgen zaragozana a lo largo de los informes parroquiales de

14 *Ibidem*, fols. 545-546.

15 Sobre las transformaciones y el concepto de la buena muerte: ARIÈS, P., *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2005. Un estudio de la muerte en un contexto geográfico de Aragón: GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco: la muerte en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014.

16 Una revisión de este fenómeno en GONZÁLEZ TORNEL, P., *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2021.

17 GUTIÉRREZ LASANTA, F., *Historia de la Virgen del Pilar. La Virgen del Pilar en Aragón*, t. X, Zaragoza, Imp. El Noticiero, 1983. El sacerdote, en este estudio, hace un repaso a la difusión del culto a la Virgen del Pilar dentro de las fronteras del reino aragonés y de sus diócesis.

la visita de Añoa: en Codo, por ejemplo, declaraban tener «otro [altar] nuevo del Pilar sin dorar».¹⁸ En numerosas ocasiones estos altares dedicados a la Virgen del Pilar vinieron de la mano de presbíteros vinculados con la catedral. En Villamayor de Gállego, según la visita pastoral, los últimos dos altares –que estaban dedicados a san José y a la Virgen del Pilar– fueron dotados y costeados por Juan Antonio y José Montaner, dos hermanos que fueron racioneros de mensa en la seo zaragozana.¹⁹

De los más de los 2000 altares documentados, 192 estaban puestos bajo la advocación de algún santo de la reforma tridentina. Es decir, aproximadamente el 9,44 % de los mismos. Una cifra que a simple vista podría arrojar una visión bastante pesimista del grado de expansión de aquellas herramientas de confesionalización de los fieles a las que hemos hecho referencia poco antes. Somos conscientes de que, al centrarnos únicamente en las capillas y altares, perdemos otros espacios de culto donde encontrar figuras de la contrarreforma católica. Así, en la nueva capilla que se erigió en el último cuarto del XVIII en la parroquia de Aguaviva –la capilla del Misterio– existía un «tabernáculo [...] con primorosas estatuas [...] de san Francisco Javier y santa Teresa de Jesús», entre otros santos, doctores y padres de la Iglesia.²⁰ Por cuestiones de espacio y metodología únicamente hemos constatado las invocaciones titulares de los altares, de tal manera que podemos establecer una cuantificación y distribución de los principales lugares de culto público de los santos tridentinos.

Así pues, a finales de dicha centuria, nos encontramos con la nómina de 15 santos y santas de la Iglesia Católica con altares propios dentro de los límites de la diócesis. La mayor parte de ellos pertenecientes a órdenes religiosas. Algunos muestran una presencia anecdótica, como santa Rosa

18 ADZ, Visitas, caja 19-1, *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, Tomo I. Alcañiz, fols. 348.

19 Años antes de la visita, tenemos constancia por el testamento de José Montaner Hena, racionero del Pilar, que dejó varios cuadros y jocalias y dos esculturas de san Antonio y el Pilar para la parroquia de la Asunción de su pueblo natal. Archivo Histórico de Protocolos Notariales [AHPN], Antonio Bernués, 1766, fols. 362v-397v. (Zaragoza, 6-XI-1766). La referencia de la visita en ADZ, Visitas 21.1. *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*. Tomo III. Zaragoza, fols. 803-817.

20 ADZ, Visitas, caja 5-11. *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*. Tomo II. Alcañiz, fols. 5-11.

de Lima, que poseía una capilla en Nuez de Ebro;²¹ o san Isidro labrador, que tan solamente disponía de un altar «que carece de lápida y sacras por haberse puesto poco tiempo ha» en Alcaine, otro en san Mateo de Gállego y una ermita en Híjar a costa del duque.²² Esta escasa presencia se debe probablemente a que en el imaginario aragonés tradicionalmente se tenía a san Lamberto como patrón de los que trabajaban el campo.²³

Siendo así, podemos determinar que las tres devociones tridentinas más presentes en el ámbito rural aragonés de la Edad Moderna fueron: san Francisco Javier –65 (3,2 %)–; san Ramón Nonato –52 (2,55 %)– y santa Teresa de Jesús –21 (1,03 %)–, seguidos muy por debajo por san Felipe Neri –6 (0,29 %)– y san Diego de Alcalá –4 (1,9 %)–. Los santos aragoneses más representados fueron el entonces beato Pedro Arbués –15 (0,75 %)– y san Pascual Bailón –7 (0,34 %)–.²⁴ Llama la atención la inexistencia de la figura de santa Isabel de Portugal, infanta de Aragón canonizada en 1622, lo que da pie a pensar que su figura probablemente quedó relegada al patronazgo institucional de la Diputación del Reino.²⁵

En cuanto a la fecha de canonización, hemos de señalar que tan solo san Cayetano de Lelis era el único canonizado pocas décadas antes de producirse la visita de Lezo, concretamente en 1746. Y, pese a ello, contaba con tres altares: en Caspe, Crivillén y Villar de los Navarros, sin que podamos dar mayor explicación sobre ello.

21 ADZ, Visitas, caja 21-1, *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, T. III, Zaragoza, fol. 577.

22 ADZ, Visitas, caja 19-1, *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785.1788)*, t. I, Alcañiz, fol. 117.

23 El fraile jerónimo Martón documenta varias capillas de san Lamberto en algunas localidades de Aragón como Fuentes, Belchite, Léecera, Muniesa, Monreal, Cantavieja, Valdealgorfa, Alcañiz, Calaceite, Tauste... con sus fiestas y cofradías de labradores. MARTÓN, L. B., *Origen y antigüedades del subterráneo santuario de santa María de las Santas Masas*, Zaragoza, Impr. Juan Malo, 1737, pp. 513-515. cit. SERRANO MARTÍN, E., «Ecos zaragozanos...», pp. 80-81.

24 Resulta muy didáctico el panorama de santidad aragonesa que plantea ROYO GARCÍA, J. R., *Una diócesis postridentina. Zaragoza (1577-1808). Una introducción a su historia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 171-202.

25 SERRANO MARTÍN, E., «Entre devoción y política. La canonización de Isabel de Aragón, reina de Portugal», en Serrano Martín, E. et al. (coords.), *Discurso religioso y contrarreforma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 79-100.

Santo	Año de canonización	Número de altares	Porcentaje sobre el total de altares	Porcentaje sobre el total de santos tridentinos
San Francisco Javier, SJ	1622	65	3,19 %	34,03 %
San Ramón Nonato, OMD	1657	52	2,55 %	27,22 %
Santa Teresa de Jesús, OCD	1622	21	1,03 %	10,99 %
San Pedro Arbués	1664 ²⁶	15	0,73 %	7,85 %
San Pascual Bailón, OFM	1690	7	0,34 %	3,66 %
San Felipe Neri, CO	1622	6	0,29 %	3,14 %
San Ignacio de Loyola, SJ	1622	6	0,29 %	3,14 %
San Diego de Alcalá, OFM	1588	4	0,19 %	2,09 %
San Cayetano de Lelis, MI	1746	3	0,14 %	1,57 %
Santo Tomás de Villanueva, OSA	1658	3	0,14 %	1,57 %
San Isidro Labrador	1622	2	0,09 %	1,04 %
San Pedro Alcántara, OFM	1669	2	0,09 %	1,04 %
Santa Rosa de Lima, OP	1671	2	0,09 %	1,04 %
San Raimundo de Peñafort, OP	1601	1	0,04 %	0,52 %
San Francisco de Borja, SJ	1671	1	0,04 %	0,52 %

26 Nos referimos en este caso al año de beatificación, con el reconocimiento del culto público permitido por la Iglesia.

Una vez vista la cantidad, procedemos a describir la distribución de algunos de estos santos tridentinos en la geografía rural aragonesa. Nos detendremos y prestaremos especial atención a los tres más citados como muestra del fenómeno global.

San Francisco Javier (1506-1552)

El culto a san Francisco de Javier y a san Ignacio de Loyola fue muy promovido por los jesuitas en Aragón desde antes de su canonización dúplice en 1622. De hecho, tenemos noticias del nuncio Domenico Ginnasio advirtiéndole al cardenal-nepote Pietro Aldobrandini que, en 1602, los jesuitas de Zaragoza habían erigido un altar a san Ignacio y repartían retratos del padre fundador sin las licencias pertinentes.²⁷ De entre los dos santos jesuitas, san Francisco Javier gozó de mayor fama. Es probable que esto tenga que ver con varios factores. Entre ellos destacamos, sobre todo, la publicística jesuita y la difusión de relaciones de milagros acaecidos por intercesión del santo navarro e impresos en Zaragoza desde muy temprano. En 1635 se imprimió la *Relación de un prodigioso milagro que san Francisco Xavier... ha hecho en la ciudad de Nápoles este año de 1634* por encargo del colegio jesuítico de la ciudad. Al parecer, dicha relación fue predicada por la ciudad y alrededores por el padre Diego Ramírez, conocedor por carta directa del padre Marcelo Mastrillo del milagro que este último experimentó cuando estaba agonizando en el lecho. Años después, el jesuita Martín Lanaja volvía a publicar la relación de un nuevo milagro del apóstol de las Indias y de la muerte del venerable padre Mastrillo.²⁸ Relaciones que, suponemos, debieron traspasar las murallas de la capital del reino hacia el campo [Fig. 1]. Por no hablar del papel que san Francisco Javier tenía en el imaginario colectivo católico como abogado contra la peste, razón por la cual era incluso patrón de la ciudad de Bolonia (1630), Parma (1656), Nápoles (1657) y Brujas (1666), entre otras ciudades europeas.

27 Archivio Apostòlico Vaticano [AAV], Segr. Stato, Spagna, vol. 55, fol. 312r (Valladolid, 6-VIII-1602).

28 Martín de Lanaja, jesuita, nació en Zaragoza en 1606 y profesó en la Compañía en 1625. Fue rector del colegio de Calatayud y de Zaragoza y penitenciario de la Casa de Loreto. Murió en 1696 en Zaragoza, según LATASSA, F., *Biblioteca nueva de autores*, t. IV, Pamplona, Impr. Joaquín Domingo, 1800, p. 77.

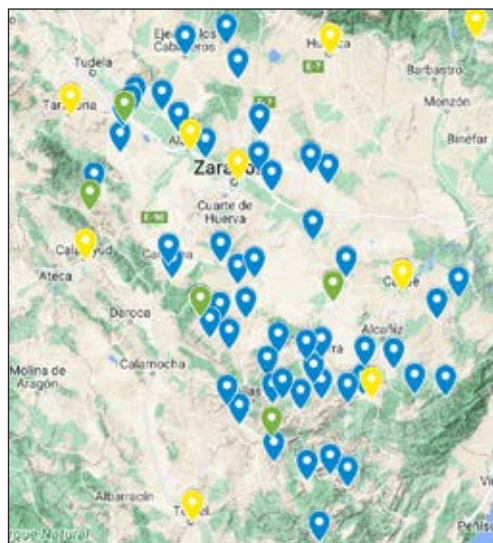


Fig. 1. Difusión del culto a san Francisco Javier en la diócesis de Zaragoza en la Edad Moderna. En azul: altares dedicados al santo. En amarillo: colegios jesuitas. En verde: altares de san Ignacio de Loyola (Elaboración propia).

Es probable que la consideración protectora del santo fuera la causa de su extensa presencia en determinadas comarcas. O del patronazgo de pueblos como Jatiel. Sin lugar a duda, la fuerte presencia de los colegios jesuitas en el reino de Aragón —en 1766 contaban con 8 colegios— también puede ser tenida como una de las causas a tener en cuenta de la difusión del culto *javierítico*.²⁹ En este sentido, podemos destacar la importante presencia de la figura del santo misionero en las actuales comarcas del Maestrazgo, Sierra de Arcos, Bajo Martín y Cuencas Mineras. A este hecho pudo contribuir la pequeña presencia de una comunidad jesuita en Aguaviva (1624) que, en 1740, se trasladó a Caspe.³⁰ Muy paradigmática resul-

29 Una revisión más actualizada de la fundación del colegio de Zaragoza en FERRER BENIMELI, J.A., «Origen del colegio de jesuitas de Zaragoza», *Miscelánea Comillas*, n.º 152, 2020, pp. 285-309.

30 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.; CRIADO MAINAR, J., «La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión», en Álvaro Zamora, M.^a I. et al. (coords.), *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 393-472

ta la casa de misiones de san Francisco Javier en Escatrón, fundada y costeada por Miguel Ignacio Redorad –alcalde del crimen de la Real Audiencia– a principios del siglo XVIII.³¹

San Ramón Nonato (†1240)

Es probable que la difusión de la figura de san Ramón Nonato comenzase en Aragón antes, incluso, de su propia canonización en el año 1657. Fue en el capítulo general de Zaragoza de 1622 en el que los mercedarios decidieron impulsar su canonización. Una de las premisas que usaron fue el de conseguir primero el reconocimiento del culto inmemorial por parte de la Congregación de Ritos. Algo que consiguieron en el año de 1625. A partir de entonces, los frailes se encargaron de hacer llegar este mensaje a todos los rincones de la monarquía, especialmente a aquellos en los que hubiera un convento de la Merced, incluyendo América.³² Esto se haría de notar, sobre todo, en los diferentes reinos de la Corona de Aragón. No en vano, la Orden de la Merced –en sus versiones calzada y descalza– tuvo una especial vinculación de carácter histórico y simbólico con dichos territorios. No sería muy descabellado plantear la posibilidad de que durante el pontificado de fray Juan Cebrián (1644-1662) en Zaragoza se llevase a cabo una labor propagandística de la figura del cardenal mercedario Nonato. De hecho, él fue general de la orden y uno de los promotores de la apertura de los procesos de canonización de san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato.³³ De hecho, si nos fijamos

31 Miguel Ignacio Redorad nació en Escatrón y estudió derechos en Zaragoza. Fue un integrante activo en la Escuela de Cristo de Zaragoza, cuyas constituciones llegó a elaborar. Actuó como alcalde de la sala del crimen de la Real Audiencia de Aragón. Fundó por su testamento de 1707 el Seminario de san Francisco Javier. LATASSA, F., *Biblioteca nueva de autores aragoneses*, t. III, Pamplona, Impr. Joaquín Domingo, 1799, p. 545. En la visita se informa que el colegio de misiones se componía de cuatro misioneros y un procurador con la obligación de hacer misiones anuales dentro del arzobispado, hacer pláticas morales en los días de fiesta y explicar doctrina cristiana a niños del pueblo. ADZ, Visitas, caja 19-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, fol. 366v.

32 GUZMÁN, Y., «Celebraciones y devociones por las canonizaciones de los santos mercedarios en el obispado de Michoacán (1624-1637)», en Quiles, F. *et al.* (coord.), *A la luz de Roma: santos y santidad en el Barroco iberoamericano*, t. III, Sevilla, Enredars, 2020, pp. 383-398.

33 Fray Juan Cebrián nació en Perales de Alfambra. Profesó como mercedario en el monasterio de El Olivar, donde fue comendador (1619). En 1625, después de haber actuado

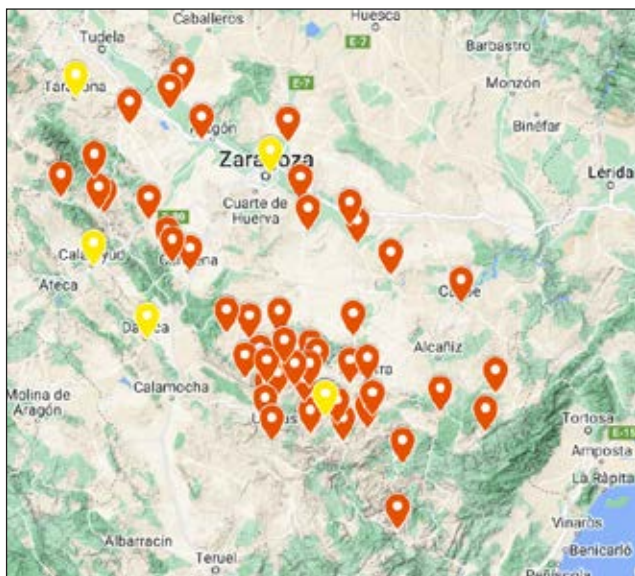


Fig. 2. Extensión de la devoción de san Ramón Nonato en la diócesis de Zaragoza durante la Edad Moderna. En rojo: capillas parroquiales dedicadas al santo. En amarillo: conventos mercedarios en Aragón (Elaboración propia).

en el mapa de la extensión del culto a este último, podemos comprobar el hecho siguiente: la mayor parte de los altares parroquiales dedicados a san Ramón se encuentran en las comarcas inmediatas al monasterio de El Olivar, en Estercuel [Fig. 2].

Es muy probable que pueblos como Gargallo, Castel de Cabra, Ejulve, Obón y Alcaine se encontrasen en las conocidas como *veredas* de predicción y limosna de dicho monasterio. Y que, como efecto de ello, se erigiesen altares y retablos bajo la invocación del santo mercedario.

en diversos puestos del organigrama de la orden, fue elegido provincial. Y en 1629 general de la Orden de la Merced en el capítulo de Toledo. Félix Latasa dice que siempre «procuró la extensión del culto de los santos», haciendo referencia a los santos de la propia Orden, de los cuales fue postulador. A partir de entonces, contando con el favor de Felipe IV, fue promocionado a la mitra de Albarracín (1632), Teruel (1635) y Zaragoza (1644), actuando también como virrey de Aragón. LATASA, F., *Biblioteca nueva de los autores aragoneses*, t. III, Pamplona, Impr. Joaquín Domingo, 1799, pp. 336-340.

Santa Teresa de Jesús (1515-1582)

Teresa de Jesús, reformadora del carmelo, sería una de las figuras de la santidad tridentina que más tempranamente se hizo eco en la diócesis de Zaragoza, especialmente en la capital. Ya en el informe de las parroquias para el sínodo de Valderrobles (1656) se recoge un importante número de capillas y retablos dedicados a la santa.³⁴ Algo que continuará como dinámica en el siglo XVIII. Es de suponer que la presencia y el desarrollo del carmelo descalzo en Aragón contribuyó a ello, con la colaboración de las élites nobiliarias y locales.



Fig. 3. Extensión de la devoción a santa Teresa de Jesús en la diócesis de Zaragoza. En naranja: capillas dedicadas a la santa. En amarillo: fundaciones religiosas del Carmen descalzo (Elaboración propia).

34 SERRANO MARTÍN, E., «Ecos zaragozanos...», p. 89.

La Orden de los Carmelitas Descalzos tuvo un gran desarrollo en el siglo XVII en Aragón, no tanto en el siglo XVIII. La primera fundación de esta Orden tuvo lugar en Zaragoza por parte de una de las discípulas de la propia santa Teresa de Jesús, la venerable Isabel de Santo Domingo, en 1588. Le siguieron dos fundaciones más, de frailes descalzos en 1594 y otro de monjas –conocidas como *fecetas*– en 1623. A ello se sumaron algunas otras en núcleos importantes de la geografía aragonesa, preferentemente en ciudades como Tarazona, Calatayud, Teruel o Huesca. También contaban con otros conventos en ámbitos rurales, como las carmelitas de Sádaba, el hospicio de Sos y el monasterio del Desierto de Calanda. El número de casas y fundaciones llegó a ser tanta que en 1685 los reinos de Aragón y Valencia se segregaron de la provincia de san José para formar una nueva provincia, la de santa Teresa de Jesús.³⁵ [Fig. 3].

Si atendemos a la distribución del culto de la santa madre fundadora podemos comprobar que los altares se encuentran en localidades muy próximas a los conventos carmelitas. Y la densidad aumenta, sobre todo, en la parte occidental de la diócesis. Especialmente en las comarcas de Zaragoza, Valdejalón, la Ribera Alta y Aranda. Probablemente por influencia de los carmelitas de Tarazona y Zaragoza. Es curioso señalar que la mayor parte de los retablos de santa Teresa recogidos en la visita de Lezo tienen carácter de patronato. A modo de ejemplo, el de Luceni fue costeadado a expensas del señor temporal del lugar, el conde de Fuenc Lara.³⁶ Mientras que en Illueca el retablo de la santa escritora estaba vinculado a una capellanía fundada por Juan Alejandro Urbano y dotada con 120 libras anuales.³⁷ Lo que viene a confirmar que, en el campo, al igual que en la ciudad, el éxito de la extensión del culto a santa Teresa tenía mucho más que ver con las relaciones de poder, las decisiones personales de las élites y la influencia de los conventos de religiosos.

35 Sobre la erección de dicha provincia y la fundación de nuevos conventos en Aragón: Fernández de Mendiola, D., *El carmelito teresiano en la Historia*. Vol. IV, Roma, Teresianum, 2013, pp. 25-29.

36 ADZ, Visitas, caja 21-1. *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. III, Zaragoza, fols. 425-429.

37 *Ibidem*, fols. 339-352.

Los espacios de culto y los agentes de propagación de las devociones: una aproximación

Como hemos hecho referencia anteriormente los espacios de culto a estos santos fueron diversos, así como también lo fueron los agentes que propagaron dichas devociones. No es nuestra intención en este trabajo desglosarlas, por cuanto el espacio no lo permite, pero sí podemos realizar una reflexión a través de varios ejemplos sobre lo mismo. Unas veces la implantación de una devoción nueva se daba *desde arriba*; es decir, eran las propias élites cívico-religiosas las que se preocuparon de difundir el culto a un santo o a una advocación mariana, por diversos motivos que analizaremos más adelante. Otras, era una promoción *desde abajo*, donde los agente que trabajaban por aumentar el culto eran los propios fieles. Y la Iglesia local, sabedora de este interés, intentaba controlarlo con diversas herramientas oficiales. En la mayor parte de los casos, estas situaciones se imbricaban y conectaban entre sí y el éxito completo se producía cuando la Iglesia, la élite y los fieles demostraban tener unos intereses comunes en torno a una devoción.

Para poder analizar la presencia de estos santos tridentinos en el ámbito rural aragonés de la Edad Moderna, debemos dejar claras algunas de las características propias del proceso.

En primer lugar, es notoria la expansión que vivieron algunas órdenes religiosas en el territorio de la archidiócesis zaragozana, como hemos dejado patente y como han reflejado algunos estudios al respecto. Tal y como demostró Ángela Atienza, el número de conventos existentes en Aragón se triplicó en cuestión de dos siglos, pasando de 45 cenobios –masculinos y femeninos– antes del año 1500, a casi 155 casas a finales del siglo XVIII. Estos establecimientos contaron con la colaboración y apoyo de la nobleza y de las autoridades eclesiásticas pertinentes, por no hablar de su mecenazgo.³⁸ Y, aunque la mayor parte de ellos se edificaron en ámbito urbano, no dejaron de existir casos rurales, como el Desierto de Calanda –de carmelitas

38 ATIENZA LÓPEZ, Á., «La expansión del clero regular en Aragón durante la Edad Moderna. El proceso fundacional», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 21, 2003, pp. 7-55.

descalzos—; de Albalate del Arzobispo —de capuchinos—; y Alagón —de jesuitas—, por decir algunos. Sin embargo, debemos señalar que, gracias al fenómeno de las misiones, sermones, limosnas y veredas era frecuente que los frailes estuvieran presentes también en todos los rincones de la diócesis, llevando consigo las biografías y figuras más santas de sus ínclitas religiones.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que algunas iglesias vivieron importantes procesos de remodelación, ampliación y reconstrucción durante la segunda mitad del siglo XVII y, especialmente, con el crecimiento experimentado en el XVIII.³⁹ Una serie de circunstancias asolaron al territorio de la diócesis zaragozana durante la Edad Moderna y condicionaron, en definitiva, el devenir de algunas iglesias. No podemos olvidar el abandono que sufrieron algunos pueblos por la expulsión de los moriscos (1610) y el proceso de repoblación posterior.⁴⁰ Tampoco debemos dejar de mencionar las consecuencias bélicas y la presencia de tropas durante la guerra de Cataluña (1640-1652), ni el conflicto sucesorio tras la muerte de Carlos II (1700-1714).⁴¹ Ni la revitalización de la economía con el consiguiente crecimiento económico general que experimentó el reino desde finales del siglo XVII y durante todo el Setecientos.⁴² Precisamente, si contemplamos los mapas anteriores con la difusión del culto a los santos tridentinos, su presencia en forma de altares y capillas se corresponde con los territorios que experimentaron directamente las consecuencias bélicas a las que hemos hecho referencia y un mayor crecimiento exponencial durante la última centuria de la Edad Moderna. Así, a nuestro modo de ver, la

39 En este sentido hay que destacar el trabajo de MARTÍN MARCO, J., *Arquitectura barroca en Aragón: antiguos arciprestazgos de Belchite y Daroca entre 1601 y 1750* (tesis doctoral), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2022.

40 COLÁS LATORRE, G., «Nueva mirada sobre la expulsión de los moriscos aragoneses y sus consecuencias», *Chronica nova: revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, n.º 36, 2010, pp. 15-41.

41 Sobre las consecuencias bélicas de la guerra de Cataluña: SANZ CAMAÑES, P.; SOLANO CAMÓN, E., «El impacto de la Guerra de Cataluña en Aragón: la difícil convivencia entre las tropas y la población civil», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 94, 2019, pp. 67-93. Y sobre la Guerra de Sucesión: PÉREZ ÁLVAREZ, B., *Aragón durante la Guerra de Sucesión*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.

42 PÉREZ SARRIÓN, G., *Aragón en el Setecientos. Crecimiento económico, cambio social y cultura, 1700-1808*, Lérida, Milenio, 1999, pp. 46-57.

presencia de dichas devociones tiene que ver con la renovación que vivieron los templos y la construcción de nuevas capillas: Valdealgorfa, Letux, Oliete, Armillas, Nogueras o Hinojosa son buenos ejemplos de esto mismo.⁴³ O, en otro punto geográfico, La Almunia de Doña Godina, cuyo informe de 1786 advierte que la iglesia vieja tenía 8 altares —uno de ellos dedicados a san Ignacio de Loyola— y que, por aquel entonces, se estaban renovando completamente; de tal manera que quedaban en pie únicamente el de san Luís, de la familia Jiménez; el de san Miguel, de su cofradía; y el de la Virgen del Carmen, «modernamente erigido [...] por la casa de don Martín Garay».⁴⁴

Por último, no debemos dejar de lado que, en este contexto, será crucial la labor de las autoridades eclesiásticas, de las élites sociales de las localidades, las cofradías y de los señores temporales en los lugares de señorío. La proximidad de conventos de órdenes religiosas y la simbiosis con los intereses de estos grupos serán los que permitirán el asentamiento de nuevas devociones y su conservación, siempre y cuando estuvieran dirigidas. De hecho, en algunas ocasiones eran los fieles quienes comenzaban a rendir culto en lugares públicos a santos y figuras con fama de santidad, algo que desde un principio el clero quiso controlar para evitar malas prácticas colectivas. El párroco de Tabuena se quejaba de que los lugareños fijaban estampas de papel en las paredes del templo parroquial, colgando en su derredor cabezas, manos de cera y otras insignias votivas que, en término del vicario, significaban «una devoción leve y mal entendida en perjuicio de la sólida y verdadera».⁴⁵

En muchos casos, una devoción a un santo moderno comenzaba de esta manera: un conjunto de fieles movidos por influencia de un fraile, predicador o sacerdote se unían para recoger limosnas y dotar a su iglesia parroquial —en la medida de sus posibilidades— de un altar, retablo o capilla.

43 Nogueras, por ejemplo, tenía a finales del siglo XVIII un total de 10 altares, de los cuales tres estaban dedicados a santos modernos: san Francisco Javier, san Ramón Nonato y santa Teresa de Jesús. En Oliete ocurría lo mismo. Sobre la construcción de edificios de nueva planta y renovación de los anteriores: MARTÍN MARCO, J., *Arquitectura barroca en Aragón...*, pp. 159-206.

44 ADZ, Visitas 21-1. *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. III, Zaragoza, fols. 365-371.

45 *Ibidem*, fols. 710-726.

Y, una vez erigido, procedían a mantener el culto con dichas pías dádivas. Los casos recogidos en las visitas son numerosos. La capilla de san Ramón Nonato de Maicas fue «decentemente adornado [...], el retablo es nuevo y dorado a expensas de algunos devotos» y «algunas personas particulares cuidan del aseo y limpieza [...] y han contribuido con sus limosnas a su construcción», sin haber adquirido por ello la condición de patronos.⁴⁶ Aunque, a veces, las limosnas no eran suficientes y con el paso de las décadas se iban mermando, como ocurría en la Iglesuela del Cid, cuya capilla de san Ramón se mantenía, a finales del siglo XVII, «con lo poco que se recoge de algunos devotos, que no se toma a cuenta por ser poco y no haber bastante».⁴⁷

Por regla general, según los casos que hemos podido datar, la mayor parte de los altares dedicados a los santos tridentinos fueron erigidos y mantenido el culto por las élites sociales: nobles señores, sacerdotes, infanzones y grandes labradores. Uno de los casos más clarividentes es la que presenta la capilla de san Francisco Javier de Quinto. En la iglesia parroquial de dicho pueblo se construyó una capilla aneja, con sacristía propia y retablo dorado dedicado al santo navarro. La mecenas fue una mujer, doña Valentina de Jaso, que fundó ahí una capellanía colativa de patronato eclesiástico dotada en 185 libras anuales. La capellanía estaba destinada a los familiares de la fundadora y sus rentas se extraían de tierras de labor, un olivar y el arriendo de una casa con corral. Es probable que la fundadora se viera impulsada a fundar una capellanía en Quinto dedicada a san Francisco Javier por compartir apellido con el santo misionero, Francisco de Javier –de Jaso y Azpilicueta–.⁴⁸ En Fuentespalda, don Francisco Antonio Fortuño era el patrón del altar de san Ramón Nonato, que «se hizo y doró a expensas de sus antecesores».⁴⁹

En Villanueva del Rebollar el único retablo dedicado a un santo tridentino se construyó en la segunda mitad del siglo XVIII. El altar se había construido y dorado dentro de una capilla «toda pintada, que adorna mu-

46 ADZ, Visitas, caja 19-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. I, Alcañiz, fols. 81-88.

47 *Ibidem*, fols. 490-503.

48 *Ibidem*, fols. 311-316.

49 *Ibidem*, fols. 435-442.

cho la iglesia». ⁵⁰ El comitente de todo el conjunto fue el padre Basilio Tomás Sancho Hernando (1728-1787), arzobispo de Manila y natural de Villanueva. Es probable que este personaje sintiera algún tipo de afinidad biográfica y estuviera puesto bajo el patronato del arzobispo de Valencia, de ahí la necesidad de perpetuar su memoria en su pueblo natal. ⁵¹ En Magallón el altar de san Pedro Arbués fue adornado a expensas de la iglesia por iniciativa de un devoto anónimo, aunque por onomástica la iluminación de la lámpara dependía de las dádivas de Pedro Peralta, infanzón. ⁵²

Los señores temporales de algunas localidades —laicos y eclesiásticos— tuvieron especial protagonismo en la labor de promoción de advocaciones tridentinas. Cuando estos actuaban como mecenas, en ocasiones primaban más las razones y motivos personales que los intereses del común, remarcando la memoria señorial del patronato que ejercían sobre las iglesias parroquiales de sus pueblos. El mejor ejemplo que hemos podido localizar al respecto, según nos dice la visita pastoral de Lezo, es el caso de Vinaceite. El duque de Híjar, Pedro Alcántara Fernández de Heredia (1710-1789), que encargó la renovación del templo parroquial de san Juan Bautista al arquitecto Agustín Sanz, no escatimó gastos para erigir un retablo bajo la invocación de su santo patrón, san Pedro Alcántara, canonizado en 1669. ⁵³

Por su parte, hemos podido constatar también, casos de devociones surgidas a raíz de milagros e intercesiones. Nos lo narra el arcediano de Zaragoza, Miguel Antonio Francés de Urrutigoiti en su *Ejemplo de sacerdotes* (1653). En él nos dice que Ejulve fue un municipio agraciado por la protección de san Felipe Neri. En su parroquia de santa María, mosén Antonio Serrano erigió a devoción un retablo y, a partir de entonces, el

⁵⁰ ADZ, Visitas, caja 20-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. II, Alcañiz, fol. 473-479.

⁵¹ Basilio Tomás Sancho Hernando era escolapio y estudio Teología en Valencia. Fue consulto de cámara de Felipe de Borbón, duque de Parma. Durante el reinado de Carlos III fue nombrado predicador real y en 1765 fue nombrado arzobispo de Manila, donde llevó a cabo una gran labor de promoción de la orden escolapia. Una aproximación a su biografía en: ARIJA NAVARRO, A., «Dos aragoneses en Filipinas durante el siglo XVIII», *Aragonia Sacra*, n.º VI, 1991, pp. 61-82.

⁵² ADZ, Visitas, caja 21-1, *Visita de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, T. III, Zaragoza, fol. 446-501.

⁵³ ADZ, Visitas, caja 20-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. II, Alcañiz, fol. 517-523.

santo obró «raras maravillas». Fueron numerosos los vecinos —de Ejulve y del resto de pueblos de la bailía de Cantavieja— que acudían a la capilla de este santo florentino a pedir remedio de enfermedades, achaques y males físicos, sanando en el momento. En aquel lugar se atestiguaron y recogieron por el notario cerca de 15 milagros entre 1648 y 1653.⁵⁴

En su obra clásica, José Luis Bouza señaló la importancia que tenían las reliquias para el discurso, la religiosidad popular y la cultura simbólica del Barroco. En numerosos casos, estos altares nuevos fueron dotados con reliquias de santos mártires catacumbales que, en definitiva, buscaban atraer devotos y establecer un discurso de continuidad entre los mártires primitivos y los santos modernos.⁵⁵ Tampoco faltan los ejemplos de la presencia de reliquias de los propios santos tridentinos. En Aliaga existía un altar dedicado a san Ignacio con reliquias «a cargo de la devoción». De entre todos los testimonios recogidos, el que más nos llamó la atención por la dimensión y calidad, es «la carta de santa Teresa a lo largo engarzada en plata» que se custodiaba en la iglesia parroquial del Salvador de Ejea de los Caballeros. Su presencia, junto con la existencia de dos retablos dedicados a la santa, son importantes signos de una fe carmelitana arraigada en las Cinco Villas.

La espiritualidad compartida: capillas públicas, ermitas y cofradías

El Concilio de Trento insistió en la necesidad de vivir la Fe desde un punto de vista público. Las *Constituciones sinodales* manadas del sínodo diocesano de 1656 insistieron en las condiciones que debían guardar las ermitas y las cofradías, teniendo los administradores de ambas la obligación de rendir cuentas anuales al cura-párroco con la finalidad de evitar prevaricaciones.⁵⁶

54 FRANCÉS DE URRUTIGOITI, M. A., *Ejemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones y milagros de san Felipe Neri*, Zaragoza, Impr. Hospital de Gracia, 1653, pp. 635-641.

55 BOUZA ÁLVAREZ, J. L., *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, CSIC, 1990.

56 CEBRIÁN, J., *Constituciones sinodales del arzobispado de Zaragoza*, Zaragoza, 1656, fols. 77-79.

Las capillas públicas abundaron en la zona del arciprestazgo de Belchite. Generalmente eran pequeños espacios que albergaban una imagen de un santo, o advocación mariana, y que, a diferencia de las ermitas, se encontraban dentro de las murallas y casco urbano de los pueblos. Estos pequeños cubículos, que a veces tomaban aspectos de pequeños edificios con altares, generalmente se situaban en los límites de algunos pueblos y barrios, actuando como patrones protectores de todos los que allí moraban. En Albalate del Arzobispo había fundadas sobre los arcos de las calles públicas cinco capillas dedicadas a san Antonio abad, la Inmaculada, santo Domingo de Guzmán, san José y la Virgen de Arcos. Cuidaban de su aseo y limpieza los vecinos inmediatos, según se recoge en la visita de Lezo.⁵⁷ En Belchite, por su parte, existían siete capillas públicas. Y la que más nos puede interesar es la de san Ramón Nonato. Esta capilla, además de ser la única que hemos podido constatar bajo la invocación de un santo moderno, estaba bajo la protección y el patronato de doña Engracia Cortés, hermana de Pedro Cortés (1712-1787), arzobispo de Guatemala y obispo de Tortosa, que la mandó fabricar, probablemente.⁵⁸ Otra vez, las élites locales promoviendo devociones tridentinas.

En cuanto a las ermitas existentes, la mayor parte de ellas estaban dedicadas a vírgenes, santas mártires —especialmente santa Bárbara— y otros santos vinculados con la protección del campo y la peste —san Gregorio magno, san Roque y san Sebastián—. Muy pocos lugares contaban con ermitas dedicadas a santos modernos. De hecho, las obras que podemos constatar se dedican a reformar las capillas existentes, como en Fabara, cuya ermita se derribó pocos años antes de la visita de Lezo para recrecerla a petición del pueblo y costa de los frutos de la primicia.⁵⁹

Sin embargo, si hemos de señalar una ermita en especial, es la de san Felipe Neri de Fuenferrada. Es probable que el edificio se construyese a finales del siglo XVII, o comienzos del XVIII, por un voto del municipio. De hecho, se le tiene todavía hoy en día como uno de sus patrones, junto con san Blas. Según la descripción que se hace en el libro de visita, esta

57 ADZ, Visitas, caja 19-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. I, Alcañiz, fol. 19-30.

58 *Ibidem*, fols. 152-165.

59 *Ibidem*, fols. 384-391.

ermita no tenía renta ninguna y un vecino del lugar, José Hernández, se aplicaba «a cuidarla y, si recoge alguna limosna, la emplea en los días de fiesta para la lámpara y luces», porque pese a la devoción, la ermita «no tiene bienes de que haya sido preciso hacer inventario».⁶⁰

En numerosas ocasiones, estas edificaciones estaban al cuidado de algunas cofradías, que gastaban sus fondos excesivamente en solemnizar las romerías y procesiones «en dances, comidas y bebidas».⁶¹ En lugares como Mequinenza existían cofradías dedicadas a san Francisco Javier y san José cuya única finalidad era la de solemnizar la fiesta del santo en la parroquia repartiendo entre los hermanos el gasto de cera, aceite y un aniversario por los cofrades difuntos, ascendiendo todo a 120 libras.⁶² Es curioso comprobar que algunos gremios se ponían bajo la protección de un santo para celebrar su fiesta, de tal manera que en Alcañiz la cofradía de maestros alpargateros se intitulaba de santa Teresa de Jesús. Debió fundarse entrado el siglo XVIII, por cuanto sus ordinaciones fueron aprobadas por el Consejo de Castilla. Sus rentas estaban conformadas por el producto de los derechos de los exámenes de oficial y se empleaban para rendir culto a la santa reformadora.⁶³

Por último, hemos de señalar que el culto a san Pedro Arbués no estuvo tan extendido en la diócesis de Zaragoza como suponíamos al inicio de esta investigación. Los altares dedicados al canónigo mártir estuvieron muy disgregados por la geografía diocesana y, probablemente, erigidos a finales del siglo XVII y principios del XVIII por el clero diocesano. La profesora Rebeca Carretero estudió algunos ejemplos de este proceso.⁶⁴ Además del significativo altar de Épila y de las numerosas reliquias del santo aragonés a lo largo de la geografía diocesana –Cantavieja, Fuentes de Ebro, Montalbán, Épila...–, hemos de notar el culto que recibía en Agui-

60 *Ibidem*, fols. 23-29.

61 AHN, Consejos, leg. 7105, exp. 64, núm. 6. (Daroca, 30-I-1771).

62 AHN, Consejos, leg. 7105, exp. 64, núm. 1, fol. 60v. (Zaragoza, 30-V-1771).

63 ADZ, Visitas 19-1, *Visita pastoral de Agustín Lezo Palomeque (1785-1788)*, t. I, Alcañiz, fol. 36-65.

64 CARRETERO CALVO, R., «Santo para los altares pero no para Roma. La devoción a san Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII», en Serrano Martín, E. (coord.), *Élites políticas y religiosas: devociones y santos (ss. XVI-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 239-283.

lón el entonces beato. Tal es así que llegó a intitularse su patrón. Es probable que el culto en aquel lugar estuviera relacionado con el primer milagro que obró el santo canónigo. Los procesos de canonización recogen que, cinco días después de su muerte, Pedro Arbués se le apareció a mosén Blasco Gálvez en la Aljafería. Este presbítero, amigo personal del inquisidor, era vicario de Aguilón y familiar del Santo Oficio. A él le advirtió de que iba a llegar una peste a Zaragoza, prometiendo que todos aquellos que se arrodillasen ante su sepulcro en la seo se verían libres de ella.⁶⁵ En cualquiera de los casos, el beato prebendado tenía en Aguilón un retablo y una ermita con la intitulación del glorioso san Pedro Arbués. Desde 1712, una cofradía se encargaba de solemnizar la fiesta del santo en septiembre con sermón, vísperas, un dance y reparto de pan bendito. Esta se mantenía con las labores que empleaban los labradores mancebos, y tenía unos gastos anuales de unas 36 libras.⁶⁶

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos comprobado a través de diversas fuentes, la extensión de algunas devociones tridentinas en la geografía rural de la diócesis de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII. Fruto de esta investigación podemos determinar algunas conclusiones que nos permitan tener una idea general sobre este fenómeno.

En primer lugar, podemos determinar que el culto a algunos santos tridentinos fue tardía, parcial y muy localizada, siendo san Francisco Javier y san Ramón Nonato las devociones más extendidas. A ello contribuyó, sin lugar a duda, el afán de las órdenes religiosas de ganarse el fervor de los fieles, por cuanto el culto a los santos significaba una herramienta de confesionalización de los pueblos y un instrumento de propaganda de los carismas de las propias congregaciones.

En segundo lugar, se puede constatar que tan solo pudieron asentarse aquellas invocaciones que contaron con el apoyo de las élites sociales que

65 GASCÓN GUIMBAO, U., *Historia de la vida, martirio, culto y milagros de san Pedro Arbués*, Madrid, Centro Literario, 1868, pp. 119-121.

66 AHN, Consejos, leg. 7105, exp. 64, núm. 1, fol. 68r.

aprovecharon la coyuntura de reforma y ampliación de algunas iglesias para añadir retablos y altares bajo su patronato, diferenciándose de alguna manera con el culto a los mártires y santos pretridentinos, de carácter más popular.

Todo ello se materializó en representaciones artísticas y manifestaciones costumbristas que salpicaban los pueblos de Aragón durante la Edad Moderna en torno a estas figuras de santidad.

LA ESTACIÓN INTERNACIONAL DE CANFRANC, UN EJEMPLO DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN ALTA MONTAÑA

*Canfranc International Railway Station, an example of
industrial heritage in the high mountains*

Ignacio Mustienes Sánchez¹

Algunas consideraciones sobre el patrimonio cultural aragonés en el medio rural

El patrimonio cultural aragonés es tan extenso y mayoritariamente rural como lo es Aragón. De los cuatro elementos declarados Patrimonio de la Humanidad con los que cuenta nuestra Comunidad, al menos tres están relacionados con un amplio entorno rural: el Camino de Santiago, las pinturas rupestres del Arco Mediterráneo y el Pirineo Monte Perdido. El cuarto, el Arte Mudéjar, aunque presente en núcleos urbanos, como el mudéjar turolense, también incluye numerosos ejemplos ubicados fuera de las ciudades. Este vasto patrimonio rural, que refleja la historia, las tradiciones y paisaje de la región, también contiene importantes ejemplos de patrimonio industrial, como es el caso de la impresionante Estación Internacional de Canfranc, una obra que aúna naturaleza, y tecnología en un

¹ Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ESCYRA). Doctor en Historia del Arte. Su tesis doctoral, titulada «La Estación Internacional de Canfranc: Historia de un sueño de la Ingeniería, el arte y el paisaje» realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la doctora María Pilar Poblador Muga, fue defendida en julio de 2022. Dirección de correo electrónico: imustienes@escyra.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-5299-6363>.

entorno montañoso. El enfoque tradicional hacia el patrimonio rural ha privilegiado la visión monumental de los edificios localizados en dicho ámbito y la estética paisajística o «pintoresquista», dejando en la sombra aquellas infraestructuras vinculadas a la industria.

Este sesgo ha impedido una apreciación completa del legado histórico, económico y social de las infraestructuras industriales, que a menudo han sido vistas únicamente desde un prisma funcional. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX en Gran Bretaña y posteriormente, en el resto del continente europeo, se comenzó a reconocer de forma más inclusiva el valor de este tipo de patrimonio, con especial atención a elementos como estaciones ferroviarias,² fábricas y sistemas hidráulicos, cuya importancia va más allá de su estética o monumentalidad.

Las estaciones y trazados ferroviarios constituyen un apartado muy específico dentro del patrimonio industrial, siendo uno de los que más interés ha suscitado a nivel general, antes incluso de su valoración desde el mundo académico o científico a partir de mediados del siglo pasado, y mucho ha tenido que ver en esta consideración, la aparición de numerosas asociaciones de amantes del ferrocarril a lo largo y ancho del territorio nacional.³

La Estación Internacional de Canfranc: Historia y contexto

En un entorno rural y montañoso, se inauguró en julio de 1928 un conjunto industrial de primer nivel: la Estación Internacional de Canfranc. Esta infraestructura servía de paso ferroviario transpirenaico en la línea Zuera-Olorón, atravesando el puerto de Somport. El trayecto fue

2 La consideración de las estaciones de ferrocarril y trazados ferroviarios, dentro de la categoría de patrimonio industrial, comenzó a partir de mediados de siglo XX en Gran Bretaña y después, en los años setenta, en el resto del continente europeo, confluyendo en la creación en 1978, del *International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* o Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial.

3 Estas asociaciones han servido para concienciar y conservar gran cantidad de material rodante, desechado por las compañías ferroviarias, especialmente por RENFE en el caso español, a medida que va quedando obsoleto. En Aragón, la Asociación de Amigos del Ferrocarril y el Tranvía AZAFT es especialmente activa.



Fig. 1. Vista aérea de las infraestructuras ferroviarias y la localidad de Canfranc-estación en 1973. En la parte izquierda de la imagen se observan los 25 edificios que componían el original poblado industrial de Los Arañones, construido por el Gobierno para alojar a los funcionarios que darían servicio a la estación. Foto: Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

aprobado por ley en 1904, como parte de la estrategia hispano-francesa de conexión a través del centro de la cordillera pirenaica, que incluía otras dos líneas más al este: Lérida-Saint-Girons y Ripoll-Ax-les-Thermes.

La consideración de la estación como elemento patrimonial, incluso sentimental, viene de lejos, impulsada tanto por la reivindicación de la reapertura de la línea —clausurada desde 1970—, como por la admiración hacia su emblemático edificio principal. Sin embargo, la Administración autonómica, incidiendo en el sesgo eminentemente monumental en la consideración del patrimonio industrial, decidió el amparo legal, tan solo del edificio principal de la estación,⁴ declarándolo Bien de Interés Cultural

4 Decreto 87/2002, de 6 de marzo, del Gobierno de Aragón, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, la Estación de Ferrocarril de Canfranc (Huesca). *BOA*, 22-III-2002. El trámite para su declaración se había iniciado ya en 1992, mediante una resolución de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Educación de la Diputación General de Aragón.

en 2002, extendiendo físicamente la protección tan solo hasta un perímetro de 50 metros en torno a él. Esto suponía la exclusión del resto de edificaciones e instalaciones técnicas coetáneas de gran interés para entender el conjunto. Tampoco se reparó en las obras de ingeniería hidrológica-forestal previas; la excavación del túnel de Somport, la más compleja de su tiempo en España, o el interesante urbanismo del poblado industrial contiguo y que la Administración no entendió como parte de la idiosincrasia industrial y de la estación, aplicando solamente criterios de protección basados en el atractivo estético.

Abundando en el especial valor de la estación de Canfranc como caso singular, es necesario apuntar que las infraestructuras ferroviarias tienden a quedar rápidamente obsoletas tan pronto como las necesidades del tráfico aumentan o se producen innovaciones técnicas, reedificándose habitualmente sobre sí mismas. Sin embargo, el escaso éxito de esta línea y, por tanto, la no necesidad de actualizar las instalaciones, posibilitó que la estación permaneciese «congelada» en el tiempo con apenas variaciones, y manteniendo prácticamente íntegra su estructura tras casi un siglo de existencia [fig. 1 y 5].

Intervenciones iniciales y modificación del entorno natural

Para entender la magnitud del conjunto industrial, debemos remontarnos a las primeras intervenciones hidrológicas y forestales en el entorno, realizadas entre 1908 y 1919, para proteger la futura estación ante riadas y aludes. No solo destacaron por su volumen, sino por su innovación técnica sin parangón en España. El resultado fue una transformación de la fisonomía del valle denominado de Los Arañones que incluso alteró el microclima y el ecosistema local. El ingeniero forestal oscense Benito Ayerbe Aysa (Sesa, Huesca, 1872 –Huesca, 1917), destinado a la Sexta División Hidrológico-Forestal, fue el encargado del proyecto inicial, concluyendo que la mejor forma de proteger la estación sería crear un bosque en las laderas colindantes para estabilizar el terreno. También diseñó una extensa red de estructuras retentivas, que incluía un elemento de su invención, los llamados «diques vacíos» [fig. 2].



Fig. 2. Estructura defensiva denominada «dique vacío» por su inventor Benito Ayerbe. Se sitúa en el torrente de Epifanio, con su gran mechnal central de 4 m de luz y 10 m de altura. Foto: David Ibáñez.

Asimismo, incorporó los tajanieves tipo Viollet,⁵ para dividir y neutralizar los aludes. El plan general consistía en que una vez consolidada la repoblación prevista, la masa arbórea haría innecesarias las costosas obras de fábrica, que además requerían mantenimiento anual. De hecho, la única razón para construirlas era la urgencia de proteger la estación en un corto plazo, sin esperar al lento crecimiento de los árboles. Tras el fallecimiento de Ayerbe en 1917, su compañero en la Sexta División Florentino Azpeitia, continuó y amplió el proyecto en 1919, reforzando las defensas en altura.

En paralelo a las actuaciones de ingeniería forestal, se estaba perforando el túnel de Somport, todo un reto para la época por sus casi ocho kilómetros de longitud, con el único precedente de los túneles alpinos. Las obras comenzaron en diciembre 1908 con proyecto del ingeniero Manuel

5 Una faceta bastante desconocida del arquitecto y teórico francés Eugène Viollet-le-Duc (París, 1814 – Laussane, 1876) son sus estudios acerca de los glaciares, aludes, sus efectos y correcciones. Este trabajo fue desarrollado en el Mont Blanc, en los Alpes franceses, cuando Eugène contaba ya con más de sesenta años y se encontraba trabajando en la casa que había mandado construir a la que llamaba «la Vedette» en Lausanne, a poco más de cien kilómetros de Chamonix, y que sería su última morada.

Bellido. Se comenzó a excavar desde ambas vertientes concluyéndose definitivamente en hacia 1916. La parte más reconocible de todo túnel es la embocadura, en este caso proyectada por el ingeniero Francisco Gómez de Membrillera en 1913 [fig. 3].

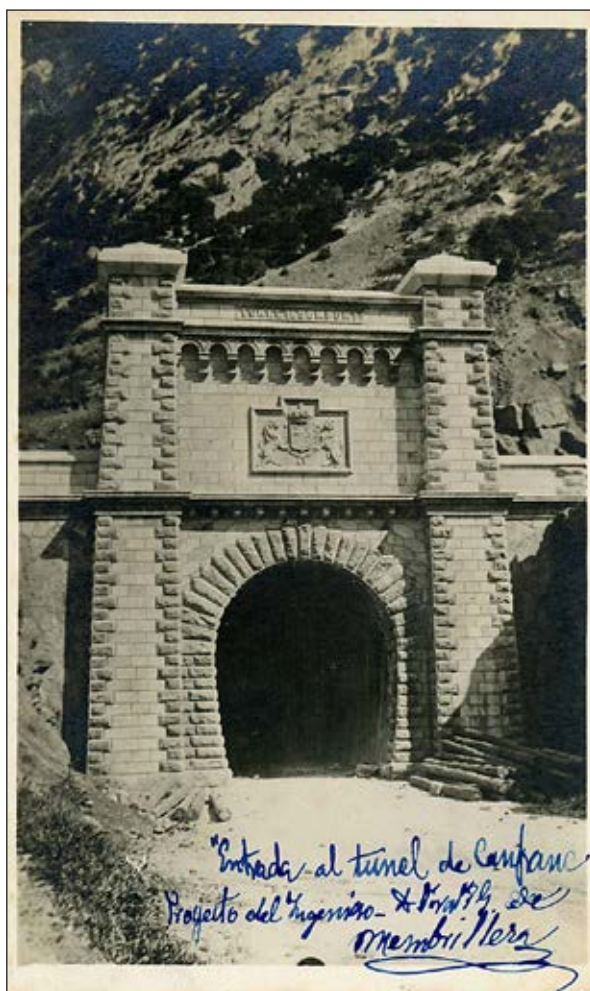


Fig. 3. Entrada del túnel de Canfranc c.1916, aún sin el tendido de vías. El diseño de la embocadura fue obra del ingeniero de Caminos Francisco Gómez de Membrillera y Piazza en 1913. Fuente: Colección José Gascó Gómez de Membrillera.

Infraestructuras y complejo ferroviario

La modificación más visible en el valle, fue el desvío y encauzamiento del río Aragón para generar la explanada de aproximadamente 200.000 m² donde se alojarían los edificios, instalaciones y haces de vías. Las obras comenzaron en enero de 1916, con el aporte de los áridos extraídos del túnel de Somport, que se habían depositado en la margen izquierda del río durante la excavación y, por otro, desmontando la ladera de la Moleta, el monte del lado este. El trazado y distribución definitiva del espacio e inmuebles fue encargado al ingeniero de Caminos del Estado Fernando Ramírez de Dampierre y López, (Madrid 1872 – 1921) aprobándose el proyecto en 1919.

Al año siguiente le fue encargado el diseño del edificio principal y más reconocido de toda la infraestructura ferroviaria, el denominado Edificio de Servicio. Este debía ser el emblema de la línea y, por tanto, le correspon-



Fig. 4. Edificio principal de la Estación de Canfranc, denominado «de Servicio» en el Proyecto original, de Fernando Ramírez de Dampierre, antes de su rehabilitación a partir de 2006. Foto: David Ibáñez



Fig. 5. Depósito de locomotoras y puente giratorio. Esta estructura proyectada por el ingeniero José Roselló Martí, se concluyó en 1926 y se sitúa en la zona sur de la explanada. El depósito se encuentra actualmente en fase de rehabilitación para adaptarlo a su nueva función como una de las tres sedes del futuro Museo del ferrocarril en Aragón, junto con la estación de Caminreal-Fuentes Claras, en Teruel y otra sede por determinar en la provincia de Zaragoza. Foto: Raquel Carcas.

día la máxima prestancia exterior e interior. Ramírez de Dampierre se decantó por el eclecticismo propio de finales de siglo XIX, incluyendo la estética *Beaux Arts*, característicamente francesa.⁶ [fig. 4].

El poblado industrial ferroviario de Los Arañones

Seguramente el elemento menos estudiado de la estación sea el poblado industrial de Los Arañones. El volumen de tráfico previsto, su carácter internacional y la lejanía del paraje donde se instaló la infraestructura respecto al pueblo original, obligaron a prever el alojamiento de empleados de las empre-

6 Se denomina *Beaux Arts* a la tendencia, dentro del eclecticismo arquitectónico finisecular, que se conformó como una mezcla de lenguajes artísticos europeos anteriores, fundamentalmente Renacimiento y barroco francés, donde el aspecto general de exteriores e interiores era el de suntuosidad. El apelativo *Beaux Arts* deriva de la formación de quienes practicaban este lenguaje, pues la mayoría eran egresados de la École des Beaux Arts de París.



Fig. 6. Imagen de la 2ª Campaña de construcción del poblado ferroviario de Los Arañones en 1926. Foto anónima, colección José Ramón García Coca.

sas ferroviarias concesionarias, funcionarios de servicios postales, aduaneros, sanidad, etc., junto con sus familias, unas 2000 personas españolas y francesas en total. Aunque algunos podrían residir en el edificio principal de la estación, cuya tercera planta estaba destinada a viviendas, para la gran mayoría, se debió construir en las inmediaciones, un poblado ferroviario *ad hoc* [fig. 6].

El Gobierno encargó a la denominada Comisión de los Ferrocarriles Transpirenaicos⁷ el diseño de un poblado ferroviario al uso. Lo más conveniente era ubicarlo cerca de la estación y no en el antiguo pueblo de

7 Las delegaciones políticas de España y Francia se reunían muy puntualmente, para trazar estrategias y resolver conflictos de intereses, pero el trabajo en cada lado de la frontera era resuelto por las delegaciones nacionales. La española se denominó Comisión de Estudios y Construcción de los Ferrocarriles del Pirineo Central, aunque era conocida y denominada habitualmente como Comisión de los Ferrocarriles Transpirenaicos o simplemente Comisión de los Transpirenaicos.



Fig. 7. Imagen de la 3ª Campaña de construcción del poblado ferroviario de Los Arañones en 1927. Foto anónima, colección José Ramón García Coca.

Canfranc, a bastante distancia y escaso en solares disponibles, al situarse en un tramo estrecho del valle del Aragón. Además, así se evitarían desplazamientos del personal. Las obras del nuevo poblado comenzaron en mayo de 1925,⁸ con proyecto del ingeniero de Caminos Ramón Martínez de Velasco⁹ aprobado en 1924 [fig. 7].

La construcción del poblado se prolongó durante tres años, hasta ser ocupado por los funcionarios destinados a la estación en 1928.

8 El proyecto original fue redactado por el ingeniero Ramón Martínez de Velasco en 1924, aunque no se encuentra en el Archivo General de la Administración del Estado. El que sí se puede localizar es el segundo y definitivo proyecto de 1926, que modificaba el anterior. Este último fue redactado por el ingeniero José Roselló Martí (Villalonga, Valencia 1887 – Alcoy 1934). Archivo General de la Administración [AGA], Caja 24/09566, ROSELLÓ MARTÍ, José, Proyecto reformado de Urbanización de Arañones: explanaciones, muros y cimientos. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, febrero de 1926.

9 Ramón Martínez de Velasco y Velasco (Madrid 1876 – Zaragoza 1940), trabajó para la Comisión de Ferrocarriles Transpirenaicos, en sus diversas adscripciones, desde 1908 a 1926, destino en el que desarrolló todo su potencial profesional.

El proyecto fue reformado en 1926 por el ingeniero José Roselló Martí, construyéndose definitivamente 25 edificios de aspecto similar, de los que 20 estaban destinados al alojamiento de funcionarios de todos los niveles. Las diferencias en las viviendas, según el rango laboral de los moradores, venían de las dimensiones, y no del aspecto exterior o comodidad de los inmuebles. El conjunto se completaba con dos chalets aislados, destinados a residencia del médico y a farmacia, una iglesia y casa rectoral, escuela y hospital. El poblado se mantuvo prácticamente inalterado hasta 1944. En ese año se produjo un incendio que arrasó la localidad original de Canfranc-Pueblo, unos kilómetros más al sur de la estación. Esto provocó que muchos vecinos –en su mayoría no relacionados con las labores de la estación– abandonasen la antigua pedanía, para establecerse en Los Arañones desdibujándose definitivamente la estampa del primigenio poblado industrial cambiando su fisonomía para dar alojamiento y servicios a los nuevos habitantes. Desde ese momento se convirtió en el lugar más importante de la zona. La pérdida de la identidad culminó en la década de los años 70 cuando cambió su nombre oficial de Los Arañones por el de Canfranc-Estación [figs. 8 y 9].



Fig. 8. Antiguo hospital del poblado, actualmente ludoteca de Canfranc-Estación. El hospital era muy avanzado para los estándares de la época, sobre todo para un lugar tan pequeño e inhóspito. Contaba con salas de espera, gabinete para el médico y practicante, laboratorio y sala de enfermeras, en la planta baja y en la principal, un quirófano, sala de ingresos y las dependencias para las personas al cuidado de los enfermos. Foto: autor.



Fig. 9. Aspecto general de la estación, en obras de rehabilitación para su reapertura. Foto: David Ibáñez.

Conclusiones

Canfranc no es un lugar rural al uso. La presencia de la estación y carretera hacia Francia han aportado siempre recursos económicos y asentado población. Pero sí es ejemplo de lo importante que es conservar y ampliar la protección del patrimonio cultural, especialmente el industrial, en zonas no urbanas.

Por otra parte, la visión «monumental» del patrimonio industrial tiende a proteger obras o inmuebles destacados sin atender, en la mayoría de los casos, a su verdadera naturaleza, que es la vinculación imprescindible con el medio, sobre todo cuando se trata de un entorno rural. Para esto, se precisa una visión de conjunto, integrada, que incluya no solo los inmuebles singulares, sino también los recursos físicos y medioambientales, así como las tradiciones y formas de vida de sus habitantes. Necesitamos un cambio de paradigma en la gestión de este tipo de patrimonio que reconozca y proteja la extensa interrelación entre tecnología, paisaje y la comunidad que lo vive.

En el caso específico de Canfranc, tras un largo periodo de inactividad por falta de rentabilidad, el conjunto quedó en desuso y en estado ruinoso a finales del siglo pasado. Debido al espíritu reivindicativo de prosperidad la línea, la historia condensada en la estación, su magnificencia y simbolismo, el edificio principal fue declarado BIC: Pero no sucedió lo mismo con los edificios auxiliares y accesorios, las playas de vías, y cuantos elementos y utillajes sirvieron para el funcionamiento de la estación formando una unidad. Se trata de una organización muy compleja que plantea un problema todavía no bien resuelto, en el ámbito de la conservación, ya que esa consideración de «unidad» a proteger, funciona perfectamente cuando se trata de un bien inmueble único o un conjunto muy acotado y con su actividad industrial amortizada, como sucedió con la antigua estación de Delicias en Madrid, donde toda la playa de vías y edificios accesorios habían desaparecido. En cambio, cuando la actividad industrial se considera viva, como es el caso, —la reapertura de la línea internacional ha sido y es una esperanza— solo cabe tratar con el máximo respeto y honestidad los restos originales, intentando integrarlos al máximo en los nuevos proyectos,¹⁰ además de la imprescindible labor de estudio y documentación.

Dentro de esta visión holística del patrimonio industrial sería muy interesante considerar una protección legal para el antiguo poblado ferroviario de Los Arañones, dadas las características especiales de ese núcleo poblacional, su valor histórico y social, que incluyera, al menos, la catalogación de los 12 edificios originales que todavía se conservan en Canfranc-Estación, tal como sucedió, por ejemplo, con la declaración de BIC, en el año 2004, del poblado ferroviario de Monfragüe (Cáceres).

Del mismo modo, todo el paisaje humanizado del entorno de la estación, tiene carácter singular e inherente a la misma, con elementos estructurales de protección ante aludes y caudales hídricos, que deben ser conocidos y reconocidos como obras de ingeniería pública de primer orden. Caso similar es el del túnel ferroviario del Somport. Aunque es previsible que tenga que ser modificado para adaptarlo a las necesidades técnicas y de

10 El actual proyecto de rehabilitación del conjunto, de 2016 y aún en desarrollo, demuestra mayor sensibilidad que otros anteriores, pues mantiene el aspecto de los edificios originales y conserva elementos como grúas, aguadas o básculas, aunque sea como elementos decorativos descontextualizados.

seguridad de los trenes actuales, merece, al menos que se preserve la actual y bella embocadura monumental.

Con todo lo aportado, pensamos que el conjunto de la estación debe progresar hasta alcanzar la consideración de Paisaje Cultural,¹¹ ya que existieron múltiples relaciones entre los individuos o la sociedad de la zona y el espacio rural y montañoso circundante durante un periodo prolongado de tiempo, siendo, además, compatible con el tráfico ferroviario previsto con la ansiada reapertura de la línea.

11 El Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) incluye dentro de sus planes estratégicos el denominado, Plan Nacional de Paisaje Cultural con el objetivo de salvaguardar los paisajes de interés cultural, con acciones para asesorar a las administraciones en la: identificación, caracterización, documentación, investigación, protección, mejora, revitalización, definición, delimitación, y gestión de estos espacios naturales.

LOS AVENTADORES DEL SOBRARBE MERIDIONAL

Buildings for cereal windrowing in southern Sobrarbe

Francisco Bolea¹ y Marta Puyol²

Los aventadores son unos edificios de carácter popular relacionados con la agricultura, muy poco conocidos y estudiados en nuestra comunidad autónoma, con escasos ejemplos conservados (algo más de una veintena) y circunscritos a un área geográfica muy determinada, la mitad meridional de la comarca de Sobrarbe. Se trata de unas arquitecturas en las que confluyen la singularidad tipológica, la monumentalidad, una gran variedad de formas y soluciones y, por último, una muy cuidada factura constructiva que incluye la utilización de algunos elementos totalmente inusuales en la arquitectura popular altoaragonesa.

Son unas construcciones utilizadas durante la fase final del proceso de recogida del cereal. Tras la siega, el cereal se conducía a las eras que se encontraban en el pueblo, ya sea agrupadas en un conjunto a las afueras del núcleo, ya sea situadas cada una de ellas junto a la casa correspondiente, y esta última es la opción habitual a lo largo del territorio estudiado. Las eras son espacios llanos, sobreelevados respecto al terreno circundante para aprovechar la acción del viento en algunas de las faenas ejecutadas,

1 Técnico de Documentación y Patrimonio Cultural, Diputación provincial de Huesca. Dirección de correo electrónico: fbolea@dphuesca.es.

2 Investigadora independiente. Dirección de correo electrónico: martapuyolibort@gmail.com.

en uno de cuyos extremos se encuentran el pajar o los pajares para almacenar la paja. Allí se procedía a la trilla, es decir, al machacado de las gavillas de trigo para separar el grano de la paja, que en la zona estudiada se realizaba mediante trillos de madera dotados primitivamente de puntas de sílex y con posterioridad de discos metálicos, que eran arrastrados mediante caballerías. Una vez trillado, el producto resultante requería todavía ser sometido a la operación del aventado, destinada a proceder a la separación total del grano y de la paja con la ayuda de la acción del viento: generalmente mediante horcas, el cereal se lanzaba al aire, que arrastraba y alejaba unos metros la paja debido a su menor peso, mientras el grano caía verticalmente sobre el mismo lugar donde había sido lanzado. Una vez convenientemente separados ambos productos de este modo, eran recogidos y almacenados: la paja era conducida a los pajares situados en la era, mientras que el grano se llevaba a los graneros, habitualmente ubicados en la propia casa.

Aunque por lo general la operación del aventado se realizaba al aire libre en la propia era donde se había trillado, en algunos lugares se construyeron edificios, llamados *aventadores*, *aventaderos* o *aventales*, concebidos para llevar a cabo esta tarea. Estos edificios desempeñaban varias funciones: la principal era contribuir a encauzar el viento y potenciar sus efectos para facilitar la faena de aventado; pero también, la de mantener la cosecha a cubierto y protegida frente a posibles tormentas repentinas y, especialmente, según los testimonios orales recabados, realizar esta tarea a resguardo del sol durante el período más cálido del verano. Y no deja de resultar sorprendente que, para llevar a cabo una tarea tan modesta y ser utilizados durante muy pocos días al año, se desarrollaran y levantaran unas construcciones de una gran monumentalidad y de una destacada y muy cuidada ejecución arquitectónica.

Se trata de edificios con unas características muy específicas, que detallaremos y desglosaremos convenientemente a lo largo de este texto, contruidos siempre en un extremo de las eras para evitar largos traslados del producto desde el lugar de la trilla. Podían levantarse adosados a los pajares, como sucede en el caso del aventador de casa Felices de Guaso, o enfrentados a ellos, como en la era de casa Senz de Latorrecilla, pero siempre formando parte del conjunto agrícola vinculado con las faenas del cereal, que en esta zona solía estar situado junto a las casas.

No son muy numerosos. Tras un exhaustivo trabajo de campo, solo hemos podido localizar 27 aventaderos, más alguna noticia dispersa de la existencia de construcciones de este tipo ya desaparecidas. La gran mayoría se encuentran en la mitad meridional de la comarca de Sobrarbe, un área precisamente muy afectada hoy por la despoblación, si bien hemos encontrado también algunos ejemplos aislados en la parte norte de esta comarca y en el extremo occidental de la vecina comarca de Ribagorza, en zonas limítrofes con el área preferentemente estudiada en este trabajo. No conocemos ejemplos de construcciones de este tipo en otros lugares de Aragón.

En el área donde son más numerosos, el Sobrarbe meridional, los aventadores localizados se distribuyen a lo largo de dos sectores geográficos muy determinados: el eje del Cinca, desde Banastón hasta Abizanda, y el corredor de Arcusa-Alto Vero, desde Guaso hasta Almazorre. Se trata de unas ubicaciones que también determinan de una manera casi absolutamente exacta la distribución de las dos principales tipologías «canónicas» de aventadores que hemos podido localizar y establecer: en el valle del Cinca, los aventadores abiertos mediante grandes arcos de medio punto, que pueden además contar en los casos de los edificios de mayor longitud con un arco diafragma de refuerzo en su parte central (Gerbe, Samitier, Castejón de Sobrarbe, Clamosa y Abizanda, entre otros); y en el corredor de Arcusa-Alto Vero, los aventadores cuyas cubiertas están sustentadas mediante un elemento tan inusual en la arquitectura popular altoaragonesa como las columnas, entre los que se pueden citar los de Sarratiás, Latorrecilla o Almazorre, que presentan una mayor diversidad tipológica que los englobados en el apartado anterior. El predominio de estas tipologías que hemos denominado «canónicas» no es óbice para que hayamos también podido localizar también un cierto número de aventadores que adoptan otras soluciones arquitectónicas muy diversas, pues cualquier espacio cubierto podía utilizarse para esta función: cobertizos situados entre la casa y el pajar, pasadizos abovedados bajo las viviendas, etc. [figs. 1 y 2].

Ofrecemos ahora un catálogo exhaustivo de todos los aventadores que hemos localizado en los territorios mencionados, proponiendo un ensayo de sistematización mediante el establecimiento de una serie de tipologías a las que pueden asignarse la mayor parte de ellos. Toda la información procede de diversos trabajos de campo (inventarios, campañas monográficas de investigación sobre arquitectura popular del Pirineo y prepirineo) reali-



Fig. 1. Aventador de Gerbe, abierto mediante arcos, antes de su restauración (Foto: autores).



Fig. 2. Aventador de casa Senz de Latorrecilla, cuya parte central está reforzada mediante columnas (Foto: autores).

zados por los autores entre 1999 y 2015 y se han obtenido tanto del análisis de los propios edificios como de las numerosas entrevistas realizadas a la población local, que nos han facilitado tanto la localización como una cabal comprensión de muchos aventadores. Lamentablemente, y como sucede con la mayor parte de los edificios tradicionales de carácter utilitario (pajares, bordas, casetas, etc.), su construcción o utilización no han dejado ningún testimonio escrito que haya generado documentación de archivo que pudiera arrojar alguna luz sobre algunos aspectos históricos que todavía no han podido ser clarificados.

Aventadores abiertos mediante arcos

Es quizá la tipología de aventadores más conocida y difundida, gracias al emblemático ejemplo del aventador de casa Barbastrina de Gerbe, aunque no sea la que cuente con ejemplos más numerosos. Todos ellos se encuentran en lo que podríamos denominar el «eje del Cinca», con la mencionada construcción de Gerbe en el extremo más septentrional y los aventadores de Abizanda en el meridional.

En todos los casos se trata de edificios de planta rectangular cuyo principal rasgo distintivo es estar totalmente abiertos por sus dos lados cortos mediante dos grandes arcos de medio punto, a veces ligeramente rebajados, que arrancan directamente del suelo; el interior, entre ambos extremos abiertos, es un espacio unitario totalmente vacío donde se realizaban las tareas de aventado gracias a la acción de las corrientes de aire encauzadas a través de los arcos, que se orientan en dirección a los vientos dominantes de cada lugar. Los lados largos están cerrados por muros.

Como todos los ejemplos estudiados, están contruidos con mampostería de arenisca trabada con mortero de cal. Se cubrían a dos aguas y, aunque en casi todos ellos sus cubiertas primitivas se han perdido o han sido reconstruidas con materiales de procedencia más o menos industrial, originalmente se techaban mediante losas de arenisca (al igual que cualquier edificio auxiliar de la zona, como los pajares vinculados en muchas ocasiones con ellos) dispuestas con barro sobre una *recha* de tablas o palos de madera que en muchas ocasiones, y dada la longitud de estos edificios, se reforzaba por un sistema de pares que partiendo de la viga cumbrera apearían sobre las vigas «zapateras» o «pareteras» situadas sobre los muros laterales; esta estructura de cubierta queda totalmente vista desde el interior.

Se ha mencionado ya el aventador de casa Barbastrina de Gerbe como ejemplo paradigmático de esta tipología. Si bien se encuentra reconstruido (aparentemente, con bastante fidelidad a lo que pudo ser el original), las fotografías hechas con anterioridad a su restauración permiten constatar con claridad los muros laterales cerrados y la estructura de los arcos que abrían totalmente los frentes. En cuanto a los arcos, como en la mayoría de los casos localizados y estudiados pertenecientes a esta tipología, están compuestos por dovelas paralelepípedicas, muy trabajadas hasta adquirir aspecto de sillares con un acabado ligeramente tosco y pequeñas diferencias

de anchura entre unas piezas y otras, dispuestas de manera que abarcan toda la profundidad de la rosca del arco.

Este es quizá de uno de los tipos más sencillos de aventadores, que se repite sin apenas variantes a lo largo de una parte del territorio estudiado.

De este modo, hay otros casos de aventadores casi idénticos al de Gerbe en el sector geográfico del Cinca. Aunque todos ellos hayan sufrido alguna modificación (pues, una vez perdida su función primitiva, los arcos han sido total o parcialmente cegados para ser reutilizados con otros fines), su estructura y características originales todavía son generalmente visibles con mucha claridad. Concretamente nos referimos a los siguientes: el aventador de casa Felices en el barrio del Arrabal de Guaso, adosado a un pajar de idénticas dimensiones y características; el de casa Joaquín Broto de la aldea de Bruello, perteneciente al antiguo municipio de Santa María de Buil; y el de casa Pedrasán de Abizanda. Este último presenta una ligera diferencia respecto a los anteriores, que vamos a volver a encontrar en los aventadores que enumeraremos a continuación: los arcos de los extremos presentan unas dimensiones muy diferentes, pues el arco frontal de entrada del aire tiene una anchura y altura considerablemente mayores y abarca la totalidad de la fachada del edificio, mientras que el trasero es ligeramente más estrecho y bajo [fig. 3].



Fig. 3. Aventador con arcos de casa Felices de Guaso, visto desde el exterior de la era (Foto: autores).



Fig. 4. Aventador de casa Lueza en Abizanda (Foto: autores).

También totalmente adscribibles a esta tipología, pero con algunos rasgos diferenciales, debemos mencionar otros aventadores de mayores dimensiones que los anteriores, que cuentan en su parte central con un arco diafragma de mampostería como refuerzo de la cubierta. Ejemplos de ello son el de casa Sarrablo de Castejón de Sobrarbe, totalmente cerrado en la actualidad, y el de casa Lueza de Abizanda. Este último, pese a la sustitución de su cubierta original, es todavía un espectacular edificio en el que puede verse el mencionado arco diafragma de medio punto, que también arranca directamente del suelo y cuyas dovelas están además inusualmente bien trabajadas; tanto la luz como la altura de los arcos va disminuyendo progresivamente desde la parte delantera a la trasera (mayor el frontal; ligeramente más estrecho y bajo el central; y más todavía el arco trasero), acentuando el efecto de «túnel» o de «embudo» para canalizar el aire. También los arcos de entrada y salida de los extremos del mencionado aventador de Castejón de Sobrarbe presentan una sensible diferencia respecto a sus dimensiones [fig. 4].

Igualmente debió contar con un arco diafragma central el gran aventador de casa Plana de Samitier, del que se conservan solo algunos restos: concretamente, el gran arco de medio punto de la parte frontal y dos inusuales columnas que debían sustentar el arco diafragma del interior; una se encontraría en su parte central, sirviéndole como refuerzo en su parte más alta, y la



Fig. 5. Restos del arco frontal y de las columnas centrales del aventador de casa Plana de Samitier (Foto: autores).

otra, de menor altura, que debió estar adosada en origen al muro lateral y ahora lo está a una pared de hormigón, serviría como apeo a dicho arco diafragma, que en este caso no arrancaría del suelo según era usual (suponemos que en el muro opuesto habría otra columna similar), sino del remate de las columnas; toda la parte trasera de este aventador se ha perdido [fig. 5].

Y ya que hemos comenzado a explorar algunos aventadores que se apartan de las formas más paradigmáticas de esta tipología, visitaremos el de casa Chía en el despoblado de Clamosa, que posiblemente ya habrá desaparecido, pues lo documentamos en el año 2000 y, en el lapso transcurrido, el total abandono habrá tenido sin duda sus efectos. Este aventador, si bien también abierto mediante arcos, presenta la particularidad de abrirse al exterior a través de dos arcos de dimensiones muy diferentes que no están exactamente alineados. El arco que da a la era tiene una luz mucho mayor y es sensiblemente rebajado; el exterior, más pequeño, es un arco de medio punto y resolución constructiva muy tosca. Además, este aventador, a diferencia de los anteriores, está cubierto a un agua, que vertía hacia el exterior de la era.

Pero posiblemente los ejemplos más singulares de aventadores con arcos que hemos localizado sean dos construcciones absolutamente desconocidas (una de ellas desaparecida hoy y la segunda, probablemente, también) ubicadas en la Ribagorza occidental, muy próximas a nuestra zona de

estudio: los aventadores de casa El Batán de Aguascalas, en el valle de Bardají, y de casa la Torre en el término de Aguilar, en lo más profundo del valle de Fantova. Y los calificamos de singulares porque se trata de construcciones que integran aventador y pajar en un único edificio de dos pisos: en el bajo, el aventador y en el superior, el pajar [fig. 6].

Ambos aventadores se encuentran abiertos por arcos de medio punto en dos de sus lados (en el caso de Aguascalas, de luces sensiblemente diferentes) y el de Aguascalas presenta además la peculiaridad de estar abovedado con medio cañón, siendo el único caso de aventador abovedado existente. Suponemos que ambos, y al igual que sucedería con cualquiera de los otros aventadores estudiados, durante la mayor parte del año se reaprovecharían para albergar aperos, almacenar leña o funciones similares. El aventador de Aguascalas fue demolido con motivo del ensanchamiento de la carretera junto a la que se encontraba en la primera década de este siglo; por lo que se refiere al de Aguilar, que visitamos y documentamos en 2004, tememos que su aislamiento y abandono lo hayan condenado también a la desaparición.



Fig. 6. El desaparecido aventador de Aguascalas, con el pajar superpuesto sobre él conformando un único edificio (Foto: autores).

Aventadores totalmente abiertos y sustentados con columnas

La segunda tipología de aventadores que hemos podido establecer reúne una serie de construcciones situadas en lo que hemos denominado «corredor de Arcusa-Alto Vero», con algunas excepciones ubicadas en los distintos barrios de Banastón, junto a Aínsa, y un caso en el valle de La Fueva.

Se trata de construcciones también de planta rectangular, que están abiertos al viento como mínimo por dos de sus frentes (a diferencia del tipo anterior, muchas veces se trata de los situados en los lados largos del rectángulo); en muchas ocasiones se encuentra abierto también un lateral y a veces, cuando se trata de edificios exentos, lo están por sus cuatro lados. Además, sus frentes carecen de arcos u otros elementos similares, de modo que están totalmente abiertos y coronados por el propio extremo de su cubierta a dos aguas. Pero su principal rasgo distintivo, que además los convierte en unos edificios realmente peculiares, es que las cubiertas están sostenidas por columnas de sección circular (a veces en las esquinas del edificio; otras, reforzando el vértice de la cubierta en los frentes abiertos), unos elementos totalmente inusuales en la arquitectura popular del prepirineo y del Pirineo que merecen un pequeño inciso.

Porque en estos territorios, cuando en un edificio de carácter tradicional (fueran casas, pajares o cualquier otra construcción auxiliar) se requería el uso de un elemento sustentante exento se recurría al pilar cuadrangular, cuya realización resultaba mucho más sencilla que la de una columna propiamente dicha. A lo largo de un exhaustivo inventario de las comarcas de Sobrarbe y Ribagorza, los ejemplos de columnas utilizadas en edificios populares que hemos localizado (si exceptuamos las de estos aventadores) no llega a la decena y son todas de una cronología sorprendentemente reciente. El ejemplo más antiguo que conocemos es el de la magnífica almazara de casa Falceto de Olsón, que dispone de un porche sustentado por dos pilares monolíticos octogonales que ostentan la fecha de 1866 y cuenta en su interior, soportando la parte central de la cubierta, con una gran columna de sección circular sobre la que se superpone un fragmento de pilar cuadrangular en el que confluyen una serie de vigas. Un poco más al norte, hemos encontrado columnas de este tipo en algunos pajares, especialmente en el antiguo territorio de Santa María

de Buil³, pero, como hemos dicho, no llegan a la decena y son de cronología ligeramente posterior, que podría llegar quizá hasta 1920, datos todos ellos que quizá nos facilitarán la aproximación cronológica final a nuestros aventadores.

Ignoramos el motivo del uso generalizado de un elemento tan inusual como las columnas en los aventadores de esta zona frente a los más sencillos pilares, ya que carece de cualquier explicación de carácter arquitectónico o funcional y solo nos podemos limitar a constatar el hecho. Desglosaremos, pues, los aventadores de este tipo que muestran estas soluciones constructivas que hemos ido localizando a lo largo de nuestros trabajos de inventariado y estudio de la arquitectura popular de estos territorios.

Y empezaremos por uno de los más singulares y, a la vez, más característicos, el de casa Pardina de Almazorre, la localidad donde se concentran actualmente más aventadores de todo el territorio analizado, pues se conservan tres, y allí se denominan «aventales». Se trata de una obra de enorme interés. Adosada a un cubierto y abierta por tres de sus lados, podemos ver en dos de sus extremos nada menos que dos magníficas columnas monolíticas que cuentan con un basamento cilíndrico y un remate tallado muy esquemáticamente a imitación de un capitel (siendo el único caso que presenta un elemento como este); una tercera columna de este tipo, también coronada por un estilizado «capitel», sostiene uno de los frentes del cubierto adosado. En el lado opuesto a las columnas, reforzando los extremos del lateral cerrado por un muro, encontramos también sendos pilares monolíticos rematados por una pieza ligeramente más ancha a modo de capitel. Realmente estos soportes monolíticos son del todo inusuales (ya que la mayor parte de las columnas que veremos a continuación están realizadas con piezas de mampostería) y sorprende su grado de elaboración y su presumible coste en un edificio utilitario dedicado a tareas modestas, ya que son elementos que ni siquiera se usaban en las viviendas [figs. 7 y 8].

3 A modo de ejemplo, mencionaremos que en el catálogo de patrimonio arquitectónico de SIPCA (www.sipca.es) puede encontrarse la ficha, con fotografías, del ya desaparecido y muy interesante pajar de casa Rami en el barrio de Sarratillo, perteneciente a Santa María de Buil.



Fig. 7. Vista frontal del avental de casa Pardina de Almazorre (Foto: autores).



Fig. 8. Trasera del avental de casa Pardina de Almazorre (Foto: autores).

Solo conocemos otro aventador que contara con columnas monolíticas de este tipo, aunque de factura más tosca y modesta. Se encontraba en la aldea deshabitada de Frontiñán, en lo más profundo de la sierra de Arbe, relativamente cerca de Almazorre, y probablemente ya ha desaparecido, pues lo documentamos en el año 2000 cuando estaba ya muy deteriorado e invadido por la vegetación. Se trata de un aventador con tres frentes abiertos cuya parte delantera está sustentada por dos columnas monolíticas de diferente altura, lo cual se compensa mediante el uso de basas prismáticas de distintos tamaños también monolíticas.

Si continuamos nuestro recorrido guiados por la calidad de la obra y, especialmente, la de las columnas que la sustentan, es imprescindible detenernos en el aventador de casa Senz de Latorrecilla. Situado en un extremo de la era correspondiente, frente al pajar, es un edificio de planta rectangular, cubierto a dos aguas originalmente con losa, y cerrado por sus dos laterales; sus dos frentes, totalmente abiertos, cuentan con dos pilares de gran interés en su parte central, que soportan los extremos de la viga cumbreira del tejado. Y en primer lugar es preciso destacar el interés y calidad generales del edificio, que sorprende por su regularidad, pureza de líneas, claridad y limpieza compositiva, equilibrio..., e incluso por detalles complementarios, como la magnífica ejecución del murete de piedra seca que delimita la era y ajusta su trazado a la curva de la calle enlazando con el aventador con una gran plasticidad. Y, por lo que se refiere a las columnas situadas en sus frentes, sin tratarse ya de elementos monolíticos, sí presentan una inusual calidad constructiva que las singularizan frente a otros ejemplos. Las columnas están compuestas por hiladas configuradas en su mayor parte por una única pieza de mampostería, tallada en forma de disco de sección circular, que encajan perfectamente las unas con las otras componiendo una columna absolutamente regular; debe además destacarse que ambas columnas presentan en su parte central una hilada que sobresale del resto, a modo de anillo, que puede cumplir con una finalidad tectónica al servir como refuerzo para el apeo de la mitad superior de la columna, pero que desempeñan también una función



Fig. 9. Parte trasera del aventador de casa Senz de Latorrecilla (Foto: autores).

plástica al romper sutilmente la superficie uniforme de la columna y aumentan su atractivo visual. Una obra muy cuidada que, afortunadamente y a diferencia de la gran mayoría de los restantes ejemplos estudiados, fue magnífica y muy respetuosamente restaurada por sus propietarios a comienzos de la década pasada y se encuentra en magníficas condiciones [fig. 9].

Pasando ya a los ejemplos de aventadores con columnas realizadas con mampostería de factura más tosca, pero de no menor interés, es preciso citar uno de los aventadores localizados en el barrio de Las Cambras de Banastón, también de gran calidad arquitectónica y singularidad. Adosado por su parte trasera a un pequeño pajar, es una construcción de planta rectangular sobreelevada sobre una plataforma de tierra revestida por un refuerzo de mampostería. Está abierto por tres de sus lados, cubierto a dos aguas y presenta en uno de sus lados cortos dos columnas que sustentan los extremos de la cubierta. Se trata de columnas realizadas a base de pequeñas piezas de mampostería que incluso presentan restos de haber sido revocadas para disimular pequeñas irregularidades, y están rematadas por un elemento cuadrangular, de mayor anchura y solidez que la columna propiamente dicha, cuya función es recibir el tirante horizontal de la gran tijera frontal de la cubierta, que se engarza en estas piezas. Se trata de piezas cuadrangulares de distintos tamaños que iremos viendo superpuestas a las columnas de distintos aventadores a continuación porque son necesarias como apeo de los diversos elementos de madera de las cubiertas que encajan en ellas [fig. 10].



Fig. 10. Aventador del barrio de Las Cambras en Banastón (Foto: autores).



Fig. 11. Vista general del aventador de Sarratiás, adosado a la fachada del pajar (Foto: autores).

Entre los aventadores destacados también es imprescindible mencionar la muy singular construcción localizada en la pequeña aldea deshabitada de Sarratiás, perteneciente al antiguo municipio de Santa María de Buil. El aventador se encuentra adosado a la fachada del pajar correspondiente. Este pajar, como suele ser usual, estaba construido al pie del talud donde se encuentra la era, de modo que a esta daba solo la parte superior de su fachada, donde se situaba la puerta por donde se introducía la paja en el interior. Situado ante esta fachada, a modo de gran «porche», el aventador adquiere una altura muy superior a la del pajar, lo cual otorga al conjunto un aspecto realmente peculiar [fig. 11].

Salvo por su parte trasera, el aventador, que se cubre a dos aguas con losas de arenisca sobre una *recha* irregular de madera, se encuentra abierto por sus tres lados restantes. Sustentando la cubierta por su parte delantera, encontramos dos pilares cuadrangulares en sus extremos y, en su parte central, una alta columna de mampostería de buena factura sobre la que se superpone un fragmento de pilar cuadrado que cumple la función antes mencionada de servir como apeo a la serie de vigas de la cubierta que se encajan en ella; debe señalarse que en el revoco de uno de los pilares laterales encontramos una inscripción con la fecha de 1904, convirtiendo este aventador en el único que podemos datar con precisión de forma epigráfi-



Fig. 12. Detalle de los soportes del aventador de Sarriatiás (Foto: autores).

ca en el área estudiada, un dato que le otorga un altísimo interés. Asimismo, es preciso señalar que, lamentablemente, los laterales de este aventador fueron tapiados hace unos años con bloques de hormigón que han desvirtuado totalmente su aspecto original [fig. 12].

Estos dos últimos aventadores, adosados a otras construcciones, nos dan pie a asomarnos a un subtipo también adscribible a esta tipología que hemos caracterizado como «aventadores abiertos sustentados por columnas». Se trata de los aventadores integrados de forma indisoluble en diversos conjuntos de construcciones (pajares, edificios auxiliares e incluso en los laterales de las propias viviendas, con los que mantienen diversas relaciones constructivas) y que nos permiten incidir en otro de los rasgos característicos de esta segunda tipología: su gran diversidad arquitectónica y estructural, muy diferente a la uniformidad que hemos constatado al recorrer el conjunto de aventadores abiertos con arcos que hemos analizado en primer lugar. Una diversidad que, por otro lado, es usual en la arquitectura popular, donde las construcciones deben adaptarse a los condicionantes de la topografía y de su relación o imbricación con otros edificios y que ade-

más están también determinadas por los conocimientos del propio constructor, en muchas ocasiones no profesional, que en cada edificio debe idear soluciones constructivas prácticas a problemas muy específicos para los que en general carece de modelos.

Para comenzar, encontramos en el sector norte del territorio tres aventadores muy similares entre sí, que podrían perfectamente componer un conjunto coherente, dos de ellos en Banastón y otro en Coscojuela de Sobrarbe. Los dos aventadores de Banastón, uno de ellos situado en el barrio de Usana y el segundo, perteneciente a casa Torres, en el de Las Cambras, son prácticamente idénticos, lo cual, dada además su proximidad, permite suponerlos no solo contemporáneos, sino atribuibles al mismo equipo de albañiles. Apoyados en ambos casos por sus laterales en otros edificios (pajares y viviendas), son construcciones muy anchas y de escasa profundidad cubiertas a dos aguas; se abren totalmente por sus lados largos y, en el centro de su parte frontal, presentan sendas columnas de mampostería, similares a las que hemos ido encontrando en ejemplos anteriores, sobre las que se superponen bloques cuadrangulares de mampostería destinados al engarce de las jácenas frontales de los edificios [fig. 13].



Fig. 13. Aventador localizado en el barrio de Usana, en la dispersa localidad de Banastón (Foto: autores).



Fig. 14. Aventador en Coscojuela de Sobrarbe (Foto: autores).

El aventador de Coscojuela de Sobrarbe, un poco más al sur, pero muy próximo a los anteriores, presenta una configuración muy similar. Sin embargo, a diferencia de ellos, los elementos frontales que refuerzan la cubierta no son columnas, sino grandes pilares que presentan la aparentemente «caprichosa» peculiaridad de adoptar una forma redondeada por su lado exterior, tratando de imitar de algún modo el aspecto de las columnas habituales en este tipo de aventadores [fig. 14].

Un diseño también muy parecido presenta otro aventador localizado en Morillo de Monclús, en el cercano valle de La Fueva. Adosado a un cubierto por uno de sus lados, es también un edificio de planta rectangular cubierto a dos aguas que se abre al exterior por tres de sus lados (aunque su parte trasera ha sido parcialmente cegada con posterioridad). Y mientras los soportes de sus laterales son grandes pilares, en la parte central de su frente presenta, como en los casos anteriores, una columna de mampostería revocada de una gran esbeltez.

Muestrario heterogéneo

Para casi terminar nuestro recorrido por las construcciones de esta tipología, y dado nuestro interés en presentar un catálogo completo de los relativamente escasos aventadores existentes que hemos podido localizar, enumeraremos a continuación una serie de edificios de diseño muy heterogéneo, no adscribibles a ninguna tipología de carácter general, dispersos por la mitad meridional de la comarca de Sobrarbe y en algún pueblo limítrofe de la Ribagorza.

- Avental de casa Caveró en Almazorre: realmente presenta un diseño muy similar a los descritos en los párrafos anteriores, aunque ofrece alguna diferencia importante. Mucho más ancho que profundo, se abre al exterior totalmente por su parte frontal y solo parcialmente por la trasera, ya que la mitad de la construcción está cegada por un muro. En el centro de la parte frontal, como refuerzo de la larga cubierta, se eleva un pilar sobre el que apoya la jácena que sustenta la cubierta.
- Avental de casa Buil en Almazorre: está adosado a un muro de contención por un lado y a un cubierto, al que abre un lateral del aventador, al otro. Se trata de una construcción de pequeño tamaño y gran sencillez. De planta cuadrada y cubierta a un agua, se abre totalmente por sus frentes delantero y trasero.

Cruzando el río Cinca, en la localidad de Secastilla, muy próxima al territorio estudiado, existieron al menos seis aventadores, según los testimonios orales recabados. Se conservan dos:

- Aventador de casa Chantorres: es una construcción de planta rectangular adosada a un pajar por uno de sus lados cortos, que tiene totalmente abiertos los otros tres. La cubierta se dispone a un agua, que desciende desde el muro superior del pajar hasta el extremo opuesto, donde se sustenta mediante dos gruesos pilares.
- Aventador de casa Franco: la configuración general de este edificio es muy similar a la del avental de casa pardina de Almazorre. Es una construcción exenta de planta rectangular totalmente abierta por sus dos frentes, que están coronados por el propio perfil del tejado a dos aguas. En la parte central de su abertura trasera cuenta con un grueso pilar en el que apea la viga cumbre del tejado.

Cubiertos, pero abiertos.

Cualquier lugar es bueno para el aventado

Para terminar nuestro catálogo, describiremos algunos ejemplos de aventadores que son producto de sencillas adaptaciones de espacios abiertos preexistentes entre dos edificios, así como algunos casos localizados en los que ciertos espacios construidos con otras finalidades fueron utilizados temporalmente como aventadores.

Entre los primeros cabe citar un aventador situado en la zona de eras de la localidad sobrarbesa de Laspuña. Se trata de un espacio abierto entre dos pajares construidos de forma más o menos alineada. Para utilizar ese espacio como aventador, simplemente fue cubierto con una magnífica techumbre tradicional de losas sobre *recha* de tablas y grandes vigas de madera, quedando totalmente abierto por sus dos extremos, a través de los cuales se encauzaba el viento.

Los otros dos casos de este tipo localizados son muy similares entre sí. En ambos se trata de espacios de entrada a las eras, situados entre el pajar y la casa, que han sido techados para efectuar en ellos convenientemente la tarea del aventado. El que quizá resulte más interesante por sus características constructivas se encuentra en el despoblado de Cajol, en el valle de la Solana, a una cierta distancia en dirección noroeste del territorio estudiado, y cuenta con una interesante techumbre tradicional de losas a dos vertientes desiguales, sobre *recha* de tablas y pares de madera. El segundo se encuentra en otro de los barrios del ya muy mencionado y muy disperso pueblo de Banastón. De apariencia más moderna que el anterior, es también un simple espacio de paso sobre el que se ha construido una cubierta a dos aguas, en este caso techada con tejas. En ambos ejemplos, los pajares anexos disponen de una puerta lateral a través de la cual podía introducirse directamente la paja una vez finalizada la faena del aventado y convenientemente separada del grano [fig. 15].

Quedarían por último, los espacios construidos con otra finalidad que fueron utilizados temporalmente, durante unos pocos días al año, como aventadores. En todos los casos se trata de pasadizos abovedados abiertos sobre espacios construidos, por los que discurrían los caminos o las calles.



Fig. 15. Espacio adaptado como aventador en el acceso a una era en Cajol (Foto: autores).

El más interesante se encuentra integrado en una vivienda, casa Coscojuela de Charo, en el valle de La Fueva. Se trata de una monumental casa exenta situada en la parte más alta del pueblo y construida hacia el siglo XVII, en uno de cuyos extremos se abre un largo pasadizo abovedado, de unos diez o doce metros de longitud, con embocaduras en arco rebajado y trazado ligeramente curvo. Según el testimonio de los propietarios de la casa,



Fig. 16. Fachada de casa Coscojuela de Charo, con paso cubierto sobre la calle usado como aventador (Foto: autores).

hasta hace unas décadas se usó como aventador durante los días en los que era necesario realizar esa faena [fig. 16].

También se utilizaron con esa finalidad pasadizos urbanos, situados en el interior de los núcleos, en plena calle. Hemos recogido testimonios en ese sentido referentes al pasadizo que discurre bajo casa Petí de Bestué, en el Sobrarbe norte, y a otro situado en la localidad de Noales, en la alta Ribagorza oriental. Ambas construcciones, al igual que sucede en el caso de Charo, se encuentran abovedadas con medio cañón. Debe tenerse en cuenta que en estas zonas tan septentrionales el volumen del cereal recogido era mucho menor que en el Sobrarbe meridional, por lo que se podían reutilizar sin mayor problema algunos edificios o espacios preexistentes durante los escasos días en que lo requería la tarea del aventado, sin necesidad de realizar edificios específicos para ello.

Una aproximación cronológica

La construcción de estos aventadores no ha dejado, que sepamos, ningún testimonio documental, pues solía concertarse a partir de un simple acuerdo verbal entre el propietario y el albañil, al igual que sucede con cualquier otro tipo de construcción privada de carácter tradicional realizada en el mundo rural, sean casas, pajares o bordas. Por ese motivo, para fechar los aventadores solamente podemos recurrir a las inscripciones conservadas en los edificios, a la fotografía antigua, a los testimonios orales y a las hipótesis a partir de tanteos comparativos basados en posibles similitudes constructivas con otros edificios populares de su entorno.

En cuanto a testimonios epigráficos, ya hemos adelantado que en el aventador de la aldea de Sarratiás, que hemos adscrito al grupo de los «aventadores abiertos sustentados por columnas», consta la fecha de 1904. Es el único dato escrito del que disponemos sobre estas construcciones.

Por esas mismas fechas, o quizá un poco antes, debió construirse el aventador de casa Lueza de Abizanda. Una fotografía del viajero francés Lucien Briet denominada «Abizanda y la garganta», realizada en septiembre de 1908 durante un recorrido que publicó originalmente con el título «A través de la sierra de Guara», permite verificar sin ninguna duda que ya existía en ese momento.⁴

Contamos también con dos testimonios orales que nos permiten fechar con exactitud otras tantas construcciones correspondientes al tipo de los aventadores abiertos por arcos de medio punto, que recogimos en las respectivas localidades donde se encuentran. Según ellos, el aventador de casa Pedrasán de Abizanda fue construido en 1927 y el de casa Barbastrina de Gerbe sería realizado en 1933 por «un albañil de Samitier».

Estos son los únicos datos históricos de los que disponemos, a partir de los cuales solo podemos aventurar las siguientes reflexiones.

