

Rolde

Revista de Cultura Aragonesa • Fundada en 1977





Portada: Pedro Flores

Edita
Rolde de Estudios Aragoneses

Consejo de Redacción
Pilar Bernad
Vicky Calavia
Ángela Cenarro
Jesús Gascón
Santiago Gascón
Víctor Juan (Coordinador)
José Ignacio López Susín
José Luis Melero
Antonio Pérez Lasheras
Luis Antonio Sáez
Carlos Serrano

Consejo Asesor
José Luis Acín
Chesús Bernal
Ismael Grasa
Antonio Peiró
Carlos Polite

Redacción
Moncasi, 4, entlo. izqda.
50006 Zaragoza
Tel. y Fax: 976 37 22 50
info@rolde.org
http://www.rolde.org

Correspondencia
Apartado de Correos 889
50080 Zaragoza

Diseño y maquetación
Pilara Pinilla

Impresión
INO Reproducciones
Impreso en papel reciclado
ISSN: 1133-6676
Depósito Legal: Z-63-1979

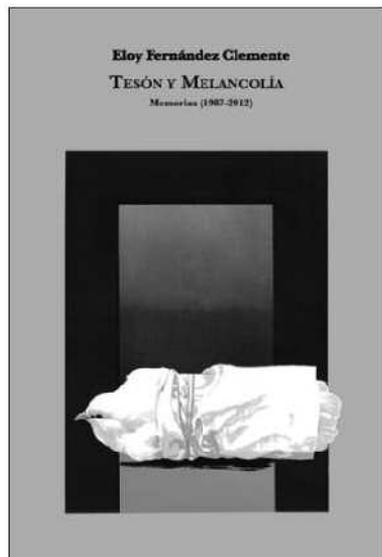
- 03_ Editorial: El Ebro y nosotros
- 04_ La torre de San Pablo
Javier Peña Gonzalvo
- 18_ La Psiquiatría del siglo xx en Aragón
Isabel Irigoyen Recalde y Asunción Fernández Doctor
- 34_ Los monstruos de Buñuel. Análisis y comentario del texto surrealista *Una jirafa* de Luis Buñuel
Celia Delgado
- 50_ EL CBC. Quince años recordando a Buñuel desde el olvido
Javier Millán
- 62_ El cine es un sueño dirigido
Vicky Calavia
- 66_ Mariano Peralta Horte. Autor del primer diccionario aragonés publicado
María Pilar Benítez y Óscar Latas
- 76_ Notas sobre unas coplas en aragonés d'a Bal de Basa
Francho Nagore
- 84_ Aragonautas. Aragoneses olvidados: Jerónimo Soriano, un pediatra moderno del siglo xvi Maximino Cano Gascón, un maestro de la República en las Hurdes
Fico Ruiz
- 100_ La pintura *ascensiva* de Manuel Viola
Javier Lacruz Navas
- 126_ PQR
10 cosas que aprendí bajo tierra
Begoña Oro
Fotografías: Fernando Sancho
- 140_ Poemas
Amelia de Sola
Ilustraciones: Blanca de la Torre
- 148_ FÓRUM:
Sueño diurno, realidad posada. Pedro Flores
Texto: Manuel Pérez-Lizano
Otro poeta en Nueva York. Fernando Sancho
Texto: Joaquín Carbonell
La esencia de la poesía recitada y el humus de las lengua minoritarias
Texto: Emilio Gastón, Roberto Rodes y M. Carmen Gascón B.

Subvencionado por:



PUBLICACIONES DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES

Novedad primavera 2015



Tesón y melancolía. Memorias (1987-2012)

Eloy Fernández Clemente

Después de *El recuerdo que somos* (2011) y *Los años de Andalán* (2013), **Tesón y melancolía** tiende puentes con la actualidad y traza la continuidad, hasta el momento presente, de muchas claves que explican el Aragón del franquismo, de la transición, de la consolidación democrática y de la autonomía.

El mundo académico, los medios de comunicación, los cambios políticos, la cultura, los afanes por entender Aragón... con la amistad como vínculo perenne, toman carta de naturaleza en estas páginas, completando una panorámica que, aun percibida en primera persona, constituye un proyecto colectivo y cívico.

ISBN: 978-84-92582-87-7. 744 páginas. Rústica.

PVP: 27,00 euros (socios y socias REA: 16,20 euros)

www.roldedeestudiosaragoneses.org



SOMONTANO EN ALTO
ESCRITOS (1946-1959) E INÉDITOS
PEDRO ARNAL CAVERO

EDICIÓN, SELECCIÓN E INTRODUCCIÓN: ALBERTO GRACIA TRELL

Somontano en alto.
Escritos (1946-1959) e inéditos
Pedro Arnal Caveró

Edición, selección e introducción:
Alberto Gracia Trell

304 páginas.

PVP: 12 euros
(suscriptores BLA: 10 euros)



PAÍS Y LENGUAS
LA LENGUA ARAGONESA
EN LA REVISTA EL EBRO (1917-1936)

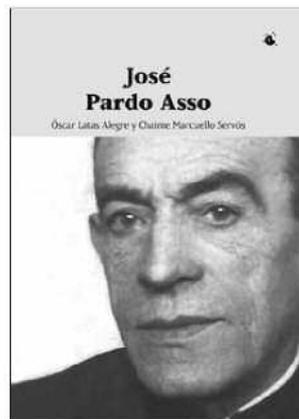
EDICIÓN E INTRODUCCIÓN: CARLOS SERRANO LACARRA

País y lenguas
La lengua aragonesa en la revista El Ebro (1917-1936)

Edición e introducción:
Carlos Serrano Lacarra

220 páginas.

PVP: 12 euros
(suscriptores BLA: 10 euros)



José Pardo Asso

Óscar Latas / Chaime Marcuello Servis

José Pardo Asso

Óscar Latas / Chaime Marcuello

64 páginas.

PVP: 7 euros
(suscriptores BLA: 6 euros)

Colección «Bidas semblantes»

ALADRADA
ediciones

Pedidos y más información:
aladrada@gmail.com <http://aladrada.blogspot.com/>

_EL EBRO Y NOSOTROS

El río Ebro y el agua están considerados en Aragón como elementos plenamente simbólicos. Sin mucha exageración los podemos considerar como una de nuestras relevantes señas de identidad. No es de extrañar que los primeros grupos aragonesistas fundados en Barcelona en la segunda década del siglo xx denominaran *El Ebro* a su revista.

En un país seco como Aragón, la lucha por el agua ha forjado nuestra historia. Conseguir regar la tierra significaba asegurar las cosechas frente a las irregularidades climáticas y por ello, durante siglos, la población aragonesa se esforzó en la realización de pequeñas obras hidráulicas que permitieran extender el regadío. Hitos de mayor envergadura, como la construcción del Canal Imperial de Aragón en el siglo xviii, jalonan esta trayectoria. Por ello, no es difícil entender el éxito de Joaquín Costa y su ideal en un Aragón pobre, que veía en su programa de realización de obras hidráulicas por el Estado, frente al paradigma liberal de dejar esta responsabilidad en manos privadas, un camino para la regeneración de Aragón. Este éxito explica también que la primera Confederación Hidrográfica, la del Ebro, se creara en 1926 y tuviera su sede desde su inicio en Zaragoza. En los años setenta, en los estertores de la dictadura franquista, el proyecto de trasvase del Ebro a Cataluña movilizó no solo a las emergentes fuerzas democráticas, sino incluso a sectores del propio régimen, descontentos con este proyecto.

Para el aragonesismo contemporáneo la oposición a los diversos proyectos de trasvase planteados por gobiernos españoles, tanto de derecha como de izquierda, ha sido un elemento importante de movilización. Pero amplios sectores aragonesistas han comprendido que la lucha por el agua no puede plantearse hoy en día como hace cien años. Las políticas de expansión ilimitada de la oferta de agua se enfrentan en la actualidad a crecientes problemas. Los impactos medioambientales, los costes crecientes al haberse realizado ya las obras hidráulicas más sencillas, y especialmente la oposición de la población que en la montaña tiene que soportar los efectos de la regulación, con compensaciones históricamente muy débiles, exigen un giro hacia la sostenibilidad y un desarrollo económico armónico en el conjunto del país. Las políticas de gestión de la demanda y un enfoque democrático en el desarrollo de nuevos proyectos son una alternativa razonable.

En este contexto, podemos entender el debate suscitado por las recientes inundaciones del Ebro y los gravísimos daños que ha producido. Dar la espalda a los nuevos tiempos, pensar que la solución es dragar el río y construir más defensas, no va a evitar problemas similares en el futuro. Es necesario planificar soluciones que tengan en consideración el cambio climático, la frecuencia de estos episodios y la búsqueda de alternativas que devuelvan al río, al menos en estas situaciones extremas, espacios que no deberíamos haber ocupado. Y todo ello, teniendo en cuenta que los principales perjudicados son los habitantes de nuestro medio rural, los agricultores de un territorio con graves problemas de despoblación, con los que habrá que contar y a los que habrá que integrar en cualquier solución.

editorial





LA TORRE DE SAN PABLO DE ZARAGOZA

¿Torre-mausoleo de los tuchibíes?

Javier Peña Gonzalvo
Arquitecto

ANTECEDENTES. ARQUITECTURA ZAGRÍ Y MUDÉJAR

Como en otros muchos monumentos mudéjares, de la torre e iglesia de San Pablo de Zaragoza no disponemos de documentación escrita que permita conocer con precisión su fecha de construcción. La historiografía tradicional se apoya en la obra de Jordán de Asso, que daba a conocer un documento de 1284 en el que se señalaba que en esa fecha se cambia la advocación de la iglesia de San Blas por la actual de San Pablo. Gonzalo Borrás, por ejemplo, en su obra sobre el arte mudéjar concluye que en esa fecha se inicia la fábrica mudéjar en sustitución de otra románica, la dedicada a san Blas; para la torre da una fecha posterior, 1343, cuando, según Ángel Canellas, se regula el uso de las campanas. Borrás, como todos los investigadores formados en la facultad de Filosofía y Letras, consideran que, en Aragón, todos los edificios de ladrillo o yeso religiosos medievales conservados son de época cristiana, y por lo tanto mudéjares, inspirados en el palacio de la Aljafería. Además, si se conoce su existencia en el siglo XII, concluyen sin más, sin documento alguno que lo avale, que hubo un templo románico anterior aunque no haya rastro del mismo.

Francisco Íñiguez Almech, arquitecto restaurador, encabeza no solo los estudios más antiguos de la arquitectura mudéjar aragonesa, sino que también, desde su formación profesional, enfoca su cronología para algunos de ellos en el período islámico, interpretando adecuadamente la escasa documentación medieval, y también la compleja disposición de los diferentes elementos de estos edificios, en especial la ubicación de la torre con respecto a la iglesia propiamente dicha. Este arquitecto, en un memorable artículo de 1937¹, aun con los errores propios de un primer tratado sobre el tema, ya afirma con respecto a la torre de San Pablo y también de las de Tauste y

1. Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH (1937), «Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras y su evolución», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39, pp. 173-189.

«la vieja de La Seo, incluida dentro de la actual, que fueron construidas exentas, y salvo la primera, han podido ser alminares en sus primeros cuerpos». En cuanto a cronología dice que «San Pablo se fecha por el momento de auge de la parroquia, que coincide con la construcción de su parte más vieja, en el año 1257... además, su identidad con la de Tauste, aun en tamaño, completa fecha y casi autor»².

A partir de estas dos corrientes de opinión, las investigaciones en las últimas décadas se han afianzado. Las surgidas de los historiadores formados en la Facultad de Filosofía y Letras, en la línea tradicional y mayoritaria de «todo mudéjar». Los investigadores no formados en la Facultad de Filosofía y Letras, defendemos en cambio el estudio del monumento in situ, lo cual conduce a la existencia de un grupo de edificios islámicos, la «arquitectura zagrí», precedente de la arquitectura mudéjar. Así, José M. Pinilla y Javier Peña, ambos arquitectos, adelantábamos en 1986 las características de la arquitectura islámica de ladrillo en Aragón³; Agustín Sanmiguel, presidente del Centro de Estudios Bilbilitanos, proponía diferenciar las torres islámicas de las que son mudéjares, en la región del Jalón-Jiloca⁴; y yo mismo, que ya en 1987⁵ señalaba los restos islámicos conservados en la Seo de Zaragoza, tesis que fue corroborada en 1992, cuando visitando las obras de la Parroquieta, invitado por el arquitecto director de las mismas, Ignacio Gracia, reparé en una inscripción en su fachada con el nombre del arquitecto que la hizo, Salama bin Galb, hallazgo, por cierto, sistemáticamente silenciado por los seguidores de «todo mudéjar».

En las mismas fechas, también con ocasión de las obras de restauración de la catedral, tuvo lugar otro importante hallazgo, la impronta o huella de un alminar o zoma⁶ cerca del actual campanario, que estudió el arquitecto Antonio Almagro en 1993⁷. A los de la corriente tradicional les pareció prueba suficiente para justificar que ese era el auténtico alminar y no el que esconde la actual torre, el que ya señalaba Íñiguez en 1937, como si durante cuatro siglos Saraqusta no hubiese tenido capacidad de construir dos o más alminares en su mezquita aljama.

2. Para Tauste da a conocer el contenido de un pergamino del archivo municipal, de 1243, en el que se atiende a la terminación de las obras de la torre e iglesia, lo que indica que las obras estaban interrumpidas en esa fecha; Borrás ha puesto en duda la capacidad del arquitecto para interpretar el pergamino y de este modo no acepta la fecha que leyó

3. Javier PEÑA, J. Miguel PINILLA (1986), «Aragón islámico. La arquitectura religiosa», en *La Cultura Islámica en Aragón*, Zaragoza, Diputación Provincial.

4. Agustín SANMIGUEL MAREO (1998), *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca, Calatayud*, Centro de Estudios Bilbilitanos.

5. Javier PEÑA GOLZALVO (1987), «La Seo del Salvador de Zaragoza, análisis e hipótesis de su evolución constructiva desde su origen como mezquita-aljama hasta el s. XVI, *Turiaso*, VII.

6. En adelante, utilizaré el vocablo aragonés zoma, del árabe *sawma'a*, torre alta, para referirme a las torres islámicas cuya función era la de permitir al almuédano llamar a la oración. El término alminar, del árabe *al-manár*, el faro, lo utilizaré para las torres cuya función pudo no ser la de llamada a la oración. En forma de topónimo subsiste en un municipio de la comarca de las Cuencas Mineras, La Zoma.

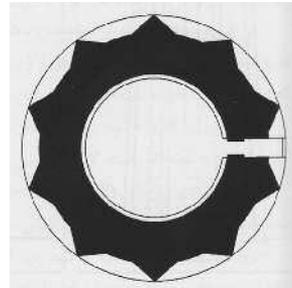
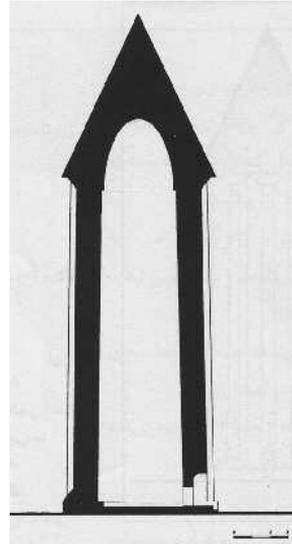
7. La impronta o huella de la zoma vieja se descubrió en los años 80 durante las obras de restauración dirigidas por Ángel Peropadre y éste la dio a conocer en Tolosa (Francia) en 1988. El arquitecto Antonio Almagro la estudió e hizo una reconstrucción hipotética de la misma (*El alminar de la mezquita aljama de Zaragoza*, 1993). La identificó con la torre que aparece sobre el palacio arzobispal en la vista de Zaragoza de Van der Wyngaerde y en la posterior de Velázquez y Mazo. No cotejó sus dimensiones con las de la catedral, a la que supuestamente sirvió de campanario, ya que su altura es menor que la de las naves de la catedral y por tanto ese alminar, el viejo, nunca pudo ser campanario de la Seo.

LA TORRE E IGLESIA DE SAN PABLO, Y LAS TORRES E IGLESIAS DE TAUSTE Y ALAGÓN

La torre e iglesia de San Pablo forma parte de un grupo homogéneo junto con las de Tauste y Alagón, las tres situadas en Zaragoza y Ribera Alta del Ebro. La parroquia de San Pedro de Alagón la he podido estudiar a fondo al haber intervenido en ella durante décadas como arquitecto restaurador⁸. Las tres iglesias están construidas a principios del siglo XIII y las tres conservan el antiguo alminar octogonal adaptado para campanario, y además en las tres se sitúa a los pies de la iglesia, aunque en el caso de Alagón descentrado e introduciéndose en la nave. Íñiguez ya advertía en 1937, para las torres de Tauste, San Pablo y la Seo, que «fueron construidas exentas, aunque las tres hayan sido alcanzadas por el edificio de la iglesia».

En esencia, cuando se decidió construir la iglesia de Alagón, la más antigua de las tres y muy probablemente prototipo de la arquitectura mudéjar, se comenzó, como era habitual, por el presbiterio, del que se conoce ya su existencia en 1223, cuando Jaime I oyó cantar en él. Se ubica descentrado con respecto a la zoma y a poca distancia, lo que permite sospechar que estaría prevista su demolición más adelante. Las catas estratigráficas realizadas en el interior también han constatado que la torre es anterior a la fábrica medieval de la iglesia. Conviene recordar que en el siglo XII se está introduciendo la arquitectura gótica en Aragón, de suerte que el aspecto de estas torres encajaba bastante bien con la nueva moda, entre otras razones gracias a que el arco ojival era de uso común en la arquitectura zagrí. Las iglesias de Tauste y Zaragoza, que como era habitual se empezaron también por los presbiterios, ya se replantearon de modo que el alminar iba a quedar como campanario definitivo de la iglesia por lo que se ubicaron a la distancia justa para que encajasen las naves y además con la torre simétricamente emplazada en el eje de las mismas.

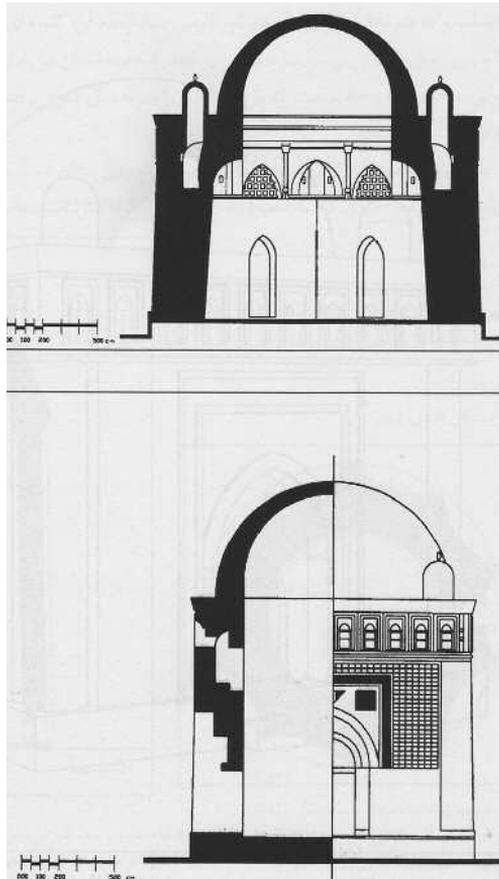
Jaime Carbonel Monguilan, arquitecto técnico, ha estudiado la torre de Santa María de Tauste concluyendo que ya estaba construida cuando la nave de la iglesia, en



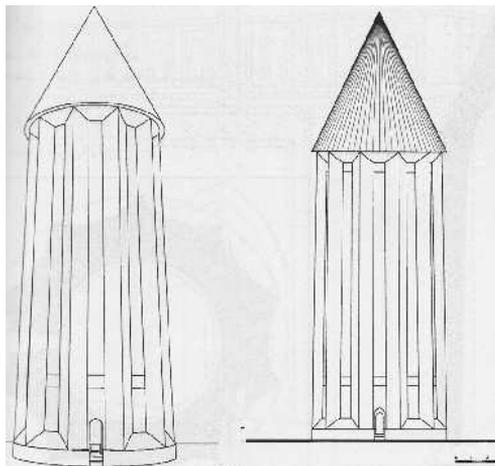
Gonbad-e Kavus. Irán
Mausoleo de Qabus. 1006.
Planta y sección

8. Javier PEÑA GONZALVO (2010), «San Pedro de Alagón», *Aragón Turístico y Monumental*, 369. En esta iglesia, construida a principios del siglo XIII, se explica el nacimiento de la arquitectura mudéjar así como la transformación de zomas en campanarios.

También: <https://sites.google.com/site/zagralandalus/home/el-nacimiento-de-la-arquitectura-mudejar>



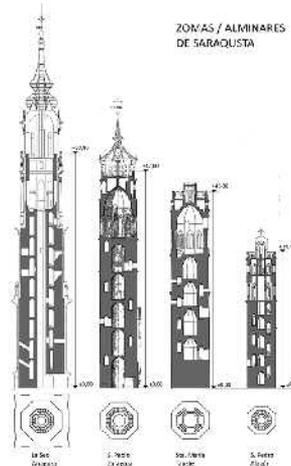
Bujara. Uzbekistán
Mausoleo samaní de Isma'il. 892-943. Secciones y
semialzado



Gonbad-e Kavus. Irán
Mausoleo de Qabus. 1006. Axonométrica y alzado

su hastial, la alcanzó⁹. Pero no solo fue esta la conclusión importante a la que llegó; también puso de manifiesto que su sistema estructural no era el de «torre y contratorre» descrito por los arquitectos decimonónicos, o el de «su estructura, en los tipos más viejos, es la consabida de las dos torres, una envolviendo a la otra; la escalera entre ambas, y dividida la interna en estancias abovedadas» descrito por Íñiguez, o el de «alminar almohade», descrito por Borrás, sino, como explica Carbonel, «esta resolución constructiva de la escalera produce la sensación, al subir por la misma, de encontrarse uno entre dos torres, una interior y otra exterior. Es por ello que, erróneamente, siempre se ha dado en definir este tipo de estructura como de *alminar almohade*... Naturalmente, no se pensaba que la parte de obra maciza que tiene uno bajo sus pies en cualquier punto de la escalera tiene una entidad media de dos metros, lo cual, lógicamente, no puede calificarse de *correa de escalera*, cuando en realidad es la continuación del muro macizo». En el caso de la torre de San Pablo, la distancia entre el suelo de la escalera y el techo inmediatamente inferior es de 5 m, por lo que predomina el macizo sobre el hueco. O sea, que es un único grueso macizo con una escalera intramural.

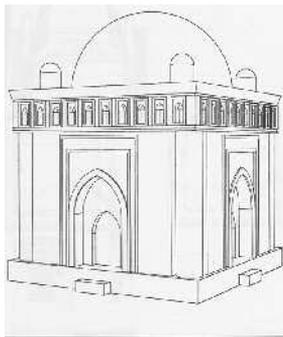
La evidencia de que la estructura de las torres aragonesas de ladrillo no siempre responde a la percepción tradicional de «torre más contratorre con la escalera entre ambas», en este caso común hasta ahora para ambas líneas de percepción de la arquitectura mudéjar, ha sido trascendental para el conocimiento de la arquitectura zagrí y su evolución constructiva, estructural y decorativa, permitiendo adelantar cronología comparada. Centrándonos únicamente en las cuatro torres octogonales con estancias interiores de San Pablo de Zaragoza, Santa María de Tauste, San Pedro de Alagón y la Seo de Zaragoza, resulta ser éste el orden cronológico de su construcción. San Pablo porque tiene unos cinco metros macizos entre el suelo y el techo inmediatamente inferior, y la Seo porque los peldaños ya apoyan directamente sobre las bovedillas inferiores; aquí ya estaríamos en la mal denominada «estructura almohade» que según sabemos ahora debiera llamarse «estructura zagrí», ya que Saraqusta fue la que la introdujo o más bien la ideó.



Zonas-alminares octogonales de Saraqusta. Secciones

9. Jaime CARBONEL MONGUILÁN (2011), «Tauste en los siglos XI al XIII», en *Tauste en su historia. Actas de las X Jornadas sobre la Historia de Tauste*, Tauste, Asociación Cultural «El Patiaz», pp. 33-110. La parte alta del hastial está separada unos centímetros de la torre; probablemente abajo, en el arranque, están adosados, pero quizás porque la torre estaba algo inclinada o porque el muro al que se acercó la nave estaba ataludado, y conforme se iba levantando la fábrica del hastial, esta se iba separando de la torre; esta se ve con el agramilado del acabado de fachada, mientras que en el hastial el albañil no se molestó en quitar las rebabas del mortero de agarre ya que no iban a quedar visibles y además era dificultoso introducir la paleta por esa «grieta» para retirar las rebabas entre ambos muros.

También: <https://sites.google.com/site/zagralandalus/alminar-de-tauste>



Bujara. Uzbekistán
Mausoleo samaní de Isma'íl.
892-943. Axonométrica



Zaragoza. San Pablo. Puerta del Fosal y torre

LA TORRE DE SAN PABLO Y LA PUERTA DEL FOSAL

La construcción del hastial de la iglesia no solo condenó el acceso original a la torre, sino que también interrumpió la decoración de los cuerpos inferiores, tanto la de arcos entrecruzados como la de zigzag. Además, la torre de San Pablo es un alminar y no es una zoma porque, a diferencia de las otras tres torres que están orientadas al Sudeste, la iglesia de San Pablo está sensiblemente orientada en dirección Este-Oeste, y la entrada a la torre estaba al Este, oculta por el hastial del siglo XIII.