Por lo que respecta a los aventadores sustentados por columnas, disponemos de una fecha *post quem* para el uso de columnas en la arquitectu-

⁴ BRIET, L., *Soberbios Pirineos*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1990, vol. 2, p. 82.

ra popular de esta zona, la de 1866, localizada en la almazara de casa Falceto de Olsón. Combinando esta fecha con la comparación de los aventadores con otras arquitecturas que muestran rasgos constructivos similares, y teniendo en cuenta la mencionada de 1904 para el aventador de Sarratiás, podemos aventurar que la mayoría debieron construirse en los años del cambio de siglo, muy a finales del XIX y principios del XX. Y en cuanto a autorías, la gran variedad de soluciones que ofrece esta tipología nos impiden relacionar unos con otros a partir de sus rasgos constructivos, salvo en el caso de los aventadores de los barrios de Usana y Las Cambras de Banastón, que debieron ser realizados por el mismo albañil.

Los aventadores abiertos mediante arcos empezarían a construirse también por esas fechas, comenzando quizá por el de casa Lueza de Abizanda, que podría ser el más antiguo, y continuarían realizándose hasta los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Teniendo en cuenta que el aventador de Gerbe fue realizado por «un albañil de Samitier» en 1933, no es aventurado suponer que el mismo profesional realizó también el aventador de casa Plana situado en el propio Samitier, así como otros del entorno que son casi idénticos al de Gerbe como los de Bruello, Guaso e incluso el de casa Pedrasán de Abizanda.

De este modo, como vemos, podemos concluir que los aventadores son unas construcciones muy recientes, que serían levantadas en un breve lapso entre las postrimerías del siglo XIX y 1936 por albañiles presumiblemente locales, sin que sus promotores pudieran sospechar que muy poco después, hacia la década de 1950, comenzarían a llegar a estas tierras las primeras aventadoras mecánicas, que harían mucho más sencilla, cómoda y rápida la tarea del aventado, condenando al abandono o transformación a unos magníficos edificios que ya no tenían ninguna utilidad de cara a la función para la que habían sido construidos.

LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL EN EL ARTE COTIDIANO

Oral tradition literature in daily art

Sandra Araguás Pueyo¹

Una de las características del patrimonio inmaterial es su intangibilidad y aunque la Unesco lo reconoce como disciplina artística, a veces es difícil poder dar forma o representación a este tipo de patrimonio, puesto que en muchas de sus expresiones vive en el aire de las palabras que lo crean y reproducen. Ramón Menéndez Pidal ya decía que «la cultura tradicional vive en variantes, es decir, se multiplica a través de cada persona que pone en su boca uno de sus cuentos, romances o retahílas». Pero no podemos tocarlo, ni en muchas ocasiones verlo, solo sentirlo y escucharlo [fig. 1].

La realidad actual es que ese patrimonio inmaterial está vinculado a una forma de vida que está en franco retroceso, que no encuentra pobladores que mantengan esa sabiduría que estaba intrínseca en el hábitat rural, porque el propio hábitat rural está en peligro. Peligro de quedarse vacío y, por lo tanto, mudo. Patrimonio y despoblación están íntimamente ligados y, sobre todo, en el patrimonio inmaterial que necesita de los pobladores para poder continuar vivió. Lo cierto es que nuestra sociedad ha sufrido un cambio en los últimos sesenta años que la ha llevado a alejarse de espacios y lugares tradicionales desapareciendo el patrimonio inmaterial que vivía unido a ellos.

¹ Licenciada en Humanidades con especialidad en Lengua y cultura española. Investigadora de Tradición oral. Dirección de correo electrónico: araguas.sandra@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1953-4444>.

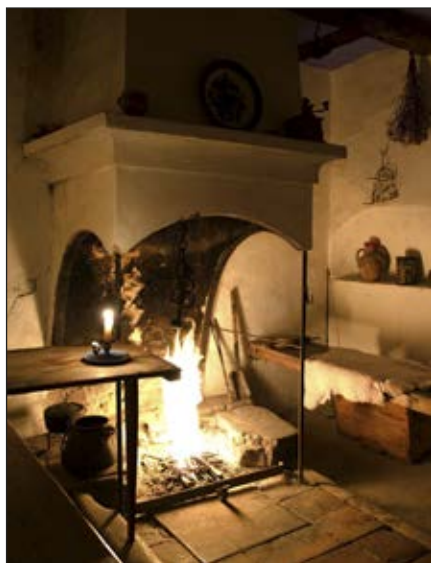


Fig. 1. Hogar, Radiquero. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2020.
(Archivo personal Nacho Pardinilla).

Tradicionalmente las cocinas eran lugares en los que convivía toda la familia y donde las tardes y noches se llenaban de palabras hiladas en romances, cuentos o canciones. Ese espacio como tal ya no existe, quedan muy pocos testimonios de esas cocinas de fuego bajo y cadieras en Aragón. Pero, es que ni siquiera en las cocinas modernas de nuestros pueblos queda gente y los objetos se quedan mudos sin nadie a quien inspirarle sus retahílas, refranes, juegos o canciones. Las personas que habitan el mundo rural buscaron comodidad, si a eso añadimos que cada vez son menos, se puede observar cómo las cocinas enmudecen y las expresiones de literatura de tradición oral que estaban ligadas a determinados elementos que podrían considerarse artísticos dentro de una casa tradicional cada vez son más silenciosas.

Podemos dividir en tres grandes bloques los géneros de la literatura de tradición oral: narrativa, cancionero y géneros menores (no por carecer de importancia, sino por la extensión de sus propuestas). Y precisamente en estos géneros menores, por su vinculación a elementos cotidianos, sencillos de memorizar por su extensión, es donde podemos encontrar muy bien el vínculo entre los objetos tradicionales y los testimonios inmateriales. Den-

tro de los géneros menores podemos encontrar los trabalenguas, composiciones que provocan un reto o prueba de habilidad lingüística que se basa en la dificultad de pronunciación por la presencia de fonemas similares que se repiten de manera continua y que se diferencian solo por un rasgo distintivo. Seguro que a sus cabezas acude *Pablito clavo un clavito*, *Tres tristes tigres* o el famoso trabalenguas dedicado al cielo: *El cielo está enladrillado*. Pero Marisol Berges Fumanal recordaba otro trabalenguas vinculado a los *cremallos*, esa cadena de hierro forjado, esos eslabones que sujetaban el caldero en los hogares de fuego bajo. En otros lugares son conocidos como *llar* o *llares*, en plural.

Los cremallos están encancarabillados.

*¿Quién los desencancarabillará? El desencancarabillador
que los desencancarabille, buen desencancarabillador será.*

Marisol Berges Fumanal, Asque-Alquézar.



Fig. 2. *Cremallos*, San Juan de Plan, Fotografía: Sandra Araguás, 2023. (Archivo personal Sandra Araguás).

Al desaparecer esas cocinas tradicionales, al cerrarse las puertas de tantas y tantas casas, los *cremallos* que sujetaban el caldero con sus intrincados eslabones, desaparecen de la vida cotidiana y con ellos ese *trabalenguas*. Es solo un ejemplo de la fragilidad de un mundo que desaparece y ya solo da voz al silencio de la despoblación [fig. 2].

El *trabalenguas* hace referencia a cuando los eslabones se retorcían y quedaban enganchados. Pero, además, había otra tradición con este elemento de la cocina, ya que las supersticiones también se fijaban en él. Si los *cremallos* bailaban atraían la mala suerte, así que las mujeres intentaban sujetarlos bien, tanto cuando asían en él los calderos, como cuando los quitaban. Ahora ya no hay *cremallos* en nuestras cocinas, ni herreros que los hagan con dibujos de animales como el gallo, vigilante de la casa. Perdidos los *cremallos*, perdemos también el *trabalenguas* y la superstición que vivía vinculada a ellos.

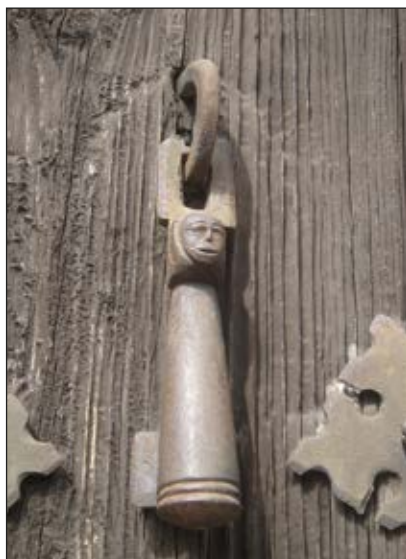


Fig. 3. Picaporte, Arrés. Fotografía: Sandra Araguás, 2007. (Recopilación de tradición oral en el Parque Cultural de San Juan de la Peña. Trabajo de investigación inédito, Parque Cultural de San Juan de la Peña, 2008).



Fig. 4. Picaporte, Arrés. Fotografía: Sandra Araguás, 2007. (Recopilación de tradición oral en el Parque Cultural de San Juan de la Peña. Trabajo de investigación inédito, Parque Cultural de San Juan de la Peña, 2008).

Como he dicho algunos herreros decoraban los *cremallos* con símbolos o animales, al igual que los que podemos encontrar en los picaportes de las casas. Serpientes, dragones, caras humanas... cualquier elemento que protegiera a la familia que allí vivía. Encontramos estas variantes de trabalenguas con el picaporte:

El picaporte de mi alcoba se ha repicaportado.

*Picaporte de mi puerta quién te ha repicaportado,
el repicaporteador que te repicaportare buen repicaporteador será.*

Guillermina López de Agón [figs. 3 y 4].

Parece que los trabalenguas se dirijan sobre todo a un auditorio infantil, no cabe duda de su función pedagógica para mejorar la dicción, pero también podemos encontrar casos en los que van dirigidos a adultos, buscando un equívoco que provoque las risas de los tertulianos. Eso sí, solían tener cierto carácter sexual o de crítica, por eso normalmente se decían cuando los pequeños de la casa no estaban presentes. Y si alguno quedaba, siempre había alguien que recordaba: «Hay ropa tendida», frase que avisaba a los adultos de que había que tener cuidado con lo que se dijera.

Vamos con este otro trabalenguas:

*Los cojines de la iglesia, los cajones del altar,
qué cojines qué cajones, qué cajonazos serán.*

Fabiola Lozano de Ejea.



Fig. 5. Paleta de lavar. Fotografía: Sandra Araguás, El Grado, 2024.
(Archivo personal Sandra Araguás).

*Los cojines del obispo, los cajones de lavar,
qué cajones, qué cojines, que cajones que tendrá.*

Recogido en Santa Cilia de Jaca.

Este último trabalenguas hace referencia a esos cojines que las mujeres usaban para ir a lavar, sobre todo al río. Pequeñas almohadas que utilizaban para sus rodillas y que pertenecían a la serie de objetos que usaban para limpiar la ropa: el cajón, la fregadera, el jabón de tajo, la rosca para llevar la colada sobre la cabeza, la paleta para golpear la ropa... Y en todos estos elementos podemos encontrar la mano de los artesanos decorando y convirtiendo en arte estos elementos cotidianos [fig. 5].

Dentro de los géneros menores encontramos también las Adivinanzas. Se trata de fórmulas que nos plantean un enigma por resolver. Suelen estar vestidas de metáfora, se dicen para retar a la audiencia, mientras que quién la dice hace gala de su ingenio.



Fig. 6. Reloj de pared, Escuin. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2024.
(Archivo personal Nacho Pardinilla).

*Soy un hombre valiente y bizarro. Tengo doce damas para mi regalo.
Todas van en coche y gastan sus cuartos, todas llevan medias, pero no zapatos.*

Solución: El reloj.

Contada por M^a Pilar Cortes Ballabriga, Adahuesca.

El reloj era ese objeto deseado que demostraba el interés por el paso del tiempo, pero también el poderío de una casa. Son muchas las historias recogidas de esos relojes pasados por los puertos del Pirineo a lomos de caballerías, relojes de madera, cajas preciosamente decoradas, pintadas a mano, objetos de engranajes que hablaban de manos sabias y diestros artesanos de mecánica fina [fig. 6].

En muchas ocasiones la medición del tiempo se hacía fijándose en elementos que rodeaban al individuo: dónde llegaba la sombra de la torre de la iglesia al mediodía, dónde en el cerro más próximo, la fachada de un corral... cualquier punto fijo servía para aquel que tenía dotes de observa-



Fig. 7. Reloj de sol, Ascaso. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2015.
(Archivo personal Nacho Pardinilla).



Fig. 8. Reloj de sol, Torre del Compte. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2014.
(Archivo personal Nacho Pardinilla).

ción. Y si no, siempre quedaban los relojes de sol, más o menos ornamentados, pero que nunca fallaban en su predicción.

*Dicen que soy rey y no tengo reino.
Dicen que soy rubio y no tengo pelo.*

Arreglo relojes sin ser relojero.

Solución: El sol.

Contada por Marisol Berges Fumanal, Asque-Alquézar.

Pocos relojes de sol quedan, pocos relojes de pared en los pisos de las ciudades. Y al silenciar su minuterio y su recorrido solar perdemos una vez más los juegos de palabras de los que eran protagonistas [figs. 7 y 8].

Si regresamos a la cocina encontraremos también adivinanzas vinculadas a los objetos cotidianos, algunas al igual que los trabalenguas, también dirigidas al público adulto:

El tío Dondón se está calentando el tripón.

Llega la tía Dondona y le mete la cosona.

Solución: El puchero en el fuego y la dueña pone las pizcas.

Contado por Josefina Arnal Coscojuela, Azara [figs. 9 y 10].



Fig. 9. Puchero, Radiquero. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2024.
(Archivo personal Nacho Pardinilla).



Fig. 10. Pucheros, El Grado. Fotografía: Sandra Araguás, 2024.
(Archivo personal Sandra Araguás).

O encontramos esta otra con doble sentido:

Una cosa larga y lisa, no es carne ni es longaniza.

La lleva el hombre en la mano cuando picha.

Solución: El porrón.

En este caso es Andrés Monclús de Azlor quién recordaba esta adivinanza. Porrones, elementos imprescindibles en cada comida, elementos que a través de su cristal aportaban calor y alegría a los comensales. Pero fijémonos en ellos, son un elemento que recuerda a la fiesta y por eso era



Fig. 11. Tape porrón, El Grado. Fotografía: Sandra Araguás, 2024. (Archivo personal Sandra Araguás).



Fig. 12. Porrones, El Grado. Fotografía: Sandra Araguás, 2024. (Archivo personal Sandra Araguás).

decorado como algo importante en la casa. Hay algunos con cadenitas, otros con telas, algunos con vestidos, en el caso de la fotografía, con tape de boj muy elaborado [figs. 11 y 12].

Pero no nos quedemos solo con la idea de que se pierden los trabalenguas, las adivinanzas, los refranes... es que hay un mundo entero que desaparece con el ocaso de la cultura tradicional. En este caso observemos este breve cuento narrado por Elías Mairal de Las Almunias de Rodellar en el que da voz a una abuela que explica cuál es el trabajo más duro del mundo.

Cuento: *A rueca, a rueca.*

Una abuela: «Los hombres no trabajan.

Picar: subir y bajar los brazos. Labrar: ir venir.

A rueca, a rueca es o que mata».

Araguás et al., *La sombra del olvido*, IEA, 2006, Huesca.

Si ahora llevásemos una rueca como la de la imagen a cualquier colegio estoy segura de que casi el cien por cien de las niñas y niños no sabrían para qué servía ese objeto. Antes no había casa que no tuviera una como

mínimo, utensilio básico en el ajuar de muchas mujeres que pasaban horas y horas hilando para poder abastecer de lana a los calcetines, mitones y jerséis de toda la familia. Objetos, además, hermosos, decorados con detalles geométricos, antropomorfos, cruces protectoras que reflejaban en muy poco espacio la cultura y tradición mientras... giraban y giraban en las manos de nuestras madres y abuelas [fig. 13].



Fig. 13. Rueca de caña, Radiquero. Fotografía: Nacho Pardinilla, 2024. (Archivo personal Nacho Pardinilla).

Hace 25 años, cuando hice mi primer trabajo de campo recopilando tradición oral, ya una abuela me dijo que las brujas del Pirineo desaparecían porque la luz eléctrica las echó. Ya no quedaban sombras para que pudieran refugiarse ahí. Ahora ya no es que desaparezcan las brujas, es que

el mundo rural entero desaparece. Las voces hace tiempo que hablan ya no de una España vacía, sino vaciada. Para la cultura inmaterial da igual, el problema de estas regiones es que son una España muda que pierde a sus habitantes, los oficios tradicionales, que pierde sus casas, que pierde sus objetos, que pierde su arte y, en consecuencia, a la cultura inmaterial que estaba arraigada a ese mundo rural [figs. 14-16].



Fig. 14. Chimenea, Santa Cruz de la Serós. Fotografía: Sandra Araguás, 2007.
(Recopilación de tradición oral en el Parque Cultural de San Juan de la Peña. Trabajo de investigación inédito, Parque Cultural de San Juan de la Peña, 2008).



Fig. 15. Chimenea, Bentué de Rasal. Fotografía: Sandra Araguás, 2014. (Archivo personal Sandra Araguás).



Fig. 16. Chimena, Bentué de Rasal. Fotografía: Sandra Araguás, 2014. (Archivo personal Sandra Araguás).

SI LAS PIEDRAS PUDIERAN HABLAR...
LA CONSTRUCCIÓN DEL EMBALSE DE YESA, LA EXPROPIACIÓN
Y RUINA DE LA VILLA DE TIERMAS Y LOS PUEBLOS DE RUESTA Y
ESCÓ (ZARAGOZA) Y LAS GRAVES AFECCIONES AL CAMINO DE
SANTIAGO A SU PASO POR ARAGÓN

If stones could speak...

*The construction of the Yesa Reservoir, the expropriation and ruin of the town of
Tiermas and the villages of Ruesta and Escó (Saragossa) and the severe damage
caused to the Camino de Santiago (Spain) as it passes through Aragon*

María Pilar Poblador Muga¹

El tiempo es una lluvia paciente y amarilla que apaga poco a poco los fuegos más violentos. Pero hay hogueras que arden bajo la tierra, grietas de la memoria tan secas y profundas que ni siquiera el diluvio de la muerte bastaría tal vez para borrarlas. Uno trata de acostumbrarse a convivir con ellas, amontona silencios y óxido encima del recuerdo y, cuando cree que ya todo lo ha olvidado, basta una simple carta, una fotografía, para que salte en mil pedazos la lámina del hielo del olvido.

Llamazares, J., *La lluvia amarilla*, 1988.

Surcado por las cristalinas aguas del río Aragón que, en su descenso, desde las altas cumbres pirenaicas, reorientan su recorrido de norte a sur, al llegar a la ciudad de Jaca, para fluir hacia el oeste, de tal manera que este amplio valle conocido como la canal de Berdún es acariciado por el sol desde el amanecer hasta el ocaso, lo que le permite disfrutar de un clima de montaña suave. En su último tramo, siguiendo la corriente que

1 Profesora Titular. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Grupo de investigación Vestigium. Dirección de correo electrónico: poblador@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6881-2134>.

fluye saltarina entre cantos rodados, desde tierras oscenses se llega a las localidades zaragozanas de Artieda, Escó, Ruesta y Tiermas, para seguir su camino hacia Yesa y Sangüesa, ya en la vecina Navarra. En este fértil enclave, cobijado por las estribaciones meridionales de la Sierra de Leyre, se erigió en época medieval, sobre un elevado promontorio, el monasterio que prestó su nombre a este macizo. Lugar donde la propia naturaleza, que luce su imponente esplendor, permite imaginar la importancia estratégica que jugó en el nacimiento del reino de Aragón, en aquellos tiempos lejanos del medievo, para la defensa de su frontera.

Los restos arqueológicos salpicados a lo largo de este curso fluvial testimonian una habitación continuada de este lugar al menos desde época romana. El yacimiento de *Forau de la Tuta*,² en las inmediaciones de la localidad de Artieda, presenta *domus* romanas, cloacas y mosaicos, incluso en la cercana ermita de San Pedro fue reutilizado un antiguo capitel para la construcción de uno de sus muros.³ En este amplio valle se trazó la calzada que conectaba *Iaca*, la actual Jaca, con *Pompelon*, hoy Pamplona, y también era punto de encuentro con el camino que desde Caesaraugusta, nombre fundacional de Zaragoza, llegaba desde el sur y atravesaba los Pirineos.

Una vía mantenida durante siglos y frecuentada por viajeros, mercaderes y peregrinos que, en su recorrido hacia el sepulcro del santo apóstol Santiago, se dirigían hacia la lejana Galicia, como así consta en el *Codex Calixtino* (c. 1140) que indicaba el itinerario a seguir en la que será conocida como vía Tolosana, proveniente de Toulouse. Así, una vez cruzada la alta cima del *Summus Portus* o puerto de Somport, este llamado Camino Francés discurría en Aragón por las inmediaciones del Hospital de Santa Cristina, después pasaba por Canfranc, a continuación Jaca, luego Osturit, hasta llegar a Tiermas «con sus baños reales, que fluyen

2 ASSENSIO ESTEBAN, J. Á. et al., «El *Forau de la Tuta* (Artieda, Jacetania, Zaragoza), una ciudad imperial romana, hasta ahora desconocida, en la vertiente sur de los Pirineos», actas *IV Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés*, [9 y 10 diciembre de 2021], Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, 2022, pp. 207-216.

3 V.: <https://www.sipca.es/censo/1-INM-HUE-001-035-002/Ermita/de/San/Pedro.html> (todos los enlaces han sido revisados a fecha de cierre de este artículo: 30-X-2024).

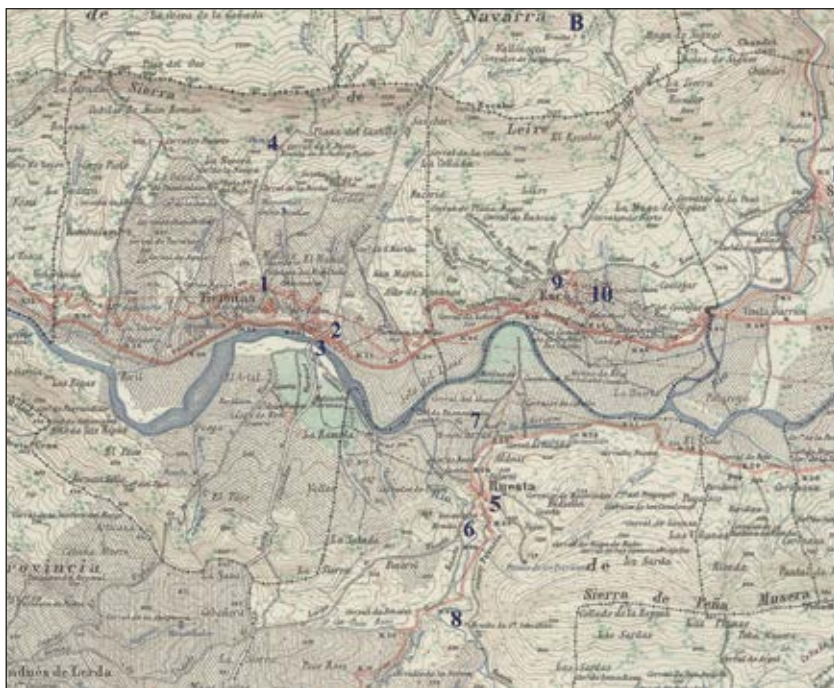


Fig. 1. Mapa con el embalse de Yebra en construcción, año 1952. Enclaves de interés en la provincia de Zaragoza: 1 villa de Tíermas sobre el cerro, 2 balneario de Tíermas rodeado de caseríos y ermita de Ntra. Sra. del Pilar, junto a la carretera nacional Tarragona-San Sebastián con conexión a Francia por el valle del Roncal, 3 puente de Tíermas, 4 ermita de los Santos Justo y Pastor, 5 Ruesta, 6 ermita de San Jacobo (también denominada de Santiago), 7 ermita de San Juan Bautista, 8 ermita de San Sebastián, 9 Escó, 10 ermita de San Juan y 11 Sigüés. En Navarra: A monasterio de Leyre y B ermita de San Facundo en Castillonuevo. Mapa de ubicaciones afectadas a partir de la minuta MTN50-0175-1952-Sigüés, Instituto Geográfico Nacional (IGN).

calientes constantemente», localidad que incluso disponía de hospital de peregrinos, para luego alcanzar Navarra, a través de Monreal, Sangüesa y finalmente Puente la Reina.⁴ (fig. 1)

⁴ Son numerosos los expertos que, atendiendo a las fuentes documentales conservadas, destacan la importancia de Tíermas en esta ruta jacobea, sirva como referente: BARREIRO BORDONABA, L., *Los caminos peregrinos en las Cinco Villas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2023, disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/63/_ebook.pdf.

La villa de Tiermas y sus dos enclaves: la vida junto a las fuentes termales en las orillas del río y el caserío sobre el cerro

Tiermas fue la villa más importante de este pintoresco enclave, ubicado en el norte de la provincia de Zaragoza. Curiosamente, disponía de dos zonas de asentamiento donde se concentraba su población: una en la ribera del río (fig. 2) y otra sobre el cerro colindante (fig. 3). De hecho, el origen de su topónimo latino *Thermae* recuerda la fama de sus aguas termales, cuyas cualidades terapéuticas fueron conocidas desde muy antiguo. Precisamente en el punto donde confluyen algunos de sus principales manantiales, como todavía puede apreciarse cuando descienden las aguas del embalse de Yesa, que ahora cubre el valle, llegaba la calzada romana. A este primer núcleo, siglos después, se incorporará el caserío ubicado sobre la escarpada colina, fundado como bastión defensivo, según relatan las fuentes documentales conservadas, en tiempos del rey Pedro II de Aragón, en 1201, para la defensa fronteriza del naciente reino, como recuerdan los restos de su muralla y la llamada Puerta de las Brujas. (fig. 4) Su estratégica posición, oteando el curso fluvial desde las alturas, lo convertirá en protagonista de críticos episodios a lo largo de la historia, destacando Pascual Madoz, en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (1849), las «diferentes ruinas y sepulcros que se hallan en las inmediaciones» de esta villa y que testimonian su importancia en tiempos pasados⁵ y el cronista José Fernando González añadía que «en varios cimientos de los antiguos edificios de esta población, se han descubierto igualmente multitud de monedas de diferentes clases, pertenecieron todas á los emperadores romanos, y algunos mosaicos perfectamente acabados».⁶

Generación tras generación, sus gentes mantuvieron formas de vida tradicionales. Dedicados a la agricultura y cría de ganado, Madoz mencio-

5 MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 2ª ed., Madrid, Imp. P. Madoz y L. Sagasti, 1846 y 1850, en espec. para Tiermas p. 756 (además es mencionado en la voz de Sos del Rey Católico, pp. 507 y 508).

6 FERNANDO GÓNZALEZ, José, «Crónica de la provincia de Zaragoza», en VV. AA., *Crónica general de España, ó sea historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones mas importantes de la península y de ultramar*, Madrid, Rubio y Compañía, 1867, p. 60.



Fig. 2. Balneario de Tiernas (izquierda) y algunas casas junto al río Aragón. Se puede apreciar el trazado de la antigua carretera, que discurría desde Jaca a Pamplona, y el puente sobre el cauce fluvial, para conectar el camino con dirección a Ruesta en la margen izquierda. Todo ello desaparecido tras ser cubierto por las aguas del embalse de Yesa. Imagen: Asociación Pro-Defensa de Tiernas.



Fig. 3. Tiernas: foto aérea (detalle), marzo de 1982. En la imagen se puede apreciar el trazado de su caserío de origen medieval, cuyas calles todavía no habían sido cubiertas por la maleza, los restos de la muralla y la iglesia parroquial. Algunas cubiertas ya comenzaban a desmoronarse, tras dos décadas de abandono, y otros a duras penas mantenían sus cubiertas de teja. Imagen: Aeropost, BNE.



Fig. 4. Tiermas: puerta de las Brujas en la muralla. Su nombre evocaba el silbido del viento del oeste cuando atravesaba su arco apuntado de época medieval. Foto de la autora.

na su producción de trigo, cebada, avena, vino, aceite, lino, cáñamo, frutas, legumbres y hortalizas, provenientes de sus ricas huertas regadas con las aguas del Aragón y diversos arroyos. Sus bosques de robles y encinas, salpicados de arbustos, permitían disponer de abundante caza e incluso destaca la presencia de molinos harineros en la zona. Tiermas era por tanto una próspera localidad que, como tierra de frontera, pertenecía por un lado al partido judicial de Sos del Rey Católico, en las Altas Cinco Villas, provincia de Zaragoza, y por otro a la Diócesis de Jaca, en la de Huesca. Además, disponía de sendas escuelas, para niños y para niñas, incluso una carretera nacional que discurría de Tarragona a San Sebastián y la conexiona con Jaca hacia el este y Pamplona al oeste, lo que permitía la circulación de una diligencia, que con el tiempo evolucionó en moderno coche de línea, especialmente frecuentado por los clientes que acudían a tomar sus famosas aguas termales, con el propósito de sanar o al menos mitigar sus dolencias, incluso pudieron disfrutar de la comodidad de la nueva línea de ferrocarril a escasos kilómetros, que llegaba a Liédena en Navarra, cuya estación fue inaugurada en 1915.



Fig. 5. Tiermas: iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Portada con el atrio en ruinas y arco apuntado de estilo gótico. Foto de la autora.

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel se encuentra enclavada sobre su cerro y su fábrica testimonia como, a lo largo de los siglos, sus habitantes se encargaron de sufragar reformas en el templo, con su atrio que cobija una portada en ojiva (fig. 5) y su única nave de amplias dimensiones, cubierta en su día con estructuras encamonadas para la bóveda y la cúpula sobre el crucero (figs. 6 y 7), que la desidia y el tiempo han convertido en ruina. Mientras una robusta y elevada torre de planta cuadrada del siglo XVI, ubicada a sus pies, aún resiste al abandono.⁷

Allí se veneraba la imagen de San Virila, (fig. 8) patrono de Tiermas. Su curioso relato hagiográfico constituye otra pequeña joya del Camino de Santiago, reflejo de las leyendas y de la difusión de milagros y sucesos extraordinarios, que viajaban acompañando a los peregrinos a lo largo de la

⁷ Madoz señala que era servida por un cura párroco y un coadjutor perpetuo nombrados en terna por el monasterio de Leyre.



Fig. 6. Tiermas: interior de la iglesia de San Miguel Arcángel. La cubierta se ha desmoronado, arrastrando la estructura encamonada de la cúpula del crucero y de la bóveda que cubría su nave, de la cual solo se mantienen algunos arcos fajones, mientras la maleza lo cubre todo. Foto de la autora.



Fig. 7. Tiermas: testero de la iglesia de San Miguel Arcángel vandalizada.
Foto: Faustino Calderón, <https://www.lospueblosdeshabitados.net/search/label/Tiermas>



Fig. 8. Procesión de San Virila, patrono de Tiermas. La imagen fue trasladada al monasterio de Leyre, del que fue abad, tras la expropiación de la iglesia parroquial de su villa natal. Foto: José Arilla.

Ruta Jacobea, en su discurrir hacia la tumba del Santo Apóstol en Compostela. De hecho, la historia de San Virila no es producto de la mera invención, ya que fue abad del monasterio de San Salvador de Leyre, cuya existencia está documentalmente constatada, siendo celebrada su festividad cada 1 de octubre desde tiempos inmemorables. El milagro se fundamenta en una cuestión teológica: argumentar la imposibilidad de que el alma se canse en la eternidad, ante una gloria sin fin. Así, Virila un día se adentra en el bosque que rodea su abadía y se sienta a descansar junto a una fuente perdida entre los árboles, mientras un ruiseñor desde una rama entona dulces trinos, deleitando sus sentidos hasta que se adormece. Tras despertar de su letargo, regresa a su monasterio, pero nadie le reconoce: han pasado trescientos años. Ante el asombro de los monjes, Dios confirmará las palabras del abad haciendo venir a la avecilla, que porta en el pico el anillo de su dignidad, permitiendo a los presentes, ante las sobrenaturales evidencias, corroborar su versión. Una leyenda que fue transmitida a lo largo del Camino de Santiago, reproduciendo el relato con otros protagonistas, e incluso aparece en varios países europeos. Pero no es asunto novedoso, ya que anteriormente



Fig. 9. Ermita de los Santos Justo y Pastor, término municipal de Tiermas. Sumida en el abandono la cubierta se ha desmoronado dejando su interior, de una sola nave, a la intemperie. Foto: Cristian Laglera, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Sistema de Información de Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA), <https://www.sipca.es/censo/1-INM-ZAR-036-245-001/Ermita/de/los/Santos/Justo/y/Pastor.html>.

un suceso semejante había sido recogido por Alfonso X el Sabio en una cantiga en honor a la Virgen.

Las piadosas tradiciones de sus habitantes se completaban con las romerías a dos ermitas. Una, la más alejada de Tiermas, era la dedicada a los Santos Justo y Pastor (fig. 9), levantada en las estribaciones de la Sierra de Leyre, que con el paso del tiempo y el abandono se ha convertido en otra triste ruina; rodeada de maleza, con su cubierta a doble vertiente de teja curva, ahora hundida, y muros de mampostería en sillarejo de tres hojas, con acceso mediante una sencilla portada en arco de medio punto rebajado en el lado meridional, alberga un interior abrumadoramente desnudo.⁸ Madoz señalaba que a ella acudían los fieles en procesión la víspera de la Ascensión. Mientras que la otra ermita, la dedicada a la Virgen del Pilar, se situaba junto a los baños termales, a la orilla del río, por lo que desapareció bajo las aguas del embalse.⁹

8 MUR SAURA, R., «Ermita de los Santos Justo y Pastor, en Tiermas», *La Estela*, Jaca, Asociación Sancho Ramírez, n.º 28, junio 2012, pp. 12-13.

9 V.: <https://www.lospueblosdeshabitados.net/2011/11/tiermas-zaragoza.html>

El balneario de Tiermas y la fama de sus aguas termales: la construcción en 1908 del hotel Infanta Isabel

Son numerosas las fuentes documentales que mencionan el poder sanador de sus aguas termales. A la que brotaba al pie del cerro Petrillón, cercano al río Aragón, se sumaban otros manantiales conocidos como de Tiermas, del Chorro (antes de la Teja) y de la Ripa, cada uno con diversas aplicaciones terapéuticas. Sobre esta cuestión, obra esencial es la de Sebastián Contín, al haberle dedicado su tesis doctoral en Medicina, publicada en el libro *Historia del balneario de Tiermas*, en 1989.¹⁰ Además, su director, el doctor Fernando Solsona también se ocupó de rescatar del olvido el asunto de «Los balnearios aragoneses desaparecidos: Tiermas», en *Balnearios Aragoneses: Pasado, presente y futuro*, publicado en 1992.¹¹ Unas aportaciones que, junto a otras fuentes, sirvieron de punto de partida para nuestro estudio «Nostalgia y recuerdo de un pequeño paraíso perdido: el balneario de Tiermas (Zaragoza)»,¹² incluido en el trabajo coordinado por Viviane Delpech titulado *Patrimoine thermal, de la gloire au péril* y publicado por Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, en 2023, donde tratamos de recuperar algunas cuestiones sobre la historia y el aspecto de este establecimiento, desaparecido tras la construcción del embalse de Yesa, y en especial del hotel Infanta Isabel, inaugurado en 1908 por el conde Coello de Portugal, en aquel momento su propietario. Un pintoresco y sencillo edificio, con un curioso toque modernista en su decoración interior y mobiliario, al gusto de la época, levantado junto a la antigua fonda y las instalaciones para los baños termales, que incluso inspiró la novela *Remanso de dolor* del periodista José García Mercadal.¹³ (fig. 10)

10 CONTÍN PELLICER, S., *Historia del balneario de Tiermas*, Zaragoza, Ibercaja, 1989, [tesis doctoral], Facultad de Medicina, Universidad de Zaragoza, dirigida por los Drs. Fernando Solsona y Ángel Faci].

11 SOLSONA, F., «Los balnearios aragoneses desaparecidos: Tiermas», en *Balnearios Aragoneses: Pasado, presente y futuro*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, Mira Editores, 1992, pp. 84-88.

12 POBLADOR MUGA, M.^a P., «Nostalgia y recuerdo de un pequeño paraíso perdido: el balneario de Tiermas (Zaragoza)», *Patrimoine thermal, de la gloire au péril*, Delpech, V. ed., Pau, Université de Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), Programme PatrimPublic Euro – Région Nouvelle – Aquitaine/Aragon, 2023, pp. 189-204.

13 GARCÍA MERCADAL, F., *Remanso de dolor*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1912.



Fig. 10. Balneario de Tiermas, Zaragoza. Hotel Infanta Isabel, inaugurado en 1908.
Imagen: postal Francisco de las Heras, colección de la autora.

El puente de Tiermas y la conexión de las dos orillas del río Aragón

El llamado puente de Tiermas conexiona la mencionada carretera principal que discurría por la margen derecha del río Aragón desde Jaca a Pamplona, es decir en el lado norte del curso fluvial, para atravesarlo en el punto donde se ubicaban los baños termales, como así lo describe Madoz: «hay un puente con 5 pilastras de piedra de 6 arcos, algunos de piedra también y otros de madera, habiendo sido derribados durante la última guerra».¹⁴ (fig. 11) La sustitución de los arcos que formaban sus ojos, en la orilla más próxima a Ruesta, por débiles pilares sobre cuyas vigas se extendía un tablero tan endeble como eternamente provisional, solo permitía a los vecinos atravesarlo a pie o sobre sus caballerías para alcanzar los caminos que llegaban hasta sus huertas y hogares.

El deterioro, por tanto, fue debido no solo a la fuerza de las riadas tras las tormentas o el deshielo, tan propias del clima pirenaico, sino más bien a su uso

14 MADOZ, P., *Diccionario...*, p. 756.

como bastión defensivo durante la Guerra de la Independencia. El guerrillero navarro Javier Martín Mina Larrea¹⁵ mantuvo una estrategia de guerrillas frente al ejército napoleónico precisamente en este enclave, junto con el aragonés Miguel Sarasa, guarecido con sus hombres en la cercana sierra de la Peña. Ambos sumaron sus tropas y «tomaron posiciones en el puente de Tiermas y esperaron» hasta lograr emboscar a una columna francesa integrada por unos quinientos hombres. Tras contener «todas las embestidas de los invasores» y después de cuatro horas de lucha, consiguieron que estos recogieran sus heridos y volvieran en retirada a Sangüesa.¹⁶



Fig. 11. Puente de Tiermas: ubicado sobre el cauce del río Aragón, junto al balneario. Con la construcción del embalse quedó sumergido y sus ruinas afloran cuando el nivel de las aguas desciende. Comunicaba Tiermas y la carretera nacional en la margen derecha, lado en el que conservaba las arcadas de piedra, con los caminos que llevaban, en la otra orilla, a Ruesta, flanco que tuvo que ser reconstruido en numerosas ocasiones. Imagen: colección de la autora.

15 Javier Martín Mina Larrea (1789-1817), apodado como Mina el Mozo, también conocido como el «Corso Terrestre de Navarra», era sobrino del famoso militar y político Francisco Espoz y Mina. Su tío, al mando de la División de Navarra, fue considerado uno de los grandes defensores ante el ejército napoleónico.

16 Cfr.: *Itinerario descriptivo militar de España. Formado y publicado por el Depósito de la Guerra, con los datos recogidos sobre el campo, por el Cuerpo de Estado Mayor del Ejército*, t. III: «Provincias vascongadas, Navarra y Aragón», Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866, p. 393. GUZMÁN, M. L., *Mina el Mozo: Héroe de Navarra*, Madrid, Espasa Calpe, 1932, reed. Tafalla (Navarra), Txalaparta, 2003, pp. 88 y 89.

Desde entonces, el puente era reparado de manera provisional, como sucedió tras la riada de 1913;¹⁷ aunque, por aquellas fechas, el proyecto de la construcción del embalse comenzó a marcar el final de su historia, ya que era evidente que iba a quedar sepultado bajo sus aguas.

Ruesta, Escó y sus ermitas

Aunque Tiermas fuera la localidad de mayor población, los habitantes de este valle mantenían una estrecha vinculación dada la escasa distancia con las vecinas Ruesta y Escó, además de otros pueblos cercanos como Sigüés, Salvatierra o Artieda.

Ruesta, a pesar de sufrir un procedimiento expropiatorio similar, todavía luce los dos espléndidos torreones defensivos, datados en el siglo XI. Sus robustas estructuras se elevan sobre el caserío que los rodea, oteando desde sus alturas el valle, pero también los hogares que el tiempo ha ido desmoronando. (fig. 12)



Fig. 12. Villa de Ruesta en 1965: sobre su caserío destacan las imponentes torres defensivas del siglo XI y al fondo, al otro lado del embalse, la villa alta de Tiermas. Imagen disponible en: <http://castillodelcompromiso.org/esta-tierra-es-aragon-ruesta/>

17 Como así recogía la revista *Blanco y negro*, nº 1175, 23 noviembre 1913.

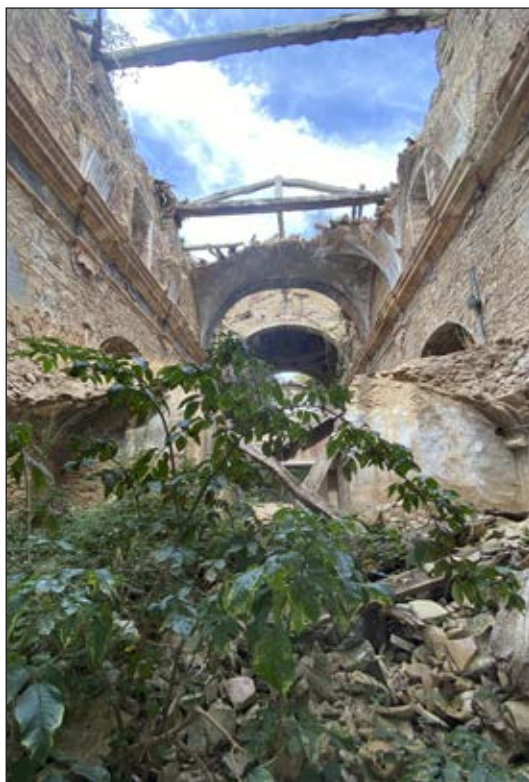


Fig. 13. Interior de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en Ruesta. Con su cubierta desmoronada, la maleza cubre su interior. Foto de la autora.

Además de la iglesia parroquial dedicada a Nuestra Señora de la Asunción (fig. 13), tenía tres ermitas: la de Santiago al oeste del pueblo, la de San Juan al este y al sur la de San Sebastián a orillas del río Regal, siendo esta última protagonista de la fiesta mayor de la localidad, con su romería celebrada el 20 de enero.¹⁸ Pero en las tres también el abandono ha dejado una

18 V.: <https://www.cincovillas.com/ermita-de-san-sebastian-en-ruesta/> y GASPAS, J. R., *Las ermitas de las Cinco Villas de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2021, p. 247, disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3899>

dramática y triste huella. Afortunadamente la de Santiago, al encontrarse más cerca del pueblo, se ha conservado mejor e incluso ha podido ser restaurada recientemente por el arquitecto Sergio Sebastián Franco, (fig. 14) que también ha consolidado las ruinas de su caserío. Mientras que, por el contrario, la más alejada, la de San Sebastián presenta su cubierta hundida y sus restos olvidados entre la maleza. Aunque, sin lugar a duda, la peor parte se la llevó la ermita de San Juan Bautista (fig. 14), situada junto a las orillas del embalse; ya que primero en 1963 fueron arrancadas sus pinturas románicas de su ábside, que se exhiben en el Museo Diocesano de Jaca, además fue despojada fraudulentamente de sus canecillos exteriores que soportaban la cornisa del ábside, como así denunciaba en su día el profesor Gonzalo Borrás. Posteriormente, en el año 2000, se desmoronó una pequeña parte de su muro meridional, que fue denunciado por el *Heraldo de Aragón*, el 23 de febrero, motivo por el cual las Cortes de Aragón instaron al Gobierno de la

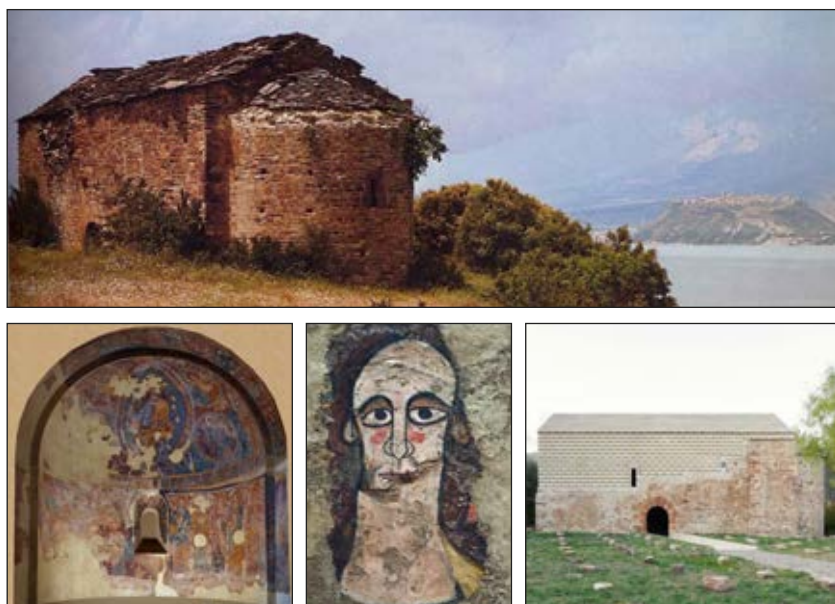


Fig. 14. La ermita de San Juan Bautista de Ruesta. Composición: exterior con su aspecto original, pinturas murales arrancadas del ábside y detalle del rostro de Cristo de la capa más antigua (conservadas en el Museo diocesano de Jaca y disponibles en <https://www.romanicoaragones.com/>) e intervención del arquitecto Sergio Sebastián para recomponer su volumetría perdida (<https://www.sergiosebastian.es/san-juan-de-ruesta>).



Fig. 15. Ermita de Santiago o San Jacobo de Ruesta: interior tras la restauración del arquitecto Sergio Sebastián. Imagen: <https://tectonica.archi/articles/conjunto-de-proyectos-en-el-camino-de-santiago-a-su-paso-por-ruesta-de-sergio-sebastian-1/>

comunidad a que ejecutara obras con carácter urgente para evitar el derumbe. Pero lejos de acometer una tarea de restauración respetuosa, la intervención fue un auténtico desastre; ya que se eliminó íntegramente la cubierta, se desmontaron y dispersaron gran parte de los sillarejos que formaban su gruesa fábrica y finalmente se colocó una tejavana que no solo afeaba notablemente su aspecto, sino que además ni siquiera lo protegía de las inclemencias meteorológicas.¹⁹ (fig. 15) Finalmente, el arquitecto Sergio

19 Conocida también como ermita de San Jua Bautista de Maltray al ubicarse cerca del antiguo monasterio cluniacense de su mismo nombre. Esta intervención fue denunciada en: POBLADOR MUGA, M.^a P., «Crónica de una destrucción anunciada. El camino de Santiago en el norte de la provincia de Zaragoza, un bien Patrimonio de la Humanidad en peligro», actas del *IV Seminario Internacional Forum – UNESCO*, [10-15 septiembre 2001], Valencia, Universidad Politécnica, UNESCO, 2002, v. IV (libro de comunicaciones, 2^a parte), pp. 363-380. POBLADOR MUGA, M.^a P., «El proyecto del recrecimiento del embalse de Yesa y el Camino de Santiago a su paso por la provincia de Zaragoza. El último capítulo

Sebastián Franco también ha sido el encargado de reconstruir sus muros para devolverles su volumetría original, recibiendo el reconocimiento a su labor con el Premio Hispania Nostra 2021, en Intervención en el territorio y en el paisaje, además del concedido por la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) de 2024.²⁰

El embalse de Yesa, del proyecto a la realidad: apuntes cronológicos para una lenta e inexorable agonía

Nadie podía imaginar que un día en este pequeño paraíso, perdido entre montañas, las fértiles tierras fueran anegadas y desaparecieran junto con ermitas, hogares y corrales, negocios, carreteras, caminos, molinos y puentes bajo las aguas de un embalse, transformándolo todo en un desierto humano. Pero así sucedió. A comienzos del siglo XX fue anunciada la construcción de una presa, con la idea de ubicarla en la localidad navarra de Yesa e inundar este valle zaragozano. En 1902 comenzó un dilatado procedimiento de expropiación que concluyó en 1962, justo seis décadas después.

La idea de proyectar un pantano para regar las áridas tierras de las Bardenas, compartidas por Aragón y Navarra, se inspiraba en la política hidráulica que defendían algunos regeneracionistas como Joaquín Costa: consistente en sacrificar algunos valles del Pirineo, donde nacían los afluentes de la margen izquierda del río Ebro, para calmar la sed de las llanuras de la cuenca media y reconvertirlas en regadío. Por aquellas fechas, las duras condiciones de vida en la alta montaña, sus modestos pueblos y villas alejados de los núcleos urbanos más prósperos implicados en la industrialización, mal comunicados por carreteras de trazados antiguos y tortuosos,

de un patrimonio cultural agonizante», en *Artigrama*, n.º 15, 2000, pp. 533-542, disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8442>

V. además: GASPAR, J. R., *Las ermitas...*, pp. 245-247, donde se menciona el litigio entre el Ayuntamiento de Ruesta y el Obispado de Jaca por el arranque de sus pinturas murales, dado que el consistorio entendía que la ermita era inmueble de su propiedad.

20 Sergio Sebastián Franco se ha encargado de la consolidación de las ruinas de Ruesta, así como de la restauración de las ermitas de San Juan y de Santiago o San Jacobo, ambas ubicadas en su antiguo término municipal, hoy integrado en el de Urriés, y además de la ermita de San Juan de Sigüés, v.: <https://tectonica.archi/articles/conjunto-de-proyectos-en-el-camino-de-santiago-a-su-paso-por-ruesta-de-sergio-sebastian-1/>

fueron provocando un lento goteo de emigrantes buscando la prosperidad en tierras lejanas, esperanzados con una vida mejor en la ciudad, donde las nuevas fábricas demandaban mano de obra.

Pero en este pequeño paraje sus habitantes no pensaban en emigrar. El gran atractivo natural de este valle, con medias térmicas y pluviométricas más suaves y distintas a las duras condiciones climáticas del Alto Pirineo, bendecido por la presencia de aguas termales, cuyas fuentes con propiedades medicinales eran conocidas desde la Antigüedad y habían permitido crear una fonda e incluso un hotel junto al balneario, contribuyendo a la mejora en las comunicaciones por carretera, especialmente con Pamplona, e incluso por ferrocarril, tras la inauguración de la línea que llegaba a la estación de Liédena. Indicios de prosperidad que alentaron una fatua esperanza de un progreso que nunca llegó.

Pero el mantenimiento de sus formas de vida tradicionales dará un vuelco radical con la llegada del siglo XX: en 1902 un Real Decreto, fechado el 25 de abril, propuso un Plan Nacional de Obras Hidráulicas para poner en marcha nuevas tierras de regadío, mediante la construcción de cuatro embalses en esta zona: en primer lugar uno en Yesa, donde actualmente se encuentra la presa, para alimentar al canal de Bardenas, que fue el único que se llevó a cabo, en segundo en la Foz de Biniés aprovechando el cauce del río Veral, el tercero en Salvatierra con la corriente del Esca y, finalmente, un cuarto en Usún, en el valle de Salazar, cerca de la Foz de Lumbier. Todo ello con la idea de irrigar una superficie de 30.000 hectáreas, distribuidas entre diversos pueblos de Navarra y Zaragoza. En cuanto al embalse de Yesa, tras un primer proyecto encargado en 1909 y concluido en 1912, se realizará un segundo en 1923, por los ingenieros Félix de los Ríos, Mariano Vicente y Antonio Colom, que será aprobado mediante Real Orden, de 7 de mayo de 1926, que dio paso al comienzo de las obras el 13 de noviembre de 1928 con la cimentación de la presa, aunque tuvieron que paralizarse en 1936, debido a la Guerra Civil.²¹ Pero el lugar elegido, desde el primer

21 Por aquellas fechas, los habitantes del valle parecían no presagiar el negro futuro que el destino les deparaba, como se desprende de las noticias de prensa, caso de la titulada «Mejoras en Tiermas», publicada en el *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 12-IV-1923), p. 1, referente al viaje del alcalde Mariano Jiménez, el cura párroco y el secretario municipal en representación del Ayuntamiento de Tiermas: «El objeto de su viaje a Zaragoza es el de

momento, presentó graves problemas de estabilidad en sus laderas, lo que motivó la intervención en 1945 de un nuevo ingeniero, René Petit que tuvo que reformar dos veces el proyecto, para disminuir la capacidad del vaso. Finalmente, el embalse de Yesa fue inaugurado en 1959 y en 1960 comenzó su llenado.

El anuncio de la inminente expropiación advertía, como amenazante espada de Damocles, que cualquier mejora no sería incluida en la tasación. Si era necesario un nuevo corral o acometer la pavimentación de una calle, se dejó de edificar o reformar y este valle se convirtió poco a poco en un reducto por el que parecía no transcurrir el tiempo. Por este motivo, cuando el hotel Infanta Isabel sufrió un pavoroso incendio debido a un cortocircuito, a finales de febrero de 1941, su propietaria decidió abandonar el negocio y ya nunca se volvió a reabrir.²²

La expropiación y desalojo de sus habitantes, el patrimonio artístico y documental dispersado, el abandono y el expolio

Paralelamente, con la presa ya en avanzado estado de construcción, en 1958 se decide instar al desalojo y reubicación de la población de Tiermas. Para ello se plantea crear una nueva entidad local en El Bayo financiada con el producto de la expropiación de los bienes de su antiguo consistorio, aunque finalmente esta nunca alcanzará el carácter de municipio; ya que se trata de un nuevo pueblo o núcleo de colonización del Canal de las Bardenas pero

gestionar la aprobación de un proyecto de traída de aguas para el pueblo y el del arreglo del puente sobre el río Aragón, dos obras muy necesarias en las que se halla grandemente interesado dicho vecindario».

22 «Un violento incendio destruyó el hotel del Balneario de Tiermas», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 22-II-1941), p. 2. La noticia relataba la virulencia del siniestro, que había «destruido el hotel del balneario de Tiermas, propiedad de doña María Pérez, viuda de Coarasa», el fuego al parecer se había iniciado «en las primeras horas de la madrugada y alcanzó grandes proporciones», añadiendo que al lugar habían acudido rápidamente las autoridades y el vecindario «que después de no pocos trabajos lograron evitar que las llamas se propagaran al edificio del balneario y a la fonda». Como resultado, «el hotel, que era un edificio de dos pisos, quedó completamente destruido por el fuego», por lo que las pérdidas ocasionadas fueron considerables. En cuanto a las causas, al parecer el incendio se produjo por un corto circuito y «debido al fuerte viento reinante, las llamas se propagaron rápidamente a todo el edificio».

integrado en el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros. Sin embargo, la división y reparto del terreno comunal de Tiermas fue cumplido tal y como fue previsto, adjudicando la margen derecha del terreno no inundado por el pantano a Escó y la izquierda a Ruesta, localidad ésta a la que todavía, por aquellas fechas, parece que el Estado no pretendía expropiar.²³

Algunos testimonios, siempre desgarradores, resumen el lamento por la tierra que les vio nacer a ellos y a sus familias, la nostalgia por la pérdida lenta e inexorable de las raíces, el desmoronamiento de sus antiguos hogares, el recuerdo cada vez más lejano de sus tradiciones, combinados con anécdotas y chascarrillos, que fueron recogidos en dos libros: en primer lugar, por fecha de publicación, el de José Murillo Navascués titulado *Tiermas en mi recuerdo*, de 1991,²⁴ y en segundo el de Manuela Calvo López, *Tiermas, la tristeza de un pueblo. La larga agonía de unos pueblos con mucho dolor y la vida nueva en otros*, de 1994.²⁵ Páginas escritas con el alma rota, por la melancolía y la rabia, que hoy nos sirven de fuentes esenciales para el conocimiento de lo sucedido, al recoger las experiencias de personas afectadas directamente por la expropiación. A los que debemos sumar otras dos interesantes aportaciones de Rafael Jiménez, creador del Museo Pedagógico de Aragón y antiguo habitante nacido en Tiermas, al que dedicó un capítulo en *Escuelas. El Tiempo detenido*, en 2007, y además la interesante novela *El portal de las brujas*, en 2012.²⁶ Obras, todas ellas, que permiten ser contrastadas con algunas noticias de prensa, como así lo recogía el zaragozano diario *El Noticiero*, en 1963, con motivo de la visita a la

23 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], Sección INC, Caja A/25351, Exp. 2254: «Presidencia del Gobierno. Comisión Regional de Riegos de las Bardenas. Ilmo. Sr. Ingeniero – Jefe de la Delegación del Instituto Nacional de Colonización», Zaragoza, noviembre de 1958. Desde aquí, mi agradecimiento al profesor José María Alagón Lasté por proporcionarme copia de este expediente y por la ayuda y ánimos constantes para llevar a cabo este trabajo.

24 MURILLO NAVASCUÉS, J., *Tiermas en mi recuerdo. La larga agonía de unos pueblos con mucho dolor y la vida nueva en otros*, Zaragoza, Oroel, 1991.

25 CALVO LÓPEZ, M., *Tiermas, la tristeza de un pueblo*, Navarra, SAHATS, 1994.

26 RAFAEL JIMÉNEZ colaboró en el libro VV.AA., *Escuelas. El tiempo detenido*, Zaragoza, Las tres Sorores, 2007, para rememorar en un capítulo «Tiermas. Hubo un pueblo y una escuela». V., además: JIMÉNEZ, R., *El portal de las brujas*, Pirineo, 2012, una novela ambientada en la localidad, en la que la mencionada puerta medieval, la ermita o los restos del balneario sirven como telón de fondo al relato.

zona de las autoridades provinciales del Movimiento y Diputación Provincial, que confirma el hecho de la negativa de los vecinos de Tiermas a marcharse de sus hogares:

El pueblo de Tiermas, este pueblo que pese a haber sido expropiado ya totalmente y no figurar como tal municipio, aún conserva algunos de sus habitantes, presentando las calles cubiertas de yerba y las casas, un aspecto desolador. Según se nos informó, el personal que todavía lo ocupa, deberá abandonarlo con carácter forzoso, el día 31 de octubre próximo. Como cosa sentimental queda, en el centro de la Plaza Mayor, una hermosa fuente con abundantes chorros de agua, fresca y cristalina; la iglesia con sus retablos que serán trasladados a la diócesis de Jaca y el reloj que todavía marca el vivir de estas gentes sencillas que han de abandonar su residencia en fecha muy próxima [...].²⁷

A la desolación por el desalojo se sumó la condena al desarraigo por la diáspora de familiares, amigos y vecinos y, por si fuera poco, la dispersión de su patrimonio artístico y documental y, con él, de su historia y sus tradiciones. Para el caso de Tiermas, cuyos habitantes fueron los primeros en ser expropiados y desalojados, los bienes que decoraban sus templos fueron repartidos. Como la Confederación Hidrográfica del Ebro (CHE) planteó la enajenación de todas las fincas del municipio de Tiermas, el reparto de sus tierras comunales supuso un alivio para los habitantes de Ruesta, al suponer que era posible evitar la expropiación; pero finalmente no sucedió así y la agonía solo se dilató un tiempo más. De hecho, su Ayuntamiento gastó tres millones de pesetas en llevar la luz hasta las casas del pueblo, mediante un tendido eléctrico desde Jaca, y tres años después de lograrlo y con el vaso del embalse ya llenado, los habitantes de Ruesta recibieron los justiprecios y también fueron requeridos para que abandonaran sus casas, sus corrales y establos y sus tierras:

Hicieron la expropiación del regadío, de estas huertas tan hermosas, viñedos, y la zona que iba pa Tiermas. Y luego a los tres años nos expropiaron todo, había que irse, cuando realmente se había ido la gente que tenía una

27 *El Noticiero*, «Visitas a los pueblos de la provincia. Emocionada visita al que fue pueblo de Tiermas, en el Pantano de Yesa» (Zaragoza, 25-VII-1963), p. 18. También son muy interesantes los testimonios aportados en: <https://asociacionprodefensadetiermas.wordpress.com/>

huertita, que tenía poca cosa, que se salvaba la vida. Si te quitaban la huerta mucha gente la dejaba, pero luego estábamos mucha gente que teníamos corrales, ganao, campos, cosas que podíamos haber vivido.²⁸

Como en Tiermas, los habitantes de Ruesta también fueron condenados a la diáspora y con la tristeza de ser obligados a marchar del pueblo: «Dejamos todo en los corrales, pensando que íbamos a volver, yo qué sé. La puerta la cerramos, dejamos ahí los recuerdos, los libros, las fotos, dejamos tantas cosas... ¿Qué te llevas a un piso?»²⁹

Unos se fueron a lugares cercanos de Navarra como Pamplona, Villava o Burlada, incluso a la cercana Sangüesa; otros se marcharon a las Cinco Villas a los nuevos pueblos de colonización en Ejea de los Caballeros, como El Bayo, Bardenas del Caudillo o Valareña, e incluso muchos a la ciudad de Zaragoza; algunos optaron por destinos más lejanos como San Sebastián o Barcelona, incluso hay quien se fue a la Argentina.

A la dispersión de los antiguos habitantes de estas localidades se sumó la de su patrimonio artístico y aquellos objetos que habían adornados sus iglesias y ermitas, venerados y sacados en piadosas procesiones, fueron distribuidos entre algunos templos de la diócesis de Jaca, como la propia catedral que luce en su torre una de las campanas procedentes de la antigua parroquial de San Miguel de Tiermas, de la que también salió el Cristo que preside el testero del altar mayor de la nueva parroquia de Nuestra Señora del Pilar, diseñada por el arquitecto Miguel Fisac para el nuevo barrio ferroviario de los Arañones en Canfranc – Estación, además de otras obras que fueron erigidas en los nuevos pueblos de colonización como El Bayo. Sin olvidar las piezas de gran valor artístico y sentimental que emigraron a la vecina Navarra, como sucedió con la apreciada y milagrosa imagen de San Virila, santo patrono de la mencionada villa de Tiermas y protagonista de una las procesiones que suscitaba mayor fervor entre sus habitantes, valiosa y apreciada talla que hoy se encuentra en el monasterio de Leyre, del que fue abad.

28 Una interesante recopilación de testimonios de antiguos habitantes protagonistas de la expropiación es la de RIVAS, F. A., *Ruesta vive. Memoria oral de un pueblo junto al pantano de Yesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2021, (col. Cuadernos de Aragón; 85), p. 136, disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/29/_ebook.pdf.

29 *Ibidem*, p. 137.

En los testimonios de los expropiados de estos pueblos late el dolor por la partida, la esperanza de regresar y el anhelo de no perder las tradiciones vividas y mantener el recuerdo: cada 25 de noviembre se celebraba la festividad de Santa Catalina de Alejandría, la víspera de San Sebastián el 19 de enero con una hoguera en la plaza que los jóvenes saltaban, también el Carnaval y los partidos de pelota, ya que tanto Tiermas como Ruesta disponían de frontón, una antigua tradición aragonesa hoy prácticamente olvidada.

De la misma manera sucedió con los bienes muebles que decoraban la iglesia parroquial de Ruesta, hoy también en ruinas:

Era bonita la iglesia, el altar mayor, una preciosidad, barroco. Los laos era todo barroco y estaba a un lao San Joaquín y al otro Sant'Ana en bustos. La iglesia, nuestra señora de la Asunción se llamaba. Había un sagrario precioso y luego había santos y una imagen de mi altura que era Sant'Ana y otro que era San Joaquín. Las columnas eran retorcidas, todo barroco, era una preciosidad. Y un altar que había así p'abajo que allá ponían a San Sebastián, también, todo eso fue a Jaca me parece, al obispado. La Gloria de Pelaire, en la Sagra, un barrio de Barcelona, va un día y dice: vamos a ese anticuario. Que le gustan las cosas... Va y le dice al anticuario: oye, estas columnas eran de Ruesta. Ah sí. Vinieron anticuarios.³⁰

En ocasiones, estos relatos y comentarios incluso aportan indicios para seguir la pista a algunos de estos bienes que adornaron las iglesias y ermitas, cuyos muros desnudos y sus cubiertas en ruinas, caso de la parroquial de Ruesta, ya casi ni permiten imaginar lo que fue:

En Jaca tienen en el Carmen dos retablos. Y en la iglesia esa que está donde el Coso, que hay un colegio, pues en esa iglesia también hay un retablo, ése es el de los judíos que estaba en el lao izquierdo donde se ponían los chicos. Nosotras a la derecha. Y allí hay una virgen también muy valiosa. Y también el retablo de la Asunción que estaba encima del sagrario, en el altar mayor, ése está en Leyre. Estaba San Pedro y San Juan, San Joaquín y Sant'Ana, pero como vosotros de altos, allí en el altar mayor. [...] La pila bautismal está en Artieda, a lo mejor también la cruz de plata. Las tallas de San Sebastián también están en Artieda. Las campanas están en Leyre. También el altar que llamaban de los judíos, que estaba nada más entrar a la derecha, y una moreneta que estaba en el atrio de Ruesta. Había una virgen de piedra en una hornacina que está en el Museo de Jaca. Allí también hay algo del altar de Santa Lucía de Ruesta. La pila de la

30 *Ibidem*, p. 174.

ermita de San Juan está en Formigal. El palio que había era de San Juan de la Peña, luego se lo llevaron.³¹

Al abandono se sumó el expolio, presuntamente a manos de desaprensivos, como así fue denunciado por el profesor Bernabé Cabañero, que llamaba la atención de la desaparición de una piedra de cancel, posiblemente de época carolingia, reutilizada como decoración sobre la clave del arco de la fachada de la casa parroquial, ubicada junto a la iglesia de Tiermas, y que había sido arrancada.³²

No es muy diferente el caso de Escó que –a diferencia de Tiermas, el cual fue vendido a Sigüés, y de Ruesta, en este caso entregado a Urriés– es patrimonio de la CHE. Su iglesia parroquial de San Miguel mantiene su ábside románico y la ermita de Nuestra Señora de las Viñas ha sido reconstruida por sus antiguos habitantes. Su caserío, a fecha de hoy, solo



Fig. 16. Pueblo de Escó, situado en las orillas del embalse de Yesa.

Foto: <https://www.infobae.com/>

31 *Ibidem*, p. 174.

32 CABAÑERO SUBIZA, B., «El Camino de Santiago y la muerte del rey Sancho Ramírez. Un expolio que coincide con la conmemoración de un aniversario», *Artigrama*, n.º 10, 1993, pp. 527-532, disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7783/6493>.

es habitado por tres solitarios pastores que conservaron la propiedad y ahora viven en él con sus ganados y perros, aunque el aspecto de las casas y calles (fig. 16) es tan ruinoso que fue utilizado, junto con algunas tomas filmadas en Tiermas, para el rodaje de la película *Guernika* (2016), dirigida por Koldo Serra, utilizados como exteriores para ambientar el bombardeo alemán de la ciudad vasca durante la Guerra Civil española, en 1937.³³

Un valioso patrimonio en ruinas: la destrucción de un tramo del Camino de Santiago

Cualquier persona sensible, amante del patrimonio, no puede entender cómo las administraciones públicas implicadas no han sabido encontrar una solución respetuosa y sensata para conservar y poner en valor este valioso patrimonio histórico, artístico, arqueológico, etnográfico y cultural, ni tampoco han sido lo suficientemente generosas permitiendo la reversión de aquellos que fueron obligados al desalojo. Tampoco se explica que no ponga remedio a la progresiva decadencia de la ruta jacobea aragonesa, que dispone de un rico patrimonio histórico, artístico y cultural, pero en un estado lamentable. El hecho de que una gran parte de este camino se haya convertido en un desierto humano es la causa principal, a todas luces evidente, que impide ser frecuentada por los peregrinos, al no cubrir servicios básicos (alojamientos y albergues para pernoctar, restaurantes, comercios...), pero sobre todo la seguridad y asistencia en su recorrido.³⁴

33 V.: <https://www.lospueblodeshabitados.net/search/label/Esco>. También resulta de gran interés la web de la Asociación Pro Reconstrucción de Escó: <http://www.deesco.org/index.php>

34 La Confederación General del Trabajo (CGT) logró la concesión de un albergue en Ruesta en 1988, por parte de la CHE, y es uno de los pocos servicios a disposición de peregrinos o turistas en esta zona afectada por el embalse, con un pequeño albergue. Sin embargo, los antiguos habitantes de estas localidades y sus descendientes han fundado asociaciones para solicitar la reversión de sus bienes, con la idea de rehabilitar sus hogares y mantener sus tradiciones –Asociación Pro Defensa de Tiermas en 1992 y la Asociación Pro Reconstrucción de Escó en 1999–, pero ninguna lo ha conseguido, ni siquiera recurriendo a los tribunales. El argumento legal reside en que las expropiaciones fueron calificadas de «forzosas» en las tierras anegadas por el pantano, mientras para que el resto

Una tierra sin gentes, deshabitada, es una tierra estéril, sin vida, y este es el verdadero problema del Camino Francés o Ruta de la Vía Tolosana en Aragón. El abandono y la ruina se han convertido en crónicos obstáculos que impiden la conservación de un valioso patrimonio material e inmaterial y lastra, hasta hacerla casi imposible, la gestión del patrimonio cultural, desvirtuando cualquier propuesta inspirada en el propósito de reactivar este milenario camino de peregrinación, que languidece sin remedio.³⁵ Ya que los pequeños pueblos que quedan en su entorno, Cada vez más envejecidos y con escasísimo número de vecinos, los pueblos situados en su entorno resultan incapaces de regenerar un territorio desarticulado y diezmado en habitantes.

de bienes sobrantes la Administración establece la figura de «expropiación voluntaria», que no permite reversión alguna. Pero la realidad fue muy diferente, porque la mayoría de las gentes que habitaban este valle no se querían marchar, como así lo corroboran los testimonios y pruebas documentales. Es evidente que el régimen político de aquellos años impedía oponerse a los planes en materia hidráulica del general Francisco Franco, porque la inauguración del embalse de Yesa y la construcción de pueblos de colonización en las Cinco Villas, incluido el traslado de poblaciones, formaba parte de su programa para fomentar nuevas tierras de regadío en el Canal de las Bardenas y, aunque iniciado décadas antes de su gobierno, constituyó un de los proyectos estrella de la dictadura.

35 A la destrucción de este tramo del Camino de Santiago a su paso por Aragón le hemos dedicado desde hace años numerosos artículos y comunicaciones en congresos, por orden cronológico:

POBLADOR MUGA, M.^a P., «Proyecto de rehabilitación de Tiermas (Zaragoza). La recuperación de una antigua villa del Camino de Santiago», en *Gestión de Patrimonio Cultural. Curso de Postgrado. Proyectos Fin de Curso 1999*, Zaragoza, Universidad, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 341-352.

POBLADOR MUGA, M.^a P., «El proyecto del recrecimiento del embalse de Yesa y el Camino de Santiago a su paso por la provincia de Zaragoza. El último capítulo de un patrimonio cultural agonizante», *Artigrama*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, n.º. 15, 2000, pp. 533-542, disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8469>

POBLADOR MUGA, M.^a P., «La agresiva intervención...», disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8442>

POBLADOR MUGA, M.^a P., «El Camino de Santiago en Aragón y su problemática», *Jaca Jacobeo. Asociación de Amigos del Camino de Santiago de Jaca*, Jaca (Huesca), n.º 4, febrero 2007, pp. 4-8.

POBLADOR MUGA, M.^a P., «Crónica de una destrucción anunciada. El camino de Santiago en el norte de la provincia de Zaragoza, un bien Patrimonio de la Humanidad en peligro», actas del *IV Seminario Internacional Forum – UNESCO*, [Valencia, 10-15 septiembre, 2001], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, UNESCO, 2002, vol. IV (Libro de comunicaciones, 2ª parte), pp. 363-380.

POBLADOR MUGA, M.^a P., «Nostalgia y recuerdo...».

Su incierto futuro y su ruina han sido condenados por el ICOMOS³⁶ y todo ello a pesar de estar catalogado como Conjunto de Interés Cultural desde 1962 y, por tanto, estar teóricamente protegido por la legislación española y aragonesa, además de formar parte del Primer Itinerario Cultural Europeo declarado por la Unión Europea en 1987 y ser considerado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 1993.

Si las piedras pudieran hablar... Quizás nos pidieran que no olvidemos, que no permitamos que el tiempo borre este pequeño paraíso de la memoria, que ayudemos a mantener su recuerdo. Investigar lo que fue y lo que queda, indagar entre las escasas fuentes disponibles, contrastar con los restos materiales, cuya débil presencia van desdibujando su aspecto al sumirlos en el abandono, para dejar constancia de lo que desapareció y también de lo que fue trasladado y posiblemente ya nunca regrese.

Ruinas abandonadas, muros de piedra prisioneros de una maleza convertida en indómita carcelera que impide el paso por calles y plazas antes llenas de vida, donde el viento, ahora su único morador, desgarrar el silencio al atravesar puertas y ventanas. Antiguos hogares con sus tejados desmoronados abiertos al cielo, día tras día y noche tras noche. En ellos la leña ya no prende en sus chimeneas, porque las familias que los habitaron, generación tras generación, fueron obligadas a desalojar sus hogares y tierras, víctimas de un innmercedo destino. Este precioso valle, un paraje de extraordinario valor natural y paisajístico, histórico, artístico, arqueológico, etnográfico y, por si fuera poco, termal constituye parte esencial de nuestras raíces, un patrimonio material e inmaterial huella de lo que fuimos y testigo de nuestra historia. Quizás sus piedras, si pudieran hablar, nos implorarían que este rincón de Aragón nunca sea olvidado.

36 ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), informe sobre las afecciones a este tramo de la Ruta Jacobea, conocido como Camino Francés, emitido en 2009: http://yesano.com/informes/Camino_Santiago/2009_ICOMOS_informe_Yesa_Camino_Santiago.pdf.

Pero lejos de resolver este problema con seriedad científica e histórica, el Gobierno de Aragón ha optado por eliminar de un plumazo el ramal norte o principal, que discurría por Sigüés, Escó, Tiermas y el monasterio de Leyre, para llegar a Sangüesa, optando por su absoluta omisión en su página web y sustituirlo por una ruta al sur, llena de obstáculos, como su fuerte desnivel al discurrir por una cima que supera los 900 m y su despoblación, que transcurre por Ruesta, pasa por Undués de Lerda en el valle vecino y da una amplia vuelta hasta llegar a Navarra: <https://caminodesantiagoporaragon.com/localidades/>

Canto amargo sin mañana
erial de la soledad
¿Aún repican tus campanas?
¿por esos que volverán?

¿O acaso ha acabado el cuento?
Nos han escrito el final.
Si aquel árbol no fue nuestro
su fruto de quién será.

(...)

Levantad contra el olvido
las ruinas de un viejo reino.
Unidos somos un río
de nieve que arde en un sueño.

*«Canción de amor para una tierra sin mar»,
La Ronda de Boltaña [Letra y música: Francho Sarrablo],
La huella que el tiempo deja [CD], Kikos, 2014.*

ARTISTAS ARAGONESES EN LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE LA POSGUERRA: LAS ESCULTURAS DE LOS NAVARRO

*Aragonese artists in the post-war colonization villages:
the sculptures of the Navarro family*

José María Alagón Laste¹

A Antonio Navarro Vega, *in memoriam*

El Instituto Nacional de Colonización (INC), organismo creado en 1939, se ocupó de la creación de nuevos pueblos vinculados a las áreas regables en las que actuó. Una parte muy importante de su labor constructiva lo constituye la dotación de inmuebles religiosos, principalmente iglesias, capillas y/o ermitas, siendo una de las promociones artísticas más importantes que se verificaron en el medio rural en la posguerra, junto a los trabajos de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

A este respecto, el INC contó en su nómina con un buen número de arquitectos; sin embargo, en su plantilla no se contempló la inclusión de artistas plásticos. En consecuencia, para dotar de imaginaria religiosa a los numerosos pueblos creados en el medio rural, fue necesario contar con estos profesionales ajenos al INC.

En este contexto, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid (posterior Museo Reina

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jmalagon@unizar.es. ORCID iD: 0000-0001-8288-3262.

Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025), y se inscribe en el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

Sofía), se encargó de establecer una comunidad de artistas de reconocido prestigio en su entorno,² cuyas obras se remitirían, desde la capital, a los pequeños núcleos creados por el INC en su trayectoria. Era una forma de promocionar el arte contemporáneo en un contexto alejado de las grandes urbes.³ Tal como expresó uno de los escultores que trabajaron para el Instituto, José Luis Sánchez, las obras tenían buena recepción en el medio rural:

El arte de los artistas que hacían arte religioso y a la vez pagano, era considerado peligroso en los seminarios. En cambio, las iglesias de colonización —por poner un ejemplo—, eran aceptadas como regalo, y cuando he ido a colocar imágenes a los pueblos la gente estaba encantada. Por el contrario, en Madrid, la burguesía, que tenía el colmillo más retorcido, se quedaba con la idea de que los artistas éramos una gente muy especial. Así que los artistas íbamos al campo, con ganas de experimentar, de poder hacer cosas, y con la necesidad de hacerlas para poder vivir, porque en aquella época un cuadro —y no hablémos de una escultura— no tenía acomodo alguno, ni existía una protección oficial de premios y concursos.

[...] Pero en el clero no hubo aceptación. Y en esta época sólo había tres religiosos interesados en el arte sacro [el padre Aguilar, el padre Roig y el padre Plazaola], lo que era una cosa bastante grave.⁴

Esto nos ha dado como resultado el envío de numerosas piezas a diferentes pueblos de la geografía española (Andalucía, Extremadura, Aragón, etc.), ocasionando una seriación y repetición de modelos. Ejemplo de ellos

2 Sobre la labor de Fernández del Amo en el INC, véanse, entre otros: CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010; CORDERO AMPUERO, Á., *Fernández del Amo. Aportaciones al arte y la arquitectura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Secretaría General Técnica, 2019; LEJEUNE, J.-F., «Landscape, Abstraction and Integration of the Arts. The Villages of José Luis Fernández del Amo», in Lejeune, J.-F., *Rural Utopia and Water Urbanism. The Modern Village in Franco's Spain*, Berlín, DOM publishers, 2021, pp. 264-301; GARCÍA-ROSALES, G. y CASTAÑO PEREA, E. (eds.), *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y arte en un espíritu inquieto*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2022 y MOLÍNS, P., «La integración de las artes en los años cincuenta o la mística del arte en Fernández del Amo», en Amado, A. y Patiño, A. (coords.), *Pueblos de colonización. Miradas a un paisaje inventado*, Madrid, Fundación ICO, Ediciones Asimétricas D. L., 2024, pp. 219-244.

3 Los trabajos, en su mayor parte anónimos, han comenzando a ser reconocidos recientemente, puesto que, al ser obras que, en su mayor parte, no fueron firmadas —al no identificarse los creadores con estas piezas religiosas—, su autoría no era conocida en los pueblos.

4 BLANCO AGÜEIRA, S., «El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez», *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n.º 1, 2011, pp. 73-79.

son los trabajos de la empresa madrileña Talleres de Arte Granda, entre la que destacan creadores como Lorenzo Frechilla, del que encontramos obras en la práctica totalidad de las zonas en que trabajó el Instituto, especialmente su talla de san Isidro, patrón del INC, que se ha verificado, entre otros lugares, en Jaén,⁵ Cádiz,⁶ Córdoba,⁷ Sevilla,⁸ Almería,⁹ Alicante,¹⁰ Cáceres o Badajoz.¹¹

Sin embargo, en la cuenca del Ebro, además de estas piezas remitidas desde los Servicios Centrales, su arquitecto responsable, José Borobio Ojeda,

5 LÓPEZ GONZÁLEZ, R. y TORIBIO RUIZ, R. M., *Los pueblos de colonización de la provincia de Jaén. Arquitectura y arte*, Jaén, Fundación Unicaja, 2022; CENTELLAS SOLER, M. y JIMÉNEZ PARRAS, F., *Los pueblos de colonización en el término municipal de Úbeda*, Úbeda, Asociación cultural Dimomo Arquitectura, Ayuntamiento de Úbeda, 2022.

6 LÓPEZ GONZÁLEZ, R. y TORIBIO RUIZ, R. M., *Arquitectura y arte en los pueblos de colonización de la provincia de Cádiz*, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 2018.

7 LÓPEZ GONZÁLEZ, R. y TORIBIO RUIZ, R. M., *Los pueblos de colonización de la provincia de Córdoba. Arquitectura y arte*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2022.

8 LÓPEZ GONZÁLEZ, R. y TORIBIO RUIZ, R. M., *Los pueblos de colonización de la provincia de Sevilla. Arquitectura y arte*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021.

9 CENTELLAS SOLER, M., RUIZ GARCÍA, A. y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, P., *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva arquitectura*, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Fundación Cajamar, 2009.

10 MOLINA BALLESTEROS, P., «La vanguardia en los espacios sacros de la colonización española», Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte, n.º 20, 2021, pp. 1-17.

11 LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del M. y BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes plásticas. Un Arte para la Liturgia», en Espina Hidalgo, S. y Mosquera Müller, J. L. (coords.), *Pueblos de colonización en Extremadura*, Badajoz, Publicaciones de la Secretaría General, 2010, pp. 283-315; CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., «Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar», en Lozano Bartolozzi, M.^a del M., y Méndez Hernán, V. (eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64; BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana», en Lozano Bartolozzi, M.^a del M., y Méndez Hernán, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017, pp. 221-243; BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., «Arte religioso en las Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización», en Lozano Bartolozzi, M.^a del M., y Méndez Hernán, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2018, pp. 37-63; y BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., «Las artes plásticas en iglesias del Instituto Nacional de Colonización al sur de Badajoz», en Méndez Hernán, V. y Bazán de Huerta, M. (coords. y eds.), *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2021, 295-333.

desde el inicio de su labor defendió el recurso a artistas aragoneses para la dotación de los pueblos de su autoría, consciente de las dificultades que se encontraban los creadores plásticos de las provincias para poder vivir de su arte, fuera de los establecidos en Madrid y Barcelona.

Contó para ello con artistas de reconocido prestigio, como el pintor José Baqué Ximénez, o la empresa Arte Sacro Navarro, conformada por los primos Manuel y Leopoldo Navarro, que se ocuparon de una ingente cantidad de obras en esta demarcación, que abarca las provincias de Huesca, Lérida, Teruel y Zaragoza.

En este estudio abordaremos las manifestaciones artísticas escultóricas de la citada empresa, en sus diferentes procedimientos, técnicas y materiales. Por lo general, se trata de obras realizadas en bulto redondo o en bajo-relieves, y, en cuanto a los materiales, se recurre especialmente a la madera. Suelen ubicarse principalmente en los altares mayores de los templos.

En este caso los ejemplos se localizan en núcleos poblaciones de pequeño tamaño, que con apenas una década de vida ya comenzaron a sentir las consecuencias de la despoblación, hecho que ha desencadenado algunos inconvenientes con la conservación de este patrimonio.

Los Navarro en el contexto de la escultura aragonesa de posguerra

El periodo de la posguerra constituyó para la escultura aragonesa un momento arduo, siendo considerada la más desamparada de las Bellas Artes y la menos representativa de este periodo en comparación con momentos previos a la contienda.¹² Incluso se llegó a vaticinar en la prensa zaragozana el peligro inminente de muerte en que se hallaba esta disciplina.¹³

Sin embargo, asistimos a un momento de renacimiento de la escultura religiosa, marcada por la destrucción que se constató durante el periodo

12 SEPÚLVEDA SAURAS, M.^a I., *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 433-479; y «El panorama artístico en Zaragoza a mediados del siglo XX», en VV. AA., *Aragón y las artes. 1939-1957*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, IAACC Pablo Serrano, 2022, pp. 83-97.

13 J. R. A., «¿Desaparecerá la escultura? Armando Ruiz ha dado el primer grito de alarma», *Amanecer* (Zaragoza, 27-XII-1947), p. 3.

bélico, y en la que tuvieron un papel fundamental organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, cobrando un especial protagonismo empresas como los talleres de Olot, en Cataluña;¹⁴ los de Granda, en Madrid;¹⁵ o, en el caso de Aragón, los talleres zaragozanos de los Albareda,¹⁶ de los Navarro o de Bellosó. Debemos citar igualmente algunos proyectos de envergadura, como la ejecución de la fachada meridional de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, concebida por el escultor Antonio Torres Clavero.¹⁷

En este sentido será fundamental la Exposición Regional de Bellas Artes realizada en Zaragoza en octubre de 1940, con motivo del XIX Centenario de la Virgen del Pilar¹⁸. Este evento sirvió para verificar la nómina de artistas en activo que se encontraban en Aragón tras la contienda bélica, a la vez que proporcionó un importante impulso a los participantes.¹⁹ A este respecto, los Navarro, bajo el nombre de «Arte Decorativo “Navarro-Navarro”», presentaron, en la sección de Artes Decorativas, tres tablas para un retablo y una hornacina con estofas con el título «El Salvador».²⁰

En consecuencia, tal como advierte García Guatas, en este contexto el arte perdió su condición de creación laica y libre, poniéndose al servicio del

14 CUÉLLAR I BASSOLS, A., *Els «Sants» d'Olot. Historia de la imatgeria religiosa d'Olot*, Barcelona, Edicions El Bassegoda, S.A., 1985.

15 ALAGÓN LASTE, J. M.^a, «Las obras escultóricas de los Talleres de Arte Granda de Madrid para los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro en la posguerra», *Aragonia Sacra*, n.º XXVIII, 2025, pp. 295-317.

16 CASTILLO GENZOR, A., «Una dinastía insólita: los Albareda», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.ºs. XI-XII, 1983, pp. 126-147; «Los Albareda y el Arte Religioso», en ALBAREDA, J., *El retablo mayor del Pilar y Los Albareda y el Arte Sacro*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 31 de mayo de 1976, pp. 17-31.

17 ARA FERNÁNDEZ, A., «La decoración escultórica del Pilar en el siglo XX: la obra de Antonio Torres», *Artígrama*, n.º 19, 2004, pp. 453-471.

18 PANO GRACIA, J. L. y PINILLA LANGA, F., «La Exposición Regional de Bellas Artes del XIX Centenario de la Virgen del Pilar (Zaragoza, 1940)», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 253-274.

19 GARCÍA GUATAS, M., «La escultura aragonesa entre la impersonalidad y los ritos locales», *Andalán. Periódico quincenal aragonés*, n.ºs. 400-401, 15 de marzo a 15 de abril de 1984, pp. 70-71.

20 Por su parte, Manuel Navarro presentó, a la sección de pintura, dos óleos: un «Paisaje» y una «Venida de la Virgen del Pilar». *Exposición Regional de Bellas Artes del XIX Centenario de la Virgen del Pilar. Catálogo de obras y artistas expositores*, Zaragoza, Tip. E. Berdejo Casañal, 1940 (sin paginar).

nuevo orden y de la religión, cuestión que queda patente especialmente en el campo de la escultura,²¹ dando como resultado unas obras «de muy limitadas o nulas propuestas innovadoras, ni en los temas –férreamente determinados por la procedencia de los encargos–, ni en la concepción estética».²²

Arte Sacro Navarro

La empresa Arte Sacro Navarro,²³ conformada por los primos Leopoldo Navarro Orós (1912-1993) y Manuel Navarro López (1913-2004), realizó un buen número de obras escultóricas para las iglesias del Instituto Nacional de Colonización en la cuenca del Ebro.²⁴ Su especialidad era la realización de todo tipo de trabajos relacionados con el arte religioso: retablos, altares, imaginería, pintura, decoración, dorado, marcos, mosaicos,²⁵ esmaltes y restauración. A estas labores se sumaría en los años cincuenta la vidriera, labor que sigue desarrollando en la actualidad la empresa.²⁶

Estos artistas recibieron el apoyo de los arquitectos Regino y José Borobio en diferentes obras civiles y religiosas, como el edificio del Gobierno Civil de Zaragoza²⁷ o, en el caso que nos ocupa, los templos erigidos en

21 GARCÍA GUATAS, M., «La escultura en Aragón en tiempos de silencio de la modernidad», en *Momentos y contextos. Escultura de Ribagorza en el siglo XX. Lux Ripacurtiae VII*. Graus (Huesca), Ayuntamiento de Graus, 2003, pp.102-116, espec. p. 103.

22 GARCÍA GUATAS, M., «La escultura...», p. 104.

23 También podemos encontrarla citada como «Artes Decorativas-Arte Sacro Navarro» o como «Arte Decorativo Navarro-Navarro». No obstante, hemos optado por la denominación con la que ellos mismos se referían y con la que firmaban los trabajos, «Arte Sacro Navarro».

24 Un primer acercamiento a esta empresa lo realizamos en ALAGÓN LASTE, J. M.^a, «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 15, 2011, pp. 1-15.

25 ALAGÓN LASTE, J. M.^a, «La técnica del mosaico aplicado a la arquitectura y su resurgimiento en el período de la posguerra: ejemplos de decoración musivaria en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro», en Lomba, C., Carretero, C., Castán A. y Vázquez, M. (eds.), *Reflexiones sobre el gusto VI*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 369-380.

26 ALAGÓN LASTE, J. M.^a, «Las vidrieras de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: entre la tradición y la modernidad», *Turiaco*, n.º 26, 2022-2023, pp. 147-180.

27 VÁZQUEZ ASTORGA, M., *El edificio de la Delegación del Gobierno en Aragón (antiguo Gobierno Civil de Zaragoza) como imagen de la historia de la ciudad contemporánea*,

los pueblos de colonización, para los que este taller elaboró un tipo de esculturas de bulto redondo, generalmente talladas en madera y siguiendo un tratamiento figurativo.

El estudio-taller estuvo instalado primeramente en la calle Sepulcro, n.º 42 de Zaragoza, hasta que en 1948 se trasladó a la calle Almagro, n.º 3,²⁸ a un edificio de su propiedad, erigido de nueva planta (según proyecto de los hermanos Borobio de abril de 1947), con dos pisos en altura, destinado la baja a estudio y taller decorativo y las superiores a viviendas para los dos primos. Por este motivo, el 26 de julio de 1948 Leopoldo solicitó permiso al consistorio para instalar un taller de carpintería mecánica.²⁹

Hay que advertir a este respecto, y como hemos constatado al estudiar su producción, que la obra escultórica está más relacionada con la figura de Leopoldo Navarro,³⁰ siendo sin embargo la pintura el campo de Manuel Navarro. Aun así, debemos tener presente que siempre aparecen firmadas con el nombre de Arte Sacro Navarro, siendo, por tanto, la denominación que emplearemos cuando aludamos a sus obras.

Esta empresa destacó desde sus inicios por sus procedimientos artesanales, en los que los Navarro fueron un referente indiscutible, incluyendo a la siguiente generación, esto es, los hijos de Leopoldo: Leopoldo Navarro Vega, que se dedicaría inicialmente a la pintura y la escultura,³¹ y su

Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 108-120.

28 En la documentación también aparece referido como calle Almagro n.º 1-3.

29 «Que para instalar un taller auxiliar de carpintería mecánica para la preparación de maderas con destino a los trabajos que realiza en su Estudio de arte religioso y ornamental, que traslada a los locales de su propiedad, sitos en la dirección mencionada, precisa la colocación de tres motores [...]». Archivo Central Municipal de Zaragoza [ACMZ], Caja, 200358, Exp. 4381: «Expediente de instalación de industria en c/Almagro 1-3, a nombre de Leopoldo Navarro Orós». (Zaragoza, 1948).

30 Información obtenida en la entrevista realizada a Antonio Navarro Vega en Zaragoza, el 20 de mayo de 2011.

31 El 27 de enero de 1968 cursó la solicitud para que le fuera concedida la licencia municipal para la apertura, por cambio de nombre, de una carpintería mecánica, y que figuraba a nombre de su padre, Leopoldo Navarro Orós. La referida licencia fue concedida en fecha 29 de mayo de 1968. ACMZ, Caja 202072, Exp. 12368: «Licencia de apertura en c/Almagro 3, a nombre de Leopoldo Navarro Vega (carpintería)». (Zaragoza, 1968). El proyecto está firmado por el perito industrial Arturo J. García Marín.

hermano Jesús Antonio, centrado en la vidriera.³² Tal como expresaba Lorenzo Iniesta en una entrevista de 1970, las propuestas de los Navarro luchaban contra esa seriación a la que hemos aludido previamente:

Vivimos una época en que todo tiende a la masificación. Los hombres se parecen, cada vez más, a sus vecinos y pierden su personalidad. Este fenómeno social se aprecia particularmente en las viviendas y en los muebles, efectivamente estandarizados [sic.], faltos de originalidad... La librería, el tresillo, el taquillón, los visillos, los dormitorios, las habitaciones de los niños: siempre los mismos elementos, tantas veces carentes de personalidad y de buen gusto.³³

Pero este taller, pasada la década de los '60, en la que se realizaron los trabajos objeto de este estudio, se dedicó fundamentalmente al arte de la vidriera, tal como expresaba Leopoldo Navarro en una entrevista publicada en 1973:

Actualmente, tanto los bancos como la sillería como coro como los retablos de los templos no tienen gran aceptación. Los confesionarios también pasarán pronto a la historia, porque ahora domina el estilo funcional. Lo mismo podría decirse de la imaginería: actualmente sólo trabajamos en restauraciones de algunas imágenes de pasos [de Semana Santa].

32 La solicitud de apertura de un establecimiento destinado a «taller de gaseado de vidrios-vidriera artística» en la calle Almagro n.º 1-3, fechado en 19 de febrero de 1979, fue resuelta negativamente en 16 de marzo de ese año, por estimar «que la actual instalación no se ajusta al proyecto que sirvió para la concesión de licencia de instalación con fecha 14 de junio de 1965 [sic.]» (se refiere a la licencia de 1962). ACMZ, Caja 205481, Exp. 10137: «Licencia de apertura en c/Almagro 1-3, a nombre de Jesús Antonio Navarro Vega (taller de vidriera artística)». (Zaragoza, 1979).

Posteriormente, el 5 de diciembre de 1985, se cursó una nueva solicitud por el mismo profesional para ampliar la actividad comercial con la venta de molduras, que fue resuelta favorablemente en 21 de enero de 1986. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], Caja 842218, «Licencia de apertura en c/Almagro 3, a nombre de Antonio Navarro Vega (venta de molduras-ampliación de epígrafe)», (Zaragoza, 1985).

El taller fue trasladado a la zaragozana calle Toledo, n.º 7, con el nombre de «Vidrieras de Arte Cristacolor, S.L.». El 19 de enero de 2001 se solicitó la apertura, en base al proyecto de reforma del local firmado por el arquitecto técnico José Ignacio Larraz Vileta (de fecha 9 de diciembre de 2000). Se concedió el 22 de febrero de 2001. ACMZ, Caja 69635, Exp. 01, «Licencia de obras de acondicionamiento y apertura para local sito en calle Toledo 7 destinado a artesanía-vidrieras (Vidrieras de Arte Cristacolor)». (Zaragoza, 2001).

Hay que advertir que en el año 2000 se solicitó licencia para demoler el edificio de la calle Almagro n.º 1-3.

33 «Los Navarro, una familia de artesanos», *El Noticiero* (Zaragoza, 29-XI-1970), p. 35.

[...] En definitiva, el arte sacro se preocupa casi únicamente de los adornos de vidrio, en cuanto a la decoración interna de los templos.³⁴

A continuación, estudiaremos las obras realizadas por esta empresa para las iglesias de los núcleos de Gimenezells (Lérida), Valsalada (Huesca), Valmuel (Teruel), San Jorge (Huesca), Valfonda de Santa Ana (Huesca), Sodeto (Huesca), San Lorenzo del Flumen (Huesca), Pla de la Font (Lérida), Artasona del Llano (Huesca), Cantalobos (Huesca), Santa Anastasia (Zaragoza) y Sancho Abarca (Zaragoza).³⁵

En ellas encontramos una dualidad de propuestas acordes con los trabajos que realizaba esta empresa: por un lado, piezas acordes con la tradición, tanto en la técnica (madera tallada y policromada) como en la estética, y, por el otro, imágenes más comprometidas con la modernidad, incluyendo materiales originales, como el tablero de novopán, la chapa, la resina o el vidrio coloreado. Unas obras con las que se pretendía huir de la seriación y que, a diferencia de las remitidas desde los Servicios Centrales de Madrid, estaban confeccionadas teniendo en cuenta el destino en el que debían ubicarse.

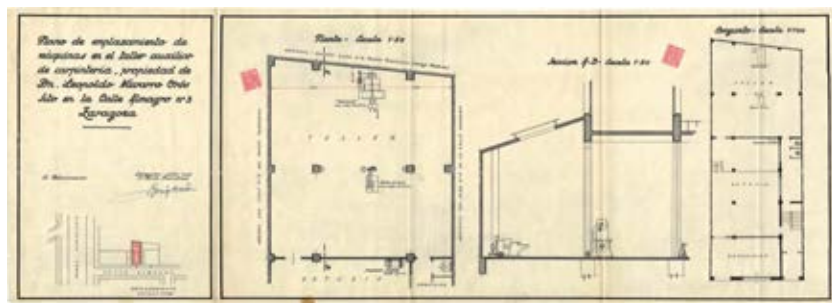


Fig. 1.- Plano de emplazamiento de máquinas en el taller auxiliar de carpintería de Leopoldo Navarro, en la calle Almagro núm. 3 de Zaragoza, por el perito industrial Arturo J. García Marín, julio de 1948 (Archivo Central Municipal de Zaragoza).

34 «La artesanía vidriera en Zaragoza», *El Noticiero* (Zaragoza, 17-V-1973), p. 8.

35 En el inventario de bienes artísticos elaborado por el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA) aparece como obra de los Navarro, además de las mencionadas, la talla de Santa Teresa de Curbe (Huesca). No obstante, este inventario contiene algunos errores. En este caso, la efigie de Santa Teresa procede de los talleres Granda de Madrid.

Gimenells

En Giménells, la empresa Arte Sacro Navarro ejecutó la imagen de la Virgen del Rosario. Fue una advocación muy difundida en nuestra geografía, principalmente en Aragón y Andalucía³⁶ –región de donde procedían los primeros colonos de Giménells–.

La imagen que preside el altar mayor, tal como lo concibió el arquitecto José Borobio, es una pieza policromada de bulto redondo, dispuesta sobre un pedestal, y está fechada en el año 1948. Representa a la Virgen del Rosario con el Niño en brazos. El hecho de que esté esculpida por todos sus lados indica que está pensada para poder ser empleada con fines procesionales.

El cuerpo de la Virgen describe un ligero *contrapposto*, y alberga a su hijo en su regazo, sin establecer comunicación visual con él. Aparece vestida de un modo tradicional, recordando a la imaginería de época moderna, con túnica, manto y velo –que le cubre la cabeza– y los pies descalzos. Las vestimentas presentan pliegues abundantes y movidos, que otorgan movimiento a la obra. El Niño, vestido con túnica, está en actitud de bendecir con su mano derecha, mientras sujeta con la izquierda una bola u orbe, como símbolo de su poder sobre el mundo. Ambos aparecen coronados y sus rostros son solemnes y serenos [fig. 2].