Pero la torre no es el único resto zagrí en San Pablo. También se conserva la entrada a un probable recinto en torno al alminar, la actual puerta del Fosal. Una vez más, atendiendo a la literalidad de la documentación parroquial de la época, se da por buena la fecha de 1587-88 para su construcción. Lo cierto es que los elementos formales de la misma, arcos abocinados túmidos con dos líneas de impostas mutiladas, óculos de ladrillo aplantillado en las albanegas y friso de arquetos enjarjados, distan mucho de los elementos formales habituales de la arquitectura tardorrenacentista. Por si no fuera suficiente, poco después, en 1593 se acuerda la construcción de una nueva portada en la entrada principal, que en esta ocasión sí responde en todo a la arquitectura del momento: arcos de medio punto, decoración clásica de las albanegas, friso decorado con triglifos y metopas, además todo de piedra en lugar de ladrillo.

A la misma distancia existente entre la puerta del Fosal y el lado más próximo de la torre se encuentra el cerramiento norte del edificio, que en esta parte tiene la singularidad de contener empotrados dos grandes arcos ojivales. Cabe la posibilidad de que se trate de otro resto de la misma época que conformaría un recinto de planta cuadrada en torno a la torre. Quizás una parte de este recinto pudo transformarse en la ermita dedicada a San Blas, ya que nunca se ha detectado ningún resto ni existe ningún documento que respalde que esta iglesia fuese un edificio románico.

Otra de las singularidades de esta parroquia es el hecho de estar el suelo hundido más de un metro con respecto al viario, llano, circundante. Cuando a comienzos del siglo XIII se acomete la construcción de la iglesia de San Pablo se hace sobre terreno libre, lo que permite su orientación canónica hacia Oriente. Probablemente, durante el tiempo transcurrido entre la conquista de Zaragoza en 1118 y la construcción de la nueva iglesia en la primera mitad del siglo XIII, este espacio, quizás una explanada al este del complejo torre-mausoleo, se mantendría activo gracias a destinarlo al culto de san Blas, pero, en cambio, las edificaciones e industrias situadas a continuación se habrían ido desmoronando al haberse abandonado el barrio un siglo antes. Las nuevas calles de la «Población del Rey» se trazarían en alto sobre las enronas del antiguo arrabal zagrí, mientras que la iglesia se levantaría en el espacio en hondo inmediato a la torre y recinto circundante.

CERTEZAS Y CONJETURAS SOBRE LA TORRE DE SAN PABLO

Recapitulando, se puede afirmar con certeza:

- Las cuatro torres octogonales de la Ribera Alta del Ebro y Zaragoza se construyeron antes que las iglesias y catedral correspondientes.
- Las tres iglesias adosadas a las tres torres son las más antiguas de entre las mudéjares, formal y estructuralmente situadas en el final del románico (por sus ábsides semicirculares en su lado interior, y poligonales en el exterior) y respaldada su existencia documentalmente, desde el inicio del siglo XIII.
- El corto espacio de tiempo entre la conquista de Zaragoza y la construcción de estas iglesias, unido a la certeza de que las torres en ese periodo, de haber sido construidas en el siglo XII tendrían que haber sido forzosamente románicas, no siéndolo, permite concluir que son anteriores zomas o alminares del reino de Saraqusta.
- De las cuatro torres octogonales, solo de una de ellas, la embutida en el interior de la torre barroca de la Seo, puede afirmarse que tiene estructura de «alminar almohade», mientras que las otras tres poseen un grueso muro exterior y embutido en él, la escalera.
- La evolución estructural de las cuatro torres permite establecer una cronología comparada, confirmada por su decoración, siendo la más arcaica la de San Pablo, al poseer una mayor proporción de masa estructural, y la más reciente la de la Seo, por lo contrario.
- La existencia en estas torres de arcos ojivales o túmidos pudo inducir al criterio erróneo de que su origen era el arte gótico y por tanto su construcción posterior al siglo XIII. Por esa razón, Ñíguez afirmaba que pudieron ser alminares únicamente la parte ciega de estas torres, y es de suponer que es criterio compartido

por los historiadores del arte formados en la Facultad de Filosofía y Letras. Lo cierto es que los arcos ojivales, en cambio, son de uso común en la arquitectura abasí y en la irania y hunden sus raíces en el Creciente Fértil desde siglos antes de la aparición del islam, y también en Tzagr Alandalús.

- A diferencia de lo que ocurre en el resto de Occidente y el Magreb, la arquitectura mudéjar y la zagrí emplean singularmente el yeso como mortero de agarre y también como hormigón estructural. También emplean sistemáticamente otros recursos estructurales orientales, como las bovedillas enjarjadas y también los arcos y bóvedas ojivales. Estas técnicas tan singulares son de uso común y tienen su origen, de nuevo, en la arquitectura abasí e irania.

También se pueden realizar las siguientes conjeturas:

- Las torres de Tauste, Alagón y la Seo, por su orientación, serían zomas de sus respectivas mezquitas, mientras que la de San Pablo sería un alminar, probablemente una torre-mausoleo según modelo abasí-iraní.
- La introducción en Tzagr Alandalús de este tipo de arquitectura pudo coincidir con la *Fitna* de Alandalús, hacia el año 1010, cuando una gran parte de la clase intelectual de Córdoba, huyendo de la guerra civil, arribó a Saraqusta, entonces una ciudad en expansión. Su gobernador, Mundir al-Tujibí, una vez proclamado emir, y más tarde *hajib*, de Saraqusta adoptaría esta nueva arquitectura porque convenía al medio físico del país, abundante en yesos, y para marcar distancia de la arquitectura de Córdoba, de cuyo régimen se distanciaba, tomando modelo de la arquitectura de Bagdad en donde residían los califas legales y entonces una de las metrópolis del orbe.

SARAQUSTA A COMIENZOS DEL SIGLO V DE LA HÉGIRA, SIGLO XI CRISTIANO. LOS TUCHIBÍES ¹⁰

En el año 399 a.H. (1009C) estalla la Revolución Cordobesa, la *Fitna*, un golpe de Estado que supuso el asesinato del hijo de Almanzor, *'abd-ar-Raxmán Sanjul*, que los cristianos llamaban Sanchuelo por su parecido con su abuelo el rey Sancho II Abarca de Pamplona¹¹. Zaragoza, la metrópoli más alejada de la capital de Alandalús y capital de Tzagr, comienza a acoger refugiados, muchos de ellos procedentes de la misma Córdoba. Llegan no solo artesanos, también científicos y profesionales. Además de su bagaje cultural traían manuales de todas las ciencias conocidas en el mundo, entre ellas las relativas a la arquitectura abasí, principal foco intelectual del mundo en esa época.

|

10. En ausencia de un sistema oficial de transliteración del árabe, empleo la J para transliterar el sonido árabe parecido a la J inglesa o francesa (se convierte en CH si se castellaniza, como en este caso) y la X para el sonido de J castellana, como en México.

Los *Banú Tujib* o tuchibíes, pertenecientes a la *jassa* o aristocracia yemení, se habían establecido en Tzagr desde su conquista en 714. Inicialmente fueron gobernadores de Daroca, más tarde de Calatayud y finalmente, *Muhámmad al-Anqar* (Mahoma el tuerto) fue designado gobernador de Saraqusta en 890, desbancando a la familia muladí de los *Banú Qasi*. El año 403 a.H. (1013 d.C.) el califa de Córdoba nombra gobernador de Saraqusta a *Mundir ibn Yahyà al-Tujibí*, con la dignidad de emir o príncipe. Perteneciente a una rama secundaria de la familia, de simple soldado a las órdenes de Almanzor, se había alzado a gobernador de Tudela en 1006. En 408 a.H. (1018 d.C.) acuñaría moneda propia y se proclamaría, como Almanzor, *xájib* o chambelán de la taifa de Zaragoza, proclamando así su independencia. Este personaje es Mundir I *al-Mansúr*, iniciador de la dinastía de sultanes tuchibíes que tendría continuidad en su hijo *Yahyà I al-Muzaffar* y en Mundir II, para extinguirse en 1038 con un primo de la rama principal, *'abd Allah ibn Hakam*, que asesinó a Mundir II.

Saraqusta se convertía en la cabeza de un nuevo estado que por su tamaño y población estaba entre los primeros de la Península, junto con los cristianos de León y Pamplona y los musulmanes de Toledo, Badajoz y Valencia. Aragón aún no existía como país independiente.

Lo que ocurrió entonces hemos de restituirlo con las escasas fuentes históricas que se salvaron de la quema tras la conquista aragonesa un siglo después, y con el legado arquitectónico, tan impresionante como camuflado en el conjunto conocido como arquitectura mudéjar.

Sabemos a ciencia cierta que la corte saraqustí, y la sociedad zagrí en general, tenían su referencia en Oriente Próximo. En este aspecto es relevante la referencia¹² sobre el cementerio de *báb al-Qibla*, donde estaban enterrados («son unos montones de piedras») dos de los santos más venerados de Alandalús, los *tabi(es) Hanás as-Sana'ní* y *'alí al-Laxmí*, naturales de Sanaa, capital del Yemen, país originario de las dos dinastías reales de Tzagr, los tuchibíes y los hudíes. Estas personas eran tan veneradas que a sus tumbas acudían numerosos peregrinos, por lo que uno de los sultanes tuchibíes «quiso



Zaragoza. San Pablo
Nivel 6: vista parcial de la sala monumental

11. Esto condujo a la deposición del califa Hixem II y en poco más de veinte años se sucedieron 10 califas distintos. En el trasfondo de los problemas políticos de la *Fitna* se hallaban las purgas realizadas por Almanzor en el seno de la dinastía Omeya cordobesa, y la agobiante presión fiscal necesaria para financiar el coste de los esfuerzos bélicos amiríes. A lo largo del conflicto, los diversos contendientes habían llamado en su ayuda a los reinos cristianos. Córdoba y sus arrabales fueron saqueados repetidas veces, y sus monumentos, entre ellos el Alcázar y Medina Azahara, destruidos.

12. Fernando DE LA GRANJA (1966), «La Marca Superior en la obra de al-'Udrí», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. VIII.

levantar un mausoleo sobre el lugar en que están enterrados con el fin de que pudieran distinguirse de las otras tumbas y para hacérselas ver a los que no las hubieren visto, y construir dos sepulcros de fábrica», como era habitual en Oriente, a pesar de que la ortodoxia sunní, a diferencia de la chií, repudia este tipo de edificios. Pero «fue a verle una santa mujer que le dijo que los dos santos habían ido a visitarla en sueños y le habían dicho que les repugnaba la idea de que se construyera nada sobre sus tumbas». El sultán, al oír aquello, renunció a su construcción. Este relato refleja el grado de introducción de las costumbres y modas orientales, a pesar de su discordancia con la práctica oficial sunní. Si nos guiamos por la toponimia, es probable que también hubiese asentamientos chiítas en la Marca que contribuían a la orientalización de Saraqusta. Los zaidíes son una rama chiíta que está todavía presente en el Yemen y es la causa de la actual guerra civil en ese país. Derivada de la palabra Zayd, pervive en el nombre de varios pueblos al este de Zaragoza: Beceite, Calaceite, Zaidín, La Zaida, Binaced, y Vinaceite; también estaba presente en el nombre de una de las demarcaciones de Saraqusta, el distrito de Zaydun al sudeste de la capital.

Por el lado de la arquitectura islámica, la práctica totalidad de la conservada es del siglo xi, y tanto la no discutida –la Aljafería– como la discutida –la arquitectura zagrí– hunden sus raíces tipológicas, estructurales, constructivas y decorativas en la arquitectura de vanguardia de la época, focalizada en Bagdad. La arquitectura abasí de Bagdad, y las en cierto modo derivadas de ella, la jorasaní y la *razí*, ambas iraníes, son modelo de la arquitectura zagrí.

En este contexto, es fácil concluir que los nuevos sultanes de Saraqusta tomarían modelo de Bagdad, y se dispondrían a implantar el nuevo modelo de arquitectura que los intelectuales cordobeses y también los zagríes (con ocasión de la peregrinación a La Meca) habían traído en los manuales de arquitectura. La creación y difusión de los manuales de todo tipo de ciencias había sido posible gracias a usar el papel que los chinos habían inventado siglos atrás.

El medio natural era que ni pintado. Y el interés de los tuchibíes en emular las glorias de la gran Bagdad también. Esta admiración por lo oriental abarcó todas las ramas del saber y los modelos orientales se impondrían a los de Córdoba-Damasco que habían predominado hasta entonces.

LA TORRE-MAUSOLEO DE LOS TUCHIBÍES

Según he ido explicando, nos encontramos con que la torre de San Pablo, de la que no se conserva documento alguno de su construcción, está relacionada con las de Alagón y Tauste, es anterior a la iglesia, y por tanto es de época islámica, siendo la de San Pablo la más arcaica de ellas. A diferencia de la mayor parte de las iglesias asociadas a antiguas zomas, esta torre no está orientada hacia el Sudeste, y su entrada, en cambio, estaba orientada hacia el Este, lo que permite pensar que no era torre de mezquita. La puerta del Fosal, al oeste de la iglesia, que fue reformada a fina-

les del siglo xvi, también está relacionada formalmente con la torre y enfrentada a ella, por lo que pudo ser la entrada a un recinto que la rodeaba, algo parecido al de la iglesia templaria navarra de Eunate, y a los que existen en la actualidad en torno a los numerosos mausoleos chiítas de Irán e Iraq. También cabe resaltar que al norte de la torre estaba uno de los cementerios musulmanes de la ciudad, el de *Bib Qala'*, del que pudo formar parte. Parece pues que la torre pudo construirse para mausoleo de alguno de los primeros sultanes de Saraqusta, de la dinastía tuchibí, ya que, si bien los *tabíes* enterrados en el cementerio de *Bib al-Qibla* no deseaban yacer en un mausoleo, ellos no eran santos y sí artífices del esplendor del sultanato, y por tanto merecedores de yacer en un mausoleo como los erigidos por los sultanes persas de Bujara o Gorgan, o incluso por los califas de Bagdad.

El mausoleo tuchibí respondería al deseo de poner de manifiesto la pujanza del nuevo estado islámico ante los numerosos comerciantes extranjeros que llegaban a la ciudad, fronteriza entre el rico Oriente y el Occidente feudal en expansión. La corte tuchibí, que dispondría de varios manuales persas o abasíes de construcción, no debió de seguir ningún modelo concreto, sino que se creó uno nuevo basado en la yuxtaposición de varios modelos orientales.

La planta debería de ser octogonal con cúpula, como la de los mausoleos abasíes de Bagdad o la de la mezquita de *as-Saxra*¹³ de Jerusalén. Pero también sería una torre-mausoleo, como la «cúpula de Qabus» (*gonbad-e Kávus* en persa) construida unos años antes, el 397 a.H., por un príncipe ziyarí del Tabaristán, país situado entre los montes Elbruz y el mar Caspio al norte de Irán¹⁴.

La torre mausoleo tuchibí tendría la misma altura que la de Qabus, cerca de 50 m, pero su aspecto exterior y su estructura interior serían más parecidos al de las zomas persas, como las de Na'in o Isfahan, aunque al alcanzar el nivel superior también se construiría una gran cúpula. Qabus descansaba en un ataúd de cristal suspendido bajo la cúpula e iluminado por los primeros rayos de la mañana. Mundir I y sus descendientes, en cambio, es posible que fuesen enterrados como buenos sunníes en la base de la torre; al fin y al cabo no estaban supeditados a las supersti-



Na'in. Irán
Mezquita aljama. Siglo VIII

13. Esta mezquita, más conocida por su nombre traducido, La Roca, se alza en el centro de la Explanada del Templo de Jerusalén, sobre la roca desde la cual Mahoma, guiado por el ángel Gabriel, ascendió a los cielos para reunirse con Dios, la misma peña en donde Abraham iba a sacrificar a su hijo Ismael (Isaac para judíos y cristianos). Los cruzados creyeron que era el auténtico templo de Salomón y por esa razón la Orden del Temple construía sus iglesias con su planta octogonal.

14. Realmente, más que una cúpula es una torre de ladrillo de 51 m de altura, tres veces los 17 m del diámetro exterior. De la base circular surgen diez contrafuertes triangulares que dan lugar a una planta derivada de un cuadrado que rota cinco veces en un círculo y aparece como de planta estrellada. Encierran un cuerpo interno cilíndrico, de 14,50 m de diámetro que envuelve una estancia circular de 9,50 m de diámetro. Esta estancia se alza en toda la altura de la torre sin interrupción y concluye en una cúpula, que da nombre a la torre, con una ventana orientada hacia el Este.



Zaragoza. San Pablo
Bovedillas enjarjadas de la esca-
lera y del nivel 7

ciones turcas del sultán ziyarí Qabus. Un recinto con la entrada por la actual puerta del Fosal, en la orientación opuesta a la de la entrada a la torre, la rodearía, como en la actualidad aún es habitual en los mausoleos chiitas. La puerta del Fosal, en arquivolta ojival enmarcada en alfiz y coronada con mirador, seguiría el modelo del mausoleo de *Isma'íl*, emir samaní de Bujara, construido un siglo antes¹⁵.

El interior del mausoleo *Banú Tujib* es circular y para dar mayor estabilidad a la torre, se dividió en seis plantas, las cinco inferiores de 3 m de diámetro y 6,50 m de altura, cubiertas por bóvedas esféricas, y la sexta de proporciones monumentales, de planta octogonal, más de 6 m de diámetro y gran cúpula gallonada de ladrillo con la parte más alta a más de 12 m del suelo. Las escaleras, sin rellanos, tienen cuarenta peldaños en cada vuelta, entradas a las estancias en puntos cardinales alternos y el techo, de bovedillas enjarjadas, está resuelto de forma exquisita ya que tiene los saltos en los centros de las caras, de forma que le permite formar ángulos rectos. Grandes ventanales ojivales, geminados con acusados arcos túmidos, uno en cada cara, abren el espacio funerario a la ciudad.

Otro aspecto novedoso fue la decoración exterior. Además de la plena incorporación de los arcos ojivales y de los túmidos como elemento estructural y decorativo, la introducción del ladrillo cogido con yeso permitía vestir los muros exteriores con un nuevo repertorio decorativo que la anterior arquitectura omeya de piedra no permitía con la misma profusión: zigzags con el ladrillo enrasado, bandas de arcos entrecruzados, con y sin línea de impostas, y tableros decorativos de rombos con cruces rehundidas (la misma decoración que tiene el alminar Kalan seljuquí, también de Bujara), además de las consabidas cornisas de canetes o frisos de ladrillo en punta. El remate, miradores de arquetos de una rosca, estaba inspirado en los de la arquitectura abasí, como los del ya citado mausoleo samaní de Bujara o los del castillo iraquí de Uxaydir, que también sirvió de modelo para la Aljafería. El remate actual, añadido en el siglo xvi, con un nuevo cuerpo de arquetos de doble rosca y chapitel, conllevó el derribo del original, que sin duda sería otro cuerpo octogonal, de menor diámetro, similar al todavía conservado de Tauste.

15. El mausoleo de *Isma'íl*, en cuanto a su volumen es heredero de los *chahar-taq* sasánidas, pero las fachadas están coronadas por un «mirador de arquetos» y sus perfectos arcos ojivales están enmarcados en alfiz con las albanegas decoradas con paneles geométricos.

LA PARROQUIETA. MAUSOLEO DE LOS HUDÍES

La arquitectura zagrí, que pudo iniciar su andadura en la torre-mausoleo de los tuchibíes¹⁶, se desarrolló de la misma manera extraordinaria que se desarrolló el Estado Zagrí encabezado por la ciudad de Saraqusta. A comienzos del siglo XII, antes de que Alfonso I de Aragón conquistase la ciudad y su reino, el *skyline* de Zaragoza se había transformado con sus numerosas torres, lo mismo que había sucedido al tiempo en la lejana Isfahan. Las últimas torres que se levantarían, antes de la llegada de los almórabides en 1100, serían las de la Magdalena, la torre Nueva¹⁷, y la zoma nueva de la mezquita aljama, hoy oculta por la torre barroca de Contini. En la misma mezquita mayor, los hudíes erigieron su mausoleo, esta vez de una forma más tradicional en una cámara subterránea, sobre la que se levantó un espacio funerario cubierto con una cúpula de madera decorada con sencillos mocárabes y bandas epigráficas con azoras del Corán. Este modelo era el de la *qubba as-Sulaybiya*, el más antiguo de los mausoleos abasíes de Samarra, construido por el califa al-Muntasir en 862. El complejo funerario de Saraqusta constaba de dos espacios orientados al Sur y probablemente abiertos al patio de la mezquita. El espacio sobre la cámara mortuoria, actual presbiterio de la Parroquieta, estaría abierto a la visita de los que accedían a la mezquita, mientras que el otro espacio, actual nave de la Parroquieta, pudo estar dividido en plantas cuyas escaleras de acceso se conservan embutidas en el muro norte, y pudo estar destinado a madrasa o escuela coránica. Ambos espacios no disponían de ventanas en su fachada norte, que ha llegado hasta nuestros días con la soberbia decoración geométrica, solo alterada por las ventanas góticas que mandó abrir el arzobispo Ferrench de Luna cuando transformó el mausoleo hudí en su capilla funeraria. En el exterior, el arquitecto del mausoleo plasmó su autoría: «la obra es de Salama bin Galb...». Probablemente al mismo autor se deba la zoma de *Bib al-Quibla*, actual torre de la Magdalena, a juzgar por las evidentes similitudes decorativas entre ambos edificios.

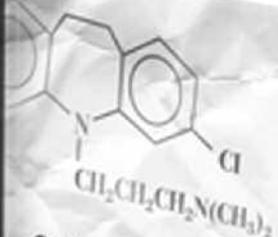
16. Aún se conoce poco la evolución de la arquitectura zagrí, pero comparando sus elementos formales y sobretodo los estructurales se puede adelantar una cronología comparada. Además de esta torre de San Pablo, se puede aventurar entre las de mayor antigüedad la de Longares, en el Campo de Cariñena, a juzgar por su estructura interior –bóvedas de cañón apuntado con los apoyos alternados por plantas– y por su aspecto exterior –una orla formada por una cadena de estrellas con cerámica vidriada y en su interior dos arcos ojivales– muy próximo a la arquitectura cordobesa y a la zoma vieja de la Seo.

17. Como pasa a muchas otras torres tenidas por mudéjares, la documentación conservada en relación con las obras de 1508, es incompatible con las evidencias de su aspecto y función. Era una torre del reloj que mandó construir el ayuntamiento, pero a sus arquitectos se les olvidó reservar un espacio adecuado para el reloj. Como sugiere la historiadora Marisancho Menjón, y a falta de cotejar el o los documentos originales, quizás el de Alfonso II que habla en ese lugar de la absurda «laguna de Sant Felip» habría que leerlo como «la çoma de Sant Felip», en cuyo caso la zoma a la que se refiere no puede ser otra que la torre Nueva (<https://sites.google.com/site/zagralandalus/la-torre-nueva-de-zaragoza>).

S
A
R
P

Sociedad Aragonesa y Riojana
de Psiquiatría

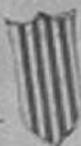
Historia de la Psiquiatría del siglo XX en Aragón



Altoaragón



Historia de la
Psiquiatría
del siglo XX en Aragón



Sociedad Aragonesa y Riojana de Psiquiatría

Coordinadora: Asunción Fernández Doctar

LA PSIQUIATRÍA DEL SIGLO XX EN ARAGÓN¹

Isabel Irigoyen Recalde

Profesora Asociada Médico de Psiquiatría
Universidad de Zaragoza

Asunción Fernández Doctor

Profesora Titular de Historia de la Ciencia
Universidad de Zaragoza

La asistencia a los enfermos mentales en Aragón se había dispensado durante la Edad Moderna en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia siguiendo el modelo caritativo de la época. Más tarde, a partir de 1869, el peso de la asistencia a los enfermos mentales recayó en las diputaciones provinciales, lo que supuso su acogimiento en las tres provincias aragonesas. Y aquí comienzan los intentos por disponer de edificios modélicos que tuvieran condiciones terapéuticas, los entonces llamados manicomios u hospitales psiquiátricos.

LOS HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS DE ARAGÓN

La Diputación Provincial de Zaragoza fue la primera que lo intentó. En 1872 planificó un nuevo hospital psiquiátrico, para lo que en el verano de 1873 una comisión de expertos visitaba varios hospitales psiquiátricos de Francia e Inglaterra a fin de elegir el modelo arquitectónico más adecuado. La primera etapa de construcción del Manicomio de Nuestra Señora del Pilar duró 30 años (1878-1908) y aunque planificado como un elegante complejo de ocho pabellones y con una estética semejante a la de Bicêtre, poco a poco por razones de economía y funcionalidad iría perdiendo el academicismo planteado por su principal arquitecto, Eusebio Lidón².