Un elemento añadido a la obra es el rosario que porta la Virgen en su mano derecha. Es una escultura resuelta con una iconografía normalizada, que responde a los cánones convencionales, estando por tanto en la línea de las obras realizadas en la inmediata posguerra, en las que se buscaba el recurso a la figuración y el realismo en la representación escultórica.

36 ROMERO MENSAQUE, C. J., «El Rosario y sus cofradías en Andalucía. Una aproximación histórica», *Hispania Sacra*, vol. 62, n.º 126, julio-diciembre de 2010, pp. 621-659.



Fig. 2.- Virgen del Rosario en Gimenells, por Arte Sacro Navarro, hacia 1948 (izq.) y 2015 (dcha.)
(Fotografías: AASN, Zaragoza; y José M.^a Alagón).

Valsalada

La iglesia de Valsalada está dedicada a San Lino, cuya imagen preside el altar mayor. Este santo, San Lino o Lino I fue el segundo Papa de la iglesia católica (67-76 d.C.), que fue elegido para suceder a San Pedro en el cargo tras su fallecimiento.

La advocación a San Lino es un homenaje, sin duda, al entonces obispo de Huesca, Lino Rodrigo Ruesca (1935-1965), designado en este cargo el 10 de marzo de 1935, siendo el encargado de la «reconstrucción material y espiritual de la diócesis tras la guerra».³⁷ De hecho, Lino Rodrigo cum-

37 Entre las labores de su pontificado hay que destacar la erección de las parroquias de

plió sus «bodas de plata» como obispo en 1954,³⁸ fecha en que se aprobó el proyecto del pueblo de Valsalada.³⁹

El santo, en esta talla policromada (con una altura de 1,50 m), aparece representado con la vestimenta papal, es decir, con la mitra, el alba o túnica roja, la casulla o capa de color verde hacia el exterior y dorado al interior; la estola blanca, cruzada al cuello –con el vértice cayendo hacia adelante, en cuyo extremo se representa una cruz–. Los zapatos son negros, aunque, siguiendo la tradición papal, deberían ser rojos. Con la mano izquierda sostiene el báculo, y con la derecha está en actitud de bendecir. Aparece, además, coronado [fig. 3].

La figura está tratada con un marcado realismo, prestando especial atención a los detalles de las manos y del rostro, y también a los de los ropajes y sus pliegues. Sin embargo, se aprecia cierto estatismo, que otorga rigidez al cuerpo del santo.

Valmuel

Seguidamente, hacia 1958 se ejecutó la imagen del Santo Ángel Custodio para la iglesia de Valmuel, como una talla en madera policromada y dorada. Este santo es, además, patrono de la ciudad de Alcañiz, de la cual es pedanía este núcleo.

El Temple, Artasona, San Jorge, Valsalada, Frula, Sodeto, Montesús, Valfonda de Santa Ana y San Lorenzo del Flumen, todos ellos pueblos de colonización. En 1961 se levantó también una parroquia en honor a San Lino en Zaragoza. PEÑART PEÑART, D., «Episcopologio de Huesca», *Aragonia Sacra*, n.º XVI-XVIII, 2001-2003, pp. 59-87; SERRANO MARTÍNEZ, A., «Episcopologio de Zaragoza», *Aragonia Sacra*, n.º XVI-XVIII, 2001-2003, pp. 197-246.

38 Lino Rodrigo Ruesca nació en Aguarón (Zaragoza) el 28 de noviembre de 1885. Fue al seminario de Madrid y fue becario del colegio español de San José en Roma. Obtuvo el doctorado en Filosofía, Teología y Derecho por la Universidad Pontificia Gregoriana. El 28 de enero de 1935 fue destinado por la Santa Sede a la diócesis oscense, de la que tomó posesión canónica el 13 de marzo del mismo año. Entre sus labores destaca la fundación del Museo Catedralicio, de la «Hoja parroquial diocesana», y la celebración del sínodo diocesano, que no se efectuaba desde hacía 200 años. «Bodas de plata episcopales del Sr. Obispo de Huesca», *Amanecer* (Zaragoza, 30-IV-1954), p. 8; Jaime, «XXV Aniversario de la preconización del obispo de Huesca», *Amanecer* (Zaragoza, 4-V-1954), p. 14.

39 «Dos nuevos pueblos en la zona de los Monegros», *Amanecer* (Zaragoza, 23-VII-1954), p. 10.



Fig. 3.- San Lino, en la iglesia de Valsalada, por Arte Sacro Navarro, 2007
(Fotografía: José M.ª Alagón).

El Ángel Custodio, resuelto con gran delicadeza, aparece representado de pie con un niño al que está guiando, justo «en esa edad en que la idea del mal empieza a insinuarse en el alma».⁴⁰ El santo viste una túnica verde y un manto dorado que está cruzado. El rostro está tratado con mucha dulzura, y su cabello es rubio. Tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, en actitud de caminar y guiar al niño. Con su mano izquierda lo sujeta por el hombro, y con la derecha le conduce por el camino a seguir. El niño, por su parte, viste túnica azul, ajustada a la cintura, y tiene cabello

40 ZURIAGA SENENT, V. F., «Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del Ángel Custodio», en Campos Vera, N., *Entre cielos e infiernos: memoria del Vencuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz (Bolivia), Fundación Visión Cultura, 2010, pp. 279-288.



Fig. 4.- Santo Ángel Custodio en la iglesia de Valmuel, por Arte Sacro Navarro, hacia 1958 y 2015 (Fotografías: AASN, Zaragoza; y José M.^a Alagón).

moreno. Dirige su mirada y sus manos hacia el frente. Ambos están descalzos. Es una escultura con una iconografía convencional, con un acabado de suma delicadeza y dulzura [fig. 4].

San Jorge

El 5 de mayo de 1960 se concedió un crédito de 12.500 pesetas para la adquisición de una imagen de la Virgen para presidir el altar mayor de la ermita de la Virgen de la Violada, en el pueblo de San Jorge.

La talla de la titular, ejecutada en madera policromada y dorada, es obra de Leopoldo Navarro.⁴¹ La Virgen se encuentra sentada, y tiene en su

⁴¹ Para su realización, Leopoldo Navarro acudió a la ermita, en compañía de su hijo Antonio, para tomar *in situ* las medidas de la hornacina que había de albergar a la Virgen: «yo me acuerdo porque subimos una cuesta, que acompañé a mi padre yo de pequeño, y

regazo al Niño Jesús, que está dispuesto de forma simétrica y frontal. De hecho, la Virgen se convierte en el trono de su Hijo. El rostro de ambos es solemne y serio. La Virgen porta en su mano derecha la manzana del Paraíso, y el Niño está representado con su mano derecha bendiciendo y la izquierda portando una bola (en representación del mundo) [fig. 5].

Esta obra se encuentra en la línea de la imaginería religiosa del románico (la Virgen con el Niño), quizá siguiendo la descripción de la antigua Virgen de la Violada que relata el padre Faci, y cuyo texto fue incluido en el folleto confeccionado con motivo de la inauguración de la ermita: «Ha quedado cerca del Camino de Almudévar una Iglesia, bastante capaz, donde hoy se venera en su Retablo de pincel la Antigua Imagen de N. Sa. Esta es



Fig. 5.- Virgen de la Violada para la ermita homónima, por Arte Sacro Navarro, hacia 1961 y el 3 de mayo de 1980, poco antes de su sustracción (Fotografías: AASN, Zaragoza y colección particular).

entonces teníamos un *Balilla* negro, y por poco no subimos la cuesta. Fuimos a verlo para tomar medidas, y el hombre decía que sí, que sí que puede [...]». Información obtenida en la entrevista realizada a Antonio Navarro Vega en Zaragoza, el 20 de mayo de 2011.

de bulto, y de madera: está sentada en una silla: tiene N. Sa. a su Hijo SS. sentado en su brazo diestro».⁴²

Esta escultura fue bendecida en la plaza del pueblo de San Jorge el 8 de septiembre de 1961 por Antonio Vicién, arcipreste de Almudévar, acompañado por el párroco de San Jorge.⁴³ Posteriormente, fue trasladada en procesión hasta la ermita, en la que se conservó hasta que fue robada en 1984.⁴⁴

Valfonda de Santa Ana

La talla de Santa Ana para la iglesia de Valfonda y su fondo decorativo de pintura mural están fechados en 1961. Presenta una iconografía tomada de la antigua ermita dedicada a esta santa existente en las proximidades del nuevo núcleo.

Es una escultura que representa a la madre de la Virgen con túnica hasta el suelo, dejando los pies al descubierto, y una toca que le cubre la cabeza, mostrando su condición de casada. Está sujetando con el brazo derecho a la Virgen, y el izquierdo está dispuesto hacia adelante. La Virgen niña está a sus pies. Aparece vestida con una larga túnica, con la cabeza descubierta y ligeramente inclinada hacia arriba, para comunicarse visualmente con su madre. Sus manos aparecen en actitud orante. Los rasgos de los rostros de ambas son dulces y sonrientes.

Esta obra, a diferencia de las anteriores, denota cierta modernidad y distanciamiento con los planteamientos convencionales en cuanto al tratamiento de los materiales y a la resolución de las figuras. En este caso, la madera se deja en su color natural, sin policromar. Además, se constata una diferencia en el tratamiento de las texturas, con un acabado pulido en los

42 FACI, R. A., *Aragón, reyno de Christo y dote de María Santíssima*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979 (reimpresión facsímil) [publicado por primera vez en 1739], p. 441.

43 «Bendición e inauguración de la imagen y ermita de la Violada, construida por el I. N. de Colonización», *Amanecer* (Zaragoza, 11-X-1961), p. 6.

44 No es la primera vez que las obras de los Navarro fueron robadas confundiendo con obras de siglos pasados. En una entrevista mantenida con Antonio Navarro el 5 de mayo de 2011 nos relató cómo habían encontrado algunas tablas de retablos pictóricos realizados en su taller a la venta en anticuarios.

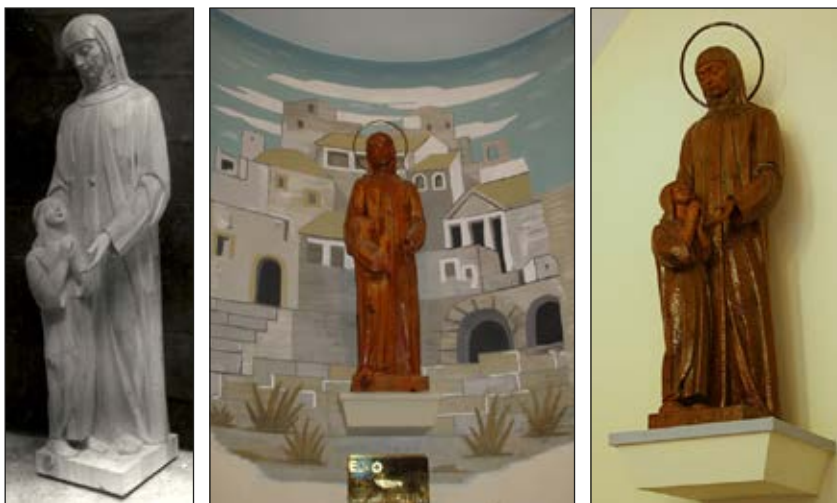


Fig. 6.- Santa Ana y la Virgen María, en el taller (izq.), 1961, en la iglesia de Valfonda de Santa Ana, 2007 (ctro.) y en la ermita de Valfonda (dcha.), por Arte Sacro Navarro, 2007 (Fotografías: ASSN, Zaragoza y José M.ª Alagón).

rostros y las extremidades, mientras que en los ropajes se aprecia el trabajo realizado con la gubia [fig. 6].

La decoración pictórica que se aprecia en el ábside y que hace de fondo para la talla presenta varios edificios que podrían pertenecer a la ciudad de Jerusalén, por estimarse que fue en este lugar donde nació la Virgen María. Se trata de un conjunto de edificaciones tratadas de forma cúbica, realizadas en tonos grises, negros, blancos y marrones, sobre un fondo azul, y con elementos vegetales en la parte inferior de la composición. Esta decoración ha sido repintada recientemente, aunque mantiene su planteamiento inicial.

De forma simultánea, o quizá un poco más tarde (hacia 1965, fecha de la inauguración),⁴⁵ se realizó una imagen idéntica, pero de menores dimensiones, con destino a la ermita de Santa Ana de dicho pueblo (0,50 m de ancho, 1,60 de alto y 0,50 de profundo).

⁴⁵ «Colonización en Huesca», *Amanecer* (Zaragoza, 30-VII-1965), p. 4; «Bendición de una ermita en Valfonda», *Nueva España* (Huesca, 30-VII-1965), p. 2.

Se constata, por tanto, cómo las imágenes de estos profesionales se van distanciando en cierto modo de los planteamientos convencionales que analizamos en Giménells y San Jorge, especialmente, a través del tratamiento de los materiales.

Sodeto

Según consta en los inventarios de taller de la empresa Arte Sacro Navarro, en el año 1961 se estaba ejecutando una talla de San Miguel con destino a la iglesia de Sodeto. Pero esta iglesia, por diversos avatares acaecidos durante su construcción, no llegó a contar con imágenes artísticas en su altar. Por este motivo, es posible pensar que la talla quedase en el taller o se enviase a algún otro destino. De hecho, esta empresa realizó varias imágenes de San Miguel,⁴⁶ y una de ellas todavía se conserva en sus locales [fig. 7].



Fig. 7.- San Miguel Arcángel, por Arte Sacro Navarro, hacia 1961 y 2011 (detalle)
(Fotografías: AASN, Zaragoza; y José M.^a Alagón).

46 Este modelo será reiterado en el remate del baldaquino de la iglesia de la Inmaculada de Linares de Mora o la escultura de la misma iconografía en la imagen titular de la iglesia de San Miguel Arcángel de Castellote, ambas en la provincia de Teruel.

Destaca el naturalismo en la representación de la figura de San Miguel, que aparece caracterizado como un soldado, vestido con armadura y escudo, y empuña una lanza terminada en cruz contra el demonio, situado a sus pies y representado a menores dimensiones. Esta escultura en bulto redondo está ejecutada en madera, dorándose la lanza, el escudo y las alas de San Miguel, que porta un halo o aureola.

San Lorenzo del Flumen

La talla de San Lorenzo para la iglesia de San Lorenzo del Flumen, ejecutada en madera tallada y dorada, está fechada en 1961, y preside el altar mayor de este templo. El santo oscense aparece vestido como diácono, con alba y dalmática diaconal. Está representado de pie, desde un punto de vista frontal, caracterizado como un joven imberbe, con la parrilla en la mano derecha, que es su atributo más representativo, y con la palma del martirio en su izquierda. Destaca la serenidad de su rostro.

En esta obra, y al igual que en Valfonda de Santa Ana, la madera de la talla queda vista, sin policromar, presentando únicamente dorado en la parrilla, en los cordones o cingulo de la dalmática y en las mangas del alba [fig. 8].



Fig. 8.- San Lorenzo para la iglesia de San Lorenzo del Flumen, por Arte Sacro Navarro, hacia 1961 y 2016 (Fotografías: AASN, Zaragoza y José M.^a Alagón).

Pla de la Font

La imagen de San José Obrero que preside el altar mayor del templo de Pla de la Font, fechada hacia 1962 (momento de la inauguración de esta iglesia), está realizada en madera policromada. Representa a San José con el Niño en brazos.⁴⁷ El santo está de pie, vestido con túnica y con capa; esta última sostenida con el brazo izquierdo, portando en la mano derecha una sierra de carpintero, en alusión a su oficio. Aparece con halo o aureola circular [fig. 9].

San José contacta con el cuerpo de su hijo en señal de afecto y protección. El Niño, a quien sujeta su padre con el brazo izquierdo, está sentado y se muestra desnudo, con los brazos extendidos y dirigiendo la mirada al espectador.



Fig. 9.- San José Obrero para la iglesia de Pla de la Font, por Arte Sacro Navarro, hacia 1962 y 2015 (Fotografías: AASN, Zaragoza y José M.^a Alagón).

⁴⁷ Se realizó otra versión de esta imagen de San José para la capilla de la editorial Bruño en Madrid.



Fig. 10.- San José Obrero en la iglesia de Pla de la Font, por Arte Sacro Navarro, hacia 1962 y en 1980 (Fotografías: Archivo de la familia Borobio, Zaragoza y Colección particular, Pla de la Font).

Cuando la obra fue instalada en la iglesia, se pintaron a sus lados unas palabras en latín, y encima de la imagen las siglas JHP (en alusión a San José), bajo la letra Omega, que es la última del alfabeto griego [fig. 10]. Estas inscripciones en el muro no se conservan, dado que el interior del templo ha sido repintado en varias ocasiones.

Artasona del Llano

El retablo mayor de la iglesia de San Antonio de Padua de Artasona del Llano, firmado y fechado en 1962, está compuesto por una imagen del titular en madera tallada y policromada, dispuesta en el centro, y cuatro tablas laterales que relatan episodios de la vida del santo. En esta composición se sigue el diseño de José Borobio, fechado en febrero de 1956 [fig. 11].

La talla tiene unas dimensiones de 1,90 m de altura (aproximadamente), 44 cm de anchura y 35,5 cm de profundidad. Se trata de un tema que ya habían realizado previamente, con una resolución similar, en las pinturas

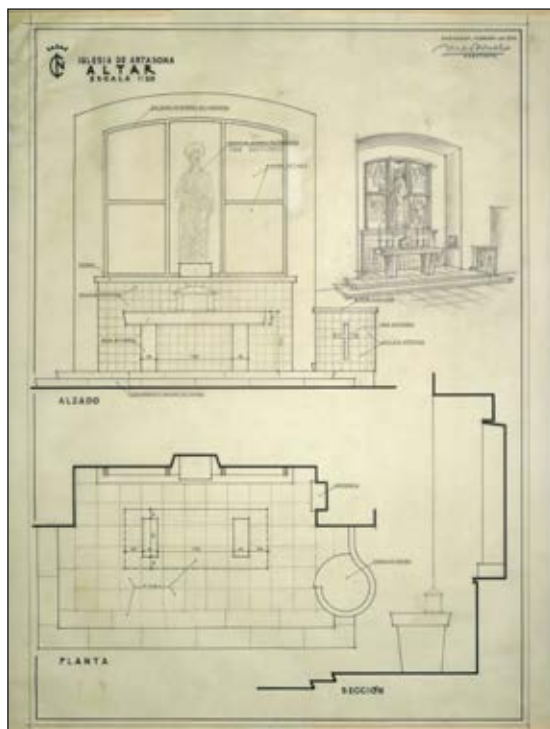


Fig. 11.- Diseño del altar y el retablo de la iglesia de Artasona del Llano, por el arquitecto José Borobio, febrero de 1956 (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza).



Fig. 12.- San Antonio de Padua para la iglesia de Artasona del Llano, por Arte Sacro Navarro, hacia 1962, detalle del retablo de Artasona en 2007 e imagen del retablo de la iglesia de Nuestra Señora de Valvanera de Logroño (Fotografías: AASN, Zaragoza y José M.^a Alagón).

murales de la iglesia de San Antonio de Padua de Zaragoza, y que advertimos también reinterpretados en el retablo homónimo de la iglesia de Nuestra Señora de Valvanera de Logroño.

San Antonio se representa en Artasona como un joven imberbe, vestido con el hábito de la Orden franciscana (de color pardo, ceñido a la cintura por un cordón con 5 nudos colgando hacia adelante), sosteniendo con ternura al Niño Jesús con el brazo derecho, mientras éste, vestido con una túnica blanca y apoyado en su hombro, se encuentra adormecido como si se tratase de su propio padre⁴⁸ [fig. 12].

La imagen del titular es una talla de madera que se encuentra policromada en algunas partes, como en las túnicas y en los cabellos, dejando visible el color natural de la madera en las extremidades y en el rostro, hecho que, unido al acabado imperfecto de la superficie, que deja ver las marcas de la gubia, le confiere un aire de modernidad a la escultura.

Cantalobos

El panel decorativo de la iglesia de Cantalobos, que preside el altar mayor, está fechado en el año 1963. Está confeccionado sobre una base de panel de novopan, a la que se añaden piezas de chapa –algunas de ellas coloreadas– y fragmentos de resina o vidrio coloreado. En la parte superior izquierda aparece el monograma de Cristo o Crismón, con las letras XP entrelazadas (las dos primeras del nombre de Cristo en griego); en la inferior izquierda, un cáliz del que sale la forma sagrada, con unas formas en la parte baja que recuerdan a la corona de espinas, quizás en alusión a la Última Cena y a la Eucaristía. En el lateral derecho, en la parte inferior, se colocan cuatro estrellas de puntas desiguales y diferente tamaño. Además, el novopan presenta diversos dibujos geométricos [fig. 13]. Por tanto, esta obra presenta elementos que aluden a los episodios de la vida de Cristo antes de ser crucificado, es decir, alusivos al camino del Calvario.

48 En esta escultura se prescinde de dos atributos que suelen aparecer habitualmente en la iconografía convencional de San Antonio de Padua: los lirios y el libro de los Evangelios.



Fig. 13.- Panel decorativo de la iglesia de Cantalobos, por Arte Sacro Navarro, 2015 (Fotografía: José M.^a Alagón).

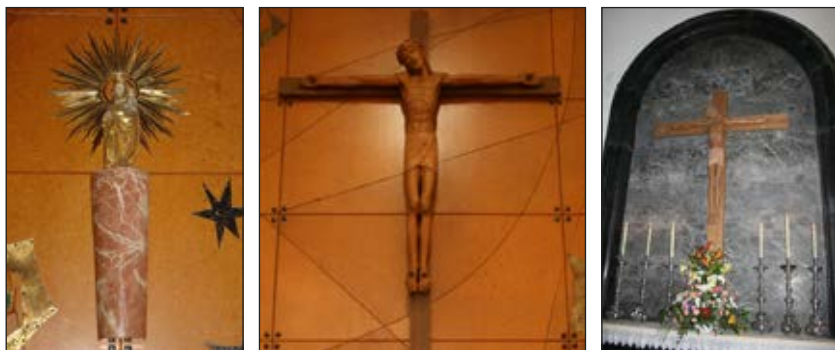


Fig. 14.- Virgen del Pilar y Crucificado en la iglesia de Cantalobos, por Arte Sacro Navarro, 2007 y Crucificado de la cripta de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 2007 (Fotografías: José M.^a Alagón).

El panel cuenta con una imagen de la Virgen del Pilar, titular del templo, situada en el lateral derecho, que es una réplica de la talla conservada en su Basílica de Zaragoza. Es una escultura de madera policromada y dorada que se halla sobre una columna o pilar.

Preside el panel la imagen de Cristo crucificado, ubicado en el eje de simetría, y ejecutada en madera tallada. Su cuerpo se adapta a la forma de la cruz, eliminando el sufrimiento en la representación. Aparece clavado con cuatro clavos, con la cabeza ligeramente inclinada, tapado con el paño de pureza y con la corona de espinas. Este modelo de Cristo fue realizado por la misma empresa para la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Hoy se localiza en la cripta,⁴⁹ pero su destino inicial era el enterramiento de Francisco Urzáiz y su esposa Leonor Sala, en el panteón de la torre de Santa Leonor, inaugurada el 25 de noviembre de 1961 [fig. 14].

Esta obra de Cantalobos podría considerarse como una de las más originales de las realizadas en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización en la cuenca del Ebro, y demuestra la versatilidad de la empresa Arte Sacro Navarro en su producción artística.

Santa Anastasia

En el núcleo de Santa Anastasia se tomó a esta santa como patrona en recuerdo de una antigua ermita existente en las inmediaciones. Se trata de una talla policromada que está fechada en 1963, y que en origen presidía el altar mayor, aunque posteriormente fue trasladada. En la actualidad, flanquea la cabecera, en el lado del Evangelio.

Santa Anastasia fue una santa cristiana que fue martirizada, y de la que se tienen pocos datos hagiográficos. Se representa con los rasgos y elementos propios de las santas orientales⁵⁰. Combina el atributo de martirio propio de la religión ortodoxa, es decir, la cruz latina, con el de la religión católica, esto es, la palma, que suelen ser los elementos que la identifican [fig. 15].

49 En 1957 se hacía patente el estado en que se encontraba la cripta, a falta de culminar los trabajos de decoración y adecuación. «Deben saber los amantes del Pilar que la cripta no está terminada. Le falta a la cripta pavimentación, pintura y acaso la oportuna decoración que admite y acaso exige aquel sagrado recinto. Para nadie es un secreto que el Pilar está aún en obras y cuando se halla en obras un edificio es sencillamente que no está terminado». El Deán de Zaragoza, «La cripta del Pilar», *El Pilar. Semanario católico*, n.º 3228, 26-X-1957, p. 643.

50 Sobre esta cuestión, véase NAVARRO AGUSTÍ, S., «Santa Anastasia en la iglesia oriental: ámbito eslavo y bizantino», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 63-79.



Fig. 15.- Santa Anastasia, para la iglesia del núcleo homónimo, por Arte Sacro Navarro, hacia 1963 (izq.) y 2013 (dcha.) (Fotografías: AASN, Zaragoza; y José M.^a Alagón).

Aparece vestida como una santa monacal, con una túnica de color blanco y con un quitón de color verde encima –túnica característica de la antigua Grecia–, que está anudado a la altura de su hombro derecho. Debajo de la túnica lleva una prenda de manga larga de color rosa. Su rostro, resuelto con gran dulzura, se representa joven, con el cabello largo recogido en dos trenzas que caen por los laterales y hacia delante, estando la cabeza cubierta por la parte posterior. En la actualidad, se halla privada de la palma.

En esta imagen, por tanto, se vuelve de nuevo a las realizaciones más convencionales realizadas por esta empresa en las obras de Valmuel o Valsalada.

Sancho Abarca

En el núcleo de Sancho Abarca se designó como patrona a la Virgen de igual denominación, cuya talla preside el altar mayor de la iglesia. Fue ejecutada, según los inventarios del IRYDA, por la empresa Arte Sacro Navarro, aunque por el momento no hemos podido precisar este dato ni hemos podido fecharla.

La Virgen de Sancho Abarca se apareció a un pastor roncalés y a un cazador taustano el 7 de abril de 1569, en el monte que el rey Sancho Abarca utilizó como vigía en la batalla contra los musulmanes. Fue en este lugar donde se construyó el santuario en honor a la Virgen María,⁵¹ próximo al nuevo pueblo de Sancho Abarca. Además, al poco tiempo de edificarse este núcleo, el 21 de septiembre de 1969, y con motivo de la celebración del cuarto centenario de su aparición, se coronó canónicamente la Virgen de Sancho Abarca.⁵²

La talla original de la Virgen, de pequeñas dimensiones y de factura medieval, datada en la primera mitad del siglo XV, aparece dispuesta sobre un pedestal que se cubre con un manto –de forma similar a la Virgen del Pilar de Zaragoza–.⁵³ Este conjunto, localizado en la capilla de Nuestra Señora de Sancho Abarca de la parroquia de Santa María de Tauste.⁵⁴ Obra del platero zaragozano Domingo Estrada, se fecha entre 1788 y 1800. Este

51 JARAUTE BAYARTE, A., «Hoy, coronación canónica de la Virgen de Sancho-Abarca, patrona de Tauste», *Amanecer* (Zaragoza, 21-IX-1969), p. 5; y GUTIÉRREZ LASANTA, F. (ed.), *Historia de Nuestra Señora de Sancho-Abarca: Celestial Patrona de Tauste. Reeditada por Francisco Gutierrez Lasanta con la narración de los sucesos más importantes acaecidos desde la última edición en 1864 hasta el momento presente*, Zaragoza, San Francisco, 1978, espec. pp. 240-241.

52 «El domingo será coronada la virgen de Sancho-Abarca», *Amanecer* (Zaragoza, 17-IX-1969), p. 10; «Nuestra Señora de Sancho-Abarca. La virgen de los camisas azules», *Amanecer* (Zaragoza, 21-IX-1969), p. 1-6; «Solemnísima coronación canónica de la virgen de Sancho Abarca, en Tauste», *Amanecer* (Zaragoza, 23-IX-1969), p. 1.

53 En la imagen que se reproduce para el nuevo pueblo del INC el manto aparece cubriendo prácticamente el cuerpo de la Virgen, dado que es como se mostraba la talla en ese momento. Actualmente el manto se dispone de forma que la imagen queda más visible.

54 ANSÓN NAVARRO, A., «La capilla de Ntra. Sra. de Sancho Abarca. Historia, construcción y ornato», en Ansón Navarro, A., García Lasheras, S. y Esteban Lorente, J. F., *Tesoros Artísticos de la Villa de Tauste. Esculturas y Jocalías*, [Zaragoza], [s.n.], D.L. 2006, pp. 29-47.



Fig. 16.- Virgen de Sancho Abarca en la capilla homónima del templo de Santa María de Tauste (izq.) y en la iglesia del núcleo homónimo (dcha.), 2015 (Fotos: Ansón Navarro, A., García Lasheras S. y Esteban Lorente, J.F., *Tesoros...*, p. 316 y José M.^a Alagón).

trono de plata tiene forma de tronco de pirámide, con una superficie lisa decorada en los frentes con las imágenes del sol, la luna y las estrellas, y en los ángulos con tornapuntas terminadas en hojas. Sobre el trono se establece una nube con seis cabezas de ángeles que se dispone sobre ella⁵⁵ [fig. 16].

De este modo, la talla objeto de estudio reproduce fielmente esta imagen anteriormente descrita. Está ejecutada en madera policromada y dorada, incluyendo el pedestal, el manto y la aureola. Las dos pequeñas coronas que portan la Virgen y el Niño son un añadido posterior, y fueron sufragadas por los colonos con motivo de la coronación canónica de 1969, antes citada.

⁵⁵ El trono y las diferentes coronas de la Virgen de Sancho Abarca de Tauste han sido estudiados en ESTEBAN LORENTE, J. F., «Jocalías de la Virgen de Sancho Abarca», en *Ibidem*, pp. 317-348.

Así, la imagen de Sancho Abarca elaborada para este núcleo se enmarcaría en la producción de este taller religioso que se dedicó a reproducir imágenes antiguas, en la mayoría de los casos por haber sido destruidas a causa de la contienda bélica.

Conclusiones

Tal como se ha constatado en este estudio, la empresa Arte Sacro Navarro realizó una importante aportación en el campo de la escultura de la posguerra, tanto en Aragón como en el ámbito nacional e internacional, con especial relevancia en los pueblos de colonización, tema objeto de este texto.

Este patrimonio, custodiado en poblaciones del medio rural que oscilan actualmente entre los 80 y los 700 habitantes, comúnmente no ha gozado de una puesta en valor por parte de sus pobladores. Esta situación se ha visto acrecentada, en parte, con el hecho de que las primeras generaciones que habitaron los pueblos de colonización, por lo general, no se identificaron con estas obras y con los nuevos cultos, teniendo muy presente el sentimiento de arraigo hacia sus pueblos de origen.

No obstante, se trata de un conjunto de obras religiosas de gran interés, y en las que encontramos diferentes casuísticas. De hecho, hemos verificado ejemplos de piezas robadas (por considerarlas erróneamente medievales); obras repintadas –tanto por personas del pueblo como por los propios párrocos–; o iglesias en las que ya no se celebra culto de manera regular, como la de Artasona del Llano, que albergan todavía en su interior un patrimonio que se va deteriorando con el paso de los años.

En definitiva, nos encontramos ante un buen ejemplo de la recuperación de las técnicas artesanales en la disciplina de la escultura, en la que conviven apuestas acordes con la tradición con otras más comprometidas con la modernidad.

EL POBLADO DE LA EMPRESA FORET EN LA ZAIDA (ZARAGOZA). UN HÁBITAT INDUSTRIAL CON IMPACTO ECONÓMICO Y SOCIODEMOGRÁFICO

*The settlement of the Foret company in La Zaida (Zaragoza).
An industrial habitat with economic and socio-demographic impact*

Mónica Vázquez Astorga¹

La Zaida, tierra olvidada hasta ahora,
tierra casi improductiva, y campos secos
sin posibilidad de redención, ha cobrado ahora,
por obra y gracia del empuje industrial,
una importancia trascendente.²

Introducción

La Zaida es un municipio de la provincia de Zaragoza, próximo a la capital, que pertenece a la comarca de la Ribera Baja del Ebro. Esta comarca tiene una importante capacidad energética y, de este modo, complementa

¹ Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: mvazquez@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7849-8772>.

Este estudio ha sido llevado a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025). Asimismo, se inscribe en el Instituto de investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

La autora desea mostrar su agradecimiento al Ayuntamiento de La Zaida por su ayuda material y amabilidad durante la preparación de esta investigación.

² «Una magnífica factoría para producir agua oxigenada fue inaugurada ayer, en La Zaida, con toda solemnidad», *Amanecer* (Zaragoza, 3-VII-1964), p. 3.

la productividad industrial –principalmente en el sector de la energía– con la agrícola-ganadera. En este sentido, destaca La Zaida, donde despuntaron las fábricas Foret, S.A. –actualmente, Evonik– y Electro Metalúrgica del Ebro, S.A. (EMESA) –hoy en manos de la Budenheim Ibérica, S.L.–, que se situaron en la década de los sesenta a las afueras de este núcleo rural y junto a la estación del ferrocarril [fig. 1]. Fueron construidas en un momento de expansión económica en sintonía con los Planes de Desarrollo y de apuesta por la industrialización acelerada como instrumento de modernización y de independencia en la escena internacional.³ Estos complejos industriales generaron nuevos puestos de trabajo y un crecimiento palpable de la población. Asimismo, convirtieron a La Zaida en el pueblo con el índice de población dedicado a la industria más alto de la comarca.

Las economías externas que proporciona el río Ebro fueron la motivación inicial para atraer la instalación de nuevas factorías. En los años sesenta del siglo pasado, el grupo catalán Foret, S.A., fue en busca de un emplazamiento en el que ubicar una industria de obtención de agua oxigenada. El lugar ideal fue La Zaida y, en concreto, la zona de la desembocadura del río Aguasvivas en el Ebro para aprovechar al máximo la energía del agua.⁴

Además, separado del recinto de la fábrica y con acceso por la avenida de Zaragoza, se fundó un poblado que constituye nuestro objeto de estudio y, de manera concreta, nos interesan sus escuelas de primera enseñanza porque su construcción constituía una prioridad en estos hábitats y por la función que desempeñaron en la historia de la educación en La Zaida.

3 RUIZ CARNICER, M. Á., «Dictadura y desarrollo», en Forcadell Álvarez, C. (coord.), *Historia contemporánea de Aragón. Dos siglos cruciales del XIX al XX*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1993, p. 340.

Sobre el tema de la historia económica y de las políticas industriales en España se recomienda la consulta de publicaciones como BARCIELA LÓPEZ, C., LÓPEZ ORTIZ, M.^a I., MELGAREJO MORENO, J. y MIRANDA ENCARNACIÓN, J. A., *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005; y GARCÍA RUIZ, J. L. (coord.), *Políticas industriales en España. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Ediciones Paraninfo, S.A., 2019, y, en concreto sobre el período del franquismo, véase capítulo 2: «Las políticas industriales del Franquismo: una revisión» (pp. 33-76).

4 DE UÑA Y VILLAMEDIANA, Á., «Industria: paisaje para después de una crisis», en Bes Gracia, P. y Blasco Zumeta, J. (coord.), *Comarca de Ribera Baja del Ebro*, colección Territorio, n.º 17, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2005, p. 332.



Fig. 1. Vista parcial del pueblo de La Zaida, agosto de 2024.
Fotografía: Luis Fernando Rodrigo Lamata.

Con este poblado se consigue, en cierto modo, la humanización del espacio productivo industrial, cuya larga tradición teórica arranca de Henry Ford, pasando por *l'Usine verte* (1944) de Le Corbusier o las teorías de Adriano Olivetti.⁵ En este contexto de construcción de un gran número de poblados industriales, se asiste a la aparición progresiva y cualitativa en ellos de los denominados servicios sociales que cubrían las necesidades de los trabajadores.

Por las mismas razones técnicas, Electro Metalúrgica del Ebro, S.A. (EMESA), domiciliada en Barcelona, instaló una factoría de carburo y ferrosilicio en La Zaida, que fue inaugurada el 27 de mayo de 1967. Casi simultáneamente, construyó una central hidroeléctrica en el Salto de Menuza, Sástago, aprovechando el caudal del río en esa zona. Asimismo, y en el contexto de la prioridad que para el régimen franquista tuvo el discurso social como mecanismo de generación de consenso y de integración en la «Nueva España», esta sociedad «dando muestras de una intensa preocupación social en favor de su personal levantó, junto a las instalaciones de la

5 LAYUNO ROSAS, Á. y MAGAZ-MOLINA, J., «Arquitecturas para la infancia en hábitats industriales: las escuelas de los poblados del Instituto Nacional de Industria», en Arza Garaloces, P. y Manuel Pozo, J. (coord.). *Arquitectura escolar (1919-1975), una necesidad permanente*, Pamplona, T6) Ediciones, 2024, p. 375.

central, un poblado sano, amplio y cómodo, en el que habitan dieciocho familias, con viviendas para todos y cada uno de los productores, que incluso disponen de un huerto familiar para su propio cultivo, piscina y medios de locomoción para trasladarse a Sástago, donde cuentan también con un surtido economato. Este poblado disponía, además, de una magnífica escuela gratuita para la primera enseñanza de los hijos de los trabajadores; escuela a la que asisten, igualmente, los niños en edad escolar cuyos padres viven en los poblados vecinos, tales como Menuza, Gertrusa, etc.».⁶ En la actualidad, esta factoría sigue en funcionamiento, pero el poblado se encuentra deshabitado y vallado.

Este despertar industrial de las poblaciones de La Zaida y Sástago tuvo extraordinaria semejanza con el proceso de industrialización de otros núcleos como Escatrón, donde se puso en marcha una central térmica de carbón. Pero esta «explosión industrial» entraría en crisis a finales del siglo XX, produciéndose una ruptura del modelo de crecimiento continuo que había imperado en el mundo occidental en décadas anteriores.⁷ La parte más aguda de la crisis fue protagonizada por EMESA, en sus dos plantas de La Zaida y Sástago, y por ENDESA en la central térmica de Escatrón, cuyo cierre en 2011 conllevó, entre otras consecuencias, la pérdida de más de la mitad de su población.⁸

Para abordar este tema, aludimos, primeramente, a la historia de la empresa barcelonesa Foret, que fue fundada a finales del siglo XIX; a continuación, a la factoría creada en La Zaida, junto a la cual se erigió un poblado por la sociedad Peróxidos, S.A., con predominio de capital de la casa Foret, de ahí que fuera conocido como poblado Foret; y se finaliza con unas conclusiones.

6 «Electro Metalúrgica del Ebro, S.A., ha bendecido en La Zaida las magníficas instalaciones de una nueva factoría de carburo de calcio y ferrosilicio», *El Noticiero* (Zaragoza, 30-V-1967), pp. 19-20.

7 A partir del decenio de los ochenta, el país experimenta un claro proceso de desindustrialización, es decir, de reducción del papel de la industria en el sistema productivo y en el crecimiento de la economía. BUESA, M., «La política industrial en la democracia: desregulación, privatización, desintervención», en García Ruiz, J. L. (coord.), *Políticas industriales en España...*, p. 112.

8 DE UÑA Y VILLAMEDIANA, Á., «Industria: paisaje...», p. 334.



Fig. 2. Anuncio de la antigua casa Delamare y Foret, 1902 (*Crónica Meridional*, 12 de septiembre de 1902) (Hemeroteca Municipal de Zaragoza).

La empresa Foret. Aproximación a su historia

El origen de la emblemática empresa de productos químicos y farmacéuticos Foret se remonta a finales del siglo XIX cuando el francés Georges Foret Bontoux fundó una fábrica de glucosa a las afueras de Barcelona en 1889.⁹ En 1897, se asoció con Delamare y así se constituyó la razón social Delamare y Foret,¹⁰ que producía glucosas, caramelo para vinos, vinagres y productos químicos [fig. 2]. En 1902, este negocio pasó a ser gestionado únicamente por Georges Foret.¹¹ Tras su fallecimiento el 18 de diciembre de 1909, el negocio pasó a su hijo Marcelo Foret, quien se unió con su hermano Jorge, que era ingeniero químico, para formar la sociedad colectiva M. y G. Foret [fig. 3]. En concreto, Jorge era el administrador-delegado de esta empresa.

9 «La revisión arancelaria de España. Las industrias químicas», *La Tribuna* (Madrid, 23-VI-1920), p. 7.

10 «Sociedades mercantiles», *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid, 16-IX-1897), p. 3.

11 «Antigua casa Delamare y Foret», *El Regional* (Almería, 30-VIII-1902), p. 3.



Fig. 3. Vista parcial de la fábrica de productos químicos de M. y G. Foret, Barcelona, 1921 (colección privada).



Fig. 4. Anuncio del agua oxigenada Foret, 1954 (*Pueblo*, 6 de octubre de 1954) (Hemeroteca Municipal de Zaragoza).

Georges Foret se había centrado en la fabricación de glucosa, agua oxigenada, ácido acético, silicatos, etc. Una de sus especialidades que más se publicitaba en la prensa de la época era el agua oxigenada –conocida por el nombre científico de peróxido de hidrógeno– que tenía su utilización como producto farmacéutico e industrial [fig. 4]. Era un desinfectante popular y un agente decolorante para la industria textil. Gracias a la labor emprendedora de la casa, se fue sumando la elaboración de glicerinas, derivados del azufre, féculas, sulfuro de sodio, sulfuro de carbono y los hidrosulfitos.¹²

El 30 de abril de 1927, M. y G. Foret se convirtió en sociedad anónima como Foret, S.A. (con sede en la calle de la Marina, n.º 2, 4 y 6). Fue entonces cuando se creó en 1929 la fábrica de hidrosulfito de Vinaroz,¹³ en la que se instaló por primera vez el procedimiento electrolítico para la obtención del agua oxigenada. Luego vendría una nueva fábrica en Puente Genil. Comercialmente, la casa Foret tenía delegación en otras capitales europeas como París, Maguncia y Roma.

Tras la Guerra Civil, Foret mantuvo su amplia gama de productos y su considerable capacidad de producción. En 1966, la multinacional norteamericana FMC de Chicago entró en el capital de Foret con una participación del 20 %, a cambio de la cesión de su tecnología para la fabricación del sulfuro de carbono. El crecimiento de la empresa fue entonces extraordinario. No obstante, la imposibilidad de mantener el ritmo de ampliaciones de capital llevó a los accionistas catalanes a vender su participación en 1992, pasando a denominarse FMC Foret, S.A. En 2013, puso a la venta la fábrica de peróxido de hidrógeno de La Zaida.¹⁴ En la actualidad, pertenece a la firma alemana de especialidades químicas Evonik. Como puede comprobarse, esta empresa se ha ido adaptando a los mercados de cada momento y La Zaida sigue siendo una población con neta vocación industrial.

12 «Industrias nuevas. El hidrosulfito de sosa», *El Día Gráfico* (Madrid, 18-IX-1929), p. 11.

13 El 16 de septiembre de 1929 tuvo lugar la inauguración de esta fábrica. «De Vinaroz. Una conferencia y una inauguración», *Heraldo de Castellón* (Castellón, 16-IX-1929), p. 3.

14 «FMC Foret pone a la venta su fábrica de peróxido de La Zaida», *El Periódico* (Zaragoza, 8-V-2013), p. 6.

La factoría y el poblado Foret de La Zaida

Como hemos señalado anteriormente, Foret es uno de los principales grupos químicos de España con establecimientos propios de fabricación, siendo uno de ellos la factoría de La Zaida.

Este municipio fue elegido para el asentamiento de esta nueva industria porque reunía las siguientes condiciones: favorable situación geográfica; abundancia de agua asegurada por el río Ebro; disponibilidad de fuerza eléctrica, al tener cerca las centrales de Electro Metalúrgica del Ebro, S.A.; baratura de terrenos; y proximidad a Zaragoza como un importante nudo de comunicaciones entre los grandes centros urbanos del país. Asimismo, con la selección de esta zona «se había magnificado y enriquecido una región hasta ahora improductiva casi en su totalidad», resaltando la significación social que esto llevaba aparejado.¹⁵

El 2 de junio de 1964, el director general de Industrias Químicas del Ministerio de Industria, Miguel Salis Balzola, inauguró la planta industrial de Peróxidos, S.A., construida en la calle Afueras, s/n, de La Zaida¹⁶ [fig. 5]. Esta sociedad, dedicada a la fabricación de peróxido de hidrógeno y derivados, se había constituido en 1961 por tres importantes firmas barcelonesas –Foret, S.A., Cros y Electro Metalúrgica del Ebro, S.A.– y una inglesa –Laporte Chemicals Limited– y se hallaba promovida por la primera citada.

A este acto asistieron varias autoridades y personalidades entre las que se encontraban el gobernador civil, José Manuel Pardo Santayana; el presidente de la Diputación Provincial, Antonio Zubiri Vidal; el presidente del consejo de administración de Foret, S.A., Marcelo Foret; y el director técnico de la nueva factoría, Juan García Vilaseca. En una de las naves se levantó un altar para la ceremonia de bendición, que fue oficiada por el beneficiado de la iglesia de San Miguel de los Navarros, Antonio Mainar, que había sido párroco de La Zaida durante muchos años. Después de la

15 «Una magnífica factoría para producir agua oxigenada fue inaugurada ayer, en La Zaida, con toda solemnidad», *Amanecer* (Zaragoza, 3-VI-1964), p. 3.

16 El director de la fábrica era José Sanz Ros y el administrador Alfredo Gracia Ruiz. «El director general de Industrias Químicas inauguró el martes en La Zaida el complejo industrial Peróxidos, S.A.», *El Noticiero* (Zaragoza, 4-VI-1964), pp. 15-16.



Fig. 5. Vista aérea de la factoría y del poblado de la empresa Foret en La Zaida, hacia mediados de los sesenta (AMLZ).

bendición del complejo industrial y de los discursos pronunciados por las autoridades, los invitados visitaron sus instalaciones que ocupaban más de diez hectáreas. Los puestos de trabajo en la nueva factoría, nada más fundarse, eran de unos cincuenta.

Esta planta dedicada a la fabricación de agua oxigenada a alta concentración fue construida en aluminio y acero inoxidable. Se trataba entonces de la tercera fábrica existente en el mundo. Su coste fue de ciento cincuenta millones, más los veinticinco asignados a equipamientos sociales.¹⁷

En 1972, la fábrica Peróxidos, S.A., se dividió en Foret, S.A., para la producción de agua oxigenada y perborato sódico empleado como materia prima en la industria de detergentes, papel, textil, curtidos, química y agrícola; y Perorsa, para la producción de peróxidos orgánicos con una participación de Foret, Solvay y Laporte.¹⁸

17 «8,16 por ciento más de electricidad que en 1963 han producido las centrales españolas hasta el 17 de mayo», *La Prensa* (Barcelona, 3-VI-1964), p. 4.

18 Archivo Municipal de La Zaida [en adelante AMLZ], Caja s/n. Proyectos FMC Foret.

La ampliación de la capacidad de producción de la factoría de La Zaida continuó extendiéndose en los años posteriores. En la década de los noventa, FMC Foret, S.A., instaló plantas de cogeneración eléctrica en sus centros de La Zaida, Zona Franca, Huelva y Villarrubia de Santiago (Toledo).

Además de este núcleo industrial se edificó un poblado –que fue denominado poblado Foret– en sus proximidades para ahorrar tiempo en los desplazamientos y permitir una mayor inspección de la vida obrera. En él se fueron realizando edificaciones e instalando servicios comunitarios adscritos a la empresa para que las familias que aquí residiesen tuviesen acceso a la educación, al deporte o al ocio [fig. 6]. También, la llegada de la Foret supuso mejoras para La Zaida como el asfaltado de calles o la puesta de aceras.

Este planeamiento enlazaría con el concepto de colonia industrial, que es un conjunto formado por un recinto fabril, las viviendas para los obreros y los diferentes servicios propios de una comunidad, con la escuela, la iglesia, la cooperativa de consumo, etc. Las colonias se ubicaban en el mundo rural aprovechando los cursos de los ríos que proporcionaban la fuente de energía inicial. Generalmente se dedicaban a la producción textil. Su aparición tuvo lugar en el siglo XVIII en la Inglaterra rural, antes de que se produjera la industrialización urbana. El sistema de colonias industriales



Fig. 6. Vista general del poblado Foret durante su construcción, hacia 1963 (Fondo Documental de la Comarca de la Ribera Baja del Ebro).



Figura 7. Panorámica de la Colonia Güell situada en Santa Coloma de Cervelló, 1890 (colección privada).

tuvo un notable desarrollo en Cataluña a partir de la segunda mitad del ochocientos. A este respecto, y en el contexto de las antiguas colonias industriales catalanas, cabe citar la colonia Güell trazada en forma de poblado con las viviendas para sus trabajadores y los servicios sociales separados de la fábrica.¹⁹ Esta colonia fue fundada en 1890 por Eusebi Güell i Bacigalupi en la finca agrícola que había adquirido su padre en Santa Coloma de Cervelló [fig. 7]. Su cierre se produjo en 1973 a causa de la crisis del petróleo que azotó con dureza a la industria.

La finalidad ideológica de Eusebi Güell i Bacigalupi fue crear un marco idóneo para que la relación obrero-trabajo se desarrollase sin los conflictos que había padecido la empresa en la ciudad. En este sentido, y como publicaba la prensa zaragozana de la época respecto a la factoría de La Zaida, «directivos y productores de Peróxidos, S.A., conviven en la más grata atmósfera de cordialidad y mutuo respeto».²⁰

19 COSTILLAS I PÉREZ, B., DAL MASCHIO EISELE, I. y MONTERO GÓMEZ, M.^a T., *La Colònia Güell. Modernisme i indústria*, Argentona, L'Aixernador Edicions, 1992, pp. 13 y 15.

20 «Peróxidos, S.A., una empresa nacional con sede en La Zaida, justamente premiada como ejemplar», *Amanecer* (Zaragoza, 31-VII-1969), p. 10.

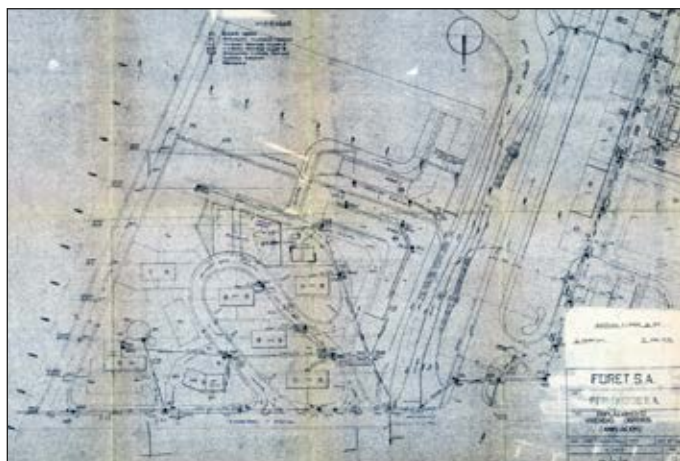


Fig. 8. Plano del poblado Foret. Proyecto de ampliación de las viviendas de los trabajadores, por Ferrán Sanz, diciembre de 1966 (ABAU).

Igualmente, esta planificación del hábitat industrial con la inclusión de servicios sociales, siguiendo las directrices de las ciudades de la industria autosuficientes, recordaría a la tarea acometida por el Instituto Nacional de Industria (INI) desde su creación en 1941 como organismo estatal destinado a impulsar y controlar el desarrollo industrial del país. Las empresas del grupo INI fundaron, entre 1941 y 1975, al menos siete asentamientos autónomos o «colonias» a disposición de proyectos industriales y de obra pública en áreas despobladas, y ampliaron otros ciento treinta núcleos ya existentes con nuevos barrios y crecimientos periféricos.²¹ Numerosas

21 Un buen ejemplo es la Empresa Nacional de Autocamiones, S.A. (ENASA) que fue creada en Barcelona, en 1946. Los arquitectos Francisco Bellosillo y Juan Bautista Esquer de la Torre proyectaron un complejo productivo que desde 1947 se completaría con la construcción de un poblado para la residencia de los trabajadores, Ciudad Pegaso, a solo tres kilómetros de la fábrica. En posteriores fases, además del conjunto residencial, se redactó un proyecto de urbanización y de equipamientos asociados: parroquia con sus anejos y viviendas rectorales, mercado, locales comerciales, centro cívico, escuelas y campos de deportes. LAYUNO ROSAS, Á. Y MAGAZ-MOLINA, J., «Arquitecturas para la infancia...», pp. 367 y 369; y GARCÍA ESTÉVEZ, C. B. Y GARCÍA VERGARA, M., «La fábrica Pegaso de Barcelona (1949-1974). De la arquitectura de la autarquía a la automoción de los tiempos modernos», en Miguel Ángel Álvarez Areces (coord.), *El patrimonio industrial*



Fig. 9. Vista del poblado Foret con las viviendas para los trabajadores con planta en L, hacia 1965 (ABAU).

empresas del INI se dotaron de guarderías, parvularios, escuelas elementales, centros de educación secundaria y bachillerato.

El poblado de La Zaida tiene aspectos de calidad como los urbanísticos y constructivos. Así, el planeamiento urbanístico se realiza con calles y aceras de trazado curvo y rodeadas de arbolado y vegetación, entre las que se levantan las viviendas y los equipamientos que fueron proyectados por varios arquitectos. La disposición espacial del poblado responde a criterios jerárquicos dentro de la empresa y la diferencia en la superficie de las viviendas atiende al escalafón laboral de sus ocupantes [figs. 8-9].

El primer edificio que se encuentra al entrar al poblado es el chalet del director, cuyo proyecto fue redactado por el arquitecto zaragozano Julio Descartín [fig. 10].²² Es una vivienda unifamiliar aislada que se encuentra próxima a las tres viviendas unifamiliares para los ingenieros y

en el contexto histórico del franquismo 1939-1975. Territorio, arquitecturas, obras públicas, empresas, sindicatos y vida obrera. Libro de actas del VI Congreso para la conservación del patrimonio industrial y de la obra pública en España, Gijón, CICEES, 2016, pp. 781-786.

²² AMLZ, Caja 66, Expediente 28: «Expediente de licencia y proyecto para construcción de un chalet por la empresa Foret, S.A.», 1973-1974.



Fig. 10. Vista actual de la casa del director de la empresa. Fotografía: Autora.



Fig. 11. Vista parcial del edificio de viviendas para los trabajadores de la factoría, hacia 1968 (ABAU).

técnicos de la empresa, que fueron diseñadas por los arquitectos Ramiro Zaera Guerra y José Joaquín Gómez Pitarch.²³ Se utiliza la piedra como material constructivo y como recurso decorativo. El segundo sector, a la

²³ AMLZ, Caja 66, Expediente 32: «Proyecto de ejecución de tres viviendas unifamiliares, sitas en la c/Afuera, s/n, para Foret, S.A.», 1978.

derecha al fondo, es el de las viviendas para los trabajadores, cuyo número era inferior al número de trabajadores [fig. 11].²⁴ De este emplazamiento la dirección obtenía ventajas en términos de control. Este edificio residencial presenta en planta una doble L, con dos alturas y techumbre plana. Fue levantado en dos fases: una primera, que estaba ultimada en 1964; y la segunda para su ampliación conforme al proyecto suscrito en diciembre de 1966 por el arquitecto Ferrán Sans. Las viviendas constan de cuatro amplias habitaciones, cocina, aseo, jardín y huerto. En esta casa construida por la empresa vivían la mayoría de los trabajadores a cambio de un alquiler módico de 75 pesetas mensuales.²⁵ Entre estos sectores citados se localiza una residencia –dotada con estancias para visitantes, comedor y piscina–;²⁶ unas escuelas, que se ejecutaron bajo el régimen de patronato para los hijos del personal de la empresa; y una piscina con instalaciones deportivas (pista de tenis, etc.).²⁷ Asimismo, estaba previsto un centro social que no llegó a realizarse.

A estos servicios se sumó un economato que constituye un buen ejemplo de la política paternalista del régimen franquista y que cubría las necesidades básicas de los trabajadores y sus familiares. Es una sencilla construcción de una planta que está situada un poco antes de acceder al poblado y que estuvo en servicio hasta principios de los noventa [fig. 12]. El 23 de octubre de 1964 tuvo lugar su inauguración y bendición por el cura párroco Rafael Vallés, en presencia de los delegados provinciales de Sindicatos y Trabajo, del alcalde Inocencio Continente y de los dirigentes de la empresa.²⁸ El delegado Provincial de Trabajo de Zaragoza, Ulpiano González Medina, pronunció unas palabras en las que puso de relieve la «gran función social que los economatos laborales desempeñan cerca de la clase trabajadora».²⁹ Estaba abastecido de los primeros artículos alimenticios, así como de conservas enlatadas y congeladas, donde los *productores* –y todo el personal

24 En este edificio siguen viviendo trabajadores de la factoría, aunque en menor número que hace años, dado que la mayoría de ellos proceden y residen en Zaragoza.

25 «La Zaida. Inauguración de un economato», *Amanecer* (Zaragoza, 25-X-1964), p. 4.

26 Esta residencia cerró sus puertas en 2012.

27 Desde la década de los noventa, esta piscina, situada frente a las escuelas, se encuentra cerrada.

28 «Un economato laboral en La Zaida», *El Noticiero* (Zaragoza, 25-X-1964), p. 19.

29 «La Zaida. Inauguración de un economato», *Amanecer* (Zaragoza, 25-X-1964), p. 4.



Figura 12. Edificio del antiguo economato, agosto de 2024.
Fotografía: Luis Fernando Rodrigo Lamata.

de la empresa— podían proveerse a precios más asequibles de los que figuraban en el mercado normal. En palabras de un vecino de La Zaida que trabajó durante muchos años en esta factoría: «los precios eran más económicos y había más género. Abría en horario de tarde, de tres a cuatro horas».

Como puede constatarse, las prestaciones que tenían los trabajadores y, en general toda la plantilla, eran completas y a las mencionadas se sumaba un servicio médico que era atendido por un doctor y un practicante. También, y para cubrir las necesidades de ocio y tiempo libre, se proyectó un centro recreativo —alojado en el recinto fabril y con salas para reuniones, juegos y sesiones de cine y con una biblioteca³⁰ y se organizaban actos deportivos como partidos de fútbol, excursiones y campeonatos de cartas y dominó.

Uno de los equipamientos esenciales del poblado son las escuelas, que fueron proyectadas por el arquitecto zaragozano Regino Borobio Ojeda en

30 El productor que deseara podía ser socio de este centro recreativo, contribuyendo con una módica cuota mensual. «Peróxidos, S.A., una empresa nacional con sede en La Zaida, justamente premiada como ejemplar», *Amanecer* (Zaragoza, 31-VII-1969), p. 10.

mayo de 1968 y terminadas un año después. Posiblemente, la sociedad anónima Peróxidos encargó el edificio docente a este profesional porque desempeñaba el cargo de arquitecto escolar de la provincia de Zaragoza y porque había diseñado en noviembre de 1954, a petición de la corporación municipal, dos escuelas unitarias en La Zaida [fig. 13]. Este edificio se inscribe en el marco de la Ley sobre construcciones escolares aprobada en 1953 y se formuló para atender a la imperiosa necesidad que había de locales adecuados para la enseñanza primaria. El solar elegido para su emplazamiento está situado en la carretera de Zaragoza y se programaron dos cuerpos separados: uno para niños y otro para niñas, cada uno de ellos integrado

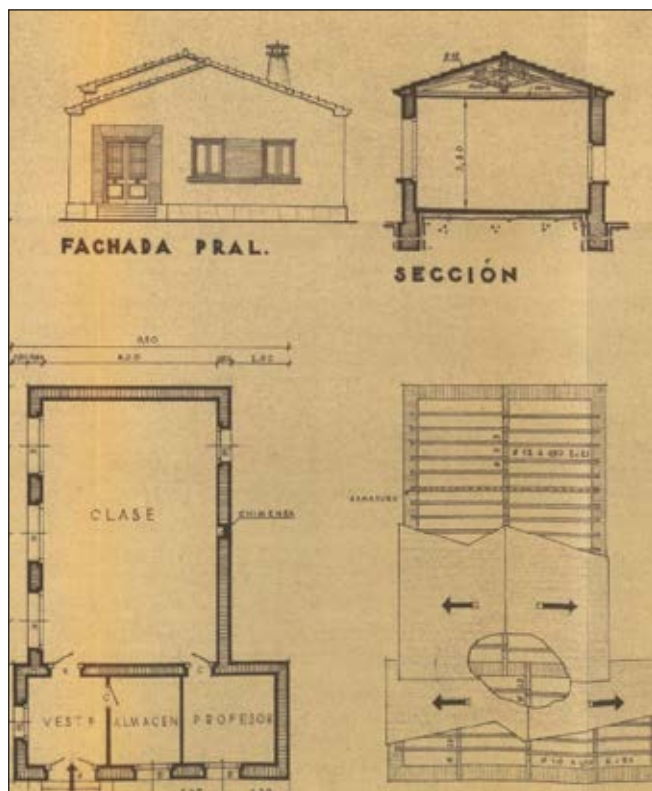


Fig. 13. Plano. Planta, fachada principal y sección de las escuelas unitarias de La Zaida, por Regino Borobio Ojeda, noviembre de 1954 (ABAU).

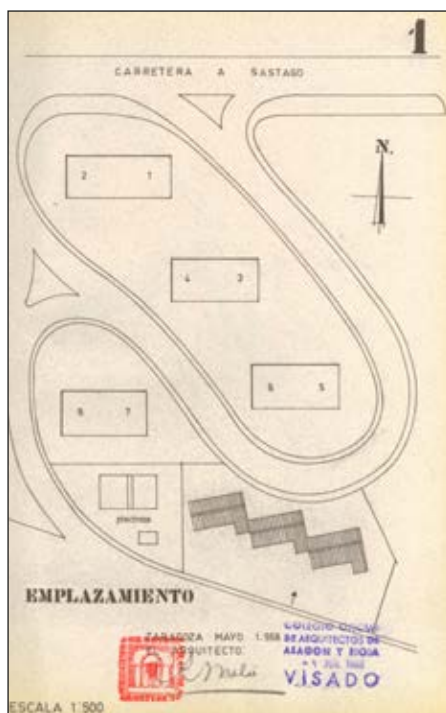


Fig. 14. Plano. Emplazamiento de las escuelas del poblado Foret, por Regino Borobio Ojeda, mayo de 1968 (ABAU).

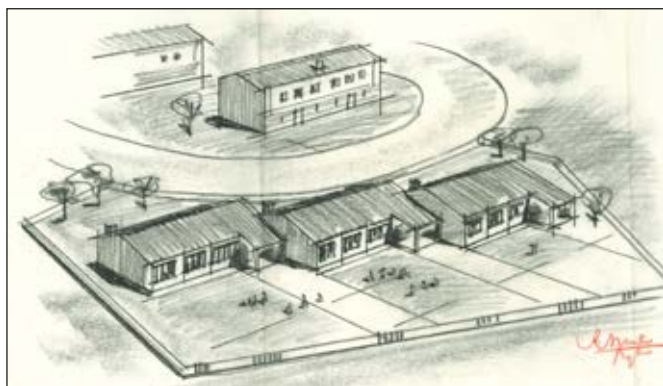


Fig. 15. Las escuelas del poblado diseñadas por Regino Borobio Ojeda, mayo de 1968 (ABAU).

por un vestíbulo, una clase, un almacén y el despacho del profesorado. Dada la dificultad de abastecer, en ese momento, de agua a las escuelas, se ideó un pabellón de aseos separado de las mismas.³¹

El 27 de julio de 1957 se procedió a la inauguración de estas escuelas nacionales. A este acto asistieron varias autoridades y público, encontrándose entre ellas el inspector provincial del Movimiento Daniel Lozano, el inspector jefe de Magisterio Ramiro Solans, el alcalde de La Zaida, Luis Lierta Monforte, y el párroco Alejandro Ginés, quien procedió a la bendición del centro. Fue subvencionado con fondos de la Junta Provincial de Construcciones Escolares y del Ayuntamiento.³²

Como hemos señalado anteriormente, Regino Borobio recibió el encargo de la sociedad Peróxidos de construir unas escuelas en el poblado privado anexo a la factoría [figs. 14-15]. Este arquitecto ideó tres unidades docentes: una para párvulos, otra mixta para niños hasta de diez años y una tercera clase mixta para niños de hasta catorce años.³³ El solar destinado a tal fin reunía excelentes condiciones porque se ubica entre dos calles de la urbanización y su superficie es de 1004 m². El acceso se hace por la calle que limita el solar por el Sureste. Los espacios escolares se dispusieron de manera que la fachada donde se abren los amplios vanos de las aulas quedase orientada al mediodía. El campo de recreo se encuentra protegido del viento NO dominante.

Cada volumen tiene su autonomía formal y una idéntica distribución, con un porche exterior que comunica con el vestíbulo y éste con la clase y con el aseo. Desde el aula se accede a un pequeño almacén para material. Cada unidad aparece conectada con una zona ajardinada y un patio de recreo que atiende a las teorías higienistas vigentes para construcciones

31 Archivo Borobio Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza [en adelante ABAU], Caja 2853-2857, Expediente 2855: «Proyecto de escuelas y viviendas de maestros en La Zaida (Zaragoza)», 1968.

32 «Siguen las inauguraciones en la provincia», *El Noticiero* (Zaragoza, 28-VII-1957), p. 14.

33 Por Orden de 7 de agosto de 1972 de la Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia del Ministerio de Educación y Ciencia fue suprimida la escuela unitaria de niños dependiente del consejo primario Peróxidos. AMLZ, Caja Educación, 1947-1989, Expediente 38-3: «Junta Municipal Escolar», 1950-1988.

escolares, asegurando la presencia de luz natural y una ventilación adecuada. También, dispone de un sótano, con acceso por la fachada posterior, para caldera de calefacción y depósito de combustible líquido. A nivel constructivo se recurrió a la práctica edilicia del momento, con cimentación de hormigón, zócalos de hormigón en masa revestido de piedra de Calatorao –material que se emplea también en los porches–, muros en alzado de ladrillo enlucido, forjado del techo de viguetas prefabricadas de hormigón armado y cubierta de teja árabe. El recinto se delimita con un enrejado metálico sobre un zócalo. El importe total de las obras alcanzó la cantidad de 1757093,35 pesetas.³⁴

Es interesante mencionar que el proyecto mantiene un planteamiento similar a los proyectos-tipo del Plan Nacional de Escuelas Rurales del Ministerio de Educación Nacional³⁵ y, en concreto, al tipo ER-9, con una planta modular articulada en tres volúmenes unidos. Estos proyectos-tipo de escuelas unitarias y mixtas resultaron del concurso arquitectónico convocado por el citado ministerio en 1956 y fueron concebidos dentro del Plan Nacional de Construcciones Escolares (PNCE) aprobado por la Ley de 17 de julio de 1956.³⁶

Estas escuelas estaban destinadas a los niños del poblado, pero, con el tiempo y debido a situaciones sobrevenidas, también acogieron escolares de La Zaida. De hecho, las escuelas construidas por Regino Borobio funcionaron hasta el año 1974.³⁷ Ante la necesidad de resolver el problema de escolarización en este municipio donde «cada año aumentaba el número de habitantes –y también del número de niños– debido a la ubicación de

34 ABAU, Caja 4027-4032, Expediente 4030: «Estudio de tres unidades escolares en el poblado de Peróxidos en La Zaida».

35 *Proyectos tipo de escuelas rurales y viviendas para maestros, Plan Nacional de Construcciones Escolares*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Enseñanza Primaria, 1957.

36 En la provincia de Zaragoza, los proyectos-tipo más adoptados para escuelas rurales fueron el ER-9 (escuelas de dos unidades) y el ER-10 (escuelas con cuatro unidades), redactados por los arquitectos Santiago Fernández Pirla y Mariano García Benito.

37 Una de estas escuelas necesitaba una urgente reparación en la techumbre. A esta situación se sumó el hecho de que estas escuelas unitarias fueron suprimidas por resolución del Ministerio de Educación y Ciencia del 25 de marzo de 1974. AMLZ, Caja Educación, expediente 38-6: «Construcción de escuelas», 1956-1982.

varias factorías importantes que no solamente absorbían la mano de obra de la localidad, sino que diariamente vienen de los pueblos inmediatos de Sástago, Gelsa, Velilla de Ebro, Quinto de Ebro, Cinco Olivas, Alborge y Alforque, gran número de trabajadores», el Ayuntamiento resolvió que, para que los escolares no perdieran el curso 1974-1975, recibieran enseñanza en un centro privado costeadó por sus padres.³⁸ Dado lo gravoso de esta medida, esta corporación acordó con Foret, S.A., y ya para el curso 1975-1976, habilitar provisionalmente las aulas del poblado para la fusión de los niños del pueblo y de la empresa para las dos etapas de la Enseñanza General Básica (EGB).

La corporación municipal solicitó, el 15 de abril de 1978, a la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza la construcción de un nuevo centro docente con capacidad suficiente para poder cursar la EGB. Mientras se resolvía y atendía a esta petición, decidió levantar en 1979, junto a las antiguas escuelas, unas aulas prefabricadas que se terminaron en enero de 1980³⁹ y, hasta ese momento, la enseñanza de la EGB y de preescolar se venía impartiendo en las aulas cedidas por la empresa Foret.⁴⁰

Las aulas prefabricadas estuvieron en funcionamiento hasta el curso 1984-1985 cuando el nuevo grupo escolar fue construido en ese mismo solar de las antiguas escuelas que se denomina hoy Colegio de Educación Infantil y Primaria Centro Rural Agrupado del Ebro (avenida de Zaragoza esquina con la calle de las Escuelas).⁴¹

38 AMLZ, Caja Educación, expediente 38-3: «Junta Municipal Escolar», 1950-1988.

39 Estas aulas prefabricadas se conservan en la actualidad y han tenido varios usos desde su existencia. Así, una de ellas se dedica a centro de la tercera edad.

40 AMLZ, Caja Educación, expediente 38-6: «Construcción de escuelas», 1956-1982.

41 Por orden ministerial de 22 de diciembre de 1977 quedó constituida la escuela graduada de La Zaida, situada en la carretera —hoy avenida— de Zaragoza, n.º 38, con cuatro unidades de asistencia mixta de Educación General Básica y una unidad preescolar —párvulos—. A tal efecto se crearon dos unidades escolares mixtas de EGB, se transformaron en unidades escolares de asistencia mixta de EGB de régimen ordinario de provisión las dos unidades escolares de niñas que dependían del consejo escolar primario Peróxidos, S.A., se suprimió la unidad de educación preescolar que dependía de dicho consejo escolar y se integró la unidad de educación preescolar de régimen ordinario de provisión existente en la localidad. «Ministerio de Educación y Ciencia.



Fig. 16. Párvulos de la escuela del poblado, con la maestra María Pilar Lorente, 1988 (colección privada).

Por su parte, las escuelas del poblado acabaron cerrando sus puertas en 1990 y, en el decenio de los ochenta, únicamente acogieron una clase para párvulos al frente de la cual estaba la maestra María Pilar Lorente [fig. 16]. Del mismo modo, otros equipamientos e instalaciones, como las piscinas, dejaron de ofrecer sus servicios en esa década para evitar gastos y para que ese presupuesto asignado redundase en la mejora de la remuneración de los trabajadores.⁴²

Centros de Educación General Básica. Provincia de Zaragoza», *Boletín Oficial del Estado* (Madrid, 6-II-1978), p. 2877.

Aprobada esta orden ministerial se podía llevar a cabo la construcción del nuevo centro docente conforme al proyecto redactado por el arquitecto Ramiro Zaera, pero con la única variante del emplazamiento que sería el mismo en el que estaba situado el grupo escolar de dos aulas, al haber rechazado el Colegio Oficial de Arquitectos de Zaragoza la ubicación en el terreno que ofrecía la empresa Foret, S.A., en donación. De este modo, este edificio escolar se levantó en suelo municipal con una superficie de 5182 m², deducidas las edificaciones de las escuelas existentes. AMLZ, Caja Educación, expediente 38-6: «Construcción de escuelas», 1956-1982.

⁴² Esta información ha sido amablemente proporcionada por Diego Sánchez en la entrevista mantenida en La Zaida el 8 de agosto de 2024.

Conclusiones

La historia contemporánea de La Zaida está marcada por la llegada al pueblo de Foret, S.A., y de EMESA en la década de los sesenta, en un momento de búsqueda del crecimiento económico, con la industria como eje del desarrollo. El que hasta entonces había sido un núcleo agrícola pasó a tener un carácter eminentemente industrial que no es comparable al de ningún otro municipio de la comarca. Otra de las ramas con un gran potencial de crecimiento es la explotación del alabastro.⁴³

La localización de un complejo industrial en La Zaida estaba justificada por la existencia de agua abundante y por la disponibilidad de fuerza eléctrica. El planteamiento de la empresa fue dotar a los trabajadores de mejores condiciones de vida, creando el recinto de la fábrica y, en sus cercanías, un poblado prácticamente autosuficiente con las viviendas y los equipamientos comunitarios que dejaron de ofrecer sus servicios a partir de la década de los noventa. Cabe decir que este poblado, a nivel formal y urbanístico, responde al modelo de la Ciudad Jardín y, desde el punto de vista social, es representativo del paternalismo industrial.

La instalación del ferrocarril y el desarrollo posterior que alcanzó esta importante industria química supusieron el espaldarazo definitivo al progreso económico y socio-demográfico de La Zaida y de la comarca. Como hemos comentado anteriormente, implicó un aumento de nuevos puestos de trabajo –que también benefició a trabajadores de otros municipios de la zona– y de la población. Así, el censo de 1950 arroja en La Zaida una población de 596 habitantes; en 1960, de 569; en 1970, de 699; en 1981, de 739; en 1991, de 653; en 2004, de 558; en 2015, de 473; y en 2019, 455.⁴⁴ Si se analizan estos datos históricos resulta llamativo el crecimiento que experimentó la población entre los años sesenta y ochenta (incluso en un 23 %) y su reducción a partir de principios de esta centuria, momento a partir del cual el número de habitantes ha ido descendiendo

43 En esta localidad tiene su sede la Asociación para el Desarrollo del Alabastro de Aragón (ADALAR). BES GRACIA, P., «Los pueblos», en Bes Gracia, P. y Blasco Zumeta, J. (coord.), *Comarca de Ribera Baja...*, p. 367.

44 *Catálogo de pueblos y municipios de Aragón. Estadística de población y nomenclaturas toponímicas entre 1900 y 2004*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, p. 557.

de forma constante y gradual. Otros núcleos de la Ribera Baja del Ebro –como Escatrón, Gelsa o Sástago– presentan igualmente una trayectoria demográfica de pérdida poblacional.⁴⁵ Esta circunstancia está unida indudablemente al proceso del desarrollo-crisis industrial producido en ese período.

Fue en la década de los ochenta cuando la factoría Foret, S.A., de La Zaida alcanzó un relevante éxito, momento en el que contó con una plantilla de unos 210 trabajadores, que residían, en su mayoría, en el poblado –algunos de ellos procedían de otras plantas de esta empresa–, en el municipio o en poblaciones circundantes.⁴⁶ Sin embargo, en la actualidad, su plantilla ha quedado reducida a más de la mitad, a unos 80 trabajadores. Esta disminución en el número de trabajadores está relacionada con el cierre de varias plantas a comienzos de esta centuria. De hecho, hoy la empresa, que pertenece a la firma alemana Evonik, se dedica exclusivamente a la producción de agua oxigenada.

Por último, y en función de lo anteriormente expuesto, queda de manifiesto que el régimen franquista realizó a través de la factoría y del poblado Foret una magnífica operación de propaganda e imagen con la que consiguió el título de «empresa ejemplar» el 17 de julio de 1969.⁴⁷

45 ALIAGA TRAFÍN, A., «La población», en Bes Gracia, P. y Blasco Zumeta, J. (coord.), *Comarca de Ribera Baja...*, p. 306.

46 Los trabajadores en la factoría Foret procedían, por lo general, de La Zaida y de municipios cercanos. Esta información ha sido amablemente proporcionada por José María, quien trabajó durante 38 años en esta factoría, en la entrevista concedida en La Zaida el 8 de agosto de 2024.

47 Esta sociedad fue considerada de interés socio-económico por orden de la Presidencia del Gobierno de junio de 1961. El 17 de julio de 1969 recibió el título de empresa ejemplar de ese año, que fue otorgado por la Delegación Provincial de Sindicatos con ocasión de la fecha del 18 de julio –inicio del Alzamiento nacional y además fiesta de Exaltación del Trabajo–. Este reconocimiento se obtuvo por la concesión a sus operarios «de mejoras de carácter económico: incremento de salario, indemnizaciones por enfermedad o accidente, ampliación de gratificaciones extraordinarias y pluses extrasalariales voluntarios, así como también de tipo social: viviendas, parque infantil, escuelas, bolsas de estudio destinadas a los hijos de sus productores, lotes para Navidad, 18 de julio y Reyes, un centro recreativo, una biblioteca, instalaciones deportivas con piscinas, etc. Tiene instalado un economato laboral y un servicio médico de empresa, así como se conceden préstamos, se llevan a cabo cursos de formación profesional para sus empleados, etc.». «Fueron entregados los títulos de productores y empresas ejemplares», *Amanecer* (Zaragoza, 18-VIII-1969), p. 9; y «Peróxidos, S.A., una empresa nacional con sede en La Zaida, justamente premiada como ejemplar», *Amanecer* (Zaragoza, 31-VIII-1969), p. 10.

A este respecto, y como bien señala Carme Molinero, las «empresas modelo» que recibían estos premios debían reunir una serie de acreditaciones de tipo político, entre las que figuraba «el espíritu de colaboración con los Mandos y Jerarquías del Partido y de la Organización Sindical», social como «iniciativas adoptadas por la Jefatura de la Empresa para mejorar las condiciones de trabajo de su personal y para lograr asimismo la elevación del nivel de vida y de la moral de sus trabajadores» o económico.⁴⁸

⁴⁸ MOLINERO, C., *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 52.

EL MONASTERIO DE PIEDRA EN LAS FOTOGRAFÍAS Y PELÍCULAS DE TOMÁS CAMARILLO

*The Monasterio de Piedra in the photographs and films
of Tomás Camarillo*

Víctor Iniesta Sepúlveda¹

Introducción

La fotografía y el cine son medios excepcionales para registrar todo tipo de patrimonio, divulgar sus valores culturales y guardar su memoria. Así lo entendió Tomás Camarillo, un autor *amateur* que testimonió de forma sistemática bienes paisajísticos y artísticos entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, con especial atención a la provincia de Guadalajara, un territorio cuyo patrimonio sufría las consecuencias de la despoblación.

Probada la valía de su contribución documental y creativa, en este trabajo se pone en evidencia que los márgenes geográficos en los que trabajó trascienden de esa circunscripción, ampliada a Aragón, donde

¹ Profesor ayudante doctor en el Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha. Dirección de correo electrónico: victor.iniesta@uclm.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9396-8181>.

Esta investigación se ha realizado gracias a los siguientes proyectos: «El patrimonio monumental en los folletos turísticos de la España franquista (1938-1964). Discursos visuales y simbólicos» (PID2020-119719RB-I00), financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033/; «Conocer España» durante del franquismo, 1939-1975. Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico» (SBPLY/21/180501/000286), cofinanciado por JCCM y FEDER, UE; y «Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo» (PID2022-138643NB-I00) financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

pudo ampliar su cultura visual, y que trabajó con diversos formatos, como la estereotipia y el paso profesional. Así, en este trabajo se analizan una serie de fotografías, procedentes de una colección particular y parcialmente inéditas, tomadas en el Monasterio de Piedra (Nuévalos, Zaragoza), un paraje que fue visitado por el autor en varias ocasiones. También una película, conservada en la Filmoteca Española, grabada cerca de 1928 en 35 mm, que también recoge algunos planos filmados en el río Jalón a su paso por Alhama de Aragón.

En primer lugar, con el fin de enmarcar las características de su obra, se dan unos apuntes sucintos sobre el autor. Seguidamente, se estudian estas instantáneas y filmes desde el punto de vista de la técnica, el contenido y la forma, además de indagar en los usos personales y documentales que asumieron, entre los que prevalece un propósito estético vinculado al propio deleite del creador y los espectadores. Para ello, se han confrontado estas creaciones con el resto de la producción del autor, así como con una relación de fuentes impresas, en particular, un libro de viajes escrito por él mismo, contrastando todo ello con fuentes archivísticas y hemerográficas.

Tomás Camarillo, *amateur* de la fotografía y el cine

Nacido en Guadalajara, Tomás Camarillo Hierro (1879-1954) capturó durante años los atractivos patrimoniales de su tierra con sus cámaras fotográfica y cinematográfica. Descendía de una familia pobre, por lo que desde muy joven tuvo que trabajar en Madrid en condiciones muy precarias.² La estancia en la capital no le permitió mejorar su economía, así que diez años después regresó a su ciudad, donde ejerció como escribiente en diferentes lugares.³ Así consiguió dinero suficiente para emprender un negocio

2 Trabajó en una tienda de alimentación situada en la calle de Fuencarral, 73, según CAMARILLO HIERRO, T., *Memorias de mi vida*, Guadalajara, Sucesores de Antero Concha, 1950, p. 67. Después, fue dependiente en el comercio a cargo de Miguel Merino Blanco, en Jesús del Valle, 17 duplicado, un establecimiento de comestibles anejo a la vivienda donde aparece empadronado. Archivo de Villa. Padrón Municipal de 1895. N.º 98, tomo 2, Distrito Universidad, Barrio Escorial, hoja 28 638.

3 Trabajó como escribiente en un juzgado, el bufete de un abogado, la administración del periódico *La Región*, la Audiencia Provincial y el Colegio de Huérfanos de la Guerra. CAMARILLO HIERRO, T., *Memorias...*, pp. 91-32, 96-98, 107-109.

propio junto a su esposa Soledad Pérez: un quiosco en el centro de la ciudad.⁴ Con el tiempo, consiguió un local más grande con artículos relacionados con la música: instrumentos, gramófonos, discos de cera, partituras y métodos.⁵ Pronto sumó otro tipo de productos, como radios y productos de fotografía y cine para aficionados.

En torno a 1924, aprendió de manera autodidacta a manejar estos aparatos para promocionarlos de forma más eficiente. Para ello, viajaba los fines de semana por los pueblos del entorno y hacía audiciones de radio con un receptor instalado en su coche.⁶ Estas retransmisiones de conciertos, discursos o eventos generaban un gran impacto entre los lugareños, concentrados en la plaza mayor.⁷ En las mismas sesiones, también hacía fotos, realizaba una exhibición cinematográfica o grababa una película, con el mismo fin de animar a los paisanos a comprar algún producto.⁸

Fue así como se acostumbró a viajar por los pueblos de la provincia cada fin de semana. En aquellas salidas, quedó fascinado por paisajes, monumentos y obras artísticas prácticamente desconocidas, y lamentaba que ese acervo patrimonial se viera afectado por la despoblación, el desconocimiento y la desidia. Así, para preservar de forma gráfica esta riqueza cultural, reunió un archivo formidable, que puso a disposición de varios organismos encargados de la conservación y salvaguardia del patrimonio.

La colección de fotografías estaba muy avanzada hacia 1933, pero la guerra civil española supuso una cesura en su labor, y fue en la dictadura

4 Archivo Municipal de Guadalajara, Obras y Urbanismo, exp. 11-V-1909. Instalación de kiosco en la plaza Diego García [plaza del Jardinillo].

5 El comerciante promociona gramófonos en *La Palanca* (Guadalajara, 24-XII-1919), p. 3; (29-I-1920), p. 3; *Flores y Abejas* (Guadalajara, 13-VI-1920), p. 9; *La Orientación* (Guadalajara, 30-VIII-1929), p. 7; *Flores y Abejas* (15-IX-1929), p. 10; y *Flores y Abejas* (21-XI-1926), p. 9. Los anuncios de los discos de música pueden verse en los siguientes números de *Flores y Abejas* (19-I-1919), p. 6; (30-III-1919), p. 6; (28-IX-1919), p. 1; (18-VII-1920), p. 2; (30-I-1927), p. 1; (25-VIII-1929), p. 1; y (9-II-1930), p. 8.

6 Estas salidas sucedieron después de 1923, cuando, a los 43 años, obtuvo el permiso de conducir y adquirió un Ford T. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara [AHPG], TR-487/110945.

7 CAMARILLO HIERRO, T., *Memorias...*, p. 150.

8 La noticia más temprana recuperada es una crónica sobre su visita al pueblo de Espinosa de Henares en el verano de 1924. «De aquí y de allá», *La Palanca* (Guadalajara, 20-VIII-1924), p. 2.

cuando su producción fue dada a conocer. Gracias a sus contactos en la esfera pública y ambientes culturales de la ciudad, organizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1944, con una extraordinaria acogida. En 1947 le fue concedida la Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio en reconocimiento a su contribución fotográfica, y al año siguiente publicó un libro impreso por Hauser y Menet, con reproducciones fotomecánicas de alta calidad.

En 1954, un año después de su muerte, su viuda donó a la Diputación Provincial todo el material: negativos, positivos, equipo y películas.⁹ Con las ampliaciones de las imágenes se formó en 1956 un museo, una iniciativa pionera en torno a la conservación del patrimonio fotográfico en España.¹⁰ La exposición permanente fue retirada en una remodelación del edificio, y todo el material fue guardado en el archivo de la Diputación. En la actualidad, el legado se conserva en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, dependiente de la institución provincial.

Vistas estereoscópicas para viajar

Entre los diferentes formatos fotográficos empleados por Camarillo, sobresale el estereoscópico, que permitía observar las fotografías en tres dimensiones. Este procedimiento técnico emulaba el mecanismo de la visión binocular humana, que conseguía mediante dos tomas simultáneas, hechas por sus correspondientes objetivos, separados por una distancia equivalente a la de los ojos. El par resultante era observado de manera individual con un visor, que proporcionaba un efecto tridimensional y un carácter inmersivo.¹¹ Esta invención se acomodaba muy bien a la visión de lugares y paisajes y creaba la ilusión de viajar a lugares lejanos desde los hogares.¹² Los fotógrafos de gabinete y estudios comerciales aprovecharon

9 Archivo de la Diputación Provincial de Guadalajara, Acta de entrega de cuanto constituye el Museo Fotográfico Provincial «Tomás Camarillo», Caja 2520.6.

10 Véase INIESTA SEPÚLVEDA, V., «Un museo “único en su clase”: vicisitudes de la colección fotográfica de Tomás Camarillo», *Diferents: revista de museus*, nº. 6, 2021, pp. 88-111.

11 FERNÁNDEZ RIVERO, J. A., *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga, Miramar, 2004.

12 PIÑAR SAMOS, J., y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (eds.), *Una imagen de España. Fotógrafos*

el filón y editaron numerosas series de vistas de ciudades, aunque también fue practicada por los aficionados. Enmarcadas en el panorama español de la primera mitad del siglo XX, este tipo de creaciones se sitúa en la convergencia entre la fotografía artística de tipos, paisajes y costumbres, y la fotografía de documento antropológico, etnográfico y folclórico. Las dos líneas están influenciadas por la Generación del 98 y el regeneracionismo, corrientes interesadas en lo popular y la esencia de lo español, en general, pero también en un marco regional y local.¹³

Es el caso de Camarillo, que hacía una salida en coche cada fin de semana a lugares del entorno y, en vacaciones, a ciudades españolas. Viajar en coche en los años veinte era un divertimento propio de un comerciante acomodado y una parte esencial en su tiempo libre: «preparo un buen día cuanto se precisa para ello: auto, libro de notas, merienda y un buen conductor que nos transporte con la mayor seguridad».¹⁴ No siempre conducía él mismo, sino que lo hacía alguno de sus amigos o sus ayudantes.¹⁵ Por supuesto, tampoco podía faltar su cámara de fotos: «cientos de veces Camarillo se ha lanzado a la carretera sin más equipaje que su máquina fotográfica».¹⁶ Por medio de la consulta de fuentes hemerográficas y de otras fuentes impresas, como su libro *Viajes por España* [fig. 1], puede confirmarse su visita a varias ciudades aragonesas: Calatayud, Huesca, Teruel y Zaragoza, entre otras españolas, aunque no se hayan conservado imágenes de estos lugares [fig. 2].¹⁷

Estas salidas tenían, además de ese carácter lúdico, un fin cultural. Con el propósito de no ensalzar de manera desproporcionada las bondades

estereoscopistas franceses (1856-1867), Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura y TF Editores, 2011.

13 MARTÍNEZ, C., *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*, Girona, CCG, 2008.

14 CAMARILLO HIERRO, T., *Viajes por España. Leyendas, costumbres, tradiciones*, Guadalajara, A. Concha, 1954, p. 51.

15 Antonio Márquez Macho, ayudante en su tienda, recuerda cómo conducía en muchos viajes en el testimonio aportado en VIGIL, V. y ALMELA, J. M. (dirs.), *Matiné 1927. El legado cinematográfico de Tomás Camarillo* [Película], Sony Pictures Home Entertainment, 2008, 45', espec. 20'22".

16 MONJE CIRUELO, L., «Adiós a Camarillo. Su último viaje», *Nueva Alcarria* (Guadalajara, 10-IV-1954), p. 5.

17 CAMARILLO HIERRO, T., *Viajes...*



Fig. 1. Portada del libro de Camarillo Hierro, T., *Viajes por España. Leyendas, costumbres, tradiciones*, Guadalajara, A. Concha, 1954. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.



Fig. 2. Mapa de las provincias españolas visitadas por Tomás Camarillo. Elaboración propia.

de su tierra, se proponía viajar por el país para aprehender un juicio crítico al fotografiar y emitir valoraciones más ajustadas sobre los atractivos guadalajareños:

Con el fin de poder completar más el conocimiento de aquello que mereciera fotografiar y no desmerecer en su aspecto artístico y asuntos creados por la naturaleza para su estimación por las gentes [...], consideré necesario para documentarme a tal fin hacer dos excursiones por el resto de España, cada año [...]. En estos viajes y al rodar de mi coche, pude conocer los diferentes y bellos paisajes de todas las regiones españolas [...].¹⁸

La adquisición de ese bagaje cultural se concreta en algunos ejemplos: sus escritos están salpicados de analogías entre Guadalajara y las demás provincias, referidas al patrimonio histórico-artístico y al paisaje. Las similitudes encontradas con respecto a lo conocido son, con frecuencia, una atracción para el viajero y una ocasión para reivindicar lo propio. Por ejemplo, compara el Monasterio de Piedra con la finca Las Cascadas, en Gárgoles de Arriba (Guadalajara), una propiedad privada del marqués de San Miguel de Bejucal, un jardín bello y cuidado dañado en la guerra civil española. Los juegos de agua, arroyos, cascadas y estanques formados por el río Cifuentes le recordaron su paso por el conocido parque histórico aragonés.¹⁹ En concreto, considera la cascada Caprichosa una miniatura de la Cola de Caballo del jardín zaragozano.²⁰

Las pocas vistas estereoscópicas conservadas responden, en buena medida, a otras regiones españolas. Los ejemplares fueron rescatados del derribo de la tienda por Antonio Márquez Macho, antiguo empleado de la misma.²¹ Procedentes del fondo personal del fotógrafo, fueron cedidas a José Antonio Ruiz Rojo, quien los custodia en la actualidad.²² Las imágenes presentan, por supuesto, las vistas emblemáticas de los lugares

18 CAMARILLO HIERRO, T., *Memorias...*, pp. 161, 165.

19 CAMARILLO, T., «Viajes por España. Gárgoles de Abajo», *Nueva Alcarria* (22-VI-1940), p. 1.

20 CAMARILLO, T., «Arte y paisaje de la provincia. Estampas rápidas», *Nueva Alcarria* (6-III-1948), p. 6.

21 MARTOS CAUSAPÉ, J. F., y RUIZ ROJO, J. A., *La fotografía estereoscópica en Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial, 2009, pp. 22-25

22 Le agradezco encarecidamente que me haya prestado estas fotografías de su colección para su estudio y reproducción.



Fig. 3. Tomás Camarillo, *Monasterio de Piedra. Cascada Iris*, ca. 1928. Colección José Antonio Ruiz Rojo.



Fig. 4. Tomás Camarillo, *Monasterio de Piedra. Cascada del Vado*, ca. 1928. Colección José Antonio Ruiz Rojo.

visitados, y con frecuencia están protagonizadas por familiares y amigos [fig. 3]. Pese a ser concebidas para el deleite personal y en un registro más informal, el autor no descuida sus composiciones y demuestra pericia en la toma.²³

²³ CROSS, K., «Training the eye of the photographer: The education of the amateur», *Visual Studies*, v. 29, n.º 1, 2014, pp. 68-79.

En una fotografía tomada en el Monasterio de Piedra aparece una joven que, asomada ante una cascada y apoyada sobre una barandilla, mira al objetivo e invita a la contemplación [fig. 4].²⁴ Se trata de la cascada del Vado, que en la actualidad no forma parte del recorrido, ya que fue desecada a causa de la construcción de la Central Eléctrica de Requiñadas en 1945, que suministraría de electricidad a la hostelería del antiguo monasterio, pero supuso la desaparición de uno de sus escenarios más celebrados.²⁵ Por ello, cabe reseñar el valor documental del ejemplar, pues apenas hay fotografías de este emplazamiento después de las primeras décadas del siglo xx. La imagen, asimismo, ofrece un punto de vista original: en vez de capturar la consecución de saltos de agua, retrocede y enmarca esa visión sobrecogedora con la penumbra de los árboles ribereños de alrededor. La vegetación se superpone en planos sucesivos, lo que garantiza contraste y variedad de tonos. El encuadre, diferente a las imágenes reproducidas en álbumes y tarjetas postales de la época, que simplemente recogen la cascada, acentúa la profundidad, algo especialmente apreciable en esta forma de visionado inmersivo.

Películas en familia

Las fotografías conforman un porcentaje alto de la producción del autor guadalajareño, pero su colección de películas, menos numerosa, supone una de sus contribuciones más excepcionales. La fecha de las primeras películas de Camarillo se corresponde con el inicio de la afición fotográfica y las audiciones de radio en los pueblos, es decir, cerca de 1924. Precisamente en diciembre del año anterior había aparecido en el mercado el Pathé Baby, un popular sistema de proyección doméstico fabricado por la firma francesa, al que siguieron muchos más materiales diseñados para el consumo de aficionados.²⁶

24 INIESTA SEPÚLVEDA, V., «Para mayor satisfacción en el ánimo. La fotografía de viajes de Tomás Camarillo», en Carballeda Camacho, M. R., De las Heras Herrero, B. y Pérez Rufí, J. P. (coords.), *Fotografía y cine: la construcción del recuerdo desde la imagen*, Madrid, Fragua, 2022, pp. 103-129, espec. p. 122-123.

25 HERNÁNDEZ LATAS, J. A., «El monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España», en Lacarra, M. C. (ed.), *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Excma. Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 81-119, espec. pp. 84-86.

26 SALMON, S., *Le coq enchanteur: Pathé, une entreprise pour l'industrie et le commerce*

Con la consolidación de la industria, las películas comerciales y los cines, los fabricantes buscaron satisfacer al público *amateur* con productos específicos. Los tomavistas profesionales eran bastante caros y hasta ese momento habían sido adquiridos por aficionados con un alto poder adquisitivo. Pasada la Gran Guerra, Charles Pathé percibió la buena acogida del cine en el ámbito familiar y creó un surtido de productos para estos clientes. Primero, fabricó en 1922 un formato de película más económico, el 9,5 mm; y después, un proyector de fácil manejo, el Pathé Baby. Así fue posible que las películas del catálogo de esa distribuidora pudieran ser alquiladas o compradas para visionarlas en el propio domicilio. En 1924 dio un paso más y puso a la venta una cámara con la que cualquiera pudiera filmar sus propias películas.²⁷

La cámara se prestó a recoger escenas familiares, viajes, excursiones y demás actividades de la vida de la clase acomodada, lo que hasta entonces se había plasmado con la fotografía.²⁸ Los vínculos entre fotografía y cine no coincidían solo en sus temas, sino que también hubo una afinidad de tipo industrial, de manera que los negocios locales dedicados a la fotografía incorporaron filmes y productos relacionados. En concreto, la accesible gama de productos de cine de la casa parisina podía encontrarse tanto en establecimientos de artículos fotográficos como en jugueterías.²⁹

Así, Camarillo, que vendía un variopinto repertorio de productos, atento a cualquier novedad, ofreció rápidamente estos aparatos [fig. 5]. Esto le permitió conocer todos los artículos y aprender a filmar en diferentes formatos. En primer lugar, su colección incluye cintas de 9,5 mm, concebidas para aficionados, con película de diacetato de celulosa, un material

de loisirs (1896-1929) (tesis doctoral), Paris 1, 2007.

27 SOLER I ALOMÀ, M. E., «75 años de la Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña», en Ruiz Rojo, J. A. (ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores. Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2007, pp. 265-282, espec. p. 266.

28 CERÓN GÓMEZ, J. F., «Los inicios del cine *amateur* en Murcia», *Imafronte*, n.º 6-7, 1990, pp. 61-72.

29 GONZÁLEZ CASANOVA, M., «Algunas reflexiones en torno a: el cine no profesional, invaluable testimonio de una época», en Ruiz Rojo, J. A. (ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2002, pp. 97-104, espec. p. 101.



Fig. 5. Anuncio publicitario. *Flores y Abejas* (Guadalajara, 30-III-1924), p. 1.

plástico no inflamable, más seguro para manejar en el hogar. También se caracterizan porque, en vez de tener las perforaciones para el arrastre a ambos lados de la imagen, por su pequeño tamaño tienen una única en el centro, entre cada fotograma. Según un análisis material, las tiras de celuloide fueron fabricadas por Eastman Kodak en 1927, así como que el tomavistas usado fue un Cine Kodak modelo B del año 1926, con cuerpo de metal forrado en piel $f/3,5$, lente de 20 mm, peso de 2300 gramos y precio en origen de 150 dólares.³⁰

Este conjunto de películas familiares, circunscritas al hogar y los amigos, también recogen asuntos como las actualidades, sucesos locales y, por supuesto, viajes y excursiones. Pero, como sucedía con las vistas estereoscópicas, las películas en paso estrecho conservadas, procedentes del fondo familiar, son fragmentarias. Por su carácter personal, no formaron parte de su legado a la Diputación, y probablemente el descuido de los herederos supuso la pérdida de innumerables ejemplares. Con todo, no es aventurado suponer que Camarillo filmaría más películas en sus viajes periódicos por el país, pues era una práctica habitual entre los aficionados coetáneos.

Entre esos vestigios, se encuentran unos intertítulos de películas perdidas, que nos han llegado porque en su momento fueron desechados por presen-

30 Ruiz Rojo, J. A., «Aproximación a las películas de 16 mm de Tomás Camarillo», en Ruiz Rojo, J. A. (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores. Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2007, pp. 65-94, espec. p. 68.