1. Este artículo constituye una síntesis divulgativa del libro de Asunción FERNÁNDEZ DOCTOR (coord.) (2014), *Historia de la Psiquiatría del siglo xx en Aragón*. Zaragoza, Sociedad Aragonesa y Riojana de Psiquiatría. Citado en adelante: *Historia de la Psiquiatría* (2014). Disponible en <http://www.dropbox.com/s/6t7I0zkinh43ln4/Historia%20de%20la%20Psiquiatria.pdf?dl=0>

2. M.^a José NAVARRO BOMETÓN (2014), «Dos siglos de arquitectura para las instituciones psiquiátricas de Aragón», en *Historia de la Psiquiatría* (2014), p. 36.



Manicomio Provincial de Zaragoza. Patio de enfermos tranquilos

Pero en 1913, ante la imposibilidad de la Diputación de mantenerlo, lo cede al Estado a cambio de que este sostenga a los pobres de la provincia y en 1931 pasa a depender de la Dirección General de Sanidad. El conjunto que estaba formado ya por once pabellones con capacidad para 600 enfermos, albergaba a 400 hombres y 240 mujeres con la consiguiente falta de camas, a pesar de que en el hospital de Nuestra Señora de Gracia seguía habiendo dementes instalados en malas condiciones que después pasarían a las salas «Ramón y Cajal». De manera que por más camas que se proveían nunca eran suficientes³. Más tarde, cuando estas salas se cerraron por necesidades urbanísticas, la Diputación tuvo que habilitar dos hospitales psiquiátricos más en Caspe y Calatayud, el primero para hombres y el segundo para mujeres. En 1955, cuando se crea el Patronato Nacional de Asistencia Psiquiátrica (PANAP) el ya denominado Sanatorio Psiquiátrico de Nuestra Señora del Pilar pasa a depender de él⁴.

Los directores del Manicomio Nuestra Señora del Pilar fueron Vicente Almenara y Almenara (1878 -1903), Octavio García Burriel (1903-1927), Joaquín Gimeno Riera (1931-1945) y Ramón Rey Ardid (1945-1959), todos como jefes facultativos de la Beneficencia Provincial, y César Paumard Molina (1959-1989), director por el PANAP. A su jubilación lo sería Antonio Simón Ramiro.

El personal auxiliar, escaso en un primer momento, fue aumentando aunque ni la figura del «enfermero psiquiátrico» creada por decreto en 1931 ni la ratio aconsejada, tuvieron aquí efecto⁵. Las monjas de Santa Ana y durante un periodo los hermanos de San Juan de Dios (1889-1919) ocuparon el mayor número de puestos. En 1959 la plantilla estaba compuesta por seis facultativos, treinta y dos monjas de Santa Ana, dos asistentes sociales, treinta y seis enfermeros y doce criadas camareras, más un

3. *Ibidem*, p. 40.

4. Carmen SÁNCHEZ LÁZARO, y César PAUMARD OLIVAN, «El Hospital Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza», en *Historia de la Psiquiatría* (2014) pp. 53-72.

5. Consuelo MIQUEO y Begoña MUÑOZ (2014), «La enfermería Psiquiátrica», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 368-369.



Nuestra Señora del Pilar

capellán. Se había aumentado algo la plantilla pero las condiciones sanitarias no se habían mejorado. No será hasta 1971 cuando el PANAP arregle las condiciones de habitabilidad del centro y aumente considerablemente la plantilla, pasando de tres a quince psiquiatras. Entonces la inyección de jóvenes profesionales con ideologías asistenciales y políticas propias de una sociedad en vías de transformación, crearon tensiones y como el resto de los hospitales psiquiátricos españoles este fue campo de batalla de conflictos ideológicos y generacionales. Todo ello complicado ante la expectativa de cambios políticos y urbanísticos.

En 1979 cuando ya dependía de la Administración Institucional de la Sanidad Nacional (AISNA) tenía una plantilla muy numerosa (251 sanitarios para unas 634 camas)⁶.

Por su parte los enfermos mentales de Huesca, atendidos en principio en el Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza, en 1885 estaban instalados en el Colegio de San Vicente de forma muy precaria. Tras varios proyectos fallidos, se llevaron al convento del Carmen Calzado (1907), pequeño edificio al norte de Huesca, denominado ya como Observatorio de Dementes, y allí estuvieron hasta que, terminado el Observatorio de Quicena, fueron trasladados a él en 1928. Este edificio fue construido después de un riguroso estudio de las características de este tipo de edificios, desde su orientación hasta la distribución de espacios⁷. Allí permanecían durante un tiempo en observación y dependiendo de su estado y circunstancias se trasladaban a San Baudilio de Llobregat donde la Diputación de Huesca pagaba sus estancias. Esto se hizo por lo menos desde 1875 hasta 1936⁸.

|

6. Carmen SÁNCHEZ LÁZARO, y César PAUMARD OLIVÁN (2014), «El Hospital Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 53-72.

7. M.ª José NAVARRO BOMETÓN (2014), «Dos siglos de arquitectura para las instituciones psiquiátricas de Aragón», en *Historia de la Psiquiatría*, p. 47.

8. Miguel Ángel DE UÑA MATEOS (2014), «La Asistencia Psiquiátrica en Huesca», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 79-80.



Hospital psiquiátrico de Huesca en la Carretera de Arguis, actualmente desaparecido

En 1931 en el Observatorio de Quicena había sesenta y cuatro pacientes aunque su capacidad era de cien y estaban al cargo de monjas de Santa Ana y vigilantes varones. El primer médico alienista no llegaría hasta 1933. Este edificio era «higienista» y luminoso y estaba rodeado por una amplia huerta que serviría como taller de laborterapia y ahorraría presupuesto a la Diputación. Pronto los medios asistenciales comenzaron a ser precarios evidenciándose más con el incremento de la población asistida⁹.

Pero la Guerra Civil terminó convirtiéndolo en un bastión defensivo e inservible. Mientas tanto los 86 pacientes fueron trasladados a Tiez y después a Os de Balaguer ocupando el Monasterio de Bellpuig de las Avellanas en la provincia de Lérida juntamente con los pacientes leridanos. A su vuelta a Huesca fueron ingresados en el decrepito hospital de Nuestra Señora de la Esperanza y un grupo de mujeres en el de San Julián y Santa Lucía de Barbastro también en condiciones muy precarias. Por otro lado los pacientes que fueron enfermando durante la guerra en la zona nacional, un total de 87, fueron ingresados en Villaba donde estaba el manicomio navarro¹⁰.

Después de la guerra, cuando se terminaron la obras del nuevo Hospital Provincial en 1944, el antiguo se habilitó como «casa de observación de Dementes» compartiendo espacio con residencia de ancianos e infecciosos e incurables. Las estadísticas de esos años muestran claramente el aumento de enfermos.

Pero no será hasta principios de 1960 cuando se apruebe la construcción de una Clínica Psiquiátrica para Huesca a donde se trasladarán 200 enfermos en 1964 con un aumento considerable de personal, pasando de 26 a 48 empleados. Sin embargo ese edificio estaba condenado a una muerte prematura, será atacado por la aluminosis. Esta era la situación que tenía la asistencia psiquiátrica pública de Huesca en 1985, un manicomio y una consulta ambulatoria de Neuropsiquiatría de la Seguridad Social de dos horas de lunes a viernes para una provincia extensísima de más de 15.000 km cuadrados y una población de más de 200.000 habitantes¹¹.

9. *Ibidem*, pp. 81-83.

10. *Ibidem*, p. 86.

11. *Ibidem*, pp. 94-99.

Por otro lado en Teruel, ya en 1859 un total de 53 pacientes se acogían en la Casa de Misericordia, número que fue aumentando rápidamente. Ello motivó que la Diputación Provincial de Teruel viera la necesidad de construir nuevos edificios adjuntos a la Casa de Misericordia, primero dos pabellones que estaban ya funcionando en 1932 y un tercero que se terminó en 1935. Pero la Guerra Civil destruyó gran parte de ellos y de nuevo a partir de 1943 se comienza su reconstrucción por parte de la Dirección General de Regiones Devastadas¹² y poco después, ante la apremiante falta de espacio, se planifica un nuevo pabellón para hombres enfrente del anterior. Quince años más tarde se levantaría un edificio que serviría de enlace ente los dos, pero todavía no sería suficiente y en 1973 se levantó una tercera planta en este último edificio¹³. Todo ello conformaba el Hospital Psiquiátrico «San Juan de Dios» de Teruel.

El tratamiento que se empleaba según las memorias de su primer director después de la Guerra Civil, Ángel González Paracuellos, eran la «terapéutica de ocupación», la terapia electro convulsiva y los comas insulínicos¹⁴. Los hombres se ocupaban de la huerta y los jardines, y las mujeres de «los trabajos propios de su sexo y condición» como costura y limpieza que se realizaba en todas las instituciones asistenciales dependientes de la Diputación. Las licencias o permisos a los enfermos para hacer estancias fuera parece ser que era una práctica utilizada, a partir de 1971 las disfrutaban entre un 5 y un 20% de los enfermos¹⁵.

La plantilla en 1957 estaba compuesta por dos médicos, tres practicantes, nueve ayudantes de dementes para el departamento de hombres y seis sirvientas para mujeres que hacían las funciones de los ayudantes de dementes para los hombres, bajo la inmediata supervisión de las monjas de San Vicente de Paúl¹⁶. En 1972 se puntualiza que en mujeres se carece de personal asistencial lo que suplen las monjas y por fin, en 1975, se da cuenta de que se están celebrando ejercicios de oposición para cuidadores psiquiátricos y en 1984 las limpiadoras, tras reciclaje y cursos, consiguen la homologación



12. M.ª José NAVARRO BOMETÓN (2014), «Dos siglos de arquitectura para las instituciones psiquiátricas de Aragón», en *Historia de la Psiquiatría*, p. 43.

13. *Ibidem*, pp. 44-45.

14. Francisco Javier ONCINS MUR, Eugenia ESTEBAN RODRIGUEZ, Germán GÓMEZ BERNAL, Blanca GÓMEZ CHAGOYEN (2014), «El hospital psiquiátrico San Juan de Dios de Teruel», en *Historia de la Psiquiatría*, p. 115.

15. *Ibidem*, pp. 122-123.

16. *Ibidem*, pp. 116-117.



a auxiliares psiquiátricos¹⁷. En ese tiempo se atendía ya a cerca de cuatrocientos enfermos.

Después de Ángel González Paracuellos, que se jubiló en 1977, se hizo cargo interinamente de la dirección Luis García Álvarez, que no era especialista en Psiquiatría, hasta que entre 1981 y 1987 ocupó la dirección Julio Plané Asiaín que siguió reivindicando la reforma de las infraestructuras y la ampliación de la plantilla¹⁸.

Con un planteamiento bien diferente Teruel tuvo otro centro, El Hospital Psiquiátrico Infantil «El Pinar», que había sido construido como hospital antituberculoso en la década de 1950 pero que en 1962 cuando los nuevos fármacos y las mejores condiciones higiénicas y alimenticias hicieron innecesarias estas instituciones, pasó al PANAP. Su ámbito de servicio era toda la población española para niños susceptibles de ser internados en centros específicos psiquiátricos infantiles. Su mayor ocupación la tuvo en 1971 con 365 plazas, admitiéndose casos con graves minusvalías neurológicas o simple delincuencia. Para 1984 la ocupación ya bajaba de 200 y en 1985 cuando se trasfiere a la Comunidad Autónoma de Aragón ya solo atendía a 133 menores de los que pertenecían a Aragón solo treinta y cinco, con una plantilla de ciento setenta y dos trabajadores. En 1987 coincidiendo con el comienzo de la Reforma Psiquiátrica se nombra a un nuevo director con la encomienda de llevar a cabo la desinstitucionalización de los niños. Las razones eran claras, el tratamiento psiquiátrico de menores arrancados de su medio social iba contra todo fundamento científico y además tal tipo de internamiento era ilegal a partir de la Ley de Integración Social del Minusválido aprobada en 1982, lo que adquirió mayor firmeza a partir de la nueva Ley de Sanidad de 1986. Se procedió a la evaluación individualizada de la problemática medico social de cada acogido y se contactó con las instituciones de las 12 comunidades autónomas a las que pertenecían. Así por Orden de 17/12/1988 pasó a pertenecer a Servicios Sociales dando acogida a adultos con deficiencias mentales severas¹⁹.

17. *Ibidem*, p. 126.

18. *Ibidem*, p.125.

19. Fernando GRACIA CLAVERO, Inmaculada MARCO ARNAU (2014), «El hospital psiquiátrico infantil 'El Pinar' de Teruel», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 171-183.



Facultad de Medicina de Zaragoza



Ramón Rey Ardid

LA CÁTEDRA DE PSIQUIATRÍA Y PSICOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD Y EL DESARROLLO DE LA PSIQUIATRÍA INFANTIL

La cátedra de Psiquiatría sin duda ha sido el vivero que alimentó de especialistas a Aragón. El plan de estudios de 1944 fue el que introdujo la Psicología y la Psiquiatría como asignaturas obligatorias del currículum médico. La Psicología comenzó a ser explicada por profesorado con formación escolástica en las aulas de las Facultades de Filosofía y Letras, y la Psiquiatría se desgajó de la Medicina Legal de la que anteriormente dependía. El siguiente paso sería la dotación de cátedras de Psiquiatría lo que supondría un gran impulso a dicha ciencia en sus vertientes docente, investigadora y asistencial.

En la Facultad de Medicina de Zaragoza la Psiquiatría ya independiente siguió siendo explicada por Pérez Argilés, catedrático de Medicina Legal, hasta que en 1966, dotada la cátedra, se celebraron oposiciones que ganó Ramón Rey Ardid, el más prestigioso psiquiatra zaragozano del momento, que estuvo activo hasta 1974. En esta primera etapa, la organización de la docencia y la apertura de un Servicio de Psiquiatría en las Clínicas de la Facultad reagruparon en torno a su persona y a la de Agustín Serrate Torrente a casi todos los psiquiatras de la ciudad. Volvieron a celebrarse los seminarios semanales que por los años 50 tenían lugar en el Servicio de Neuropsiquiatría del Hospital de Gracia y se organizó la Escuela Profesional de Psiquiatría. Muy pronto Agustín Serrate y Antonio Seva pasaron a ser profesores adjuntos y a partir de entonces la cátedra y sus miembros fueron ocupando nuevos espacios físicos, intelectuales y docentes.

La puesta en marcha de la parcela asistencial psiquiátrica, tan necesaria para la correspondiente docencia, fue difícil ya que no se disponía ni de espacio ni de instalaciones. Se comenzó con una consulta interdepartamental de Psicopatología que llevaba el doctor Seva, después les fueron cediendo consultas y camas en diferentes lugares del Hospital Clínico, en parte para dos despachos en la última planta del Hospital Clínico que se destinaron a labores administrativas y a la Sección de Neurofisiología y Electroencefalografía en cuyas posibilidades diagnósticas la Psiquiatría y la Neurología tenían entonces enormes esperanzas.

En cuanto a la investigación, en esta primera etapa se celebraron varios congresos entre los que destacó en 1971 el VIII Congreso Internacional de Rorschach y Métodos proyectivos, de los que el doctor Agustín Serrate era experto²⁰.

Una segunda etapa comienza en torno a 1975 cuando jubilado, ya don Ramón, el hospital y la Facultad de Medicina se trasladan al nuevo edificio de Gómez Laguna y vuelve como catedrático Antonio Seva tras su estancia en la Universidad de La Laguna. Para ese momento, la pléthora de estudiantes de Medicina era enorme, los matriculados por curso eran en torno a 1200, así que se incorporaron nuevos profesores adjuntos: Carlos Morales, Federico Dourdil, Antonio Lobo y Amadeo Sánchez.

En lo asistencial es el momento de la creación de las unidades de agudos por parte de las cátedras de Psiquiatría en los hospitales clínicos universitarios. De la de Zaragoza se hablará dentro de los departamentos de Psiquiatría de los hospitales generales.

La investigación tomó nuevo impulso con la creación por parte de la cátedra de la revista *Comunicación Psiquiátrica* (1976-86) que recogió los resúmenes de las tesis doctorales leídas y los trabajos más relevantes de sus componentes. Entre las investigaciones en equipo hay que destacar el Proyecto SAMAR (Salud Mental de Aragón) cuyo fruto fue la publicación del libro *El alma del asfalto* (1983) que analizaba la estructura y dinámica psicosocial de la población de Zaragoza. El broche final lo constituye la fundación de la revista *The European Journal of Psychiatry* que hoy, 29 años después, sigue publicándose²¹.

La Psiquiatría Infantil comenzó a desarrollarse en Zaragoza a la par que la cátedra, ya que el doctor Serrate estaba muy bien formado en esa especialidad aún no reconocida y a su alrededor se fue creando un grupo de psiquiatras interesados en ella. Primero se creó una consulta ambulatoria en el antiguo Hospital Clínico en la que las dificultades escolares, dislexias, retrasos del desarrollo psicomotor o trastornos del comportamiento era lo que más se consultaba y muy escasamente casos de psicosis, autismo, depresiones o trastornos de la conducta alimentaria. Poco después ya fuera

20. Asunción FERNÁNDEZ DOCTOR, Antonio SEVA FERNÁNDEZ (2014), «La Cátedra de Psiquiatría y Psicología Médica de la Universidad de Zaragoza», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 129-139.

21. *Ibidem*, pp. 139-148.

del Hospital Clínico se creó una Unidad de Salud Mental infanto juvenil en el Actur Sur de Zaragoza.

Pero en 1975 se produce un acontecimiento de primer orden, en el V Congreso de la Unión Europea de Paidopsiquiatras se elige como presidente al doctor Agustín Serrate, quien organizaría dos años después en Madrid el VI Congreso. Ello significó un espaldarazo total a la Psiquiatría Infantil aragonesa.

En 1975 el traslado al nuevo Hospital Clínico, donde ya figuraba una Sección de Psiquiatría Infantil como un recurso independiente y específico dentro del Servicio de Psiquiatría, favoreció sin duda también el desarrollo de esta especialidad que atendía niños y adolescentes hasta los 18 años. A partir del inicio de los 80 la actividad de esta sección fue intensa en sus vertientes docente, asistencial e investigadora y muchas generaciones de psiquiatras y de psiquiatras infantiles han tenido su formación en ella.

La hospitalización de estos pacientes, al no tener un lugar específico para ellos, se hacía en Pediatría para los menores de 14 años, y los de mayor edad indistintamente en Pediatría y Psiquiatría de adultos según la situación del paciente. Finalmente, con la Ley General de Sanidad en el año 1986 y la Reforma Psiquiátrica de Aragón, la Psiquiatría Infantil paso de unos comienzos difíciles a ser considerada por los profesionales como pilar esencial en el cuidado de la infancia y de la adolescencia²².

LOS DEPARTAMENTOS DE PSIQUIATRÍA DE LOS HOSPITALES GENERALES DE ZARAGOZA

Durante la primera mitad del siglo xx, en Zaragoza los enfermos mentales con cuadros agudos eran ingresados en el Hospital Provincial Nuestra Señora de Gracia y, por los años 60, en el Hospital Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar, donde se disponía de unas 20 camas. Las posibilidades de ingreso privado eran casi inexistentes²³. Era una época en la que el médico de cabecera podía remitir a los pacientes a las consultas externas del Hospital Clínico, a las de la Beneficencia del Hospital Provincial Nuestra Señora de Gracia o al neuropsiquiatra de cupo que atendía ambulatoriamente numerosos pacientes neurológicos y psiquiátricos durante dos horas al día²⁴.

La apertura en 1967 de camas psiquiátricas dependientes de la Cátedra de Psiquiatría en las Clínicas de la antigua Facultad de Medicina de Zaragoza fue el germen de la creación del Departamento de Psiquiatría del Hospital Clínico. El profesor Rey Ardid, su promotor, apostó por el ingreso de los enfermos en un entorno médico-

22. Mariano VELILLA PICAZO y Antonina BONALS PI (2014), «La Psiquiatría infantil en Aragón», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 149-169.

23. Roberto SALVANÉS PÉREZ y M.^a Jesús PÉREZ ECHEVERRÍA (2014), «La Psiquiatría en el Hospital Miguel Servet de Zaragoza», en *Historia de la Psiquiatría*, p. 242.

24. *Ibidem*, pp. 240-241.

quirúrgico y alejado del manicomio. Contó inicialmente con Servicio de Medicina Psicosomática, consultas de Psiquiatría, Sección de Neurofisiología y E.E.G. Desde abril de 1975 dispuso en la planta 11 de veinticinco camas para la hospitalización psiquiátrica de quince hombres y diez mujeres procedentes de todo Aragón o del resto del territorio español. El año siguiente es el profesor Antonio Seva quien se hace cargo de su dirección al ganar la plaza de catedrático de Psiquiatría y Psicología Médica. Más tarde se crearía la Sección de Psiquiatría Infanto-Juvenil²⁵.

El Servicio de Psiquiatría del Hospital Clínico puso especial énfasis en la exploración de los enfermos mediante pruebas psicométricas y proyectivas. La potencialidad de un servicio de psiquiatría enclavado en un hospital general universitario fue aprovechada con una ingente labor docente, lo que se tradujo en la formación postgraduada de alumnos en la Escuela Profesional y de los Médicos Internos Residentes (MIR), de la pregrado de los estudiantes de la licenciatura de Medicina y de otras diplomaturas, los alumnos de Máster de Asistentes Sociales. Todo ello se compatibilizó con una sólida actividad investigadora a través de grupos nacionales e internacionales. De esa forma se posibilitó la creación o validación al castellano de cuestionarios, siendo el de mayor impacto el Mini-Examen Cognoscitivo por el doctor Lobo (validación del Mini Mental State Examination de Folstein y Mchugh), y con estudios en materias tan diversas como Psiquiatría Social, Epidemiología Psiquiátrica, Psicopatología, Psiquiatría clásica, evaluación estadística, etc. La excelente combinación de la labor investigadora y la docente consiguió impulsar decididamente la dirección de numerosas tesis doctorales.

El Hospital Miguel Servet, fundado en 1955 y así denominado desde 1984 en homenaje al ilustre erudito y científico aragonés, comienza a prestar atención psiquiátrica en 1971 con la incorporación a la plantilla de Traumatología de un psiquiatra²⁶. Introducir el factor psicológico del enfermar marcó un hito en la concepción de la especialidad y permitió la interrelación de la estructura psiquiátrica con el resto del hospital general (aunque inicialmente la consulta se pedía eufemísticamente a «Psicología»). Los trastornos más habitualmente abordados eran el *delirium*, los traumatismos craneales, las patologías traumatológicas, las lesiones medulares, afecciones cerebrales y el humor depresivo de pacientes orgánicos²⁷.

La singularidad de albergar el único hospital infantil monográfico en Aragón supuso además la estrecha colaboración del pediatra y el psiquiatra, requerido muy habitualmente para aclarar la etiología médica del bajo rendimiento escolar²⁸.

En otro orden de cosas el Hospital Militar de San Idelfonso en Zaragoza fue el antecesor del Hospital Militar Orad Gajás, que en 1963 vio concluidas las obras, comen-

25. Ricardo CAMPOS RODENAS (2014), «El Departamento de Psiquiatría del Hospital Clínico Universitario Lozano Blesa», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 208-232.

26. *Ibidem*, pp. 238-239.

27. *Ibidem*, pp. 247-253.

28. *Ibidem*, p. 252.

zando a prestar atención a militares, Guardia Civil y Policía Armada además de a sus familiares a través del ISFAS (Instituto Social de las Fuerzas Armadas). Su Servicio de Neuropsiquiatría primero y de Psiquiatría después ha desplegado actividad clínica y terapéutica en hospitalización, consultas externas y psiquiatría de enlace, actuaciones médico legales, evaluaciones de aptitud y periciales en los procesos de jurisdicción militar española. Posteriormente pasaría a llamarse Hospital General de la Defensa siendo el hospital militar de referencia para la 5.ª Región Militar²⁹.

LA ASISTENCIA AL ALCOHOLISMO Y A LAS DROGADICCIONES

Es en el siglo xx cuando el alcoholismo (término acuñado por Magnus Hus en 1849) deja de ser una cuestión social atendida por la beneficencia y ligada a la preocupación por la higiene y la seguridad ciudadana, y se acepta al alcohólico como un enfermo con posibilidades de recuperación. Sin embargo, en la primera mitad del siglo se contaba para ello tanto en Aragón, como en el resto de Europa, con una escasa farmacopea psiquiátrica, que incluía la inducción del coma barbitúrico o insulínico y el narcoanálisis. De igual forma se realizaban también técnicas de creación de reflejos condicionados administrando durante días consecutivos apomorfina o emetina en la bebida favorita del sujeto «para que al sobrevenir el vómito y dejarlo sin limpiar provocara repulsión al alcohol».

A partir de los años 50, junto a las mejoras económicas y sociales, se produce un aumento del uso y del abuso del alcohol así como de otras sustancias. Por ello en 1973 se crea en Zaragoza el Dispensario Antialcohólico como dispositivo específico, contando como psiquiatra con el doctor Valero Martínez Martín, con importante contribución de los trabajadores sociales³⁰. Paradójica y desafortunadamente ese mismo año un decreto modificó el código de circulación reduciendo los niveles de alcohol permitidos, debido probablemente a la minimización del alcoholismo frente a otras drogodependencias a sustancias ilegales. De las terapias de grupo iniciadas en el dispensario surge en 1974 la Asociación Aragonesa de Exalcohólicos (Asarex) siguiendo el modelo de Alcohólicos Anónimos que nació en 1935 en Estados Unidos. Sus principios se basan en la autoayuda y ayuda mutua, de forma altruista y desinteresada. Gracias a Cáritas Diocesana en 1980 se adquiere el local de su sede en Zaragoza y ese mismo año se crea la delegación de Huesca y 9 años más tarde la de Teruel.