Fig. 6. Intertítulo de la película *Vistas de Zaragoza*, ca. 1930, 9,5 mm.

tar algunos errores en el tiraje.³¹ Tienen formato de 9,5 mm y, aunque las copias para las que fueron concebidos no se conservan, permiten confirmar que Camarillo rodó en un viaje a Zaragoza.³² Estos descartes se han datado en 1930, probablemente en octubre, coincidiendo con las fiestas patronales de la ciudad [fig. 6] y permiten evocar la estructura de la película, compuesta, por lo menos, por vistas del río Ebro, la seo, el templo del Pilar y la calle del Coso, como constatan los intertítulos.

Entre otros más descriptivos, llama la atención el siguiente rótulo: «Puerta del Pilar. El abundante público que concurre al Templo entra y sale sin cesar» [fig. 7]. El asunto recuerda, irremediabilmente, a las «salidas de misa», muy repetidas en los orígenes del cinematógrafo. Una iconografía peculiar y reiterada, entendida por Amparo Martínez como «resultado del cruce entre las salidas de las fábricas francesas, la arraigada tradición cató-

31 BLOT-WELLENS, C., «La reconstrucción de las películas de la colección Tomás Camarillo», en Ruiz Rojo, J. A. (ed.), *La Revista Camarillo: cine en Guadalajara entre 1927 y 1935*, Guadalajara, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, 2004, pp. 31-46, espec. p. 36.

32 También se conservan otros descartes de rótulos de la coronación de la Virgen de la Antigua y la bendición del monumento al Sagrado Corazón en Tendilla. RUÍZ ROJO, J. A., «Camarillo, cineasta», en Ruiz Rojo, J. A. y Aguilar Serrano, P. (coords.), *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*, Guadalajara, Guadalajara Dos Mil, 2001, pp. 23-29, espec. p. 28.



Fig. 7. Intertítulo de la película *Vistas de Zaragoza*, ca. 1930, 9,5 mm.

lica española y los temas costumbristas tratados en la pintura y el grabado del XIX, que llegaron al gran público a través de las revistas ilustradas».³³

En las programaciones de las primeras sesiones del cinematógrafo en las ciudades españolas, suele figurar una salida de misa.³⁴ De hecho, parte de la historiografía sesgada por el franquismo, erigió la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* como película fundacional del cine español. Nada más lejos de la realidad, la datación de la película de Eduardo Jimeno fue manipulada por la adecuación del tema al ideario del régimen, si bien hoy ha sido corregida y retrasada a octubre de 1897.³⁵ Las salidas de misa prosperaron como asunto de películas y Camarillo también hizo escenas parecidas. Además de la toma perdida en el Pilar, puede citarse un fragmento de la *Revista n.º 5*, grabado a la salida de la función religiosa en honor de la Virgen de la Mayor en la catedral de Sigüenza [fig. 8].

33 MARTÍNEZ HERRANZ, A. «Introducción», *Artígrama*, n.º 16, 2001, pp. 15-24, espec. pp. 19-20.

34 Por ejemplo, el operador Henry Short, de la casa Paul's Animatograph, filmó la *Salida de misa de la iglesia de San Salvador de Sevilla*, citada en BELLO CUEVAS, J. A., *Cine mudo español (1896-1920): ficción, documental y reportaje*, Barcelona, Laertes, 2010, p. 60.

35 LETAMENDI J. y SEGUIN, J.-C., *La cuna fantasma del cine español: Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza. La crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*, Barcelona, CIMS, 1998.



Fig. 8. Salida de misa en honor de la Virgen de la Mayor de la catedral de Sigüenza.
Fotograma de *Revista Sigüenza*, 1928, 35 mm. Filmoteca Española.

Revistas cinematográficas: la película del Monasterio de Piedra

Las vistas estereoscópicas y los descartes cinematográficos sugieren la amplitud de la producción visual de Camarillo más allá de los ejemplares conservados. Por suerte, también se conservan películas preservadas de forma adecuada. En su cesión *post mortem* a la Diputación Provincial en octubre de 1954 había diez cajas de negativos y copias en 35 mm.³⁶ Estas cintas, fabricadas en nitrato de celulosa, son conocidas como paso universal o profesional, pues eran las empleadas por la industria y las proyectadas en los cines. No debe sorprender que Camarillo manejara

³⁶ Después de consultar el acta de 4 de julio de 1956, que en el cuarto punto describía «diez cajas de película de paso universal positivas y negativas», David Recio y José Antonio Ruiz examinaron estos ejemplares en octubre de 1997. Ruiz Rojo, J. A., «El cine de Tomás Camarillo», en Ruiz Rojo, J. A. (ed.), *Las películas de Tomás Camarillo. 1927-1935*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2009, pp. 11-66, espec. pp. 63, 65.

formatos de este tipo, pues ya fueron empleados por otros practicantes *amateurs* desde el inicio mismo del cine. Las emulsiones alcanzan una gran calidad, pero los plásticos son inflamables y poco estables, y si no tienen las condiciones adecuadas de conservación apenas duran más de setenta u ochenta años. En este caso, las películas se habían mantenido sorprendentemente bien.³⁷

Los filmes realizados en 35 mm constituyen las entregas de la llamada *Revista Camarillo*, preparadas para ser proyectadas en público. Estas exhibiciones fueron concebidas, entre otros propósitos, como una estrategia publicitaria para la venta de proyectores y tomavistas en su tienda, por lo que, según Alfonso del Amo, responsable de conservación y restauración de la Filmoteca Española, se trata de cine profesional: tiene unas características singulares de montaje y de difusión, está dirigido a un público concreto y tiene una intención comercial, aunque ajena a la industria y a las productoras.³⁸ En efecto, buena parte de estas películas fueron proyectadas en público y tuvieron una recepción entusiasta.

En los años veinte, el cine había pasado de ser una curiosidad ambulante a un gran espectáculo de masas. Las entradas eran asequibles para todos los ciudadanos, y la prensa, que publicaba frecuentemente la cartelera y los horarios de los cines, favorecía la popularización del espectáculo.³⁹ Durante los primeros años, el cinematógrafo se integraba en otros espectáculos, como variedades, conciertos de bandas de música, fuegos artificiales, guñoles, linterna mágica, actuaciones musicales, marionetas, bailes o monólogos. El evento a menudo formaba parte del programa de las fiestas patronales o se celebraban puntualmente con motivo de alguna efeméride o recaudación benéfica. Podían ubicarse en salas o al aire libre, y en ambos casos la cita constituía un acto social.⁴⁰ En la Guadalajara de Camarillo había sesiones en cines y salas, pero también se organizaban veladas privadas,

37 BLOT-WELLENS, C., «La reconstrucción de las películas...», p. 32.

38 Ver la entrevista en VIGIL, V. y ALMELA, J. M. (dirs.), *Matiné 1927...*, 33'20".

39 GONZÁLEZ CALLEJA, E., *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria, 1923-1930*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 277-279.

40 ANSOLA GONZÁLEZ, T., «Notas para una historia de la exhibición cinematográfica no comercial en Bilbao (1902-1912)», en Ruiz Rojo, J. A. (ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del II Encuentro de Historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, 2004, pp. 99-109.



Fig. 9. Tomás Camarillo y Soledad Pérez ante la cascada del Vado. Fotograma de *Revista Monasterio de Piedra*, c. 1928, 35 mm. Filmoteca Española.

solían acompañarse con la figura del explicador y se simultaneaban con música o con bailes.⁴¹

Consolidado por aquel entonces el cine en la agenda cultural de la ciudad, el impacto en los arriacenses, no obstante, sería mayor al reconocerse a sí mismos o a sus convecinos, en la gran pantalla. Para ello Camarillo escogió un formato que resultara propio para los proyectores instalados en las salas de cine, con los estándares de la industria cinematográfica. El paso profesional de 35 mm proporcionaba, en este sentido, una extraordinaria calidad en la imagen. Bajo el título *Revista Camarillo*, de la cual se sucedieron hasta seis cintas, el industrial presentó algunas vistas de la ciudad, pero, sobre todo, filmaciones de celebraciones, eventos y acontecimientos recientes. De ahí el título de las películas, empleado habitualmente para referirse al género cinematográfico de las actualidades.

41 Ruiz Rojo, J. A., «Camarillo y el cine en Guadalajara entre 1927 y 1930», en Ruiz Rojo, J. A., (ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2002, pp. 329-347.



Fig. 10. Cascada del Vado. Fotograma de *Revista Monasterio de Piedra*, c. 1928, 35 mm. Filmoteca Española.

Entre los seis filmes, sobresale la *Revista Monasterio de Piedra*, un enclave natural que había llamado la atención de numerosos viajeros y fotógrafos paisajistas desde mediados del siglo XIX. El cenobio cisterciense, exclaustro y desamortizado a raíz de los decretos de Mendizábal, entre 1835 y 1837, había sido adquirido en subasta pública por la familia Muntadas, que dio a conocer el paraje por medio de escritos y residencias de personalidades de la cultura. Las celdas del antiguo monasterio fueron acondicionadas como habitaciones de hospedería, y la construcción de una carretera desde Alhama de Aragón acortó los tiempos del viaje y atrajo a más visitantes.⁴²

Entre ellos, Camarillo rodó una película en paso profesional datada cerca de 1928.⁴³ En ella, aparecen su esposa Soledad Pérez y, más fugazmente, el propio autor, que sirven para proporcionar una escala de proporciones con respecto al sublime paisaje [fig. 9]. Los juegos de agua y las cascadas del jardín histórico, convenientemente rotulados, articulan la

42 HERNÁNDEZ LATAS, J. A. «El monasterio de Piedra...», p. 84.

43 El negativo estaba unido al de la *Revista Sigüenza*, por lo que se especula que fue grabada cerca de 1928. RUIZ ROJO, J. A., «El cine de Tomás Camarillo» ..., p. 41.



Fig. 11. Chorreras. Fotograma de *Revista Monasterio de Piedra*, c. 1928, 35 mm. FilMOTECA Española.

película: Caprichosa (confundida con el Vado) [fig. 10], Requijada, Iris, Trinidad, Baño de Diana, Los Mirlos, Chorreras y Cola de Caballo. La estructura es parecida a la de series de tarjetas postales o álbumes fotográficos de la época: el recorrido comienza en las cascadas más alejadas, Vado y Requijadas, ambas hoy desaparecidas; y concluye con el colofón de la Cola de Caballo, cuya gran gruta fue abierta en 1860 con pólvora para permitir la entrada de los visitantes a las entrañas de la roca. Para finalizar, la película se cierra con unos breves planos del antiguo puente de Alhama de Aragón y el estanque en el parque del complejo termal de esta localidad.

A diferencia de otras «revistas», con planos protagonizados por personas y un poderoso movimiento interno, esta tiene un ritmo pausado y un carácter sugestivo e intimista. La cámara hace movimientos de corto recorrido y muy suaves, para que la atención recaiga en el flujo acelerado del agua y en los saltos y cascadas pintorescas del río Piedra, con el fin de resaltar la belleza plástica de los paisajes [fig. 11]. Por otra parte, la alternancia de diferentes tipos de planos consigue una filmación muy cuidada [fig. 12].



Fig. 12. Detalle de la cascada Iris. Fotograma de *Revista Monasterio de Piedra*, c. 1928, 35 mm. Filmoteca Española.

Conclusiones

Tomás Camarillo fue un autor que, consciente de la vulnerabilidad del patrimonio cultural del ámbito rural, creó un valioso archivo de imágenes que documenta los bienes culturales y naturales de su provincia natal, Guadalajara. Este trabajo confirma que, además de su labor en dicha región, hizo fotografías y películas en otros lugares de España, como se evidencia por la localización y análisis de ejemplares inéditos. Estas imágenes demuestran que el *amateur* amplió sus viajes para enriquecer su cultura visual y criterio estético. En estas salidas, empleó con frecuencia la estereoscopia, un recurso especialmente idóneo para la fotografía de viaje, ya que favorecía una experiencia de contemplación inmersiva.

El análisis de sus filmes, datados a finales de la década de 1920, revela el uso de una considerable variedad de formatos cinematográficos, que abarcan desde películas para aficionados hasta el paso profesional. Los contenidos y la forma de las películas grabadas en Aragón se alinean con las

convenciones del cine comercial de la época, como la sucesión de vistas de ciudades y paisajes o la inclusión de intertítulos. En cuanto a los usos de estas cintas, aunque algunas de sus películas introducen anuncios publicitarios, la revisión de las películas zaragozanas sugiere que su propósito principal era el recuerdo familiar, el deleite personal y la satisfacción de su propia afición. Por último, el cuidado compositivo de los planos y el esmero en el montaje confieren a estas películas una notable calidad estética, a la que se suma un excepcional valor documental.

FUENTES PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UN DRAMA RURAL PERDIDO: *NOBLEZA BATURRA* (1925)

*Sources for the reconstruction of a lost rural drama:
Nobleza baturra (1925)*

Julia Iriarte Vinyas¹

El argumento de *Nobleza baturra*, ejemplo paradigmático del melodrama rural, es Historia del cine español; tanto (y, sobre todo) por su versión de 1935, dirigida por el aclamado Florián Rey, como por la de 1965, a manos de Juan de Orduña. No obstante, lo que muchos desconocen es que ambas son herederas de una primera versión, que data de 1925, y que, lamentablemente, no se conserva.²

Precisamente por ello, nuestro objetivo y principal aportación con esta comunicación, es utilizar las distintas fuentes con las que contamos para poder reconstruir, en la medida de lo posible, el contenido de una cinta que, como demuestran todos los materiales consultados, supuso un exitoso fenómeno de taquilla y crítica.

1 Contratada predoctoral DGA. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jiriarte@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-8611-719X>.

2 En el catálogo de Filmoteca Española, existe una entrada de *Nobleza baturra* (1925). Nos pusimos en contacto con el Centro de Conservación y Restauración, pero el material no es consultable, posiblemente debido al estado del material. Esperamos ansiosos que, en el futuro, se invierta en su restauración y podamos contemplar ese metraje.

1. *Nobleza baturra*: un drama rural de raza

Esta primera versión de *Nobleza baturra* es especial no solo por ser uno de los primeros largometrajes dentro de este género; sino por ser, posiblemente, uno de los primeros en obtener una fama y repercusión tan grande, convirtiéndose en –nos atreveríamos a decir– un fenómeno de masas. No olvidemos, además, que tiene el honor de ser la primera película con permiso para grabar en el interior de la basílica del Pilar.

La historia nace de un intento desesperado de la productora La Nacional (fundada por Juan Vilá Vilamala gracias al apoyo económico de Miguel Badía y Antonio Fernández) por resarcirse de su primer fracaso, *El señor feudal* (1925),³ una adaptación que Joaquín Dicenta hijo realiza de una obra de teatro homónima de su padre; ya que había sido contratado como asesor literario tras haber ganado un importante premio teatral del Ayuntamiento de Madrid con su obra *Son mis amores reales* (1925). Así pues, se le encarga al dramaturgo que escriba un argumento original, que redactó en un retiro en el Monasterio de Piedra y que hoy conocemos como *Nobleza baturra*.⁴

Para los que no conozcan el argumento y los temas que en él se tratan, como buen drama rural, *Nobleza baturra* se ambienta en un pueblo de Zaragoza, centrándose en las problemáticas del triángulo amoroso entre María del Pilar («mañica» de carácter fuerte), Sebastián (prototipo del hombre honrado y trabajador) y Marcos (que compone el prototipo contrario, el antagonista malo y mentiroso). Pilar mantiene una relación con Sebastián, pero en secreto, debido a los orígenes humildes de este último (que trabaja al servicio del terrateniente, el tío Eusebio, padre de la protagonista). La envidia y el rechazo mal llevado de Marcos provocará que invente una historia, aprovechando las habladurías ya existentes en el pueblo, sobre un hombre que salta por el balcón de María del Pilar, en torno a lo que se creará una copla que cantará todo el pueblo; deformándose tanto el rumor, hasta el

3 CABERO, J. A., *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, p. 232.

4 SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, p. 188.

punto de que Sebastián llega a creer que la joven está siendo infiel a sus promesas. Así pues, el tema esencial de la película es la pérdida de la honra de la mujer, con el consiguiente puritanismo religioso que todo este conflicto implica. Sin embargo, todo termina en final feliz: Marcos es castigado por sus malas acciones (autocastigado en realidad, ya que sus propios remordimientos hacen que se entregue por voluntad propia) y Sebastián es recompensado con un final feliz por sacrificar su propio honor para salvar el de Pilar. Todo ello se envuelve con un importante halo de fe y devoción, como si la propia Virgen del Pilar –con la que, por supuesto, coincide el nombre de la honradísima protagonista– hubiera decidido intervenir y obrar un milagro ante los ojos de los fieles.

Como vemos, esta cinta se encuadra en una heterogeneidad regional característica del cine mudo español, superada décadas después, cuando se impone el canon andalucista, que representaba a Andalucía como una sinécdoque del país. Entre dichas visiones regionales destaca el caso aragonés, fácilmente explotable por sus tipos, costumbres y ambientes, como demuestran otras producciones como *La Dolores* (1908 primero, y 1923), *Gigantes y cabezudos* (1926) o *Agustina de Aragón* (1929).

Aparte de encargarse del guion, Dicenta actuó como codirector del propio Vilamala (que destacaba más por su visión empresarial y económica, que artística);⁵ a cuyas órdenes trabajaron actores como Felipe Fernansuar (Sebastián), Félix Dafauce (Marcos) y, más importante, Inocencia Alcubierre (María del Pilar), joven estrella cinematográfica natural de Uncastillo –siendo, de hecho, la única protagonista realmente aragonesa de todas las versiones rodadas–, cuya carrera, que despuntó al protagonizar *Don Juan Tenorio* (1922) de Ricardo de Baños, se vio truncada por una muerte prematura.⁶

5 *Ibidem*.

6 BARREIRO, J., «Inocencia Alcubierre», *Javier Barreiro*, disponible en <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/11/07/inocencia-alcubierre/>. [Fecha de consulta: 6-IX-2024].

2. Reconstruyendo *Nobleza baturra* (1925)

2.1. Bibliografía

El primer paso de esta investigación es acudir a la bibliografía, dedicando especial interés a los primeros manuales de Historia del cine español que, por su proximidad cronológica, actúan casi como fuentes, intuuyendo que sus autores conocerían el aspecto final de la cinta. Sin embargo, las entradas a propósito de esta *Nobleza baturra* son someras. Por ejemplo, en la considerada primera tentativa de manual de Historia del cine español, Juan Antonio Cabero únicamente hace referencia al estreno de la cinta en Madrid y su consecuente éxito;⁷ al igual que Méndez-Leite en sus *45 años de cinema español*, que se centra más en el aspecto económico, al hablar de la cinta como un «negocio comercial casi fabuloso», que «habiendo costado once mil duros, produjo más del millón y medio de pesetas».⁸ No dejan de ser datos interesantes que nos permiten reconstruir el contexto de producción del film, pero no esclarecen nada al respecto de su contenido.

Aunque posterior, más datos nos aporta la segunda incursión sobre el tema de Méndez-Leite en su *Historia del cine español* de 1965, ya que contiene parte de crítica de la película. Contrapone su «vulgar realización» que tacha de ser excesivamente teatral —algo que no nos sorprende por encontrarnos en una etapa tan primitiva del cine español—, a una acción dramática de tan alta intensidad emocional que impedía alejar la vista de la pantalla. Además, refiere la presencia de una rondalla y bailarines y «cantadores» de jota, cuyas actuaciones se intercalaban a lo largo de las proyecciones, en los momentos clave de la historia.⁹

No podemos cerrar este apartado sin mencionar a Agustín Sánchez Vidal ya que su libro, *El cine de Florián Rey*, aun siendo más actual y sin dedicarse en especial a este tema, merece el reconocimiento de ser la principal y más profunda aportación sobre esta película hasta el momento.

7 CABERO, J. A., *Historia de la cinematografía española...*, p. 232.

8 MÉNDEZ-LEITE, F., *45 años de cinema español*, Madrid, Casa-Editorial Bailly-Bailliere, 1941, p. 44.

9 MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, p. 241-242.

2.2. Artículos en prensa

Nuestra labor de hemeroteca se fundamentó en, por un lado, la consulta de revistas especializadas en cine; y por otro, de diarios de la época, sobre todo, a nivel local.

Estos últimos nos han ofrecido valiosa información al respecto de todo aquello que rodea a la película: rodaje, estrenos y crítica. Suponen un excelente escaparate del éxito que supuso la cinta aragonesa, a la par que el único testimonio con el que contamos para reproducir su proceso de creación. Gracias a ello, sabemos que el rodaje comenzó el 17 de junio de 1925 en Zaragoza, acontecimiento que congregó a una multitud de curiosos –unos ofreciendo colaboración como extras, otros «don metomentodos» que se permitían aconsejar al director– que tuvo que ser controlada por la policía.¹⁰ Es interesante la mención al maquillaje especial para marcar los contrastes en cámara, de rostros amarillentos con ojos y labios muy pintarrajeados, que levantaban entre las gentes comentarios sobre si los actores padecerían alguna enfermedad.¹¹ También conocemos las circunstancias de rodaje dentro del templo del Pilar: tuvo lugar a las once de la noche, ante el coro de la Virgen, con ayuda de 14 reflectores de gran potencia, cuyos cables obligaban al visitante a ir dando saltos para no caer.¹² Siguiendo los pasos de la producción, sabemos que llegaron a Borja para rodar el 28 de junio de 1925 [Fig. 1],¹³ y que el rodaje finalizó el 12 de julio de 1925 en la torre del Homenaje del Monasterio de Piedra.¹⁴

Para más inri, gracias a esta consulta, hemos logrado averiguar que *Nobleza baturra* sí se estrenó en Huesca con bastante rapidez, el 8 de diciembre de 1925 en el teatro Olimpia;¹⁵ y si bien no hemos conseguido

10 «Nobleza baturra», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 18-VI-1925), p. 16.

11 BILLY, «Impresión de la película “Nobleza baturra” en las calles de Zaragoza», *El Noticiero* (Zaragoza, 18-VI-1925), p. 3.

12 MEFISTO, «Una película en El Pilar», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 21-VI-1925), p. 2.

13 «Una película aragonesa», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 30-VI-1925), p. 2.

14 «Ecos Regionales. De Borja», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 18-VII-1925), p. 4.

15 «En las tres sesiones hubo llenos imponentes, siendo muchos los oscenses que no pudieron conseguir billete». ENA, «Huesca al día», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 9-XII-1925), p. 2.



Fig. 1. Fotografía de rodaje en Borja (1925).
Fuente: Centro de Estudios Borjanos

encontrar una fecha de estreno en Teruel, en el *Heraldo de Aragón* aparece la noticia de que la empresa Quintana y Compañía adquirió la exclusiva para proyectar *Nobleza baturra* en las tres provincias de la Comunidad; así que no nos extrañaría que llegara a la ciudad turolense en algún momento.¹⁶ De hecho, y haciendo referencia a la propia temática de estas jornadas, descubrimos que esta película llegó a muchas poblaciones aragonesas, como Daroca,¹⁷ Tamarite de Litera,¹⁸ Borja¹⁹ o Alcañiz.²⁰ Pero, según los registros de Cinematográfica Daroca, entre 1930 y 1939, también se exhibió en Ayerbe, Alcorisa, Belchite, Boltaña, Calanda, Calatayud, Canfranc, Fuentes de Ebro, Maella o Sástago, entre otras, coincidiendo en cartelera con la versión sonora de la cinta. Es más, mientras la *Nobleza baturra* de Florián Rey se estrenaba en grandes capitales de provincia, la muda llegaba con años de retraso a localidades pequeñas y zonas rurales.²¹

16 «Nobleza baturra», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 25-XII-1925), p. 3.

17 «Más noticias regionales. De Daroca. Espectáculos», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 5-I-1926), p. 12.

18 «Tamarite de Litera», *El Noticiero* (Zaragoza, 1-III-1928), p. 4.

19 «Ecos Regionales. De Borja. Nobleza baturra», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 22-XII-1925), p. 4.

20 «Desde Alcañiz. Cinematográficas», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 7-XII-1927), p. 8.

21 ZUECO GIMÉNEZ, J., «Distribución, exhibición y cartelera de la empresa

Todas estas reposiciones permiten hacerse una idea de la fama que alcanzó el film, agotando entradas y obligando a reservar los asientos con días de antelación,²² e incluso organizando trenes a la capital aragonesa para todos aquellos ansiosos que no podían esperar a que se estrenara en su municipio.²³ Su estreno el 23 de noviembre de 1925²⁴ en Zaragoza supuso un récord de taquilla en los locales de aquel momento.²⁵ El único *pero* que se le ponía a esta gran empresa desde Aragón era la falta de estudio de las características regionales por parte de sus responsables,²⁶ con lo que intuimos cierto aspecto caricaturesco en la representación de los tipos baturros.

Por otro lado, también hemos acudido a diarios de las grandes capitales donde se estrenó, para rastrear su impacto a nivel nacional. Si bien Sánchez Vidal constata que «se amortizó solamente en Zaragoza»,²⁷ extraemos una impresión altamente positiva de su exhibición fuera de nuestra autonomía. Se estrenó el 9 de noviembre de 1926 en el teatro Tívoli de Barcelona, registrando «el éxito más grande que se recuerda en el cine»;²⁸ y el 11 de enero en el Cinema Argüelles de Madrid, con gran reclamo, como evidencia que se multiplicaran los locales en los que se exponía y la cantidad de semanas que estaba en cartelera («si la temporada continúa como empezó, habrá que reforzar los muros, no vayan a “combarse” con la fuerza de la humana masa. ¡Ridiez, cuanta gentecica!»).²⁹ Solo el diario madrileño *El Sol*, de corte renovador e intelectual, realiza una crítica negativa de la cinta:

zaragozana Cinematográfica Daroca (1918-1936)», en Centellas Salamero, R. y Romero Santamaría, A. (coords.), *Orígenes del cine en España. La distribuidora aragonesa Cinematográfica Daroca (1918-1936)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, pp. 45-83, espec. pp. 81-83.

22 «Cinematografía. “Nobleza baturra”», *El Noticiero* (Zaragoza, 24-XI-1925), p. 5.

23 SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey...*, p. 353.

24 No fue la primera vez que se proyectó, ya que hubo un pase privado en el barcelonés Teatro Eldorado el día 22 de septiembre. «Noticiario cinematográfico», *Boletín de Información Cinematográfica* (Barcelona, IX-1925), pp. 23-27, espec. p. 25.

25 «Noticias», *Arte y Cinematografía* (Barcelona, XII-1925), pp. 51-52, espec. p. 52.

26 «Orientaciones cinematográficas. Lo que es y lo que debe ser», *El Noticiero* (Zaragoza, 22-XI-1925), p. 16.

27 SÁNCHEZ VIDAL, A., *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. I Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996, p. 159.

28 «Nobleza baturra», *El Día Gráfico* (Barcelona, 11-XI-1926), p. 10.

29 «Proyecciones», *El Imparcial* (Madrid, 27-II-1926), p. 7.

«acción deslavazada, artistas con mejor deseo que acierto, técnica desigual y corriente», salvando la escena dentro del Pilar «que es un triunfo de luz y fotografía».³⁰

Todas estas críticas y alabanzas se ven refrendadas y repetidas en las revistas especializadas, en las que percibimos una cierta deriva —que tendríamos que seguir investigando— de un asombro por todo lo que venía de Hollywood, frente al menosprecio a los diversos intentos nacionales por modernizarse y avanzar en un medio de nacimiento reciente. Aun con todo, el aprecio a la cinta de Vilamala es notable y lo explicamos, en parte, por esa necesidad constante de impulsar y generar un cine nacional; ya que precisamente muchas de las críticas hacen hincapié en las características y los valores raciales de la cinta. Además, gracias a una de ellas, la publicada por *Popular Film*, ahora sabemos que algunos pasajes de la película estaban coloreados.³¹

En general, la sensación que se nos transmite es de absoluto triunfo que, en parte, achacamos a lo mucho que se invirtió en la publicidad de la película, ocupando las portadas³² y subrayando sus puntos fuertes, como el reclamo que suponía presentarla como la primera película en grabar en el interior del templo del Pilar, creando un momento de enorme solemnidad al reproducir la efigie de la Virgen en la pantalla, ante las miradas devocionales de los asistentes.³³

2.3. Material gráfico

Al contrario que el apartado anterior —que no aportaba mucho más sobre el argumento de lo que ya sabemos de base sobre *Nobleza baturra*—, el material gráfico es una de las principales fuentes de reconstrucción de la película propiamente dicha.

Contamos con la serie de nueve programas de mano editada por Selecciones Capitolio, con instantáneas de diferentes escenas de la película

30 FOCUS, «El cine. Los estrenos de ayer», *El Sol* (Madrid, 26-I-1926), p. 2.

31 «Pruebas de películas. “Nobleza baturra”», *Popular Film* (Barcelona, 18-XI-1926), p. 12.

32 Por ejemplo: *El Día Gráfico* (Barcelona, 7-XI-1926), p. 1.

33 SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey...*, p. 352.



Fig. 2. Programa de mano (1925). Fuente: Colección particular.



Fig. 3. Programa de mano (1925). Fuente: Colección particular.

(excepto una de ellas, que es un dibujo del camarín de la Virgen del Pilar, reclamo de primer orden). Entre ellas, se identifican: el ya clásico *sketch* de «Chufra, chufra, como no te apartes tú» [Fig. 2], la pareja de enamorados en el Monasterio de Piedra, Inocencia Alcubierre en la plaza del Mercado de Borja (posiblemente en el momento en que recibe el escarnio) [Fig. 3], escena en el interior de la Posada de las Almas con María del Pilar junto a Perico y Filo leyendo la carta en la que Sebastián la deja, otra en plaza Aragón con Pilar, Sebastián y el tío Eusebio de camino a probar la honra



Fig. 4. Programa de mano (1925).
Fuente: Colección particular.



Fig. 5. Programa de mano (1925).
Fuente: Colección particular.



Fig. 6. Programa de mano (1925).
Fuente: Colección particular.

de la mujer [Fig. 4], la pareja de enamorados frente al altar del Pilar [Fig. 5], escena en la que parece la plaza del Ayuntamiento de Borja puede que antes o después del juicio, y una posible escena de la celebración final con los gigantes y los cabezudos en la plaza de Nuestra Señora de la Peana de Borja [Fig. 6].

A partir de estas fotografías podemos ver a los actores en acción, contemplar su indumentaria, los decorados y los lugares de grabación; a los que se suman otros que no aparecen retratados —en Zaragoza: el puente de



Fig. 7. Fotografía del rodaje en Borja (1925). Fuente: Centro de Estudios Borjanos.

Piedra, el Coso, paseo de la Constitución, la Seo, el arco de San Roque, San Pablo, el Cabezo de Buenavista (actual Parque José Antonio Labordeta)³⁴ y la antigua Audiencia o Palacio de los Luna;³⁵ en Borja: la casa de Aguilar y el Santuario de la Misericordia—.³⁶

Por otra parte, y gracias a la amabilidad y la constante labor de difusión del Centro de Estudios Borjanos, también contamos con fotografías del rodaje en dicha población, en las que reconocemos los lugares mencionados en el párrafo superior. Algunas de ellas son testigo de la expectación y compromiso de los borjanos, muchos de ellos actuando como figurantes y, otros, contemplando, curiosos [Fig. 7]; mientras que, en otras, tenemos la suerte de distinguir a alguno de los actores [Fig. 8].

34 «Nobleza baturra», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 18-VI-1925), p. 16.

35 «Filmando en casa de Themis», *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 26-VI-1925), p. 7.

36 GRACIA RIVAS, M. y AGUILERA HERNÁNDEZ, A., *Fotografías antiguas de Borja*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, El Periódico de Aragón, 2017, p. 188.



Fig. 8. Fotografía del rodaje en Borja (1925). Fuente: Centro de Estudios Borjanos.

2.4. Novelas cinematográficas

Las novelas cinematográficas son folletines o libros de bolsillo que recogen el argumento de las películas de éxito,³⁷ cuyos autores son anónimos, aunque sabemos que, o eran periodistas cinematográficos y estudiosos de cine, o personal de las empresas cinematográficas, o empleados de las editoriales.³⁸

Dos de las novelas consultadas –*La Novela Semanal Cinematográfica*³⁹ y *La Novela Film*⁴⁰ – pertenecen al mismo editor (práctica habitual porque esto les permitía sacar varios libros a la semana o editar el mismo a distinto precio según el formato);⁴¹ por lo que, en cuanto argumento, su contenido es el mismo. Otros de los folletos que tuvimos el placer de consultar son de

37 Díez, E., «La novela cinematográfica», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, n.º 1, 2001, pp. 45-64, espec. p. 46.

38 *Ibidem*, p. 53.

39 BISTAGNE, F-M. (dir.), *Nobleza baturra* [Colección La Novela Semanal Cinematográfica], Barcelona, La Nacional Films, [s.a.].

40 BISTAGNE, F-M. (dir.), *Nobleza baturra* [Colección La Novela Film, n.º 107], Barcelona, La Nacional Films, [s.a.].

41 Díez, E., «La novela cinematográfica...», p. 51.

muy pequeño tamaño y extensión,⁴² por lo que son más pobres en cuanto a contenido; así que nos limitaremos a usar los más completos.

Partimos de la advertencia de que no hay que tomar lo que recogen estas novelas al pie de la letra, como ya alerta Emeterio Díez en su artículo, puesto que es muy común que haya diferencias, no siempre menores, entre estas y el negativo.⁴³ Al estar novelado, es complicado discernir qué escenas o diálogos se incluyen para otorgarle un carácter más literario y cuáles eran así originalmente, más aun teniendo en cuenta que nos encontramos ante una película muda, en la que todo debía transmitirse mediante imágenes claras y con rótulos que complementen en ocasiones puntuales. De hecho, puede que algunos de los diálogos de la novela reprodujeran determinados rótulos de la cinta, pero no podemos asegurar que fuera así con todos ellos.

Aun con todo, creemos que el esquema básico que sigue la historia sería el original, y lo reproducimos a continuación:

Todo comienza en los campos del tío Eusebio, presentando a los distintos personajes –como es el caso de Perico, mediante la escena del «chufra chufra», o de Andrea, ex pareja de Sebastián, que en esta versión parece tener una importancia capital– antes de las fiestas de la ermita del pueblo. Es en esta comida regional en torno al santuario cuando aparece el personaje de Marcos, que levanta pasiones en todo el pueblo, excepto por parte de su objetivo, María del Pilar. La intenta abordar, pero ella no le corresponde; así que el antagonista la intenta besar a la fuerza y ella le echa un jarro de agua recién cogida de la fuente en la cara. Tras un intercambio hostil, María del Pilar culmina la pelea entonando una jota: «La Virgen del Pilar dice que el mismo Napoleón no consiguió ver temblar a una maña de Aragón». La pareja, protegida por la dupla cómica de Filo y Perico, se reúne para hablar sobre las dificultades de sus diferencias sociales y económicas, momento en que Andrea los sorprende.

A continuación, tiene lugar el plan de Marcos de que la rondalla, en su ronda de noche, lo cace saltando por la ventana de María del Pilar, para dar comienzo a las habladurías. Al día siguiente, los rumores ya son cono-

42 *Nobleza baturra* [Colección de 16 películas. Serie B], s. I., s. e., s. a.

43 Díez-PUERTAS, E., «La novela cinematográfica...», p. 56.

cidos por todo el pueblo, y la copla deshonrosa inventada por la vengativa Andrea, mezclada con todo tipo de comentarios desdeñosos, acosa a María del Pilar. Sebastián la deja por carta, horrorizado por su supuesta deslealtad y, aunque se reúnen para hablarlo, el hombre sigue sin creerla. Interviene, entonces, el cura del pueblo, popularmente conocido como «el cachico de pan», que, junto al tío Eusebio, habla con ella. Aunque el hombre de fe está seguro de la inocencia de la muchacha, su padre solo la creerá si lo jura ante la Virgen, organizando así el viaje a Zaragoza. Entretanto, Sebastián habla atormentado con su madre, la señora Tomasa, y recibe una carta de María para reunirse con ella en la zaragozana plaza Aragón y ser testigo del juramento que allí va a acontecer.

Tras la visita al templo, los dos hombres confían ahora en la palabra de María del Pilar; sin embargo, las malas lenguas del pueblo no callan, así que Sebastián se propone realizar un sacrificio para salvar a su amada: fingir que es un ladrón que roba por las noches en su casa y dejarse atrapar.

Marcos aprovecha las circunstancias para exponer sus pretensiones amorosas que María, desesperanzada, acepta. No obstante, Perico da la correspondencia amorosa entre la pareja a Marcos, lo que le invita a pensar que todo lo que hizo Sebastián fue una mentira para tapar la deshonra, por lo que va a verlo al calabozo, donde el honrado jornalero le cuenta toda la verdad.

Las intrigas finalizan con una escena de juicio, en el que Sebastián se confiesa culpable, mientras todos testifican y Perico se alborota por las mentiras vertidas contra su amigo. Pero, finalmente, Marcos, quien llevaba días siendo acosado por una copla que despertó sus remordimientos («El hombre que no sea bueno y noble de corazón, no merece ser hermano de los hijos de Aragón»), confiesa la verdad, poniendo fin al proceso. Finalmente, Sebastián, ejemplificando su «nobleza baturra» hace las paces con Marcos, y la pareja protagonista recibe la bendición de sus dos padres.

Queremos apuntar que hay muchas escenas que se centran en Perico y Filomena, la pareja que funciona como espejo cómico de la protagonista, lo que nos permite imaginar la importante carga humorística que tendría el film.

Si a todo esto le sumamos que el texto novelado se acompaña de fotografías, contamos con una información muy valiosa: en primer lugar, por su carácter cuasi inédito (ya que algunos no se encuentran entre las habituales fotos promocionales) y, en segundo lugar, porque la existencia de

fotogramas de un determinado pasaje implica que no es una invención de la novelización, sino una escena real de la película. Así es el caso de las instantáneas de la pelea entre Marcos y María del Pilar en la fuente [Fig. 9], María rogándole el perdón a Sebastián, el encuentro entre el tío Eusebio y el padre Juanico [Fig. 10], María jurándoles que no hizo nada malo y que



Fig. 9: Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.



Fig. 10: Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.



Fig. 11. Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.



Fig. 12. Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.



Fig. 13. Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.

lo prometerá ante la Virgen del Pilar si es necesario [Fig. 11], Filo llevándole la carta a Sebastián de que se reúna con su amada en Zaragoza [Fig. 12], Sebastián en el calabozo [Figs. 13-14], Marcos pidiéndole la mano de su hija a Eusebio, y Perico en el juicio [Fig. 15].

Un detalle muy interesante a comentar es que hay una escena en la que Perico cuenta a Filo que Marcos le confesó borracho que fue él quien saltó por la ventana de María del Pilar, y hay una imagen de ese momento en la novela [Fig. 16]. El *flashback* es un recurso que sí se había utilizado antes de forma puntual, pero no era demasiado común, y menos en una producción de



Fig. 14. Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926). Fuente: Colección particular.



Fig. 15. Fotograma dentro de *La Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926).
Fuente: Colección particular.



Fig. 16. Fotograma del supuesto *flashback*,
en *la Novela Semanal Cinematográfica* (ca. 1925-1926). Fuente: Colección particular.

corte popular como esta, lo que nos lleva a cuestionarnos la modernidad del realizador y cómo lo llevaría a cabo. ¿Introduciría este recuerdo en medio de una conversación, tal y como recoge la novela? ¿O estaría situado de manera lineal en la narración? ¿En el primer caso, haría uso de alguna cortinilla o de un color distinto para señalar el cambio temporal? ¿O, simplemente, se utilizarían los rótulos para señalarlo?

2.5. Obra de teatro

Una de las particularidades de este caso de estudio es que, al contrario que ocurre en la mayoría de películas españolas, que adaptan al cine una obra de teatro previa que ha alcanzado gran éxito; *Nobleza baturra* aparece primero en la pantalla cinematográfica y, en este caso, su éxito lleva a Dicenta a transformarla en un guion teatral, allá por 1927.⁴⁴

La compañía encargada de llevarla a los escenarios fue Cinema-teatro, fundada nada más y nada menos que por el propio Fernansuar y Juan de Orduña, que inicia con esta puesta en escena su contacto con la obra de temática aragonesa. El objetivo de esta compañía era unir el teatro y el cine —ya que, según algunos intelectuales, esta era la única forma de salvar el teatro—, fusionando las características de ambos medios y adaptando películas mudas que habían sido un éxito;⁴⁵ por lo que no nos debe sorprender que *Nobleza baturra* fuera una de las elegidas. Estructurada en tres actos y siete cuadros, Fernansuar retoma su papel como Sebastián, mientras que Juan de Orduña se estrena en el papel antagónico de Marcos.

Si bien parece que en otras obras teatrales de la compañía, la actuación se complementaba con proyecciones cinematográficas,⁴⁶ el caso de *Nobleza baturra* era más sencillo, haciendo uso de un segundo telón, de color negro, como una pantalla de cine, en el que se proyectaban letras blancas, a modo de rótulos, que situaban la acción o cubrían elipsis temporales o espaciales (por ejemplo, en el paso de un día a otro, o del traslado del pueblo a la basílica del Pilar).⁴⁷ No es un recurso demasiado impactante, que nos ayuda a entender el fracaso de esta iniciativa.⁴⁸

44 DICENTA, J., *Nobleza baturra* [Colección El Teatro Moderno], Madrid, Prensa Moderna, 1929.

45 NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila, 2014, p. 49.

46 *Ibidem*, p. 50.

47 Por ejemplo; DICENTA, J., *Nobleza baturra...*, pp. 50 y 69.

48 Según Sánchez Vidal, trasciende su propia utilidad, enfatizando «esa nueva forma de comunicación que los rótulos habían consagrado, como un narrador omnisciente o voz superior de la conciencia o moraleja». SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey...*, pp. 195-196.

En su paso por Zaragoza, el 21 de diciembre de 1927 en el teatro Circo, se constató que alcanzó el mismo éxito que en su formato cinematográfico;⁴⁹ no obstante, la prensa señala que es una historia «bastante diferente de la que se filmó y proyectó»⁵⁰ (algo que se percibe ya respecto a la novela cinematográfica, pero no olvidemos que esta tampoco era totalmente idéntica a la película filmada).

La ventaja de contar con el libreto teatral es que aporta descripciones muy específicas y detalladas de los ambientes, que debían recrearse en los decorados; además de que sitúa cronológica y espacialmente la acción (en un pueblo cerca de Zaragoza, hace 40 años).⁵¹

La mayor parte de los cambios son fruto de la adaptación al teatro que, como cualquier otra forma de espectáculo, tiene sus puntos fuertes y débiles. Al contar con un solo escenario, no se pueden representar acciones simultáneas; así que todo se condensa más, con escenas más largas en las que son los personajes los que entran y salen, obviando unas escenas en favor de otras, etc. Ejemplo de ello es, por un lado, el primer acto, que se desarrolla al completo en la huerta del tío Eusebio, como lugar de presentación de los personajes y de las tramas entre ellos; o, por otro, que no veamos escenas tan importantes para el imaginario de la cinta, como cuando María del Pilar llega a la plaza y todo el pueblo la desprecia cantándole la jota, o como el juicio de Sebastián.

Otro cambio es que aparecen personajes nuevos (como los secuaces de Marcos, Julián y Pepico; o Pabla, Paulica y Toña, alcahuetas del pueblo) y que los personajes ya existentes están más desarrollados; como es el caso del padre Juanico, al que se le añade el trasfondo familiar del boxeo, Andrea, de la que conocemos parte de su infancia, o la señora Tomasa, desarrollando el prototipo de la buena mujer y la madre sacrificada.

Asimismo, personalmente, percibo un mayor peso de la tragedia y el dramatismo en esta adaptación, con largos monólogos llenos de emotividad

49 «El teatro. Circo», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23-XII-1927), p. 5.

50 M. A., «En los teatros. Circo», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 22-XII-1927), p. 5.

51 DICENTA, J., *Nobleza baturra...*, p. 2.

y sufrimiento, y escenas que son llevadas prácticamente al límite. Por poner algún ejemplo, Marcos apunta a Sebastián con un arma, o cuando Sebastián se entera de la copla sobre María del Pilar, le dice que al verla quiere suicidarse solo para no matarla. A su vez, el valor moralizante se multiplica (puede ser que también estuviera en la película, pero que no se explote en la novela cinematográfica por su breve extensión), haciendo constante alusión a los valores morales que debe cumplir una mujer, más allá del caso de María del Pilar. Por ejemplo, se habla de que Andrea se sintió deshonrada porque, al dejarla Sebastián sin ninguna explicación, el pueblo hablaba a sus espaldas; o una larga conversación entre las mujeres del pueblo, que critican a las mujeres modernas de ciudad (presentando, por otro lado, esa idea del pueblo como una arcadia, refugio de la tradición más honorable).

Obviamente, todas estas circunstancias obligan a cambiar en cierta medida el desarrollo de la historia, aunque el esquema básico visto en la novela cinematográfica se mantiene. Quizá, a nivel historia, lo que más cambia es aquello en relación con el personaje de la señora Tomasa, cuya personalidad no tiene nada que ver con la presentada en las otras fuentes, ya que su afán protector la convierte en cuasi antagonista e impulsora de la trama. Como culpa a María del Pilar de todos los males de su hijo, parece incitar a Andrea a vengarse, e incluso grita a todo el pueblo, a la entrada del juicio, que la pareja se veía de noche, perpetuando los rumores malintencionados.

La crítica es consciente de estos cambios, pero no parece que fueran recibidos positivamente. Se acusa de que la lentitud de las escenas y el exceso de melodrama fatiga al espectador; aunque la principal crítica es respecto a los personajes, a los que el tiempo de desarrollo no parece sentarles bien, ya que «resultan caricaturas exageradas»,⁵² con exceso de baturrismo y falta de naturalidad, dedicando especial desprecio al personaje del padre Juanico (tratado «con sobrada ligereza solo por el afán de presentarse con una campechanería impropia de su representación»).

52 J. S. R., «Los teatros. Circo», *Voz de Aragón* (Zaragoza, 22-XII-1927), p. 11.

53 «Teatros. Circo. “Nobleza baturra”», *El Noticiero* (Zaragoza, 22-XII-1927), p. 5.

2.6. Otras adaptaciones cinematográficas

Debido a la extensión del trabajo, dejaremos la comparación pormenorizada de los argumentos y características de las tres versiones fílmicas para otro momento; aunque ya se ha tratado de forma circunstancial –y no tanto monográfica– en algunas otras publicaciones.⁵⁴

Sin embargo, es lógico entender que ambas serán reflejo, en gran medida, de la historia que se cuenta en la primera versión. En el caso de la *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey, es indudable que el director aragonés habría visto la película, dada su cercanía cronológica –apenas 10 años–; y obviamente, con más razón, en el caso de Juan de Orduña que, en su idilio con esta historia, ha estado unido a su representación, sea en pantalla o en las tablas, desde prácticamente sus inicios. No olvidemos que tomó el relevo de Fernansuar, interpretando a Sebastián en la versión de los años 30, aunque no pareció quedar muy convencido con el resultado,⁵⁵ lo que explicaría que en el distante 1965, rescatara el género del drama rural, por aquel entonces ya caduco y atávico.

Por lo general, en todas las versiones, el conflicto de la historia –la pérdida de la honra de la mujer– es el mismo. Así pues, lo que diferencia a las versiones posteriores de *Nobleza baturra* de la original es cómo se resuelven las habladurías sobre María del Pilar y el orden de los acontecimientos a partir de que Marcos salta por su ventana y la copla circula por todo el pueblo. Las versiones siguientes apuestan por condensar la carga dramática (que Sebastián decida fingir ser un ladrón poco después de constatar el sufrimiento de su amada) y reservar el gran reclamo, la aparición de la Virgen del Pilar y el templo que la alberga, como culmen del film. Mientras que, en la versión original, todo se resuelve gracias al juicio, en las nuevas versiones desaparece y se otorga ese peso a la religión, siendo la escena del Pilar el momento exacto en que el conflicto queda resuelto. Esto hace cambiar también la manera de actuar de Marcos, cuyos remordimientos enlazan con el sacrificio de Sebastián, más temprano, y no van despertando gracias a esa copla que parece perseguirlo en el primer argumento.

54 Si les interesa leer al respecto, recomendamos SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey...*, p. 196 y pp. 199-200; y NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, pp. 509-510.

55 HERNÁNDEZ GIRBAL, F., «Tras la cámara. Viendo filmar *El cura de aldea*», *Cinegramas* (Madrid, 8-III-1936), pp. 3-4, espec. p. 4.

Respecto a los personajes, las nuevas versiones deciden eliminar algunos (la señora Tomasa) o reducir la importancia de otros (Andrea, que en la versión de Florián Rey ni siquiera se presenta como ex pareja de Sebastián), para poder dotar de mayor profundidad y tiempo en escena a los protagonistas. Respecto a esto último, sentimos que el director almuñense buscaba desarrollar mejor al personaje de María del Pilar, a diferencia de Orduña que, quizá por su relación con el personaje o por el *status* de estrella de Vicente Parra, dota de mayor espacio de lucimiento a Sebastián.

Por otro lado, una de las principales complicaciones en este proceso de reconstrucción es discernir qué elementos provienen de la primera película y cuáles de la obra teatral posterior. Muchos de los diálogos del guion teatral se replican exactamente en las versiones fílmicas posteriores –en especial, los chistes de Perico– y, esto podría confundirnos y hacernos creer que son un elemento fijo e invariable proveniente de la obra original, cuando es bastante probable que realmente estas versiones bebieran más del guion teatral. De hecho, si la versión de Florián Rey bebe de la obra de teatro, la de Juan de Orduña bebe de ella (lógico teniendo en cuenta su implicación en la misma, rescatando a personajes secundarios, como Julián), pero también de los cambios que aplicó Rey.

Precisamente, hay pocos detalles concretos que podamos asegurar que se han trasvasado directamente y sin cambios desde la película original a las posteriores versiones. Por citar un ejemplo, la escena en la que Perico llega de Zaragoza con los encargos para las distintas gentes del pueblo, y a Filo le regala un sonajero para un futuro bebé (el famoso chiste del «chufla chufla» también es de la versión original, pero solo lo utiliza Florián Rey); el plan exacto que urde Marcos para colarse en casa de María del Pilar y saltar por su balcón, o la letra de la indecente copla contra la joven.

3. Reflexiones finales

Como veíamos en el apartado anterior, que un argumento fuera rescatado no solo en una, sino en dos ocasiones, años más adelante, demuestra la fama que alcanzó *Nobleza baturra*, que seguía conectando, en mayor o menor medida, con el público.

En parte, es una lástima que estas versiones hayan hecho que su historia original pase a un segundo plano hasta, en ocasiones, rozar el olvido. Por ello, esperamos que este estudio permita difundir y dar a conocer *Nobleza baturra* (1925) y todo lo que la rodeó: desde su proceso de rodaje y producción, hasta su exhibición en Aragón y las respuestas que despertó, con especial interés en este intento de reconstrucción del argumento de una película que ya no existe. Destacamos, por tanto, la necesidad de trabajar mediante un enfoque multimetodológico y de consultar fuentes de diversa tipología, para obtener los resultados más acertados posibles.

Nada sería jamás tan sencillo, ni tan placentero, como observar a estos actores de los años 20 vestidos como baturros tomar forma ante nuestros ojos, pero esperamos que este estudio sea capaz de satisfacer a los curiosos y, más importante, recomponer una parte vital de la Historia del cine nacional.

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL VALLE DE ANSÓ DURANTE LA DÉCADA DE 1940

*Audiovisual Heritage and Identity Construction in Ansó Valley
during the 1940s*

Marcos Larraz Rincón¹

A lo largo de los siglos, la montaña y su paisaje han sido elementos decisivos en la construcción identitaria de los pueblos que los habitaron. Desde la Ilustración y el Romanticismo, pero sobre todo con el paso del siglo XIX al XX, estos entornos rurales («primigenios», inalterados y de conexión entre el hombre y la naturaleza) fueron utilizados por los distintos medios de expresión artística al servicio de los diferentes discursos nacionalistas que surgieron en estos momentos. Herederos del lenguaje establecido por la pintura y el dibujo, la fotografía y los audiovisuales en su conjunto fueron herramientas clave en la construcción y difusión de dichas identidades, de manera todavía más acentuada si cabe tras la Guerra Civil, durante los primeros años de la dictadura franquista.

Este estudio, centrado en el Pirineo aragonés, y en concreto en el valle de Ansó, pretende comprender el surgimiento y desarrollo de cada una de las fuentes analizadas en su contexto particular, así como su repercusión en épocas posteriores, con la intención de trazar una visión de conjunto que permita analizar el peso que cada una de estas manifestaciones artísticas fue depositando en el lenguaje con el que se describía el medio rural de montaña, y cómo algunos de sus significados han llegado incluso hasta la actualidad.

¹ Investigador iniciado en el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: mlarraz@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-3385-4829>.

El acercamiento a la montaña y la conceptualización del paisaje

Tanto para los pueblos primitivos de Oriente como en Occidente, en la Antigüedad las montañas estaban revestidas de un carácter sagrado, como centro-eje del mundo, lugares donde se reunían cielo, tierra e infierno –y por ende puertas de acceso a la vida trascendental–.² En la antigua Grecia «la montaña fue mítica, alegórica, como el Olimpo en Tesalia, con dioses conflictivos, antropomorfos e inmortales que extendieron sus dominios e historias desde las cumbres»,³ lugares inaccesibles que inspiraron en muchos casos temor, si no desdén; y del mismo modo sucedió en Roma, lo que hizo que la montaña quedara prácticamente al margen (aunque en este caso no de una manera repulsiva, puesto que para los romanos las montañas –concretamente los Alpes– constituyeron un espacio político e ideológico, una barrera de protección para Roma y un límite entre civilización y barbarie).⁴

Con el paso de los siglos, la constitución y la formación de las montañas sorprenderán y fascinarán al sabio medieval, siendo para él lugares privilegiados de retiro y contemplación de la creación divina, tal y como se desprende de los escritos de autores como Francisco de Asís, Dante o Petrarca, mostrando –a la vez que promovían– un cambio cultural en la percepción social de la naturaleza.

Sin embargo, no será hasta la Ilustración y el Romanticismo cuando la montaña entre a ser «raíz y objeto de una nueva estética, de una transformación ética, de un avance cultural al desarmarse los viejos mitos y hasta de un cambio económico al suscitar el primer turismo e instalarse en ella, como consecuencia, su entendimiento como un producto mercantil». ⁵ Todo ello surgirá del placer de lo «grandioso», lo «pintoresco» o lo «sublime» que experimentaron y expresaron viajeros, escritores y artistas ante la contemplación de la naturaleza salvaje.

2 ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 20-25.

3 MARTÍNEZ DE PISÓN, E., *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Madrid, Fórcola, 2017, p. 40.

4 MIETTON-GÉROUDT, N., «La représentation des Alpes dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien», en *La Montagne et ses images: du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. Actes du 116e congrès national des sociétés savantes* (Chambéry, 1991), París, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, pp. 53-69.

5 MARTÍNEZ DE PISÓN, E., *La montaña y el arte...*, p. 73.

Las «vistas» fueron en estos momentos ejercicios pictóricos de esos viajeros como «género ligado a la peregrinación, al descubrimiento, al asombro, a la emoción ante la naturaleza [...]. Se trata de uno de los profundos giros del siglo de las ideas, de los valores nuevos de lo bello y lo sublime».⁶

Pero, como señaló Christopher Hussey, «lo pintoresco no consistió en una moda pasajera, sino que se prolongó en el siglo XIX como una percepción pictórica del paisaje o como un estado perceptivo del arte, dando lugar a un tipo de viajero que concebía la naturaleza con una forma ideal, derivada de la pintura de paisajes, y cuyo propósito es descubrir la existencia de esas esas escenas ideales».⁷ De esta forma se conformaba una especie de «viaje de ida y vuelta», una correspondencia del lugar a la persona y de la persona al lugar, entre la proyección personal hacia el paisaje y la recepción alegórica del mismo.

Será este nuevo lenguaje diseñado por los románticos para entender el paisaje de montaña el que heredarán durante la segunda mitad del siglo XIX los primeros fotógrafos que retrataron estos mismos escenarios, dando paso a «la segunda fase de construcción o invención del paisaje de montaña a través de la fotografía [...], que quedó indisolublemente ligado a ella».⁸ Más tarde se añadirían, como trataremos de desarrollar en mayor detalle a continuación, otros significados y usos de este mismo paisaje mediante los diferentes medios audiovisuales en respuesta a los acontecimientos históricos del siglo XX y que, en su conjunto, han llegado a definir estéticamente su territorio en la actualidad.

Así, este brevísimo repaso a través de las diferentes concepciones y representaciones del paisaje que se han sucedido a lo largo de los siglos permite comprobar cómo este último constituye una construcción cultural elaborada mediante imágenes (ya sea a través de la literatura, la pintura o la fotografía), que a su vez son –en ese citado viaje de ida y vuelta– «las causantes del cambio [...] puesto que esta información visual que poseemos

6 *Ibidem*, p. 69.

7 HUSSEY, C., *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 96.

8 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje pirenaico. Una mirada fotográfica», en Sánchez Lanaspa, S. (coord.), *Paisajes. La patria emocional*, Jaca, Pirineum, 2021, pp. 16-38, espec. p. 23.

del paisaje, consciente o inconscientemente, orienta nuestra percepción de la realidad y condiciona nuestra experiencia en él».⁹

La mirada fotográfica en el Pirineo aragonés

Durante el siglo XIX, la moda romántica exigía a los viajeros que se acercaban a la montaña (ya fuera por razones científicas, en la búsqueda ilustrada del saber; o movidos por la paz y la tranquilidad de la naturaleza), llevar consigo cuadernos de dibujo con los que inmortalizar sus experiencias y recuerdos.

A partir de la década de 1850 «la fotografía ascendió a la alta montaña con su nueva manera de observar y de mirar [...], de comprender y aprehender este territorio, (puesto que) el deseo de divulgación era importante entre científicos y alpinistas [...] y la fotografía era un buen método para mostrar todo aquello que no podían expresar correctamente con palabras».¹⁰

En este sentido, al margen de su carácter subjetivo resultado de la experiencia individual del fotógrafo, estas imágenes expresan una pasión más genérica por la exploración, remitiendo siempre a la mediación cultural o social, a una mirada colectiva, a un constructo cultural, en definitiva.

Los documentos del imaginario fotográfico pirenaico son el vestigio de una práctica paisajística que se ordena mediante los testimonios de exploraciones y excursiones, que sirven como registro de la idea del viaje a la montaña. Por lo tanto, el imaginario fotográfico de los pirineístas conforma un itinerario que vincula la imagen con la acción de ir hacia y por las montañas; porque el hombre, en realidad, no va hacia la montaña misma, sino que encamina sus pasos hacia la imagen de la montaña que el colectivo ha generado.¹¹

De entre los pirineístas pioneros en la práctica fotográfica cabe destacar la labor de los cartógrafos, topógrafos, geógrafos o geólogos,

9 *Ibidem*, p. 18.

10 LASAOSA SUSÍN, R., «Los Pirineos: de la idea a la realidad», en Lasaosa Susín, R. (ed.), *El descubrimiento de los Pirineos*, Huesca, Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus, 2011, pp. 103-204, espec. p. 203.

11 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 25.

tales como Franz Schrader, Edouard Wallon [fig. 1] o Lucien Briet, entre otros, que tomaron sus imágenes en nombre de la ciencia. Resulta interesante observar aquí cómo, en realidad, «la historia de los mapas en la modernidad está completamente vinculada a los estados nación, cuando

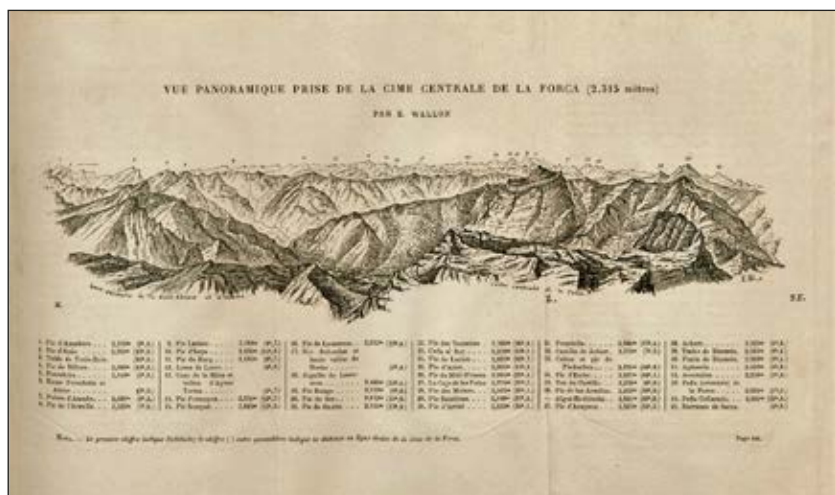


Fig 1. Edouard Wallon, Vista panorámica tomada de la cima central de La Forca (2.315 metros), 1879. Fuente: *Anuario del Club Alpino Francés*. Sexto año. 1879, París, Librería Hachette, 1880

se delimitan sus perímetros y sus fronteras, muchas veces silenciando bajo la asepsia científica una forma de dominio político».¹² Y es que la cartografía «es una forma de conocimiento y una forma de adquirir poder, administrarlo, codificarlo y legitimarlo. Conocer para poseer».¹³ Este componente político de los paisajes –mencionado ya más arriba para el caso de la Antigua Roma– será una constante a partir de esta fecha, y se verá incluso reforzado más adelante, con el auge que experimentaría en el siglo XX.

¹² *Ibidem*, p.26.

¹³ LASAOSA SUSÍN, R., «Los Pirineos: de la idea...», p. 134.

En la vertiente sur del Pirineo, «el camino utilizado para el desarrollo de la fotografía de montaña parte desde el excursionismo y va desde lo cartográfico hasta la experiencia misma del paisaje».¹⁴ Sin embargo, no podemos ignorar la importancia que tuvo en estos mismos momentos –a partir de la segunda mitad del siglo XIX–, la fotografía etnográfica o antropológica, que había surgido como una modalidad de la fotografía documental científica. Influenciada y relacionada con otras modalidades y corrientes estéticas, como el pictorialismo, la fotografía social o la propia fotografía de viajes (paisajística, pero también arqueológica), buscó representar a las personas dentro del ámbito de la cultura y el entorno social al que pertenecían, como herramienta para la descripción y el análisis de la diversidad cultural del ser humano. Para los habitantes de las zonas rurales del Pirineo aragonés, la montaña se convirtió en el telón de fondo de las representaciones artísticas que quisieron retratarlos.

Igualmente fundamental resultó aquí el impulso que dieron las primeras sociedades excursionistas del país, en su mayoría «directa o indirectamente relacionadas con centros de ideología nacionalista».¹⁵ Estas asociaciones cumplieron una función de carácter intelectual cargada de elementos científicos, pero con una potente influencia no sólo política, sino también estética, llena de subjetividad; y al añadir esta dimensión cultural, el excursionismo se entiende como una actividad creadora y divulgadora del paisaje; «con una labor importantísima de difusión del nuevo modo de entender y acercarse al paisaje propuesto por la modernidad».¹⁶

Esta nueva modalidad buscaba recoger una imagen fiel tanto de la naturaleza como de sus habitantes, lo que incluye «un propósito histórico, social y cultural que alberga un componente moral con la pretensión final de componer la identidad de un lugar. Una manera de pensar el paisaje como un escenario donde reflejar “lo nacional”».¹⁷

14 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 31.

15 TORRES, J. M., *La retina del sabio. Fuentes documentales para la Historia de la Fotografía Científica en España*, Girona, Aula de Fotografía y de la Imagen de la Universidad de Cantabria y Ajuntament de Girona, 2001, p. 90.

16 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 32.

17 *Ibidem*.

El origen de esta nueva mirada se encuentra en el caso español en el conocido como «Desastre del 98», que produjo en el país una fuerte crisis política e identitaria, motivando la aparición de diferentes movimientos culturales y políticos de carácter regionalista y nacionalista que, volviendo la vista hacia las zonas rurales del país y a sus costumbres y tradiciones más antiguas, trataron de construir esa identidad nacional a partir de lo local.

Estos movimientos, que se originaron y tuvieron especial importancia en las regiones más prósperas económicamente (gracias a su mayor desarrollo industrial), como el País Vasco o Cataluña, acabaron extendiéndose al resto de la Península Ibérica, y llevaron consigo la reflexión y las posiciones regeneracionistas en el arte ante una realidad poco prometedora. En concreto, los nacionalismos entendieron el paisaje como un inventario para describir los lugares más representativos del territorio, y buscaron edificar «la idea de una realidad nacional que deseaba afirmarse mediante la imagen de su naturaleza [...], lo que produjo un verdadero descubrimiento del paisaje español en general».¹⁸

Esta vuelta al mundo rural estuvo motivada también por el rápido avance de la industria y la tecnología, que hizo que la sociedad de la época fuera consciente de que las formas de vida de estos lugares estaban en trance de desaparición. Las zonas rurales fueron vistas en estos momentos como lugares «idílicos», donde la vida y las tradiciones no habían sido alteradas por el progreso, pero estaban amenazadas por el éxodo rural, el crecimiento de las ciudades etc.; y donde se producía además una fuerte comunión entre los seres humanos y la naturaleza, que se había perdido también en los núcleos urbanos.

Como explica el profesor Alberto Castán, «las viejas nacionalidades y la necesidad de regenerar el país, así como el miedo a la pérdida de la identidad y de la tradición, y a la uniformidad derivada del mundo moderno presidieron el discurso intelectual del momento. Y también el artístico. La exaltación de la peculiaridad regional, de la comunión entre el hombre y la tierra, fue un espacio para el refugio, una de las vías a través de las cuales se expresaron plásticamente aquellas inquietudes».¹⁹

18 MADERUELO, J. (ed.), *Paisaje y arte*, Madrid, Adaba, 2007, p.146.

19 CASTÁN CHOCARRO, A., *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón*

De esta forma, el ámbito rural tuvo una importancia fundamental como punto de partida para la construcción de la identidad a partir de los orígenes, de ese mundo inalterado y «primigenio» que se veía amenazado. La fotografía y las artes plásticas en su conjunto, al mismo tiempo que recopilaban documentos gráficos en su lucha contra el olvido, ayudaron a conformar un imaginario de las tradiciones y costumbres de estas regiones, que serviría para consolidar la base de los discursos nacionalistas o regionalistas.

Los precursores: imágenes del valle de Ansó en el primer tercio del siglo XX

Como señala el investigador y fotógrafo Enrique Carbó, «era en esos recónditos valles donde se guardaba “la verdad” de la identidad aragonesa»,²⁰ en referencia al trabajo fotográfico que desempeñó el oscense Ricardo Compairé –sobre el que volveremos a continuación– en los valles de Hecho y, fundamentalmente, Ansó durante el primer tercio del siglo XX.

Sin embargo, en la práctica más «excursionista» de la fotografía, encontramos algunos antecedentes, «entre los que cabe destacar, por su visión complementaria del paisaje de montaña aragonés»,²¹ a Juli Soler i Santaló, que trató de «mostrar los paisajes desde un punto de vista fundamentalmente descriptivo, muy centrado en la orografía»,²² pero que también retrató en algunas de sus imágenes a los habitantes de estos valles [fig. 2].²³

Soler, que puede ser considerado «el gran pirineísta de la vertiente sur de los Pirineos, fue el primero con un verdadero interés explorador, que abandonó su zona natal para examinar sistemáticamente la cordillera,

(1898-1939), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 2016, p. 26.

20 Ricardo Compairé. *Registro de un tiempo* [catálogo de exposición], Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 32.

21 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 33.

22 BARNADAS, R. (ed.), *Objetivo Infinito. La ambiciosa e intensa creación fotográfica de Ignasi Canals i Tarrats*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, 2009, p. 52.

23 La obra fotográfica de Soler i Santaló ha sido recogida en dos volúmenes por el historiador y geógrafo Francesc Roma i Casanovas. Véase: ROMA I CASANOVAS, F. y BARNADAS I RODRÍGUEZ, R. (coords.), *Seducido por valles y cimas: fotografías de Juli Soler i Santaló, 1865-1914*, Zaragoza, Prames, 2011.



Fig. 2. Juli Soler i Santaló, *Ras de «Agua-tuerta»*, 1907. Fuente: Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña, colección digital en abierto

practicando y divulgando un excursionismo montañoso —por tierras aragonesas principalmente— que le hará entender el Pirineo como un marco unitario». ²⁴ Además, tras sus recorridos daba a conocer estos lugares en charlas públicas donde proyectaba sus clichés, lo que dio lugar a varias publicaciones monográficas centradas en los valles aragoneses, siendo los primeros los de Ansó y Hecho (1909) [fig. 3]. ²⁵

Al mismo tiempo, la fotografía también hizo su trabajo de mediación a través del turismo y de un pirineísmo de dificultad, de orientación exclusivamente deportiva, que comenzaba a aparecer ya tras la época de exploración que «clausuró» Lucien Briet. En este sentido, personajes como Lorenzo Almarza, cazador y montañoso, fueron importantes promotores en el Alto Aragón.

Presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (fundada en 1923) desde 1932 hasta 1967, ²⁶ y con un espíritu regionalista y regeneracionista,

²⁴ MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 33.

²⁵ SOLER I SANTALÓ, J., «Les valls d'Ansó y d'Hecho», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (BCEC)*, n.ºs 178-179, 1909, pp. 317-329; 341-366.

²⁶ LOZANO LÓPEZ, J. C. y SÁNCHEZ MILLÁN, J. (eds.), *La cofradía de la luz: 100 años de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2023.



Fig. 3. Juli Soler i Santaló, *Habitantes de Ansó con los vestidos típicos*, 1907. Fuente: Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña, colección digital en abierto

«utilizó las imágenes fotográficas para dar a conocer el Pirineo aragonés como un destino para el turismo [...], instrumentalizando el excursionismo como una forma de crear riqueza económica para un territorio».²⁷

Prácticamente al mismo tiempo se creó el SIPA (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón), como otra asociación de carácter regionalista «cuya revista, *Aragón*, difundió la fotografía aragonesa mediante un modelo editorial basado en la plasmación de la historia, el patrimonio artístico y natural y el costumbrismo»,²⁸ y será allí donde Almarza publique, entre otras muchas figuras de renombre, algunas de sus fotografías [fig. 4].

Pero, dentro de esos mediadores que van a utilizar la imagen fotográfica de paisaje para divulgar el patrimonio y el territorio, quizás la figura más conocida sea la del ya citado Ricardo Compairé.²⁹ Farmacéutico de

27 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 34.

28 *Ibidem*.

29 De entre los diferentes autores que se han ocupado de la vida y obra de Ricardo



Fig. 4. Fotografías de Lorenzo Almarza incluidas en el número 44 (mayo de 1929) de la revista *Aragón*. Fuente: Biblioteca Virtual de Aragón, colección digital en abierto

profesión y fotógrafo aficionado, llegó a la localidad de Hecho, vecina de Ansó, en 1908, donde enseguida se dio cuenta de la necesidad urgente de fotografiar las costumbres y tradiciones más antiguas de la zona, por el serio peligro que corrían de perderse en el olvido a causa del progreso que, en sus propias palabras, «destruye y machaca todo».³⁰

Compairé cabe destacar a Enrique Carbó, de cuyas diversas publicaciones podemos resaltar: *Ricardo Compairé (1883-1965): el trabajo del fotógrafo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2009.

³⁰ GARCÉS, A., «Os ayudantes de don Ricardo», *Cuadernos aragoneses. Diario del Alto Aragón*, (Huesca, 25-X-1987), p. 20.



Fig. 5. Ricardo Comparé, *Carasol de Ansó*, 1920. Fuente: Fototeca - Diputación Provincial de Huesca



Fig. 6. Postal realizada a partir de una fotografía de Ricardo Comparé, *Una boda*, 1920-1936. Fuente: Todocolección.

Desde 1912 Compairé trabajó con la junta del patronato de Turismo del Alto Aragón en la creación de un nuevo motor económico para el Pirineo oscense basado en el turismo (contando con la fotografía como medio ideal de divulgación), y a partir de 1921 se trasladó a Huesca con su familia, desde donde fotografió los distintos pueblos del Pirineo aragonés –sus gentes, costumbres y folclore– hasta el estallido de la Guerra Civil [fig. 5].

En este caso, se trata del fotógrafo más interesado en la vertiente etnográfica y antropológica –menos paisajística, en comparación con los nombres hasta aquí mencionados, aunque sin dejar de fotografiar la naturaleza– dada la cantidad de retratos de los habitantes de estos valles, sus costumbres y tradiciones que realizó [fig. 6], «ofreciendo un punto de vista imprescindible para interpretar la evolución social y la transformación del paisaje de Huesca».³¹

Pero, como han señalado ya los diferentes autores que se han ocupado de su obra, el problema que revisten estas imágenes es su componente de construcción –no sólo desde el punto de vista de la composición–, vistiendo en muchos de los casos a sus protagonistas con los ropajes tradicionales, que en realidad ya en esos momentos estaban en desuso. Para Enrique Carbó, «el problema es que llegó tarde», y sólo pudo ser el notario de la desaparición de aquella «vida medieval»:

Por eso, tuvo que rebuscar en los baúles y disfrazar a los protagonistas de sus retratos, de sus tipos y de sus cuadros de costumbres. Ellos le creyeron porque era capaz de comunicar su verdad y transmitirles la importancia de esa representación que les rogaba llevar a cabo. [...] Intuían que esas imágenes eran lo único que iba a quedar, la prueba de que una vez existieron.³²

En este sentido, es interesante observar cómo Ricardo Compairé, preparando las escenas, poses y vestimentas de los protagonistas que quería retratar, legitimaba una práctica que estaba adulterando la realidad que decía representar, adaptándola a las ideas preconcebidas del autor, aunque tuvieran una base en la tradición (y no por ello dejando de tener un claro componente de fotografía documental).

31 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 35.

32 *Ricardo Compairé. Registro ...*, p. 39.

Así, la subjetividad y el punto de vista personal del fotógrafo se hacen más presentes que nunca, al mostrar sus propias imágenes y preconcepciones sobre estos pueblos y culturas en sus imágenes, influyendo notablemente en la repercusión posterior de las mismas y, a través de ellas, en los discursos nacionalistas que ayudaron a consolidar y divulgar.

El valle de Ansó en el primer franquismo: la década de 1940

Con el final de la Guerra Civil y la instauración de la dictadura franquista en España se produjo, por parte de las autoridades del régimen, un cierto cambio —que en gran medida era heredero de muchas de las concepciones hasta aquí analizadas, adaptadas a sus propios intereses— en el entendimiento y utilización del paisaje como elemento ideológico, potenciándolo más si cabe.

Tal y como ha analizado en profundidad la profesora Zira Box, para la retórica franquista el hombre y el paisaje fueron dos elementos intrínsecamente vinculados, que dependían mutuamente, puesto que al mismo tiempo que «la mirada humana era fundamental para la conformación del paisaje», sin este último, «el individuo carecía de carácter racial».³³

Si bien es cierto, continuando con el estudio de la autora, que desde el ámbito más estrictamente académico (de la geografía, fundamentalmente) el interés por el paisaje no constituyó una generalidad dentro del primer franquismo, «desde diversos flancos intelectuales de la naciente dictadura se reflexionó sobre qué era, y qué importancia tenía, el paisaje».³⁴ Y de acuerdo a un exaltado sentimiento nacionalista compartido por todos los sectores del régimen, a partir de la asunción del hombre y el territorio como una unidad inseparable, el paisaje se concibió como parte insoslayable de la nación.

Para tratar de comprender la sensibilidad paisajística y la aproximación al paisaje desarrolladas dentro del nacionalismo de la dictadura, y siguiendo los planteamientos de Oliver Zimmer, Box pone de manifiesto tres mecanismos implícitos en dicho tratamiento paisajístico: la nacionali-

33 Box, Z., «Paisaje y nacionalismo en el primer franquismo», *Hispanic Research Journal*, vol. 17 (n.º 2), 2016, pp. 123-140, espec. p. 124.

34 *Ibidem*.



Fig. 7. Fotograma del reportaje *Boda típica en Ansó*, NO-DO, 1943.
Fuente: Filmoteca Española, colección digital en abierto

zación de la naturaleza, que implicaría la proyección sobre el paisaje de los mitos, memorias o supuestas virtudes de la comunidad; la naturalización de la nación, que conllevaría considerar que la naturaleza proporciona a la nación sus particulares caracteres; y la emoción provocada y sentida ante el paisaje considerado como el paisaje nacional.³⁵

En el caso particular del valle de Ansó, como veremos a continuación, el discurso nacionalista del régimen hizo especial hincapié en los dos últimos de estos mecanismos, a través de —entre otras— una de las herramientas principales de propaganda de la dictadura franquista, el NO-DO o Noticiario Cinematográfico Español. Durante las décadas de 1940 y 1950 se publicaron cuatro reportajes sobre esta villa y su comarca, en los que se mostraban sus paisajes, gentes, tradiciones y costumbres más «singulares».

El primero de ellos, publicado el 10 de abril de 1943 y de poco más de un minuto y medio de duración, documentaba una «Boda típica en Ansó» [fig. 7], ofreciendo la oportunidad al espectador de «contemplar el

35 ZIMMER, O., «In Search of Natural Identity. Alpine landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation», *Comparative Studies in Society and History*, n.º 40, 1998, pp. 637-665.



Fig. 8. Fotograma del reportaje *Costumbres españolas: Ansó*, NO-DO, 1948. Fuente: Filmoteca Española, colección digital en abierto

curioso rito de que se acompaña y de admirar los trajes de fiesta que visten los habitantes de la comarca»,³⁶ en un cortometraje que parecía poner en movimiento alguna de las fotografías más célebres tomadas por el mencionado Compairé sobre estas mismas celebraciones.

Pero será el reportaje estrenado el 1 de enero de 1948, tanto por su extensión (de más de cuatro minutos) como por su contenido, el más explícito en la utilización de los citados mecanismos de naturalización de la nación y de ensalzamiento de la emoción provocada y sentida ante un determinado paisaje y, casi por encima de este, ante las gentes que lo habitan, sus modos de vida, costumbres y tradiciones, muestras de orgullo del carácter español, tan enraizado en la tradición en estas tierras.

Englobado en un recorrido más amplio por las distintas «Costumbres españolas», el video nos muestra cómo Ansó y su valle constituyen «un terreno áspero, fragoso y pedregoso, rodeado de altas montañas, escarpados barrancos y profundos precipicios [...] cuyo aislamiento hizo a sus habitantes poco propicios a la evolución», carencia que se señala también en

³⁶ Noticiario Cinematográfico Español, *Boda típica en Ansó* [documental], NO-DO, 1943, 1'42".

relación con la moda indumentaria, ejemplificada con los trajes de algunos de los pastores ansotanos a quienes acompaña la cámara en diferentes momentos de su «existencia patriarcal y sencilla» [fig. 8].³⁷

Su arquitectura, que «es de las más características del Alto Aragón», se ve asimismo influenciada por el paisaje, que al moldear la idiosincrasia de los ansotanos ha definido también los lugares que habitan. Y es que «la casa de Ansó es como el paisaje: severa, ceñuda y adusta, escasa de adornos. Las condiciones físicas y las costumbres han impuesto carácter al exterior de las viviendas, mucho más austeras que en el resto de la región aragonesa». De hecho, la arquitectura del pueblo, «casi como en los tiempos medievales, da la impresión de haber pertenecido a los aborígenes, y de haber ido pasando de generación en generación, sin modificarse apenas, hasta sus actuales propietarios».³⁸

«En este escenario lleno de silencio y de paz, las fiestas familiares y tradicionales, constituyen verdaderos acontecimientos de la vida local». En esta ocasión se registra un bautizo al que los ansotanos «van desfilando con lento paso y aire solemne y severo» [fig. 9], mientras que «en las mujeres se advierte una impresionante belleza racial, que recuerda, por la pureza de sus líneas, la de las más antiguas esculturas» [fig. 10].³⁹

Como podemos observar, la retórica del NO-DO servía para unir en la sensibilidad paisajística, como parte del sentimiento nacional, al territorio, su stirpe, su sangre y su voz, puesto que, como remarcaron los diferentes ideólogos, escritores e intelectuales del primer franquismo «la nación tenía cuerpo y alma y si, en este caso, la geografía nos acercaba al conocimiento del *continente* material, este se hallaba indisolublemente unido al *contenido* espiritual».⁴⁰

Es importante señalar aquí cómo el nacionalismo franquista toma un carácter totalmente opuesto al nacionalismo regionalista de finales del siglo XIX y principios del XX. En este caso, para el discurso de la dictadura era

37 Noticiario Cinematográfico Español, *Costumbres españolas: Ansó* [documental], NO-DO, 1948, 4'21".

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 Box, Z., «Paisaje y nacionalismo...», p. 130.

importante subrayar la unidad de la patria y la «eterna e inmovible metafísica española»:

Por un lado, se exponía la vinculación del plural carácter español con las condiciones físicas del terreno, ahondando en la naturalización de la nación y en esa relación establecida entre paisaje y paisanaje. Pero por otro,



Fig. 9. Fotograma del reportaje *Costumbres españolas: Ansó*, NO-DO, 1948. Fuente: Filmoteca Española, colección digital en abierto



Fig. 10. Fotograma del reportaje *Costumbres españolas: Ansó*, NO-DO, 1948. Fuente: Filmoteca Española, colección digital en abierto

también se situaba encima de la mesa [...] la posibilidad de que el acercamiento al paisaje y la reflexión sobre la relación de la nación con su propia tierra corroborase la idea de la unidad dentro de la pluralidad, esto es, el hecho de que España fuese una nación compuesta pero sin que se pudiera cuestionar su inexorable unidad.⁴¹

Como queda patente en los casos que hemos podido analizar, el periodo dictatorial, que definía el «espíritu» de una nación «por su geografía, su lengua, su historia y su arte»,⁴² «constituyó el ejemplo más paradigmático dentro de la historia española contemporánea de recurso a la geografía con fines nacionalistas».⁴³

Sin embargo, en este mismo período, encontramos otras manifestaciones –fotográficas, en este caso– que también quisieron retratar los paisajes, habitantes, costumbres y tradiciones del valle de Ansó, pero desde una perspectiva más continuadora con la tradición fotográfica anterior, con un carácter propagandístico quizás algo menos exaltado.

Es el caso de las imágenes que realizó, en la década también de 1940, el excursionista y montañista aficionado, fotógrafo autodidacta, Alfonso Foradada Coll. A través de un pastor ansotano que había conocido durante la Guerra Civil, en el verano de 1943 llegó por primera vez a este valle y, de la mano de su amigo (Antonio Puyó, a quien retrató en múltiples ocasiones), conocería a gran parte de los habitantes de la villa, con los que convivió y compartió sus modos de vida (fundamentalmente el pastoril) «para captar su esencia y robarle sus mejores instantáneas» [fig. 11].⁴⁴

Durante los dos siguientes veranos el fotógrafo volvería a este rincón del Pirineo aragonés, y las instantáneas que allí tomó durante sus estancias llegaron a recibir numerosos premios, fueron utilizadas para ilustrar diversos libros y publicaciones (entre los que destaca *El Pirineo español: vida, usos,*

41 *Ibidem*, p. 132.

42 GÓMEZ MENDOZA, J., «La formación de la Escuela Española de Geografía (1940-1952). Instituciones, revistas, congresos y programas», *Ería*, n.º 42, 1997, pp. 107-146, espec. p. 110.

43 Box, Z., «Paisaje y nacionalismo...», p. 128.

44 *Alfonso Foradada. El valle de Ansó en los años cuarenta* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2006, p. 16.



Fig. 11. Alfonso Foradada, Repatán con perro pastor, 1943-1945.
Fuente: Fototeca - Diputación Provincial de Huesca.

costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece, 1949) e incluso protagonizaron algunas portadas en el periódico, como fue el caso de *La Vanguardia* el 23 de noviembre de 1945.

Las imágenes captadas por Alfonso Foradada entre esos dos años «todavía corresponden a los modos de vida tradicionales del valle de Ansó, sobre todo desde el punto de vista socioeconómico».⁴⁵ En este sentido, al ser el resultado de su integración —durante temporadas más o menos largas— en el día a día de sus habitantes, pueden transmitir en algunos casos una mayor cercanía que los reportajes llevados a cabo para el NO-DO, de carácter más marcadamente documentalista y concebidos para un uso propagandístico (lo que no impidió que las fotografías de Foradada, realizadas *a priori* por una motivación e inquietud más personal, fueran igual-

⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.



Fig. 12. Alfonso Foradada, Retrato de Jorge Puyó, 1943-1945.
Fuente: Fototeca - Diputación Provincial de Huesca.

mente utilizadas por diferentes instituciones, publicaciones y certámenes en este sentido).

Por otro lado, es innegable que su mirada fotográfica es heredera de los precursores que retrataron estos mismos lugares, costumbres y tradiciones a comienzos del siglo XX, a los que Foradada conocía, y que incluyen nombres como los del ya citado Compairé o los de Eduardo Cativiela o José Ortiz Echagüe (a los que no hemos incluido en este estudio por no querer realizar con él un catálogo exhaustivo de autores, sino una aproximación de carácter más amplio), entre otros [fig. 12].

Del mismo modo que esos fotógrafos pioneros se vieron influidos por el lenguaje plástico y cultural tanto del momento como inmediatamente precedente, su legado se puede observar a su vez en las imágenes tomadas por Foradada durante la década de 1940, no sólo por el exotismo y la fascinación que seguían provocando sus gentes y modos de vida, sino también por su intención de salvaguardar mediante la fotografía esas tradiciones y



Fig. 13. Alfonso Foradada, Hombres y mujeres en traje de fiesta, 1943-1945.
Fuente: Fototeca - Diputación Provincial de Huesca.

esa «cultura milenaria que desaparece». Esto le llevó en muchos casos a construir escenas que quieren aparentar naturalidad y espontaneidad pero que, lejos de ello, estuvieron detenidamente pensadas y preparadas (sin que, nuevamente, pierdan por ello su carácter documental); algo que es particularmente evidente en sus imágenes de los tipos ansotanos, ataviados por supuesto con sus trajes tradicionales [fig. 13].

Igualmente, es innegable que desde el punto de vista técnico y artístico la obra de Foradada es de una gran calidad, fruto de su implicación autodidacta (que también completó con su formación en la Agrupación Fotográfica de Cataluña) en todo el proceso fotográfico, incluido el revelado de los negativos y su conversión a papel, que realizaba en su propio laboratorio. En su manejo de las composiciones, la luz y las sombras y de los diferentes formatos que trabajó, quedó igualmente plasmada su calidad artística, convirtiendo su obra, por todo ello, en un legado de gran interés.

Una última perspectiva del valle de Ansó durante la década de 1940 la encontramos en las fotografías del también fotógrafo José Oltra Mera (hijo del fotógrafo Fidel Oltra), aunque en este caso la mediación que realizaron

sus imágenes sería desde la perspectiva del deporte, mayoritariamente. Siendo uno de los primeros guías de alta montaña de Aragón, «ya en 1934 había comenzado a elaborar un archivo documental de las cumbres del Pirineo aragonés, sus glaciares y sus valles, con la finalidad de dejar constancia del territorio de una forma global, mediante excursiones a los lugares que visitaba»,⁴⁶ y entre los que se encontró, por supuesto, el valle de Ansó. Sus fotografías serían utilizadas igualmente para la promoción del turismo —más deportivo, en este caso— como fuente documental decisiva en la difusión social del montañismo, puesto que él mismo fue miembro activo de la sociedad Turismo del Alto Aragón.

En su conjunto, estos tres ejemplos del uso de la fotografía y del medio audiovisual en el valle de Ansó durante la década de 1940 muestran cómo la difusión del entorno rural y el paisaje de montaña se realizó desde diversas vertientes (que no eran excluyentes, sino que incluso en algunos casos llegaron a solaparse): propagandística, como eje del discurso nacionalista; etnográfica o documental, para salvaguardar un patrimonio material e inmaterial en riesgo de desaparición; o turística, para la promoción de estas zonas a nivel económico.

Conclusiones

Como explica la fotógrafa y socióloga Gisèle Freund, «cada momento histórico presencia el nacimiento de unos modos particulares de expresión artística que se corresponden con el carácter político, con las maneras de pensar y con los gustos de la época».⁴⁷ En este sentido, la fotografía y las artes plásticas en general han tenido, como hemos podido comprobar, un papel fundamental en el momento de creación y difusión de diferentes discursos políticos y culturales a lo largo del tiempo.

Con el presente estudio hemos tratado de realizar un seguimiento de esos distintos modos de expresión en el paisaje de montaña, centrado en el valle de Ansó, pero atendiendo también por supuesto a sus habitantes, costumbres y tradiciones.

46 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 36.

47 FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 9.

Aquí es importante señalar que dicho análisis deja de lado una parte fundamental de las fotografías y los discursos que generaron: el punto de vista de sus protagonistas, puesto que «lo cierto es que la montaña que experimentaron estos fotógrafos tampoco tenía nada que ver con la que entendían sus pobladores».⁴⁸ La gran mayoría de este tipo de fuentes gráficas fueron obtenidas desde el punto de vista de un observador ajeno a esos lugares y modos de vida, lo que quedó evidenciado en ellas. Sin embargo, al mismo tiempo, se produjo un acuerdo entre los fotógrafos y los retratados, que eran conscientes de que, incluso en los casos en que estaban reconstruyendo sus costumbres de manera más artificial, aquella era la única forma de evitar que estas cayeran en el olvido.

De este modo, «el arte tiene todas estas entradas y muchas variantes de perspectiva y de ánimos»,⁴⁹ y su estudio nos puede permitir entender cómo se ha ido configurando el discurso apoyado en él para definir y utilizar el paisaje y el mundo rural en cada período histórico.

Por tanto, aunque hayamos dedicado una mayor atención a las imágenes de la década de 1940 (por ser un patrimonio, para el caso del valle de Ansó, menos conocido y estudiado), el objetivo de este análisis ha sido tratar de comprender todas y cada una de las diferentes fases de conformación de esos discursos en su contexto (cultural, político, religioso etc.) particular, puesto que «todo lo que somos capaces de percibir del territorio está configurado por un conjunto de imágenes que hemos observado previamente y que realizan un ejercicio de mediación sobre la forma de entenderlo».⁵⁰

Esto ha cambiado no sólo la percepción general del paisaje, sino también su comportamiento en él, incluso en la actualidad. En gran medida, todo ese material fotográfico ha servido para representar y configurar la nueva significación de la montaña –convirtiendo a la fotografía en un medio de intervención social– por parte de las diferentes instituciones encargadas de, e interesadas por ello. De hecho, los diferentes catálogos en los que se han venido recogiendo desde comienzos del siglo XXI las instantáneas de

48 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 18.

49 MARTÍNEZ DE PISÓN, E., *La montaña y el arte...*, pp. 87-88.

50 MARCO MIRANDA, E., «El descubrimiento del paisaje...», p. 18.

muchos de los autores aquí incluidos, han sido editados y publicados, en su gran mayoría, por las Diputaciones Provinciales de Huesca y Zaragoza, para contribuir en la difusión del patrimonio aragonés y de sus «señas de identidad»;⁵¹ pero también con un claro interés económico en la promoción turística de estos lugares, promoción que se ha visto enormemente acrecentada tras el interés que han despertado las zonas rurales después de la pandemia de COVID-19.

En definitiva, el entorno y el paisaje rural han funcionado y siguen funcionando como «elementos simbólicos y culturales clave en la construcción de los discursos identitarios», no sólo porque «la identidad nacional necesita concebirse circunscrita y vinculada emocionalmente dentro del espacio que habita e imagina habitar»,⁵² sino también por los importantes intereses económicos que esos vínculos y su promoción son capaces de dejar en el territorio.

51 PESQUÉ LECINA, J. M., «Las señas de identidad de Huesca a través de la imagen», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 58, 2006, pp. 22-23.

52 BOX, Z., «Paisaje y nacionalismo...», p. 125.

EL NUEVO AUGE DEL DRAMA RURAL EN EL CINE
ESPAÑOL DE LA ÚLTIMA DÉCADA (2014-2024):
EL CASO DE *OJOS NEGROS* (MARTA LALLANA, IVET
CASTELO, IVÁN ALARCÓN Y SANDRA GARCÍA, 2019)

*The new rise of rural drama in Spanish cinema in the last
decade (2014-2024): the case of Ojos negros (Marta Lallana,
Ivet Castelo, Iván Alarcón and Sandra García, 2019).*

Ana Asión Suñer¹ y Fernando Sanz Ferreruela²

La presencia de los ambientes rurales ha sido constante a lo largo de la historia del cine español. Tanto es así, que incluso llegó a configurarse un auténtico género de pleno derecho –y ahí reside lo peculiar del caso español frente a otras industrias filmicas³, dotado de sus códigos narrativos y dramáticos específicos, que fueron recurrentemente revisitados en muchos títulos. Se trata del drama rural, un modelo narrativo que hunde sus raíces en la literatura española del Siglo de Oro⁴ y que fue trasvasado al Séptimo Arte ya desde los tiempos del cine mudo, constituyendo una de las fórmulas más tradicionales y genuinas de la producción española –al menos en

1 Universidad de Zaragoza. Miembros del grupo H18_23R: Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP). Grupo financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

Dirección de correo electrónico: anassu@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4850-7869>.

2 Dirección de correo electrónico: fersanz@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3835-7016>.

3 Argumentos ambientados en el medio rural se pueden encontrar de forma aislada en todas las cinematografías, aunque en ninguna se configuró un género propiamente dicho, tan compacto y coherente, como sucede en el caso del cine español.

4 Con ejemplos del calado de *El alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna* entre tantos otros. Sobre este tema dentro del ámbito literario puede verse PEDRAZA, F. B., *El drama rural, metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo (Pontevedra), Academia de Hispanismo, 2011.

determinados momentos históricos—. Hace ya tiempo que González Requena⁵ propuso una definición de este modelo narrativo muy precisa y acertada, señalando que el drama rural viene determinado por un código moral y de costumbres estricto que se ve afectado por la transgresión —real o aparente— de un tabú de carácter sexual, que no solamente afecta a los implicados, sino que salpica a todo el conjunto social en el que se genera.⁶

Haciendo un somero repaso cronológico, tras algunas tentativas previas como las dos versiones de *La Dolores* (Fructuoso Gelabert, 1908 y Maximiliano Thous, 1923), hay que esperar a mediados de los años veinte para encontrar los primeros dramas rurales fílmicos perfectamente definidos y constituidos como género cinematográfico, en particular en la primera versión de *Nobleza baturra* (Joaquín Dicenta y Juan Vilá Vilamala, 1925), en *Carmina, flor de Galicia* (Rino Lupo, 1926), o en las cintas de Florián Rey, entre las que sin ninguna duda destaca *La aldea maldita* (1930) [fig. 1], que muy pronto se convirtió en el paradigma de este género.⁷ Una profunda historia que lleva hasta el máximo extremo de tensión dramática conceptos como el dilema del amor frente al honor castellano —que no admite debate, que es ciego como el abuelo Martín en la película, e irracional por el único hecho de haberse transmitido de generación en generación—, la familia, la lucha maniquea entre el bien y el mal, el poder telúrico de la naturaleza, el papel de la religión y el deber, el enfrentamiento del hombre con la tierra, el desarraigo derivado del éxodo al medio urbano, la tensión entre el campo y la ciudad, el odio y la venganza como motores o la sumisión de la mujer a la voluntad masculina. Girando siempre en torno a dicho parámetros narrativos y dramáticos, sin ninguna duda el drama rural fue uno de los modelos temáticos más desarrollados en el cine clásico

5 GONZÁLEZ REQUENA, J., «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en VV.AA., *El campo en el cine español*, Madrid, Banco de Crédito Agrícola-Filmoteca Española, 1988, p. 14.

6 GÓMEZ GÓMEZ, A., «Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid», en POYATO SÁNCHEZ, Pedro, y GÓMEZ GÓMEZ, A. (coords.), *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*, Madrid, Luces de Gálilo, p. 25.

7 La película cuenta con dos versiones (1930 y 1942), de las que la primera es la más destacada y novedosa. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Florián Rey y las dos versiones de *La aldea maldita*», *Artigrama*, n.º 4, 1987, pp. 309-324. Del mismo autor, ver también: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

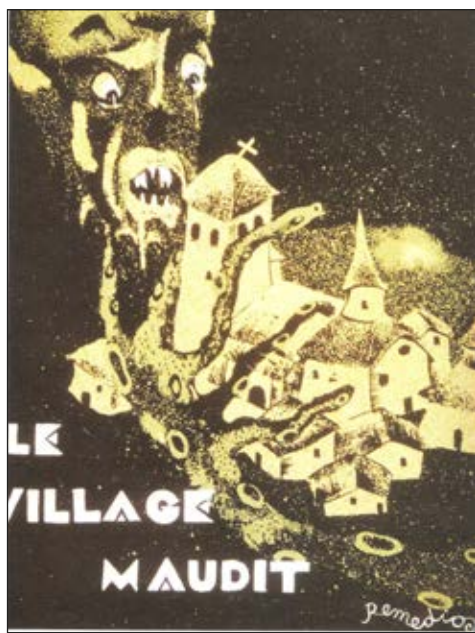


Fig. 1. Cartel de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930). Colección particular.

español durante las décadas de 1930 y 1940, con ejemplos muy notables en el cine de Florián Rey –*Nobleza baturra* (1935), *La Dolores* (1939) o la singular *Orosia* (1943) [fig. 2], en la que su autor dio un giro radical al modelo, haciendo pivotar ese magnífico argumento en torno a un personaje femenino, refrendado por los abrumadores paisajes del Pirineo aragonés— además de otros muchos como *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), *El cura de aldea* (Francisco Gargallo, 1936) o *Marianela* (Benito Perojo, 1940). En aquellos momentos la construcción folclórica que se hizo sobre el carácter nacional estuvo acompañada de la apología de los ambientes pastoriles y rurales y del desprecio por las zonas urbanas, consideradas epicentro del vicio. En un intento de crear una metáfora del propio país, se encuadró a la mujer en un decorado costumbrista idílico, alejado de cualquier tipo de corrupción y garante de los valores patrios, aunque quedando bajo su responsabilidad el espinoso tema de la conservación de la honra femenina, cuya no difícil pérdida, acarrea a esta todos los estigmas vinculados con la inmoralidad, la maternidad fuera del matrimonio, entre otros muchos



Fig. 2. Material publicitario de *Orosia* (Florián Rey, 1943). Colección particular.

prejuicios y tabúes sexuales. Al margen de aspectos más ideológicos, estos largometrajes constituyen además un valioso testimonio documental sobre el mundo rural, mostrando los modos de vida, las costumbres tradicionales e incluso las propias labores campestres.