Por otro lado, durante el régimen político posterior a la Guerra Civil prácticamente no se observaban trastornos por uso de otras sustancias más allá de los derivados

29. Francisco Javier RAMÓN JARNÉ y Fernando SOPENSENS SERRANO (2014), «La Psiquiatría militar en Aragón», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 276-277.

30. Valero MARTÍNEZ MARTÍN y Belén MARTÍNEZ PÉREZ (2014), «La asistencia al paciente alcohólico», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 185-187.

cannábicos (grifa) entre los componentes de la Legión Extranjera, o los mórficos (relacionados con mala praxis y más frecuente entre sanitarios). Así fue hasta la década de los 70, en que se producen muy diversos fenómenos: la eclosión del consumo de heroína, la extensión del consumo de barbitúricos y benzodiacepinas (en ocasiones con objeto de atenuar la abstinencia a los opioides), la escalada en el consumo de cannabis y psicodislépticos asociados a concepciones sociales progresistas o de oposición política y los acopios de la anfetamina denominada «la Española» por parte de visitantes de Europa, etc.³¹

En el consumo de heroína se detectaron dos polos: el que se dio en individuos con buen nivel académico y económico, a modo de ruptura con el orden social, y el que se originó en capas de marginación social, estableciendo redes de tráfico como la habida en la Quinta Julieta en Zaragoza. Paralelamente se produjo un cierto rechazo en la atención al toxicómano que fue una de las causas de una ulterior prolongada despsiquiatrización en la asistencia a estos pacientes. Contrasta así el Hospital Nuestra Señora de Gracia, ligado históricamente a la atención de marginados y a la beneficencia, que dispuso entonces del único servicio específico en Aragón para aislamiento de patologías infecciosas, que en más del 70% estaban relacionadas con el consumo de drogas. Se realizaron protocolos de atención en urgencias a detenidos judiciales con sobredosis o abstinencia, llegando a disponer de cuatro camas para la desintoxicación hospitalaria. Ya en 1987, se crea la unidad específica de desintoxicación y se implantan por las mismas fechas los tratamientos de mantenimiento con metadona, con el doctor González Allepuz como su máximo responsable.

Fuera del mundo hospitalario, en 1980, en Borja inicia su andadura la Comunidad Terapéutica Argos con capacidad para 30 residentes a cargo de médico, psiquiatra y educadores. Siete años después abrió sus puertas el Centro Terapéutico de Rehabilitación en El Frago para atender hasta 24 pacientes.

El nombramiento en 1985 de un delegado del Plan Nacional sobre Drogas para Aragón facilita que se esboce un plan autonómico que incluye la creación de módulos de atención municipal (Huesca, Barbastro, Monzón, Tarazona, Jaca, Teruel, Alcañiz, Andorra, Calamocho, Calatayud, Cinco Villas, Zaragoza) con funciones de prevención, orientación familiar y fines rehabilitadores. Ese mismo año de la mano de la Archidiócesis se constituye la Fundación Centro de Solidaridad de Zaragoza con un programa educativo y terapéutico denominado Proyecto Hombre para la rehabilitación y reinserción de toxicómanos³².

31. JOSÉ GONZÁLEZ ALLEPUZ (2014), «La 'lucha' frente a las drogas en Zaragoza», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 198-199.

32. *Ibidem*, pp. 200-203.

EL PSICOANÁLISIS EN ARAGÓN

Fue el neurólogo austriaco Sigmund Freud quien acuñó el término psicoanálisis en 1896 y lo definió en 1926 como «un método particular para el tratamiento de las neurosis» y «la ciencia de los procesos anímicos inconscientes que, con todo acierto, se denomina también psicología de lo profundo». Ramón Rey Ardid fue traductor de su obra, exponiéndola en las aulas de medicina.

La relación entre Aragón y el psicoanálisis ha estado marcada por múltiples protagonistas. El más precoz Antonio Gota, quien en 1902 publica un primer artículo sobre el psicoanálisis en la revista científica zaragozana *La Clínica Moderna*.

Previamente, Santiago Ramón y Cajal había fundado en 1885 un «Comité de investigaciones psicológicas» y mostró su valoración por los trabajos del coetáneo vienés. Sin embargo el nobel aragonés en 1908 consideró que no servían «austeramente a la causa de la verdad científica» y finaliza, un año antes de su muerte en 1934, siendo sumamente crítico, llegando a calificar la teoría freudiana de los sueños de «mentiras colectivas».

En 1935 el rector, académico y senador Ricardo Royo Villanova publicó un libro titulado *El psicoanálisis de Freud* (1935). Consideró a la psicoterapia el único remedio positivo para la histeria, y a las psiconeurosis la expresión de emociones y afectos contrariados y sofrenados.

El doctor Gimeno Riera, considerado como la figura más sobresaliente de la Psiquiatría en la Zaragoza de la primera mitad del siglo xx escribió varios libros: *La locura y el tratamiento de las enfermedades mentales* (1911), un *Tratado de Neurología* en compañía de Rey Ardid, y la *Historia de la casa de los locos de Zaragoza y el Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Apuntes históricos 1808-1908* (1908). Redactó también un extenso libro acerca del psicoanálisis que no llegó a publicar, datado con probabilidad en 1921 y por lo tanto pionero en España. Para Gimeno no había realidad psicológica que no se debiera a procesos mentales anteriores. Se trataba de «trazar el encadenamiento genético» de los estados de conciencia, de «descifrar los móviles» de la conducta, «con frecuencia» inconscientes.

Para su discípulo, Rey Ardid, el psicoanálisis había contribuido «como ninguna otra escuela psicológica» al mejor conocimiento del acontecer psíquico y creía imposible silenciar sus conceptos, a pesar de que el férreo individualismo y rigidez de Freud, «inadmisibles en un movimiento científico», no le permitieron compartir sus teorías con sus colaboradores, que acabaron disidentes a pesar de reconocer los principios fundamentales psicoanalíticos (el inconsciente, la represión, la sublimación, los complejos, los instintos, etc.). Ya en la Facultad de Medicina tanto él como los doctores Pérez Argilés y Seva dedicaron buena parte de su labor docente con los futuros médicos y psiquiatras a la psiquiatría dinámica.

Invitada por Rey Ardid vino a Zaragoza la primera comunidad terapéutica de España, «Peña Retama», ubicada en Hoyo de Manzanares, y de ella nació el Instituto Psicoanalítico de Zaragoza (IPZ) en los años 70, a pesar de ser el psicoanálisis



Gimeno Riera

percibido como amenaza al orden establecido. En él colaboraron los doctores Gállego Meré y López Ors, trasladados con regularidad desde Madrid. Los pilares formativos fueron: el análisis personal, la formación teórica y la formación técnica con supervisión de casos. Se organizó también en el IPZ la consulta ambulatoria y los grupos psicodramáticos en la Universidad. Su impacto comienza a verse en el manicomio de Zaragoza (Hospital Nuestra Señora del Pilar) con la puesta en marcha de métodos asamblearios con los pacientes y la revisión de historias clínicas con fin de desinstitucionalización.

Por otro lado en 1977 el doctor Jesús Berdala, tras su estancia en Estados Unidos, fundó el Centro Psicoterápico Aragonés también con orientación psicoanalítica, y años más tarde la Sociedad Española de Psicoterapia Dinámica Breve. En Aragón serían otros muchos profesionales los que en su trabajo aplicarían las técnicas y encuadre psicodinámico³³.

Cabe añadir que el Centro Neuropsiquiátrico Nuestra Señora del Carmen de Zaragoza, perteneciente a la Congregación de Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, inicialmente llamado Villa Carmen, fundado en 1971 en Garrapinillos y dirigido por el doctor Berdala, desarrolló de 1973 a 1990 una interesante e inédita actividad asistencial bajo un modelo teórico psicodinámico en hospitalización y en consultas externas³⁴. De las quince camas iniciales se llegó hasta doscientas cincuenta, permitiendo la asistencia concertada a enfermos procedentes de organismos públicos (diputaciones) o de entidades privadas³⁵. El encuadre se caracterizaba por un régimen abierto en el que el hospital se consideraba un medio para que los enfermos recibieran cuidados en una atmósfera de libertad y comprensión³⁶.

El año 1985 supuso el fin del IPZ tanto por las diferencias surgidas entre los miembros que lo compusieron como por la marcha fuera de Aragón de algunos de estos.

EPÍLOGO

El Informe de la Comisión Ministerial para la Reforma Psiquiátrica de 1985 auspició en Aragón una red de atención descentralizada de los hospitales psiquiátricos que

33. Miguel FERRÁNDEZ PAYO y Ana MARTÍNEZ CALVO (2014), «El Psicoanálisis en Aragón», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 328-332.

34. *Ibidem*, p. 286.

35. Miguel FERRÁNDEZ PAYO y Pablo PADILLA MENDÍVIL (2014), «El Centro Neuropsiquiátrico Nuestra Señora del Carmen», en *Historia de la Psiquiatría*, p. 283.

36. *Ibidem*, p. 292.

dispuso de nuevas estructuras de rehabilitación y reinserción, de unidades de agudos en la mayoría de los hospitales generales y de los centros de salud mental territorializados (los pioneros estuvieron en Zaragoza y Calatayud), multiprofesionales y en coordinación con la Atención Primaria.

Después el Plan Estratégico 2002-2010 de Atención a la Salud Mental en Aragón fue clave al ser elaborado en época de las transferencias sanitarias y por su propósito de transformación, desestigmatización y humanización en la relación con los enfermos mentales. No ha estado exento de contradicciones, avances y retrocesos. La escasez de recursos, la presión asistencial y la filosofía de fondo no han sido sino unos de los numerosos peligros y riesgos de un proceso, a día de hoy, todavía inacabado, complejo y merecedor de revisión³⁷.

37. Carmen FERRER DUFOL y Ana MARTÍNEZ CALVO (2014), «La reforma psiquiátrica en Aragón: los hitos, las luces, las sombras», en *Historia de la Psiquiatría*, pp. 371-381.



LOS MONSTRUOS DE BUÑUEL:

Análisis y comentario del texto surrealista

Una jirafa de Luis Buñuel

Celia Delgado Mastral

Estudiante. Universidad de Zaragoza

«EL ESLABÓN PERDIDO»

Luis Buñuel escribió el texto de *Una jirafa* en 1933, cuando su figura ya se había consolidado en la vertiente más escandalosa del grupo surrealista gracias a las películas *Un perro andaluz* y *La Edad de oro*, que precisamente acababa de ser prohibida en París en nombre del orden público. Sin embargo, las prohibiciones no detuvieron las creaciones surrealistas, en especial en el seno del grupo y bajo la protección del matrimonio Noailles, mecenas oficiales del surrealismo francés durante los años treinta. Los vizcondes Marie-Laure y Charles de Noailles tejieron a su alrededor un círculo selecto de intelectuales y artistas pertenecientes al movimiento surrealista, a los que financiaban y a los que reunían continuamente en lujosas fiestas íntimas. Fue precisamente en una de estas reuniones, en el refugio de los Vizcondes en Hyères, en la que a Buñuel se le ocurrió acudir a su amigo el escultor Giacometti¹ para que le construyese una jirafa de contrachapado a tamaño natural, en el interior de cuyas veinte manchas (que podían levantarse mediante una bisagra) se podían leer las frases que Buñuel había escrito en una hora mediante escritura automática. Pese a que la invención finalmente no recabó el éxito imaginado y la jirafa terminó por desaparecer inexplicablemente durante la fiesta, el texto, que fue publicado en el número 6 de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* el 15 de mayo de 1933, constituye el último escrito literario realizado por Buñuel dentro del grupo surrealista, y cuyo manuscrito por desgracia no parece haber sobrevivido.

1. Paul Hammond afirma que el cineasta quería acudir en primer lugar a Dalí, pero que el amor-odio que ambos artistas se profesaban hizo que finalmente acudiese al escultor y a su amigo Crevel, que posteriormente les abandonó debido al llamado «Affaire Aragon», que dividió al grupo surrealista entre los seguidores de Aragon y los defensores de Breton.