En las décadas posteriores el drama rural comenzó un largo periodo de declive, disminuyendo su presencia hasta casi desaparecer como género en el cine español de finales de los cincuenta, algo que coincidió con su reformulación, adoptando influjos fílmicos exteriores. Así sucede en cintas como *La gata* (Margarita Alexandre, 1956), una poderosa historia ambientada en el campo andaluz y protagonizada por una hermosa y sensual mujer pretendida por varios hombres, con un toque taurino, o *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1957), con su particular conflicto entre el amor y el odio que surge entre dos familias castellanas rivales. Mención aparte merecen las cintas de Manuel Mur Oti —muy determinadas por el western hollywoodiense—, sobre todo *Condenados* (1953), que explota, todavía con solvencia, el habitual esquema del triángulo amoroso y los celos como motor narrativo, u *Orgullo* (1955), en la que dos familias ganaderas se vienen enfrentando históricamente por el control del agua, hasta que surge el amor. Películas que todavía conservaban algunos de los pilares ideológicos y temáticos sobre los que se sustentaba el drama rural como género, como el maniqueísmo de los personajes, el papel de la mujer como detonante de

los conflictos de honor y honra o la presencia del odio como motor narrativo, a pesar de lo cual no existe ya en ese momento una concepción de «género cinematográfico» común a todas ellas como paraguas bajo el que puedan englobarse, tal y como había sucedido en décadas anteriores.

En los años sesenta, esta situación se hace aún más evidente, pues las películas con argumentos que transcurren en el medio rural son ya extraordinariamente dispares, y solamente les une la ambientación, pero no unos códigos narrativos o dramáticos. Así por ejemplo, muy pocos elementos tienen en común películas como *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1966) o *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), a pesar de ser cintas coetáneas y encerrar todas ellas hondas reflexiones en torno al medio rural;⁸ y desde luego, ninguna de ellas puede considerarse ya dramas rurales.

Esta profunda transformación de los argumentos filmicos que reflexionan en torno a lo rural, agudizada en los años sesenta, coincide además con el instante en el que comenzaba a volverse la mirada hacia reflexiones más cercanas a lo social y a lo histórico. Se pasaba por tanto de una visión más épica del honor, el odio, la venganza, la honra y los valores más conservadores, a un tratamiento mucho más cercano a este tipo de cuestionamientos, vinculados con el revisionismo de la sociedad y el pasado reciente español, en clave de realismo crítico, impulsado por el Nuevo Cine Español en los años sesenta y la vía del cine metafórico e intelectual en los setenta, en ocasiones muy cercanos al ámbito político.⁹ Esta postura es la que se encuentra en títulos como *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1965), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973),

8 Desde luego, muy antitéticas, oscilando como siempre entre la plasmación de lo rural como un medio hostil, opresivo y represivo en el que la falta de intimidad conduce a soluciones trágicas, sobre todo introduciendo temas tan espinosos como los fetichismos sexuales, en el caso de *El extraño viaje*, sobre los crímenes de Mazarrón; y la oda a lo campestre como paraísos bucólico propicio para las buenas y cristianas costumbres, frente a las garras amenazadoras de la urbe, en el –como el propio título se encarga de puntualizar– de *La ciudad no es para mí*.

9 SANZ FERRERUELA, F. y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., «Lo rural en la pantalla: algunas visiones a través del cine español», en ASIÓN SUÑER, A. y SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (coords.), *El patrimonio rural a través del audiovisual*, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín e Instituto de Estudios Turolenses, 2018, p. 137.

Furtivos (José Luis Borau, 1975) o *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977). Películas donde lo rural recibe un tratamiento muy diferente, pero que se asocia en más de una ocasión al contexto de la Guerra Civil Española, como sucede en *La caza*, en la que Saura utiliza simbólicamente el paisaje para construir una metáfora sobre el estallido del conflicto fratricida y sus consecuencias. También en *Furtivos*, en la que Borau construye, a través de un bosque plagado de trampas, su particular visión metafórica de la España de posguerra;¹⁰ o en *El espíritu de la colmena* en la que el campo representa el refugio del intelectual que tras la Guerra ha llevado a cabo un exilio interior en el que las niñas –esto es muy frecuente en las películas actuales– descubren la vida y sus problemas. Lo mismo ocurre en *La escopeta nacional*, donde la cacería campestre sirve a Berlanga para desplegar su particular parodia de las rémoras franquistas heredadas y arrastradas en la temprana Transición.

En los años ochenta, la presencia de lo rural se desdibuja todavía más en el cine español. A pesar de ello se pueden rastrear ejemplos muy notables, pero que constituyen casos aislados de tratamiento de lo rural en el cine, sin que pueda identificarse ninguna vocación de constituir un ciclo, ni mucho menos un género fílmico codificado. Se trata de propuestas magníficas pero tan diversas y con implicaciones tan diferentes que van desde la perpetuación de esa concepción de lo rural como medio hostil y cruel que se advierte en *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) o *El disputado voto del Sr. Cayo* (Antonio Giménez Rico, 1986), hasta otras visiones más evocadoras como las que se proponen en *El Sur* (Víctor Erice, 1983), *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), o la arcadia bucólica, imaginativa y casi surreal de *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987).

Ya en el tránsito entre siglos, siguieron siendo abundantes, y muy dispares, las cintas ambientadas en medio rurales en un pasado más o menos reciente, como *Vacas* (Julio Medem, 1991), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *You're the One* (José Luis Garcí, 2000) o *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2002), siendo particularmente numerosas las situadas durante la Guerra Civil y la posguerra, como *Tierra y libertad*

10 También *La Tía Tula* se refugia en el campo, pero no tanto por cuestiones políticas, cuanto por huir de su tormentosa represión sexual y maternal.

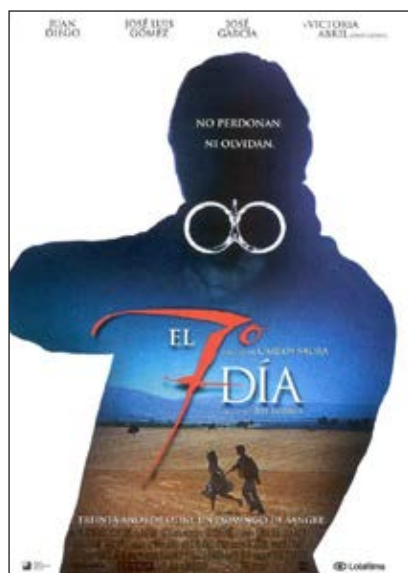


Fig. 3. Cartel de *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004). Colección particular.

(Ken Loach, 1995), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), e incluso *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Y algunas de ellas incluso con resonancias aragonesas como *Flores de otro mundo* (Icár Bollaín, 1999), una ficción inspirada en la famosa «Caravana de mujeres» organizada en 1985 por los solteros de Plan en el oscense Valle de Chistau. Y hasta es posible encontrar de nuevo dramas rurales que beben directamente de los antiguos modelos clásicos, como *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004) [fig. 3], una sangrienta historia de amor, odio y muerte entre dos familias de un mismo pueblo (los Jiménez y los Fuentes) inspirada en los famosos crímenes de Puerto Urraco, o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), sobre la búsqueda de dos chicas adolescentes en un pueblo andaluz por parte de dos policías madrileños, de forma paralela al creciente interés que ha suscitado en la sociedad reciente todo lo relacionado con la España vaciada.

Esta tendencia ha continuado hasta la actualidad, con propuestas tan diversas como *Pa negro* (*Pan negro*) (Agustí Villaronga, 2010), *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019) o *El maestro*

que prometió el mar (Patricia Font, 2023). Por no hablar de autores que han revisitado recurrentemente las ambientaciones rurales para aprovechar algunas de las connotaciones históricamente atribuidas a este medio, como por ejemplo Manuel Martínez Cuenca que utilizó los remotos paisajes de Sierra Nevada, Cazorla y Segura para construir sus dramáticas *Canibal* (2013) o *La hija* (2021).

Pero más importante que todo la anterior es que, en los diez últimos años, se ha experimentado un extraordinario repunte —cuantitativo y cualitativo— de películas que, de nuevo, podrían considerarse dramas rurales. Se trata de ficciones que evidentemente nada tienen que ver con los códigos narrativos y dramáticos del género clásico agotado hace tantas décadas, pero que por su abundancia, por la intensidad de los problemas sociales y humanos que encierran, y por el hecho de que en ellas se detecten de nuevo toda una serie de constantes que las unen —tratamiento de personajes, asuntos, problemáticas...— permiten poder volver a hablar, si no de un género fílmico, sí al menos de un ciclo cinematográfico, muy rotundo y contundente, dentro del cine español de la última década.

Así se advierte en películas como *Amama* (Asier Altuna, 2015) —en la que afloran los choques entre padres e hijos y el eterno dilema entre lo rural y lo urbano en el País Vasco—, *El olivo* (Íciar Bollain, 2016) —la lucha un tanto sobredimensionada de una joven por recuperar el olivo milenario que su familia vendió a causa de la crisis económica para devolver la alegría a los últimos días de su abuelo, y que la lleva hasta Alemania—, *Verano 1993* (Carla Simón, 2017) —la historia de una niña huérfana que busca en el campo catalán un contexto más acolchado para la nueva vida con su padres adoptivos—, *O que arde* (Oliver Laxe, 2019) —una particular relación maternofilial en la que resuena el dilema de los incendios forestales provocados en Galicia—, *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022) —el drama de una familia francesa que quiere abrirse camino en la Galicia más sórdida y chocará abruptamente contra el rechazo de los ganaderos lugareños por el dilema de las energías renovables y la agricultura ecológica—, *Alcarrás* (Carla Simón, 2022) —en torno al mundo de la fruticultura en la provincia de Lérida, con el consiguiente dilema intergeneracional y también con las energías renovables de fondo—, *Suro* (Mikel Gurrea, 2022) —sobre los problemas de una pareja que espera a un hijo y quiere empezar de nuevo en los alcornocales catalanes—, *El agua* (Elena López Riera, 2022) —una película

de mujeres ambientada en un pueblo andaluz en el que perviven supersticiones en torno al conflicto endémico por la sequía—, *Secaderos* (Rocío Mesa, 2022) —de nuevo la España vaciada, en este caso en torno al mundo del tabaco y la pugna entre el hastío del que vive dentro y la fascinación de la niña que llega de la ciudad—, *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022) —la historia de una chica con sobrepeso que debe soportar las constantes burlas de las otras muchachas de su pequeño pueblo—, *Los encantados* (Elena Trapé, 2023) —una vez más lo rural como refugio de una mujer que no soporta la separación de su hija, que pasa las vacaciones con su expareja—, *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023) —la conmovedora historia de un niño que no se siente identificado con el sexo que se le ha asignado, dilema que explotará en un verano rural en el que de nuevo las relaciones intergeneracionales son claves—, *O corno* (Jaione Camborda, 2023) —sobre la huida a Portugal de una mariscadora y partera que practica abortos en la Galicia de los años setenta— o *Un amor* (Isabel Coixet, 2023) —una inquietante historia de amor y sexo que tiene lugar en la España más profunda y que despertará los celos de los habitantes del pueblo, respecto a la mujer recién llegada huyendo de su pasado—, entre otras muchas propuestas.

La primera y gran diferencia entre todas estas y otras películas de ambientación rural respecto a los dramas rurales clásicos, es que, frente al poderoso componente masculino de aquellos, estas encierran un clarísimo sesgo femenino. No en vano, destaca poderosamente que más de las tres cuartas partes de ellas han sido realizadas —y muchas veces también protagonizadas— por mujeres, aportando, no solamente todo un nuevo repertorio de sensibilidades, sino abordando en estas ficciones cuestiones como la identidad de género, la sexualidad femenina, la maternidad, o simplemente la narración de la historia desde la óptica de las mujeres, denotando un creciente papel de la mujer en este modelo narrativo, y notables cambios de roles respecto a décadas anteriores.

Por otro lado, a diferencia de los dramas rurales clásicos en los que la ambientación temporal no es relevante —existen argumentos históricos, pero también narrados en tiempo presente— en este caso suele tratarse de películas ambientadas en el más rabioso presente, o como mucho, en algunos casos excepcionales, en algún tiempo pasado relativamente reciente, con el límite histórico máximo de los años setenta del siglo XX, como sucede en *La isla mínima* o en *O corno*.



Fig. 4. Carteles de *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022) (izq.) y *Verano 1993* (Carla Simón, 2017) (dcha.). Colección particular.

Llama también la atención que un buen número de estas películas se vinculan a determinados territorios de la geografía española, algo que ya se encontraba en el drama rural clásico, donde muchos se ambientaban en regiones muy determinadas como Aragón, Castilla y Andalucía. En el caso de los dramas rurales contemporáneos, ese sesgo regionalista se traslada particularmente a Galicia (*Lo que arde*, *O corno*, *As bestas*) y sobre todo a Cataluña (*Verano 1993*, *Alcarrás*, *Suro*, *Los encantados*) [fig. 4], algo que desde luego no debe llamar la atención en el panorama de la España actual y que, independientemente de cuestiones políticas, es más que lógico, por tratarse de dos regiones en las que la producción cinematográfica ha experimentado –junto con País Vasco– un momento de esplendoroso auge creativo en la última década gracias a toda una nueva generación de cineastas, especialmente mujeres muy jóvenes –muchas de estas obras son óperas primas–.

Llama también la atención que no pocos de estos relatos están impregnados de un sentimiento de huida, en donde el medio rural actúa como un analgésico al dolor provocado por las rupturas sentimentales, la muerte o

la separación de seres queridos. Conflictos que habitualmente han surgido en el ámbito urbano en un pasado más o menos reciente (*Suro, Un amor*) aunque también en un presente (*Verano 1993, Los encantados, 20.000 especies de abejas*) cruel y doloroso, y cuyas heridas buscan ser restañadas en el campo, donde el contacto con la naturaleza, el silencio y la tranquilidad, más allá del estrés frenético de las ciudades, se alzan como elementos que favorecen las catarsis y exorcismos interiores a los que aspiran los personajes. En ese sentido, particularmente curioso resulta el hecho de que casi todas estas películas se ambientan en el verano, periodo del año especialmente vitalista y alegre, pero en el que el parón vacacional –sobre todo en tantas ficciones protagonizadas por niños– constituye un paréntesis vital propicio para poner en orden las vivencias, los sentimientos, y para reflexionar en torno a las circunstancias vitales de los personajes que las habitan.

No es difícil encontrar en estos relatos otra multiplicidad de reflexiones y hondos cuestionamientos, en torno a asuntos como la contradicción entre la economía de subsistencia agrícola y ganadera, y las nuevas fórmulas de vida como el ecologismo o la implantación –y contradictorio impacto– de las energías renovables, como se ve en *Alcarrás* y sobre todo en *As bestas*. Asimismo, se ven reflexiones en torno al expolio y destrucción de la riqueza natural del campo (*El olivo, O que arde*), temas sobre los que se quiere crear conciencia ante una sociedad cada vez más urbana y centralizada en las grandes ciudades, aunque con cierta sensibilidad –muchas veces cosmopolita, y bañada por el paternalismo que genera el desconocimiento de la realidad del mundo rural– hacia la tan traída y llevada España vaciada.

Está claro que son muchos los factores de divergencia que se encuentran entre estas películas y los dramas rurales clásicos, a pesar de lo cual, llama poderosamente la atención el hecho de que, por otro lado, se pueden rastrear algunos insospechados puntos en común entre aquellos y los dramas rurales contemporáneos. De especial interés a la hora de analizar el papel de lo rural en estas películas, resulta el tratamiento radicalmente dicotómico con el que se plantean algunas de estas tramas. Si bien el campo es muchas veces calificado por la concepción de la Naturaleza y el medio ambiente como una arcadia o paraíso perdido, como refugio por los valores puros y auténticos que emanan de ella y que son pervertidos por influjos externos, a su vez, el campo se matiza por encerrar un modo de vida duro y hostil determinado por el aislamiento, la falta de intimidad, el cainismo,

el odio y la envidia –sobre todo hacia los que vienen de fuera con el objetivo de quedarse, maquillada de una fingida hospitalidad con el que está de paso– como motores entre los habitantes del medio rural. Así se ve en muchas de las películas que se han mencionado, siendo sin duda *As bestas* el ejemplo más paradigmático de esta circunstancia. Algo que no solamente resulta analógico, sino que hasta supera por su crudeza a los dramas rurales clásicos en los que todos estos sentimientos más oscuros y viscerales del ser humano se encontraban ya presentes. Y todavía más, la eterna dicotomía entre el medio urbano y rural¹¹ –o lo que es lo mismo entre tradición y modernidad–, ya presente en los modelos clásicos desde *La aldea maldita*, *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y la mencionada *La ciudad no es para mí*, resulta otro ingrediente que estas películas han mantenido respecto a sus antecesoras a pesar de la salvaje frontera cronológica de casi un siglo que las separa a algunas.

Ese recelo hacia el/lo foráneo, el papel determinante de la familia, las diferencias intergeneracionales y los roles de género, son algunos otros de los muchos matices y aspectos vinculado con el mundo rural que desfilan por algunos de los dramas rurales más recientes. Así, la figura de la madre es fundamental en tantas ficciones como *Lo que arde* o *As bestas*; y muy particularmente del abuelo/abuela, como sucede en *El olivo*, *Alcarrás* o el ejemplo elegido, *Ojos negros*. El personaje del abuelo/a suele tratarse –como ya se ve desde *La aldea maldita* en 1930– como depositario de la tradición y del culto a la familia pero muchas veces, sobre todo en las películas protagonizadas por niños, es el puente intergeneracional entre los hijos que no se entienden con sus padres –ni estos a su vez con los suyos– pero que salvada esa generación intermedia, encuentran curiosamente en la relación nietos-abuelos, el bálsamo que tanto unos como otros necesitan para cubrir sus carencias afectivas. El abuelo es siempre el intermediario, el confidente, el intercesor, que va a acercar las siempre separadas posturas entre los personajes que conforman buena parte de los dramas, como por ejemplo se advierte a la perfección en *20.000 especies de abejas*.

11 Herederas de títulos tan antagónicos, pero al mismo tiempo tan próximos en esencia, como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y la mencionada *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).



Fig. 5. Cartel de *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón y Sandra García, 2019). Colección particular

Muchos de los elementos señalados anteriormente están presentes en el caso de *Ojos negros* (2019) [fig. 5], dirigida y guionizada por Marta Lallana,¹² Ivet Castelo, Iván Alarcón y Sandra García, quienes plantean un relato íntimo muy ligado a la tierra bajoaragonesa.¹³ Una circunstancia que la convierte en una obra muy peculiar, al menos hablando desde el punto de vista geográfico, puesto que son escasísimos los dramas rurales contemporáneos ambientados en territorio aragonés, muy a diferencia del modelo clásico. La película se ubica en la pequeña localidad turolense que da nombre a la película, y está protagonizada por Paula (Julia

12 Su debut en solitario llegó en 2023 con *Mujeres*, la historia de las últimas guardianas de la tradición oral asturiana.

13 Se trata de su Trabajo de Fin de Grado de Comunicación Audiovisual (Universitat Pompeu Fabra), un medimetraje de 60 minutos siguiendo la estela de otros proyectos anteriores, como *Las amigas de Ágata* (Laura Rius, Laia Alabart, Alba Cros y Marta Verheyen, 2015) o *Yo la busco* (Sara Gutiérrez Galve, 2018).

Lallana),¹⁴ una joven de 14 años que tiene que pasar el verano en el pueblo con su tía (Anna Sabaté) y su abuela (Inés Paricio), a quienes casi no conoce pues siempre ha vivido en Zaragoza. Tras su llegada al municipio turolense, muy pronto se ponen de manifiesto las rencillas familiares que existen en su casa, un malestar que solamente logrará apaciguar gracias a su amistad con Alicia (Alba Alcaide), una chica de su misma edad, que también vive en la ciudad pero que ha frecuentado el pueblo más asiduamente. Una premisa muy similar, aunque en esta ocasión ambientada en las áridas tierras turolenses, a la expuesta por Carla Simón en la mencionada *Verano 1993*, o en cintas más modestas como *La vida sin Sara Amat* (Laura Jou, 2019).

Un largometraje, como también sucede en *Verano 1993* —con muchos puntos en común—, en la que aflora un cierto poso autobiográfico, tal y como expresó la directora Marta Lallana: «[Ojos Negros] Es el pueblo donde viven mis abuelos y nació mi madre. Con el pueblo yo tenía una especie de desconexión que siempre me desconcertaba. [...] Era una desconexión que me atraía y que quería explorar. [...] Me parecen muy interesantes esas fracturas familiares que ocurren porque tienes que dejar el lugar donde has crecido en busca de algo mejor y cómo cambian las relaciones entre los familiares porque existen ciertos rencores».¹⁵

Llevando a cabo un análisis comparativo entre *Ojos negros* y otros dramas rurales contemporáneos, llama la atención enseguida que esta película reúne muchas de las cuestiones que se han señalado y que definen a la perfección este modelo temático, convirtiéndose casi en un paradigma del mismo. En primer lugar, la concepción del pueblo como huida y refugio, aunque sea provisional, determinado por las siempre presentes vacaciones de verano —de nuevo como en *Verano 1993*, y tantas otras ya mencionadas— a la que acude la protagonista ante la crisis matrimonial de sus padres —ingrediente presente en *Suro*, *Los encantados...*— y el inminente nacimiento de su hermano en esa compleja situación familiar. Otro ingrediente muy presente en la película es el choque y el recelo entre los que se quedaron en el pueblo

14 Hermana pequeña de una de las directoras, Marta Lallana, cuya familia materna es natural de *Ojos negros*.

15 «Ojos negros», *Asociación de cine Vértigo*, disponible en: <https://www.vertigocine.com/proyecciones/2019/10/21/ojos-negros> [Fecha de consulta: 08-IX-2024]

respecto a los que se fueron, como se ve a través del personaje de la tía de Paula, que se quedó en Ojos negros para cuidar a la abuela mientras su hermana, la madre de la niña, se iba a la ciudad para vivir su vida y construir su —ya quebrada— familia. Mientras tanto la tía de Paula no ha sido capaz de realizarse como persona, ni mucho menos como mujer en el pueblo —aunque mantiene relaciones con un hombre, que le sirve de recurso, pero poco más desde el terreno afectivo— y está constantemente reprochándose a su familia. Es como si por haberse quedado en el pueblo, medio de nuevo cruel y hostil, fuese tan solo una mujer a medias.

Las brechas generacionales y la presencia solemne de la abuela —a pesar de su delicado estado físico y psíquico— como referente indiscutible para la familia, es otra constante muy evidente en la película, así como su mismo planteamiento: la mirada juvenil de la muchacha, a través de cuyos ojos se narra la historia, pero que solamente es capaz de ver y comprender una mínima parte de la misma, pues ya tiene suficiente trabajo con sobrevivir en ese ambiente, como para pensar en comprenderlo todo. A pesar de ello la película incide muy especialmente, como es habitual en el género, en otro concepto como es el descubrimiento, con un toque casi documental, de muchas cosas con las que los niños de ciudad no están familiarizados, o seguramente ni conocen, como son por ejemplo la caza, la cría doméstica de animales, o en general las labores agrícolas y ganaderas, así como el poder de los elementos naturales como el agua, el viento, o el fuego. La madera, o la misma tierra —en este caso, las propias minas de carbón que juegan un discreto pero elocuente papel narrativo—, que aprenden con gran asombro; del mismo modo que descubren un tipo de amistad que se le escapaba en la ciudad, y que es en el pueblo mucho más personal, cercana y hasta íntima. Y es que parece que los dramas rurales contemporáneos demuestran que el rural es un medio mucho más hostil para los adultos que para los niños que soslayan con más facilidad los prejuicios y recelos que los mayores se empeñan en perpetuar.

En definitiva, una película sobre los problemas derivados del tránsito de la infancia a la adolescencia, y en su caso a la madurez, que está presente en tantas cintas como *El olivo*, *Alcarrás*, *20.000 especies de abejas...*, que se funden en un relato apoyado en una fotografía (Jorge Basterrexeta) en ciertos momentos tenebrista —sobre todo en los interiores, al estilo de Víctor Erice

en *El espíritu de la colmena*¹⁶ y una música (Raül Refree) que enfatiza el lirismo de la cinta. Una historia de factura modesta pero grandes valores, reconocida por la crítica, ganadora del Premio a la mejor película de la sección Zonacine en el Festival de Málaga y con varias nominaciones tanto en los Premios Feroz como en los Gaudí. Eulàlia Iglesias en la revista *Fotogramas* destacó «cómo se combinan la frescura y la imperfección habituales de una primera película con una admirable solidez en la construcción dramática».¹⁷

Una *opera prima* vinculada con Teruel, y un estudio de caso, que ha pasado a convertirse en una pieza más del drama rural filmico, que se ha instalado como uno de los valores más potentes, y premiados del panorama cinematográfico español contemporáneo.

16 «Uno de los grandes atractivos de ‘Ojos negros’ se encuentra en el retrato sofocante del campo aragonés, capturado hábilmente en analógico por el director de fotografía Jorge Basterretxea. Las horas mágicas, la aparente infinitud del horizonte y los ocasionales destellos de color en ese mar arenoso de ocre transforman el visionado en una experiencia sorprendentemente llevadera. [...] Si a esto le sumamos el austero bodegón de los interiores de los mases, nos trasladamos directamente a Víctor Erice y su ‘El espíritu de la colmena’». BORRULL, M., «Crítica de ‘Ojos negros’», *Fotogramas*, disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a27357216/ojos-negros-pelicula-critica-festival-d-a-ivet-castelo-marta-lallana/> [Fecha de consulta: 08-IX-2024]

17 IGLESIAS, E., «Crítica de ‘Ojos negros’», *Fotogramas*, disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a28417348/ojos-negros-critica-pelicula/> [Fecha de consulta: 08-IX-2024]

BLOQUE II

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO ARAGONÉS EN EL MEDIO RURAL. EXPERIENCIAS DESDE LAS INSTITUCIONES IMPLICADAS.

LOS DESAFÍOS DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO RURAL SINGULAR EN LAS ÁREAS RURALES Y SU RELACIÓN CON LA DESPOBLACIÓN. RESULTADOS DEL PROYECTO INTERREG EUROPE MOMAR (MODELS OF MANAGEMENT FOR SINGULAR RURAL HERITAGE).

The Challenges of Managing Singular Rural Heritage in Rural Areas and Its Relationship with Depopulation. Results from the Interreg Europe MOMAr Project (Models of Management for Singular Rural Heritage)

Irene Ruiz Bazán¹

Introducción. El Proyecto MOMAr (Modelos de Gestión para el Patrimonio Rural Singular)

Desde 2019 hasta 2023, la Diputación Provincial de Zaragoza ha liderado el Proyecto Interreg Europe MOMAr (Modelos de Gestión para el Patrimonio Rural Singular). El principal objetivo de este proyecto ha sido aplicar un enfoque estratégico en el uso de los recursos culturales y naturales en áreas rurales de diferentes países europeos, intentando integrar a todos los actores involucrados en su gestión. Durante el desarrollo del proyecto se analizaron diversos modelos de desarrollo económico, social y de sostenibilidad territorial que fomentasen la identidad de las zonas rurales sin replicar modelos de otros contextos, sino adaptándolos a sus propias realidades.

El proyecto ha puesto de manifiesto los desafíos que enfrentan estos territorios, como la despoblación, el envejecimiento de la población y el bajo aprovechamiento del potencial de algunos de sus recursos. El partena-

¹ Politecnico di Torino. Dipartimento di Architettura e Design. Dirección de correo electrónico: irene.ruizbazan@polito.it. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8132-1732>.

riado estuvo conformado por varias regiones europeas que, además de compartir estos retos, tenían como denominador común una identidad marcada por un rico patrimonio cultural, en algunos casos excepcional y reconocido por la UNESCO. A pesar de este valioso recurso, las entidades responsables de su gestión no siempre habían desarrollado modelos de acción adecuados a sus particularidades territoriales, o bien habían adoptado enfoques que no reflejaban la realidad local.

MOMAr, dentro de los objetivos generales del programa Interreg Europa, se proponía mejorar las políticas y programas orientados al patrimonio en áreas rurales, teniendo en cuenta las particularidades e identidades culturales donde la ruralidad juega un papel determinante en la forma de actuación.

En este texto, queremos realizar un análisis crítico de los resultados del proyecto, coordinado por la Diputación Provincial de Zaragoza. Dichos resultados, siguiendo la lógica operativa del programa, prevén que tras tres años de intercambio de experiencias entre los países socios se consigan diferentes cambios políticos. Estos cambios se deben reflejar en la financiación de nuevos proyectos, en la modificación de los propios instrumentos políticos o en la creación de otros nuevos. En este caso, se han materializado en proyectos concretos, fruto del intercambio de experiencias entre las cinco regiones participantes: la provincia de Zaragoza (España), el condado de Mehedinți (Rumanía), la región de Bohemia del Sur (República Checa), la provincia de Groninga (Países Bajos) y el Estado Federado de Sajonia-Anhalt (Alemania).

El patrimonio como vector de desarrollo. La visión europea.

Más allá de su importancia cultural, el enfoque europeo sobre el patrimonio pone cada vez más énfasis en su potencial como recurso sostenible. Numerosos documentos de instituciones propias o afiliadas a la Unión Europea (UE) así como diversas convenciones y recomendaciones, abogan de manera consistente por considerar el patrimonio cultural como un activo sostenible. Sin embargo, aún persisten ambigüedades en cuanto a cómo implementar de manera efectiva estos conceptos en proyectos de gestión del patrimonio, especialmente en lo que respecta al patrimonio en ámbito rural, que requiere una atención particular debido a sus características únicas.

Si bien la UE coordina, apoya y complementa las políticas y medidas relacionadas con la cultura, no tiene competencias legislativas en este ámbito, ya que la cultura y el patrimonio son considerados asuntos nacionales que permanecen bajo la jurisdicción de los Estados miembros.

El *Marco Europeo de Acción sobre el Patrimonio Cultural*² establece pautas clave de la UE para la preservación y promoción del patrimonio cultural. Lanzado como parte del Año Europeo del Patrimonio Cultural (EYCH) en 2018, esta iniciativa tuvo como objetivo celebrar el patrimonio cultural como un recurso compartido, mejorar la conciencia sobre la historia y los valores comunes de Europa, y fortalecer una identidad cultural y política europea unificada. El EYCH 2018 ayudó a priorizar el patrimonio cultural en la agenda de la UE a través de un enfoque integral. El Marco Europeo de Acción sobre el Patrimonio Cultural, consecuencia de esta iniciativa, fue introducido en la *Nueva Agenda Europea para la Cultura*,³ se basa en las reflexiones realizadas durante el EYCH y garantiza su legado mediante la implementación de acciones concretas. Promueve un enfoque integrado y participativo para el patrimonio cultural, contribuyendo a su incorporación en diversas políticas de la UE. Este enfoque ha contado con el apoyo de importantes instituciones europeas, como el Parlamento Europeo, el Consejo de la Unión Europea, el Comité de las Regiones y el Comité Económico y Social.

En relación con el patrimonio rural el EYCH representó una oportunidad sin precedentes para calibrar la importancia del patrimonio rural no solo como un recurso cultural, sino también como un motor para la cohesión social, el desarrollo sostenible y la relación entre las zonas urbanas y rurales.

En este sentido cabe tener en cuenta la reflexión realizada desde Comité Económico y Social Europeo (CESE) es una institución consultiva de la Unión Europea que permite a las organizaciones de la sociedad civil expresar sus puntos de vista a nivel europeo. El CESE está compuesto por represen-

2 COMISIÓN EUROPEA, DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN, JUVENTUD, DEPORTE Y CULTURA, *Marco europeo de actuación sobre el patrimonio cultural*, Oficina de Publicaciones, 2019.

3 COMISIÓN EUROPEA, DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN, JUVENTUD, DEPORTE Y CULTURA, *Una nueva agenda para la cultura*, Oficina de Publicaciones, 2018.

tantes de varios sectores de la sociedad civil, incluidas organizaciones de empleadores, trabajadores y otros grupos de interés. En 2018, el CESE emitió una opinión propia sobre el papel de las áreas rurales en el Año Europeo del Patrimonio Cultural,⁴ haciendo un llamado a considerar el patrimonio rural como un componente crucial de la riqueza cultural europea.

Este artículo examina el impacto de la declaración de 2018 como el Año Europeo del Patrimonio Cultural desde la perspectiva de las áreas rurales, argumentando que la cultura rural debe ser valorada no solo por su contribución artística, sino también por su papel social y económico.

Reconocimiento del valor cultural y económico del patrimonio rural

El CESE subrayó que el patrimonio cultural rural de Europa, con su enorme diversidad y riqueza, debe ser reconocido tanto por su valor artístico intrínseco como por su importante contribución económica y social. Las tradiciones culturales rurales, que incluyen desde la artesanía hasta los paisajes biodiversos, son fundamentales para la identidad de muchas regiones y contribuyen al bienestar de las comunidades locales y europeas en general.

La iniciativa del CESE propuso un enfoque integral en el que la cultura rural no solo se promueva por su historia, sino que también se apoye como un recurso dinámico que puede generar nuevas formas de expresión artística y social. De este modo, las áreas rurales pueden seguir desempeñando un papel clave en el desarrollo cultural contemporáneo.

Cohesión urbano-rural y sostenibilidad

Uno de los aspectos más destacados de la opinión del CESE es la necesidad de promover una mayor cohesión entre las zonas urbanas y rurales. El Año Europeo del Patrimonio Cultural no debería centrarse úni-

4 COMITÉ ECONÓMICO Y SOCIAL EUROPEO, *Dictamen del Comité Económico y Social Europeo sobre «La contribución de las zonas rurales de Europa al Año Europeo del Patrimonio Cultural 2018 para garantizar la sostenibilidad y la cohesión entre zonas urbanas y rurales*, Oficina de Publicaciones, 2018.



Fig. 1. Iglesia de madera «San Nicolás» de Seliște, en el distrito de Mehedinți (Rumanía).
Fotografía de la autora.

camente en los logros del pasado, sino también en crear nuevas oportunidades para que las áreas rurales se conecten con las urbanas a través de iniciativas culturales. El CESE instó a apoyar actividades como festivales, ferias artesanales, visitas escolares a zonas rurales y días de puertas abiertas en granjas, para que los ciudadanos urbanos puedan comprender mejor la vida rural y desarrollar un mayor aprecio por el patrimonio de estas zonas.

Además, el CESE sugirió que la comercialización de los productos culturales rurales, incluidos los productos gastronómicos con identidad geográfica protegida, debe ser impulsada, lo que brindaría una mayor visibilidad y aseguraría la trazabilidad y calidad de estos productos para los consumidores.

El papel de la formación y la transmisión intergeneracional

Una de las preocupaciones señaladas por el CESE fue la pérdida de habilidades artesanales tradicionales en las áreas rurales. El informe destacó la necesidad de invertir más en la formación y la transmisión intergeneracional de conocimientos para asegurar que estas habilidades, vitales para la preservación del patrimonio rural, no desaparezcan. A través de una for-

mación adecuada, las generaciones más jóvenes pueden aprender de los conocimientos adquiridos por sus predecesores, al mismo tiempo que se promueve la innovación en la utilización de estas habilidades.

Financiación y desarrollo sostenible

El CESE reconoció la importancia de los programas de financiación de la UE, como el Programa de Desarrollo Rural, para apoyar iniciativas culturales en áreas rurales. Este apoyo financiero es crucial no solo para la conservación del patrimonio cultural, sino también para su promoción sostenible, garantizando que las áreas rurales puedan beneficiarse del turismo cultural sin comprometer su integridad ambiental ni social. La mejora de la infraestructura, como el transporte y la conectividad digital, es esencial para el desarrollo de estas regiones y su integración en la economía cultural europea.

El CESE también hizo hincapié en que, aunque se asignaron 8 millones de euros al Año Europeo del Patrimonio Cultural tras las negociaciones entre el Parlamento Europeo y el Consejo, una parte cuantificable de estos fondos debería estar destinada a las áreas rurales para asegurar que estas zonas se beneficien de las celebraciones culturales a nivel europeo.

El Año Europeo del Patrimonio Cultural 2018 fue una ocasión clave para destacar la importancia del patrimonio cultural rural en Europa. A través de la opinión propia del CESE, se reconoció que las áreas rurales no solo preservan una parte fundamental de la historia y las tradiciones europeas, sino que también tienen el potencial de contribuir de manera significativa a los desafíos contemporáneos relacionados con la cohesión social, el desarrollo económico y la sostenibilidad. La promoción de este patrimonio, junto con una inversión adecuada en infraestructuras y formación, será clave para asegurar su supervivencia y relevancia en el futuro europeo, si bien, todavía es necesario seguir trabajando a través de diferentes proyectos y mejoras políticas en la materialización de estas ideas, por lo tanto, el papel de las áreas rurales en el patrimonio cultural europeo debe ser celebrado no solo por lo que representan del pasado, sino por las oportunidades que ofrecen para un futuro más sostenible e inclusivo.

El reciente *Plan de Trabajo para la Cultura 2023-2026*⁵ del Consejo de la Unión Europea identifica, en ámbito general cuatro acciones concretas:

- Salvaguardar el patrimonio cultural ante desastres naturales y provocados por el hombre: Desarrollar estrategias y herramientas para proteger sitios patrimoniales y colecciones frente a riesgos como el cambio climático, la contaminación y los conflictos.
- Combatir el tráfico ilícito de bienes culturales: Fortalecer las medidas para luchar contra el comercio ilegal de artefactos culturales, preservando así el patrimonio y evitando la pérdida cultural.
- Preservar el patrimonio cultural en Ucrania: Apoyar la protección y restauración de sitios de patrimonio cultural afectados por conflictos e inestabilidad.
- Acción climática a través de las artes y el patrimonio cultural: Utilizar el patrimonio cultural y las artes para crear conciencia y promover acciones frente al cambio climático, destacando el papel del patrimonio en el desarrollo sostenible.

Esta última acción subraya el papel del patrimonio cultural como un catalizador para el desarrollo sostenible.

Todas estas pautas, estrategias y marcos, junto con el auge de ciertos enfoques teóricos manifiestan una tendencia que resalta la necesidad de desarrollar programas y herramientas que consideren la sostenibilidad y la viabilidad económica del patrimonio en las zonas rurales, aspecto sin embargo extremadamente delicado si se dejan de priorizar los valores culturales e históricos inherentes a estos lugares.

Desde este punto de vista se pueden analizar los resultados del proyecto *Interreg Europe MOMAr (Models of Management for Singular Rural Heritage)*. Como todos los programas financiados por el fondo de cohesión de la Unión Europea, Interreg Europa tiene como objetivo reducir las disparidades en los niveles de desarrollo y la calidad de vida entre las diferentes regiones europeas. Las políticas actuadas con esta financiación se

5 CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA, *Resolución del consejo sobre el Plan de Trabajo de la UE en materia de Cultura para el periodo 2023-2026*, Diario Oficial de la Unión Europea, 7 de diciembre de 2022.

deben basar en acciones que fomenten que el territorio europeo sea innovador, sostenible e inclusivo, mejorando así las condiciones de vida de sus habitantes. La mayor parte de los fondos destinados a equilibrar estas diferencias se gestionan a nivel regional o nacional. Sin embargo, programas específicos, como Interreg Europe, promueven la cooperación entre diferentes países para fomentar el desarrollo equilibrado de las regiones.

Interreg Europe está financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), y tiene como propósito principal mejorar la ejecución de las políticas de desarrollo regional a través del aprendizaje interregional entre organizaciones públicas y privadas relevantes. Este programa facilita el intercambio de buenas prácticas en la implementación de políticas públicas, promoviendo soluciones que benefician a las comunidades y regiones participantes. En la pasada programación 2014-2020,⁶ Interreg Europe abarcaba los veintisiete Estados miembros de la Unión Europea, así como Noruega y Suiza, y permitiendo la participación de organizaciones de todas estas naciones, independientemente de su ubicación geográfica.

En el pasado periodo de programación, el programa estaba estructurado en torno a cuatro áreas temáticas: 1) el fortalecimiento de la investigación, el desarrollo tecnológico y la innovación; 2) la mejora de la competitividad de las pymes; 3) el apoyo a la transición hacia una economía baja en carbono; y 4) la protección del medio ambiente y la promoción de la eficiencia en el uso de los recursos. Un aspecto clave del programa fue la «capitalización», un proceso que involucró la recopilación, análisis, intercambio y adaptación de *buenas prácticas* y experiencias en políticas de desarrollo regional entre los diversos países socios del proyecto.

En este contexto, la Diputación Provincial de Zaragoza, en colaboración con socios europeos, presentó el proyecto MOMAr que abordó la gestión del patrimonio en áreas rurales. Los socios del proyecto incluyeron la región del Sur de Bohemia (República Checa), el Estado Federal de Sajonia-Anhalt (Alemania), el Condado de Mehedinți (Rumanía) y la Provincia de Groninga (Países Bajos). Estas regiones compartían características comunes como baja densidad de población, un rico patrimonio cul-

6 A partir de la segunda convocatoria de la programación 2021-2027 Interreg Europa está también abierto a los estados candidatos a entrar en la UE.

tural y natural, y una fuerte vocación rural, lo que las convirtió en contextos adecuados para la implementación de este proyecto.

Como ya se ha explicado, el objetivo principal de MOMAr fue desarrollar un pensamiento estratégico sobre el uso de los recursos patrimoniales, tanto culturales como naturales, considerándolos como un recurso endógeno que pudiera contribuir al desarrollo territorial. El proyecto buscó evaluar y proponer modelos de gestión específicos para el patrimonio rural, que permitieran su sostenibilidad y contribuyeran a la fijación de población en el territorio mediante la creación de oportunidades de empleo.

Una idea clave en el enfoque de MOMAr fue la sinergia entre el patrimonio y otras actividades económicas locales, como el turismo, la artesanía, las industrias culturales y la producción de productos locales. Esto fomentó un desarrollo más holístico de las áreas rurales, integrando el patrimonio como un activo dinamizador.

El intercambio de experiencias en gestión del patrimonio rural, denominado proceso de aprendizaje interregional fue fundamental para la identificación y adaptación de modelos de gestión efectivos. Este proceso involucró seminarios, talleres, visitas de campo y revisiones por pares, todos ellos centrados en la mejora de políticas regionales a través de la transferencia de las denominadas *Buenas Prácticas* que según el programa podemos definir como una iniciativa relacionada con la política de desarrollo regional que ha demostrado ser exitosa en una región y que es de interés potencial para otras regiones. ‘Demostrar ser exitosa’ significa que la buena práctica ya ha ofrecido resultados tangibles y medibles en la consecución de un objetivo específico. Estas prácticas, seleccionadas por su éxito comprobado en diferentes contextos, se centraron en áreas clave como la educación, el turismo, la gestión integrada de edificios históricos y la gobernanza participativa y servían como casos de análisis e inspiración para otras regiones que debían tratar de implementar los aspectos positivos de estas iniciativas mejorando sus políticas relacionadas con patrimonio.

La ejecución del proyecto estuvo marcada por la situación global de la pandemia, que obligó a que muchos de los eventos interregionales se realizaran de forma virtual. No obstante, esta modalidad permitió que algunas



Fig. 2. Castillos del río Malše, Sur de Bohemia (República Checa).
Fotografía de la autora.

de las *Buenas Prácticas*⁷ se presentaran directamente desde los lugares donde se implementaron, como fue el caso del Festival de Música Antigua de Daroca (Zaragoza) o el plan de desarrollo patrimonial del complejo agrícola «Maarhuizen» en Groninga (Países Bajos) permitiendo además que los propios agentes a cargo de la *Buena Práctica* la presentasen en primera persona.

En el marco del proyecto Interreg MOMAr, además de compartir buenas prácticas, se abordaron las denominadas «malas prácticas» o prácticas desafiantes. Estas consistieron en la puesta en común de experiencias que, al ser implementadas, no produjeron los resultados esperados. A través de este intercambio, los socios no solo identificaron los factores que llevaron a estos resultados subóptimos, sino que también destacaron importantes aprendizajes para evitar errores similares en el futuro.

7 Todas las buenas prácticas compartidas durante el proyecto pueden consultarse en SORIA DE IRISARRI, I., RUIZ BAZÁN, I. *Models of Management for Singular Rural Heritage. Good Practices Handbook/ MOMAr Libro De Buenas Prácticas*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2022.



Fig. 3. Trabajos de restauración en Maarhuizen, Groninga (Países Bajos). Fotografía de la autora.

Uno de los temas clave que emergió de estas discusiones fue la importancia de un adecuado seguimiento de las inversiones realizadas en infraestructuras y equipamientos patrimoniales. La experiencia mostró que, en varios casos, la simple inversión en restauración o mejora de los recursos patrimoniales no es suficiente para garantizar su sostenibilidad o impacto a largo plazo. Por ello, se subrayó la necesidad de desarrollar y ejecutar planes de uso y dinamización de estos recursos una vez concluidas las inversiones, para asegurar su integración activa en la vida cultural y económica de las comunidades locales.

Modelos de gestión analizados

Uno de los objetivos principales al inicio del proyecto fue el análisis de los modelos vigentes en materia de gestión del patrimonio en cada una de las cinco regiones. De este estudio se extrajeron conclusiones particulares para cada territorio y conclusiones generales que sirvieron para guiar y dirigir algunas de las acciones llevadas a cabo.

En Zaragoza (España), se analizaron las siguientes entidades:

- Fundación Tarazona Monumental
- Fundación Pueblo Viejo de Belchite
- Fundación Uncastillo
- Consorcio Cultural Goya Fuendetodos
- Consorcio Camino del Cid (sección de la provincia de Zaragoza)
- Centro de Interpretación de Arte Románico Municipal de Urriés
- Museo de las Momias del Ayuntamiento de Quinto de Ebro
- Ayuntamiento de Caspe
- Asociación Territorio Mudéjar (Tobed)
- Asociación Colectivo ¿Por qué no en Torrijo? (Torrijo de la Cañada)
- Asociación Medieval Alfonso I «El Batallador» (Calatayud)
- Museo del Vino de Cariñena

En el Condado de Mehedinti P2 (Rumanía):

- Agencia Regional de Desarrollo Suroeste Oltenia
- Asociación Regional para el Desarrollo del Emprendimiento Oltenia
- Dirección de Cultura del Condado de Mehedinti
- Biblioteca I.G. Bibiescu
- Geoparque de la Meseta de Mehedinti
- Comuna de Svinita
- Centro Cultural «Nichita Stănescu»

En Bohemia del Sur (República Checa):

- Hradý na Malši z.s. (Asociación de los Castillos del río Malše)
- Museo de Bohemia del Sur, departamento de Trocnov
- Municipio de Hluboká nad Vltavou
- Autoridad Regional de Bohemia del Sur
- Autoridad Nacional de Patrimonio – Sucursal regional de České Budějovice

En Groningen (Países Bajos):

- Provincia de Groningen
- Fundación de Iglesias Históricas de Groningen
- Universidad Hanze de Ciencias Aplicadas / Centro de Investigación NoorderRuimte
- Administración del Paisaje de Groningen
- Libau
- Stichting Het Groninger Landschap
- Staatsbosbeheer
- Waterschap Noorderzijlvest

En Sajonia-Anhalt (Alemania):

- Elbe Börde Heide
- Garden Dreams
- Fundación del Monasterio de Jarichow
- Ministerio de Economía
- Ministerio de Medio Ambiente
- Ministerio de Desarrollo Regional
- Ruta del Románico
- Sunks
- Transromanica
- Región del Patrimonio Mundial

El estudio de los modelos de gestión tuvo como objetivo fundamental comprender la organización interna de las entidades dedicadas a la protección, conservación, restauración, promoción, difusión y explotación del patrimonio, en resumen, a su gestión, analizando su funcionamiento, que dependía de una serie de factores fundamentales:

1. Criterios seguidos en la elección de las organizaciones de gestión del patrimonio cultural:
 - 1.1. Distribución geográfica

- 1.2. Marco legal de la organización
- 1.3. Modalidad de patrimonio gestionado
- 2. El marco legal y el órgano de gestión:
 - 2.1. Composición
 - 2.2. Renovación
 - 2.3. Dirección
- 3. El ámbito territorial de actuación
- 4. Fuentes de financiación
- 5. Gestión de recursos:
 - 5.1. Materiales
 - 5.2. Personal
- 6. Difusión y socialización de actividades:
 - 6.1. Difusión
 - 6.2. Accesibilidad

Estas directrices se usaron para organizar la información general de las entidades gestoras del patrimonio, ya fuera material, inmaterial o natural. Se analizó el marco legal de las entidades, como el área geográfica, la autoridad supervisora (responsable económica y legalmente), su cuerpo administrativo, la organización, las actividades planificadas, la gestión económica y las fuentes de financiación.

Por otro lado, se analizaron las actividades y proyectos desarrollados por las distintas entidades en relación con la gestión del patrimonio, así como su difusión. El análisis detallado de los diferentes informes elaborados en cada región permitió redactar una serie de conclusiones generales sobre los modelos de gestión del patrimonio rural en los territorios estudiados.

Se pudo establecer que la mayoría de las entidades encargadas de la gestión del patrimonio en áreas rurales tenían un carácter público, total o parcialmente, con diferentes grados de participación y control, bajo distintas formas legales, y con un ámbito que iba desde lo regional hasta lo local, rara vez internacional.

Un examen detallado del estudio, que condujo a la elaboración de diferentes formatos y estadísticas, permitió establecer que para que estas organizaciones desarrollaran proyectos internacionales, era esencial tra-

bajar en red bajo un elemento común, como podría ser, por ejemplo, un determinado estilo artístico.

Por otro lado, en la mayoría de los territorios se detectó que los ayuntamientos eran una figura clave en la gestión del patrimonio. Este hecho fue clave para comprender la implicación de los ciudadanos en la gestión del patrimonio, ya que, generalmente, se trataba de municipios muy pequeños, a veces con no más de un centenar de habitantes, donde la participación de la población local en las decisiones políticas era muy directa.

También se evidenciaron notables diferencias en los modelos de gestión en cuanto a la forma de enfocar los objetivos según el territorio analizado. En Alemania, por ejemplo, se reflejaban estructuras encargadas de la gestión del patrimonio agrupadas por objetivos comunes: marketing, promoción, conservación, difusión, que agrupaban diversas localidades o regiones. Mientras tanto, en países como España, el modelo se centraba más en el objeto/recurso patrimonial en sí mismo, y las organizaciones encargadas de su gestión realizaban todas estas funciones enfocándose en el bien patrimonial.

En países como Rumanía o la República Checa, destacaba la existencia de organizaciones independientes dedicadas a coordinar la gestión de distintos bienes, a menudo incluidas en categorías más generales como la cultura, especialmente centradas en la obtención y gestión de fondos y subvenciones.

El grado de independencia en la administración de las entidades que gestionaban el patrimonio rural dependía en gran medida de su nivel de participación pública, aunque en todos los casos se reflejaba un alto grado de autonomía en la aprobación de proyectos.

En cuanto a la planificación y presupuestación de proyectos, se observó una notable diferencia en Alemania, donde la planificación se realizaba a medio/largo plazo, en comparación con el resto de los socios del proyecto, quienes generalmente planificaban para un ejercicio económico.

En lo que respecta a los factores que se tenían en cuenta a la hora de realizar los presupuestos, en todos los territorios parecía fundamental considerar el coste y la viabilidad económica. También se destacó la importancia de la duración de las actividades, aunque las encuestas no permitieron profundizar en este aspecto. Sin embargo, a partir de la lectura de los distintos informes, se concluyó que la planificación de las actividades solía realizarse a corto plazo.

La gestión presupuestaria era decidida en su mayoría por la propia organización, sin intercesión directa de las administraciones públicas.

Los informes también reflejaron, en general, una alta especialización del personal, que en la mayoría de los casos tenía tareas asignadas. En todos los modelos analizados, se evidenciaba su profesionalización, con poca o ninguna participación de voluntarios en las actividades de las organizaciones.

Analizando la relación con el personal, además, se delineaba una clara independencia de las organizaciones en el momento de la contratación.

Respecto a su financiación, se detectó una alta dependencia de las organizaciones públicas que las apoyaban, aunque también resultaban importantes los ingresos que estas organizaciones obtenían por sí mismas, especialmente con la venta de entradas, la organización de visitas, etc., especialmente en Bohemia del Sur.

Atendiendo a la gestión de recursos propios, registro, inventario de los mismos, mantenimiento y conservación, en general, todas las organizaciones parecían mantener un buen nivel de implicación en este aspecto, con claras diferencias legales y de capacidad entre ellas. Sin embargo, se evidenció sobre todo una falta de dedicación a la investigación, a la gestión del patrimonio natural y, en particular, una falta de acción sobre el patrimonio inmaterial, algo frecuente en la cultura occidental.

Todas las organizaciones analizadas parecían realizar un buen trabajo de difusión de sus actividades, especialmente en redes sociales, aunque no todas se enfocaban en hacerlo con fines de promoción turística, sino que la mayoría de los sectores a los que se dirigían eran otros.

El nivel de accesibilidad de las organizaciones era bueno, aunque no todas lograban formar redes ni influir en otras con su trabajo.

Finalmente, cabe destacar que la mayoría de las entidades se dedicaban a la gestión del patrimonio cultural material, abarcando en algunos casos aspectos del patrimonio inmaterial, sobre los cuales, como hemos visto, no se realizaban acciones específicas.

Como se intentó reflejar durante la elaboración de este informe, los modelos de gestión del patrimonio rural singular diferían en muchos puntos entre los distintos territorios, tanto por diferencias normativas y legales como por la consideración que cada uno de los países tenía del patrimonio en sí.

Como se indicó anteriormente, una de las figuras que más se repetía en todos los territorios como modelo de gestión era el ayuntamiento, una entidad con capacidad para actuar en una localidad. En lugares con una gran riqueza patrimonial, los ayuntamientos solían ser una entidad de gestión con gran capacidad e independencia para actuar.

Del mismo modo, las fundaciones, casi siempre destinadas a la gestión de un elemento patrimonial definido o de un conjunto de ellos, demostraron ser instrumentos ágiles para canalizar la siempre importante participación pública y la financiación necesaria para llevar a cabo los programas de gestión.

Los Planes de Acción

Una vez realizados los análisis territoriales, y tras la fase de intercambio de experiencias, en el contexto de Interreg Europa, un plan de acción es el documento clave de los proyectos financiados en los que se explica cómo transformar los resultados de las fases de aprendizaje en acciones concretas para mejorar las políticas locales o regionales. En el caso del proyecto MOMAr, cada uno de los territorios participantes desarrolló su propio plan de acción basándose en las buenas prácticas y experiencias compartidas entre los socios durante los encuentros, visitas de estudio y talleres.⁸

A lo largo de estos diversos Planes de Acción presentados por los socios del proyecto, podemos encontrar varios principios comunes que se han convertido en ejes estratégicos para el éxito de este proyecto:

1. Valorización del patrimonio como motor de desarrollo local: El patrimonio rural, ya sea cultural, industrial o natural, es visto no solo como un recurso a conservar, sino también como una oportunidad para generar desarrollo económico sostenible. Esto se logra mediante la integración del patrimonio en estrategias turísticas,

⁸ Todos los planes de acción del proyecto pueden ser consultados en la página web, Interreg Europe «Action Plans» disponible en <https://projects2014-2020.interregeurope.eu/momar/> [Fecha de consulta: el 01-IX-2024].

culturales y educativas que benefician directamente a las comunidades locales.

2. Innovación tecnológica aplicada al patrimonio: Varios planes de acción han incorporado el uso de tecnologías como la digitalización y la realidad aumentada, lo que permite un mejor acceso y comprensión del patrimonio, tanto para los habitantes locales como para los turistas. Estas herramientas no solo preservan el patrimonio, sino que lo hacen más interactivo y atractivo.
3. Cooperación entre actores locales e instituciones: Una constante en los planes es la colaboración entre autoridades locales, universidades, organizaciones culturales y la comunidad. Este enfoque multidisciplinario asegura que el patrimonio sea gestionado con una visión integral, uniendo conocimientos históricos, económicos y sociales.
4. Educación y sensibilización: La formación de nuevos profesionales en la gestión del patrimonio, así como la sensibilización de la población local, son fundamentales para garantizar la continuidad de las iniciativas de conservación. La educación se utiliza no solo para crear conciencia sobre el valor del patrimonio, sino también para generar oportunidades laborales en las áreas rurales.
5. Sostenibilidad y financiación a largo plazo: Todos los planes buscan asegurar la sostenibilidad de las acciones a largo plazo, tanto en términos económicos como medioambientales. La creación de líneas de financiamiento específicas para la gestión del patrimonio, como en el caso de Zaragoza, garantiza que las iniciativas no dependan únicamente de fondos temporales, sino que se mantengan a lo largo del tiempo.

Planes de Acción en Detalle:

En la provincia de Zaragoza, el foco se puso en la valorización del patrimonio industrial salinero de Remolinos, con el fin de utilizar este recurso como motor de desarrollo local. Mediante la colaboración con la Universidad de Zaragoza, se han llevado a cabo estudios para la catalogación y puesta en valor de las minas de sal, así como un plan de viabilidad que proyectaba modelos de gestión sostenibles. Este enfoque ha llevado a



Fig. 4. Visita técnica a las minas de sal de Remolinos (Zaragoza, España).
Fotografía de la Autora.

la inclusión de una línea de financiación específica en el presupuesto anual de la Diputación para planes de Gestión del Patrimonio asegurando la continuidad del proyecto. Estas iniciativas se acompañaron con una serie de visitas abiertas al público general para dar a conocer la potencialidad del patrimonio salinero en la provincia y la publicación de un estudio.⁹

En Rumanía, el condado de Mehedinți ha desarrollado un plan centrado en la digitalización del patrimonio para promover el turismo. Entre las acciones más destacadas están la creación de un centro de eventos culturales en el Palacio Gheorghe Pleșa y la digitalización del Museo de las Puertas de Hierro. Estas iniciativas, inspiradas en otras buenas prácticas europeas, buscan modernizar la forma en que se presenta el patrimonio, utilizando la tecnología para atraer a un público más amplio y mejorar la experiencia turística.

La provincia de Groningen, en los Países Bajos, ha creado un «Heritage Lab» como parte de un plan más amplio para preservar y promover el

⁹ CALVO REBOLLAR, M., *La sal en la provincia de Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2022.

patrimonio y el paisaje de la región. Este laboratorio fomenta la cooperación entre instituciones educativas, gobiernos y empresas privadas, creando un espacio donde estudiantes y profesionales puedan aprender sobre la restauración y la gestión del patrimonio. Además, este enfoque busca garantizar la sostenibilidad a largo plazo al formar nuevas generaciones de expertos en conservación.

En Alemania, el Ministerio de Infraestructura y Asuntos Digitales de Sajonia-Anhalt ha ideado un proyecto que combina la preservación del patrimonio religioso con el desarrollo turístico local. La creación de un «horno de pan» dentro de la iglesia de Schernebeck es un ejemplo de cómo el patrimonio puede utilizarse de manera creativa para atraer visitantes y revitalizar las áreas rurales. Este proyecto pretende no solo restaurar la iglesia, sino también convertirla en un punto de encuentro sociocultural para la comunidad.

El análisis de los modelos de gestión del patrimonio rural, junto con la evaluación crítica de los planes de acción en el contexto del proyecto MOMAr, revela una serie de conclusiones importantes, especialmente en relación con la despoblación y la gestión de recursos en áreas rurales. A continuación, se destacan los principales puntos críticos:

Dependencia de los municipios pequeños: La mayoría de las entidades que gestionan el patrimonio rural dependen de los ayuntamientos locales. En localidades con baja densidad de población, la gestión directa por parte de los municipios permite una implicación activa de la ciudadanía, lo que es clave para mantener la identidad cultural. Sin embargo, esta proximidad a menudo limita el alcance de las acciones y dificulta el acceso a recursos y financiación de mayor envergadura. La sostenibilidad a largo plazo en estos contextos depende de redes de colaboración más amplias, como los proyectos internacionales que funcionan bajo un eje común.

Dificultades de financiación y sostenibilidad: Aunque se ha observado una importante dependencia de las fuentes de financiación públicas, la gestión del patrimonio en estas áreas necesita diversificar sus ingresos. La incorporación de fuentes propias, como la venta de entradas o la organización de visitas, puede ser relevante pero insuficiente para garantizar la continuidad de los proyectos a largo plazo.

Innovación tecnológica y digitalización: Los planes de acción en varios territorios han puesto un énfasis significativo en la digitalización y la inno-

vacación tecnológica. Esto es positivo, ya que la modernización del acceso al patrimonio a través de herramientas como la realidad aumentada o la digitalización permite no solo conservar el patrimonio, sino también atraer a un público más amplio y diverso. Este enfoque es particularmente relevante en áreas rurales donde el turismo patrimonial puede generar ingresos y revitalizar comunidades afectadas por la despoblación. No obstante, el reto es implementar estas tecnologías de manera inclusiva, asegurando que las comunidades locales también puedan beneficiarse de ellas.

Formación y profesionalización del personal: En todos los modelos de gestión se observó un alto grado de especialización del personal, con poca participación de voluntarios. Aunque esto garantiza una gestión eficiente y profesional, la falta de integración de voluntarios y la escasa implicación de las comunidades locales en algunas áreas pueden llevar a una desconexión entre las entidades gestoras y la población. Este aspecto es crucial en zonas rurales donde la cohesión social es vital para el éxito de las iniciativas patrimoniales. Por otro lado, la formación de nuevas generaciones en la gestión del patrimonio es una acción positiva que asegura la continuidad de estos esfuerzos.

Falta de atención al patrimonio inmaterial: Si bien el patrimonio material ha sido bien gestionado en los territorios analizados, existe una falta notable de acciones específicas para preservar el patrimonio inmaterial, lo cual es particularmente frecuente en la cultura occidental. En áreas rurales, este patrimonio inmaterial puede ser esencial para mantener vivas las tradiciones y la identidad cultural de las comunidades, especialmente en territorios afectados por la despoblación.

Impacto desigual de los modelos de gestión en diferentes países: El análisis comparativo entre diferentes países demuestra que los enfoques de gestión varían considerablemente según las normativas y el marco legal. Por ejemplo, en Alemania, el enfoque en la cooperación interterritorial y la planificación a largo plazo ha demostrado ser más efectivo para garantizar la sostenibilidad del patrimonio. En cambio, en países como España, los modelos de gestión se centran más en el recurso patrimonial específico, lo que puede resultar en una falta de visión a largo plazo y una menor capacidad de actuación en red.

En conclusión, los planes de acción desarrollados en el contexto del proyecto MOMAr han logrado impulsar una mayor valorización del patri-

monio rural como motor de desarrollo, pero todavía persisten desafíos en cuanto a la financiación sostenible, la integración de las comunidades locales y la preservación del patrimonio inmaterial. La despoblación sigue siendo un obstáculo importante para la viabilidad de estas iniciativas, y es esencial que los modelos de gestión evolucionen para adaptarse a las nuevas realidades socioeconómicas de los territorios rurales. La cooperación entre actores locales, la aplicación de tecnologías innovadoras y la educación en gestión patrimonial son claves para enfrentar estos retos y garantizar la conservación del patrimonio rural en el futuro e intentar que realmente el patrimonio pueda ser un recurso sostenible y operativo para frenar la despoblación.

LA INTEGRACIÓN DE LAS COMUNIDADES PATRIMONIALES EN LA IDENTIFICACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LOS PAISAJES CULTURALES DE ARAGÓN: UNA REFLEXIÓN METODOLÓGICA¹

The integration of the heritage communities in the identification and enhancement of the cultural landscapes of Aragon: a methodological reflection

M.^a Pilar Biel Ibáñez², M.^a Ángeles Cejador Ambroj³
y Lucía de la Cal Floría⁴

El paisaje ha sido considerado tradicionalmente como el resultado de la acción humana sobre el medio natural, y, a lo largo de la historia, de las distintas sociedades que lo han ocupado, modificándolo según sus necesidades y capacidades. Pero la valoración del paisaje ha ido evolucionando, contemplando no sólo sus cualidades estéticas, sino también su autenticidad y singularidad, aportando de esta manera una visión más amplia que incluye su apreciación como una herencia cultural.⁵ El reconocimiento del

1 Esta investigación se desarrolla en el marco del proyecto de investigación *Paisajes Culturales en Aragón. Estudio comparativo para generar nuevos modelos de análisis y de transferencia social* (referencia PID2022-139102NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación; de Vestigium grupo de investigación (ref. H19-23R), reconocido por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el programa operativo FEDER-ARAGÓN (2023-2025); y de la Red Temática de Paisajes Industriales. RED2022-134828-T de Acciones de dinamización «Redes de Investigación» 2022 en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

2 Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: pbiel@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7194-9537>.

3 Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: mangesceam@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1004-7078>.

4 Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: lucia.delacal@gmail.com.

5 SILVA PÉREZ, R., FERNÁNDEZ SALINAS, V., MATA OLMO, R., «Concepto, ámbito y significación de los paisajes patrimoniales», en Molinero, F. y Tort, J., (coord.), *Paisajes patrimoniales de España*, Madrid, Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, Universidad Autónoma de Madrid, III tomos, 2017, pp. 18-26.

paisaje como parte del patrimonio cultural, es decir, como contexto en el que se encuentran insertos los bienes culturales, es un hecho reciente, ya que lo patrimonial se circunscribe casi únicamente a los elementos arquitectónicos y objetos con valores histórico-artísticos, mientras los bienes naturales eran considerados importantes y dignos de protección, pero no se relacionaban con el concepto originariamente entendido como patrimonio cultural.⁶

El concepto de paisaje cultural y su dimensión social

Según la UNESCO, los paisajes culturales son aquellos producidos por la acción conjunta de la naturaleza y la humanidad, «ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas».⁷ El paisaje cultural se asocia con el territorio en el que se enmarca y con la sociedad que en él desarrolla sus actividades y lo transforma, por tanto, se ha convertido en legado histórico en el sentido de que es testimonio del pasado, transmite cultura e historia y por ende debe ser valorado y gestionado con medios económicos.⁸ Para el geógrafo de la Universidad de Valladolid Fernando Molinero, «el interés ciudadano por el paisaje es un fenómeno reciente y progresivo, que hunde sus raíces tanto en la desnaturalización actual de los escenarios laborales como en la estima creciente de las sociedades modernas por el mundo que se va, por un territorio que pierde la esencia de lo que fueron las raíces de esas sociedades en un pasado cercano».⁹

6 MOLINERO HERNANDO, F., «Paisajes culturales, paisajes patrimoniales, paisajes sostenibles. Territorio y sociedad en mutación» en Actas del Encuentro Internacional de Paisajes Culturales *Consenso y disensos*, 8, 9 y 10 de noviembre, 2017, Maizales, Colombia, 2017, 18 p.

7 UNESCO, *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*, capítulo II, párrafo 47. Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco (versión 2008), en línea:

<https://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf> [Fecha de consulta: 25-X-2024].

8 Cfr. ORTEGA VALCÁRCEL, J., *Los horizontes de la Geografía*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 36.

9 MOLINERO HERNANDO, F., «Paisajes culturales, paisajes patrimoniales...».

El Convenio Europeo del Paisaje (2000) introduce en la definición de paisaje la dimensión subjetiva y lo define como «el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad».¹⁰

Esta definición, además de entender el territorio como un espacio físico fuertemente antropizado donde se desarrollan todo tipo de actividades producidas por las personas, introduce el factor subjetivo de la percepción; de manera que, el paisaje también es aquello que la población entiende como su espacio personal. Desde este punto de vista, el paisaje es la plasmación de una cosmovisión tanto de las sociedades que lo habitan como de sus individuos. Es el resultado de las experiencias vividas y, por lo tanto, el resultado de una construcción personal e intransferible.

Por otro lado, el convenio de Faro (2005) ahonda en esta perspectiva social del patrimonio cultural. En su artículo 2 dedicado a las definiciones, señala:

- a) por patrimonio cultural se entiende un conjunto de recursos heredados del pasado que las personas identifican, con independencia de a quién pertenezcan, como reflejo y expresión de valores, creencias, conocimientos y tradiciones propios y en constante evolución. Ello abarca todos los aspectos del entorno resultantes de la interacción entre las personas y los lugares a lo largo del tiempo.
- b) una comunidad patrimonial está compuesta por personas que valoran aspectos específicos de un patrimonio cultural que desean conservar y transmitir a futuras generaciones, en el marco de la actuación de los poderes públicos.¹¹

10 Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, *Planes y estrategias, Convenio Europeo del Paisaje*, disponible en: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf [Fecha de consulta: 25-X-2024].

11 Convenio marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad. Faro, 27.X.2005, en línea: <https://rm.coe.int/16806a18d3> [Fecha de consulta: 25-X-2024].

En este caso, por primera vez los ciudadanos y las comunidades toman protagonismo a la hora de abordar la gestión de su patrimonio cultural. Esta presencia implica, por un lado, el reconocimiento de la participación social como un derecho de la ciudadanía; y, por otro, dotar de presencia activa a la comunidad patrimonial. De esta manera, uno y otra (participación y comunidad patrimonial) se convierten en los ejes sobre los que pilota la tutela del patrimonio cultural.

La Estrategia¹² Europea del Patrimonio para el siglo XXI, (2017) se fundamenta en tres componentes prioritarios: el social, el territorial y económico, y el educativo. Por lo que respecta al social se centra en la relación que se establece entre el patrimonio cultural y la ciudadanía, además de la transmisión y puesta en común de los valores democráticos a través de la gobernanza y la gestión participativa. Igual que en el caso del Convenio de Faro, la estrategia persigue un enfoque compartido entre los diferentes agentes de la tutela del patrimonio cultural para reforzar los valores de la inclusión, la participación y el desarrollo sostenible. Esta orientación involucra a todas las partes de la gestión patrimonial y supone que, además de la administración, la sociedad civil se convierte en un agente destacado, tanto desde el punto de vista de la emisión como de la recepción. Se trata de fomentar el buen gobierno en la tutela patrimonial, contribuir a la sostenibilidad del desarrollo económico a nivel local y regional, y aumentar su conocimiento mediante la educación.

En definitiva, la incorporación de la sociedad civil y de las prácticas participativas permiten el reconocimiento de los grupos locales por parte de las instituciones como actores activos en la gestión del patrimonio cultural, además de fomentar el desarrollo de nuevos modelos de gestión en los que las comunidades patrimoniales desarrollan una acción directa y propositiva en la tutela de su patrimonio.¹³

12 CONSEJO DE EUROPA, *Recommendation CM/Rec European cultural heritage strategy for the 21st century. Facing Challenges by following Recommendations*, Council of Europe, Limassol (Chipre), abril de 2017, en línea: <https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-strategy-21-full-text/16808ae270> [Fecha de consulta: 25-X-2024].

13 LOZANO HERRERO, B., «El convenio de Faro: perspectivas para la aplicación de la participación social en el estudio y defensa del patrimonio inmaterial», *Revista de Estudios Europeos*, n.º 73, enero-junio, 2019, pp. 148-163; HERRERA MONTERO, L., «La comunidad o comunidades como patrimonios culturales de la humanidad. Argumentaciones

Metodología aplicada al estudio del paisaje cultural desde el punto de vista de la dimensión social: la encuesta y la entrevista

El objetivo de esta comunicación es plantear una reflexión teórico-práctica desde el ámbito disciplinar de la Historia del Arte sobre la dimensión social de los paisajes culturales que forman parte de la cotidianidad de determinadas comunidades patrimoniales. El análisis que aquí presentamos se enmarca dentro del proyecto de investigación *Paisajes Culturales en Aragón. Estudio comparativo para generar nuevos modelos de análisis y de transferencia social*. PID2022-139102NB-I00 desarrollado en el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza. Este proyecto se centra en el estudio crítico de cuatro casos que se corresponden con una de las categorías señaladas en el Plan Nacional de Paisaje Cultural de España¹⁴: el paisaje ganadero de Bestué (Huesca), en la Categoría Paisajes agrícolas, ganaderos y forestales; el paisaje electrominero de Aliaga en las Cuencas Mineras de Teruel, en la Categoría de Paisajes industriales; el territorio de fortalezas medievales en Uncastillo (Zaragoza) en la Categoría Paisajes urbanos, históricos y defensivos, y el alto valle del río Aragón (Huesca) como espacio transfronterizo en la Categoría Paisajes simbólicos.

Este proyecto de investigación se propone, entre otras cosas, analizar el patrimonio cultural aragonés desde la perspectiva de nuevas figuras como las del paisaje cultural y la comunidad patrimonial. Asimismo, tratar de definir y diseñar modelos de gestión de estos paisajes desde las identidades locales reafirmando su dimensión de memoria colectiva y, de esta manera, contribuir a que los territorios desarrollen nuevas formas de participación social en la tutela de su paisaje cultural. Para conseguir estos objetivos, se debe profundizar en las relaciones existentes entre los valores culturales de los paisajes protagonistas del proyecto con las comunidades

teóricas», *Antropología Cuadernos de Investigación*, n.º 26, febrero-julio 2022, pp. 12-25; PÉREZ-PRAT DURBÁN, L., «La protección internacional del patrimonio y las comunidades patrimoniales», *AFDUAM: Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º 19, 2015, pp.121-150.

14 CRUZ PÉREZ, L. (Coordinadora científica), *100 paisajes culturales en España*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

patrimoniales y los agentes locales que en ellos habitan, y detectar así las distintas sensibilidades para generar nuevas herramientas de gestión.

En definitiva, se trata de conocer la percepción que existe por parte de la población local y de los visitantes del territorio, es decir, la imagen proyectada del paisaje y cómo estos actores perciben los elementos paisajísticos y patrimoniales; estudiar la vinculación que se establece entre los elementos patrimoniales y la población local; establecer mecanismos de traducción de los aspectos subjetivos y abstractos ligados al patrimonio a valores medibles para poder obtener conclusiones que ayuden en los procesos de patrimonialización y de gestión; y, finalmente, aportar información objetiva que incorpore la dimensión perceptiva de la comunidad patrimonial en la toma de decisiones que afecten a la gestión o promoción de un determinado paisaje cultural.

Integrar la percepción social al estudio de los paisajes (y concretamente a los culturales), es una cuestión clave para analizar los procesos de identificación, caracterización y gestión patrimonial, situando en el centro a los distintos agentes presentes en el territorio, incluyendo sus conocimientos, opiniones, vivencias, emociones y recursos. Por lo tanto, sumar a las comunidades patrimoniales en la puesta en valor de los paisajes culturales tiene múltiples beneficios, ya que su participación garantiza que se reconozcan y preserven las prácticas tradicionales que los configuran y promueve un sentido de pertenencia sobre el patrimonio que se traduce en un mayor compromiso con su conservación.

Además, el hecho de que las comunidades se involucren en la gestión patrimonial fortalece su cohesión social y les proporciona herramientas para enfrentar los probables desafíos económicos o sociales.¹⁵ La aportación que ofrece la comunidad, basada en la observación, la identificación de agentes, el diario de campo, las entrevistas y el estudio de fuentes documentales entre otros instrumentos de investigación, resulta muy importante ya que sirve de complemento a la información presentada por los

15 FERNÁNDEZ CACHO, S. y DURÁN SALADO, I., «Paisaje cultural, percepción social y etnografía virtual: conceptos, experiencias y retos», en Rodrigo de la O Cabrera, M. y Arques Soler, F. (ed.), *Ensamblés. Paisaje Contemporáneo y práctica patrimonial*, Abada editores, Madrid, 2023.

dictámenes de carácter técnico, dado que permiten incorporar la dimensión social del paisaje como una parte sustancial para su protección y gestión, para mantener así su carácter propio.¹⁶

Como parte de las acciones a desarrollar para involucrar a las comunidades patrimoniales en el conocimiento de los paisajes seleccionados en este proyecto, se ha desarrollado una metodología de trabajo basada, entre otras acciones, en la realización de encuestas y entrevistas a los diversos colectivos de interés. Este análisis y estudio sobre las vinculaciones, los usos y las significaciones sociales de la población respecto al patrimonio, resulta tan necesario como complejo, dado que se trabaja con dimensiones y significados que son, en gran medida, subjetivos e intangibles.

El punto de partida de todo el proceso de recogida de datos es la identificación de los grupos sociales de interés. Estos quedaron definidos en tres:

La población local: residentes o personas con una vinculación estrecha al territorio (nacidos en la localidad, familiares directos de residentes o segunda residencia familiar heredada/comprada).

Los visitantes/turistas del territorio: aquellas personas que habitan el territorio por un breve periodo de tiempo. Es importante analizar la percepción de los visitantes para compararla con las percepciones de la población local.

Los agentes dinamizadores del territorio: dentro de este grupo encontramos distintas personas, asociaciones, empresas o instituciones (públicas o privadas), que desempeñan un papel activo en la gestión del patrimonio y del paisaje cultural. El listado de los agentes implicados se confecciona con carácter previo al trabajo de campo y varía en función del territorio que se visita de manera que se completa y válida sobre el territorio.

Con estos grupos se trabaja mediante el uso de encuestas y entrevistas como instrumentos de recogida de la información (tabla 1). Por un lado, las encuestas se dirigen a la población local y a los visitantes. Permiten llegar a un amplio sector de la población y, sobre todo, proporcionan el análisis cuantitativo, que permite ponderar los conceptos de vinculación, identidad

16 *Ibidem*, pp. 133-134.

y percepción del territorio. Además, facilitan el tratamiento posterior de la información y su valoración objetiva. Por otro lado, las entrevistas permiten obtener información más completa de los participantes fundamentada en las percepciones, las creencias, las opiniones, los significados y las actitudes. Se plantean tanto grupales como individuales mediante entrevistas semiestructuradas fijando el tipo de información que se va a requerir a los participantes antes de su realización. En base a ello, se establece un guión de preguntas que, no obstante, es abierto, de manera que se incorporan cuestiones nuevas a partir de las respuestas que los individuos ofrecen. La información recogida es variada y llena de matices personales y emocionales, por lo que se puede desarrollar un análisis cualitativo al poder profundizar más en ciertos aspectos y reflexiones e informaciones.

Paisaje	Objetivos desde la percepción	Grupo social de interés	Instrumentos de recogida de información
Paisaje Cultural Industrial de Aliaga	Percepción e imagen/ vinculación/ gestión	Población local	Encuestas y entrevistas
	Percepción e imagen/ gestión	Visitantes	Encuestas
	Percepción e imagen/ vinculación/ gestión	Agentes dinamizadores	Encuestas y entrevistas

Tabla 1. Instrumentos de recogida de información empleados en Aliaga

El diseño de la encuesta y de la entrevista

Todo este proceso se puso en práctica con el paisaje de Aliaga¹⁷ (Teruel) para en campañas próximas aplicarlo al resto de paisajes culturales seleccionados. Aliaga es una población perteneciente a la Comarca de las Cuencas Mineras que afronta desde hace unas décadas un grave problema de despoblación (343, según el INE de 2023) como consecuencia del cierre de las minas (década de los años 60) y de la central térmica en el año 1982.

17 BIEL IBÁÑEZ, M^a. P., «El paisaje de la electricidad en Aragón», *E-rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, en línea, 2011, disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/18284> [Fecha de consulta: 25-X-2024].

El paisaje de Aliaga es el resultado de la superposición de tres paisajes muy diferentes: el geológico, el minero y el térmico y su interrelación da como resultado un paisaje electro-minero que representa la categoría de paisaje industrial, tal y como ha sido caracterizado en el Plan Nacional de Paisajes Culturales.

Desde el punto de vista de lo geológico,¹⁸ Aliaga está enclavada en un espacio natural en el que se contemplan los últimos 200 millones de años de historia de nuestro planeta. Algunas de sus formaciones y estructuras geológicas, modeladas en espectaculares relieves, son consideradas por los científicos como ejemplos únicos en el mundo (Parque Geológico de Aliaga). Desde el punto de vista minero, la empresa Eléctricas Reunidas de Zaragoza inició en 1952 la explotación de las minas de Aliaga, Campos y Cobatillas como fuente de energía para poner en marcha una central térmica. El sistema de extracción mediante galerías se completaba con un sistema de transporte del mineral a través de un cable aéreo, del que sólo se conservan las huellas en el territorio; y la construcción de un barrio obrero, el de Santa Bárbara, con escuelas e iglesia donde residían los mineros que no encontraban alojamiento en la localidad. En la actualidad, la iglesia se ha transformado en un centro de la minería gestionado por la Asociación cultural y recreativa de Santa Bárbara. Finalmente, se conserva el paisaje creado por la central térmica. En este caso, la central térmica (1952-1982) se complementa con la presencia de un embalse en el río de La Val (1944-1945) del que toma las aguas y de su propio barrio residencial, el barrio de La Aldehuela.

La encuesta se elaboró a través de la herramienta de Google, *Google Forms*, una herramienta sencilla y muy intuitiva que permite contestar a través de internet sin necesidad de descargar ningún programa o aplicación específica. Además, es muy fácil poner en circulación la encuesta a través de un enlace, bien por email o por Whatsapp. Igualmente, durante el trabajo de campo llevamos algunas encuestas impresas para la población que tuviera alguna dificultad con la versión online.

La encuesta se divide en cuatro secciones: I. Datos sociodemográficos; II. Percepción e identificación del Paisaje Cultural; III. Vinculación e identidad con el Paisaje Cultural; IV. Gestión del Paisaje Cultural.

18 SIMÓN, J. L., «El parque geológico de Aliaga: una mirada nueva sobre la tierra», *Naturaleza Aragonesa*, n.º 6, octubre 2000, pp. 26-28.

La primera sección, *Datos sociodemográficos*, se centra en recoger algunos datos de los encuestados como, por ejemplo, el lugar de residencia, edad, nivel de estudios, vinculación con Aliaga, etc. Esta información nos permitirá sacar conclusiones por grupos de edad o por lugar de residencia, entre otros.

La segunda sección, *Percepción e imagen del Paisaje Cultural*, se enfoca en analizar qué elementos patrimoniales conoce la población y cuáles consideran más característicos del territorio en el que habitan. Algunos ejemplos de las preguntas que se recogen en esta sección son:

- Si menciono el territorio de Aliaga, ¿qué es en lo primero que piensa?
- De estos lugares, ¿cuáles conoce?
- De estos lugares, ¿cuáles ha visitado?
- De estos lugares, indique los que le parezcan más representativos de Aliaga.
- Una vez vistos estos lugares patrimoniales que son parte de Aliaga, ¿cómo clasificaría el paisaje de Aliaga?

El tercer bloque, *Vinculación e identidad con el Paisaje Cultural*, busca estudiar la vinculación de la población con el paisaje cultural. Conocer cómo las personas se relacionan con su patrimonio y cómo sus vivencias y recuerdos pueden influir en la forma de percibirlo y sentirlo.

- ¿Cree que Aliaga se identifica a través del patrimonio minero?
- ¿Considera que la minería fue importante para el desarrollo y la historia de Aliaga?
- ¿El patrimonio minero o la minería forma parte de su experiencia de vida o de sus recuerdos?
- ¿Qué expresión describe mejor la identificación con este patrimonio?

En la última sección, *Gestión del Paisaje Cultural*, se plantean preguntas para conocer los proyectos y los caminos ya abiertos en la gestión del paisaje cultural y así poder conocer las expectativas, inquietudes e ideas de la población local. Algunos ejemplos de preguntas son:

- Bajo su punto de vista, la inversión realizada en la protección y puesta en valor del Patrimonio Cultural de su localidad, ¿es suficiente?

- ¿Qué actividades o acciones considera que podrían llevarse a cabo para difundir ese patrimonio?
- ¿Ha realizado visitas culturales a algunos lugares de su localidad?
- ¿Le gustaría que vinieran turistas a conocer el patrimonio de su localidad?

En el diseño de la encuesta se tuvo en cuenta las distintas opciones de respuesta intentando plantear todas las posibilidades que pueda tener el encuestado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que al acotar las posibles respuestas se puede estar dirigiendo en cierto modo la misma y por tanto los resultados. Por lo que resulta muy importante corregir y validar esta herramienta durante el trabajo de campo, complementando con la información que aportan las entrevistas.

Por lo que respecta a las entrevistas,¹⁹ se realizaron dos tipos: individuales y en grupo [fig. 1]. En el primero de los casos, se conversó con tres de los antiguos trabajadores que permanecen en la localidad, Julián Cruz, Donato Pérez y Juan Antonio Suco. Cada uno de ellos trabajó en puestos diferentes por lo que trazaron un panorama rico y variado de la labor en este espacio. Por otro lado, no se logró contactar con ningún antiguo trabajador de las minas; esta circunstancia puede estar motivada por el temprano cierre de estas instalaciones (en los años sesenta) y por lo tanto la migración de estos trabajadores hacia otros puestos de trabajo fuera del entorno de Aliaga. Asimismo, se entablaron contactos con diferentes agentes del lugar como, por ejemplo, el alcalde de la localidad, José López Guillén; la bibliotecaria municipal que al mismo tiempo es la gerente del parque cultural, Julia Escorihuela; y la guía de la asociación cultural y recreativa de Santa Bárbara, Ana Calvo. Finalmente, se programaron dos mesas de memoria. Una con los vecinos para conocer su opinión tanto sobre la localidad y su patrimonio; y otra con los habitantes de los barrios obreros donde se mezclan nuevos residentes con familiares de antiguos trabajadores [fig. 2].

19 SANMARTÍN ARCE, R. «La entrevista en el trabajo de campo», *Revista de Antropología Social*, n.º 9, 2000, pp. 105-126.



Fig. 1. Entrevista con Juan Antonio Suco, antiguo trabajador de la central térmica de Aliaga.



Fig. 2. Entrevista con Ana Calvo, guía del Centro de la Minería de Santa Bárbara en Aliaga.

Los resultados de las encuestas a la población local

El trabajo de campo se llevó a cabo en Aliaga durante los días 19, 20 y 21 de junio de 2024. Se realizaron 63 encuestas a la población local y, aunque estamos pendientes de realizar alguna activación más, consideramos que es una muestra representativa de la sociedad local ya que la población censada es de 343 habitantes (2023). Tras realizar los cuestionarios y hacer una sistematización y un análisis de los mismos, algunos de los resultados obtenidos han sido los siguientes:

La primera sección de la muestra recoge los datos sociodemográficos de los encuestados (tabla 2). Se observa que la mayoría son hijos de personas que han nacido o vivido en Aliaga (53,20 %), por lo que, aunque

Sección I		Sección I	
Datos sociodemográficos de la muestra		Datos sociodemográficos de la muestra	
Variable	Porcentaje de la muestra	Variable	Porcentaje de la muestra
Sexo		Nivel de estudios	
Mujer	39,30%	Primarios	4,80%
Hombre	60,70%	Secundarios	32,90%
Lugar de residencia		Superiores	63%
Aliaga	20,40%	Ocupación	
Zaragoza	42,40%	Estudiante	11,30%
Teruel	15,30%	Trabajador	65,60%
Madrid	6,80%	Parado	1,60%
Valencia	5,10%	Jubilado	16,10%
Barcelona	5,10%	A cargo del trabajo doméstico de su casa	4,80%
Cobatillas	1,70%	Vinculación con Aliaga	
Islas Baleares	1,70%	Nació y vive en aliaga	12,90%
Edad		Nació en Aliaga, pero reside en otra localidad.	19,30%
18-25 años	16,10%	Hijo o familiar de personas nacidas o residentes en Aliaga.	53,20%
26-35 años	21,00%	Residente en Aliaga	9,70%
36-50 años	19,40%	Otros	4,90%
51-65 años	32,30%	51-65 años	32,30%
Más de 65 años	11,30%	Más de 65 años	11,30%

Tabla 2. Datos sociodemográficos (elaboración propia).

Sección II**Percepción e identificación del paisaje cultural**

De estos lugares...	¿cuáles conoce?	¿cuales ha visitado?	Indique los más representativos de Aliaga
Castillo de Aliaga	100%	100%	95,20%
Santuario de la Virgen de la Zarza	98,40%	100%	85,50%
Parque geológico de Aliaga	98,40%	96,80%	96,80%
Central térmica/Barrio Aldehuela/embalse	100%	100%	93,50%
Lavadero	100%	100%	3,20%
Iglesia parroquial San Juan Bautista	95,20%	91,90%	14,50%
Centro de interpretación de la minería / Barrio Santa Bárbara	95,20%	87,10%	11,30%
Molino Alto	100%	100%	25,80%
Minas: Hoya Marina, Las Eras y Campos	91,90%	80,60%	14,50%
Ayuntamiento Casa Consistorial	91,40%	91,90%	4,80%
Ruta de las pasarelas	100%	91,90%	85,50%

Tabla 3. Percepción e Identificación del paisaje cultural (elaboración propia).

ellos residen en otros municipios, principalmente Zaragoza (42,40 %), tienen la casa familiar en Aliaga y un fuerte vínculo con el territorio.

Respecto a la Percepción e Identificación del paisaje cultural (tablas 3 y 4) se comprueba que prácticamente todos los encuestados conocen los elementos o recursos patrimoniales de su territorio, ya que todos los elementos poseen porcentajes superiores al 90 %. De la misma manera, los porcentajes se mantienen muy similares a la hora de preguntarles si han visitado esos mismos espacios, aunque algunos bienes como las minas: Hoya Marina, Las Eras y Campos y el centro de interpretación de la minería del Barrio Santa Bárbara presentan porcentajes algo menores.

En cuanto a los elementos patrimoniales que consideran más representativos de Aliaga, tenemos en primer lugar el Parque geológico de Aliaga (96,8 %); en segundo, el Castillo de Aliaga (95,20 %) y, en tercero, la central térmica (93,50 %). Con un porcentaje algo menor señalan la ruta de las pasarelas (85,50 %) y el Santuario de la Virgen de la Zarza (85,50 %).

Sección II	
Percepción e identificación del paisaje cultural	
Variable	Pocentaje de la muestra
Si menciona el territorio de Aliaga, ¿qué es en lo primero que piensa?	
Naturaleza	85,50%
Castillo	38,70%
Térmica	37,10%
Minería	12,90%
Agricultura/ganadería	12,90%
Sección II	
Percepción e identificación del paisaje cultural	
Variable	Pocentaje de la muestra
¿Cómo clasificaría el paisaje de Aliaga?	
Paisaje Natural	96,80%
Paisaje Cultural Minero	30,60%
Paisaje Cultural Industrial	27,40%
Paisaje Cultural Religioso	14,50%
Paisaje Cultural Agroganadero	9,70%
Paisaje Cultural Urbano	4,80%
Paisaje Cultural fronterizo	1,60%
Paisaje Cultural Militar	1,60%
Otros	3,20%

Tabla 4. Percepción e Identificación del paisaje cultural (elaboración propia).

Analizando los resultados, podemos ver que hay bastante consenso en lo que la población considera más identificativo de su territorio. Resulta curioso el hecho de que señalen como elemento de identidad la ruta de las pasarelas. Se trata de un sendero fluvial de 23 kilómetros que une las localidades de Aliaga y Montoro de Mezquita siguiendo el cauce del río Guadalope. Esta ruta lleva poco tiempo operativa en todo su tramo ya que se inauguró oficialmente a principios de 2023. Es un producto turístico relativamente nuevo que ha generado mucho interés y por ello la población lo reconoce

como propio, a pesar del poco tiempo que lleva activo y que no forma parte de la historia del territorio.

En las dos preguntas, que se recogen en la tabla 4, vemos que la población tiene muy ligada la idea del paisaje de Aliaga con la naturaleza, tanto por el parque geológico como por la promoción de un turismo activo vinculado al territorio natural que se ha realizado en el municipio, pero observamos que una vez pasamos a los paisajes culturales, también lo minero y lo industrial tiene un peso importante.

En la tercera sección de la encuesta (tabla 5) buscamos conocer el grado de vinculación con el patrimonio industrial del municipio, el minero y la central térmica. Los resultados indican que la mayoría de los encuestados consideran que tanto la minería como la central térmica fueron elementos muy importantes para el desarrollo y para la historia de Aliaga (74,2 % y 93,5 % respectivamente). En cuanto a la identificación de Aliaga con este patrimonio, los porcentajes bajan considerablemente, mucho más en el caso del patrimonio minero, considerando solo un 22,6 % de la población local que Aliaga se identifica con este patrimonio. En el caso de la central térmica el porcentaje se sitúa en un 68,9 %.

Esta diferencia se traslada también cuando les realizamos preguntas a nivel personal, ya que vemos que la población local tiene un mayor vínculo y una mayor identificación con la central térmica de Aliaga, lo que muestra que la población local no ve estos elementos patrimoniales como una unidad, aunque formen parte del mismo contexto industrial. Estos resultados pueden interpretarse como una oportunidad ya que la figura del paisaje cultural como herramienta de gestión patrimonial, al entenderse de forma más amplia, podría establecer conexiones y remarcar los vínculos existentes entre la minería y la central térmica y trasladarlos a la ciudadanía.

De los resultados obtenidos en la cuarta sección de la encuesta, podemos analizar que la mayoría de la población piensa que no es suficiente la inversión realizada en la protección y puesta en valor del patrimonio en su localidad. Igualmente vemos que tienen interés en que se lleven a cabo proyectos relacionados con esta temática que dinamicen el territorio, disposición que pudimos validar durante el trabajo de campo a través de la participación y la implicación por parte de la población local. La gestión

Sección III	
Vinculación e identidad	Patrimonio minero
Variable	Porcentaje de la muestra
¿Considera que la minería fue importante para el desarrollo y la historia de Aliaga?	
1 (No fue importante)	0
2	1,60%
3	1,60%
4	22,60%
5 (Fue muy importante)	74,20%
¿Cree que Aliaga se identifica a través del patrimonio minero?	
1 (No se identifica)	3,20%
2	14,50%
3	30,60%
4	29%
5 (Se identifica totalmente)	22,60%
¿El patrimonio minero o la minería forma parte de su experiencia de vida o de sus recuerdos?	
Sí	48,40%
No	51,60%
¿Se siente identificado con dicho patrimonio?	
Sí	58,10%
No	41,90%
¿Qué expresión describe mejor la identificación con dicho patrimonio?	
Me define... / Me veo reflejado/a...	1,70%
Me recuerda a... / Me une a...	39%
Me recuerda cuando era pequeño/a...	28,80%
Me transmite creencias...	3,40%
Me emociona...	5,10%
Me siento parte de...	6,80%
Me recuerda una experiencia, un momento...	8,50%
otra	3,40%
¿Qué sentimiento le provoca recordar, ver y/o dar a conocer ese patrimonio a otra persona?	
Felicidad	15,30%
Disfrute	3,40%
Nostalgia	37,30%
Tristeza	1,70%
Cariño	8,50%
Orgullo	30,50%
Otro/ninguno	3,40%

Tabla 5a. Vinculación e identidad con el Paisaje Cultural. Patrimonio minero (elaboración propia).

Sección III	
Vinculación e identidad	Central térmica
Variable	Porcentaje de la muestra
¿Considera que la Central Térmica fue importante para el desarrollo y la historia de Aliaga?	
1 (No fue importante)	0
2	0
3	0
4	6,50%
5 (Fue muy importante)	93,50%
¿Cree que Aliaga se identifica con la Central Térmica?	
1 (No se identifica)	1,60%
2	0
3	8,20%
4	21,30%
5 (Se identifica totalmente)	68,90%
¿La Central Térmica forma parte de su experiencia de vida o de sus recuerdos?	
Sí	73,30%
No	26,70%
¿Se siente identificado con dicho patrimonio?	
Sí	77%
No	18%
¿Qué expresión describe mejor la identificación con dicho patrimonio?	
Me define... / Me veo reflejado/a...	1,70%
Me recuerda a... / Me une a...	29,30%
Me recuerda cuando era pequeño/a...	32,80%
Me transmite creencias...	5,20%
Me emociona...	12,10%
Me siento parte de...	6,90%
Me recuerda una experiencia, un momento...	12,10%
otra	
¿Qué sentimiento le provoca recordar, ver y/o dar a conocer ese patrimonio a otra persona?	
Felicidad	24,10%
Disfrute	3,40%
Nostalgia	32,80%
Tristeza	3,40%
Cariño	6,90%
Orgullo	27,60%
Otro	1,70%

Tabla 5b. Vinculación e identidad con el Paisaje Cultural. Central térmica (elaboración propia).

Percepción social del Paisaje Cultural				
Población local				
	Bajo 0 – 30%	Medio 30 – 60%	Alto 60 – 85%	Muy alto 85 – 100%
Conocimiento de los bienes patrimoniales que conforman el Paisaje Cultural				95,70%
Valoración de los elementos patrimoniales del Paisaje Cultural como representativos del territorio		39,70%		
Identificación de Aliaga con los elementos patrimoniales del Paisaje Cultural			73,90%	
Identificación personal con los elementos patrimoniales del Paisaje Cultural			67,55%	
Cotidianidad del patrimonio. Está presente en su experiencia de vida, recursos...			61,05%	

Tabla 5b. Vinculación e identidad con el Paisaje Cultural. Central térmica (elaboración propia).

del paisaje cultural no puede (o no debería) prescindir de las esperanzas, planes futuros y compromiso de la población, por lo que es necesaria su participación junto con otros agentes sociales (administración local, comarcal o regional, guías, gestores culturales, etc.) para definir objetivos concretos de protección y difusión del patrimonio.

Por último, una vez revisados y analizados todos los resultados de la encuesta, los trasladamos a un baremo que nos permita codificar la percepción social del paisaje por parte de la población local (tabla 6). Tener este baremo nos permite poder comparar la percepción con la de otros paisajes culturales de nuestro proyecto de una manera muy sencilla siguiendo los parámetros de alto, medio o bajo según los porcentajes.

Algunas conclusiones finales

Los resultados expuestos constatan que las encuestas se convierten en

instrumentos de gran utilidad para cuantificar un concepto tan complejo como es el sentido de pertenencia o identidad entre las personas y el patrimonio. Asimismo, las entrevistas son un medio que permite conocer aspectos personales, opiniones concretas y puntos de vista diversos que dan idea del sentido de identidad que los miembros de las comunidades patrimoniales tienen respecto a su patrimonio.

Durante los días de realización del trabajo de campo, las encuestas y entrevistas han tenido una buena acogida, un factor muy positivo a destacar ya que resulta tarea ardua poder llegar a un número elevado de población en localidades pequeñas como es el caso de Aliaga. Aunque acudir *in situ* es mejor para conocer a las comunidades patrimoniales personalmente, el hecho de haber trabajado con herramientas digitales como *Google Forms* ha permitido difundir las encuestas a un mayor número de gente, por lo que se constata que el uso de medios digitales favorece el acceso a las personas y, por lo tanto, a los datos que ellas proporcionan.

Por otro lado, se verifica que las comunidades se encuentran concienciadas con su patrimonio, lo conocen y se sienten identificadas con él; y acceder a sus opiniones modifica el parecer de las personas externas al lugar. Así quedó plasmado cuando la hipótesis de que la central térmica (por el peso histórico que tuvo en el desarrollo económico de esta población en la 2ª mitad del siglo XX), sería el objeto patrimonial con mayor importancia no fue constatada por los datos recogidos. Esta quedó relegada a una tercera posición, siendo el primer lugar para el Parque geológico de Aliaga y después el Castillo. Este hecho nos lleva a reflexionar sobre las diferencias existentes entre la idea preconcebida que se tiene desde fuera y la que manifiestan las propias comunidades acerca de su patrimonio, y la necesidad de llevar a la gestión del paisaje cultural las voces de las comunidades patrimoniales.

EL ALTO VALLE DEL RÍO ARAGÓN, UN PAISAJE CULTURAL DESCONOCIDO¹

The upper valley of the Aragon river, an unknown cultural landscape

Ascensión Hernández Martínez² y M.^a Pilar Bernad Esteban³

El paisaje cultural, una nueva categoría patrimonial

El valle del río Aragón, situado al norte de la provincia de Huesca, cuya localidad más conocida es Canfranc, es en sí mismo un paisaje de gran valor geológico y medioambiental. La fuerte pendiente de sus laderas y la acotada dimensión de su cuenca condicionaron en todo momento la presencia y actividad del hombre [Fig. 1]. Territorio natural de frontera, por su posición estratégica junto a Francia, en este valle se solapan diversos momentos históricos: formó parte de la ruta del Camino de Santiago y de esta época datan los restos del Hospital de Santa Cristina; en la edad moderna y contemporánea

1 Esta investigación se realiza en el marco del proyecto nacional *PAISAJES CULTURALES EN ARAGÓN. Estudio comparativo para generar nuevos modelos de análisis y de transferencia social* (referimento), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación (convocatoria 2022, referencia PID2022-139102NB-I00) y del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19-23R), del Gobierno de Aragón, cofinanciado con el programa FESR-ARAGÓN (2023-2025).

2 Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Directora del Área de Artes del IPH, y co-IP del proyecto *Paisajes Culturales en Aragón* (referencia PID2022-139102NB-I00). Dirección de correo electrónico: ashernan@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3630-2476>.

3 Técnico Diputación Provincial de Zaragoza, investigadora del proyecto *Paisajes Culturales en Aragón*. Dirección de correo electrónico: pilarbernadesteban@yahoo.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2450-8442>.



Fig. 1. Vista general del valle alto del río Aragón desde el fuerte de Coll de Ladrones. Julio 2024. Foto de las autoras.

desempeñó un estratégico papel en la defensa de la frontera franco-española; de este momento datan una notable serie de estructuras defensivas como la Torre de Fusileros y el Fuerte del Coll de Ladrones, que deben ser puestos en relación con otros fuertes situados más al sur como la Ciudadela de Jaca y el Fuerte del Rapián en Jaca. Pero también ha desempeñado un papel histórico en la conexión con Europa a través del ferrocarril Zaragoza-Canfranc que conectaba con Francia, una infraestructura de la que queda como monumental testimonio la Estación Internacional del Canfranc. Por último, tras la guerra civil española y en el contexto de la segunda guerra mundial, la dictadura de Franco construye una línea defensiva (la famosa línea P, por Pirineos), que atravesaba esta cadena montañosa de un extremo al otro, desde el Mediterráneo al País Vasco, y de la que se conserva un extraordinario sistema de bunkers y defensas que en este valle tiene una notable serie de ejemplos.

Todos estos elementos hacen de este territorio un ejemplo singular de paisaje cultural que puede incluirse en la categoría de Paisajes Simbólicos definida por el *Plan Nacional de Paisajes Culturales* (2015),⁴ desarrollado

⁴ *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

por el Instituto de Patrimonio Cultural Español. Esta riqueza de bienes patrimoniales y naturales es la que nos lleva a investigarlo como uno de los casos de estudio del proyecto *Paisajes Culturales en Aragón. Estudio comparativo para generar nuevos modelos de análisis y de transferencia social* (Convocatoria 2022 – «Proyectos de Generación de Conocimiento», Ministerio de Ciencia e innovación, referencia PID2022-139102NB-I00). Este proyecto surge ante la constatación de que Aragón estaba infrarrepresentado en el Plan Nacional y, por otro lado, revisando lo acontecido en nuestra comunidad autónoma en materia de paisaje, hemos verificado que los estudios y análisis realizados se habían abordado sobre todo desde la perspectiva de la geografía y la ordenación del territorio, como muestra el *Mapa de Paisajes de Aragón*, realizado entre 2017 y 2020,⁵ pero no desde los estudios del patrimonio cultural. Teniendo en cuenta esta situación, en este proyecto nos planteamos el análisis del patrimonio cultural aragonés a través de dos herramientas clave: el paisaje cultural como un concepto novedoso e integrador de una multiplicidad de bienes, que tiene una fuerte dimensión territorial,⁶ y la comunidad patrimonial. En esta ocasión, presentaremos los bienes que integran el alto valle del río Aragón desde esta perspectiva.

Nuestra investigación se fundamenta en el trabajo interdisciplinar (en esta comunicación en concreto desde la doble perspectiva de la historia del arte y del derecho dado el perfil de las autoras), y parte de la consideración de que: «El patrimonio no existe en sí mismo: efecto de una construcción social, económica y estética, se despliega únicamente a través de un proceso de patrimonialización cuyo objetivo es ponerlo en valor y en escena».⁷ Teniendo en cuenta esta premisa, nos planteamos el estudio de los paisajes culturales como sistemas de bienes conectados entre sí y analizamos estos bienes a partir de diversas dimensiones: histórica, natural, legal, visual, cultural, construida, económica, sociológica, simbólica, y patrimonial. Nos interesa en particular este último aspecto, porque nos centramos en la

5 <https://icearagon.aragon.es/portal/paisaje.jsp> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

6 *Paisaje Cultural*, monográfico de la revista *Patrimonio Cultural de España*, n.º 12, 2020.

7 LIPOVETSKY, G., *La consagración de la autenticidad*, Barcelona, Anagrama, 2024, p. 347.

dimensión patrimonial de los paisajes culturales ya que nos interesa profundizar en especial en los procesos de patrimonialización de los mismos, para comprobar si efectivamente los bienes que integran estos paisajes y los paisajes en si mismos pueden ser considerados patrimonio cultural. Por ello seguimos la metodología de análisis planteada por investigadores como Nathalie Heinich,⁸ situándonos en el campo de los estudios del patrimonio cultural. Por otro lado, esta investigación tiene un carácter aplicado (como todo nuestro proyecto), porque entendemos que el patrimonio es una de las herramientas más decisivas para frenar la despoblación y fomentar el desarrollo económico, social y cultural de nuestra comunidad; así lo considera también el Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades, de la Universidad de Zaragoza, que impulsa y da soporte a nuestro proyecto, puesto que tiene como línea estratégica fundamental «el patrimonio y la despoblación».⁹

Para poder ensayar nuestra metodología de trabajo que incluye la investigación, pero también la difusión y la transferencia de los resultados de diversas maneras (desde el informe académico hasta los folletos de lectura fácil),¹⁰ era indispensable seleccionar casos de estudio concretos, por ello recurrimos a la sistematización de los paisajes culturales realizada en el *Plan Nacional de Paisajes Culturales* del Instituto de Patrimonio Cultural de España, y elegimos cuatro ejemplos de acuerdo a una serie de criterios: espacial (se han tomado ejemplos representativos de las tres provincias de la comunidad, Huesca, Zaragoza y Teruel), tipológico (se ha seleccionado

8 HEINICH, N., *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

9 <https://iphunizar.com/objetivos/> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

10 Nuestro proyecto se plantea como objetivo prioritario no sólo la realización de los habituales trabajos académicos (esta comunicación es uno de ellos), sino también la publicación de folletos realizados con las herramientas y técnicas de Lectura Fácil, de los principales bienes estudiados en cada uno de los paisajes culturales aragoneses analizados, con el objetivo de difundir de manera accesible la información y el conocimiento entre todo tipo de públicos. También está prevista la realización de podcast y de informes prácticos para distribuir entre las instituciones con capacidad en la gestión de los paisajes, en los que se incluirán reflexiones sobre la situación de estos, acompañadas de sugerencias y posibles mejoras en su administración. Todos estos resultados se sustentan en una extensa labor de trabajo de campo, puesta ya en marcha este año, para documentar los paisajes estudiados, así como de análisis en equipo y desde una perspectiva multidisciplinar de su situación actual.

un caso de cada categoría), patrimonial (en todos ellos se contempla un conjunto de elementos que los singularizan y con los que se identifica la comunidad patrimonial). Los casos a analizar por tanto en el proyecto son: el paisaje ganadero de Bestué (Huesca), en la categoría de Paisajes agrícolas, ganaderos y forestales [Fig. 2]; el paisaje electro minero de Aliaga, en la categoría de Paisajes industriales [Fig. 3]; el Territorio de fortalezas medievales en Uncastillo (Zaragoza), en la categoría de Paisajes urbanos, históricos y defensivos [Fig. 4]; y, por último, el alto valle del río Aragón, Canfranc (Huesca), como espacio transfronterizo en la categoría de Paisajes simbólicos, que es el que analizamos en esta comunicación.



Fig. 2. Bestué, vista del característico paisaje agrario aterrazado.

Hemos evitado elegir casos exitosos desde el punto de vista de la tutela patrimonial que gozan de merecido reconocimiento (como por ejemplo, la localidad de Albarracín, bien gestionada por la Fundación Santa María,¹¹ o los parques culturales declarados y que gozan de un gestión adecuada).¹² En

11 <https://fundacionsantamariadealbarracin.com/es/> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

12 HERNANDO SEBASTIÁN, P. L., «Los Parques Culturales de Aragón», *Her&Mus: heritage & museography* n.º 8, 2011, pp. 88-95.



Fig. 3. Aliaga, vista general de la Central Térmica. Junio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 4. Uncastillo, vista de la población desde el castillo. Mayo 2023.
Foto Irene Ruiz Bazán.

cambio, se pretende dar visibilidad a otros menos conocidos, que están sin desarrollar desde el punto de vista de su proceso de patrimonialización, a pesar de que tienen grandes valores culturales, y que incluso carecen de protección legal. A la hora de proceder a la selección se ha valorado su autenticidad, integridad y relevancia histórica, social o ambiental, o su caracterización como paisajes identificando atributos culturales en el espacio geográfico.

Estudio de caso: el Valle alto del río Aragón

A pesar de la riqueza y diversidad de bienes que integran esta zona y que pueden considerarse parte sustancial del paisaje cultural, nos atrevemos a calificar este valle como un paisaje desconocido porque en realidad en el imaginario colectivo (y lo hemos podido comprobar a través de las encuestas realizadas en el trabajo de campo), está asociado a dos hechos: el ferrocarril a Francia (la estación internacional es su máxima expresión) y el esquí, obviando la existencia de otros bienes ligados a la historia no sólo de Aragón, sino de nuestro país, con notables valores de todo tipo, que son los que estamos estudiando y queremos poner en valor.

Destacan los restos ligados al Camino de Santiago, entre ellos el Hospital de Santa Cristina del Somport, situado en el Alto del Somport, a 1640 metros de altura, en la zona que culmina el Valle del Aragón conectando España con Francia. En este punto comienza el tramo aragonés del denominado Camino Francés a Santiago, también conocido como vía Tolosana o de Toulouse, un recorrido que experimentó un gran desarrollo durante la edad media y moderna, entre los siglos XI y XVI. En la actualidad, este tramo ha perdido su preeminencia respecto al recorrido navarro que pasa por Roncesvalles y que es mucho más conocido y frecuentado que el aragonés. El primer tramo de este camino aragonés recorre el Valle del río Aragón desde Somport hasta Jaca, un tramo de 164,3 km, en el que se localizan las poblaciones de Canfranc Estación y Canfranc Pueblo, Villanúa y Castiello de Jaca.

Al siglo XI se remontan los restos arqueológicos del Hospital de Santa Cristina, uno de los tres más importantes del mundo en la edad media según los expertos¹³. Sin embargo, cuando pensamos en la huella del

13 Son numerosos los estudios sobre esta histórica construcción, que suscitó el interés de los investigadores ya desde los inicios del siglo XX hasta el presente. Entre los diversos trabajos pueden citarse: ARCO Y GARAY, R., «El monasterio de Santa Cristina de 'Summo Portu'», *Linajes de Aragón*, n.º 5-7, 1914, pp. 101-116; LACARRA, J. M.^a, «Rutas de peregrinación. Los pasos del Pirineo y en el Camino de Santa Cristina a Puente La Reina», *Pirineos. Revista de la Estación de Estudios Pirenaicos*, n.º 2, 1945, pp. 5-27; UBIETO ARTIETA, A., «Los primeros años del Hospital de Santa Cristina de Somport», *Príncipe de Viana*, n.º 27, 1966, pp. 35-50; DURÁN GUIDOL, A., *El hospital de Somport entre Aragón y Béarn (siglos XII y XIII)*, Zaragoza, Ed. Guara, 1986; GARCÍA DUEÑAS, F., «El Real

Camino de Santiago en Aragón, difícilmente lo recordamos, porque nos viene a la memoria otros monumentos históricos mucho más famosos como la catedral de Jaca, el Monasterio de San Juan de la Peña, las iglesias de San Caprasio y Santa María en Santa Cruz de la Serós o las ermitas románicas de Santa María de Iguacel y San Adrián de Sasabe, entre otras. ¿A qué se debe por tanto esta situación? Algunas circunstancias la explican.

En primer lugar, la escasa presencia material de los restos que poco evidencian la relevancia histórica de la construcción [Fig. 5]. Del conjunto original calificado en el siglo XI por el *Codex Calistinus*¹⁴ como uno de los tres más importantes del mundo, junto con los de Jerusalén y el del Gran San Bernardo. Según las fuentes conservadas y los estudios realizados a partir de las excavaciones arqueológicas, esta construcción habría integrado una iglesia románica, un monasterio y un hospital, además de una necrópolis. En edad moderna se menciona además el palacio del prior y la ermita de Santa Bárbara. Un incendio producido en el contexto de la Guerra de Sucesión en el siglo XVIII,¹⁵ causó la destrucción del gran complejo hospitalario; después, el abandono del camino con el paso de los siglos, la incuria del tiempo y el desarrollo de la estación de esquí de Candanchú en las proximidades de estos restos, acabaron por conducir el conjunto a una situación de deterioro. Ésta se ha paliado en parte por sucesivas campañas de excavación, consolidación y mantenimiento abordadas a lo largo de las últimas décadas por el Gobierno de Aragón, que han permitido al menos la conservación de los restos. Se advierte en ellos una parte mínima de todo el conjunto, identificándose el basamento del templo románico y algunas

Monasterio de Santa Cristina de Somport», *Aragonia Sacra*, II, 1987, pp. 129–138; TILO ADRIÁN, M. A., y TURMO, A., «Excavación del Hospital de Santa Cristina de Somport (Candanchú). Campaña de 1991», *Arqueología Aragonesa* 1991, n.º 17, 1994, pp. 187–189; ONA GONZÁLEZ, J. L., «Fulgur y ocaso del Hospital de Santa Cristina», *Trébede*, n.º 24, 1999, pp. 35–50; VV. AA., *Aragón, puerta de Europa. Los aragoneses y el Camino de Santiago en la Edad Media*, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación Cultura y Deporte, Zaragoza, 2005; ONA GONZÁLEZ, J. L. (coord.), *Guía del Camino Jacobeo en Aragón*, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Zaragoza, 2010.

14 PICAUD, A., *Guía del peregrino medieval (Codex Calistinus)*, introducción, traducción y notas de Millán Bravo Lozano, Sahagún, 1991.

15 ONA GONZÁLEZ, J. L., «Septiembre de 1808: el incendio que acabó con Santa Cristina», *Jacetania*, n.º 210, 2005, pp. 48–51; ONA GONZÁLEZ, J. L., «Santa Cristina de Somport. De la ruina a la esperanza», *La Estela*, n.º 50, 2023, pp. 34–37.



Fig. 5. Restos arqueológicos del Hospital de Santa Cristina, Aisa. Julio 2024. Foto de las autoras.

huellas de otras construcciones adyacentes, pero el visitante con dificultad puede llegar a comprender el valor histórico de los mismos.

Los restos del hospital de Santa Cristina están protegidos legalmente, ya que fueron declarados BIC en la categoría de conjunto de interés cultural y zona arqueológica, mediante Decreto 69/2006, de 7 de marzo, del Gobierno de Aragón.¹⁶ Como zona arqueológica es aplicable el Título III de la Ley (arts. 65 a 71), que obliga a señalar una zona de protección y la necesidad de autorización para cualquier intervención en el mismo. Asimismo, los conjuntos de interés cultural deben contar con un plan especial de protección, plan que el Ayuntamiento de Aisa, dado que el yacimiento arqueológico se encuentra situado en su término municipal, aprobó en 1995. Así, el «Plan especial de los ámbitos P.E. y U.A. 9 del núcleo de Candanchu, del municipio de Aisa»,¹⁷ nace con el fin de abordar la plani-

16 https://www.boa.aragon.es/cgi-bin/EBOA/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=BOLE&PIECE=BOLE&DOCS=1-60&DOCR=28&SEC=BUSQUEDA_FECHA&RNG=200&SEPARADOR=&SECC-C=&PUBL-C=&PUBL=20060322&@PUBL-E= [Fecha de consulta: 30-X-2024].

17 Agradecemos al Ayuntamiento de Aisa que nos proporcionó copia del plan, si

ficación conjunta del área delimitada, liberando el entorno de las ruinas del antiguo convento-hospital de Santa Cristina con acceso inexistente hasta entonces, para lo cual determina el emplazamiento de los volúmenes edificables derivados del aprovechamiento del suelo, la delimitación del entorno de las ruinas (un total de 5428 m²) y el diseño de sus accesos.

En la actualidad este yacimiento que ha sido objeto de numerosas investigaciones, es accesible, está señalizado con un cartel explicativo en el que se incluyen los principales datos del conjunto, sin embargo sólo aquellos que saben de su existencia se acercan a visitarlo, por lo que no recibe prácticamente visitantes. Durante los meses de junio, julio y agosto de este año 2024, el Ayuntamiento de Aisa ha programado un amplio calendario de visitas guiadas en colaboración con la asociación Sargantana; si bien, constatando su relevancia histórica, sería necesario darlo a conocer de manera más activa a los posibles peregrinos y turistas, y aportar información complementaria que ayudara a imaginar sus dimensiones. Además, sería conveniente ponerlo en relación con otros restos vinculados con el camino aragonés en el valle como el puente medieval situado a la entrada de Canfranc Pueblo, viniendo desde Jaca, conocido como Puente Real de Francia, y que servía de acceso a la villa [Fig. 6]. Este puente, a su vez, hay que asociarlo al Puente de Roldán o San Antón, cuyos restos se encuentran junto al actual puente que conduce al Coll de Ladrónes.

De hecho, el Puente Real de Francia es otro de los restos que deberían ponerse en valor como parte de este sistema territorial integrado por bienes relacionados con el Camino de Santiago. El puente es una construcción medieval de la que se desconoce fecha concreta, destruido en el siglo XVI y reconstruido en 1599. Realizado en fábrica de sillería, tiene 35 metros de largo y presenta un solo vano apuntado de 15 metros de anchura. En la actualidad es accesible, se encuentra en buen estado de conservación y está señalado como parte del Camino. Desde el punto de vista del proceso de su patrimonialización, sería interesante aportar más información sobre el nexo con otros puentes medievales en la zona, y con el resto de estructuras ligadas al Camino entre ellas el mencionado Hospital de Santa Cristina de Somport). Este Puente Real de Francia o Puente de los Peregrinos, también conocido



Fig. 6. Puente Real, situado en la proximidad del pueblo de Canfranc Viejo. Febrero 2024. Foto de las autoras.

como Puente de Abajo, del Cementerio o Pon Nou, está protegido legalmente como parte del catálogo de bienes individuales que integran el Camino de Santiago en Aragón que fue declarado BIC en 2004;¹⁸ además está incluido en la lista de bienes individuales inscritos en el Patrimonio de la Humanidad UNESCO del sitio conocido como Caminos de Santiago en España (2014).

La posición estratégica de Canfranc en la frontera con Francia ha conllevado la construcción de diversas estructuras defensivas desde la edad moderna hasta nuestros días. De algunas sólo quedan vestigios (los restos de la torre de la Espelunca, construida bajo reinado de Felipe II por el ingeniero Tiburcio Spanocchi como protección y defensa del camino de Francia ante una posible invasión protestante desde el Bearn),¹⁹ pero se

18 Resolución del 25 de junio de 2001, de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, para la delimitación física de la ruta y del entorno afectado por el Camino de Santiago en el territorio de la Comunidad Autónoma de Aragón; y definitiva de 14 de enero de 2004. En su anexo 1 vienen recogidos todos los bienes y elementos que lo integran.

19 Los modestos restos de esta torre no están protegidos legalmente, pero sí está recogida en SIPCA, el Sistema de Documentación del Patrimonio Cultural. Aragónes. <https://www.dara-aragon.es/censo/1-INM-HUE-001-078-006/Torre/de/la/Espelunca.html> [Fecha de consulta: 30-X-2024].



Fig. 7. Vista exterior de la Torre de Fusileros, Canfranc. Julio 2024.
Foto de las autoras.

conservan importantes estructuras desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX.²⁰ Entre ellas se encuentran la torre de Fusileros, el fuerte del Coll de ladrones y los búnkeres de la Línea P, estructuras a las que los historiadores han prestado bastante atención, por lo que tenemos una abundante bibliografía sobre las mismas (pueden citarse los nombres de Juan Francisco Esteban o Juan Antonio Saéz García, entre otros).

La torre de Fusileros, popularmente llamada La Torreta, es una torre defensiva construida en 1876 tras la finalización de la carretera de Zaragoza a Francia por Somport, como parte del sistema defensivo del fuerte Coll de

20 ZUECO JIMÉNEZ, L., «Estado actual del patrimonio defensivo de los siglos XVI al XIX en el Pirineo Aragonés y su entorno», en Valdenebro García, J. V. (coord.) *El patrimonio fortificado pirenaico (s. XVI-XIX)*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2014, pp. 67-85.



Fig. 8. Vista interior de la Torre de Fusileros, Canfranc. Julio 2024.
Foto de las autoras.

Ladrones con la misión de salvaguardar la nueva vía de comunicación.²¹ Esta torre de tres pisos, realizada en fábrica de piedra silla y tejado de pizarra, de imponente aspecto y rodeada de un foso, en realidad tenía una gemela más adelante, en la parte alta del valle, que fue demolida en 1910 con motivo de la construcción del ferrocarril a Francia. Con su aspecto de bastión neorrenacentista, es un singular testimonio de la ingeniería militar del siglo XIX, y se ha convertido en uno de los elementos más significativos del valle [figs. 7 y 8].

Está declarada BIC desde 2006, y obedece a los denominados BIC's por ministerio de la ley,²² formando parte del listado de los castillos de Aragón

21 SÁEZ GARCÍA, J. A., «La fortificación de la frontera hispano-francesa a finales del siglo XIX: la batería de la Sagüeta y las torres fusileras en Canfranc (Huesca)», *Huarte de San Juan. Serie Geografía e Historia*, n.º 11, 2004, pp. 253-286.

22 Disposición adicional segunda de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio

protegidos. Su estado de conservación es bastante bueno porque, aunque se pensó en 1990 en su demolición y traslado a Jaca, la oposición de los vecinos consiguió que se mantuviera y se convirtiera en un centro cultural, con un fondo expositivo permanente que incluye una maqueta y fotos de la Estación de Canfranc, y una planta dedicada a exposiciones temporales. Dada su proximidad a la carretera y su imponente aspecto, recibe numerosas visitas. Además está bien señalado y es fácilmente accesible desde la carretera, aunque las escaleras impiden el acceso a visitantes con discapacidad física.

Por su parte, la otra gran construcción que forma parte del sistema defensivo construido en el siglo XIX es el Fuerte del Coll de Ladrone. Esta estructura militar está situada en un promontorio difícil de percibir desde el fondo del valle, a 1.356 metros de altura, emplazado unos kilómetros más arriba de Canfranc Estación y antes de llegar al Somport, controlando estratégicamente la carretera de acceso a Francia. Integrado por varias construcciones, algunas dependencias excavadas en la roca y tres pabellones de dos plantas realizados en buena sillería, el conjunto fue construido en el lugar donde existió una antigua fortificación erigida en 1758, que fue arruinada por los franceses y abandonada a comienzos del siglo XIX. La construcción actual se inició a partir del fin de la tercera y última guerra carlista, según proyecto redactado en 1888 por el ingeniero militar Julio Rodríguez Maruelo, desarrollándose las obras entre 1890 y 1895²³ [figs. 9 y 10].

Desempeñó su función militar durante décadas. Sus fines eran defender el nuevo ferrocarril internacional y controlar el contrabando de mercancías en la frontera. Pero en 1961 perdió su función militar, lo que propicia el inicio su deterioro. En 1990 fue subastado por el Ministerio de Defensa, siendo adquirido por una empresa privada.

Histórico Español, indica que se consideran BIC los bienes contenidos en el Decreto de 22 de abril de 1949, sobre Protección de los Castillos Españoles que dispone en su artículo 1 «todos los castillos de España, cualquiera que sea su estado de ruina, quedan bajo la protección del Estado [...]».

23 ESTEBAN LORENTE, J. F., «Proceso histórico de Coll de Ladrone: de Felipe II a Alfonso XII y a la Segunda Guerra Mundial», *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, n.º 16, 1990, pp. 195-206; SÁEZ GARCÍA, J. A., «El Fuerte de Coll de Ladrone a finales del siglo XIX», *Argensola*, n.º 114, 2004, pp. 291-343.



Fig. 9. Vista exterior del pabellón principal del fuerte Coll de Ladrones, Canfranc. Julio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 10. Vista exterior del mismo pabellón desde la parte posterior del fuerte Coll de Ladrones, Canfranc. Julio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 11. Vista interior del pabellón principal del fuerte Coll de Ladrones, Canfranc. Julio 2024. Foto de las autoras.

En la actualidad no es accesible, no puede visitarse,²⁴ y requeriría una intervención profunda tanto para la visita como para pensar en posibles usos. Además, para acceder al fuerte es necesario tomar una pista de 3 kilómetros de difícil trazado, que sale de la carretera. Por otro lado, su situación material es muy compleja ya que se encuentra muy deteriorado, lo que contrasta con el interés y la calidad de los restos conservados y la belleza de su entorno, en el que destacan las vistas panorámicas sobre el valle [fig. 11].

La potencia y las posibilidades de uso que podría tener esta fortaleza son numerosas. Sus valores son evidentes tanto como un notable testi-

²⁴ Agradecemos a la propiedad que nos facilitara el acceso para realizar el trabajo de campo.

monio de la arquitectura y la ingeniería militar del siglo XIX, como documento histórico de la condición de frontera de este territorio, explicando su relación con otros fuertes de la zona (la torre de Fusileros y el fuerte de la Sagüeta, por ejemplo), y de los Pirineos (la Ciudadela de Jaca y el Fuerte de Rapián). Con una posible intervención, siendo conscientes de que se trata de un proyecto de coste muy elevado dadas las dimensiones y el estado de la construcción, se recuperaría una parte importante de la historia contemporánea del valle, pero también podría darse nueva vida si se insertaran usos públicos, por ejemplo podría ser un albergue y/o un centro de interpretación de historia del valle, aunque la propiedad piensa más en un uso residencial-hotelero. Hoy es un lugar muy frecuentado por montañeros, pero infravalorado y desconocido para muchos visitantes de la zona.

Desde el punto de vista de la protección legal, Coll de Ladrone es está protegido ya que fue declarado BIC en la misma relación del 2006, en virtud de la disposición adicional segunda de la Ley 3/1999.²⁵ Ambos fuertes, Coll de Ladrone y la torre de Fusileros como bienes de interés cultural en la categoría de monumentos, están regulados en los artículos 12.2a) y 15 de la Ley de Patrimonio Cultural Aragonés. Las declaraciones genéricas, como es el caso de castillos, fortalezas y sistemas defensivos se contemplan en el artículo 22 de la mencionada ley; el régimen general de estos bienes (arts. 33 a 40), recoge aspectos tan diferentes como los deberes, prohibiciones, autorizaciones, licencias municipales, obras permitidas, o la declaración de ruina, entre otros.

En tercer lugar, cierran la secuencia de fortificaciones los búnkeres construidos durante el franquismo, concluida la guerra civil, entre 1944 y 1957. Se trata de la famosa Línea P (por los Pirineos),²⁶ una fortificación militar de 500 kilómetros de extensión, que atravesaba esta cadena montañosa desde el Mediterráneo hasta el Cantábrico. Este enorme conjunto militar defensivo que recuerda el monumental Muro Atlántico

25 Disposición adicional segunda Ley 3/1999, dice: «Son bienes de interés cultural asumidos por ministerio de esta Ley los castillos, escudos, emblemas, cruces de término y cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de arte rupestre y los monumentos megalíticos en toda su tipología existentes en Aragón».

26 GONZÁLEZ PALOMARES, D., «La organización defensiva del Pirineo: una visión en conjunto», *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, vol. 41, n.º 1, 2021, págs. 57-75.



Fig. 12. Búnker situado en la proximidad de la carretera a Francia, hacia el Somport. Julio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 13. Restos de una estructura defensiva en las proximidades de la carretera a Francia, hacia el Somport. Julio 2024. Foto de las autoras.

levantado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, fue construido con el objetivo de hacer impermeable la frontera, pero nunca llegó a terminarse del todo ni a utilizarse. Concretamente, Franco temía una posible invasión por parte de los republicanos que se habían exiliado o de los maquis y sus aliados. Aunque en un principio, se planeaban levantar entre 8000 y 10 000 asentamientos militares solo llegaron a construirse alrededor de 4000 búnkeres [figs. 12 y 13].

La línea P está integrada por diferentes tipologías de fortificaciones, muchas de ellas realizadas en hormigón, que reflejan el avance en el «Arte de la guerra» a mediados del siglo XX, así que como señala el arquitecto Martínez Ruste, que ha estudiado los búnkeres del valle del Aragón,²⁷ debemos considerarlas conectadas con un fenómeno de mayor alcance, no sólo español. Martínez Ruste ha documentado de manera precisa la existencia de nueve tipos: cuatro principales que cubren las actividades de vigilancia y detección, disparo manual, disparo de artillería y protección, y hasta cinco tipos derivados producidos por las combinaciones de los anteriores. En el valle existen, en muchos casos cubiertos por la vegetación, asentamientos para fusiles ametralladores, ametralladoras, ametralladoras antiaéreas, cañón contra carros, cañón de infantería de distintos calibres, morteros de 50 y de 81 mm, y observatorios como puestos de mando, depósitos de municiones y víveres y abrigos para la guarnición.

A pesar de que este conjunto de búnkeres de la Línea P situados en la parte alta del Valle del Aragón ha sido objeto de estudios y publicaciones, entre ellos los libros de José Manuel Clua Méndez,²⁸ que recogen y subrayan su valor histórico, en la actualidad estos búnkeres no están señalizados ni son accesibles. Se encuentran abandonados, en diversos estados de conservación, a veces bastante bueno al interior puesto que no llegaron a ser utilizados en conflicto bélico, pero algunos de ellos, los más fáciles de acceder, han sido vandalizados. Teniendo en cuenta su valor documental,

27 MARTÍNEZ DEL RUSTE, J., *Búnkeres de la Línea P en el valle del Aragón: valor paisajístico y proyectual de las arquitecturas excavadas* (Trabajo Fin de Grado), Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza, 2020.

28 CLUA MÉNDEZ, J. M., *Cuando Franco fortificó los Pirineos, La Línea P en Aragón: Generalidades / La Jacetania*, Zaragoza, Editorial Katia2004.

histórico, tecnológico y paisajístico, sorprende que no sean utilizados como «bienes patrimoniales», sobre todo porque en los últimos años han recibido gran atención por parte de la prensa, como respuesta al creciente turismo bélico o *dark tourism*, que mueve a numeroso público. A diferencia de otros lugares, como el valle de Tena donde se organizan visitas guiadas y los búnkeres son visitables, los del valle del río Aragón están por descubrir, difundir y gestionar adecuadamente.

Por último, la situación del valle como paso de frontera no sólo ha sido utilizada para aislar o proteger nuestro territorio, sino que también ha constituido una oportunidad para conectarnos con Francia y a través de ella, con Europa. En este sentido, uno de los proyectos más ilusionantes y reveladores de la fe en el progreso del siglo XIX y comienzos del XX es la construcción de la Estación Internacional de Canfranc, diseñada por el ingeniero Fernández Ramírez de Dampierre e inaugurada en 1928 por el monarca Alfonso XIII, momento culmen que representaba la materialización de las aspiraciones de modernidad y desarrollo social y económico de nuestra región.²⁹

La construcción de esta monumental infraestructura que implicó grandes movimientos de tierras, con la plantación de una extraordinaria masa forestal en prevención de los aludes que podrían obstaculizar en invierno el funcionamiento del ferrocarril, y que cambiaron de manera decisiva la fisonomía del paisaje del valle en esta zona (un hecho que no es conocido por los visitantes a esta zona), estuvo acompañada de una extraordinaria obra de ingeniería para conectar a través de un túnel (el famoso túnel del Canfranc), los ferrocarriles españoles y franceses. Su historia, además, se vincula a episodios como el del oro del Canfranc, ya que en Canfranc existió una Aduana internacional centro neurálgico durante la Segunda Guerra Mundial, que fue escenario del tráfico de al menos 86 toneladas de oro nazi desde Suiza a España y Portugal entre 1942 y 1943.³⁰ A cambio,

29 GARCÍA GUATAS, M., «El Canfranc: historias de una ilusión. Festejos, banquetes, medallas», en GARCÍA GUATAS, M. y Hernández Latas, J. A. (eds.), *Álbum «recuerdo de la expedición a Canfranc y el pantano de la Peña» 1908*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2021, pp. 13-33.

30 CAMPO, R. J., «El oro nazi saca del olvido a Canfranc», *Aragón rutas*, n.º 22, 2002, pp. 135-141; CAMPO, R. J., *El oro de Canfranc*, Zaragoza, Institución Fernando el

Franco y Salazar vendían wolframio y hierro a Hitler para sostener su maquinaria de guerra.

La conexión ferroviaria estuvo en funcionamiento hasta el 27 de marzo de 1970, cuando un tren francés de mercancías descarriló provocando el derrumbe del puente de L' Estanguet en el valle de Aspe, lo que produjo la interrupción del servicio y el cierre de la línea internacional que unía Zaragoza y Pau a través de Canfranc. Lo paradójico de la situación es que el accidente fue consecuencia del ahorro de costes en el mantenimiento eléctrico de esta línea deficitaria para la SNCF (*Société Nationale des Chemins de fer Français*). La reapertura de esta vía de comunicación continúa siendo una reclamación de los aragoneses pendiente de solución. El ferrocarril sigue operativo como línea de media distancia entre Zaragoza y Canfranc, y desde 2021 utiliza la nueva estación instalada en dos antiguos hangares de mercancías rehabilitados a tal fin, con la esperanza de que pronto se pueda acometer la conexión con nuestro país vecino.

Elemento clave de todo el complejo ferroviario que incluye numerosos almacenes y talleres, además de un barrio obrero para los trabajadores que participaron en su construcción (se conservan 12 de los 20 bloques contruidos, transformados hoy en viviendas para los habitantes del pueblo y apartamentos turísticos), y el mar de vías para acoger el tránsito ferroviario, es la Estación Internacional de Canfranc, una imponente construcción de 241 metros de longitud, y tres plantas de altura, que responde a los modelos de la arquitectura ecléctica y académica francesa del siglo XIX. Por su relevancia histórico-artística ha sido objeto de numerosos estudios y publicaciones³¹, entre ellos la tesis doctoral de Ignacio Mustienes Sánchez (2022),³² así como un seminario desarrollado por el Dpto. de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza (2012),³³ en el que se exploraron diversas posibilidades de uso y transformación del conjunto ferroviario, sin olvidar

Católico, 2002.

31 LERA AUDED, B., «La Estación Internacional de Canfranc: historia y actualidad», *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, n.º 33, 2021, pp. 97-135.

32 MUSTIENES SÁNCHEZ, I., «La Estación Internacional de Canfranc: historia de un sueño de la ingeniería, el arte y el paisaje», *Artígrama*, n.º 37, 2022, pp. 481-486.

33 MONCLÚS, F.J.; LÓPEZ MESA, B.; DE LA CAL NICOLÁS, P. (coords.), *Repensar Canfranc. Taller de Rehabilitación urbana y paisaje*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.



Fig. 14. Vista posterior de la Estación Internacional de Canfranc, acondicionada como hotel. Julio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 15. Vista interior de la Estación Internacional de Canfranc, acondicionada como hotel, detalle del vestíbulo. Julio 2024. Foto de las autoras.



Fig. 16. Vista general de una parte del Jardín de Memoria situado en el antiguo mar de vías de la Estación Internacional de Canfranc. Julio 2024. Foto de las autoras.

que ha sido reproducida en un ingente corpus de fotografías, postales y carteles [fig. 14].

Abandonada durante décadas desde su cierre en 1970, la Estación permanecía en un estado pésimo, habiéndose perdido parte de las instalaciones y elementos decorativos al interior. En 2002 fue declarada BIC en la categoría de monumento mediante Decreto 87/2002, de 6 de marzo, del Gobierno de Aragón (BOA 22 de marzo de 2002).³⁴ Pocos años después, en 2005, se puso en marcha un accidentado proceso de rehabilitación,³⁵ con algunas interrupciones debidas a cambios políticos y en la propiedad (en 2012 pasó del Ministerio de Transporte al Gobierno de Aragón), que tras casi 20 años ha concluido en su inauguración como hotel [fig. 15]. Además, en 2015 el Gobierno de Aragón, promovió un nuevo Plan General de Ordenación Urbana de la zona, que incluía la construcción de espacios públicos, la transformación de un antiguo depósito de locomotoras en el Museo del Ferrocarril de Aragón, y la realización de un Centro de Visitantes del Camino de Santiago en la antigua cochera francesa.

³⁴ <https://www.boa.aragon.es/cgi-bin/EBOA/BRSCGI?CMD=VEROBJ&MLKOB=8954371213> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

³⁵ PÉREZ LATORRE, J. M., «La remodelación de la estación de Canfranc», *Aragón turístico y monumental*, n.º 360, 2006, pp. 53-60.

Hace un año se inauguró la Estación con un nuevo uso como hotel de lujo de cinco estrellas,³⁶ con 104 habitaciones, además de una cafetería, comedor, spa, y un restaurante que acaba de ganar una estrella Michelin, pero sólo es accesible al público el vestíbulo. La parte posterior de la estación, en la zona donde se encontraba el mar de vías y la nueva estación actualmente en servicio, se ha acondicionado como espacio público, incluyendo un «Jardín ferroviario» [fig. 16] que actúa como lugar de memoria para recordar la vida ferroviaria que se desarrolló en este conjunto. Así, en esta zona se encuentran algunos elementos industriales originales que se exponen como testimonio de los usos del complejo ferroviario, pero de manera aislada y descontextualizada ya que son escasas las piezas conservadas. Además, todavía son numerosos los hangares, naves y vagones abandonados, incluso vandalizados, pendientes de recuperación. Tampoco se han realizado ni el Museo del Ferrocarril de Aragón ni el Centro de Visitantes del Camino de Santiago.

En la actualidad la Estación es el principal foco de atención de los turistas que visitan Canfranc y sus alrededores,³⁷ siendo la Oficina de Información y Turismo del Ayuntamiento quien organiza numerosas visitas guiadas, en las que la historia del edificio y del complejo se explica en los exteriores de la Estación, dado que sólo se permite el acceso puntual al vestíbulo de la misma.

Conclusiones

El Valle del río Aragón tiene un conjunto de bienes notables que, en nuestra opinión, permiten caracterizarlo como un paisaje cultural simbólico ligado a su naturaleza como espacio de frontera. Pero estos bienes son muy diversos cronológica y tipológicamente, y presentan aspectos muy diferentes en relación con su estado de patrimonialización.

Desde el punto de vista de la protección legal del patrimonio que conforma este paisaje cultural, solamente las dos categorías en las que se

36 «Un ferrocarril de lujo», *Jacetania*, n.º 271, 2023, pp. 12-17.

37 Ha contribuido notablemente a ello la recreación histórica anual de la inauguración de la Estación. RUIZ, R., «La historia moderna de Canfranc, nuevo reclamo turístico», *Jacetania*, n.º 246, 2015, p. 17.

subdividen los bienes inmuebles BIC, monumento y conjunto de interés cultural, cuentan con representación: en la primera se sitúan la Estación Internacional, la Torre de Fusileros y el fuerte de Coll de ladrones, mientras en la segunda se encuentra el yacimiento arqueológico de Santa Cristina de Somport. Por tanto, con certeza es acertado afirmar que está por revisar la protección de los bienes de la zona como bien lo demuestra la falta de figuras de protección de las defensas que conformaban la «Línea P», que a nuestro parecer son merecedoras de la calificación como BIC en la categoría de sitio histórico.

Otra grave laguna es la carencia de un censo de los bienes patrimoniales. Abundando en las deficiencias cabe indicar que los pocos bienes con protección son inmuebles y que atendiendo a la tipología y función, el patrimonio etnográfico, el industrial, el relacionado con el agua (puentes, fuentes acequias...), la arquitectura popular o la arquitectura religiosa rural no tienen protección alguna. Ni tampoco hay bienes muebles de valor que hayan sido protegidos. En consecuencia, es necesario por un lado la realización del censo de bienes que conforman el patrimonio cultural de este paisaje; por otro, es imprescindible la revisión y actualización de los bienes merecedores de algún tipo de protección legal.

Asimismo, desde el punto de vista de su proceso de patrimonialización, algunos bienes se conocen, están en buen estado, son accesibles e incluso constituyen el símbolo del valle: la Estación Internacional de Canfranc sería el más relevante, pero también puede citarse la Torre de Fusileros en la entrada del valle. Sin embargo, otros muy notables como el cuartel del Coll de Ladrones o el conjunto de búnkeres que integraban la línea P, no son accesibles e incluso se ignora su existencia a nivel popular y carecen de protección legal (el caso de los búnkeres construidos por Franco durante la 2ª GM es especialmente relevante), como acabamos de subrayar. Más aún, estos lugares están asociados con singulares momentos históricos y con grupos sociales que parecemos haber olvidado. Recuperar su valor histórico y las memorias a ellos ligados es una tarea fundamental para poder activarlos como bienes patrimoniales, y a la vez para asegurar la cercanía de la comunidad patrimonial vinculada a los mismos, que en este valle presenta una situación complicada, ya que muchos de los habitantes originales lo han abandonado, y los que quedan en muchos casos son trabajadores temporales poco vinculados al territorio.

En la actualidad el turismo que visita el valle se muestra particularmente interesado no sólo en las rutas naturales, puesto que nos encontramos con un paisaje espectacular, sino en acceder a la Estación Internacional, que presenta un aspecto espléndido tras su renovación hotelera (sin entrar a valorar algunos de los criterios de intervención que podrían ser cuestionables), aunque como hemos indicado ha sido profundamente transformado en su interior. Paradójicamente, no concitan igual interés otros puntos del valle de mayor importancia histórica como el Hospital de Santa Cristina o Canfranc Pueblo, para cuya visita hay que desviarse de la carretera que conduce a Canfranc Estación y a la frontera con Francia (túnel del Somport). Sería necesario, asimismo, poner en relación todos los bienes tanto en sus categorías con bienes afines (los restos del Camino de Santiago, las estructuras militares, los elementos relacionados con el transporte), como en su totalidad como parte de un paisaje cultural; una interrelación que hoy no se advierte en la difusión de estas construcciones, espacios y lugares.

En suma, reconocer el valor de este territorio como paisaje cultural implica la identificación precisa de los elementos que lo constituyen, su protección legal, el establecimiento de relaciones con bienes afines, su estudio y difusión entre la población de los valores histórico, artístico, paisajístico, material, etc. a ellos ligados, así como favorecer su conservación con las intervenciones de mantenimiento o restauración necesarias, asegurando al mismo tiempo que sean accesibles de forma universal, porque hemos constatado como en ninguno de los casos analizados las personas con discapacidad reciben atención.

Por último, se necesita una gestión patrimonial realizada por expertos formados a tal fin (entre ellos historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, etc.), para difundir, poner en valor y articular las medidas necesarias para convertir en un paisaje cultural activo el Valle alto del río Aragón, frenando la despoblación, con la participación de la comunidad patrimonial, y en colaboración con los organismos, entidades y colectivos que trabajan en este territorio.

EL PATRIMONIO COMO HERRAMIENTA DE DESARROLLO RURAL: LA EXPERIENCIA DE LA ASOCIACIÓN FUSET EN USED (ZARAGOZA)

Cultural Heritage as a Tool for Rural Development: The Case of the Nonprofit Asociación Fuset in Used (Zaragoza)

Alberto Sánchez Sánchez¹ y Guillermo Bosque Aurrecoechea²

En el verano de 2021, un grupo de jóvenes vinculados a la localidad zaragozana de Used fundamos la Asociación Fuset por el Patrimonio Rural con el objetivo de «divulgar, promover y reforzar el conocimiento, respeto, protección y uso del patrimonio cultural y natural del medio rural». Decidimos tomar el nombre medieval de Used –«Fuset»– como propio con la intención de hacer referencia no sólo al pasado de la localidad sino también al conjunto de la antigua Comunidad de Aldeas de Daroca, un olvidado organismo de autogobierno caracterizado por la implicación de la sociedad civil en la toma de decisiones.³ De este modo, nuestra iniciativa busca reivindicar el papel de esa misma sociedad civil –y también del patrimonio de carácter civil– como un potente instrumento para la revitalización económica, social y cultural en el territorio. A través de la recuperación y valorización del patrimonio histórico y de las técnicas constructivas tradicionales, desde Fuset pretendemos contribuir al desarrollo

1 Doctor arquitecto. Asociación Fuset. Dirección de correo electrónico: albertosanchezused@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-5226-8207>.

2 Arquitecto. Asociación Fuset. Dirección de correo electrónico: guillermo.bosque@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-6530-2549>.

3 CORRAL LAFUENTE, J. L., *La Comunidad de aldeas de Daroca en los siglos XIII y XIV: orígenes y proceso de consolidación*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987 y DIARTE LORENTE, P., *La Comunidad de Daroca: Plenitud y crisis (1500-1837)*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1993.

rural, cambiando además la forma de entender los proyectos de restauración de edificios históricos, poniendo el énfasis en los procesos y en las personas que participan en ellos y no tanto en el resultado final.

Nuestro entendimiento del patrimonio y de su encaje en el medio rural –tanto desde el punto de vista geográfico como económico y social– surge de nuestra propia experiencia personal y profesional. Los miembros de la junta directiva de Fuset –Alberto Sánchez, presidente, por una parte; y Guillermo Bosque, secretario, y Juan Fernando Marchán, tesorero, por otra– somos propietarios de sendos inmuebles históricos que adquirimos en Used en 2017 y 2021. Se trata de las casas-palacio de los Ibáñez de Bernabé y de los Thomey, dos edificios del s. XVII que habían permanecido deshabitados durante décadas hasta que pudimos adquirirlos para intentar salvarlos de una ruina inminente. Los autores de esta comunicación somos también conocedores del medio rural de primera mano, fuimos niños que asistimos a la escuela rural (en Used y en Figueruelas, respectivamente) y vivimos en estos municipios hasta que nos mudamos a Madrid y Barcelona para asistir a la universidad. Los autores de esta comunicación somos además arquitectos especializados en patrimonio histórico, y nuestra formación nos ha permitido entender que el uso de las técnicas constructivas tradicionales en la rehabilitación y restauración de edificios es más sostenible (técnica, medioambiental, económica y socialmente) que el uso de soluciones constructivas industrializadas. Nuestras respectivas experiencias profesionales y académicas en EE.UU. y China nos han servido por último para modelar nuestra propia visión de España y del medio rural español, permitiéndonos tomar cierta distancia de algunas prácticas constructivas comúnmente aceptadas y establecidas que no por ello dejan de ser inapropiadas para el patrimonio arquitectónico. Este doble posicionamiento –como *outsiders* e *insiders*– nos ha permitido entender el patrimonio rural como un valioso recurso cuyo uso, restauración, mantenimiento y conservación no deben ser vistos como una carga sino como una oportunidad para generar desarrollo económico y social.

Las escuelas «Fuset» de técnicas constructivas tradicionales

Cuando adquirimos las antiguas casas de los Ibáñez de Bernabé y de los Thomey, pronto entendimos que al margen de su relevancia histórico-artística, ambos inmuebles ilustraban lo mejor de un acervo constructivo

tradicional que había desaparecido casi por completo en Used y su comarca. En estos edificios –cerrados desde 1965 y desde finales de la década de 1990, respectivamente– se conservan muchas de las técnicas constructivas que un día fueron ubicuas en gran parte de la península ibérica y que hoy se perciben como extemporáneas. Muros de mampostería o los sillares perfectamente escuadrados de dinteles, esquinas y arcos ilustran el trabajo de canteros y picapedreros, como también hacen los suelos empedrados, tanto aquellos sencillos elaborados con lajas de piedra como otros que incluyen motivos geométricos y simbólicos. Las paredes de tapia y adobe ejemplifican las posibilidades de la construcción con tierra, en ocasiones reforzada con brencas de yeso. Este material es quizás el que presenta más diferencias con respecto a su uso contemporáneo: en estas casas, el yeso no solamente se utiliza en enlucidos interiores, sino también en el revestimiento de fachadas y, muy significativamente, en la realización de elementos estructurales como forjados y pilares de yeso en masa. La cal hidratada está presente en la práctica totalidad de los morteros de unión –incluyendo algunos morteros de «trabadillo», que incorporan yeso– mientras que la madera conforma tanto las vigas sobre las que apoyan los forjados de yeso vertido como los entrevigados de las cubiertas de teja cerámica. Los aleros de teja pintada, comunes tanto en Used como en muchos otros municipios del centro y este de la península ibérica, inspiraron precisamente el logotipo de la Asociación Fuset [figs. 1 y 2].



Figs. 1 y 2. Imagen del alero de tejas pintadas de una vivienda sita en C/ Carradaroca, 27 de Used (Zaragoza) y logotipo de la Asociación Fuset por el Patrimonio Rural.

En Used, como en muchos otros pequeños municipios de la España rural, la introducción de los materiales constructivos industrializados a partir de la segunda mitad del s. XX propició el paulatino abandono de las técnicas y materiales vernáculos. Así, soluciones constructivas y acabados decorativos tradicionales fueron sustituidos progresivamente por nuevos sistemas y formas de construcción, de modo que los albañiles locales fueron igualmente abandonando la transmisión oral y práctica de las técnicas vernáculos. De este modo, en apenas una generación se produjo un cambio completo de las formas de construcción que habían permanecido prácticamente inalteradas durante varios siglos, se desechó la producción local de materiales constructivos y se interrumpió la transmisión de estos conocimientos entre maestros albañiles y aprendices. Cuando fundamos la Asociación Fuset, se había perdido por completo tanto el uso como el propio mantenimiento de las técnicas y soluciones constructivas que conformaban todas las viviendas construidas con anterioridad a la década de 1950 del municipio. Había desaparecido ya la generación de albañiles que conocía esas técnicas tradicionales y apenas unos pocos vecinos recordaban todavía los lugares donde se preparaban las caleras o de los que se extraía la arena para realizar morteros. Al constatar esta realidad comprendimos que para poder intervenir en el patrimonio histórico de forma adecuada era imprescindible en primer lugar recuperar este conocimiento vernáculo olvidado. Así surgieron las escuelas «Fuset» de técnicas constructivas tradicionales.

Concebimos las escuelas como un conjunto de talleres eminentemente prácticos que buscan capacitar a los distintos agentes que intervienen en la conservación, gestión y mantenimiento del patrimonio rural, desde vecinos y propietarios particulares a técnicos, pasando por profesionales de la construcción y estudiantes en cualquiera de estos ámbitos. Estos talleres pretenden fomentar una intervención en el entorno construido del medio rural que sea más sostenible, favoreciendo el uso de materiales locales no industrializados, el ahorro energético y un consumo más responsable de los recursos. Al mismo tiempo, los talleres enfatizan la idea de que las intervenciones en los edificios históricos deben favorecer su conservación en buen estado, asegurando su funcionalidad a largo plazo y evitando los efectos negativos que muchos de los materiales constructivos contemporáneos —especialmente los morteros cementosos— tienen sobre los materiales constructivos tradicionales y sobre el propio funcionamiento higrotérmico de los edificios construidos con técnicas vernáculos. Desde el principio, y ante la pérdida completa de estos saberes en



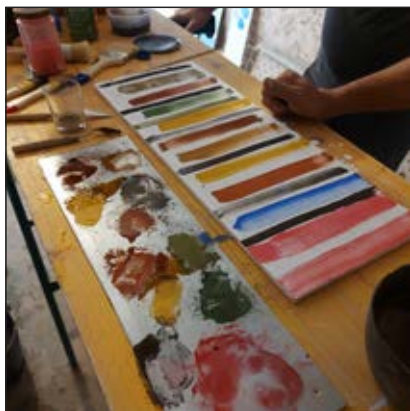
Figs. 3 y 4. Participantes en el primer taller de empedrados, celebrado en junio de 2022. Restauración del motivo geométrico del sello de Salomón que decora la entrada de la casa solariega de los Ibáñez de Bernabé de Used, durante el segundo taller de empedrados (octubre de 2022).

Used, en la impartición y coordinación de las escuelas «Fuset» contamos con profesionales de la Red Española de Maestros de la Construcción Tradicional, «un directorio nacional de buenas prácticas en los ámbitos de la construcción tradicional y su restauración que incluye información de un gran número de maestros en activo en el estado español».⁴

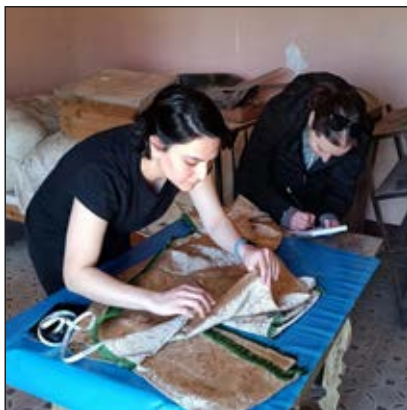
Desde la primavera de 2022, hemos organizado cinco ediciones de las escuelas de técnicas constructivas tradicionales, incluyendo tres talleres de distintas temáticas en cada edición. Hemos desarrollado cuatro talleres de empedrados bajo la supervisión de Amara Carvajal, restauradora experta en esta técnica constructiva, junto a quien los alumnos realizaron tanto la construcción de un nuevo empedrado como la restauración de un empedrado histórico, desde la selección de piedras en el campo hasta el rejuntado como morteros de tierra [figs. 3 y 4]. Hemos organizado dos talleres de esgrafiados con la experta Cristina Thió –Premio Richard H. Driehaus de las Artes de la Construcción– en los que los participantes aprendieron tanto la dosificación de pinturas a partir de pigmentos naturales como las

⁴ Red de Maestros de la Construcción Tradicional, disponible en: <https://redmaestros.com/> [Fecha de consulta: 03-XI-2024].

técnicas de dibujo y corte de los morteros de cal para la realización de esgrafiados [figs. 5 y 6]. Hemos albergado además un taller monográfico de catalogación de bienes muebles en colaboración con la Universidad de California, Berkeley, con la participación de la Profesora Margaretta Lovell y un grupo de estudiantes de su seminario avanzado sobre cultura material



Figs. 5 y 6. Muestras de color obtenidas con pigmentos naturales durante el primer taller de esgrafiados, celebrado en julio de 2022. Participantes elaborando un esgrafiado en el zaguán de la casa palacio de los Thomey de Used durante el segundo taller de esgrafiados en julio de 2023.



Figs. 7 y 8. Participantes en el taller de catalogación de bienes muebles organizado en colaboración con la Universidad de California, Berkeley, frente a la casa solariega de los Ibáñez de Bernabé de Used (Zaragoza). Dos de las alumnas, catalogando una cortina de tejido adamascado.



Figs. 9 a 12. De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

- Participantes en el tercer taller de morteros de cal celebrado en abril de 2023, atentos a las explicaciones de Raúl Gimeno en el corral de la casa palacio de los Thomey de Used.
- Dos participantes en el cuarto taller de morteros de cal (mayo de 2024), aplicándolos en sustitución de morteros cementosos.
- Elaboración de los encofrados para el vertido de yeso en masa en la realización de forjados.
- Detalle de un revoltón donde pueden apreciarse el encofrado con tablas de madera, el yeso vertido, y los trozos de teja usados a modo de relleno.

[figs. 7 y 8]. Además, hemos realizado otros ocho talleres dirigidos por el maestro albañil Raúl Gimeno, centrados en los distintos tipos, dosificaciones y usos de los morteros de cal (cuatro talleres), la diversidad de los usos del yeso en construcción tradicional (dos talleres), la construcción de muros de mampostería (un taller) y la restauración de muros de tapia (un taller) [figs. 9 a 12]. En este último taller pudimos contar con la participación del



Figs. 13 y 14. Montaje de un tapial durante el taller de restauración de muros de tapia de julio de 2024. Los miembros de la junta directiva de la Asociación Fuset por el Patrimonio Rural junto con Raúl Gimeno y Pepe Rodrigo (en el centro de la imagen).

maestro Pepe Rodrigo de Burbáguena (Teruel), el último adobero de la zona y quizás uno de los pocos albañiles que siguió construyendo con técnicas constructivas tradicionales durante la segunda mitad del s. XX, cuando apenas ya nadie lo hacía [figs. 13 y 14].

Durante todos estos cursos formativos, los participantes han podido aprender y poner en práctica las formas de construir previas a la popularización de los materiales industrializados, basadas en el aprovechamiento de los recursos y materiales de proximidad. La recolección de piedras en el campo –Used carece de río– para la realización de los suelos empedrados, su selección según formas y tamaños y la propia disposición de los cantos permitió a los participantes entender la laboriosidad de esta técnica. El rejuntado y el propio regado del empedrado sirvieron para ejemplificar la permeabilidad y transpirabilidad que caracteriza a este acabado, que en muchas viviendas de la zona ha sido recubierto de cemento, con los consiguientes problemas de precipitación de sales y humedades que esta acción conlleva. Del mismo modo, la realización de los encofrados de los revoltones entre vigas y el vertido de yeso líquido para formar los forjados permitió a los participantes entender la forma en que están realizadas la gran mayoría de las viviendas tradicionales del centro y sur de Aragón, donde el yeso es un material abundante y fácilmente accesible. La restauración de muros de

tapia sirvió para que los alumnos de ese taller comprendieran la importancia de intervenir en el patrimonio con técnicas que sean física y químicamente compatibles con los materiales tradicionales para asegurar la durabilidad de las intervenciones y evitar la aparición de problemas constructivos a medio y largo plazo.

Las cinco ediciones de las escuelas «Fuset» han contado con un total de 206 participantes. De ellos, más de la mitad (el 56,5 %) eran propietarios de casas de pueblo, bien por adquisición o bien por herencia, lo que demuestra la necesidad de formar e implicar a este colectivo en el mantenimiento del patrimonio construido—el grueso del patrimonio rural no lo constituye el patrimonio público o el patrimonio religioso, sino el patrimonio civil de propiedad privada. Geográficamente, algo más de un tercio de los participantes provenían de la provincia de Zaragoza (36,5 %), casi un 20 % provenía de Barcelona, y un 10%, de Madrid. Profesionalmente, algo más de un 45 % eran arquitectos o restauradores (35,8 % y 10,4 %, respectivamente) mientras que casi un 8 % eran albañiles, habiendo entre el resto de participantes una gran variedad de profesiones y estados laborales—abogados, profesores, jubilados, estudiantes...

Más allá del impacto social y cultural que ha tenido la propia organización de los talleres en Used—un municipio que apenas supera los 260 habitantes—desde el inicio del proyecto hemos tratado de medir meticulosamente el impacto económico de nuestro trabajo. A lo largo de las cinco ediciones de las escuelas «Fuset», los participantes han abonado unos gastos totales de matrícula e inscripción que ascienden a 28 815 €. Estos gastos han derivado en más de 20 300 € de salarios para los formadores, más de 7600 € en gastos en comercio local —incluyendo comidas y cenas en el bar de Used, compras en la panadería del pueblo, etc.— y más de 3600 € en adquisiciones de material en grandes comercios—almacenes de materiales en Calamocha, seguros de accidentes en la oficina de una correduría de seguros de Daroca, etc. Dado que la mayoría de los talleres han tenido una duración de tres días —viernes, sábado y domingo— y estimando un gasto medio de pernoctación por persona y noche de 50 € —en alojamientos tales como el albergue Allucant de Gallocanta, el hostel Las Grullas de Tornos, el hotel El Silo de Bello, o la Posada del Almudí de Daroca— los participantes habrían generado además 20 600 € por este concepto. Considerando igualmente un gasto mínimo de 30 € por

persona y día para manutención y otros gastos—una cifra desde luego más bien conservadora— se añadirían otros 18 540 €. Por último, el curso de catalogación e inventariado organizado en colaboración con la Universidad de California, Berkeley, supuso por sí mismo un impacto económico de más de 26 700 €, incluyendo los gastos en alojamiento, comidas, transporte local —autobús desde Used a Daroca, donde se alojaron— y otros conceptos.

De este modo, las cinco ediciones de las escuelas Fuset han generado más de 120 000 € de impacto económico directo—120 293,71 €, de acuerdo con nuestros registros. Esta cifra contrasta con los algo más de 16 000 € —exactamente 16 210,9 €— que la asociación ha recibido en forma de ayudas públicas a través de la Asociación para el Desarrollo Rural Integral (ADRI) Jiloca-Gallocanta, la financiación de los fondos LEADER y FEADER de la Unión Europea, el Gobierno de Aragón y el Servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Zaragoza. Así, el impacto económico de las escuelas «Fuset» multiplica por 7,4 las ayudas públicas recibidas o, dicho de otro modo, *cada euro de financiación pública recibido por la Asociación Fuset ha generado más de siete euros de impacto económico directo en el medio rural*. Creemos que, al margen del impacto sociocultural del trabajo que venimos desarrollando, estos datos avalan que efectivamente el patrimonio puede ser una potente herramienta para fomentar el desarrollo económico de aquellos municipios en riesgo de despoblación.

La labor divulgativa y de concienciación de Fuset

Junto con las escuelas «Fuset», desde el inicio de la actividad de la asociación hemos tratado de enfatizar la labor divulgativa recogida en nuestros estatutos, asesorando a propietarios particulares, entidades administrativas locales, otras asociaciones, técnicos y profesionales para asegurar una intervención adecuada en el patrimonio rural. Esta tarea tiene un enfoque tanto virtual como presencial. Partiendo de las cuentas divulgativas en Instagram en las que cada uno de los autores de esta comunicación compartimos información sobre los proyectos de restauración de nuestras respectivas casas —«casadepueblo» y «la_lazara»— desde la asociación hemos utilizado esta misma plataforma para compartir actualizaciones sobre

nuestras actividades en una cuenta monográfica—«asociacionfuset».⁵ En total, estos tres perfiles de Instagram nos permiten llegar a una comunidad que en el mes de noviembre de 2024 cuenta con más de 26 000 seguidores—18 800 en «casadepueblo», 4400 en «la_lazara» y algo más de 3000 en «asociacionfuset». En la cuenta de la asociación compartimos información sobre todos los talleres en forma de publicaciones, así como actualizaciones sobre otras actividades, enlaces de interés y fotografías diarias durante los propios talleres en forma de historias (*stories*) efímeras con una duración de 24 horas.

Junto con esta labor divulgativa digital, desde el comienzo de nuestra actividad hemos mantenido una presencia sostenida tanto en medios de comunicación como en encuentros presenciales, coloquios, talleres y otras actividades. La creación de la asociación y el inicio de las escuelas «Fuset» aparecieron ya en un artículo publicado en el periódico *El País* sobre la recuperación de las casas de Used firmado por la periodista Genoveva Crespo en marzo de 2022.⁶ Asimismo, el trabajo de la asociación abrió un reportaje de la edición británica de la revista *Monocle* sobre la despoblación de la España rural, y ha aparecido además en *Heraldo de Aragón*, *Aragón TV*, *Cadena SER*, *Radio Nacional* y *Cadena COPE*, entre otros medios.⁷ Por otra parte, los autores de este artículo, como representantes

5 Casadepueblo, <https://www.instagram.com/casadepueblo/> [Fecha de consulta: 3-XI-2024].

La Lázara, https://www.instagram.com/la_lazara/ [Fecha de consulta: 3-XI-2024]

Asociación Fuset, <https://www.instagram.com/asociacionfuset/> [Fecha de consulta: 3-XI-2024]

6 CRESPO, G., «Tres jóvenes al rescate de la arquitectura rural española», *El País* (Madrid, 4-III-2022), disponible en <https://elpais.com/eps/2022-03-04/nueva-vida-para-la-arquitectura-de-frontera.html> [Fecha de consulta: 3-XI-2024].

7 STOCKER, E., «Back to the Land», *Monocle*, (Londres, 15-IX-2022), disponible en: <https://monocle.com/magazine/issues/157/back-to-the-land/> [Fecha de consulta: 3-XI-2024].

PERIBÁÑEZ, C., «De California a Daroca para conocer los secretos de una casa aragonesa del siglo XVII», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 28-III-2023), disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2023/03/27/de-california-a-daroca-para-conocer-los-secretos-de-una-casa-aragonesa-del-siglo-xvii-1640992.html> [Fecha de consulta: 3-XI-2024].

AGUILAR, C., «La Asociación Fuset apuesta por recuperar la arquitectura tradicional y huir del “fachadismo” en el Jiloca y Daroca», *Diario de Teruel* (Teruel, 7-VI-2022), disponible en <https://www.diariodeteruel.es/comarcas/la-asociacion-fuset-apuesta-por->



Figs. 15 y 16. Presentación de la exposición «Cal, yeso, piedras y barro,» en el espacio EnLATamus de Remolinos (Zaragoza), 22 de julio de 2023.

de Fuset, hemos compartido nuestra experiencia en distintos foros universitarios y cursos de verano organizados por la Universidad de Cantabria, la Universidad de Navarra, la Universidad de Zaragoza y la UNED. Hemos participado además en foros ciudadanos e institucionales, como la III Jornada de técnicas constructivas tradicionales en la arquitectura contemporánea (Torroella de Montgrí, Girona, octubre de 2023), el II Foro Ciudad y Paisaje (Cuenca, noviembre de 2023), o la jornada Construir en clave sostenible organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (Zaragoza, noviembre de 2024). Durante el verano de 2023 presentamos además una exposición monográfica sobre el trabajo de la asociación y sobre las técnicas constructivas tradicionales en colaboración con el colectivo Enlatamus de Remolinos (Zaragoza) [figs. 15 y 16]. Todas estas actividades nos han permitido llegar a un público diverso, tanto geográfica como socialmente, ayudándonos en nuestro objetivo estatutario de concienciar sobre el valor del patrimonio rural.

Conclusiones

Apenas tres años después de la firma del acta fundacional de la Asociación Fuset por el Patrimonio Rural el 15 de agosto de 2021, los autores de esta comunicación consideramos que nuestro trabajo ejemplifica bien el potencial del patrimonio como un recurso para el desarrollo económico y social del medio rural. Como propietarios de dos viviendas históricas, como personas crecidas en el medio rural, y como profesionales de la arquitectura, consideramos que nuestro desempeño altruista en la Asociación Fuset —una entidad sin ánimo de lucro— demuestra que la implicación de la sociedad civil ofrece una alternativa a un modelo de cuidado del patrimonio que se asiente exclusivamente en la cambiante voluntad política de las administraciones públicas. En el caso de los pequeños municipios como Used, nuestro trabajo ilustra que la inacción de las corporaciones municipales —ya sea por falta de medios técnicos o económicos o por una notoria falta de interés y voluntad política— puede ser contrarrestada por el empuje de colectivos locales, sin menoscabar el hecho de que reclamemos un mayor apoyo económico y un mayor interés por parte de administraciones supramunicipales, desde las diputaciones provinciales al Gobierno de Aragón.

Asimismo, creemos que el trabajo de la Asociación Fuset señala también el valor social y económico del patrimonio civil, que constituye en realidad la gran mayoría del patrimonio construido tanto en el medio rural como en el medio urbano. Frente a un modelo de intervención financiada con fondos públicos que ha primado la restauración del patrimonio religioso con un carácter finalista, premiando la rapidez en la ejecución de las obras y no tanto su sostenibilidad social ni arquitectónica a largo plazo, desde Fuset apostamos por un mantenimiento y rehabilitación del patrimonio de carácter civil, realizados de forma continua y sostenida en el tiempo por la sociedad civil con el apoyo de la administración pública. Las casas palacio que los miembros de la junta directiva de Fuset adquirimos en su día como propietarios particulares estaban condenadas al derribo inminente o a su propio colapso por la falta de conservación: su recuperación y nuestros proyectos personales vinculados a ellas fueron el germen de la asociación Fuset, de modo que podemos afirmar sin duda que sin estos inmuebles, la asociación no existiría.

Por último, conscientes del creciente peso otorgado a los valores cuantitativos en detrimento de los valores cualitativos a la hora de examinar el éxito de cualquier iniciativa, los autores de esta comunicación queremos enfatizar las métricas económicas que avalan el trabajo de la Fuset. Sin más herramientas que nuestro trabajo voluntario, el uso de las redes sociales, y unos exiguos 16 200 € recibidos en ayudas públicas –en torno a 5400 € por año– las actividades organizadas por Fuset han resultado en un impacto de más de 120 000 € en el territorio. A nuestro juicio, estas cifras demuestran que, incluso sin considerar el importantísimo impacto social y cultural de la rehabilitación y restauración del patrimonio histórico, su poder como herramienta para el desarrollo rural desde un punto de vista económico está plenamente demostrado. Confiamos en que nuestra experiencia sirva de inspiración para que otros grupos y colectivos del medio rural contribuyan a un cambio de paradigma que ponga a la sociedad civil y a la arquitectura de carácter civil en el centro de las políticas de conservación del patrimonio rural en Aragón y en el conjunto de España.

LAS COMUNIDADES E INSTITUCIONES ANTE LOS RETOS DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO EN ENTORNOS DESPOBLADOS. EL MAESTRAZGO TUROLENSE

*The challenges of heritage management by communities and
institutions in depopulated environments*

Sofía Sánchez Giménez¹

Las comunidades locales y las instituciones que las representan juegan un papel esencial en la gestión y salvaguarda del patrimonio cultural en el medio rural, que comparte valores universales y que trasciende las fronteras de su territorio. Podría decirse que, interviniendo en esos bienes para lograr legarlos a las generaciones futuras en las mejores condiciones, están contribuyendo a incrementar el conocimiento y la cultura en general y no solo en beneficio propio.

La cultura, el arte, la historia, las tradiciones, y la innovación están en los pueblos y se aprovechan, dotan de sentido y amplían desde los pueblos. Esta comunicación trata de mostrar algunos procesos de gestión del patrimonio aragonés desde dentro de un territorio, la Comarca del Maestrazgo, eminentemente rural y que está inmerso en un largo proceso de despoblación, que lleva al límite sus posibilidades de desarrollo futuras comprometiendo las condiciones para la preservación de su inmenso patrimonio material e inmaterial.²

1 Técnica de Patrimonio Cultural de la Comarca del Maestrazgo. Dirección de correo electrónico: sofiasanchez77@hotmail.es.

2 3152 habitantes para la Comarca del Maestrazgo según figura en censo de población 2023, *Censos de población anuales. Años 2021-2023*. INE, disponible en <https://www.aragon.es/-/censo-anual-de-poblacion> dando un total de 3,1h/km. [Fecha de consulta: 30-X-2024].

Si consideramos que el museo es un territorio, la colección el patrimonio y el público la comunidad, estamos hablando de Nueva Museología, que tiene en España y concretamente en Molinos (Comarca del Maestrazgo en Teruel) una de las experiencias más longevas en las que se intentó no solo ensayar o desarrollar, sino también generar sus principios, ya que este movimiento se caracterizó por crecer en las dos direcciones desde la teoría a la práctica y desde las prácticas a la teoría sin imponer recetas.

En relación a ello, nos proponemos destacar prácticas de gestión del patrimonio cultural con sus aciertos y errores que permitan ejemplarizar los procesos cuyas conclusiones puedan sumarse a la teoría y al revés, mostrar cómo las ideas se materializaron.

En 1984 nace el Museo de Molinos y tres años después la localidad acoge el IV Taller del MINOM. Un evento de carácter internacional en un momento expansivo del movimiento neomuseológico. Bajo el título del taller: *retos ideológicos de la Nueva Museología* que incluía el subtítulo *de las teorías a las prácticas*, se interpelaba a los asistentes: ¿Podemos encontrar un denominador común o debemos considerar la acción museológica de la nueva museología como el reflejo de la diversidad de las sociedades y de sus elecciones fundamentales?³

En respuesta a esta pregunta, lo que nos interesa destacar ahora es la importancia de reunir y reflexionar sobre las oportunidades y obstáculos que sirven de manual de ruta, de los que se extraen ideas que se pueden aplicar en el futuro.

La definición de museo de agosto de 2022 promulgada por el ICOM alude al patrimonio material e inmaterial, a conceptos que no son nuevos, pero sí están especialmente vigentes como la inclusión, la diversidad, la descolonización o la sostenibilidad en los museos y sus colecciones. Además, incluye la siguiente premisa: «con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos».⁴

3 ANDRÉS, M., *Informe del IV Taller Internacional de Nueva Museología*, 9 de diciembre de 1987, no publicado, Archivo de Mateo Andrés.

4 El 24 de agosto de 2022, en la Asamblea General Extraordinaria celebrada en el marco de la 26ª Conferencia General de ICOM, que tuvo lugar en Praga (República

Si consideramos que en el museo es importante la participación de las comunidades, los museos locales, ecomuseos, los museos abiertos al territorio, y todos aquellos que operan en lugares de fuerte identidad conformados por pequeños grupos sociales como lo son quienes habitan el medio rural en España, estarán más preparados o tendrán más posibilidades de atender a dicha premisa.

Todo ello es perfectamente extrapolable a la gestión del patrimonio cultural en entornos despoblados ya que la frontera entre la museología o la gestión del patrimonio en estos contextos termina por diluirse.

Un perfecto ejemplo es el Museo de Molinos, que nace como un museo más o menos convencional promovido por una asociación conformada casi únicamente por emigrados que añoran su pueblo y sienten la necesidad de preservar su patrimonio material e inmaterial recuperando tradiciones o queriendo tener una sede física y una colección tangible, como la del escultor exiliado Eleuterio Blasco Ferrer, y que pasa a convertirse en un museo abierto al entorno, multidisciplinar y virado al desarrollo de la localidad.

Ese museo diferente con salas de ecosistemas y paleontología vinculadas a recorridos por destacados elementos del paisaje de la localidad, con la colección de arte contemporánea de Eleuterio Blasco Ferrer y que se proyectó hacia la rehabilitación del patrimonio a través de una de las primeras escuelas taller de Aragón, es reconocido por el Sistema de Museos Aragonés, de forma excepcional y sin que haya vuelto a suceder [fig. 1].

De aquella experiencia expandida y compartida con otras prácticas ejemplares en 43 municipios gracias a los fondos LEADER, nació el Parque Cultural, hoy GEOPARQUE del Maestrazgo. Surge como un proyecto de desarrollo rural vinculado a la gestión del patrimonio cultural en general.⁵ No se centra específicamente en un tipo de patrimonio como otros parques que reúnen a sus municipios en torno a los abrigos rupestres, al chopo cabecero, etc.

Checa), se aprobó la nueva definición, disponible en <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

5 NAVAJAS CORRAL, Ó. Y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., «Memoria de un territorio Musealizado. El Parque Cultural del Maestrazgo», en Prieto Martín, J. y Ruíz Capellán, V. (Ed.), *Arte y Memoria*, Vol. 6, Teruel, Universidad de Zaragoza, Universidad de Ibagué, 2024, pp. 77-92. <https://doi.org/10.35707/9788410169142> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

El Parque fue conformado por algunos proyectos muy potentes como el GEMA, Grupo de Estudios de Mas de las Matas, el Parque Paleontológico de Galve, el Parque Geológico de Aliaga o el Museo de Molinos. Además, en el resto de los municipios del parque, se promovió una red de museos y centros de interpretación que pretendían ser importantes revulsivos turísticos, y que, aunque no llegasen a cumplir las expectativas, por las dificultades de estas pequeñas localidades para poder invertir en la gestión, lograron recuperar valiosos ejemplos del patrimonio cultural de titularidad pública y adquirir y restaurar otros de titularidad privada. Así los nuevos espacios museológicos, al destinarlos a uso turístico y cultural, proporcionaban argumentos para renovar los bajos de los antiguos ayuntamientos, las cárceles, los molinos de harina o de aceite, hornos de pan, de tejas, hospitales, ermitas, etc. de titularidad pública y que en ideario colectivo conformaban la identidad de un pueblo. Estos bienes, abandonados



Fig. 1. El Mât monumento emblemático de la Nueva Museología en la Plaza de Molinos restaurada por la Escuela Taller, Fotografía: Comarca Maestrazgo, 2024.



Fig. 2. Museo de las Guerras Carlistas de Cantavieja.
Fotografía: Comarca del Maestrazgo, 2022.

en buena parte por haber perdido su función y por la falta de inversión pública en estas pequeñas localidades, volvieron a ser útiles a las comunidades mostrando una imagen moderna y adaptada a los tiempos [fig. 2].

La despoblación supuso la merma de recursos para invertir en las localidades por parte del sector público y privado, lo que al mismo tiempo dejó olvidado y sin adaptaciones todo ese patrimonio cultural que se encontró sin apenas cambios, pero con muchas afecciones. El proceso de rehabilitación duró varios años con inversiones animadas por el Centro de Desarrollo del Maestrazgo Turolense (CDMT), que gestionaba los fondos LEADER, que movilizaron la financiación municipal y del Gobierno de Aragón y que contribuyeron decididamente a preservar otros patrimonios materiales e inmateriales asociados a estos centros. La selección de los lugares y temáticas propuestos partió de personas y colectivos destacados por formar parte de los ayuntamientos o de asociaciones culturales o por su actividad empresarial.⁶

6 SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., *De la Nueva Museología en Molinos al Geoparque del Maestrazgo, Una experiencia de cultura de calidad para el medio rural*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2024, p. 213.

El proceso seguido de abajo arriba, con iniciativas que surgen desde los entes locales o los propios vecinos puede considerarse, con sus matices, ejemplar. Lo que no quiere decir que siempre hubiese consultas ni consensos que afectasen a todos los habitantes.

En las zonas despobladas generalmente se han producido pocos cambios de uso, pocas nuevas infraestructuras, lo que ha supuesto que se preserven elementos del patrimonio desaparecido en las regiones más industrializadas. La situación actual de los municipios de la Comarca del Maestrazgo supone que, en algunos casos, unas pocas decenas de habitantes, a través de sus ayuntamientos y asociaciones, deban gestionar zonas urbanas de gran valor histórico, artístico y etnológico y con un entorno paisajístico bien conservado, pero con unos medios muy exigüos. Los esfuerzos de las asociaciones culturales, cofradías, y de los vecinos en general son intensos pero su labor resulta inabarcable.

Numerosos proyectos patrimoniales se han podido impulsar gracias a la colaboración de los entes que actúan en este territorio: la Comarca del Maestrazgo, el Parque Cultural del Maestrazgo, ADEMA (Asociación Desarrollo del Maestrazgo) o CEMAT (Centro de Estudios del Maestrazgo), con financiación autonómica, nacional o europea, junto a las asociaciones culturales y los ayuntamientos. Como ejemplos de ello, la recuperación de las antiguas escuelas, la exposición del ajuar del hospital de Tronchón, la limpieza y ordenación de los archivos municipales localizando documentos excepcionalmente valiosos para la historia de Aragón, el proyecto *Territorio Carlista* en 2024, *Cuando el Maestrazgo levantó sus palacios* en 2022, acompañados de expertos vinculados a la Universidad de Zaragoza principalmente.

Se ha hecho un esfuerzo importante por recuperar elementos originales que precisaban con urgencia ser reunidos, catalogados y en la medida de lo posible acondicionados para mejorar su estado de conservación. Pero uno de los efectos de la despoblación de las zonas rurales, que podemos comprobar al iniciar un nuevo proyecto, ha sido la ausencia de investigación académica sobre el patrimonio cultural. Aquí destacaremos la importancia de los vecinos o hijos del pueblo que han dedicado tiempo y esfuerzos a localizar documentos y a reunir datos que permitan reconstruir la historia local y la de sus bienes materiales e inmateriales.

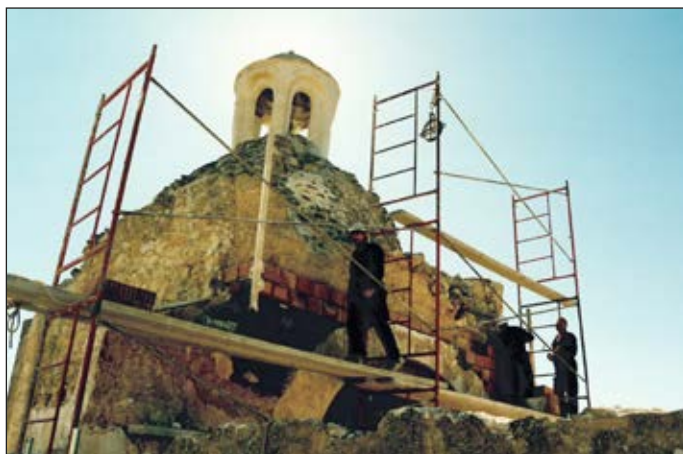


Fig. 3. Trabajos de restauración de la ermita de la Virgen de Los Pueyos en Las Cuevas de Cañart en 1997. Fotografía: Pilar Sanguesa.

Esos estudios existentes, en ocasiones pasan desapercibidos al investigador universitario que no realiza eficazmente la labor de campo. Artículos en revistas locales o publicaciones auspiciadas por los municipios e incluso por los propios autores, quedan fuera de los circuitos convencionales de bibliotecas universitarias y resultan poco accesibles. Son esenciales en este sentido los centros de estudios locales, agrupados en torno a los institutos de estudios provinciales, que suelen promover una intensa labor editorial. Estos centros, junto a las administraciones y otras asociaciones, facilitan un primer contacto con el territorio al investigador.

Pero si queremos un ejemplo claro de remontada en que la recuperación del patrimonio cultural ha sido la base para frenar y revertir la despoblación y abandono de un pueblo, hay que considerar el proceso vivido en Las Cuevas de Cañart [fig. 3].

Con un decreto del 11 de diciembre de 1969 se acuerda la anexión de los ayuntamientos de Las Cuevas del Cañart y Ladruñán al de Castellote por no poder prestar los servicios mínimos. Durante las décadas anteriores se habían mermado las posibilidades de futuro de Las Cuevas y el municipio perdió su autonomía, junto a muchos otros, en un proceso que se acentuó en España en la década de los sesenta. En Teruel hay una primera

oleada de fusiones de municipios y del listado de 14 municipios 5 pertenecen a la comarca del Maestrazgo que actualmente cuenta con 15 municipios. Junto a Las Cuevas, Dos Torres de Mercader, Ladruñán y Santolea pasaron a pertenecer a Castellote y Montoro de Mezquita a Villarluengo.⁷ Todavía hoy persiste el enfrentamiento entre dos posturas antagónicas, aquellos que proclaman la necesidad de favorecer a los municipios que tienen una población suficiente para generar dinámicas económicas en torno suyo, lo que supone la centralización de los servicios, y aquellos que consideran la importancia de defender cada pequeño núcleo.

Entre los argumentos en contra de la viabilidad de la reforma del mapa administrativo reduciendo el número de municipios, se encuentra la situación de desamparo evidente que se aceleró en poblaciones como Las Cuevas de Cañart que, durante años, sufrió la degradación de los espacios y lugares públicos contribuyendo a mermar su patrimonio cultural y abocar a la localidad a su desaparición.

En el año 1992 se crea la Junta Promotora para la Segregación del Municipio de Castellote. Aunque no se logró recuperar la municipalidad, en 1998, Las Cuevas de Cañart se convirtió en la primera «Entidad Local Menor» de la Provincia de Teruel, asumiendo la mayor parte de las competencias propias de un ayuntamiento.⁸

En todo ese proceso, los vecinos e hijos del pueblo, fueron atendiendo a cada vez mayor grado de compromiso para garantizar el futuro de Las Cuevas, reforzando lo común, los símbolos de su identidad. En el 22 de noviembre de 1993 nació la Asociación Juvenil «El Morrón», cuyo objetivo prioritario era la recuperación del Patrimonio Cultural del pueblo.

En 1997, con aportación económica de la administración; de Paco Herrero (cuyo impulso y compromiso son ampliamente reconocidos); del trabajo voluntario de la asociación; y con participación del CDMT, se

7 CHUECA DIAGO, M. C. Y SOLANS CASTRO, M., «Cambios en la configuración del mapa municipal aragonés entre 1940-1980», *Cuadernos de Aragón*, n.º 12-13, 1980, pp. 213-230.

8 DECRETO 56/1998, de 24 de febrero, del Gobierno de Aragón, por el que se aprueba la constitución de la Entidad de ámbito territorial inferior al municipal de Las Cuevas de Cañart, del municipio de Castellote, de la provincia de Teruel, (N.º 28).



Fig. 4. Espacio musealizado en un ala del claustro del Convento Servita de Las Cuevas de Cañart. Fotografía: Comarca del Maestrazgo, 2020.

emprendieron las labores de rehabilitación de la ermita de San Blas, que luego sería centro de interpretación del patrimonio cultural de Las Cuevas. También se restaura el Portal de Marzo; el horno medieval de pan y se realizó el desescombro y consolidación de muros y arcos del Convento Servita.⁹ Aquella actuación logró lo más urgente, mantener en pie las estructuras conservadas y sensibilizar sobre la importancia de este patrimonio.

Veinte años después, en 2017, se concedió una subvención del Fondo de Inversiones para Teruel, al proyecto de rehabilitación del Convento. A partir de ese momento se reconstruyó el ala del claustro aneja a la iglesia y se habilitó el acceso a la espadaña, colocando una nueva escalera en el lugar que ocupó la original. En el moderno espacio generado en el claustro se creó un espacio expositivo donde interpretar la historia del convento, que fue financiado por los fondos LEADER y cuyos contenidos fueron coordinados desde la Comarca del Maestrazgo [fig. 4].

9 «Finaliza la rehabilitación de varios edificios de Cuevas de Cañart», *La Comarca*, del 25 de abril al 1 de mayo de 1997.

Las soluciones adoptadas no resultaron definitivas y en la última restauración impulsada por la Comarca del Maestrazgo con la colaboración de la entidad local de Las Cuevas, del arco de acceso a la iglesia desde el claustro, ha sido necesario retirar los morteros y colocar otros más efectivos para proteger el muro.¹⁰ Aun con todo, no se puede entrar dentro de la iglesia porque todavía no están consolidados los arcos y bóvedas que quedan en pie. Pero gracias a ese trabajo inicial voluntario se consiguió salvar lo que quedaba de la ruina y convertir el convento en uno de los iconos del Maestrazgo.

En 2024 las dos iglesias de Las Cuevas que hace tan solo una década estaban en uso, se encuentran clausuradas por afecciones en sus tejados. La iglesia parroquial dedicada a San Pedro y que conforma el espacio urbano más céntrico frente al Hotel Don Íñigo de Aragón, precisa una intervención urgente para que no se desmoronen sus bóvedas y cúpula con una viga gravemente dañada.¹¹ La iglesia del convento de Concepcionistas Franciscanas, también propiedad de la Diócesis de Teruel, está todavía peor, con el desprendimiento de parte de la pared y el tejado sobre los bancos junto al coro.¹²

La asociación cultural ha continuado activa durante estos años en la defensa del patrimonio, pero sus exiguos ingresos no pueden sostener los gastos que suponen la falta de mantenimiento de estos edificios. En 2013 solicitaron permiso para realizar unas reparaciones de urgencia en el tejado de la iglesia del convento,¹³ pero diez años después los costes del

10 Fundación Santa María de Albarracín, *Memoria de intervención parcial de un muro con yeserías. Convento Servita. Las Cuevas de Cañart*, 2021, no publicado. Archivo Comarca del Maestrazgo.

11 Los daños suponen abombamientos en los faldones de la cubierta, caída de materiales de varias bóvedas. Arcos y bóvedas agrietados y cornisas con riesgo de caída de materiales en la vía pública según el informe técnico solicitado por la entidad local menor de Las Cuevas de Cañart encargado al arquitecto Miguel Ferrer Rodríguez y firmado el 24 de mayo de 2022, Archivo Municipal de Las Cuevas de Cañart.

12 Documento bajo el título *Informe Técnico de Estado de la Iglesia del Convento de las Monjas Franciscanas*, encargado por la Entidad Local Menor de Las Cuevas de Cañart a UDDA Arquitectura SLP, enero 2021, Archivo Municipal de Las Cuevas de Cañart.

13 Documento de autorización de concesión de obras a la Asociación Cultural «El Morrón», para el arreglo urgente de tramo de tejado en iglesia de las Concepcionistas, 7 de diciembre de 2013, Archivo Municipal de Las Cuevas de Cañart, Archivo Municipal de Las Cuevas de Cañart.

arreglo del tejado superan con creces las posibilidades económicas de la asociación o la entidad local [fig. 5].

El problema de la falta de mantenimiento de los edificios religiosos una vez que las parroquias van contando con menos fieles supone que sea inabarcable la labor, por parte de la Diócesis de Teruel, de sostener todo este patrimonio. En una comarca como la del Maestrazgo con tan solo 16 localidades y que apenas supera los tres mil habitantes en 2024 el panorama es alarmante. La iglesia de San Abdón y San Senén, parroquial de Dos Torres, dependiente de Castellote, tiene afecciones similares a la parroquial de Las Cuevas. En Luco de Bordón, también dependiente de Castellote la imponente ermita del Santo Sepulcro, en la parte más alta del casco urbano, saqueada durante la Guerra Civil está en un estado deplorable, pero la parroquial, aneja al edificio del antiguo ayuntamiento, también sufre



Fig. 5. Último tramo de la nave arruinado en la Iglesia del Convento de Concepcionistas Franciscanas en Las Cuevas de Cañart. Fotografía: Comarca del Maestrazgo, 2023.

humedades por las filtraciones del tejado. En la localidad vecina de Bordón, su parroquial tiene en el aire los yesos de las bóvedas. En Cantavieja, colapsó una parte del tejado del oratorio de San Miguel. Construido en 1411, desde hace más de un año espera una intervención de urgencia para que no se arruinen los arcos de su lonja. En La Cañada de Benatanduz tampoco celebran misas en su iglesia parroquial porque, de nuevo, hay daños en las vigas del tejado que comprometen las bóvedas.

Conclusiones

El Maestrazgo turolense durante tres décadas ha sido un lugar de innovación en cuanto al aprovechamiento del patrimonio cultural como impulsor del desarrollo rural. Aunque no supone una receta definitiva que revierta la despoblación, si ha logrado contribuir a paliarla y a conservar un patrimonio que contribuye a la cultura universal.

Una de sus localidades, Las Cuevas de Cañart, se encuentra en una situación límite, que sería mucho peor sin la acción de sus vecinos y personas vinculadas a través de la asociación El Morrón y la entidad local. Las oportunidades para salvaguardar este patrimonio han de ser demandadas por las comunidades que lo custodian. Las administraciones deben de ponerse al servicio de esos intereses. Uno de los problemas más acuciantes del patrimonio en lugares con una incesante pérdida de población es el mantenimiento de los edificios religiosos. La diócesis, como propietaria, no está pudiendo ocuparse sin ayuda del sector público. Como viene demostrándose en Las Cuevas, el papel de la sociedad civil es determinante para lograr el apoyo de las administraciones.

ENTORNO, TERRITORIO E HISTORIA EN LA PUGNA CONTRA LA DESPOBLACIÓN DE LOS MUSEOS LOCALES ARAGONESES

*Scope, territory and history in the fight against the depopulation
of Aragon's local museums*

Carlos Campelo Gaínza¹

La nueva identidad que busca el museo local

«Los Museos locales están incardinados en el territorio y son su voz y representación, aunque a veces se les considera casi como un almacén nostálgico de recuerdos clónicos a los que, en un momento de debilidad, las instituciones dejaron que se crearan».²¹

La ausencia, la marcha, la partida... ¿Qué tienen que ver con un museo local? ¿Pueden ser causa, efecto, consecuencia? ¿Aportan los centros museísticos algo a esta manifestación? ¿Para qué sirve el museo local cuando viene la ola del abandono? Si la avalancha de la soledad se cierne sobre una localidad, ¿Qué puede hacer una construcción patrimonial de este tipo?

«La despoblación contemporánea del medio rural es un fenómeno global y es, principalmente, el resultado de las migraciones producidas a

1 Personal laboral Docente e Investigador Predoctoral en Formación. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: ccampelo@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4148-776X>.

2 JUAN GARCÍA, N. (ED.), *Construyendo el territorio desde la cultura: Nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas poco pobladas*, IEA/Diputación provincial de Huesca, 2021, p.237.

partir del siglo XIX desde el campo hacia las ciudades». ³ Evidentemente, tanto el patrimonio, la cultura como el museo local no tienen la clave, la solución ni la respuesta para esta expansión, pero sí deben cumplir con una ética específica hacia su entorno que es la involucración con el mismo y la búsqueda de esta identidad que se está perdiendo.

El museo local, en la definición misma de sus características debería llevar implícita la unión con su entorno, asociado este al territorio y a su historia y planteado como marcha contra la despoblación que englobaría el uso de herramientas que, además de trazar vínculos con su gente, auxilien a que esta se arraigue a un lugar para que sea este sentimiento más fuerte que la idea de marcharse.

Una organización museística local que no trabaje desde estos puntos de vista, que deje de lado lo propio, que abogue por atraer al turismo y desatraer lo suyo, tendrá más problemas para concertar con su gente que otra en la que se descubra lo contrario. Todo englobaría la definición de unos contenidos por medio de exposiciones, talleres, conferencias, charlas, coloquios y otras actividades enraizadas con lo vernáculo, con un mensaje y unos imperativos, así como un conjunto de vínculos funcionales leales entre los habitantes y los servicios museísticos locales. A ello hay que añadir la inventiva del personal de estos que, según el código no escrito de la museóloga local, es un elemento importante de la política de estos museos modestos y la protección de su distinción.

A los sitios patrimonializados locales les incumbe la responsabilidad, por tanto, de crear soluciones para intentar frenar la despoblación y en Aragón, hay algunos centros museísticos locales que lo llevan a cabo por medio de originales recursos y herramientas que mantienen un vínculo con su gente y, recíprocamente, un encadenamiento de ellos hacia el entorno, adecuándose a la protección de una identidad propia para llevar a la práctica la propuesta de la involucración: usando el territorio y la historia como elementos clave para trazar esta cohesión. Y estos elementos radican en su patrimonio propio, donde su conservación, debe ser tenida en cuenta no sólo desde la óptica de la atracción como itinerario, sino, más importante aún, con una visión local, puesto que es parte de la identidad de una localidad y, por tanto, hay que cuidarlo como portador de la memoria de la

3 JUAN GARCÍA, N. (ed.), *Construyendo el territorio desde la cultura...*, p.141.

ciudadanía.⁴ Y en la mayoría de las instituciones museísticas locales aragonesas, el fenómeno de la recordación de este patrimonio está presente.

Es concebir una museología de la proximidad para crear unión con un territorio y con una historia propios. De ahí que cualquier objeto, por trivial que parezca ante el excursionista, para el autóctono, es su vida. En abundantes de estos museos locales se exponen objetos del patrimonio cultural o etnográfico, así como enseres corrientes, para un público local.⁵ El patrimonio propio es, por tanto, una potencia hacia sus visitantes locales, hacia una minoría exclusiva de la que el museo local no quiere alejarse y por la que la organización museística debe velar.

Sin embargo, este cambio por impedir la despoblación no se refleja en todos los sitios patrimonializados debidamente aún. Muchas creaciones museísticas locales siguen aferrándose a un tipo de exhibición tradicional, al «polvo museográfico» a pesar de la evolución de las necesidades de la sociedad local a la que deben representar. «Muchos de estos museos no han sido capaces de readaptarse ni a los nuevos intereses del público, ni a las nuevas formas de presentación ni tampoco a los cambios sociales».⁶

Pero, en la mayoría del ámbito local, «el museo, a pesar de las dificultades para ganar y fidelizar públicos en un entorno de competencia de distintos recursos culturales y de ocio, es una institución que se ha demostrado capaz de estar presente de modo activo en la sociedad con distintas manifestaciones, y de hacerse notar como centro dinamizador de la cultura para todos».⁷ Todo no es tampoco para que rememoren los abuelos, también hay que implicar a la juventud y, en el caso de la migración, son, ahora mismo, los que más la padecen. No sólo referirse a la cultura del pasado sino también a los problemas contemporáneos.

4 SANTACANA I MESTRE, J., *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón, Trea, 2008, p.37.

5 ARRIETA URTIZBEREA, I., *Reinventando los museos*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2013, p. 115.

6 ARRIETA URTIZBEREA, I., *Patrimonios culturales y museos: más allá de la Historia y del Arte*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, p.19.

7 GARDE LÓPEZ, V. «Museos: actividades para distintos públicos». Revista Idea-La Mancha, Nº3, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, 2006, p.247.

«Por suerte, los estudios de historia o cultura local se han impuesto como ámbito propio».⁸ Esta misma trama de estudio, actualización y renovación, usadas por muchas de estas instituciones se corresponderían con un modo de rebelarse contra el museo estático que está estancado en postulados académicos dentro de inmuebles homogéneos. Así, como un modo expresivo de abordar su discurso hacia el implicar, en su relación con las colecciones y el patrimonio, aportan ligereza y luminosidad como bien describe Arrieta en su trabajo.⁹

«Los pequeños museos y colecciones locales ofrecen una experiencia íntima. Permiten a los visitantes conectar con los objetos y las historias de una forma personal y significativa».¹⁰ En este terreno en el que se desarrollan sus experiencias, han asumido la introducción de un programa amplio y complejo sobre la trama de abarcar a su ciudadanía. Construyendo herramientas sobre su propio patrimonio y usando recursos pertenecientes a su entorno territorial e histórico para dar solución a una cohesión necesaria. Porque el patrimonio cultural es uno de los principales instrumentos que da distintividad a los grupos sociales y a los territorios que aquellos ocupan.

«En el ámbito patrimonial el territorio suele ser un elemento relevante».¹¹ Afrontar una preexistencia y continuidad que ayude a dinamizarlos y a ponerlos en el lugar que les corresponde es su meta. Zubiaur sostiene que el museo debe adaptarse siempre a las necesidades sociales que corren pareja a él, intentando ser participativo e involucrativo con su población y la despoblación, hoy día, es una de estas necesidades.¹²

8 IÑESTA MENA, J. «El museo local: un instrumento de divulgación y participación comunitaria», en Iñesta Mena, F. (coord.), *Jornadas de Historia en Llerena, Actas de las X Jornadas de Historia sobre la Divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010, p.195.

9 ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.), *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, p.43.

10 La importancia de los pequeños museos y colecciones locales – Una mirada a la Colección del Patrimonio de la Ciudad de Novska (Croacia) – International Council of Museums – International Council of Museums (icom.museum) [Fecha de consulta: I-VI-2023].

11 ARRIETA URTIZBEREA, I. et al. (eds.), *El Patrimonio cultural en espacios fronterizos*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2022, p.20.

12 ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *Curso de museología*, Gijón, Trea, 2004, p.15.

Tácticas, destrezas y maniobras del museo local aragonés contra la despoblación

A continuación del tema abordado de manera general, hay que seguir ahondando sobre él, pero sobre las consecuencias aragonesas y, sobre todo, sobre las soluciones, su impacto sobre las poblaciones, sus condiciones de vida y cómo los museos locales aragoneses deben mostrar su compromiso social y su potencial para cooperar ante la despoblación. En esta línea hay algunos ejemplos aragoneses donde se trabaja desde hace años de tal manera que aportan, colaboran, dan beneficios y ayudan, a veces, con mira y una incidencia paulatina otras, sin ni siquiera ser conscientes de ello, ante esta problemática social.

De forma semejante, «los museos locales interpretan la sociedad a la que representan y sirven, y en muchos casos, como en los ecomuseos, son el centro de su dinamización y en estos momentos, en que la sensibilidad general para con los pueblos abandonados ha aflorado por todas partes, los museos locales tienen mucho que decir y sobre todo, mucho que hacer en su territorio»¹³, y lo hacen desde sus distintas perspectivas y según sus interés museísticos. Son una gran representación de contribuciones que se recogen en los medios y comunicaciones de cada agrupación museística local.

Existen tres centros patrimoniales locales aragoneses que giran en torno al enlace con su entorno territorial e histórico que recogen los hechos más importantes de su historia contada por bienes materiales e inmateriales y contextualizados en un territorio determinado, y lo hacen, por medio de acciones que tratan estos aspectos y que, de alguna manera, mediante este vínculo con su gente, con lo cercano y con lo propio, socorren contra la despoblación; estos centros son Aquagraria en Ejea de Los Caballeros (Zaragoza), el museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo en Sabiñánigo (Huesca) y el museo de las Guerras Carlistas en Cantavieja (Teruel). Estos museos locales, por tanto, suelen enmarcar sus objetivos en lo propio, así, estas corporaciones museísticas hacen especial hincapié en la salvaguarda de su historia e introducen la noción de un patrimonio compartido con un territorio.¹⁴

13 JUAN GARCÍA, N. (ed.), *Construyendo el territorio desde la cultura...*, p. 237.

14 Todas estas acciones pueden ser consultadas tanto en los históricos de los que disponen las agrupaciones museísticas como en sus Redes Sociales y otras herramientas de difusión.



Fig. 1. Logotipo, interiores y exterior del establecimiento museístico local (Fuente: Aquagraria, CCG).

En los años 2010 se empezó a habilitar una zona cercana a la localidad de Ejea de los Caballeros para destinarla a usos municipales, de tal manera que a una hora de Zaragoza se encuentra la localidad y antes de su entrada, se extiende esta extensa planicie, la Ciudad del Agua, donde se ubica esta organización patrimonial identitaria, que incluye el recinto ferial y la estancia de El Gancho¹⁵ [fig. 1].

Aquagraria acaba mirando hacia el futuro con la evidencia de su gente y sus vidas, con una representación histórica de un territorio, buscando el arraigo y las raíces. Se le podría preguntar por qué es necesario trazar este vínculo, a lo que respondería que es necesario porque hay que seguir hacia la decadencia de la despoblación del entorno por medio de acciones que involucren a su usuario local con la creación museística y, por ende, con el entorno, aunque esto implique paciencia y entereza.¹⁶ El estudio sistemático de estos quehaceres, permite el conocimiento de un gran número de recursos usados por este organismo museístico, de los cuales tan sólo se pueden coleccionar los más relevantes. Si la cantidad puede ayudar a disipar cualquier duda acerca de la importancia que la involucración con su entorno territorial e histórico y el serenar la despoblación como fundamento del proceso de encadenamiento con su población tiene *Aquagraria*, un vistazo a sus eventos, a sus sistemas de difusión y a sus Redes Sociales permite reflexionar también sobre su amplia calidad y el margen de aplicaciones, de herramientas, ingenios y recursos propios que tiene esta formación cultural para el encadenamiento con su entorno y su ayuda a la mengua de la despoblación.

¹⁵ ¿Descubre Aquagraria! Video presentación del museo (youtube.com) [consultado en julio 2024].

¹⁶ Cómo un museo agrícola se convierte en un atractivo turístico y social contra la despoblación – *Aquagraria* [Fecha de consulta: 1-III-2024].

Como ejemplo de acciones concretas donde Aquagraria, muestra su intención de trazar un vínculo con su entorno y de sujetar a su gente ante la despoblación podrían ser las siguientes:

- «*Mujeres, Ejeanas, Científicas*». Una acción colaborativa de 2022, que fue resultado de un trabajo interdepartamental en colaboración con Aquagraria donde se diseñó un programa de actividades colaborativas para conmemorar el «Día internacional de la mujer y la niña en la ciencia» que englobaba talleres científicos, conferencias en streaming, la grabación de un vídeo, una exposición y un centro de interés, todo centrado en protagonistas ejeanas.¹⁷
- «*Iª Jornada técnica agraria*» «Retos y oportunidades del sector de la maquinaria agrícola en España». Encuentro colaborativo entre Aquagraria y ANSEMAT (Asociación Nacional de Maquinaria Agrícola, Forestal y Espacios Verdes) para compartir experiencias y analizar la situación actual de su esfera común.
- Con «*Mujeres a pie de campo*», una iniciativa de 2013 se pretendió hacer visible a estas trabajadoras ejeanas organizando un acto con presencia de estas protagonistas donde se pusiera en valor su decisiva aportación al campo.¹⁸
- «*Observación de aves en la Estanca del Gancho*». Esta acción se reguló para conocer un lugar único y especial para las aves como es la Estanca del Gancho y que forma parte del entorno de Aquagraria.
- «*Día mundial del Árbol*». Se trata de una actividad que consiste en una plantación de árboles en el Día Internacional de los Bosques, cita promovida cada año por Naciones Unidas, que coincide además con la entrada de la primavera en el Hemisferio Boreal e inseparable del territorio de esta infraestructura museística.¹⁹

17 www.ejea.es/ejea-celebra-el-dia-internacional-de-la-mujer-y-la-nina-en-la-ciencia-para-poner-en-valor-las-profesiones-stem-y-motivar-vocaciones-femeninas-en-los-empleos-del-futuro/ [Fecha de consulta: 2-IX-2024].

18 El papel de la mujer en el medio rural, a debate en el Museo Aquagraria – Aquagraria [Fecha de consulta: 3-IV-2023].

19 www.aquagraria.com/eventos/mes/2013-03/ [Fecha de consulta: 18-X-2023].

- Una de las más interesantes es «Adopta un tractor» que desde 2017 reúne anualmente a alumnos para apadrinar una de estas máquinas y conocer así el importante valor histórico de este oficio, contando con la contribución de los mayores ejeanos, verdaderos héroes.²⁰
- Así, con esta doble intención, nacen también Las «Jornadas Inter-generacionales», donde los alumnos de primaria de los centros educativos de Ejea de los Caballeros son los encargados de enseñar el museo a un grupo de usuarios del Centro de Mayores de la localidad.
- «Una cita con...» Así, el centro patrimonial también pretende potenciar el talento local, ponerlo en valor y darlo a conocer, desmontando el mito de que no se puede florecer desde lo local.²¹

El espacio histórico de Cantavieja, de 2005, ofrece unas colecciones legendarias correspondientes a las Guerras Carlistas y a la Cantavieja del siglo XIX. El *museo de las Guerras Carlistas* tiene, por tanto, su procedencia en la necesidad de establecer un conjunto de información sobre las guerras que afectaron al Maestrazgo en el lugar que fue su capital y en la voluntad de servir de nudo entre el pasado, el presente, el futuro y los aspectos históricos, geográficos y culturales que se entrelazan en el apasionante y apasionado relato de este período²² [fig. 2].

El seguimiento cronológico y temático de los hechos que giraron en torno a las Guerras Carlistas en el Maestrazgo constituye una reflexión sobre la íntima relación que en estas tierras existe entre Historia y Territorio. Por eso las instalaciones del museo han sido planteadas como una invitación para ir más allá de los materiales propuestos en sus salas y descubrir en cada población, o en cada rincón del paisaje, el escenario de unos acontecimientos

20 La iniciativa 'Adopta un tractor' promueve la agricultura entre los escolares de Ejea | Noticias de Zaragoza provincia en [Heraldo.es](https://heraldo.es) [Fecha de consulta: 10-IV-2024].

21 Una cita con... Rebeca Romeo. Tendencias otoño/invierno. – Aquagraria
Una cita con... Rebeca Romeo y el comercio ejeano. – Aquagraria [Fecha de consulta: 07-VII-2022].

22 Un total de 16 municipios forman esta comarca, son Allepuz, Bordón, Cantavieja, Cañada de Benatanduz, Castellote, Cuevas de Cañart, Fortanete, La Iglesuela del Cid, La Cuba, Mirambel, Miravete de la Sierra, Molinos, Pitarque, Tronchón, Villarluego y Villarroya de Pinares.



Fig. 2. Logotipo, interiores y exterior de la corporación museística local
(Fuente: MgCC, CCG).

históricos que dejaron su huella indeleble en este territorio de ensueño.²³ En definitiva, a lo largo del itinerario se encuentran numerosos materiales complementarios al discurso como maquetas, armas, grabados, uniformes, prensa de época, reproducciones, facsímiles, libros, objetos contemporáneos, etc., pero lo más importante es el vínculo que transfieren hacia lo propio que se traslada en vistas a mermar la despoblación.

Como ejemplo de acciones concretas donde el museo de las Guerras Carlistas muestra su intención de trazar un vínculo con su entorno y de sujetar a su gente ante la despoblación podrían ser las siguientes:

- *La arquitectura: otra forma de implicar.* La arquitectura tiene un gran potencial para atraer a una amplia variedad de contactos con el entorno, pero para aprovechar al máximo este potencial es necesario conocer mejor la arquitectura de este museo local y la unión a su territorio y a su historia.
- *El desarrollo de una colección permanente.* En un contexto donde el concepto de exposición se aplica a numerosos aspectos museísticos, patrimoniales y culturales, y donde este tipo de acciones también

²³ Museo de las Guerras Carlistas – Turismo Cantavieja (cantaviejaturismo.com) [Fecha de consulta: 12-VI-2024].

toma fuerza como una pieza clave, el museo de las Guerras Carlistas desarrolla una estrategia institucional de unión con su entorno territorial e histórico que se vertebra en dos niveles interrelacionados: en el desarrollo de proyectos, servicios y actuaciones en concordancia con sus exposiciones temporales y en la propia exposición permanente.

- «Tiempos convulsos en el Maestrazgo, Bandidos, carlistas y liberales». La exposición realizada desde 2012, ofreció una oportunidad de profundizar en su pasado intentando mostrar una visión distinta del patrimonio arquitectónico y cultural con el que conviven diariamente en el entorno.
- *La peculiaridad de las visitas guiadas como recurso para involucrar*. Si hay que centrarse en lo que se puede decir de las especialidades intrínsecas del MgCC, el primer rasgo que hay que destacar es su afinidad con su entorno por medio de esta práctica.²⁴

El *museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* se inauguró en 1979 gracias a la labor desarrollada por la asociación «Amigos de Serrablo», quienes se dedicaron, desde 1975, a recopilar enseres de la vida cotidiana procedentes de los pueblos deshabitados de la comarca con la intención de salvaguardar una cultura que estaba agonizando con la llegada de la sociedad industrial [fig. 3].

En cuanto al fenómeno de la involucración con el territorio, puede decirse que, para una creación museística local como esta, la ligazón se compone de acciones que desde su inicio no pueden separarse de la misma. La desbocada fiebre de crear museos etnográficos fue muy apabullante en décadas pasadas, donde todo se patrimonializaba y todo podía ser musealizado como consigna y como dinámica universal. Aquí, «en resumidas cuentas, se pretendía que, del museo, de una cultura fenecida, surgiese vida y que, de unos fondos etnográficos, empleados en muchos casos, a lo largo de la historia, para diferenciar se buscase el pretexto para unir personas y culturas»²⁵. Hoy en día es difícil ver una localidad donde no se «intente»

24 Narrativa en el Turismo del Patrimonio Histórico – EVE Museos + Innovación (evemuseografia.com) [Fecha de consulta: 12-VI-2024].

25 SATUÉ OLIVÁN, E., *Memoria del museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo*. Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo, 2006, p. 15.



Figura 3. Detalle del «compairón» o manta para caballería, logotipo de la corporación cultural y exterior e interior de la misma (Fuente: Museo, CCG).

poner en valor esta unión y musealizar este patrimonio etnográfico. Este proceso que puede y es válido para cualquier municipio, se convierte en repetitivo si no se tienen en cuenta algunos factores tales como la duplicidad en las materias de otros sitios patrimoniales, la saturación y la reposición, que pueden cansar al usuario. Aquí, en este inmueble patrimonial, es donde la museología local aporta el vínculo con el territorio haciendo que el público destinatario sea el propio y no convertirse en un agente cultural conservacionista donde el simple hecho de tener unos bienes instalados ya sea suficiente, sino que mediante su ligazón al entorno aporte a la deprecación de la despoblación.

Como ejemplo de acciones concretas donde el museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo muestra su intención de trazar un vínculo con su entorno y de sujetar a su gente ante la despoblación podrían ser las siguientes:

- *Desde la necesidad arquitectónica de lo cercano: La casa Batanero, donde el contenedor del Museo es pues, una pieza en sí misma.* Con frecuencia, no hay mayor ni mejor forma de insertarse en su territorio para una corporación cultural de este tipo que hacerlo en un inmueble que forma parte arraigada del terreno mismo y más, si ha existido intención de proceder así previamente.²⁶
- *Un programa tradicional: Las Beiladas.* En materia de involucración en tradiciones, de manera interactiva con los municipios de alrededor, la entidad museística organiza, los viernes de diciembre, unas «Beiladas», una actividad ya de larga duración creadas por

26 Cuatro décadas del Museo Ángel Orensanz y de Artes de Serrablo | Etnografía (Nuestras raíces) | Nuestra cultura | Aragón Cultura (CARTV) [Fecha de consulta: 01-II-2023].

Satué en 1991 y que llevan implícito el encadenamiento hacia el entorno.²⁷

- *Los trabajos educativos*. Los niveles de involucración mínimos en materia de recursos didácticos vienen determinados por algunas iniciativas que en esta instalación museística local ponen en valor el territorio y su historia.²⁸
- *Los premios de escultura Orensanz*. El Premio Internacional de Escultura Ángel Orensanz es una de las muchas y variadas actividades que, amparadas y nucleadas a través del museo, dan un singular dinamismo a la vida cultural de Sabiñánigo y al contacto con el entorno.
- «Jornada de artesanía de la madera de los Pirineos». Este encuentro estuvo dirigido a artesanos, estudiosos e interesados en el uso de la madera de las comarcas cercanas, aportando con ello su cohesión territorial.²⁹
- *Unos hilos de conexión esenciales: El proceso textil*. El mismo personal del espacio cultural ha recurrido al uso de diferentes arbitrios museográficos que ayudan a involucrar desde el punto de vista de estas técnicas con un determinado propósito hacia a lo local.³⁰
- *La lengua propia en su conjunto*. En cuanto a la exigencia de la involucración con su entorno territorial e histórico a través del aragonés, en esta infraestructura museística, se determina una traza de buena presencia, con un caudal importante de disposición hacia la difusión de su «aragonés residual».

27 Enrique Satué: Profesor, etnógrafo y escritor. Desde el año 1992; director del Museo etnológico «Ángel Orensanz y Artes de Serrablo» (Sabiñánigo, Huesca) durante el periodo 1988-2007; profesor en el Máster Educador de Museos (Universidad de Zaragoza) desde su creación; director del Centro de Profesores y Recursos del Gobierno de Aragón en Huesca desde el curso 2001-2002. Es uno de los más reconocidos especialistas en pedagogía terapéutica y también en audición y Lenguaje.

28 #HtvEnElRecuerdo: “Tradición y folklore” Pedrón, el diablo del museo del Serrablo – YouTube [Fecha de consulta: 17-X-2023].

29 www.museo-orensanz-serrablo.blogspot.com/2024/05/jornada-de-artesania-de-la-madera-de.html [Fecha de consulta: 12-IX-2024].

30 La LANA en el Pirineo. Esquilado de ovejas, cardado y elaboración artesanal de prendas | Documental (youtube.com) [Fecha de consulta: 01-V-2023].

Consideraciones finales

El museo poco a poco ha dejado de ser una institución elitista y, sobre todo el local, se ha ido abriendo a la unión con lo propio y se han ido sumando nuevos retos concernientes a la ligazón territorial e histórica para tratar, entre terceras cuestiones, la de frenar, en la medida de sus posibilidades, la formación del abandono; relacionado con el tema, por tanto, hay que señalar cada una de las acciones que cada construcción museística elabora para contribuir a este descenso. Se podría hacer, como se ha visto, una recopilación de interminables acciones que reflejan las situaciones a las que se han de enfrentar estas corporaciones culturales en el desempeño de la función hacia la caída de este fenómeno y en relación siempre con su entorno, sacándole partido a su historia y a su territorio, donde, sobre todo, ha quedado claro que destacan actividades, conferencias, talleres y exposiciones.

Unas acciones que, en museos como los aragoneses, donde en su localidad se haga patente la despoblación, deben, más que nunca, impulsar la vinculación con lo propio, integrando a la mayor parte de la población mediante el conocimiento de su territorio y su historia para crear fuertes señales de identidad³¹. El pasado de este territorio, lo autóctono, lo privativo, exclusivo y específico de un lugar, puede ser muy eficiente a la hora de recudir y combatir, que no acabar, con el fenómeno migratorio de un entorno; desde su comprensión, su valoración y el conocimiento del patrimonio local, la corporación museística modesta tiene que implicarse. Son señales de que en estas pequeñas localidades se puede vivir se puede salir adelante y se puede continuar aportando, desde el museo local, acciones para poner freno a la despoblación. Una creación museística de este tipo debería tener las herramientas suficientes, y a la vista está, para este freno, con instrumentos adecuados que le ayuden a saber cuál es su función en la sociedad a la que sirve y para esto, está la clave de la involucración con su entorno territorial e histórico y el reencontrarse con esa identidad perdida, una identidad que no despueble y que pueble pueblo a pueblo, porque en el poder del museo local está su poder.

31 SANTACANA I MESTRE, J., *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón, Trea, 2008, p. 94.

AMIGOS DE SERRABLO, MÁS DE CINCUENTA AÑOS RESCATANDO PATRIMONIO E IDENTIDAD

*Amigos de Serrablo, more than fifty years rescuing heritage
and identity*

Aránzazu Mendivil Uceda¹

1. Repaso histórico de la asociación Amigos de Serrablo: tres hitos.

Primer hito: En la década de los sesenta empieza el fenómeno migratorio hacia las grandes ciudades y hacia los pueblos más industrializados; en nuestra zona Sabiñánigo se convierte en la localidad más importante de las tierras de Serrablo y en su entorno se produce un éxodo rural imparable, muchos pequeños pueblos vecinos quedan prácticamente vacíos. La emigración supuso el deterioro de casas, bordas, lavaderos, iglesias, ermitas... que pronto empezaron a acusar los efectos de la falta de mantenimiento. Pero no solo los bienes inmuebles se resentían, también todo lo que había rodeado la cultura montañesa, trabajos, tradiciones, vestigios lingüísticos, etc., corrían el riesgo de desaparecer.

Paralelamente surge un sentimiento de búsqueda de identidad que va a cristalizar en la recuperación del topónimo Serrablo² y en la valoración

1 Doctora en Ciencias de la Antigüedad por la Universidad de Zaragoza. Miembro de la Junta de la asociación de Amigos de Serrablo. Dirección de correo electrónico: serrablo@serrablo.org. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9428-3731>.

2 DURÁN GUDIOL, A., «Serrablo historia y arte de los siglos X y XI», *Serrablo*, n.º 6, 1972, pp. 12-16.

que se le va a dar a un conjunto arquitectónico prácticamente inédito hasta entonces: una treintena de iglesias medievales situadas en la margen izquierda del río Gállego. Estas peculiares iglesias son intelectualmente descubiertas en 1922 por Rafael Sánchez Ventura quien con fotografías de Gil Marraco y el arquitecto Íñiguez Almech publicaron en 1933 «Un grupo de iglesias del Alto Aragón».³ Sin embargo, no es hasta la década de los sesenta cuando Antonio Durán Gudiol, archivero de la catedral de Huesca, publica sobre las iglesias calificándolas como mozárabes.⁴

En 1969 Antonio Durán Gudiol y Julio Gavín Moya tienen una reunión donde coinciden en la necesidad de rescatar de la ruina a ese conjunto de iglesias espaldadas. Tres años más tarde, en mayo de 1971, se crea formalmente «Amigos de Serrablo», un grupo de jóvenes entusiastas que colaboraron en el empeño de reconstrucción de esas pequeñas iglesias rurales medievales que han pasado a convertirse en una de las señas de identidad del territorio.

La ermita de San Juan de Busa, con su techumbre caída y la maleza rodeándola, hizo de revulsivo para crear esta asociación cultural [Figs.1 y 2].

Tras la restauración de San Juan de Busa siguieron otras veinticuatro ermitas, tres fuentes, un lavadero, un horno, una casa tradicional, una torre vigía y un castillo medieval. Ver Anexo 1 con el listado de todas las iglesias y ermitas intervenidas.

De esas ermitas hay doce que están declaradas Bien de Interés Cultural (BIC) [Fig.3]

Si la recuperación de las iglesias mozárabes de la comarca fue el detonante del nacimiento de la Asociación, transcurridos cinco años amplían sus

3 SÁNCHEZ VENTURA, R. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Un grupo de iglesias del Alto Aragón», *Archivo español de arte y arqueología*, 1933, tomo 9, n.º 27, pp. 215-35.

4 Varias publicaciones sobre las iglesias de Serrablo: DURÁN GUDIOL, A., *Arte Altoaragonés de los Siglos X y XI*, Sabinánigo, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1973; DURÁN GUDIOL, A., «Mas iglesias del grupo artístico serrablés», *Serrablo*, n.º 14, 1974, pp. 6-11; DURÁN GUDIOL, A., BUESA CONDE, D. Y GAVÍN MOYA, J., *Guía monumental de Serrablo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978; DURÁN GUDIOL, A., «La arquitectura lombarda y las iglesias de Serrablo», *Serrablo*, n.º 48, 1983, pp. 10-11.



Fig. 1. Ermita de San Juan de Busa (1969). Foto: Archivo Amigos de Serrablo.



Fig. 2. Estado actual de la ermita la cual ha sido intervenida por Amigos de Serrablo en seis ocasiones: 1974, 1977, 1989, 2003, 2008 y 2013. Foto: Archivo Amigos de Serrablo.



Fig. 3. Mapa de Serrablo realizado por Julio Gavin.

objetivos para la salvaguarda de la cultura popular que estaba agonizando. En ese contexto surgió el **segundo hito** de Amigos de Serrablo: el Museo de Artes Populares de Serrablo.

2. Museo etnográfico: Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.

Dentro del capítulo de restauraciones, hay que referirse a una de las obras de mayor envergadura emprendida por Amigos de Serrablo, la restauración de una casa representativa de la arquitectura popular de la comarca, la casa Batanero de El Puente junto a Sabiñánigo, para convertirla en un museo etnográfico de Serrablo y por extensión del Pirineo aragonés.

En 1978 se firma un acuerdo entre el escultor Ángel Orensanz que compró la casa en ruinas y Amigos de Serrablo que la restauró y musealizó.⁵ Además, el Ayuntamiento de Sabiñánigo se comprometió a su mantenimiento y funcionamiento, todo ello regido a través de un Patronato. En 1979 se abrió al público.⁶

La particularidad de este museo es que se recuperaron todas las estancias de la casa pirenaica: horno, cocina, chimenea, dormitorios, falsa, bodega y los más de 1600 objetos, enseres y documentos recuperados por Amigos de Serrablo que se estaban perdiendo en las aldeas abandonadas, se distribuyeron en las estancias donde eran utilizados, con lo que es discurso museográfico era perfecto. Es de destacar que una vez abierto el museo han sido muchos los vecinos de Serrablo que han querido que sus objetos formen parte de la colección.

El aspecto didáctico del museo es fundamental, son numerosos los talleres y demostraciones de uso de las diferentes piezas: telares, la herrería, indumentaria [...] completado con presentaciones de libros de carácter

5 AMIGOS DE SERRABLO, «De Casa Batanero a Museo: 40 años de buen trabajo». *Serrablo*, n.º 185, 2019, pp. 8-9.

6 GARCÉS ROMEO, J., GAVÍN MOYA, J. Y SATUÉ OLIVÁN, E., *Artesanía de Serrablo*, Huesca, Amigos de Serrablo, 1983.

etnológico⁷ o las tradicionales *beiladas*, reuniones al caer noche para charrar junto al hogar de la cocina.

El edificio que alberga el museo, la Casa Batanero, forma parte de la declaración de Conjunto Histórico de El Puente de Sabiánigo [figs. 4 y 5].

En los años ochenta Amigos de Serrablo consigue alcanzar su **tercer hito**, quizá el de mayor envergadura, un Museo de Dibujo. El empeño y determinación de Julio Gavín volvió a ser determinante.



Fig. 4. Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo. Foto: Archivo Amigos de Serrablo.



Fig. 5. Objetos de labranza en una de las salas bajas del museo.
Foto: Archivo Amigos de Serrablo.

7 Por ejemplo, la presentación del libro LATAS, D. Y GUARC, E., *Indumentaria Tradicional Aragonesa: apuntes para una historia*, Zaragoza, Prames, 2011, puede verse la noticia disponible en: <https://museo-orensanz-serrablo.blogspot.com/2012/02/>. [Fecha de consulta: 19-IX-24].

3. MUDDI: Museo de dibujo Julio Gavín Castillo de Larrés.

En 1979, después de la inauguración del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo, Julio Gavín transmite a la asociación su deseo de recuperar un castillo en ruinas situado en el pueblo de Larrés, a seis kilómetros de Sabinánigo. Su objetivo era crear allí un museo dedicado íntegramente al dibujo contemporáneo español.

Larrés es una localidad dependiente del ayuntamiento de Sabinánigo, bien comunicada por carretera, pero sin servicio público de transporte. Actualmente hay 72 personas censadas y casas habitadas 40. Servicios: restaurantes, alojamientos turísticos, asociación cultural.

a) El castillo.

Las primeras referencias escritas de la localidad de Larrés se remontan a 1035, época de Ramiro I,⁸ sin embargo, estudios arqueológicos llevados a cabo en unas pequeñas catas datan la torre mayor, la más antigua, en el siglo XIV. Los edificios que vemos ahora fueron ampliaciones en el XV y el XVI con posteriores arreglos en los siglos XVII-XVIII como el suelo de cantos rodados de la planta baja.⁹

Consta de dos torres defensivas que flanquean un edificio rectangular. En la planta baja hay un patio de arcos apuntados [figs. 6-8].

En el siglo XIX la supresión de los señoríos y las desamortizaciones hicieron que el castillo se abandonara comenzando un severo deterioro, hasta que en 1983 que es vendido por una peseta a la Asociación Amigos de Serrablo. La restauración fue compleja pero rigurosa gracias a la correcta lectura de las huellas constructivas que quedaban.

8 GARCÉS ROMERO, J., *La sociedad tradicional serrablesa a través de sus archivos parroquiales (finales del siglo XVI-mediados del siglo XX)*, Sabinánigo, Ayuntamiento de Sabinánigo, 1997.

9 CEBOLLA BERLANGA, J. L., RUIZ RUIZ, F. J., «Intervención arqueológica en el castillo de Larrés (Sabinánigo-Huesca) (I)», *Serrablo*, n.º 172, 2015, pp. 4-7; CEBOLLA BERLANGA, J. L., RUIZ RUIZ, F. J., «Intervención arqueológica en el castillo de Larrés (II)», *Serrablo*, n.º 173, 2015, pp.7-12.

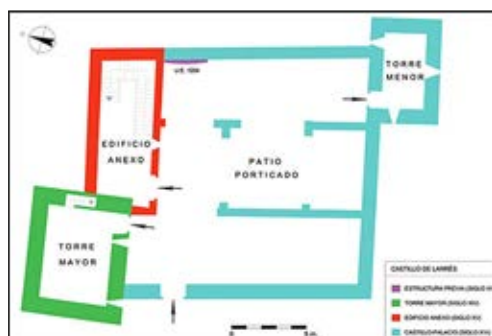


Fig. 6. Fases constructivas del castillo de Larrés (Cebolla Berlanga J.L., Ruiz Ruiz, F.J. 2015).



Fig. 7. Estado del castillo de Larrés, donde se aprecia la puerta principal, la sala de arcos apuntados y la torre sur (1977). Foto: Archivo Amigos de Serrablo.



Fig. 8. Interior del patio principal. Trabajos de restauración (1983). Foto: Archivo Amigos de Serrablo.

b) La colección.

Paralelamente a la restauración, Julio Gavín inicia el proceso de obtención de fondos para la futura colección contactando con artistas, galeristas y coleccionistas. La restauración y adaptación museográfica del edificio entre los años 1983 a 1986, año de su inauguración, permitió colgar en sus paredes 300 obras que configuraron la colección inicial. En dicha colección encontramos nombres tan importantes como Antonio Saura, Pablo Serrano, Isabel Guerra, Martín Chirino, Antonio Zarco, Alcorlo, Peridis...etc. Desde el principio, este museo no diferenció ni discriminó ningún tipo de dibujo, dedicando, dentro de su colección permanente, espacios a todas sus disciplinas, sin olvidarse del cómic, la ilustración o el humor gráfico.

En la actualidad el edificio está declarado Bien de Interés Cultural (BIC) y su adaptación museográfica lo ha dotado de diecisiete salas expositivas en las que se muestra al público trescientas ochenta obras, sin embargo, la colección actual asciende a casi cinco mil dibujos que se encuentran ordenados y almacenados en la biblioteca del museo, un edificio próximo.

Todos los años durante el mes de febrero el museo permanece cerrado y se hacen trabajos de conservación de obra, de mantenimiento del edificio y se actualiza la muestra expuesta.

Toda la colección del Museo de dibujo Julio Gavín Castillo de Larrés, el MUDDI, como actualmente se le conoce, ha sido donada por sus autores, familiares, coleccionistas o galerías de arte que abarcan todas las disciplinas: el dibujo artístico, abstracto, la ilustración, el humor gráfico y el cómic, en palabras de Fernando Alvira «se ha convertido con el paso de los años en un punto de visita imprescindible para cualquiera que necesite echarle un vistazo a la historia del dibujo español del siglo XX». ¹⁰ [Figs. 9-13].

En la programación anual del MUDDI se incluyen tres exposiciones temporales, visitas guiadas, presentaciones de libros, conciertos de música, visitas teatralizadas, muestras de micro teatro, conferencias y actividades

10 ALVIRA BANZO, F., *Museo de dibujo «Julio Gavín Castillo de Larrés»* (Larrés, Huesca), Zaragoza, Amigos de Serrablo, 2009, pág.10.

infantiles-familiares autoguiadas. Todas las actividades se comunican al público a través de la web www.muddi.es y las redes sociales.

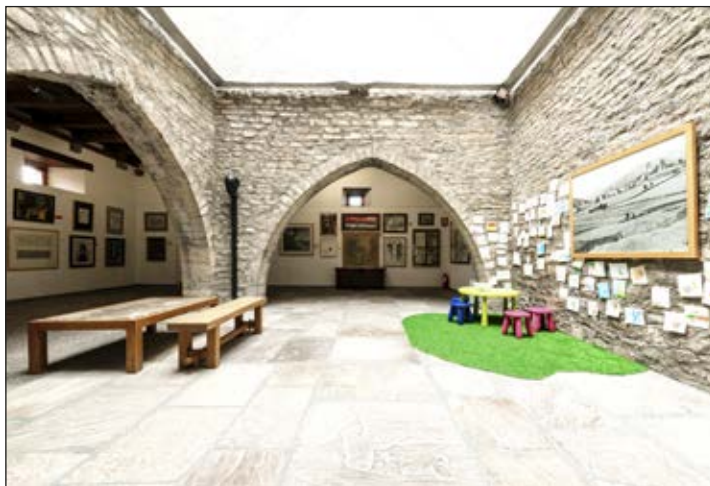


Fig. 9. Interior del patio principal. Sala n.º 3 dedicada a los artistas aragoneses y zona de dibujo infantil. Foto: Archivo MUDDI.



Fig. 10. En el primer piso del castillo, el salón noble que acoge la sala n.º 9. Foto: Archivo MUDDI.



Fig. 11. La última planta de la Torre Sur se ha destinado a mirador 360°. Foto: Archivo MUDDI.



Fig. 12. Biblioteca y archivo del MUDDI situado en un edificio cercano. Foto: Archivo MUDDI.



Fig. 13. Museo a vista de dron. Foto: Agustín Monllor.

4. Yacimientos arqueológicos.

La asociación Amigos de Serrablo no solo ha sido protagonista de la recuperación y puesta en valor, como hemos visto, de ermitas, casas, puentes, lavaderos, hornos.... Sino que también, fruto de la investigación se han descubierto dos importantísimos yacimientos arqueológicos.

a) Monasterio de San Pelay de Gavín.

La primera intervención dio como resultado el descubrimiento de un monasterio medieval, San Pelay de Gavín. La documentación muestra que sus bienes fueron cedidos en 1079 a San Juan de la Peña cuando el monasterio ya estaba abandonado. El yacimiento fue protegido con una cubierta, pero toda la investigación ha estado paralizada más de dos décadas. Con mucho esfuerzo por nuestra parte, y las entidades locales, parece que se va a reactivar su consolidación y continuación de los trabajos arqueológicos que faltan para recuperar e interpretar correctamente las estructuras descubiertas en los años noventa.¹¹ El monasterio está declarado Bien de Interés Cultural (BIC) [Fig.16].

b) La Corona de San Salvador.

El segundo yacimiento, localizado en los ochenta es una villa romana situada en una meseta próxima a Sabiñánigo, la Corona de San Salvador.¹² Recientemente se ha conseguido avanzar gracias a la redacción de un Plan Director Arqueológico y la solicitud que hemos presentado para su declaración como de Bien de Interés Cultural [Fig.15].

A lo largo de estos más de cincuenta años de existencia Amigos de Serrablo ha recibido el reconocimiento con más de treinta premios de diversas

11 DIÉZ ARRANZ, F., «Demos gracias a san Pelay», *Serrablo*, n.º 106, 1997, pp. 26-27; DURÁN GUDIOL, A., «El monasterio de San Pelay de Gavín», *Serrablo*, n.º 40, 1981, pp. 7-9; <https://www.serrablo.org/gavin/>; <https://www.heraldo.es/noticias/viajes/2023/04/05/el-monasterio-de-san-pelay-una-joya-del-romanico-con-mucho-que-pulir-1642978.html>. [Fecha de consulta: 19-IX-2024].

12 Toda la información disponible en: <https://www.serrablo.org/yacimiento-romano-corona-san-salvador/> [Fecha de consulta: 30-X-2024].

entidades locales, autonómicas y estatales. De especial transcendencia fue la Medalla de Oro a las Bellas Artes por el Ministerio de Cultura en 1985, la declaración de entidad de Utilidad Pública por el Ministerio de Interior, o el premio Europa Nostra en el 2002.



Fig. 15. Vista cenital del yacimiento arqueológico La Corona de San Salvador. En los años ochenta se hicieron algunas catas en las que aparecieron restos de unas termas romanas. Foto: GoogleMaps.



Fig. 16. Yacimiento del monasterio altomedieval San Pelay de Gavín.
Foto Archivo Amigos de Serrablo.

5. Comunicación y puesta en valor del patrimonio cultural desde la Asociación:

Amigos de Serrablo no sólo ha restaurado ermitas y edificios u obra civil, sino que desde su nacimiento en 1971 se vio la necesidad de registrar y comunicar la información de carácter etnológico del territorio Serrablo. Para ello se realizaron cuestionarios de todos los pueblos abandonados de la comarca y se hicieron miles de diapositivas que recogieron elementos arquitectónicos y manifestaciones etnológicas. Toda esa información está en los archivos de la asociación que poco a poco han ido saliendo a la luz mediante muy diversos medios. Además, entre las labores propias de las instituciones museísticas, está la de difusión de las colecciones y para ello, Amigos de Serrablo desde un principio, se puso manos a la obra aprovechando grandes bases de datos públicas:

a) DARA. Documentos y archivos de Aragón.

La Asociación dispone de un archivo de más de 10 000 fotografías y diapositivas que a lo largo de los últimos cincuenta años los miembros de Amigos de Serrablo han ido tomando a los edificios civiles y religiosos, visualizando el urbanismo, las costumbres y las actividades de las gentes de nuestro territorio. Las fotografías muestran cómo estaban antes de intervenir en ellas, cómo fueron restauradas y constituyen un testimonio imprescindible para futuras actuaciones técnicas, a parte de un documento etnográfico de alto valor informativo. Un total de 298 fotografías del archivo de Amigos de Serrablo han sido incluidas en la base de datos y el trabajo continúa.

b) CER.ES Aragón.

Los dos museos creados por Amigos de Serrablo forman parte de La Red Digital de Colecciones de Museos de España. Como indican en su página web: «CER.ES Aragón reúne museos arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo, de etnología y antropología, de paleontología, museos generales y museos especializados; museos públicos, estatales, autonómicos y de la Administración Local, museos privados».¹³

13 <https://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/SimpleSearch?index=true> [Fecha

El Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo ha digitalizado 3069 piezas de su colección que actualmente están accesibles en la red. Y el MUDDI ha realizado el esfuerzo de inventariar en esa base de datos 614 obras de la colección de dibujos. En ambas instituciones ha sido posible gracias al apoyo del Gobierno de Aragón.

c) Revista *Serrablo*.

El próximo número que se publicará en diciembre de 2024 será el número 200. Durante 43 años se han publicado centenares de artículos de carácter etnológico, histórico, artístico, arqueológico, geográfico, cultural, geológico... es decir un abanico de autores han estudiado todos los aspectos relacionados con el territorio, el patrimonio cultural y la población de Serrablo. La revista *Serrablo* llega a todos los socios por correo o en formato digital por correo electrónico. Así mismo las revistas se encuentran disponibles también en la web <https://www.serrablo.org/revistas/>.

d) Edición de libros.

Ya sea de manera individual o como colaboradores, Amigos de Serrablo ha editado más de una veintena de títulos.¹⁴ Obras de carácter histórico, arquitectónico, artístico, etnológico, etc.

e) WEBS.

Desde el año 2020 tanto la asociación Amigos de Serrablo (www.serrablo.org) como el MUDDI (www.muddi.es) disponen de su propia web cuyos contenidos son actualizados constantemente. Dichas webs contienen toda a información relativa a ambas instituciones y las novedades que van surgiendo. También la web del MUDDI dispone de una tienda virtual en la que se pueden adquirir todo tipo de regalos: libros editados por Amigos de Serrablo, merchandising, obras de arte, joyas en plata con los iconos de las ermitas de Serrablo.

de consulta: 19-IX-2024].

¹⁴ Se pueden comprar a través de la tienda: <https://www.serrablo.org/tienda/> [Fecha de consulta: 19-IX-2024].

f) Charlas en los centros escolares de la zona.

Seguir dando a conocer la cultura serrablesa y su patrimonio cultural y arquitectónico entre los jóvenes de Sabiñánigo es una de las tareas que anualmente realizamos. Sabemos que lo que no se conoce no se cuida, por esta razón entendemos que los jóvenes que crecen en Serrablo son los mejores garantes de su patrimonio, pero es imprescindible que lo sientan como propio y para eso intentamos acercarles esa información de manera sencilla y cercana.

g) Ferias y eventos.

La participación en todo tipo de ferias y eventos culturales que se organizan es otra de las actividades que realiza Amigos de Serrablo. Concursos fotográficos, Congresos sobre patrimonio, Salón Hispano Francés de Comic, Día del Libro, Diversabi (una feria infantil en Sabiñánigo durante las Navidades). También organizamos Etnoandadas: paseos de carácter etnográfico donde explicamos tradiciones, oficios o fiestas y romerías.

6. ¿Cómo hemos llegado hasta hoy?

Una palabra resume estos cincuenta últimos años: **generosidad**. Los primeros años, a parte del trabajo y las aportaciones económicas individuales, se contó con apoyos puntuales por parte de la Ministerio de Cultura y de la Diputación Provincial.

En la actualidad, el porcentaje de recursos de carácter público (Ayuntamiento de Sabiñánigo, Comarca AltoGállego y Diputación Provincial de Huesca a través del Instituto de Estudios Altoaragoneses) supone el 34 % del presupuesto necesario. El 66 % restante procede de las cuotas de los socios de Amigos de Serrablo, de los Apadrinamientos de dibujos del MUDDI y de donaciones de particulares. Hay que añadir que una parte muy importante, fundamental, procede del trabajo de los voluntarios y del Grupo de Trabajo vinculado a la Junta Directiva, quienes de manera altruista aportan su *knowhow* (diseño webs, gestión de redes sociales, material audiovisual, diseño gráfico de cartelerías, folletos, programas...) y un sinfín de acciones que nuestro presupuesto no podría asumir contratándolo a empresas.

7. Despoblar versus habitar.

HABITAR: residir, morar, ocupar, poblar, anidar, asentarse, afincarse, arraigarse, establecerse, domiciliarse...

a) Sabiánigo: datos.¹⁵

El municipio de Sabiánigo es el más extenso de la provincia de Huesca con 74 pueblos a su cargo de los cuales 17 están deshabitados. Su existencia y crecimiento está vinculado a tres realidades, el río Gállego que lo circunda, la llegada del ferrocarril en 1893 y el Balneario de Panticosa que atraía turismo. El río y el tren propiciaron que en 1918 y 1925 se instalasen dos grandes industrias, Aragonesas y Aluminio español, que transformaron la actividad laboral de toda la redolada. Comienza un éxodo, sobre todo durante la posguerra, desde las poblaciones cercanas en busca de un trabajo duro, pero más seguro que la agricultura o ganadería. Aunque este éxodo a Sabiánigo fue menos traumático gracias a la proximidad con sus poblaciones de origen, eso no impidió que la desaparición de la sociedad y los trabajos tradicionales llevaran al abandono y ruina muchas de las construcciones y enseres vinculados.

La provincia de Huesca había perdido en el año 2000 un 15 por ciento de su población con respecto a 1900. Zaragoza compensa la pérdida al haber crecido su población en cien años un 107 por ciento.¹⁶

b) Patrimonio natural, paisajístico y cultural.

En nuestro territorio, gracias al turismo de nieve y naturaleza, las últimas décadas se ha producido una recuperación de muchas casas y bordas como segunda vivienda, lo que ha llevado al mantenimiento de calles, luces y servicios básicos. Esta recuperación acaecida en muchos pueblos ha sido un verdadero motor de todo tipo de actividades vinculadas

¹⁵ Los datos que a continuación presento están recogidos en la publicación PUÉRTOLAS COLI, L., *Sabiánigo. Mi pueblo*. Huesca, Amigos de Serrablo, 2021.

¹⁶ http://www.observatoriahuesca.com/noticia_detalle/la-provincia-de-huesca-ha-perdido-en-un-siglo-el-15-de-su-poblacion/8 [Fecha de consulta: 19-IX-2024].

con al turismo de naturaleza y deporte (rutas BTT, senderismo, canoas, escalada, tirolinas).

Estas actividades de ocio y deporte han elegido nuestras tierras gracias también a otro patrimonio del que disfrutamos **el Paisaje**. El concepto de paisaje como patrimonio es relativamente nuevo¹⁷ y desde luego, para nuestro territorio es determinante. El Patrimonio y el Paisaje son elementos identitarios y actualmente son clave para la recuperación del mundo rural.

En triple comandita está la valorización del patrimonio cultural como un activo no solo para la identidad local, sino también para el desarrollo vital de las comunidades rurales.

c) Nuevos problemas

Un nuevo problema para aquellas personas que se plantean venir a vivir al territorio es el difícil acceso a la vivienda. Al igual que pasa en muchas ciudades turísticas, el número de casas disponibles en el Pirineo para alquiler habitacional disminuye frente al alquiler vacacional. Este fenómeno se repite y crece cada temporada, impidiendo el establecimiento de nuevos habitantes, negocios o actividades de servicios [fig.14]



Fig. 14. Fuente de la tabla procedente del Instituto Nacional de Estadística. https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=48440#_tabs-grafico [Fecha de consulta: 25-IX-24]

17 El Convenio Europeo del Paisaje se redactó en Florencia en el año 2000.

Por otro lado, el paisaje natural, en muchas zonas aun en estado virgen, se está viendo amenazado por nuevas ideas de negocio. El plantado indiscriminado y sin control de parques de placas fotovoltaicas y aerogeneradores en espacios paisajísticos de enorme valor, que son el imán para ese otro turismo más allá del esquí, tienen su futuro contado si no ponemos manos a la obra ya.

d) Soluciones

En todas las publicaciones que estudian el problema de la despoblación llegan a las mismas conclusiones. Hemos preparado este cuadro donde aparecen las soluciones y los actores que deberían implicarse.

SOLUCIONES	ASOCIACIONES LOCALES (Amigos de Serrablo)	ENTIDADES LOCALES	INSTITUCIONES PROV / AUTONÓMICAS
FOMENTO DEL TURISMO CULTURAL			
Crear rutas turísticas	✓		
Restauración de monumentos	✓		
Escuchar a las asociaciones locales	✓		
PROGRAMAS DE REVITALIZACIÓN COMUNITARIA			
Eventos culturales: festivales, talleres	✓		
Incentivar habitantes revalorizar su cultura	✓		
DESARROLLO DE INFRAESTRUCTURAS Y SERVICIOS			
Atraer nuevos residentes			
Conectividad digital			
Servicios básicos y educación			

En Amigos de Serrablo somos plenamente conscientes de que la recuperación patrimonial que hemos llevado a cabo estos últimos cincuenta años ha contribuido a que Serrablo sea un espacio ideal para recuperar población. Y también somos conscientes que este es un trabajo que no termina nunca. Por esta razón necesitamos que se impliquen el resto de operadores: habitantes, asociaciones locales, instituciones locales, provinciales, autonómicas y estatales.

Anexo 1

Listado de ermitas e iglesias intervenidas por Amigos de Serrablo.

	Nombre	Años de intervención
	San Martín de Ordovés	1971, 1991 y 2005.
	San Pedro de Lasieso	1972, 1974, 2009 y 2018.
	San Bartolomé de Gavín	1973 y 1976.
	Orna de Gállego	1974 y 1976.
	San Juan de Busa	1974, 1977, 1989, 2003, 2008 y 2013.
	San Martín de Oliván	1977 y 1991.
	Santa Eulalia de Susín	1977, 1991, 2009 y 2010.
	San Juan Bautista de Orús	1980 y 1992

	San Félix de Rapún	1981, 2008 y 2020
	Nacimiento N.S. de Otal	1982 y 2014.
	S. Juan Bautista de Allué	1982, 1983, 1989, 1995, 2005 y 2006.
	Santa María de Isún	1983, 1997, 2008 y 2017.
	San Martín de Arto	1984, 1985 y 2009.
	San Pedro de Lárrede	1989, 1991, 1997 y 2007.
	Santa María de Cerésola	1986, 1995 y 2003.
	S. Estéban de Espierre	1986.
	San Juan de Espierre	1986, 1992, 1995 y 2008.

	San Martín de Latas	1992
	Adoración de los Santos Reyes de Javierrelatre	1992 y 2008.
	San Andrés de Satué	1993, 2003 y 2005.
	Santa Eulalia Orós Bajo	1995.
	San Andrés de Sorripas	1997, 2010.
	Santa María de Sardas	2003.
	San Ramón Nonato de Belarra	2002, 2004, 2007.
	Virgen Palarriecho de Espierre	2004.
	Santiago de Arruaba	1986 y 2008

	Torraza de Lárrede	2003, 2023.
	Castillo de Larrés	1982-1986.
	Casa Batanero	1977-1978.
	Horno de Allué	2021.
	Fuente y lavadero de Estallo	2006.
	Fuente de Latrás	2006.

Anexo 2

Listado de artistas con obra en el MUDDI

ACEVEDO PORRAS, Miguel	ARMAS AÑON, María Ángeles de
ACHA, Juan Antonio de	ARMENGOL MACHI, Rafael
ACÍN AQUILUÉ, Ramón Arsenio	ARNÁS LOZANO, Vicente
AGUAYO BENEDICTE, Fermín	ARQUER BUIGAS, Cayetano de
AGUIAR GARCÍA, José	ARRANZ PARÍS, Santiago
AGUILAR SORIA, Alejandro	ARTES RODRÍGUEZ, Mar
AGUIRRE DEL CASTILLO, M. ^a Teresa de	AYNÉ ESBERT, Antonio
AGULLÓ MARTÍNEZ, Albert	AZAGRA GARCÍA, Juan Carlos
GUTIÉRREZ AHEDO, Teresa	AZNAR IBAÑEZ, José
ALARCON MORALES, Aracely	AZORÍN (José Díaz Azorín)
ALBERCA, Gabriel	BADENES DAVÍU, Vicente
ALBERICIO GIMÉNEZ, Fernando	BADIA ROMERO, Enric
ALBIAC BIELSA, Virgilio	BAGARIA I BOU, Lluís
ALCALDE ALONSO, Juan	BALLESTA, Juan
ALCORLO BARRERO, Manuel	BALLESTA CAMPELLO, Antonio
ALMAZAN Y MELENDEZ, Antonio María	BALLESTEROS FERNANDEZ, Mercedes
ALMELA, Ramón	BALZOLA ELORZA, Asún
ALONSO ANDRÉS, Matías	BAQUE XIMÉNEZ, José
ALTUZARRA SIERRA, Esperanza	BAQUERO BRIZ, Manuel
ALVAR SUÑOL (Alvar Suñol Muñoz-Ramos)	BARAJAS DIAZ, Andrés
ALVARADO SÁNCHEZ-CORTES, Eduardo	BARBA PENA, Juan
ÁLVAREZ CARMENA	BARBOZA VARGAS, Carlos
ALVARIÑO BELINCHON, Oscar	BARRACHINA BROTO, Félix
ALVIRA BANZO, Fernando	BARREIRO GÓMEZ, José María
AMANN BULFY, José Isaac	BARRETO, Juan
AMANN AMANN, Manuel	BASI (Basilía López Abad)
AMANN, Cristina	BATLLORI JOFRE, Antonio
AMAT ROYO, Antonio	BAVIERA, Cristina de
AMATE GARCÍA, José Antonio	BAYÉS I DE LUNA, Pilarín
AMAYA CACHO, Gabino	BAYO RODRIGUEZ, Natalio
AMOR SAGÜÉS, Nacho	BELLVER CHANGO, Fernando
ANDRADA RUIZ, Jorge	BELZA, Miguel Angel
ANDREU, Manuel	BENEJAM FERRER, Marino
ANSÓN PÉREZ, Buenaventura	BENEYTO SENABRE, Antonio
ANTOLÍN, Francisco	BENITO, Fernando
ANTÓN PECHARROMÁN, José Emilio	BENLLIURE GIL, Mariano
ANZO (José Iranzo Almonacid)	BERDEJO ELIPE, Luis
ARAGÜÉS PALACIO, Ana María	BERMEJO ROJO, Luis
ARANDA NICOLÁS, Pilar	BERNAL ROMERO, Antonio
ARCE MARTINEZ, Emilio de	BERNET TOLEDANO, Joan
FERNANDEZ ARGÜELLES, Julio Antonio	BESTARD CÁNAVES, Guillermo
ERENA ARJONA, Francisco	BETTIN, Angelo

- BEULAS RECASENS, José
 BILBAO PEÑA, Daniel
 BLANCO, Ulises
 BLANCO IBARZ, José María
 BLANCO OBREGÓN, Federico
 BLANCO PIQUERO, Pascual
 BLASCO FERRER, Eleuterio
 BLASCO MONTERDE, Jesús
 BLASCO MORENO, José Luis
 BLASCO MORENO, Jesús
 BLASCO PASTOR, Arcadio
 BOIX ÁLVAREZ, Manuel
 BOIXADER, Gabi
 BOLUMAR SANTAMARÍA, Luis
 BON (Romá Bonet Sintés)
 BONET del RÍO, Josep
 BONIFACIO (Gómez Fernández, Bonifacio Alfonso)
 BORISOV LAVIANA, Víctor
 BOROBIO OJEDA, José
 BORRÁS DOMÍNGUEZ, M.ªTeresa
 BORREGUERO LÓPEZ, Julián
 BOSCH PENALVA, Antonio
 BOSQUE GARCÍA, Sergio
 BREA RODRIGUEZ, Manuel
 BRIHUEGA GORROCHATEGUI, Luis
 BROTTAT i VILANOVA, Joan
 BUENO, Pedro
 BUENO LASTRA, Luis
 BUÑUEL RUCAR, Juan Luis
 BURGOS MONTES, Inocencio
 GONZÁLEZ BURGUILLOS, Jaime
 BUSOM GRAU, Simó
 CABALLERO MUÑOZ-CABALLERO, José
 CABAÑAS, José Luis
 CAIROLS BERNABEU, Gonzalo
 CAJAL GARRIGÓS, Luis
 CAJAL REMÓN, Francisco
 CALDERÓN HERREROS, Aurelio
 CALDERÓN LÓPEZ DE ARROYABE, Fernando
 CAMACHO, Adela
 CAMÍN (Joaquín Rubio CAMÍN)
 CAMPOS LOZANO, Paco
 CANO RODRIGUEZ, José Luis
 CANO, M.
 CANO GARCÍA, Rafael
 CAÑADA VALLE, Alejandro
 CAPA EIRIZ, Joaquín
 CARNERO MONTESINOS, José María
 CARNERO MARTÍN, Pablo
 CARNICER FAJO, Manuel
 CARO BAROJA, Julio
 CARREÑO PRIETO, Francisco
 CARRERA PASCUAL, María
 CARRERA BLECUA, Alberto
 CARRILERO PÉREZ, Antonio
 CARRILLO (Antonio Pérez-García y Carrillo)
 CARULLA i SERRA, Francesc
 CASANYES (Ramón María Casañes)
 CASAS, Manuel de las
 CASAUS, Manuel
 CASERO SANZ, Antonio
 CASTANYS BORRÁS, Valentín
 CASTAÑO, Antonio
 CASTEJÓN (Juan Ramón García Castejón)
 CASTELLOT LÓPEZ, Rosa
 CASTILLEJOS FURIÓ, Andreu
 CASTILLO SEAS, Carlos
 CATASSE (Carlos Tapia Sepúlveda)
 CAVESTANY PARDO-VALCARCE, Enrique
 CEESEPE (Carlos Sánchez Pérez)
 CELIS GUTIERREZ, Agustín de
 CENTELLAS BANQUÉ, Joan
 CERÓN NUÑEZ, Alfonso
 CHACÓN FERREY, Víctor
 CHAPARRO, Ramón
 CHAVARRI GONZÁLEZ-PINTADO, Mercedes
 CHECA, Liliana
 MARCO CHILET, Francisco
 CHINORRIS (Juan Ignacio de Cárdenas)
 CHIRINO LÓPEZ, Martín
 CHUMY CHUMEZ (José María González Castrillo)
 CIFRE FIGUEROLA, Guillermo
 CIRIA ESCARDIVOL, Javier
 CIVERA, Victoria
 COBOS SOTO, Antonio
 COELLO MORALES, Dimas
 COLL I COLL, Josep
 COLOM, Vicente
 COMMELERAN CARRERA, Juan
 CONDÉ, Miguel

- CONEJO MERINO, Andrés
 CONTI ALCANTARA, Carlos
 ALONSO COOMONTE, José Luis
 COQ (Luis García Gallo)
 CORDERO RODRÍGUEZ, Tomás
 CORNET I PALAU, Gaietà
 CORONADO MARTÍNEZ, Manuel
 CORONAS PUEYO, Martín
 CORTÉS MORENO, Hernán
 CORTIELLA JUANCOMARTÍ, Rafael
 CORTIJO MÉRIDA, Paco
 CORTINA GARCÍA, Nuria
 CRIADO MARTÍN, Felipe
 CRUZ GONZÁLEZ, Carlos
 CRUZ NOVILLO, José María
 CUASANTE (José María González Cuasante)
 CUBERO VALERO, José
 CUBILLO, Román
 CUESTA FERNÁNDEZ, Carlota
 CUESTA PAMIÉS, Margarita
 CUGAT MINGALL, Xavier
 CUIXART TÀPIES, Modesto
 CUYÁS DURAN, Manuel
 DALÍ DOMENECH, Salvador Felipe Jacinto
 D'AMICO, Miranda
 DATILE (Emilio Daneo Palacios)
 DEBÓN UIXERA, Antonio
 DELARROSA
 DELATORRE QUEVEDO, Humberto
 DELGADO LÓPEZ, Teodoro
 DELGADO MILLÁN, Héctor
 DELGADO MONTIEL, Federico
 DELGADO RAMOS, Álvaro
 DÍAZ CANEJA, Juan Manuel
 DÍAZ DE OROSIA, Roberto
 DÍAZ HUERTAS, Carlos Ángel
 DÍAZ LLAMAS, Manuel
 DÍEZ GARCÍA, Manuel
 DOMÉNE BERGA, Joaquín
 DOMENECH
 DOMINGO FALLOLA, Roberto
 DOMÍNGUEZ CULEBRAS, Manuela
 DONAIRE (Joaquín García Donaire)
 DUBCOVSKY PITCOVSKY, Abraham
 DUCE VAQUERO, Alberto
 DUMALL BADÍA, Jesús
 ECHAUZ BUISÁN, Francisco
 EDU (Eduardo Ibáñez Juanes)
 EDUARDO (Eduardo López de Maturana)
 EGU (Eduardo Gutiérrez de Rueda)
 ELÍAS & SANTAMARINA
 ELORRIETA JOVÉ, Belén
 EQUIPO MAYO (Federico Delgado Montiel
 y Ascensión Herranz)
 ERMENGOL (Tolsa Badía, Armengol)
 ESCALONA MARÍN, Rosa
 ESCOBAR SALIENTE, Josep
 ESCOLANO METAUTE, Ramón
 ESLAVA URRRA, José Antonio
 PEPE ESPAÑA (José Luis Jiménez España)
 ESQUILLOR GÓMEZ, Mariano
 MESTRES ESTARTUS, Jaume
 ESTEVAN FERNANDO, Hermenegildo
 ESTRADA ESTRADA, Adolfo
 ESTRUGA ANDRÉU, Óscar
 EZEQUIEL (Ezequiel López García)
 FACI GONZÁLEZ, Pilar
 FALO (Rafael Suárez Vallina)
 FEIJOO CASADO, Carmen
 FEITO PÉREZ, Eduardo
 FELICES LANCINA, María de los Ángeles
 HERNÁNDEZ, Feliciano
 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando
 FERNANDEZ BARRIO, Jesús
 FERNÁNDEZ BIELSA, José María
 FERNÁNDEZ DE PALENCIA ROC,
 Carmina
 FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio
 FERNÁNDEZ RAMOS, Soledad
 FERNÁNDEZ REDRUELLO, Fernando
 FERNÁNDEZ ECHEVERRÍA, Isabel
 FERNÁNDEZ GIMENO, M.^a Teresa
 FERRE ELIES, JOSÉ RAMÓN (Pepé Ferre)
 FERREIRO, Celia
 FERRER DE MORGADO, Horacio
 FERRER MILLÁN, Joaquín
 FERRERAS, Félix
 FOGUÉ ROYO, Quinita
 FONT CARRERAS, Alfonso
 FONTELA RODRIGUEZ, Hugo
 FORGES (Antonio Fraguas de Pablo)
 FORTÚN PAESA, Antonio
 PÉREZ DE LA FOZ FERNANDEZ, Esteban
 FRAGOSO DEL TORO, Jesús

FRANCÉS DE LA CAMPA, Juana
 Concepción
 FREIXAS ARANGUREN, Emilio
 FREIXAS BALEITO, Carlos
 FUENTE NAVARRO, Pilar de la
 FUENTE SANCHEZ, Pedro Víctor de la
 FUERTES, Gloria
 GABÁN BRAVO, Jesús
 GABINO UBEDA, Amadeo
 GAGO GARCIA, Manuel
 GÁLLEGO CUENCA, José
 GÁLLEGO & REY (José María Gállego y
 Julio Rey)
 GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
 GARAYO, José María
 GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel Adolfo
 GARCÍA BONET, María Luisa
 GARCÍA CONDOY, Honorio
 GARCÍA DEL MORAL, Amalio
 GARCÍA IBAÑEZ, Andrés
 GARCÍA IRANZO, Juan
 GARCÍA LINARES, Manuel
 GARCIA-NIETO FOLLOS, Daniel
 GARCÍA RUEDA, Ángel Ramón
 GAVÍN MOYA, Julio
 GAY MOLINS, Jorge Victor
 GAYA SOLER, Luis Javier
 GAYO NIEVA, Eusebio
 GAZOL GALLEGO, Purificación
 GIL DE LA SERNA, C.
 GIL GRANERO, Margarita
 GIL IMAZ, María Cristina
 GIL MARTÍN, Daniel
 GIN (Jorge Ginés Soteras)
 GINER MARTÍ, Eugenio
 GÓMEZ DE GIRALDEZ, Manuel Diego
 GÓMEZ LUNA, Miguel Ángel
 GOMEZ ACEBO, Juan
 GÓMEZ DE LA SERNA, Ismael Torcuato
 GÓMEZ-PABLOS, Mercedes
 GÓMEZ, Marcial
 GOMILA FARRÉS, Juan
 GONZÁLEZ CASARRUBIO, Roberto
 GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Zacarías
 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Joaquín
 GONZÁLEZ URBERUAGA, Emilio
 GONZÁLEZ, Lorenzo

GONZÁLEZ, Maica
 GONZALEZ, Teodoro
 GONZALO TEJEDOR, Elisa
 GOÑI, Alfredo
 GOÑI SUAREZ, Lorenzo
 GRANADOS VALDÉS, Antonio
 GRASSA HONTECILLAS, Margarita
 GRUBER GAMECHOGOICOCHEA,
 Eduardo
 GUERRA PÉREZ-PEÑAMARÍA, Isabel
 GUERRA CALLE, Alfonso
 GARCÍA GUERRERO, José
 GUERRERO MALAGÓN, Cecilio Mariano
 GUIJARRO GUTIÉRREZ, Antonio
 GUILLERMO (Guillermo Pérez Bailo)
 GUTIERREZ DÍAZ, Ramón
 GUTTMANN GOLDBERGER, Beatriz
 HERMANDAD PICTÓRICA (Vicente
 Pascual Rodrigo; Ángel
 HERMOSILLA MARTÍNEZ, Concha
 HERNÁNDEZ, Luis Alberto
 HERNÁNDEZ COP, Francisco
 HERNÁNDEZ DÍAZ, Francisco
 HERNÁNDEZ MUÑOZ, José
 HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio
 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan
 HERNÁNDEZ QUERO, José
 HERNANDO, Nacho
 VIÑES SOTO, Hernando
 HERNANZ CATALINA, Ascensión
 HERRERO HERRERO, Raúl
 GARCÍA HERREROS, Enrique
 HERREROS GALÁN, José
 HIDALGO DE CAVIEDES Y GÓMEZ,
 Hipólito
 HIDALGO QUEJO, Julia
 HIGUERAS MARTÍN, Javier
 HINOJOSA GALINDO, Luis
 HORTELANO, EL (José Alfonso Morera
 Ortíz)
 HOYOS DE LÓPEZ, Fernando de los
 HUERTAS TORREJÓN, Manuel
 IBAÑEZ TALAVERA, Francisco
 IBARZ ROCA, Miguel
 IDÍGORAS & PACHI Ángel Rodríguez y
 Francisco Javier)
 IDOATE IRIBARREN, Xabier

- IÑAKI (Ignacio Rodríguez Ruíz)
 ÍÑIGO (Ignacio Hernández Suñer)
 IRIONDO LÓPEZ, María José
 IZQUIERDO, Pepa
 IZQUIERDO, Juan
 JAÉN ALBAITERO, Manuel
 LÓPEZ FERNÁNDEZ, JUAN
 JANO (Francisco Fernández-Zarza Pérez)
 JIMÉNEZ ARANDA, José
 JIMENEZ, Juan
 JOSÉ RAMÓN (José Ramón Sánchez)
 GARCIA JOVER, Isabel
 JUEZ RODRÍGUEZ, Arturo
 JULIO
 JULIO ANTONIO (Julio Antonio Ortiz Ortiz)
 JUNOY MUNS, José María
 JUTGLAR PUJO, Rafael
 KABRIA (Alejandro Ortiz)
 KATO, Rikinosuke
 KIKER (Enrique Rodríguez Rodríguez)
 KINGMAN, Eduardo
 LACOUTURE FORNELLI, Felipe
 LACRUZ NAVAS, Javier
 LAFARGA, Paco
 LAFFOND Y DÍAZ ALBO, José
 LAFFOND Y DÍAZ-ALBO, Carlos
 FIGUERA Y LEZCANO, Luis de la
 LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
 LAGAR ARROYO, Celso
 LAGARES PRIETO, Francisco
 LAGOMA DE BARINAGA, Elisa
 LAGUARDIA (Eloy Giménez Laguardia)
 LAGUNAS MAYANDÍA, Santiago
 LAHOZ VALLE, Manuel
 LALINDE ACEREDA, Ángel
 LAM Y CASTILLA, Wifredo
 LAMIEL ASENSIO, José
 LAPIEZA, Paulino Agapito
 LAPORTA ALBORS, Concepción (Polín Laporta)
 LARA-BARRANCO, Paco
 LARTITTEGUI, Ana González
 LASALA MORER, José Luis
 LAYUS (Eduardo Martínez de Pisón)
 LÁZARO CUMPLIDO, Juan Carlos
 LECHUGA ESTEBAN, David
 LEVESQUE, Erik
 LEYVA, Alicia
 LEYVA FRANCO, Francisco
 LHOTELLERIE LÓPEZ, Roberto
 LIÉBANA VELASCO, Ginés
 VILA, Lina
 LLIMONA BRUGERA, Josep
 LONGARÓN i Llopart, Jorge
 LÓPEZ BLANCO, Manuel
 LÓPEZ GARCÍA, Cecilia
 LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco
 LÓPEZ ROMERAL, José Luis
 LÓPEZ VIGIL, Nivio
 LORENZO TARDON, Paulino
 LOZANO VISTUER, Eduardo
 LUDUEÑA PEPA, Jorge Mario
 LUIS G. MONTOTO, Carlos María de
 LUJÁN SANZ, Josep M.^a
 LUNA RODRIGUEZ, Manuel
 LUZÓN TORO, Carolina
 LUZURIAGA ALVÁREZ, Juan Ramón
 MACABICH POTAU, Jorge
 MACHO ROGADO, Victorio
 MADRIGAL COLLAZO, Antonio
 MAINAR BOIRA, Miguel
 MAIRAL CIPRÉS, Leoncio
 RUBIO MALAGÓN, José
 VILLANUEVA MALARET, Jaume
 MALLO, Cristino (Gómez González, Cristino)
 MANCHADO PASCUAL, Faustino
 MANRIQUE, María
 MANSILLA MARTIN, Carmen
 MARCO ANTONIO (Antonio Marco Palacio)
 MARCOIDA (Antonio Rodríguez Marcoida)
 MARGALÉ, Antonio
 MARGALÉ HERRERO, Rafael
 MARÍN LLOVET, Ricardo
 MARÍN BOSQUED, Luis
 MARÍN DE L'HOTELLERIE, José Luis
 MARÍN, Charo
 MARMOL, Pilar
 MARMOLEJO CAMARGO, Fernando
 MAROLA (Manuel Rodríguez Lana)
 MAROTO, Rosa
 MARRERO VERAS, Rosario C.
 MARTA SEBASTIÁN, Fernando de

MARTÍ BÁDENES, Marcel
 MARTÍN CASTELLÓ, Mariano
 MARTÍN CUADRADO, Ignacio
 MARTÍN VERDUGO, María Luisa
 MARTÍN ZABALA, José Luis
 MARTÍNEZ ABADES, Juan Tomás
 MARTÍNEZ BENEYTO, Juan Bautista
 MARTÍNEZ MURILLO, José M.^a
 MARTINEZ OLIVARES, Joaquín
 MARTÍNEZ ORTIZ, Manuel
 MARTÍNEZ OSETE, Juan Alejandro
 MARTÍNEZ SIERRA, Pedro
 MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo
 MARTRO FUSTAÑA, Andreu
 SANTAMARTA PANIAGUA, Mateo
 MATEO SOTERAS, José María
 MAYAYO BUENO, Ignacio
 MAYORAL DORADO, Fernando
 MEDINA MOTA, Tomás
 MÉNDEZ MÉNDEZ, Rafael José
 MENDEZ, Carlos
 MENDIVIL RODRIGUEZ, Alberto
 MENSU (José Mensuro Hernández)
 MERINO BODEGA, Daniel
 MESTRE MORAGAS, Alberto
 MESTRES PALMETA, Salvador
 MICAK, Esteban
 MILLARES SALL, Manuel
 MILLAS PONCE, Gregorio
 MINGOTE BARRACHINA, Ángel Antonio
 MIRÓ BRAVO, Antoni
 MOLINA DEL CUBO, Bernardo
 MOLINA MONTERO, Francisco
 MONREAL, Andrés
 MONTAÑÉS FONTENLA, Julio
 MORAGO, Carlos
 MORAGÓN AGUDO, Antonio Alberto
 MORAL MORAL, Juan
 MORÁN VÁZQUEZ, José
 MORANTE, Rafael
 MORENO, María
 MORENO SALVADOR, Arturo
 MOZOS MARTÍNEZ, Pedro
 MUNDO MARCET, Ignasi
 MUNOA ROIZ, Rafael
 MUNTAÑOLA PUIG, Joaquín
 MUNTAÑOLA INGLADA, Roser (Roser

Muntañola de Oduber)
 MUÑOZ PFISTER, Gloria
 MUÑOZ DE BAENA, Blanca
 MUÑOZ MARIÑO, Oswaldo
 NACHO & RICARDO
 NARVÁEZ PATIÑO, Manuel
 NAVARRO LÓPEZ, Manuel
 NAVARRO VIVES, Josep
 NEGRE
 NELLO, Vicente
 DENËFLE-NIALA, Alain
 NICOLAS (Nicolás Martínez Cerezo)
 NIEBLA (José Álvarez Niebla)
 NIETO, Manuel
 MORALES NIEVA, Francisco
 NIT (Joan Macías)
 NUERE MATAUCO, Enrique
 NÚÑEZ DE CELIS, Francisco
 NÚÑEZ FERNÁNDEZ, Pablo
 FUERTES SÁNCHEZ, Obdulio
 OCHOA SIERRA, José Víctor
 OCHOA TRUYOLS, Vicenç
 ODUBER AROSEMENA, Ciro Salomón
 OLAYO MARTÍNEZ, Javier
 OLEA CERVÁN, José Luis
 OLIVÁN TURRAU, Enrique
 OLIVÁN TURRAU, Ricardo
 OLMO PASCUAL, Gregorio del
 OLMOS, Fernando
 OPISSO SALA, Ricardo
 ORBEGOZO URRUELA, Antonio
 ORCAJO DE FRANCISCO, José
 ORO CLARO, Xurxo
 ORTEGA, Enrique
 ORTEGA OYONARTE, Carlos
 ORTEGA NOVILLO, Pelayo
 VALCÁRCEL ORTÉS, Luis
 ORÚS FERNÁNDEZ, José
 OYARBIDE SECO, Miguel Ángel
 ORTEGA OYONARTE, Manuel
 PABLO (Pablo San José García)
 PACHECO ARROYO, Julián
 PALENCIA PEREZ, Benjamín
 PALLARÉS ALLUSTANTE, Joaquín
 PALOMERA CALERA, Alberto
 PALOP GOMEZ, José
 PAÑELLA TURIGAS, Vicente

- PAPAGUEORGUIU KASTANIONI, Dimitri
 PARDOS RUÍZ, Hermógenes
 PAREDES LIMÓN, Mariano
 PARICIO GARCÍA, Jorge
 PARICIO LATASA, Álvaro
 PARRA VILLALBA, Paulina
 PASCUAL GASCÓN, María Antonia
 PASCUAL RODRIGO, Angel
 PEDRAZA LOPEZ, Jorge
 PEDRERO Y LÓPEZ, Mariano
 PEDRO CUESTA, Angel de
 PEDRO, Borja de
 PEDRO, Javier de
 PEINADO RODRÍGUEZ, Francisco
 RUIZ-PEINADO VALLEJO, Joaquín
 PELLICER ESTEBAN, Miguel
 PENAGOS ZALABARDO, Rafael de
 PENDÁS MENENDEZ, Mario José
 PENNETIER, Fernando
 PEÑARROYA PEÑARROYA, José
 PERELLÓN CARDONA, Celedonio
 PÉREZ, Rolando
 PÉREZ BORDETAS, Teodoro
 PÉREZ CALVO, Hipólito
 PÉREZ FIZ, José Luis
 PEREZ MUÑOZ, Julián
 PÉREZ OBIS, Leonardo
 PEREZ VICENTE, María Jose
 LAIGLESIA GONZÁLEZ, ÁLVARO DE
 (PERIBAÑEZ)
 PERICH ESCALA, Jaime
 PERIDIS (José María Pérez González)
 PICÓ MITJANS, José
 PINEDA BONO, Jordi
 PIÑANA DE LA FUENTE, Fernando
 PIÑOLÉ RODRÍGUEZ, Nicanor
 PITXOT, Antonio
 PLA GALLARDO, Cecilio
 POBLADOR ARIAS, José Ramón
 POMPEIA VILAPLANA I BOIXONS, Nuria
 PORRAS VALTIERRA, Luis
 PORRETA, Marta
 PORTELLANO PÉREZ, Cayetano
 PORTO Y DEL VADO, Tomás
 PORTOLÉS ASCASO, Gabriel
 POSADA MEDIO, José Luis
 POSTIGO OVEJERO, Antonio
 POVEDANO MARRUGAT, Antonio
 POZA TÁRTALO, Juan
 POZAS MANSILLA, Fernando
 PRADILLA Y ORTIZ, Francisco
 PRADOS JIMENEZ, África
 PRIETO FERNÁNDEZ, Daniel
 PRUNA O'CERANS, Pedro
 PUEBLA, Fidel María
 PUEBLA MORON, Teo
 PUERTOLAS CEREZUELA, Javier
 PUIG BATISTA, Andrés
 PUIGDENGOLAS BARELLA, Josep
 PUIGMIQUEL LIS, Ángel
 PUJOLBOIRA (Ramón Pujol i Boira)
 PUJOLAR, E. (PUJOLAR, Alberto)
 QUERAL, Ana
 QUESADA CERDÁN, Miguel
 QUINTANILLA MARTINEZ, Isabel
 QUIQUE (Enrique Arenós Cortés)
 QUIRÓS, Jesusa
 RABADÁN
 RAFART ROLDÁN, Joan
 RALLO GÓMEZ, Francisco
 RAMÓN ROBLEDANO, Alfredo
 RAMÓN Y CAJAL, Santiago
 RAMÓN Y CAJAL, Pedro
 RAMÓN JARNE, María Teresa
 RAMOS MORALES, Rafael
 RAMOS GUERRA, Enrique
 REBOTE (José Luis Martínez Cabrera)
 REGLERO CAMPOS, César
 REGUERAS GRANDE, Mabel
 REINA RODRÍGUEZ, Sofía
 REY GÓMEZ, Beatriz
 REY DE LA MAZA, Adolfo del
 RIBAS MONTENEGRO, Federico
 RIOJA ESPINO, Emilio
 RIVAS MARTIN, Manuel
 RIVERO DE LA LLANA, Isaac del
 RIVERO PÉREZ, Isaac Miguel del
 ROBERT (Roberto Suárez Gil)
 ROBLES, Federico
 ROCAMORA i CARDONA, Jaume
 RODRÍGUEZ AMECHAZURRA, Gerardo
 RODRÍGUEZ AROCA, José
 RODRÍGUEZ COMOS, Rodrigo
 RODRIGUEZ NUÑEZ, Antonio Miguel

- RODRÍGUEZ PUERTAS, Luis
 ROFER (Roberto Fernández Fernández)
 ROJAS DE LA CÁMARA, Arturo
 ROJAS GÓMEZ, Francisco
 ROLDÁN, Modesto
 ROMERO BLANCO, Trinidad
 ROMERO PINEDA, Rafael
 ROMEU MULLER, Carlos
 ROS SABALLS, Miquel
 ROSA GARCÍA, José Antonio
 RÁBAGO GARCÍA, Andrés
 ROUX, Monique de
 ROVIRA FREIXA, Jaume
 RUANO CUENCA, Paulino
 RUBIO, Enrique
 RUBIO NOMBLLOT, Javier
 RUEDA, Fátima
 RUÍZ LORDA, Armando
 RUÍZ ÁLVAREZ, Antonio
 MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki
 RUÍZ GRIMA, Pere
 RUÍZ MONSERRAT, José Manuel
 RUÍZ RUÍZ, Manuel
 SABATÉS MASSANELL, Ramón
 SÁEZ DÍEZ, Luis
 SÁEZ DÍAZ, Carmen
 SÁEZ GONZÁLEZ, Fernando
 SAGARRA MOOR, Pilar
 SAHÚN PASCUAL, Daniel
 SALAZAR GARCÍ-BLANCO, Alfredo
 SALCEDO FERRA, Teresa
 SAMA NAHARRO, Joaquín
 SAMPEDRO MOLERO, Pablo
 SAN JOSÉ GONZÁLEZ, Francisco
 SANBLANCO (Eusebio Sánchez Blanco)
 SÁNCHEZ ALGORA, Manuel
 SÁNCHEZ ALGORA, Vicente
 SANCHEZ EZQUERRA, Carlos
 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Pedro
 SÁNCHEZ GRANDE, Ricardo
 SANCHÍS GRAU, JOSÉ
 SANCHÍS CORTES, M.^a Pilar
 SANCHO (Francisco López Sancho)
 SANDOVAL, Pedro
 SANMARTÍN VARGAS, Óscar
 SANSÓ i GARRIT, Juvenal
 SANTONJA ESQUIVIAS, Carmen
 SANTONJA ROSALES, Eduardo
 SANTONJA ESQUIVIAS, Elena
 SANTOS TORROELLA, Angeles
 SANTOS ALCALDE, Fermín
 SANTOS TORROELLA, Rafael
 SANTOS LLORO, Antonio
 SANZ, María Luisa
 SANZ LAFITA, Luis Pablo
 SANZ FRAILE, Eduardo
 SARVISE LAIGLESIA, M.^a Cruz
 SAURA ATARÉS, Antonio
 SAURA CALAHORRO, Pedro
 SAURAS VIÑUALES, Javier
 SCHIESTL, Reiner
 MARTÍNEZ GÓMEZ, GUSTAVO
 (SCHMIDT)
 SEBAS
 SECO HUMBRÍAS, Rafael
 SEGRELLES DEL PILAR, Eustaquio
 SEGURA MONJE, Roberto
 SENDÍN, Armando
 SENDO (Rosendo García Ramos)
 ROJO CAAMAÑO, Serafín
 SERNY (Ricardo Summers Ysern)
 SERRA MASSANA (Josep Serra Massana)
 SERRANO AGUILAR, Pablo
 SERRANO BOU, Joaquín
 SERRANO ORTIZ, Emilio
 SIGNO (Fernando Martínez Valencia)
 SIMON, Jose Luis
 SIXTO (Sixto Marco Marco)
 SMITH MARÍ, Ismael
 SNOP (Juan Pons Gumá)
 SOBRADO GARCIA, Pedro
 SOLBES CABRERA, Enric
 SOLER DE AGUSTÍN, Manuel
 FERNÁNDEZ SORAVILLA, Roberto
 SORG, Christian
 SORIA ZAPATER, Salvador
 SOUSA, Linda de
 RODRÍGUEZ SUÁREZ, Antonio
 SUAREZ GRANDA, Ricardo J.
 SUÁREZ NEANAS, Carmen Violeta
 SUBIRATS SAMORA, Josep
 SUMMERS DE AGUINAGA, Begoña
 SURCO (Simeón Gonzáles Ayquipa)
 TÁBARA, Luis Enrique

- TÀPIES PUIG, Antoni
 TASSIES PENELLA, José Antonio
 TAULER SMENOTA, Carlos
 TERRAZA JUSTES, José Luis
 THARRATS VIDAL, Joan Josep
 TINAJA (Alberto Cirac Buisán)
 TINET (Valentín Castanys Fornells)
 TÍNEZ (Juan Martínez Buendía)
 TOMAS DEL RIO, Ángel Segismundo
 TOPETE DE GRASA, Juan Bautista
 TORÁ MARGALEF, Francisco
 TORAL RUIZ, Cristóbal
 TORO COCA, Rosa María
 TORRES MOLINA, Rosa
 TORRIJOS MARTINEZ, Enrique
 TOVAR SILES, Manuel
 TREPAT, Buenaventura
 TUR (Francesc Tur Mahem)
 ÚBEDA-ROMERO MORENO-
 PALANCAS, Agustín
 ÚBEDA PIÑEIRO, Rafael
 UGARTE, Lorenzo
 UMBRAL, Francisco (Francisco Pérez
 Martínez)
 UNCETA Y LÓPEZ, Marcelino de
 ÚRCULO FERNANDEZ, Eduardo
 URDA (Manuel Urda Marín)
 USHIJIMA, Nori
 VALDEÓN (Fernando García Valdeón)
 VALDIVIESO (Antonio Rodríguez Valdivieso)
 VALET, Asun
 VALLEJO, Felipe
 VALLÉS SIMPLICIO, Román
 VANDEREYCKEN, Robert
 VAÑO PASTOR, Eduardo
 VARGAS, Antonio de
 VARGAS RUÍZ, Guillermo
 VASSALLO PARODI, Juan Luis
 VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel
 VÁZQUEZ CALLEJA, Félix
 VÁZQUEZ GÁLLEGO, Manuel
 VEGA OSSORIO, José
 VELA ZANETTI, José
 VELASCO AEDO, Jesús L.
 VENTURA & NIETO (Enrique Ventura
 Álvarez y Miguel Ángel)
 VERA REYES, Cristino de
 VERA AYUSO, Juan José
 VERGARA NAVARRO, Luciano
 DE SUS, Vicky
 VICTORIA MARZ, Salvador
 URRABIETA VIERGE, Daniel
 VILA VENDRELL, Lluís
 VILA Y PRADÉS, Julio
 VILASECA COLL, Isidro
 VILATÓ RUIZ, Javier
 VILLA - TORO, Antonio G.
 VILLAR Y ORTIZ DE URBINA, Isabel
 VILLASEÑOR (Manuel López Villaseñor y
 López-Cano)
 VIRXILIO (Virxilio Eduardo Fernández
 Cañedo)
 VIVO RÍUS, Manuel
 WIRZ, Hugo Werner
 XAUDARO i ECHAU, Joaquín
 YAGÜE, Rosa
 ZABALETA FUENTES, Rafael
 ZAMORA, José de
 ZAMORANO MOLINA, Ricardo
 ZAPATA, Miguel
 ZARCO FORTES, Antonio
 FERNÁNDEZ-ZARZA RODRÍGUEZ,
 Víctor Francisco
 ZATA (Manuel Zatarain Adulce)
 ZUCO (Jesús Díaz García)
 ZUERAS TORRENS, Francisco
 ZULOAGA Y ZABALETA, Ignacio
 ZULUETA RUIZ DE LA PRADA, Carmen

EL MUSEO «ÁNGEL ORENSANZ Y ARTES DE
SERRABLO» DE SABIÑÁNIGO (HUESCA): DE
EXPLICAR EL VIEJO MUNDO PIRENAICO A
REFLEXIONAR SOBRE EL PRESENTE Y EL FUTURO

*The «Ángel Orensanz y Artes de Serrablo» Museum, Sabiñánigo
(Huesca): from explaining the old Pyrenean world to reflecting
on the present and the future*

Begoña Subías Pérez¹

*«De todos los museos etnográficos que he visitado
creo que este es el mejor, dentro de sus límites.*

*Creo también que es fundamental para entender
el viejo mundo pirenaico».*

Julio Caro Baroja, libro de visitas del museo, 1980.

El Museo «Ángel Orensanz y Artes de Serrablo» se encuentra situado en Sabiñánigo (Huesca); está constituido por dos colecciones, la del escultor Ángel Orensanz, formado por barros, dibujos y esculturas de su primera época, y la colección etnológica, reunida por la Asociación Cultural «Amigos de Serrablo»².

La unión de estas dos colecciones tan dispares proviene del interés mutuo que tuvieron ambas partes por la sede del museo: la casa Batanero, edificio del siglo XIX y una espléndida muestra de la arquitectura popular de estas montañas.

¹ Directora del museo. Dirección de correo electrónico: bsubias@aytosabi.es.
ORCID iD: 0009-0008-6452-0968.

² Topónimo de origen medieval, que fue recuperado en los años 70.

El museo fue inaugurado en 1979 y es de titularidad municipal. Está regido por un patronato en el que está representado el Ayuntamiento de Sabiánigo, la Asociación Cultural «Amigos de Serrablo» y Ángel Orensanz.

En la actualidad, la colección del museo cuenta con más de 3.500 piezas, muchas de ellas provienen de donaciones de particulares, y se ha convertido, tanto por su contenido como por su continente, en todo un referente en el ámbito de los museos etnológicos, no sólo de nuestra comunidad autónoma [fig. 1].



Fig. 1. Panorámica del museo. Fotografía: Javier Ara Cajal, 2014.

El contexto: la despoblación

Su origen arranca con las labores de recuperación de la cultura material por parte de la Asociación «Amigos de Serrablo» de Sabiánigo.

Si la recuperación de las iglesias mozárabes de la comarca había sido el detonante del nacimiento de esta asociación, y en un principio su único objetivo, transcurridos los cuatro o cinco primeros años las actividades de «Amigos de Serrablo» se irán diversificando, siendo uno de sus objetivos fundamentales en la segunda mitad de la década de los setenta la salvaguarda de una cultura popular que estaba agonizando.

La actual comarca del Alto Gállego, término en el que ha quedado incluido el territorio conocido como «Serrablo», se ha ido perfilando gracias a la industrialización y a los flujos migratorios que ésta generó en la zona (concentración en Sabiñánigo y despoblamiento en las zonas marginales de la cuenca del río Gállego).

La aparición a comienzos de siglo XX del modelo industrial desencadenó progresivamente el fenómeno de la aculturación y del dismantelamiento de la vieja sociedad pirenaica basada en la casa.

En un primer estadio se emanciparía el *tionaje*, (hermano soltero del heredero que trabajaban para ella sosteniéndola a cambio de la simple manutención, pudiéndose afirmar que sin esta entidad fuertemente jerarquizada no hubiera sido posible la subsistencia en estas montañas) constituyendo las primeras oleadas de mano de obra; a finales del período, las ventajas adquiridas viviendo de la industria (sueldo fijo, bienes de consumo, calidad de servicios, etc.) acarrearía el éxodo del resto de la *casa*, hecho que en los pueblos peor comunicados también sería alimentado por la incapacidad para mantener la infraestructura comunitaria una vez iniciada la fuga de casas.

El espectacular crecimiento de Sabiñánigo fue paralelo, como si se tratase de un sistema de vasos comunicantes, al despoblamiento del actual Serrablo, por eso precisamente entre 1955 y 1965 coinciden el mayor incremento de Sabiñánigo con el mayor éxodo de la población rural comarcal, que cuenta en su haber con 46 núcleos des poblados totalmente, cifra insólita en una comarca española, y algunos más en los que solo habitaba una familia.

A los efectos de la industrialización hay que añadir las actuaciones del Patrimonio Forestal del Estado, que fomentaron el éxodo poblacional de las zonas montañosas al comprar a bajos precios municipios enteros con el fin de efectuar posteriormente una repoblación forestal.

En ese contexto surgió el Museo de Artes de Serrablo.

Se trata, pues, de un museo ligado al fenómeno de la despoblación rural que a mediados del siglo XX se produjo en la zona de la cuenca del río Gállego prepirenaico y que es suministradora de los objetos expuestos.

El continente: casa Batanero

El edificio que alberga el museo se llama casa Batanero; el nombre de la misma hace referencia al antiguo oficio de sus dueños, el de bataneros. Esta familia se hacía cargo del batán, situado a las orillas del río Gállego, muy próximo a esta casa, molino de mazas de madera que golpean las piezas textiles para suavizarlas, quitarles la grasa y hacerlas más resistentes. En aquellos tiempos, la casa era la célula básica de la sociedad. Fundamentada en el Derecho aragonés, se organizaba en torno a un heredero único y un conjunto de hermanos, *cabaleros o tiones*. Se trataba de una sociedad fuertemente jerarquizada, imprescindible para poder subsistir en estas montañas.

Este edificio se construye, o más bien se remodela y amplía, en la primera mitad del siglo XIX, según se indica en las placas de sus fachadas (1810, 1831 y 1850) pues su existencia es anterior, tal y como se desprende de las referencias documentales del archivo parroquial que ya la mencionan a finales del siglo XVII.

Esta casa responde al modelo de casa-patio, que surge como consecuencia del despeque económico de la zona, con lo que se requieren más edificaciones auxiliares con el aumento de la cosecha y del ganado.



Fig. 2. Estado de casa Batanero antes de la restauración, 1972.
Fotografía: Archivo Asociación «Amigos de Serrablo»).

Las obras de restauración corrieron a cargo de «Amigos de Serrablo» y se realizaron entre el otoño de 1977 y el de 1978. Fue una restauración respetuosa con la arquitectura tradicional, rehaciéndose todas las techumbres con la típica losa y manteniendo todos los elementos propios de la casa: chimenea, balconadas, ventanas, cocina-hogar, horno de pan, bodega... Sólo se suprimieron algunos tabiques en el interior para adecuar el espacio a las necesidades museísticas.

Podemos decir que casa Batanero es una pieza en sí misma [fig. 2].

El contenido: la colección etnológica

En el año 1975 empezamos a salir. Recuerdo que la primera pieza la recogimos en Azpe, cerca de la sierra de Guara; era un demoré.

Conducía el Land Rover Felipe García. Iba también Montserrat Grasa, la secretaria de Amigos de Serrablo. También nos acompañaba alguno de la zona que trabajaba en Sabiñánigo. Era impresionante la soledad y el abandono que había. Todo estaba, casi, como si se hubiesen marchado el día de antes.

Julio Gavín³

Esta colección está integrada por piezas que nos hablan de la agricultura y la ganadería tradicional, la religiosidad popular, la indumentaria, la música, la arquitectura popular, etc. Se caracteriza por la variedad de temas que abarca y por su gran calidad.

La recogida de todo este material, que se lleva a cabo a la par que tienen lugar las labores de la restauración de la sede del museo, fue sistemática, se pretendía salvar todo lo que se pudiese de entre las ruinas con la dificultad añadida de tener que recorrer caminos y senderos en malas condiciones.

A la vez que se recogían estos materiales, no fueron pocas las personas que se animaron a donar piezas que ellos conservaban.

3 LATAS ALEGRE, O., *Guía del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*, Huesca, Excmo. Ayto. de Sabiñánigo e IEA, 1998, p. 32.

Durante año y medio hubo que proceder a la limpieza, clasificación y montaje del material a exponer.

Mediada la década de los noventa se produjo otro momento de recogida de materiales, y adecuación de otros ya almacenados en su tiempo. Como consecuencia de este incremento de la colección, se construyó *ex novo* un nuevo edificio, que se anexionó a casa Batanero.

En contra de lo que sucede en algunos museos de etnología, en éste las piezas están ubicadas en su lugar natural, en las estancias de casa Batanero.

Sólo algunas actividades desarrolladas fuera de la casa, como las del ámbito pastoril o algunas realizadas en lugares comunitarios —como la herrería— han sido representadas de modo artificial en salas del museo.

Otro criterio de exposición utilizado ha sido el de exponer procesos encadenados de producción; así, por ejemplo, el proceso del cáñamo muestra la transformación de la fibra, pasando por todos los eslabones intermedios, en elementos del vestir cotidiano. Se busca el didactismo para poder explicar una forma de vida muy distinta, pero no distante en el tiempo, y llegar sobre todo a los más jóvenes, los más alejados de ese mundo tradicional [fig. 3].



Fig. 3. La bodega. Fotografía: Javier Ara Cajal, 2014.

El contenido: la obra de Ángel Orensanz

El artista y escultor Ángel Orensanz nació en Larués, localidad próxima a Jaca, en 1941. Siendo niño, el maestro de la escuela descubrió en él unas prematuras dotes artísticas que se manifestaban, sobre todo y siguiendo la tradición pastoril, a través de la talla de boj. Hallado su potencial artístico, fue becado y estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona). En 1965 se trasladó a París, ciudad a través de la que alcanzó una proyección internacional que le llevaría en 1992 a crear la «Ángel Orensanz Foundation» en una sinagoga de Nueva York. Enmarcada su obra más conocida dentro del Environmental Art (El pájaro veloz del aeropuerto barcelonés del Prat), desde su juventud ha sido un prolífico investigador de los caminos del arte desde lo figurativo y simbólico hasta el arte-naturaleza.

Es un «artista global», no solo por el ritmo con el que se suceden desde hace años sus exposiciones e instalaciones escultóricas en los cinco continentes sino también, por el amplio abanico de técnicas y medios artísticos que domina.

Ángel Orensanz es el escultor aragonés vivo con mayor proyección internacional. Dos datos que confirman esta afirmación:

- En Nueva York, desde 2002, el 10 de abril se celebra el Día Ángel Orensanz. El único español que ha conseguido un reconocimiento de esa magnitud.
- El Ayuntamiento de Barcelona modificó el trazado de una línea del metro por preservar y realzar uno de sus murales. Este museo conserva una numerosa colección de obras del artista Ángel Orensanz, la mayoría donadas por él en el momento de su fundación en 1979, por eso están mejor representados sus materiales y estilos característicos de aquella época [fig. 4].

El día a día

Este es un museo local; con sus pros (estrecha vinculación con la población, que ha generado una gran cantidad de «amigos del museo», que colaboran y se implican de muy diversas maneras) y sus contras (escasa plantilla,



Fig. 4. La obra de Ángel Orensanz. Fotografía: Javier Ara Cajal, 2014.

proyecto museográfico de la década de los noventa del siglo pasado, antagonista del museo urbano ...); que, después de 45 años, sigue abierto, pretendiendo día a día llevar a cabo todas las funciones que se citan en la definición del Consejo Internacional de Museos:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.⁴

El objetivo es dar vida de nuevo a unas piezas que, desde hace décadas, se dejaron de utilizar. Y lo hace por distintas vías:

- Así, en 1993 se creó la colección de libros titulada «A lazena de yaya», de la que se llevan publicados ya veintitrés números. El Ayunta-

⁴ <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
[Fecha de consulta: 30-X-2024]

miento de Sabiñánigo los publica en colaboración con el Instituto de Estudios Altoaragoneses y tratan temas principalmente locales de carácter histórico (Guerra Civil en la zona, los archivos parroquiales...), etnológico (medicina popular, artesanía...), sobre geología, guía y catálogo del museo, personajes de la zona, etc.

- Desde el año 1991, se realiza un ciclo de conferencias que tiene lugar en diciembre y que se titula: *DE BEILADA*. Es esta una cita anual en la que se tratan asuntos varios (históricos, geográficos, artísticos, medioambientales, toponimia, brujería, problemas en el Tercer Mundo...). Esta actividad cuenta con gran aceptación y con un público fiel porque conjuga la seriedad y rigor de los temas tratados con la participación espontánea de los asistentes en el coloquio posterior a la charla y la degustación de torta y vino. Durante unos años se realizaban estas charlas en la cocina de Casa Batanero, en torno al hogar, al igual que hacían nuestros antepasados en las largas noches invernales. En la actualidad se realizan en el edificio nuevo.
- A lo largo del año, fuera de este ciclo, se siguen organizando charlas de temática no solo local.
- Desde el museo también se han organizado exposiciones temporales centradas, por ejemplo, en la indumentaria tradicional y fotografía antigua, creadas por la propia institución o por otras.
- Asimismo, tienen lugar presentaciones de libros y proyecciones de documentales.
- El público infantil es el destinatario de muchas actividades: cuentacuentos, talleres, visitas temáticas, con el objeto de acercar a los más pequeños a los contenidos de este museo, tan alejados de nuestra forma de vida actual.
- Igualmente, se colabora con frecuencia con los colegios e institutos de nuestra ciudad para difundir nuestra colección y el patrimonio etnológico en general a través de charlas y proyectos.

El curso anterior, por citar un ejemplo, llevamos a cabo el proyecto «A tierra baja» entre el alumnado del segundo ciclo de Primaria, cuyo objeto era dar a conocer la trashumancia, el movimiento de ganado que tenía lugar entre estas montañas y el sur de la provincia de Huesca en

otoño y primavera, así como otros temas relacionados con la ganadería: los pastores y su jerarquía, las creencias, leyendas...

Las explicaciones teóricas se completaron fichas didácticas y una excursión por la cabañera, camino que unían territorios de montaña y de llano, en el que, además de contenidos relacionados con el tema, hablamos de los orígenes de Sabiánigo (tren, cuya vía va paralelo al camino; y las fábricas), flora, fauna y religiosidad popular (santa Orosia, patrona de estas montañas).

Con uno de los institutos de la localidad realizamos durante varios cursos una actividad intergeneracional, en la que personas mayores explicaron al alumnado formas de vida ya pasadas.

- Se colabora con las residencias y centros de mayores de Sabiánigo con «talleres de memoria»: piezas y fotografías de la colección nos sirven para que, los asistentes rememoren aspectos de su biografía como la escuela, las fiestas populares, la música que escuchaban o diferentes aspectos de su ciclo vital.

El taller se basa en la técnica de la Reminiscencia, consistente en pensar o hablar sobre la propia experiencia vital, a fin de compartir recuerdos y reflexionar sobre el pasado para estimular la memoria episódica autobiográfica y favorecer los aspectos emocionales del recuerdo.

- Se ha creado el Grupo de Lectura «Libros y Latidos» que aúna literatura y etnografía.
- Llevamos a cabo el Ciclo «Alrededor de la mesa. Encuentros gastronómicos de aquí y de allí. La comida como pretexto para conocernos mejor». Cada sesión se centra en una de las numerosas procedencias que habitan Sabiánigo (rumanos, marroquíes, dominicanos...).
- También se conmemora el Día Internacional de los Museos, el 18 de mayo.
- Otra forma de difundir nuestra colección es el programa de LA PIEZA DEL MES, o a través de su blog del museo: <http://museo-orensanz-serrablo.blogspot.com>.
- Todo el catálogo del museo se puede consultar en internet a través del programa informático DOMUS, sistema integrado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio

de Cultura. Nuestro catálogo se puede consultar a través de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (ceres.mcu.es) o a través de la Red Digital de Colecciones de Museos de Aragón (servicios3.aragon.es/reddigitalA).

También se ha fomentado la colaboración y el trabajo con otros museos etnológicos.

Así, la pasada primavera tuvimos un encuentro de artesanos de la madera de las comarcas del Alto Gállego y la Jacetania con comarcas leridanas, con la ayuda del Ecomuseo dels Valls d'Àneu.

En 2018 nos empezamos a reunir once museos etnológicos de la provincia de Huesca con el objeto de conocerse mejor entre estas instituciones, establecer cooperaciones y realizar actividades que nos ayuden a ser más visibles y conseguir mayor difusión.

Reflexiones para el presente y el futuro

Gracias a esta institución, se ha salvaguardado la memoria colectiva de estas montañas.

Memoria colectiva que se centra en formas de vida pasadas, ya abandonadas; que no refleja los procesos de cambio acaecidos en las últimas décadas, estando excluida la modernidad de su discurso museológico.

Y este es el gran reto de esta institución, como el de la mayoría de los museos etnológicos: debe dejar de contemplarse como una mirada nostálgica al pasado para verse como una opción de futuro, tiene que explicar otras épocas pretéritas, pero también lo que está sucediendo en la actualidad.

Ello incluye, sin abandonar los temas clásicos, la incorporación de temas que interesan a la sociedad actual como, por ejemplo, la diversidad cultural, las transformaciones familiares, la educación, los conflictos, etc.

La ventaja que tienen instituciones como esta es que la visión antropológica de la cultura es muy amplia y puede tratar temas contemporáneos.

Una apuesta así no sólo implica renovar los contenidos (sobre todo en las exposiciones temporales), sino que también es una garantía contra

la tendencia a la mercantilización de la tradición, a la reducción de los elementos culturales a elementos de consumo turístico.

El museo cuenta con un ideario que, partiendo de las esencias del pasado, hace reflexionar sobre el presente (la aculturación y lo local, el alejamiento de la naturaleza, las relaciones Norte-Sur, etc.), entendiendo la Etnología más como motivo de aproximación y hermandad entre las culturas que de diferenciación.

Este ideario es deudor tanto de las recomendaciones que surgieron en la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile (31 de mayo de 1972), organizada por la UNESCO el ICOM, en la que se reflexionó sobre el papel y la importancia social de los museos, como de la *Nueva Museología*, que apuesta por instituciones participativas y sociales, al servicio de la comunidad.

Pero han pasado casi cuarenta años y los conceptos de territorio, patrimonio y comunidad local, que fueron claves en esa renovación museológica, se han visto modificados por la propia evolución de la sociedad.

Este museo, y los museos locales etnológicos en general, deberán buscar nuevos públicos, nuevos temas y nuevos objetivos; deberán reinventarse para dar respuesta a las inquietudes sociales del momento, para seguir siendo instrumentos útiles, que ayuden en la mejora de la sociedad.

Creemos que, el museo local debe aspirar a convertirse en un punto de encuentro, en el que la población acuda como algo habitual; para ello debe saber responder a las exigencias de su público, promoviendo la participación de este en el funcionamiento de la institución, gestionando los recursos públicos que se ponen a su disposición con la mayor eficacia posible y manteniendo, por encima de todo, su vocación de servicio público.

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO RED LOCAL DE
MUSEOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS DE SOBRARBE
(HUESCA). INNOVACIÓN TERRITORIAL,
REACTIVACIÓN DE LA ACTIVIDAD
SOCIOECONÓMICA Y LUCHA CONTRA LA
DESPOBLACIÓN

*Presentation of the project Local Network of Museums and
Exhibition Spaces of Sobrarbe (Huesca). Territorial innovation,
reactivation of socioeconomic activity, and fight against depopulation*

Conchi Benítez Tellaetxe¹, Sabina Lasala Royo² y Alejandro Asín Langa³

Este proyecto, financiado por el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico del Gobierno de España en el marco de las ayudas para proyectos promovidos por entidades locales para la innovación territorial y la reactivación de la actividad socioeconómica y la lucha contra la despoblación, consiste en la activación de una red dinámica de ámbito local, a partir de un amplio conjunto de museos y centros expositivos de la Comarca de Sobrarbe, que fomenta las iniciativas endógenas y pone en valor la capacidad transformadora del patrimonio cultural y natural local en el desarrollo sostenible, a través de la integración de los recursos públicos locales, la acción empresarial, la participación de los ciudadanos y del movimiento asociativo.

1 Técnicos de Patrimonio. Comarca de Sobrarbe (Huesca). Geoparque Mundial UNESCO Sobrarbe-Pirineos. Dirección de correo electrónico: patrimonio@sobrarbe.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-7374-3103>.

2 Dirección de correo electrónico: museos@sobrarbe.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-8144-8263>.

3 Dirección de correo electrónico: aedl@sobrarbe.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5902-2032>.

1. Territorio

Sobrarbe abarca un territorio muy amplio, poco poblado y de una gran belleza. Se trata de una zona rural, cuyo mayor núcleo es la villa medieval de Aínsa, con una población que ronda los 1900 habitantes. Nuestra comarca tiene una extensión 2202 kilómetros cuadrados y 7755 habitantes y, por tanto, una densidad de población de 3,52 habitantes por kilómetro cuadrado.

Más del 50 % de su territorio se halla bajo alguna figura de protección de la naturaleza (Parque Nacional, parques naturales, Reserva de la Biosfera, entre otras). Pero Sobrarbe no solo posee un medio natural abrumador, sino que también atesora dos bienes inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, otras dos inscripciones en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y varios itinerarios culturales del Consejo de Europa, entre otros.

En relación con las figuras de protección de la UNESCO, Sobrarbe posee lo que muchos han llamado la triple corona UNESCO, que sólo poseen cinco territorios del mundo:

- Geoparque Mundial UNESCO Sobrarbe-Pirineos
- Reserva de la Biosfera Ordesa-Viñamala
- Patrimonio UNESCO:
 - Patrimonio Mundial. Dos inscripciones: el sitio Pirineos Monte-Perdido y una veintena de enclaves de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica.
 - Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Posee tres bienes inscritos en esta lista: la Falleta de San Juan (dentro de las Fiestas del Fuego del Solsticio de Verano en los Pirineos), el Arte de la construcción en Piedra Seca, las Nabatas (Maderada-Timber Raftin) y la Trashumancia.

Económicamente, las prácticas agrarias fueron el pilar fundamental de la economía hasta bien avanzado el siglo XX. Sin embargo, en las últimas décadas Sobrarbe ha despuntado como destino turístico debido a sus atractivos naturales y culturales, y en la actualidad posee una potente industria turística que convive con un sector agrícola todavía significativo.

Esta nueva actividad permitió una clara reactivación de la economía, especialmente de los sectores relacionados con el turismo (hostelería, restauración, guías, empresas de turismo activo, construcción, etc.) y, en la actualidad, el aprovechamiento turístico es la actividad económica principal y el motor de desarrollo comarcal. Sin embargo, el sector agrícola todavía cuenta con una representatividad notable, aunque mantiene una tendencia negativa.

La Comarca tiene como visión un territorio vivo y lleno de oportunidades que hace un aprovechamiento sostenible de sus recursos para convertirlos en motor de desarrollo cultural, social y económico. Su compromiso con el territorio, la salvaguarda del patrimonio y las tradiciones, junto a su espíritu emprendedor y resiliente, la convierten en un lugar ideal para vivir con calidad.

Entre sus diferentes valores destaca el compromiso con el territorio ya que queremos articular con responsabilidad los mecanismos necesarios para conseguir la igualdad de oportunidades y la superación del reto demográfico, garantizando la igualdad de derechos, generando oportunidades de impulso de la actividad económica y dando voz al territorio.

En lo relativo a la administración y gestión, según DECRETO 4 /2005, de 11 de enero, del Gobierno de Aragón, por el que se modifican los Decretos del Gobierno de Aragón de transferencia de funciones y traspaso de servicios de la Administración de la Comunidad Autónoma de Aragón a la Comarcas, quedaron establecidas cuáles son las funciones y los servicios que el gobierno autonómico transfirió a las comarcas aragonesas.

Entre estas competencias y en lo relativo a Patrimonio Cultural, se encuentran:

La promoción, planificación, coordinación y fomento de las actuaciones que garanticen la protección, conservación, acrecentamiento y difusión del Patrimonio Cultural Aragonés. En el ejercicio de esta competencia, la comarca velará por el retorno de aquellos de sus bienes patrimoniales que se hallen fuera del territorio de la Comunidad Autónoma; y la colaboración en la ejecución de programas de otras Administraciones públicas relativos a las finalidades mencionadas en el párrafo anterior, incluso con intervenciones directas en la restauración de los bienes del Patrimonio Cultural Aragonés.

También corresponde a la Comarca «la ejecución de cuantas actuaciones incidan, directa o indirectamente, en el conocimiento, conservación y difusión del Patrimonio Cultural Aragonés», así como «La coordinación de las políticas sobre el patrimonio etnográfico con las políticas públicas que se lleven a cabo en la comarca y, en especial, con las políticas educativa, medioambiental, de turismo y de ordenación del territorio».

Específicamente respecto a la gestión de museos:

- La cooperación con la Administración de la Comunidad Autónoma para el mantenimiento del registro actualizado de los museos, así como de sus fondos y de los servicios existentes en su territorio.
- La promoción para la conversión en museos oficiales de aquellos que no cumplan los requisitos fijados legalmente.
- La colaboración en la promoción, protección, conservación y difusión del patrimonio museístico existente en la Comarca.
- Requerir la actuación inspectora de la Administración de la Comunidad Autónoma en materia de Museos.
- Promocionar la creación y procurar el mantenimiento de los museos sitos en su territorio.
- Garantizar el derecho de los ciudadanos al acceso y disfrute de los Museos de titularidad comarcal.

2. Justificación del Proyecto

Como otros tantos territorios rurales de España, Sobrarbe posee un gran número de pequeños museos, centros de interpretación y otros espacios expositivos, que se crearon a finales del siglo XX y primeros años del siglo XXI, precisamente con la descentralización de poderes por la transferencia de competencias a las autonomías y a raíz de la creación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Estos centros nacieron gracias al impulso de los ciudadanos y a la colaboración de las administraciones, pero, tras unos años de tibio funcionamiento y debido a la falta de recursos, muchos de ellos se vieron forzados a cerrar sus puertas al público y otros sobreviven con dificultad [fig. 1].



Fig. 1. Cocina del Museo Etnológico de San Juan de Plan. Foto: Saul Lozano. 2024.

Tenemos, por lo tanto, de un recurso que existe, que está creado, pero al que no se le estaba sacando la rentabilidad social, económica y cultural que se debería.

Tal y como afirma la Convención de Faro de 2005 (tratado internacional del Consejo de Europa), el objetivo de la conservación del patrimonio cultural y de su uso sostenible es el desarrollo de las personas y la calidad de vida. En la actualidad, el patrimonio es reconocido como un recurso social, económico y cultural de primer orden, que debe servir para potenciar el desarrollo integral de las personas que viven en un determinado territorio y para mejorar su calidad de vida.

Entendemos que nuestros museos son un importante recurso cultural porque expresan o visibilizan un patrimonio cultural que los habitantes de Sobrarbe y del Pirineo han portado y transmitido desde la Prehistoria hasta nuestros días. Patrimonio que demuestra de forma accesible y tangible las conexiones transversales y los movimientos convergentes que han dado forma a una cultura común en el área cultural pirenaica, que hoy en día están más vigentes que nunca y son percibidos, reconocidos y apreciados por la sociedad.

Son un recurso económico de primer orden, porque contribuyen a identificar nuevas vías de promocionar la cultura, el paisaje y el patrimonio de nuestro territorio, prestando atención en elementos que de otra forma

tal vez pasarían desapercibidos, y fomentan el turismo cultural y sostenible, respetando las identidades locales y regionales, en oposición al turismo consumista y globalizador. Y porque son, sin duda, un activo económico que pueden generar riqueza. Existen un gran número de usuarios dispuestos a invertir para visitar nuestro patrimonio, para disfrutarlo, interpretarlo y entenderlo. La inversión en patrimonio (ya sea su investigación, restauración, conservación, musealización o difusión), genera nuevas industrias (de guías, de monitores, de informática, de servicios culturales y turísticos, agroalimentarios...) y nuevas infraestructuras (albergues, restaurantes, hoteles, bares, accesos, carreteras...) que finalmente redundan en otros elementos como la fijación de población y la mejora de la calidad de vida.

Los museos y espacios expositivos son también un potente recurso social, porque provocan un afianzamiento de la identidad colectiva y promueven la valorización o revalorización de los recursos propios. Y esto es especialmente importante en regiones, como la nuestra, donde todo lo tradicional y rural se asociaban hasta hace nada al atraso. Hoy se convierten en un recurso que promueve la recuperación y conservación de nuestro patrimonio, con el consiguiente sentimiento de orgullo y la satisfacción que supone para la población local. A su vez, promueven la comprensión intercultural, favoreciendo el



Fig. 2. Imagen Red de Museos y Espacios Expositivos de Sobrarbe.
Diseño imagen: Sara Rubio, Jauja Estudio, 2024.

respeto entre los miembros de diferentes culturas, tan necesario hoy en día, el museo es el marco perfecto para la conexión intergeneracional, facilitando una mejor transmisión de saberes y aumentan los conocimientos de las personas sobre su sociedad y sobre otras sociedades, formando a ciudadanos con mayor capacidad de observación y opinión.

3. Objetivos generales

Generar una Red Local de Museos y Centros Expositivos de Sobrarbe que funcione a modo de ecosistema innovador, promovido por las entidades locales y participado por la sociedad civil y por los agentes económicos del territorio, con el propósito de activar el patrimonio cultural como un motor de desarrollo económico, cultural y social en el territorio de manera que:

- Impulse una comarca viva, moderna y comprometida, que genere oportunidades de transformación territorial sostenible mediante la implicación de sus gentes y el aprovechamiento de los recursos endógenos.
- Fortalezca la red de estructuras de atención a la cohesión social, potenciando la acción coordinada y participativa. Consiguiendo, además, un óptimo rendimiento de los recursos disponibles.
- Promueva el desarrollo y la promoción de la comarca como destino de ecoturismo.
- Fomente la investigación sobre los bienes materiales e inmateriales del patrimonio local.
- Impulse la protección, conservación y restauración del patrimonio cultural y natural.
- Acerque el patrimonio a la sociedad a través de aspectos lúdicos, educativos y científicos, incrementando la accesibilidad cognitiva, física y sensorial.
- Cree un proyecto evaluable y susceptible de continuidad y perfeccionamiento en los años sucesivos, así como transferible a otros territorios rurales de España con problemas similares.
- Mejore la digitalización de los servicios y productos turísticos, incentivando acciones que fomenten la creación de ecosistemas innovadores y generen proyectos con un impacto económico significativo.

4. Objetivos específicos

O.E.1. Organizativos.

- Coordinación de la colaboración público-privada.
- Tratamiento especial e incorporación de entidades locales menores al ecosistema innovador y al desarrollo económico endógeno.

O.E.2. Refuerzo de los Servicios Públicos: ampliación y mejora de los servicios públicos que corresponden a las entidades locales, y cooperación en la prestación de servicios que corresponden a las Administraciones del Estado y de las comunidades autónomas.

- Mejora de las infraestructuras locales.
- Promoción y apoyo a la mejora de la calidad de vida en el medio rural.
- Promoción de proyectos para la atención y cuidado de personas.
- Puesta en valor e investigación sobre bienes culturales de titularidad municipal.

O.E.3. Fomento del Emprendimiento y de la Actividad Empresarial: Fomento de las actuaciones dirigidas a la identificación de nuevas actividades económicas compatibles con la conservación de la biodiversidad y el paisaje, y todo tipo de actuaciones que favorezcan el desarrollo económico endógeno y sostenible.

- Difusión y comercialización de productos locales.
- Desarrollo de formas especializadas de turismo: cultural, natural, termal, deportivo, gastronómico, etc.

O.E.4. Formación y Ayuda al Emprendimiento: propuesta y gestión de actividades formativas destinadas a mejorar la capacitación laboral y el apoyo al emprendimiento de la población activa, en especial promoviendo la igualdad de derechos y oportunidades de las mujeres y los jóvenes.

- Formación e innovación agroalimentaria y de aprovechamiento de recursos naturales locales.

- Formación e innovación en gestión ambiental local (agro-compostaje, recuperación de espacios degradados, sistemas blandos de depuración de aguas residuales...)
- Recuperación de oficios, artesanías y tareas tradicionales.
- Formación en actividades turísticas vinculadas con la puesta en valor del territorio.
- Actividades de formación para el emprendizaje de mujeres y jóvenes.

O.E.5. Desarrollo e Innovación en el Territorio: fomento para la creación de una masa crítica que aporte una mejora de la competitividad y una puesta en valor de las ventajas económicas absolutas y comparativas y fomenten el valor económico agregado en estas áreas geográficas, en especial desde la perspectiva del patrimonio natural e histórico-artístico y cultural.

- Proyectos de innovación cultural que potencien el territorio.
- Difusión del valor añadido aportado por la vida rural, en un entorno de hábitos saludables.
- Difusión del destino natural.
- Difusión e investigación del patrimonio geológico y biológico, así como del paleontológico.
- Recuperación, investigación y difusión de acontecimientos históricos vinculados con la vida local.
- Difusión e investigación del patrimonio cultural, histórico, arqueológico y etnológico.
- Reutilización de molinos y otras infraestructuras de uso tradicional.
- Recuperación, digitalización e informatización de fuentes históricas vinculadas con la vida local.
- Acceso, conocimiento y visita del patrimonio histórico artístico local.
- Educación ambiental.
- Restauración y mejora ambiental, tanto de los medios urbanos (calles y plazas, zonas verdes urbanas...) como de los entornos rurales (recuperación y arbolado de caminos, recuperación de muros de piedra seca, creación de setos en superficies agrarias, reforestaciones...) y de ecosistemas locales (cursos de agua y riberas fluviales, bosquetes, etc).

5. Líneas de Actuación del Proyecto

Por todo ello, desde finales de 2022, se están llevando a cabo un conjunto de acciones coordinadas entre Comarca, gestores y propietarios que se han dividido y acometido en los siguientes ejes: planificación, mejora de los espacios, investigación y documentación, conservación y restauración, didáctica y comunicación, dinamización de las visitas, digitalización y dinamización social.

Eje 1. Planificación: Un eje extenso que está encaminado a desarrollar un plan estratégico que permita sentar las bases de la Red y establecer los objetivos comunes y unas líneas de acción a corto y medio plazo que permitan su consecución y el correcto desarrollo de las funciones museales. Este eje incluye desde los procesos de convocatoria de las bolsas de empleo y procesos selectivos para la contratación del equipo técnico, concretamente se han contratado una técnica de museos y dos educadoras de museos, que se suman a los técnicos que aporta la Comarca; la coordinación del proceso participativo a través de la contratación de una empresa especializada en dinamizaciones y recursos, la organización de las reuniones periódicas con los gestores, las licitaciones de contratación de otros profesionales y servicios como la auditoría de la gestión económica, pero también incluye las visitas técnicas a todos los centros con los equipos de trabajo, las justificaciones trimestrales con el MITECO y las comisiones mensuales con los órganos de Comarca, la creación de un convenio de adhesión, hasta el diseño de la imagen y el logo [fig. 2]



Fig. 3. Proceso Participativo. Foto: RMS, 2024.

Eje 2. Mejora de los espacios: Esta línea de trabajo está siendo muy importante para los centros y presta especial atención a las recomendaciones de los organismos nacionales e internacionales respecto a los criterios de Sostenibilidad, Accesibilidad y Conservación Preventiva. Las acciones llevadas a cabo incluyen renovación de materiales museográficos, de conservación preventiva, señalética e incluso el desmontaje de algunas colecciones por cuestiones de conservación o la necesidad de cambio de ubicación. La Accesibilidad de cada uno de los centros se ha valorado específicamente con la colaboración de los técnicos evaluadores y usuarios de CADIS y ASPACE (Huesca) y se han realizado pequeñas mejoras como eliminación de mobiliario que estrecha pasos o dificulta accesos, cambio de iluminación en algunos puntos, etc. La sostenibilidad de los museos incluye la especial atención al desarrollo local, una línea que nos lleva a trabajar muy especialmente con los productores del territorio y las entidades colaboradoras del Geoparque Mundial UNESCO Sobrarbe-Pirineos.



Fig. 4. Plan de Accesibilidad con Cadis (Huesca). Foto: RMS, 2024.

Eje 3. Investigación y Documentación: El punto de partida ha sido la localización de inventarios y expedientes previos de creación de los centros. Muchas de las colecciones se formaron a través de iniciativas espontáneas y en algunos casos no existen registros de la formación y origen, de manera que trabajamos en la normalización documental.

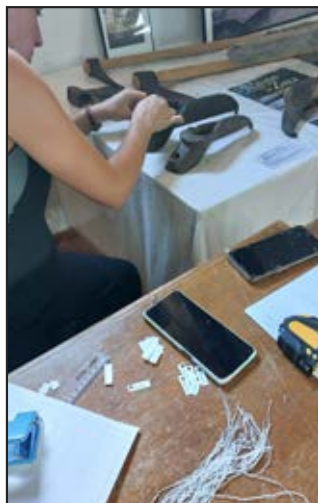


Fig. 5. Catalogación y siglado de colecciones. Foto: RMS, 2024.

Para la realización de los inventarios se ha adquirido una herramienta on line basada en el sistema de gestión integral DOMUS pensando en la posibilidad del convenio y una futura migración para que las colecciones puedan ser consultadas e investigadas a través de CERES y Europeana. Mientras ese convenio se materializa, preparamos un motor de búsquedas en los inventarios dentro de la página web de la RMS.

Una vez creado ese «corpus» esperamos poder acoger investigadores y jornadas – Campus Rural-MITECO.

Eje 4. Conservación y Restauración: Muy vinculado al eje 2. El punto de partida fue una valoración del estado de cada centro y su colección a través de licitación del servicio con profesionales del ámbito de la Restauración-Conservación. Este grupo de profesionales revisaron cada colección y emitieron informes según el modelo del Plan Nacional de Conservación Preventiva con unas recomendaciones que se reforzaron en una jornada de nociones básicas para los gestores de los centros. Además, dos personas incorporadas al equipo son Conservadoras-Restauradoras, lo que ha permitido realizar tratamientos contra xilófagos y otras pequeñas intervenciones y rentabilizar al máximo los recursos de este eje del proyecto con la adquisición directa de material de conservación [figs. 6 y 7].



Fig. 6. Apertura anoxia Broto. Foto: RMS, 2024.



Fig. 7. Tratamiento contra xilófagos en Molino de Betorz. Foto: RMS, 2024.

Eje 5. Didáctica y Comunicación: La línea de trabajo con los centros educativos de la zona está orientada hacia la sensibilización, continuando con la amplia labor recorrida por Patrimonio, y el uso de los Museos como recursos de aprendizaje. El CRA Cinca-Cinqueta ha realizado dos proyectos, uno en torno al PCI, ganador del Young European Heritage Makers 2023 y un proyecto en torno a la energía que se ha plasmado en folletos para familias. También se trabaja con centros escolares, la escuela de adultos, que ofrece seminarios a maestros de primaria y secundaria en los que se



Fig. 8. Talleres colaboración Escuela de adultos comarcal. Foto: RMS, 2024.

trabaja directamente en los museos como recursos didácticos, y se llevan los museos a los centros de mayores y residencias, una serie de actividades vinculadas al eje 8. El Museo como Espacio Social [fig. 8].

Diseño y producción de materiales propios: un juego de pistas para niños en forma de hexágonos coleccionables y una nueva serie de folletos difusores de la Red que sigue las pautas de diseño y contenidos de toda la línea editorial de Turismo y Patrimonio de la Comarca

Se cuida muy especialmente el trabajo continuado con el Área de Comunicación comarcal para la difusión por todos los canales que ésta emplea para la difusión de programas, actividades, notas de prensa, etc.

Eje 6. Dinamización de las visitas: Además de la celebración de las Jornadas Europeas de Patrimonio, se han generado una serie de actividades y propuestas para dar visibilidad a los centros como la celebración del DIM, la Museum Week, Noche en Blanco, la semana de la Mujer y la Niña en la Ciencia [fig. 9].

Se programan de manera continuada talleres de todo tipo orientados a la población y buscando la visibilidad y participación del visitante eventual. Se han realizado talleres muy vinculados a la transmisión de la tradición oral, la creatividad, creación plástica o estampación, priorizando el uso de materiales reciclados, talleres en torno a los oficios y saberes tradicionales, como puedan ser la madera, la lana desde su extracción, el tintado, fillado o tejido [fig. 10].



Fig. 9. Celebración DIM 2024 Museo de Pintura al aire libre de Arcusa.
Foto: Luis Moreno, 2024.



Fig. 10. Cartel de Taller de estampación en la Cárcel de Broto.
Diseño cartel: RMS, 2024.

Se ha establecido una línea de colaboración con el área de Cultura de Sobrarbe, que se ha visto reflejada en tres de las actividades con más trayectoria y proyección de Cultura: El Festival Internacional de Cine etnográfico ‘Espiello’, que llevó proyecciones a algunos de los centros de la red, el Certamen Fotográfico Lucien Briet en su XXXI edición, que tuvo como



Fig. 11. Mesa de trabajo Ostraneta con Cruz Roja y Joanes Altxu.
Foto: RMS, 2024.

tema protagonista de la convocatoria los museos y espacios expositivos de la Red y en ‘Ostraneta’, un proyecto artístico en el entorno rural con la voluntad de generar nuevas relaciones y espacios de aprendizaje a través del arte en espacios comunes, la creatividad y la participación de la comunidad. Este año la colaboración se va a materializar con intervenciones en Bárcabo [fig. 11].

Eje 7. Digitalización: Estamos en un momento muy temprano del proceso de digitalización de la RMS, se ha comenzado con la creación de la página web conjunta <https://www.museosdesobrarbe.com/>, que tiene instalada una herramienta específica que permite la Accesibilidad. Esta página web es el portal desde donde se accede a la herramienta de catalogación y, en un futuro cercano, incluirá un apartado que permita incluir un motor de búsqueda y consulta dentro del inventario de todas las colecciones [fig. 12].

Dentro de este eje también se ha licitado la renovación del fondo fotográfico comarcal de Museos y Espacios Expositivos y ya tenemos un video para difusión de la RMS.

Si el proyecto consigue renovar la financiación para llevar adelante una segunda fase de la Red de Museos y Espacios Expositivos de Sobrarbe, se plantearán acciones en torno a la digitalización de espacios que permitan la visita virtual de algunos de los espacios, sin que esto suponga una sustitución de la promoción de la visita física sino un atractivo y una mejora de la experiencia.



Fig. 12. Fotografía 9. Página web Red de Museos y Espacios Expositivos de Sobrarbe.



Fig. 13. Taller de Cerámica en Morillo de Tou con Inclusión Social de SS.SS.
Foto: RMS, 2024

Eje 8. Espacio Social: Las dos líneas principales de este eje son la Inclusividad y la Accesibilidad. Hay una línea de trabajo con los Servicios Sociales comarcales, especialmente con Inclusión e Integración Social, con el que se puso en marcha el Proyecto ‘Aunando voces’, que ha llevado a usuarias del servicio a estos museos y espacios expositivos como lugares de aprendizaje, narración de vivencias y puesta en valor de todas las experiencias humanas. Con el equipo de Servicios Sociales estamos buscando la fórmula para conseguir puestos de trabajo protegidos [fig. 13].



Fig. 14. Visita al Centro de Arte Contemporáneo de Aínsa con el grupo del Área de Juventud. Foto: RMS, 2024.



Fig. 15. Apoyo al desarrollo local con productos de km 0. Foto: RMS, 2024.

Durante el verano se ha trabajado con el Área de Juventud de Comarca, colaboración que dio lugar a tres jornadas de actividades durante el mes de julio que combinaban las visitas a los museos y espacios expositivos con talleres de creación de cultura contemporánea, concretamente el Museo de Artes y Oficios tradicionales de Aínsa con la creación de un mural colaborativo en Aínsa con los Fratelli Moca, la visita al Centro de Arte y Documentación de Aínsa con un taller de sampleo y música electrónica o el trabajo tradicional con la madera y las nabatas que se puede conocer en el Museo de Laspuña y el Centro de Interpretación de Ceresa, con una divertida gincana en torno a las fases de la creación de una nabata [fig. 14].

Para todas las actividades se cuenta con la colaboración con los productores del territorio, para visibilizar y apoyar el producto de cercanía y el desarrollo local. Hemos ofrecido a los participantes en los talleres zumo de manzana natural Ingrávida, Queso de Saravillo o Quesos Bal de Broto, embutidos de carnicerías locales y pan o tortas de hornos tradicionales [fig. 15].

6. Cronograma

LÍNEAS DE ACCIÓN	I-III 2023	IV-VI 2023	VII-IX 2023	X-XII 2023	I-III 2024	IV-VI 2024	VII-IX 2024	X-XII 2024
PLANIFICACIÓN								
Trabajo del personal aportado por Comarca								
Proceso participativo de gestores de Museos y Espacios Expositivos								
Incorporación equipo técnico de nueva contratación de museos								
Licitaciones servicios profesionales								
Reuniones sectoriales, Comisiones de seguimiento y justificaciones								
Auditoría								
Presentaciones del proyecto								
CONSERVACIÓN Y MEJORA DE ESPACIOS								
Visitas técnicas con Conservadoras-Restauradoras								
Licitación y ejecución de Plan Conservación Preventiva								
Trabajos de mantenimiento y adecuación de espacios por parte del equipo técnico.								
Plan de Accesibilidad, visitas e informes								
Mejoras de Accesibilidad de espacios								
INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIGITALIZACIÓN								
Normalización documental de colecciones								

Adquisición y puesta en marcha herramienta catalogación								
Seguimiento de subvenciones y becas para solicitud de prácticas de investigación								
Licitación, contratación y puesta en marcha de la web RMS								
DINAMIZACIÓN DE LAS VISITAS/DIDÁCTICA Y COMUNICACIÓN								
Trabajo con centros educativos y escuela de adultos								
Dinamización de las visitas								
Diseño y producción de material didáctico y de difusión								
Presentación del proyecto para búsqueda de colaboraciones								
Programación y producción de actividades, talleres y colaboraciones								
Trabajo con Comunicación para la difusión en redes sociales y canales comarcales								
Colaboración con Cultura Sobrarbe								
ESPACIO SOCIAL								
Colaboración con Servicios Sociales comarcales								
Actividades con Área de Juventud de la Comarca, escuela de adultos y centros escolares								
Actividades con colectivos de la Tercera Edad								
Colaboración con Productores y Desarrollo Local								

7. Carácter innovador del proyecto Red de Museos y Espacios Expositivos de Sobrarbe

El proyecto de la Red Local de Museos y Espacios Expositivos de la Comarca de Sobrarbe destaca por su carácter innovador y transferible, tanto en su contenido como en el lugar de realización. Plantea una solución novedosa y una herramienta única para mejorar las actuaciones públicas y privadas en relación con un importante conjunto de espacios expositivos del territorio.

Innovativo tanto por su contenido, como por su carácter transferible. En relación con el contenido, no solo se plantea la conservación del patrimonio, sino su activación como motor de desarrollo, en la línea de las tendencias vigentes en el siglo XXI en materia de gestión de patrimonio. Esto implica un enfoque dinámico donde los museos se convierten en centros de reflexión, promoviendo prácticas sostenibles, inclusivas y generadoras de cambio social. Además, el proyecto incluye acciones educativas y lúdicas, integrando aspectos pedagógicos que sensibilizan sobre la importancia de la salvaguarda del patrimonio, sobre la sostenibilidad y sobre el cambio climático, reforzando la posición de los museos como centros de aprendizaje y reflexión [fig. 16].

Al promover un turismo consciente y respetuoso con el entorno, se busca desestacionalizar y descentralizar la oferta turística, aumentando su competitividad y calidad.



Fig. 16. Jornadas europeas de Patrimonio 2023. Foto: RMS, 2023

También es innovadora en cuanto al uso de Tecnologías y Digitalización, puesto que plantea la digitalización de las colecciones y la mejora de la accesibilidad a través de una página web, incrementando la democratización del patrimonio, permitiendo consultas en línea y ampliando el alcance del proyecto.

En relación con su ámbito de gestión, este proyecto es innovador porque plantea un modelo de colaboración público-privada en el que la coordinación entre entidades locales, empresas y la sociedad civil fomenta un ecosistema de cooperación, fortaleciendo la cohesión social y la participación comunitaria, y que promueve la formación y el emprendimiento.

Además, este proyecto tiene un fuerte carácter transferible, puesto que contempla su replicabilidad en otros territorios. La problemática que presenta Sobrarbe en materia de museos y centros expositivos es compartida por numerosos territorios de España con características similares (baja densidad de población, envejecimiento, dispersión, turismo estacional). Esto hace que el proyecto sea perfectamente replicable en otras regiones con contextos similares.

Para ello, desde su concepción, el proyecto incluye la planificación, desarrollo, registro, análisis y evaluación de todas las actuaciones. Esta metodología garantiza que las lecciones aprendidas y las mejores prácticas puedan ser transferidas a otros territorios.

En relación con otros precedentes localizados en la provincia de Huesca, el resto del Pirineo y otras áreas rurales de España, se observa que hay variedad de proyectos que demuestran la viabilidad del enfoque de un modelo basado en la cultura y el patrimonio como catalizadores de desarrollo económico y social.

En definitiva, este proyecto representa una iniciativa innovadora y transferible que aprovecha el patrimonio cultural y natural para fomentar el desarrollo sostenible, así lo demuestra el hecho de que sus objetivos están totalmente alineados con:

- Objetivos de Desarrollo Sostenible de la ONU y Agenda 2030
- Estrategia Nacional frente al Reto Demográfico del Gobierno de España
- Plan de impulso para el Sector Turístico del Gobierno de España

- Estrategia Aragón Turismo Sostenible 2030 del Gobierno de Aragón
- Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el valor del Patrimonio Cultural para la sociedad. Faro 2005.
- Planes nacionales: Plan Nacional de Educación Patrimonial, Plan Nacional de Conservación Preventiva, Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial
- Código de Deontología del ICOM para los Museos

Su enfoque integral y replicable, junto con la metodología de registro y evaluación, asegura su potencial para ser implementado en otros territorios de España con características similares. La combinación de innovación en contenido y gestión, junto con la capacidad de transferencia, convierte a este proyecto en un modelo a seguir para la revitalización de áreas rurales a través de la cultura y el patrimonio.

8. Transferibilidad

Este proyecto ofrece un modelo integral que puede ser replicado en otros territorios con características similares. Los conocimientos adquiridos, los productos desarrollados y las actividades de comunicación y difusión proporcionan una base sólida para transferir este enfoque exitoso a otras regiones. Esto incluye desde la gestión de redes de museos, la planificación estratégica, y la conservación del patrimonio, hasta el uso de herramientas digitales y la participación comunitaria, asegurando la sostenibilidad y el impacto positivo en el desarrollo socioeconómico y cultural de las zonas rurales en España.

A continuación, se describen los conocimientos transferibles, productos y actividades de comunicación y difusión, y productos que permiten replicar el proyecto en otros territorios.

Conocimientos Transferibles

1. Gestión de Redes de Museos y Espacios Expositivos:

- Estructuración y organización de una red de museos y centros expositivos a nivel local.

- Coordinación y colaboración entre entidades públicas y privadas para el desarrollo y sostenibilidad del proyecto.
2. Planificación Estratégica:
 - Metodologías para la planificación y ejecución de proyectos culturales y turísticos.
 - Estrategias para involucrar a la comunidad local y a diversos actores económicos en el proyecto.
 3. Salvaguarda del Patrimonio:
 - Técnicas y mejores prácticas en la conservación, restauración y puesta en valor del patrimonio cultural y natural.
 - Enfoques para la democratización del acceso al patrimonio a través de la digitalización y la accesibilidad en línea.

Productos y Actividades de Comunicación y Difusión

1. Material de Difusión y Didáctico: Creación de folletos, guías, libros y otros materiales didácticos sobre los museos y centros expositivos. Desarrollo de programas educativos y actividades pedagógicas que conecten el patrimonio local con temas contemporáneos como el cambio climático y la sostenibilidad.
2. Difusión Digital: Mantenimiento y actualización de la página web con noticias, novedades y acceso a la catalogación de las colecciones de los museos. Redes Sociales. Prensa y Otros Medios: Publicación de artículos y noticias en medios de comunicación locales y nacionales.
3. Eventos y Conferencias: Organización de eventos y participación en foros relacionados con el turismo, patrimonio y despoblación territorial para compartir experiencias y conocimientos. Presentaciones en diversos foros nacionales e internacionales para difundir el modelo del proyecto y sus resultados.

Productos que permiten replicar el proyecto en otros territorios:

1. Guías de Implementación: como un manual de buenas prácticas y documentación detallada de las metodologías y estrategias utilizadas

en la implementación del proyecto, adaptable a otros contextos. Plantillas y ejemplos de estructuras de gestión y coordinación entre diferentes actores involucrados.

2. Herramientas Digitales: Desarrollo de plataformas en línea para la catalogación y acceso al patrimonio de los museos, permitiendo su consulta por parte del público en general. Creación de contenidos educativos accesibles a través de la web que puedan ser utilizados por otros territorios para programas de formación y difusión.
3. Programas de Formación y Capacitación: Desarrollo de programas formativos en gestión cultural, conservación del patrimonio, y desarrollo turístico sostenible dirigidos a profesionales y comunidad local y de capacitación tecnológica, con formación en el uso de herramientas digitales para la gestión y difusión del patrimonio cultural.
4. Estrategias de Involucramiento Comunitario: Estrategias y tácticas para involucrar a la población local en la planificación y ejecución de proyectos culturales y turísticos. Estructuras para integrar a voluntarios en diversas actividades relacionadas con la conservación y difusión del patrimonio.

EL PATRIMONIO DEL ÁMBITO RURAL
DESDE EL TERCER SECTOR:
LA ASOCIACIÓN «TERRITORIO GOYA»

*The Heritage of rural areas from the third sector:
the «Territorio Goya» Association*

Juan Carlos Lozano López¹

Territorio Goya. Apostando al futuro (en adelante TG) es una asociación privada sin ánimo de lucro que se constituyó en 2018, aunque su presentación oficial tuvo lugar en el transcurso de una jornada sobre *La España que se despuebla. Innovación y cultura como estrategia contra la despoblación territorial* que se desarrolló el 3 de abril de 2019 en la sede madrileña de Fundación Telefónica. Su primer presidente, impulsor y socio fundador fue el destacado ingeniero de Caminos valenciano Julio Martínez Calzón (†2023), quien en dicho encuentro de reflexión llevó a cabo una intervención titulada *En torno al genio de Fuendetodos, un laboratorio de ideas y proyectos para impulsar el desarrollo territorial en la Comarca del Campo de Belchite y Aragón*,² con la que quedaron definidos el espíritu y la finalidad fundacionales de la Asociación: un laboratorio de ideas y proyectos con el objetivo de avanzar en el desarrollo cultural y socioeconómico de la Comarca Campo de Belchite y del conjunto de Aragón mediante actuaciones colaborativas en el ámbito del arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad.

1 Socio de número y secretario de la Asociación Territorio Goya. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jclozano@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1980-5856>.

2 MARTÍNEZ CALZÓN, J., «En torno al genio de Fuendetodos, un laboratorio de ideas y proyectos para impulsar el desarrollo territorial en la Comarca del Campo de Belchite y Aragón», disponible en <https://territoriogoya.eu/presentacion-de-territoriogoya-en-la-fundacion-telefonica-el-3-de-abril-de-2019/>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].

La Asociación reúne, en estos momentos, a unos cuarenta profesionales aragoneses pero también de otros lugares que han definido distintos ejes de actuación necesarios para la revitalización de la comarca que constituye su ámbito natural de actuación. Actualmente la preside el fotógrafo aragonés Rafael Navarro Garralaga y forman parte de ella artistas, críticos, docentes del ámbito universitario, economistas, empresarios, profesionales de la comunicación, gestores culturales y expertos en territorio y despoblación, así como en turismo patrimonial.

La Asociación toma su nombre de la tierra que vio nacer al gran pintor Francisco de Goya, pero también porque su obra, centrada siempre en el ser humano, es un canto a la paz, a la concordia, al conocimiento y a la búsqueda del bien común, valores que inspiran la actividad de TG y la impulsan a aunar esfuerzos, tanto públicos como privados, que contribuyan al desarrollo de este territorio, una comarca situada en el centro de la Comunidad Autónoma de Aragón constituida por quince municipios³ con unos niveles de densidad de población (4,7 hab./km²) y de renta per cápita que se sitúan entre los más bajos del país, con Belchite (sede comarcal) y Fuendetodos como localidades más conocidas por su atractivo patrimonial y turístico.

TG es un proyecto que aspira a dinamizar nuevas apuestas dentro de la creación artística contemporánea con proyección internacional fundamentada en el espíritu universal de Goya, y en el que la tecnología social ocupa un espacio preeminente capaz de proyectar recursos y proyectos ya existentes pero también de generar otros nuevos, contribuyendo a establecer puentes comunicativos, prácticos y productivos entre lo rural y lo urbano. Es un proyecto abierto y respetuoso, consciente de las nuevas formas de hacer turismo que buscan la experiencia diferenciadora y el hecho cultural. La idea es crear una propuesta de excelencia, ser un motor generador y dinamizador de diferentes iniciativas culturales y de turismo patrimonial que, partiendo de lo que ya existe, construya nuevas vías que permitan a la comarca «crecer con Goya» en los ámbitos culturales, sociales

3 Almochuel, Almonacid de la Cuba, Azuara, Belchite, Codo, Fuendetodos, Lagata, Lécera, Letux, Moneva, Moyuela, Plenas, La Puebla de Albortón, Samper del Salz y Valmadrid.

y económicos, y atraer talento hacia la Comarca y al conjunto de Aragón, ofreciendo a la población rural ocasiones de encuentro y desarrollo colaborativo que favorezcan su revitalización y crecimiento.

En sus más de cinco años de vida, TG ha seguido las siguientes líneas de trabajo, guiadas siempre por la premisa de la colaboración y relación estrecha con los quince municipios, con la propia Comarca, con el tejido asociativo⁴ y con los vecinos:

- el acervo de la cultura heredada y su resignificación desde la cultura contemporánea.
- el arte contemporáneo en el medio rural y el acercamiento entre el artista y las poblaciones rurales.
- el derecho a la conectividad y la tecnología social.
- el diálogo entre el medio rural y el urbano.
- la construcción de una nueva autonomía para las poblaciones rurales.
- la nueva campesinidad.
- el rol de la mujer en las prácticas rurales.
- el entorno natural y su conservación.

Principales actividades llevadas a cabo por TG

Desde su creación, la Asociación viene desarrollando una serie de actividades recurrentes y ya consolidadas, que se realizan con periodicidad, y otras puntuales y esporádicas (aunque puedan prolongarse en el tiempo) que surgen bien por iniciativa propia o bien como consecuencia de la oportunidad o de la colaboración con otras entidades.

Entre las primeras, y de forma destacada, está el programa cultural *Escena*, un circuito de espectáculos de teatro, música y danza que tienen lugar entre los meses de mayo y noviembre en localidades de la Comarca

⁴ Como ejemplo, la reunión de asociaciones culturales que tuvo lugar en Lagata el 20 de julio de 2019 y reunió a ocho entidades locales, además de la Asociación para el Desarrollo Rural Integral de la Comarca Campo de Belchite (ADECABEL), Grupo de Acción Local de Campo de Belchite que gestiona la Estrategia de Desarrollo Local LEADER 'Formado un territorio sostenible'.



Fig. 1. Teatro Arbolé, Un día en el teatro. Codo (Zaragoza), 22 de septiembre de 2024. Fotografía: Domingo Castillo.

[fig. 1]. En 2024 se ha celebrado la quinta edición, y desde su puesta en marcha se han organizado más de treinta actuaciones. Con esta actividad se trata de promover en los pueblos de la comarca una actividad cultural de calidad que amplíe y complemente la oferta cultural del territorio y dinamizar el entorno rural con una programación centrada en las artes escénicas, generando nuevas atmósferas y espacios de encuentro entre vecinos y visitantes a los pueblos.

Con cierta periodicidad, TG organiza talleres fotográficos dirigidos por destacados fotógrafos españoles. El último, *El baile de la memoria*, contó con la dirección de Isabel Muñoz, Premio Nacional de Fotografía (2016), y tuvo lugar en marzo de 2024 en el pueblo viejo de Belchite [fig. 2]. Una selección de obras de los participantes, y de la propia Isabel Muñoz, se presentó en el vestíbulo del teatro de Belchite, con presencia de la fotógrafa.

Las jornadas y encuentros constituyen otro tipo de actividades de la Asociación con las que se busca la reflexión teórica, con la participación de especialistas, sobre temas como: *Experiencias y estrategias de innovación y cultura contra la despoblación. Aproximación a un plan propio en la Comarca Campo de Belchite* (Belchite y Fuendetodos, 8-9 noviembre de 2019); *Arte, territorio y comunicación* (Fuendetodos y Belchite, 1-2 octubre de 2022), con el apoyo de la Diputación Provincial de Zaragoza; *Cultura y ruralidad*.

Reflexión, pensamiento y acción (Zaragoza, 29 de noviembre de 2023), en colaboración con la Cátedra DPZ sobre Despoblación y Creatividad y la Cátedra Gonzalo Borrás del Gobierno de Aragón y la Universidad de Zaragoza; o *Cultura de Paz* (Belchite, 9 de marzo de 2024), durante la cual se presentó la Ley Cultura de Paz y que se hizo en colaboración con el Seminario de Investigación para la Paz y el Ayuntamiento de Belchite.

Con un propósito más práctico, orientado a fomentar la creatividad local, TG ha organizado talleres como *Creatividad ¿para qué?. Taller para el fomento de la creatividad local y comarcal* (Fuendetodos y Belchite, noviembre 2019); o *Creamos un videojuego de supervivencia y Vivir entre sombras* (abril 2021), el primero de los cuales tuvo su continuación en 2022 con el alumnado del IES Benjamín Jarnés de Belchite y dio lugar al videojuego *Supervivencia: Belchite 37*.

TG ha promovido y organizado, con un carácter más puntual, propuestas expositivas de creadores contemporáneos, como la intervención artística *Los ojos de la guerra* que el fotoperiodista Gervasio Sánchez llevó a cabo en el pueblo viejo de Belchite (29 marzo-2 junio de 2019), se complementó con la conferencia *Memoria y Paz* y el taller *La guerra no es un espectáculo*, y dio lugar a un libro-objeto que se presentó dos años después.



Fig. 2. Fotografía del taller El baile de la memoria dirigido por Isabel Muñoz en el pueblo viejo de Belchite (Zaragoza). Fotografía: José Antonio Falcón.



Fig. 3. Visita del fotógrafo Miguel Trillo al Colegio de Educación de Infantil y Primaria (CEIP) Belia de Belchite (Zaragoza). Fotografía: José Antonio Falcón.

Uno de los proyectos más ambiciosos llevados a cabo por la Asociación es *La intervención de lo real. Reinterpretaciones de las Pinturas Negras de Goya*, por el que en emplazamientos emblemáticos o estratégicos de cada pueblo de la Comarca elegidos junto con los consistorios y vecinos de los pueblos se exhibe una reinterpretación de cada una de las Pinturas Negras de Goya realizada por destacados artistas contemporáneos nacionales e internacionales: Esther Ferrer, *Autorretrato con carta de crédito*, reinterpretación de *Dos viejos*, en Fuendetodos; Rafael Navarro, *La danza de la vida y de la muerte*, reinterpretación de *Átropos* o *Las Parcas*, en Azuara; Sergio Belinchón, *Hombres de traje*, reinterpretación de *Dos viejos comiendo sopa*, en Plasencia; Vicky Mendiz, *Sin título*, reinterpretación de *Capricho con cinco cabezas en un paisaje*, en Moyuela; Laurent Millet, *Nube*, reinterpretación de la obra *Asmodea*, en Moneva; Txuspo Poyo, *El túnel de la engaña*, reinterpretación de *Perro semihundido*; Cristina García Roderó, *Carnaval (Cerdeña)*, reinterpretación de *El aquelarre* o *El gran cabrón*, en Samper del Salz; Pedro Avellaneda, *Dos mujeres y un hombre*, reinterpretación de *Dos mujeres y un hombre*, en Lagata; Isabel Muñoz, *Sombras. Serie Japón*, reinterpretación de *Saturno*, en Letux; Javier Peñafiel, *Lectura multitudinal*, reinterpretación de *Hombres leyendo* o *Los políticos*, en Almonacid de la Cuba; Alicia Martín, *Non Serviam*, reinterpretación de *Judith y Holofernes*, en Almochuel; Elssie Ansareo, *Relatives*, reinterpretación de *Una manola: Leocadia Zorrilla*; Miguel Trillo, *Concierto*

en el rockódromo, Madrid 1988, reinterpretación de *La romería de San Isidro*; Santiago Ydáñez, *La riña a garrotazos*, reinterpretación de *Duelo a garrotazos*, en La Puebla de Albortón; y Karina Skvirsky, *Geometría sagrada*, reinterpretación de *Santo Oficio*, en Valmadrid. El proyecto se inició en diciembre de 2021, coincidiendo con el 275º aniversario del nacimiento del pintor, y continúa vigente en el momento de escribir estas líneas. Como actividad complementaria, se han venido organizando encuentros de los artistas participantes con alumnos de centros escolares de la Comarca [Fig. 3] y charlas en el Centro Joaquín Roncal de la Fundación CAI.

Con ese mismo afán de extender la acción a todas las localidades de la Comarca se pensó la actividad *15 pueblos / 15 elementos patrimoniales*, en la que otros tantos autores escriben artículos sobre bienes o recursos turísticos y patrimoniales muy diversos del territorio. La elección de los elementos tiene que ver, en algunos casos, con los vínculos del territorio con Francisco de Goya y su tiempo, mientras en otros se ha atendido a los valores patrimoniales, a la memoria, e incluso a algún ejemplo feliz de arquitectura actual: Fuendetodos, *El pueblo de la nieve*, José Luis Ona; Azuara, *El Centro de Salud de Azuara*, Carlos Labarta; Plenas, *La heroína de los Sitios Manuela Sancho, hija de Plenas*, Mercedes Penacho; Moyuela, *Ermita San Clemente. Singular y monumental*, José Abadía; Moneva, *Moneva, memorias de la Ermita de Sanched*, Alejandro J. Ratia; Lécera, *Jesús Gracia, el gran jotero, hijo de Lécera*, Javier Barreiro; Samper del Salz, *La iglesia nueva de San Pedro, una arquitectura contemporánea de Goya*, Alejandro J. Ratia; Lagata, *Iglesia parroquial de la Exaltación de la Santa Cruz*, Estivaliz Garín; Letux, *Goya retrata a los Palafox, de la casa de los marqueses de Lazán*, Arturo Ansón; Almonacid de la Cuba, *Ermita de la Virgen de los Dolores*, Javier Corzán; Almochuel, *Almochuel, líneas de sol y agua. Un pueblo fundado en tiempos de Goya*, Pablo de la Cal; Codo, *Benjamín Jarnés y Codo: el milagro de la lactación*, Alejandro J. Ratia; Belchite, *Labordeta y Belchite*, Alejandro J. Ratia; La Puebla de Albortón, *De Uruguay a La Puebla de Albortón: el monumento de Pablo Serrano* a José Gervasio Artigas, M.^a Luisa Grau; y Valmadrid, *Memoria del tren en Valmadrid*, Alejandro J. Ratia.⁵

5 Disponible en <https://territoriogoya.eu/pueblos-elementos-patrimoniales/>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024]. Y un audiovisual sobre la actividad disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gjiL8uxl5T8>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].



Fig. 4. Fotografía de la instalación de una de las obras del proyecto *En un lugar de... Aragón* en Almochuel (Zaragoza). Fotografía: José Antonio Falcón.

Otro proyecto más reciente (junio-noviembre 2024) que también ha involucrado a los quince municipios ha sido *En un lugar de... Aragón*, en colaboración con el Museo Nacional del Prado y Fundación Telefónica, y ha consistido en la instalación en espacios públicos escogidos de cada una de las localidades de reproducciones a tamaño 1:1 de una selección de obras maestras de la pinacoteca, y dos más en Zaragoza, una en el Palacio de la Aljafería-Cortes de Aragón y otro en la Oficina de Turismo de Aragón [Fig. 4].⁶ Como actividades complementarias, se organizaron dos talleres basados en la Inteligencia Artificial sobre manipulación de imágenes, uno en Codo (agosto de 2024) y otro en Azuara (octubre 2024), donde los vecinos han podido experimentar con estas tecnologías, y con la colaboración de la Universidad de Zaragoza y el CSIC⁷ se convocaron dos concursos: *Cuadros trasladados* y *Cuadros con-Ciencia*, a los que han concurrido más de cien participantes de todo el mundo.

6 Disponible en <https://www.museodelprado.es/recurso/en-un-lugar-de-aragon/71b2766d-7960-4833-a76a-f174f56f678b>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].

7 Disponible en <http://www.isqch.unizar-csic.es/ISQCHportal/ControladorNoticiasAbierto.do?metodo=recuperarNoticiaPorID&id=615>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].

El último proyecto de TG, encomendado al artista Javier Codesal y que ha contado con una ayuda de la Diputación Provincial de Zaragoza, ha sido *Pastor de higueras (Memoria del Campo de Belchite)*,⁸ con el que se propone una reflexión crítica, a través de la voz de los vecinos y eligiendo algunos casos que pueden resultar paradigmáticos, sobre las pérdidas y el vaciamiento progresivo del territorio, y sobre cómo se han producido [Fig. 5]. Entre esos casos concretos, el traumático desvío del río Aguasvivas, a la altura de Moneva; el desmantelamiento del tren de Utrillas; o la desaparición del último rebaño de cabras en Fuendetodos.

Uno de los últimos logros de la Asociación ha sido la inclusión en la *Cartografía Cultura y Ruralidades* del Ministerio de Cultura,⁹ consistente en un mapeo de agentes y proyectos culturales, nacionales y europeos, con vocación esencialmente social y ciudadana y que desarrollan su actividad en o vinculados al medio rural, dentro del programa Cultura y Ciudadanía.



Fig. 5. Javier Codesal documentando su proyecto *Pastor de Higueras* en Almonacid de la Cuba (Zaragoza). Fotografía: José Antonio Falcón.

8 Disponible en <https://territoriogoya.eu/pastor-de-higueras-javier-codesal/>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].

9 Disponible en <https://culturayciudadania.cultura.gob.es/cultura-medio-rural/mapeo.html>. [Fecha de consulta: 01-XII-2024].

Y hay proyectos todavía no realizados, en estado latente, como *Quinta del Sordo*, una intervención artística que toma como argumento las pinturas negras de Goya y el uso cultural del edificio inacabado que se comenzó a construir para el –por ahora– frustrado proyecto del Museo del Grabado Contemporáneo de Fuendetodos.

Todas las actividades descritas se financian con las aportaciones económicas de los socios y de los amigos de TG, con la obtención de ayudas y subvenciones públicas a las que concurre, y con patrocinios y colaboraciones puntuales en dinero y en especie de otras instituciones públicas y privadas.

LA FUNDACIÓN «EL ARTE DE VOLAR» COMO INSTITUCIÓN CULTURAL Y EL PROYECTO «DISTÓPICA & RURAL»

El arte de volar Foundation as a cultural institution and «Distópica & Rural» project

Julio Gracia Lana¹

Introducción. Gestión cultural y cómic

La investigación en el ámbito de la gestión cultural, vinculada con los medios de masas así como con su experiencia en España, mantiene aproximaciones en campos como el cinematográfico o el televisivo. Dan buena cuenta de ello firmas como Lejarza Ortiz,² Monasterio Morales,³ Romero Cabezas⁴ o Solá Antequera,⁵ entre otras. También en el campo

1 Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jaglana@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2138-0554>.

Artículo realizado en el marco de: Grupo de Inv. de Referencia Vestigium (Ref. H19_23R), Gobierno de Aragón, Investigadora Principal: Concha Lomba; Grupo de Inv. Estudios sobre cómic y narración gráfica (GRECONAGRA, Ref. 390), Universidad de León, Investigador Principal: José Manuel Trabado. El autor pertenece asimismo al Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza. Agradecemos especialmente a Miriam Julián y El Yako su ayuda, sin la que no habría sido posible este texto.

2 LEJARZA ORTIZ, M., «Gestión cultural y comunicación audiovisual: entre el cine y la televisión (I)», en Gómez de la Iglesia, R. (dir.), *Público y privado en la gestión cultural: I Jornadas sobre Iniciativa Privada y Sector Público en la Gestión de la Cultura*, Vitoria-Gasteiz, Xabide, Gestión Cultural y Comunicación 2000, pp. 111-116.

3 MONASTERIO MORALES, J. E., «La creatividad en la gestión cultural y comunicativa de las filmotecas», *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, n.º extra-31, 2019, pp. 106-141.

4 ROMERO CABEZAS, R., «Gestión cultural y comunicación audiovisual: entre el cine y la televisión (II)», en Gómez de la Iglesia, R. (dir.), *Público y privado en la gestión cultural: I Jornadas sobre Iniciativa Privada y Sector Público en la Gestión de la Cultura*, Vitoria-Gasteiz, Xabide, Gestión Cultural y Comunicación 2000, pp. 117-126.

5 SOLÁ ANTEQUERA, D., «La gestión de Alfonso Eduardo al frente del Festival Inter-

de la literatura (con estudios y tesis doctorales como la de González Rueda).⁶ Sin embargo, resultan muy inferiores las propuestas que indagan en el territorio específico de la gestión del Noveno Arte. Se constituye este como un importante ámbito de trabajo si tenemos en cuenta, por un lado, la importancia específica que revisten para el sector eventos como los salones, verdaderos puntos nodales en cuanto a difusión cultural, social y, especialmente, comercial.⁷ Por otra parte, tiene una elevada relevancia para el ámbito artístico la incorporación del cómic en las políticas culturales. Como destaca Paco Cerrejón en su texto denominado (en este sentido y de forma esclarecedora), «Notas sobre la gestión cultural y el cómic. Un boceto», dicha inclusión:

sólo será efectiva si se hace desde parámetros profesionales y que permitan el encaje del cómic dentro del ecosistema cultural nacional, de forma que por un lado se atiendan las necesidades específicas del medio y por otro se encaje de la forma menos artificial posible dentro de las acciones e iniciativas culturales ya existentes para aprovechar las sinergias y los recursos de que disponemos.⁸

Con este texto buscamos aportar un pequeño grano de arena para el enriquecimiento de la teoría sobre el tema al trazar desde la experiencia de la gestión una breve semblanza sobre el trabajo de la «Fundación para la creación e investigación en cómic. El arte de volar» (a partir de ahora,

nacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias: un modelo frustrado de certamen cultural», *Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º 15, 2017, pp. 9-26.

6 GONZÁLEZ RUEDA, A. J., *Fundaciones literarias de autor: gestión cultural y literatura. Propuesta de un modelo de relación a partir del estudio de las fundaciones literarias de la Provincia de Cádiz* (tesis doctoral), Universidad de Cádiz, 2018.

7 Podemos referir reseñas sobre salones del cómic realizados en diferentes fechas (cobra una especial relevancia el Salón Internacional del Cómic de Barcelona, al ser el de mayor tamaño, importancia y repercusión), pero no estudios que configuren un mapa de los existentes en territorio nacional, del tipo de gestión, tamaño o evolución histórica. Conviene destacar el esfuerzo que ha supuesto la edición del Libro Blanco del Cómic en España.

8 CERREJÓN, P., «Notas sobre la gestión cultural y el cómic. Un boceto», *Tebeosfera*, tercera época, n.º 18, 2022, disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/notas_sobre_la_gestion_cultural_y_el_comic_un_boceto.html [Fecha de consulta: 20-IX-2024]. Álvaro Pons es una de las voces que ha avisado sobre la necesidad de configurar instituciones que permitan que el patrimonio generado desde la historieta se mantenga. PONS MORENO, Á. M., «La creación del Centro Valenciano de Estudios y Conservación del Patrimonio del Cómic constata el valor de la historieta», *revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 103, 2021 pp. 11-13, disponible en <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4934> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

Fundación El arte de volar). Nos centraremos además en el proyecto «Distópica & Rural», premiado en una de las convocatorias de la entidad y planteado desde la Biblioteca de Villanúa (Jacetania, Huesca), bajo la coordinación de Miriam Julián. Para ello, el primer epígrafe configura una breve historia de la institución y su campo de acción, pasando a continuación a desarrollar el proyecto. Con la finalidad de ilustrar este punto se ha recurrido a entrevistas realizadas a Miriam Julián (en su papel de generadora y coordinadora del proyecto), y a El Yako como artista participante en la residencia artística que supuso la propuesta.

La «Fundación El arte de volar»

La Fundación se creó en el año 2019. Cuenta con el catedrático de la Universidad del País Vasco Antonio Altarriba como Presidente del patronato. Ganador del Premio Nacional de Cómic junto a Kim por su obra *El arte de volar*, que da nombre a la Fundación.⁹ Altarriba ha recibido numerosos premios y reconocimientos en el plano internacional y nacional.¹⁰ El autor del presente texto ejerce como Vicepresidente. Los vocales del patronato son Viviane Alary, Sergio García, Antoni Guiral y Luis Martínez. Respectivamente, académica, autor, teórico y editor con reconocidas trayectorias en cada uno de los casos. Cristina Hombrados, conocida crítica y divulgadora del medio, ejerce como secretaria. Altarriba destaca en una carta de presentación de la institución los motivos que llevan a su nacimiento:

En cuanto consigues separar los pies del suelo, lo demás es fácil.

[...]

Puede que las cosas se compliquen. No hay que descartar la avería, la bajada de propulsión o, simplemente, que las plantas de los pies dejen de lanzar energía aceleradora.

[...]

Para eso nace la Fundación el arte de volar, para facilitar el despegue.¹¹

9 ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, Alicante, Edicions De Ponent, 2009.

10 La trayectoria del reconocido guionista puede consultarse en su página web, disponible en <https://www.antonioaltarriba.com/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

11 La carta se encuentra disponible en <https://fundacionelartedevolar.com/la-fundacion/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

La Fundación busca, por lo tanto, potenciar firmas noveles en la creatividad y la investigación vinculada con el cómic. Para cumplir sus fines, la entidad desarrolla actividades entre las que se encuentran las: «convocatorias de becas y premios» o el «apoyo a instituciones que se adecuen a los fines de la fundación».¹² Destaca especialmente la «Beca de creación El arte de volar», organizada junto a Edelvives y Norma Editorial.¹³ Hasta el momento, la propuesta —de carácter bianual—, ha desarrollado dos ediciones, en 2021 y 2023. Su objetivo es «potenciar la creación en el ámbito de la historieta, con el apoyo a un proyecto original e innovador».¹⁴ La beca consiste en una ayuda directa de cuatro mil euros y un contrato de edición con Norma Editorial que supone un anticipo en derechos de autor de otros cuatro mil. El proyecto ganador de la primera edición acaba de publicarse con el título *Vanguardia es una mujer* [fig. 1]. La novela gráfica ha sido realizada por Clara de Frutos y adapta las memorias de la poeta Concha Méndez, perteneciente al grupo de las Sinsombrero.¹⁵ La segunda convocatoria se falló a favor de Miguel Can y su propuesta *Personaje*, actualmente en desarrollo [fig. 2].

La entidad apoya también galardones como el «Premio ARGH!», formando equipo con la Asociación Profesional de Guionistas de Cómic y Norma Editorial. Recientemente se ha sumado como institución colaboradora a la beca de creación «Manchacómic», cuyo planteamiento sigue las bases establecidas por la primera beca creativa de la Fundación. En el campo de la investigación, gracias a la Cátedra de Estudios del Cómic (Fundación SM y a Universitat de València), desarrolla una serie

¹² *Ibidem*.

¹³ El desarrollo de la Beca de creación El arte de volar llevó aparejado un estudio sobre las becas y premios existentes sobre el tema, que se volcaron en el texto GRACIA LANA, J., «Ayudas a la producción de cómic en España. Planteamiento y desarrollo de la Beca de creación El arte de volar», *Tebeosfera*, tercera época, n.º 23, 2023, disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/ayudas_a_la_produccion_de_comic_en_espana._planteamiento_y_desarrollo_de_la_beca_de_creacion_el_arte_de_volar.html [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

¹⁴ Toda la información sobre la Beca se encuentra disponible en <https://fundacionelartedevolar.com/beca-de-creacion/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

¹⁵ El proyecto fue seleccionado entre más de doscientas propuestas. Se entregaron cuatro accésits a Bruno Hidalgo, Emilio Rolandi, Mario Trigo y María Perera.



Fig. 1. Portada de Clara de Frutos, *Vanguardia es una mujer*, Barcelona, Norma Editorial, 2024.



Fig. 2. Página del proyecto «Personaje», Miguel Can, 2024.

de ayudas y los «Premios a mejor TFG, TFM y Tesis doctoral». En sus últimas ediciones y entre otras actividades, la Fundación ha servido como sostén a proyectos académicos como los *Congresos Internacionales de Estudios Interdisciplinares sobre Cómic (CIEIC)* y la revista *Neuróptica*.¹⁶

«Distópica & Rural»

Entre las propuestas relacionadas con Aragón en las que se encuentra involucrada la entidad, resalta el «Premio El arte de volar-AAAC». Se organiza en colaboración con la Asociación Aragonesa de Autores de Cómic (AAAC), agrupación clave para comprender la historieta aragonesa contemporánea.¹⁷ Su actual directora es la autora Sara Jotabé. El premio ha tenido hasta ahora dos ediciones: en 2021 (donde recibió el apoyo, además, del Salón del Cómic de Zaragoza) y 2023. Su objetivo es dotar económicamente a un proyecto que se desarrolle en el territorio aragonés y que esté vinculado con el Noveno Arte (desde la creación hasta la investigación o la didáctica, entre otros campos). La ganadora o ganador recibe una ayuda de mil quinientos euros. En la primera edición se premió la propuesta de novela gráfica *La Gruta*, firmada por la historietista, ilustradora y tatuadora Isa Ibaibarriaga.¹⁸

En la segunda convocatoria, el jurado seleccionó como ganador el proyecto «Distópica & Rural», planteado por Miriam Julián Oyarzábal, directora de la Biblioteca Municipal de Villanúa.¹⁹ El galardón se entregó

16 Sobre la organización de los Congresos y acerca de *Neuróptica* se puede consultar: GRACIA LANA, J., «Cómic y libro ilustrado actual desde la Universidad de Zaragoza», en Asión Suñer, A.; Gracia Lana, J.; Ruiz Cantera, L. (coords.), *Diálogos con arte*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2018, pp. 24-25; GRACIA LANA, J., «Conclusiones y continuidad del primer Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinares sobre Cómic», *Ouch!*, 2, La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea y Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano” de la Universidad de Granada, 2018; Hablamos también de los Congresos y de la revista en el «XVI Coloquio de Arte Aragonés», celebrado en la Universidad de Zaragoza los días 17, 18 y 19 de marzo del año 2022.

17 Más información sobre la AAAC en: <https://aaac.es/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

18 Toda la información sobre el proyecto se encuentra disponible en <https://fundacionelartedevolar.com/premio-el-arte-de-volar-aaac/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

19 Nacida en Zaragoza y formada en psicología social. Es cofundadora de la empresa



Figs. 3 y 4. Desarrollo de la residencia artística. Fotografías: organización de «Distópica & Rural».

en Jaca durante la celebración del Salón Hispanofrancés de cómic, organizado por la AAAC. La propuesta de Miriam mantenía cuatro grandes ejes: se dirigía a un público intergeneracional; su base era la creación; el cómic constituía el centro del programa y el territorio era el protagonista.²⁰ Las cuatro líneas confluyeron en una residencia artística en Villanúa realizada por seis artistas y que se acompañó de varias actividades [figs. 3 y 4]. El proyecto recibió el apoyo del Ayuntamiento de Villanúa y del Instituto Aragonés de la Juventud. Se enmarca en una trayectoria cultural impecable por parte de la biblioteca de la localidad, que ha sido ocho veces receptora de los premios María Moliner (de los nueve totales que lleva activa la biblioteca, un año no fue convocado),²¹ otorgados por el Ministerio de Cultura y Deporte. Miriam Julián destaca la existencia de residencias previas que han podido servir como inspiración, entre las que se encuentran 3 Piedras en Ara (Jacetania, Huesca) o Tras_Humancias 2.4 (desarrollada en la Serranía de Cuenca).²²

de gestión El Eventario, que organiza numerosas actividades en el entorno rural. Para más información sobre Miriam Julián, se puede consultar la página de Mujeres Artistas Rurales (MAR), disponible en <https://mujeresartistasrurales.es/user/miriam+stolisky/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024]. La página web de El Eventario se encuentra disponible en <https://eleventario.wixsite.com/eleventario> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

²⁰ Anexo – Entrevista a Miriam Julián, realizada en octubre del año 2024.

²¹ En el año 2022 la biblioteca recibió uno de los premios especiales por obtener la puntuación más alta de todo el país.

²² *Ibidem*.

El programa se desarrolló en cuatro días: viernes 6, 13 y 20 y sábado 21 de octubre del año 2023.²³ La denominada como Urna 101 abrió el programa y condicionaba la creación. «Reunía escritos en los que la gente volcaba sus miedos o lo que pensaban acerca del futuro. Agarramos todos los *post-it* de la urna y los dividimos en positivos, negativos, sueño, fantasía, miedos...».²⁴ El segundo día se realizó un taller de ilustración y mural organizado por el Yako en el que se definieron:

cinco viñetas gigantes. Dividí a los asistentes –unas doce personas– en grupos para que hablaran del pasado lejano, el pasado reciente, el presente, el futuro cercano y el futuro a largo plazo de Villanúa. (...) había niños y adolescentes que trabajaron sobre el origen del universo o el futuro cercano. Un padre argentino y sus hijas que habían llegado hace poco para vivir en la zona realizaron el pasado reciente (con la quema de brujas). El futuro lejano recayó en dos turistas. Sin buscarlo, logramos que cada perfil cumpliera un rol concreto.²⁵

El viernes día 20 se planteó la actividad «entornos rurales para el Arte», consistente en un paseo interpretativo planteado por Manuel Bueno.²⁶ La actividad permitía conocer Villanúa desde prismas distintos, destacando aspectos entre los que se encontraba su vínculo con el agua y la importancia en este sentido de monumentos como la Fuente de los Cuatro Caños. Tras la intervención de Bueno, se dio inicio a la residencia artística. Al día siguiente, el programa incluía una clase con Julia Rigual²⁷ para introducirse en el *cosplay* y varias actividades más: «puntos de interés en la biblioteca Distópico & Rural»; «Exposición Compañía Ilustrada: Infancias de Libro» y un «ciclo de *anime* familiar». En las entrevistas que realizamos a Miriam Julián y El Yako, destaca un aspecto común: la forma en la que el espacio (en este caso el medio rural) condiciona la creación. Las obras re-

23 Se puede consultar en: Turismo Villanúa, «“Distópica y Rural”: un espacio de reflexión sobre la ruralidad a través del arte», *Turismo Villanúa*, 2023, disponible en <https://turismovillanua.es/distopica-y-rural-un-espacio-de-reflexion-sobre-la-ruralidad-a-traves-del-arte/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

24 Anexo – Entrevista a El Yako, realizada en octubre del año 2024.

25 *Ibidem*.

26 Guía cultural y creador de eventos. Más información sobre Bueno en: <https://www.experienciasmanuelbuenopirineos.com/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].

27 *Cosplayer* y doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, elabora una tesis que trabaja la influencia del manga en autores españoles de cómic.



Fig. 5. Miriam Julián y El Yako presentan «Distópica & Rural».
Fotografías: organización del IV CIEIC.

sultantes habrían sido radicalmente distintas si estas se hubieran concebido en Huesca, Zaragoza o Madrid.²⁸

«Distópica & Rural» se presentó en la Universidad de Zaragoza dentro del IV CIEIC [fig. 5] y produjo un fanzine [figs. 6 y 7] en el que participaron los artistas que disfrutaron de la residencia: Paola Craver, Izarbe Pajuelo [figs. 8 y 9], Alfonso Pinedo [fig. 10], Mik Remacha, Alicia Soravilla [fig. 11], o El Yako [figs. 12 y 13].²⁹ Desde la Biblioteca de Villanúa se está preparando además una exposición itinerante con las obras surgidas durante o en relación al proyecto.

28 Anexo – Entrevistas.

29 Se suma al ecosistema creativo de los fanzines en Aragón, en muchos casos generados o difundidos únicamente en Zaragoza. Se puede localizar más información sobre las autoras y autores tanto en sus perfiles en redes sociales (especialmente Instagram) como a través de sus fichas en *Tebeosfera*, disponible en: <https://www.tebeosfera.com/> [Fecha de consulta: 20-IX-2024].



Figs. 10 y 11. Páginas de Alfonso Pinedo y Alicia Soravilla para el fanzine del proyecto *Distópica & Rural*. Del estilo cartoon al frío y el vaho que marcan la creación.



Figs. 12 y 13. Historia de El Yako para el fanzine *Distópica & Rural*.

Una mirada hacia el futuro

Junto al «Premio El arte de volar-AAAC», podemos referir la «Beca de Creación Triángulo Norte», organizada por la Fundación y el Centro Cultural de España en Tegucigalpa. En 2022 se convocó su Primera edición. Su objetivo es potenciar la creación en el ámbito de la historieta en el territorio del centroamericano Triángulo Norte (Guatemala, Honduras y El Salvador). La ganadora o ganador recibe una beca de cuatro mil euros para el desarrollo de su obra. Además, se realizan exposiciones sobre el proyecto galardonado y los accésits a ambas orillas del Atlántico. En la actualidad, se está trabajando en rotar la muestra resultante por diferentes localidades aragonesas.

El compromiso de la entidad reside en la expansión internacional sin olvidar el apoyo al territorio más cercano buscando, en todos los casos, potenciar lazos que hagan que el trabajo de la institución pueda prolongarse en el tiempo. «Distópica & Rural» ha sido uno de los proyectos en cuya financiación hemos participado de los que más orgullosos nos sentimos, tanto por el vínculo que este tiene con el territorio como por su capacidad futura para generar obras de arte vinculadas con artistas jóvenes. En ellos se encuentra la capacidad para generar cambios fuera de las urbes, en ocasiones masificadas y con una producción cultural devorada por el consumo inmediato. Lo rural también es político.

ANEXO – ENTREVISTAS.

Entrevista a El Yako, realizada en octubre del año 2024.

Julio Gracia: *Desde tu punto de vista como participante, háblame sobre la experiencia que supuso «Distópica & Rural».*

El Yako: El proyecto estaba compuesto por seis artistas de distintas edades y con diferentes visiones sobre el cómic. Nos reunimos durante una residencia de dos noches y tres días en Villanúa.

El objetivo era tejer una relación entre los artistas y el espacio. En este caso, la gran mayoría (más o menos) conocía Villanúa o había estado. Por relaciones familiares, turismo o porque habían salido alguna vez a pasear por la zona. La organización nos preparó una visita para introducirnos en el espacio, contarnos un poco las leyendas y la idiosincrasia del lugar. Tuvimos a continuación una reunión con jóvenes de la zona, para ver cuál era el diálogo que tenían, la realidad que ellos sentían del espacio que habitaban.

J. G.: *El viernes 6 de octubre, llegó la URNA 101.*

E. Y.: Reunía escritos en los que la gente volcaba sus miedos o lo que pensaban acerca del futuro. Agarramos todos los *post-it* de la urna y los dividimos en positivos, negativos, sueño, fantasía, miedos... Después de la visita, los diálogos y la urna, comenzamos a producir obra.

J. G.: *¿Qué ventaja tiene desarrollar el proyecto en un entorno rural, respecto a hacerlo en una ciudad como Zaragoza?*

E. Y.: Nos permitió realmente un tema de intimidad. Aunque tengo que reconocerte que yo soy más urbanita. Mi relación con lo rural se ha producido por casualidad. En este sentido, mi prisma era un poco discordante respecto al resto. Soy chileno y en mi entorno la relación con los pueblos prácticamente no existía. No se ha desarrollado el mismo proceso paulatino de emigración del campo a la ciudad que en Europa, donde la gente tiene ese vínculo con el pueblo de sus abuelos o de sus padres. Aquí asumís incluso cuál es vuestro pueblo y mantenéis una percepción casi romántica de lo rural. En Latinoamérica el proceso fue mucho más rápido. Es mas común que la gente se sienta del lugar donde está.

Entre los artistas que formaron parte de la residencia, algunos pertenecían a espacios similares, mientras que otros eran de Zaragoza pero se habían ido a vivir a pueblos. Lo rural formaba parte de su vida porque eran de allí o por convicción. En mi caso, me encuentro en los Pirineos por pura casualidad, por lo que mi relación hacia lo rural es más ajena.

J. G.: *Planteaste también un taller de ilustración y la creación de un mural de manera colectiva.*

E. Y.: Unas semanas antes, sí. Propusimos cinco viñetas gigantes. Dividí a los asistentes —unas doce personas— en grupos para que hablaran del pasado lejano, el pasado reciente, el presente, el futuro cercano y el futuro a largo plazo de Villanúa. Fue muy interesante, por ejemplo, había niños y adolescentes que trabajaron sobre el origen del universo o el futuro cercano. Un padre argentino y sus hijas que habían llegado hace poco para vivir en la zona realizaron el pasado reciente (con la quema de brujas). El futuro lejano recayó en dos turistas. Sin buscarlo, logramos que cada perfil cumpliera un rol concreto.

J. G.: *El paseo por Villanúa y su entorno que me comentabas fue realizado por Manuel Bueno.*

E. Y.: Fue perfecto. Nos mostró la naturaleza y los espacios físicos, los ríos o el lavadero. También los lugares históricos donde quemaban a las mujeres. Como te decía, más o menos todos conocíamos el pueblo, pero claro, no es lo mismo acudir tú a que alguien te vaya guiando y te cuente las distintas curiosidades. Fue el primer momento que tuvimos de conexión entre todos. También utilizó un montón de fotografías del pueblo y la gente iba eligiendo la que le llamaba la atención, destacando el por qué. Ahí empezó el proceso creativo. Recuerdo que Mik en ese momento habló de las texturas y su vínculo con la infancia, mientras que a Alicia le remitía al frío y el vaho.

El problema siempre es el tiempo. Suelen tener la sensación de necesitar un día más. Por mi parte siempre he trabajado muy rápido, por lo que en ese día y medio de producción, construí más o menos lo que quería. A otros les costó un poco más o les faltó algo. Hay quien concluyó también: Izarbe tenía el cómic terminadísimo.

J. G.: *¿Cuál era la finalidad de la obra? ¿La produjisteis para que fuera expuesta?*

E. Y.: Originalmente sí, pero Alfonso comentó la posibilidad de hacer un fanzine. Nos apoyaron tanto por parte de la Biblioteca como de la Concejalía de Cultura. Ambas estaban muy comprometidas con el proyecto. Muchos de los que estábamos ahí teníamos un pasado o un presente vinculado con el fanzine, así que lo sacamos adelante. Se dividió en dos partes: la primera fue resultado de la residencia en sí misma y la segunda (resonancia) reunía otros cómics o gráficas que se plantearon tiempo después, pero pensando desde la residencia.

Como artista, publicar siempre es un objetivo y se agradece enormemente. Si ya la residencia en sí fue una experiencia muy interesante, la idea de crear una obra que pudiera publicarse, formar parte de exposiciones o moverse, también es clave. Personalmente no puedo pedir más. Se comentó incluso la posibilidad de repetir de nuevo la experiencia.

J. G.: *Pudisteis además producir la obra con total libertad.*

E. Y.: Efectivamente. Lo que me gusta mucho de esta residencia es que lo que salió de allí fueron obras. Diferencio entre obra y producto (el cómic también es un producto), pero la libertad creativa que tuvimos hizo que surgieran obras que tienen que ver con cuestionamientos o visiones muy personales, sin filtro. No estábamos condicionados porque fuera algo de género o gracioso dirigido al mercado.

J. G.: *Háblame de esos momentos de convivencia durante la residencia artística, que justifican la reunión en Villanúa.*

E. Y.: Fue muy interesante convivir varios días juntos. Las cenas eran los espacios donde más charlas compartíamos. La primera conversación fue una presentación de cada asistente. Cada uno contó de dónde venía y cuáles eran sus objetivos en el territorio del cómic. La segunda noche apareció el tema del (no) mercado del cómic. También hubo un momento casi de terapia grupal: sé que del medio no voy a poder vivir, mi familia me dice esto o mi pareja aquello.

J. G.: *La residencia se completó con otra serie de actividades, como un taller de cosplay a cargo de Julia Rigual y propuestas para niños y familias.*

E. Y.: Actividades abiertas que iban dirigidas al público general. Mientras tanto, nosotros seguíamos dibujando o trabajando en el entorno. Por ejemplo, yo utilizo mucho lo urbano y me fui a sacar una serie de fotografías. Mi relación con Villanúa es quizás algo particular, porque siempre subo al Pirineo a hacer proyectos. Más o menos la gente ya me conoce, a mí o a mi trabajo. Jugaba un poco de local. Todos los componentes de la residencia, a excepción de Alfonso, sabían quién era. Dos de las chicas habían venido a mis talleres cuando tenían quince años. Yo actuaba como un conector (entre comillas). Uno de los motivos por los que la organización me invitó era por mi condición de agente local. Tenía bastante relación con el espacio y las personas que participaban. Además, era de los mayores, por lo que abría un poco el espectro de edad.

J. G.: *¿Qué proyección hacia el futuro crees que tiene la residencia?*

E. Y.: Pienso que fue un proyecto muy bien montado. Te comento lo mismo que dije en la charla de la universidad: si logras repetirlo y desarrollarlo durante cinco o diez años, generarías una obra muy íntima que recogería los pensamientos de la gente, reflejados en unos artistas del Pirineo en un momento concreto. Como artista, ese es para mí uno de los objetivos del arte: de dónde venimos, dónde estamos y para dónde vamos.

Entrevista a Miriam Julián, realizada en octubre del año 2024.

Julio Gracia: *Te planteo la misma pregunta inicial que a El Yako: háblame un poco sobre «Distópica & Rural», ¿cómo comenzó el proyecto?*

Miriam Julián: Es una propuesta que entra dentro del trabajo anual de la biblioteca. Llevo nueve años aquí y, desde que entré, mi idea era que la lectura sirviese para cohesionar a la sociedad. En el mundo rural somos poquitos y hay saltos generacionales. Puedes tener dos niños, dos adolescentes y cuatro adultos, por lo que resulta imposible generar actividades que sean solo para una parte de la población, ya que apenas cubriríamos cupos. Desde mi punto de vista, la biblioteca tiene que ser un motor de desarrollo sociocultural y un punto de encuentro para que toda la población (inde-

pendientemente de su edad), pueda «hacer pueblo». Muchas localidades se están quedando enfocadas hacia el turismo y están perdiendo esa raíz de comunidad o de participación de la ciudadanía ¿Por qué no plantear una residencia artística en una biblioteca? Para mí es un espacio muy inspirador: intergeneracional, democrático y de libre acceso.

«Distópica & Rural» discurre en esa línea. Veía importante, asimismo, fomentar el cómic. Tradicionalmente ha sido uno de los grandes olvidados en el plano cultural (las residencias se suelen centrar en artes plásticas), aunque cada día tiene más importancia. El medio se ha hecho ya un hueco que creo que va a ser imposible que le arrebaten. En Villanúa los niños solo leen cómic y con las profesoras estamos intentando que vuelvan también a la narrativa. Aunque «Distópica & Rural» va a seguir creciendo, en un principio mi idea era dar espacio a la gente del territorio (por si solo había una convocatoria).

Por lo tanto, es un proyecto dirigido a un público de varias generaciones, basado en el cómic, que busca fomentar la creación y el territorio. En verdad, esas líneas están presentes en todas las iniciativas que desarrollamos desde la biblioteca.

J. G.: *Cuando os dimos el Premio El arte de volar-AAAC en el Salón del Cómic Hispanofrancés, vimos que las propuestas que desarrolláis gozan de mucho apoyo institucional en Villanúa.*

M. J.: Se lo planteé a la concejala de Cultura, Ana Echave, y fuimos adelante con el proyecto. Siempre digo que el apoyo político es fundamental. El éxito de la cultura en Villanúa se debe también al peso político. El único problema es que el presupuesto de la biblioteca es ajustado y siempre ando buscando subvenciones para generar proyectos más grandes. Fue Cristina Hombrados quien me comentó la existencia del Premio El arte de volar-AAAC.

J. G.: *El proyecto incluye también a la gente joven del territorio. Programas-
teis, por ejemplo, un taller de cosplay con Julia Rigual.*

M. J.: Localicé unas ayudas del Instituto Aragonés de la Juventud para proyectos que involucraran a jóvenes y pensé que era la ocasión perfecta para que la primera edición fuera dirigida al ámbito juvenil. La juventud es un espacio que muchas veces olvidamos. En la franja que abarca de los

dieciséis a los veinticinco damos por hecho que los jóvenes se van del pueblo a estudiar o que los que se quedan están trabajando y no tienen tiempo para nada más. Necesitamos contar con las voces de la población joven. Hace falta que se quede en el territorio. O que se marche fuera, pero que vuelva con proyectos empresariales nuevos. El taller de Julia se orientaba a gente joven.

J. G.: *¿Te inspiraste en otros proyectos para desarrollar la idea de la residencia en «Distópica & Rural»?*

M. J.: Hay dos residencias que ponen el foco en el mundo rural y que me resultan interesantes: 3 Piedras en Ara y Tras_Humancias 2.4 en la Serranía de Cuenca. No era consciente de todo lo importante que podía ser la residencia hasta que Mik empezó a tocar las paredes de una casa en la visita que hicimos con Manu. Comenzó a hablar de las texturas: la piedra, la madera o el acero. Cambiar de ambiente para trabajar modifica tu manera de crear. Alicia nos habló del frío. Ella está estudiando en Barcelona (aunque se ha criado en Sabiñánigo) y echaba de menos ese frío del Pirineo.

J. G.: *Trabajar en el entorno rural tiene, por lo tanto, una serie de ventajas respecto al ámbito urbano.*

M. J.: Pienso que la ciudad es un territorio muy deshumanizado. Obviamente, hay islas de humanidad en lo urbano, pero yo sentía que lo que tenía adentro resultaba difícil de generar en la ciudad, donde eres un número más. Hay mucha gente, por lo que el hecho de que alguien se fije y crea en ti es complicado. En el pueblo todo eso se destruye rápidamente: tras una semana todo el mundo sabe quién eres o qué has estudiado. Pasas de ser un número a convertirte en un ser con entidad propia. Logras así el espacio para desarrollarte como a ti te apetezca. Es verdad que trabajar en el ámbito rural es muy difícil porque hay pocos recursos pero, al mismo tiempo, existen muchas oportunidades.

El reto reside quizás en crear proyectos de calidad con muy pocos sostenes económicos y personales. El objetivo es igualar las condiciones del pueblo a las de la ciudad. Creo que el mundo rural puede ser ejemplo para el urbano en muchas cosas, que en este último se están perdiendo.

J. G.: *Eres uno de los soportes de El Eventario, empresa especializada en eventos que desarrolláis en su mayoría en el ámbito rural.*

M. J.: El Eventario nació de la necesidad de reinventarse y de adaptar los proyectos al territorio. Nuestra meta es hacer propuestas de calidad con pocos recursos. Cuando escribimos sobre las necesidades para un evento muchas veces disponemos: «ninguna». En «Distópica & Rural» vamos a plantear también una exposición y la filosofía es la misma: que se pueda llevar a cualquier lugar, desde colegios hasta salas de exposiciones.

J. G.: *Además de la exposición, habéis configurado un fanzine que reúne lo que se ha creado durante y a raíz de la residencia artística.*

M. J.: Si abres portada y contraportada a la vez, lo que aparece es la Fuente de los Cuatro Caños de Villanúa. El centro neurálgico del pueblo, un emblema para el municipio. En la visita que hizo Manu, nos congregó alrededor del monumento y nos habló acerca de la importancia del agua para Villanúa. El topónimo viene de «belan-uga», que significa «enseguida agua». Estamos en un territorio en el que encontramos continuamente agua por debajo. En cuanto movían un poco el suelo salía agua. La fuente y el agua se constituyen como ideas vinculadas con el fluir y la comunidad que se construye en torno a ella.

J. G.: *En relación a la historia de la localidad, estuviste también detrás del libro Villanúa. El tiempo y la memoria.*

M. J.: Lo creamos gracias a la Beca Arraigo de la Universidad de Zaragoza. Reúne fotografías antiguas inéditas recogidas de los álbumes familiares que los habitantes del pueblo tenían en sus casas. Recibimos la ayuda de dos historiadoras del arte (Adriana Germán y Lucía de la Cal), que vinieron un verano cada una. El primer año recogimos los testimonios de la gente mayor y al año siguiente digitalizamos las fotografías. Incluimos algunos textos y pies de imagen que trabajamos junto a Juan Gavasa, responsable de comunicación en Villanúa. No hubo un guion, la idea era que el pueblo participase en su propio libro y que este recogiera aquello que la gente vivía. El territorio tenía que reflejar su propio sentir.

J. G.: *Vais creando también, por lo tanto, un corpus bibliográfico en torno a Villanúa.*

M. J.: Apenas existía bibliografía sobre el tema. Mucha gente se acercaba a la biblioteca y me preguntaba qué podía leer sobre la localidad. Este año sacamos otro libro acerca del fotógrafo Yhabril Moro, que está afincado en el pueblo. La siguiente obra será sobre las cuevas. Resulta muy importante tener bibliografía y recoger el patrimonio y la tradición oral.

J. G.: *Háblame del futuro de «Distópica & Rural».*

M. J.: Vamos a inaugurar en breve la exposición. La tendremos del 15 de noviembre al 15 de enero en Villanúa. La idea es crear a continuación con los artistas una ruta de posibles lugares a los que llevarla (con especial interés en espacios donde nunca o apenas lleguen temas de tipo artístico). Quiero que sean los propios artistas los que también se involucren en ese proceso de decisión.

La idea es volver a hacer una segunda edición de la residencia en primavera o en otoño. Me gusta el otoño porque es una época en la que hay poca actividad. Tenemos que ir más allá de que haya cultura solo en puentes y en verano. En la residencia podríamos acoger de nuevo talleres y traer tanto a ponentes como a artistas, locales y de fuera. El último día pedí a los componentes de la residencia que me dijeran a quién traerían ellos en una futura edición y voy a seguir sus recomendaciones. Es una metáfora bonita: supone pasar el testigo a los siguientes protagonistas de «Distópica & Rural».

ÍNDICE

Presentación

Presentation

José María Alagón Laste y Pedro Luis Hernando Sebastián..... 9

CONFERENCIA INAUGURAL

El patrimonio cultural
en la España despoblada

The cultural heritage in depopulated Spain

Pedro Luis Hernando Sebastián..... 13

BLOQUE I

ESTUDIOS Y APORTACIONES AL CONOCIMIENTO
DEL PATRIMONIO ARAGONÉS EN EL MEDIO RURAL
(PATRIMONIO MUEBLE, PATRIMONIO INMUEBLE,
PATRIMONIO INMATERIAL Y PATRIMONIO DOCUMENTAL).

Estudio y documentación digital de las ermitas en estado de
ruina o abandono en el Pirineo Central

*Study and digital documentation of hermitages in a state of ruin
or abandonment in the Central Pyrenees*

Talin Arbás Castelló, Paula Iruzubieta Jiménez,

Goretti Jiménez López, Jorge Jiménez López

y Alberto Nasarre Cónsul..... 39

Manzanera, una villa turolense a mediados del Cuatrocientos: la construcción de la iglesia y del retablo del Salvador <i>Manzanera, a town in Teruel in the mid 15th century: the construction of the church and the altarpiece of Christ</i>	
<i>Pablo Cercós Maicas</i>	55
El convento de capuchinos de Alcañiz y la arquitectura del Bajo Aragón a comienzos del Seiscientos <i>The Capuchin convent of Alcañiz and the architecture of Bajo Aragón at the beginning of the 17th century</i>	
<i>Jorge Martín Marco</i>	73
Las casas infanzonas de Edad Moderna en el territorio de la baronía de Gurrea: los casos Lasierra de Alcalá de Gurrea <i>The Noble Houses of the Early Modern Period in the Territory of the Barony of Gurrea: The Lasierra Cases of Alcalá de Gurrea</i>	
<i>Iván Herrero García</i>	93
Las pinturas murales de la ermita de San Cristóbal de Calaceite (Teruel): aproximación al estudio de una obra ilusionista del siglo XVIII <i>The mural paintings of the hermitage of San Cristóbal of Calaceite (Teruel): approach to the study of an illusionist work of the 18th century</i>	
<i>Álvaro Vicente Romeo</i>	113
Cartografía contrarreformista: la recepción del culto de los santos de la reforma católica en el ámbito rural de Aragón. La diócesis de Zaragoza en los siglos XVII-XVIII <i>Counter-Reformation Cartography: the reception of the cult of the saints of the Catholic Reformation in rural Aragon. The diocese of Saragossa in the 17th-18th centuries</i>	
<i>Daniel Ochoa Rudi</i>	139

La Estación Internacional de Canfranc, un ejemplo del patrimonio industrial en alta montaña <i>Canfranc International Railway Station, an example of industrial heritage in the high mountains</i>	
Ignacio Mustienes sánchez.....	165
Los aventadores del Sobrarbe meridional <i>Buildings for cereal windrowing in southern Sobrarbe</i>	
Francisco Bolea y Marta Puyol.....	179
Literatura de tradición oral en el arte cotidiano <i>Oral tradition literature in daily art</i>	
Sandra Araguás Pueyo.....	203
Si las piedras pudieran hablar... La construcción del embalse de Yesa, la expropiación y ruina de la villa de Tiermas y los pueblos de Ruesta y Escó (Zaragoza) y las graves afecciones al Camino de Santiago a su paso por Aragón <i>If stones could speak...</i>	
<i>The construction of the Yesa Reservoir, the expropriation and ruin of the town of Tiermas and the villages of Ruesta and Escó (Saragossa) and the severe damage caused to the Camino de Santiago (Spain) as it passes through Aragon</i>	
María Pilar Poblador Muga.....	215
Artistas aragoneses en los pueblos de colonización de la posguerra: las esculturas de los Navarro <i>Aragonese artists in the post-war colonization villages: the sculptures of the Navarro family</i>	
José María Alagón Laste	245

El poblado de la empresa Foret en La Zaida (Zaragoza). Un hábitat industrial con impacto económico y sociodemográfico <i>The settlement of the Foret company in La Zaida (Zaragoza).</i> <i>An industrial habitat with economic and socio-demographic impact</i> Mónica Vázquez Astorga	275
El Monasterio de Piedra en las fotografías y películas de Tomás Camarillo <i>The Monasterio de Piedra in the photographs and films of Tomás Camarillo</i> Victor Iniesta Sepúlveda	301
Fuentes para la reconstrucción de un drama rural perdido: Nobleza baturra (1925) <i>Sources for the reconstruction of a lost rural drama:</i> <i>Nobleza baturra (1925)</i> Julia Iriarte Vinyas.....	321
El patrimonio audiovisual y la construcción de la identidad en el valle de Ansó durante la década de 1940 <i>Audiovisual Heritage and Identity Construction in Ansó Valley during the 1940s</i> Marcos Larraz Rincón.....	345
El nuevo auge del drama rural en el cine español de la última década (2014-2024): el caso de Ojos negros (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón y Sandra García, 2019) <i>The new rise of rural drama in Spanish cinema in the last decade (2014-2024): the case of Ojos negros (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón and Sandra García, 2019).</i> Ana Asión Suñer y Fernando Sanz Ferreruela	371

BLOQUE II
LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO ARAGONÉS EN EL MEDIO
RURAL. EXPERIENCIAS DESDE LAS INSTITUCIONES
IMPLICADAS.

Los desafíos de la gestión del Patrimonio Rural Singular en las áreas rurales y su relación con la despoblación. Resultados del proyecto Interreg Europe MOMAr (Models of Management for Singular Rural Heritage).

The Challenges of Managing Singular Rural Heritage in Rural Areas and Its Relationship with Depopulation. Results from the Interreg Europe MOMAr Project (Models of Management for Singular Rural Heritage)

Irene Ruiz Bazán..... 389

La integración de las comunidades patrimoniales en la identificación y puesta en valor de los paisajes culturales de Aragón: una reflexión metodológica

The integration of the heritage communities in the identification and enhancement of the cultural landscapes of Aragón: a methodological reflection

M.^a Pilar Biel Ibáñez, M.^a Ángeles Cejador Ambroj
y Lucía de la Cal Floría..... 411

El alto valle del río Aragón, un paisaje cultural desconocido

The upper valley of the Aragón river, an unknown cultural landscape

Ascensión Hernández Martínez y M.^a Pilar Bernad Esteban 431

El patrimonio como herramienta de desarrollo rural:

La experiencia de la Asociación Fuset en Used (Zaragoza)

Cultural Heritage as a Tool for Rural Development:

The Case of the Nonprofit Asociación Fuset in Used (Zaragoza)

Alberto Sánchez Sánchez y Guillermo Bosque Aurrecoechea..... 457

Las comunidades e instituciones ante los retos de la gestión del patrimonio en entornos despoblados. El Maestrazgo Turodense <i>The challenges of heritage management by communities and institutions in depopulated environments</i> Sofía Sánchez Giménez	471
Entorno, territorio e historia en la pugna contra la despoblación de los museos locales aragoneses <i>Scope, territory and history in the fight against the depopulation of Aragon's local museums</i> Carlos Campelo Gaínza	483
Amigos de Serrablo, más de cincuenta años rescatando patrimonio e identidad <i>Amigos de Serrablo, more than fifty years rescuing heritage and identity</i> Aránzazu Mendiivil Uceda	497
El Museo «Ángel Orensanz y Artes de Serrablo» de Sabiñánigo (Huesca): de explicar el viejo mundo pirenaico a reflexionar sobre el presente y el futuro <i>The «Ángel Orensanz y Artes de Serrablo» Museum, Sabiñánigo (Huesca): from explaining the old Pyrenean world to reflecting on the present and the future</i> Begoña Subías Pérez.....	529
Presentación del proyecto Red Local de Museos y Espacios Expositivos de Sobrarbe (Huesca). Innovación territorial, reactivación de la actividad socioeconómica y lucha contra la despoblación <i>Presentation of the project Local Network of Museums and Exhibition Spaces of Sobrarbe (Huesca). Territorial innovation, reactivation of socioeconomic activity, and fight against depopulation</i> Conchi Benítez Tellaetxe, Sabina Lasala Royo y Alejandro Asín Langa	541

El patrimonio del ámbito rural desde el tercer sector:
la asociación «Territorio Goya»

*The Heritage of rural areas from the third sector:
the «Territorio Goya» Association*

Juan Carlos Lozano López..... 567

La Fundación «El arte de volar» como institución cultural
y el proyecto «Distópica & Rural»

*El arte de volar Foundation as a cultural institution and
Distópica y Rural project*

Julio Gracia Lana..... 577

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Y PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN (COORDS.)

PATRIMONIO Y DESPOBLACIÓN
ACTAS DEL XVII COLOQUIO DE ARTE ARAGONÉS



Comité Español
de Historia
del Arte



Departamento de
Historia del Arte
Universidad Zaragoza



Instituto de Patrimonio
y Humanidades
Universidad Zaragoza



Diputación
de Teruel