Una jirafa ha sufrido el mismo destino que el resto de escritos literarios de Buñuel que han quedado ocultos tras la inmensa sombra de sus éxitos cinematográficos. Representa, según Manuel López Villegas, «el eslabón perdido entre el escritor perdido y el cineasta que fue»², ya que se trata de un texto claramente ideado desde una perspectiva cinematográfica, en el que Buñuel fuerza al lector a ver a través de sus ojos sin dejar casi opción a la imaginación propia. El contacto con cada una de las escenas que esconden las manchas, de haber sido viable el proyecto real, sería nada más y nada menos que mirar a través de un objetivo. Buñuel se sitúa en este texto en la cuerda floja entre el cine y la poesía, un equilibrio que controlaba a la perfección³, como afirma Sánchez Vidal: «Las conexiones entre la obra literaria y la obra fílmica de Buñuel pueden establecerse porque en la primera cada vez se solicitan de manera más apremiante procedimientos cinematográficos». Manuel López Villegas, en su introducción a *Una jirafa* en los *Escritos de Buñuel* corrobora esta visión, calificando el texto como un eslabón perdido entre su faceta literaria y la plenamente cineasta. Tal vez se decantase por el cine por ser, como teoriza Sánchez Vidal⁴, una isla por descubrir, alejándose así de las tendencias artísticas más concurridas, colonizadas ya por sus amigos (y en cierto modo, competidores) Lorca y Dalí. Víctor Fuentes es uno de los críticos que más hincapié han hecho en este texto, hallando numerosas imágenes que se han convertido en representaciones universales del universo de Buñuel:

2. En la Introducción a *Una jirafa* de Manuel López Villegas, en VV.AA. (2000), *Escritos de Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, p. 15.

3. «Cójase si no un poema, póngase números de orden delante de cada verso y lo habremos transformado en 'escenario'». Luis BUNUEL, «Noticario», en *La Gaceta Literaria*, n.º 24, 15.12.1927.

4. Agustín SÁNCHEZ VIDAL (1988), «La obra literaria de Luis Buñuel», en *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, p. 96.

Precisamente, su obra literaria culmina con *Una jirafa*, texto escrito en una hora mediante el automatismo psíquico surrealista para un espectáculo-*happening* de lo siniestro digno de figurar en cualquier antología de la literatura de vanguardia. [...] Las imágenes que constituyen las manchas dan otro nava-jazo, el más profundo de la obra buñueliana [...]. Los contenidos de las fantasías de inconsciente, lo obyector, la muerte y el caos desbordan la cortina desgarrada, quedando rota la separación entre la vida-muerte y el arte. Varias de esas imágenes ya habían aparecido en sus primeras dos películas así como en escritos anteriores: el ojo mutilado, la mariposa cabeza



de muerto, la vaca y el diálogo amor-muerte que va a reaparecer muchos años después, por ejemplo en *El ángel exterminador*. Pero también la orquesta de cien músicos que quiso meter en una escena de *Los Olvidados*, y que le prohibió el productor; o el Cristo coronado, riéndose a carcajadas, de *Nazarín*; o ese agujero negro donde se siente caer Jaibo en su agonía; y la explosión con la que acabaría su cine en *Ese oscuro objeto de deseo*, casi cincuenta años después⁵.

Destaca también el análisis que realiza del texto el propio André Breton, que encuentra un surrealismo oscuro y siniestro en el imaginario buñueliano:

Subsisten en Buñuel rasgos de crueldad, manifiestamente reflejados en el texto titulado *Una jirafa* que se recoge en el número 6 de *Surrealisme* [sic] A.S.D.L.R. (mayo de 1933). Las manchas de la jirafa en cuestión se interpretan con el mayor alarde sádico: rejas de prisión, esfinges, calaveras, masa de pan que esconde cuchillas de afeitar, carne podrida infestada de gusanos, la Anunciación de Fra Angelico lacerada y manchada, un busto de mujer sin dientes... es, creo, el único texto extracineamatográfico publicado por Buñuel⁶, y no podría ser más revelador⁷.

TÉCNICAS

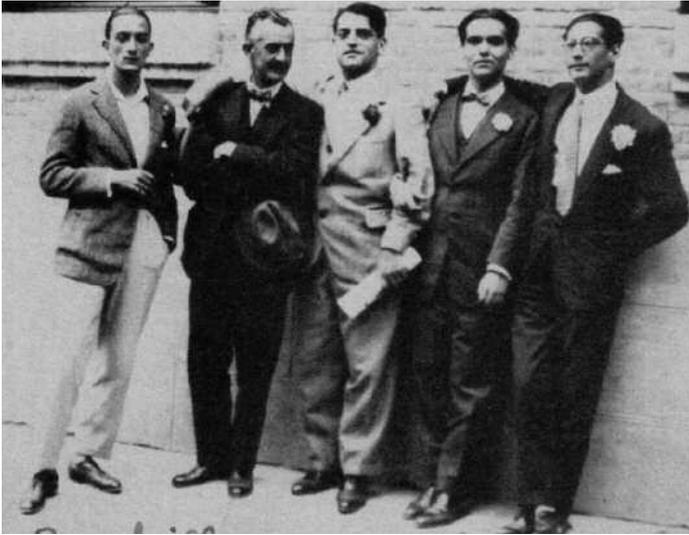
Buñuel utiliza en este texto varias técnicas surrealistas, siendo la esencial el empleo de la escritura automática, característica clave del movimiento. Sin embargo,

|

5. Víctor FUENTES (2000), *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal, pp. 26 y 17.

6. Evidentemente esto no era cierto; no es más que otra señal del desconocimiento de la faceta literaria de Buñuel.

7. Víctor FUENTES, *op. cit.*, p. 27.



Salvador Dalí, Moreno Villa, Luis Buñuel, García Lorca, y Jose Antonio Rubio Sacristán, Madrid, 1926

a la hora de dotar de cierto sentido a un texto escrito siguiendo al más puro inconsciente, resulta imprescindible dar con una forma de organización para convertirlo en un material inteligible, como afirma Hammond:

De todas formas, la repetición de las manchas y la proliferación de los detalles que contienen –cada una un objeto surrealista «que funciona simbólicamente»–, es típico de la revisión secundaria de las imágenes automáticas. Es decir, la necesidad de *organizar* aquellas visiones que surgen de una manera demasiado fragmentada de la pluma del autómatas. Una de las tácticas de organización fue la enumeración: piénsese en el célebre poema de Breton, *Unión libre* (1931), estructurado alrededor de la repetición de «Mi mujer, de...»⁸.

La ordenación del texto se basa, por lo tanto, en la técnica del *découpage* o segmentación⁹, práctica que utilizará especialmente en sus películas y que se encuentra relacionada de forma directa e indudable con el *collage* surrealista, el «mundo sin duda recreado a partir de la aproximación espontánea de realidades tan distintas y

8. Paul HAMMOND (1997), «Girafa Camelopardalis Camelopardalis», en Luis BUÑUEL, *Una Jirafa*, Zaragoza, Libros Pórtico, p. 10.

9. «La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. [...] Este paisaje, para ser recreado por el cinema [sic], necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad del film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*)». Luis BUÑUEL, en Pedro POYATO SÁNCHEZ, «El texto-Buñuel, un texto de vanguardia», en Luis MARTÍN ARIAS y Pedro SANZ GUERRA (coord.) (1998), *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, s.l., Caja España, p. 29.

distantes entre sí, que sus reacciones eran percibidas como auténticos disparates», como afirma Pedro Poyato Sánchez.

Una jirafa podría considerarse como la secuela no cinematográfica y aparentemente menos brillante de *Un perro andaluz*¹⁰, únicamente hay que fijarse en la correspondencia entre los títulos de ambas obras y las figuras que aparecen en cada una.¹¹ Pero en este caso existe de hecho una jirafa verdadera, cuyas manchas se ensamblan como un puzle mostrando diversos reflejos del propio autor. Podría afirmarse sin titubear que la jirafa es el propio Buñuel, que se reconstruye a sí mismo ante los ojos del lector a partir de veinte cachitos que representan sus deseos más profundos, las vertientes más oscuras de su inconsciente y sus opiniones acerca del mundo que lo rodeaba.



UNA JIRAFa

Qué debe encontrarse en cada mancha de la jirafa

EN LA PRIMERA: El Interior de la mancha está constituido por un pequeño mecanismo bastante complicado que recuerda mucho al de un reloj. En el centro del movimiento de las ruedas dentadas da vueltas vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver emana del conjunto. Tras abandonar la mancha, tomar un álbum que presenta decenas de fotografías de muy miserables y pequeñas plazas desiertas. Son las de las viejas ciudades castellanas: Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios y sobre todo Toledo.

10. Paul Hammond va más lejos, suponiéndola un posible final alternativo a *La edad de oro*, en la que la jirafa que vemos precipitarse a través de la ventana se abre, mostrándonos todas sus manchas.

11. Como afirma Dufrière, la jirafa es una figura que se sale del bestiario surrealista, centrado en los insectos, aunque se conocen casos de animales *hors cadre* como el rinoceronte o el elefante, recurrentes en las obras de Dalí. Hammond por su parte atribuye la mantis religiosa y las hormigas a la imagen de lo femenino y el oso hormiguero y la jirafa, a lo masculino.



EN LA SEGUNDA: A condición de abrirla a mediodía, como lo precisa la inscripción exterior, se encuentra uno en presencia de un ojo de vaca en su órbita, con pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, poniendo fin a la contemplación.

EN LA TERCERA: Abriendo esta mancha se leen, sobre un fondo de terciopelo rojo, estas dos palabras: AMÉRICO CASTRO. Al ser las letras desmontables, podrá hacerse con ellas todas las combinaciones posibles.

EN LA CUARTA: Hay una pequeña reja, como la de una cárcel. A través de la reja se escucha el sonido de una auténtica orquesta de cien músicos interpretando la obertura de Los maestros cantores.

EN LA QUINTA: Dos bolas de billar caen con gran estrépito al abrir la mancha. En su interior solo queda, en pie, un pergamino enrollado, atado con liza; debe desenrollarse para poder leer este poema: A RICARDO CORAZÓN DE LEÓN. Del coro al caño, del caño a la colina, de la colina al infierno, al sabbat de las agonías del invierno. Del coro al sexo de la loba que huía a los bosques intemporales de la Edad Media. Verba vedata sunt fodido en culo et puto gafo era el tabú de la primera cabaña levantada en el bosque infinito, era el tabú de la cagarruta de la cebra de la que salieron las multitudes que elevaron las catedrales. Las blasfemias flotaban en los pantanos, las turbas temblaban bajo el látigo de los obispos de mármol mutilados, se empleaban sexos femeninos para moldear sapos. Con el tiempo reverdecían las religiosas, de sus costados secos crecían ramas verdes, los incubos les guiñaban el ojo mientras los soldados meaban en los muros del convento y los siglos hormigueaban en las llagas de los leprosos. De las ventanas pendían racimos de novicias secas que producían con la ayuda del cálido viento primaveral, un suave rumor de oración. Tendré que pagar mi cuota, Ricardo Corazón de León, Jodido en culo et puto gafo.

EN LA SEXTA: La mancha atraviesa de lado a lado la jirafa. Se contempla entonces el paisaje a través del agujero; a unos diez metros, mi madre –la señora Buñuel–,

vestida de lavandera, está de rodillas ante un arroyo lavando la ropa. Algunas vacas detrás de ella.

EN LA SÉPTIMA: Una simple arpillera de un viejo saco manchado de yeso.

EN LA OCTAVA: Esta mancha es ligeramente cóncava y se halla cubierta de pelos muy finos, rizados, rubios, tomados del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, rolliza, con la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor. El espectador deberá soplar suavemente sobre los pelos.

EN LA NOVENA: En lugar de la mancha se encuentra una gran mariposa nocturna oscura, con una calavera entre sus alas.

EN LA DÉCIMA: En el interior de la mancha una apreciable cantidad de masa de pan. Se siente la tentación de amasarla con los dedos. Cuchillas de afeitar muy bien disimuladas harán sangrar las manos del espectador.

EN LA UNDÉCIMA: Una vejiga de cerdo reemplaza la mancha. Nada más. Tomar la jirafa y transportarla a España para colocarla en un lugar llamado Masada del Vicario, a siete kilómetros de Calanda, al sur de Aragón, con la cabeza orientada hacia el Norte. Reventar de un puñetazo la vejiga y mirar por el agujero. Se verá una casita muy pobre, blanqueada con cal, en medio de un paisaje desértico. Delante, a pocos metros de la puerta, crece una higuera. Al fondo, montes pelados y olivares. Un viejo labrador saldrá tal vez, en ese instante, de la casa descalzo.

EN LA DUODÉCIMA: Una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas pero riéndose a carcajadas.

EN LA DECIMOTERCERA: En el fondo de la mancha, una hermosa rosa de mayor tamaño que el natural fabricada con peladuras de manzana. El androceo es de carne sangrante. Esta rosa se volverá negra algunas horas después. Al día siguiente se pudrirá. Tres días más tarde, sobre sus restos, aparecerá una legión de gusanos.

EN LA DECIMOCUARTA: Un agujero negro. Se oye este diálogo cuchicheado con gran angustia: Voz DE MUJER—. No, te lo suplico. No hieles. Voz DE HOMBRE—. Sí, es necesario. No podría mirarte de frente. (Se oye el ruido de la lluvia). Voz DE MUJER—. A pesar de todo, te quiero, te querré siempre, pero no hieles. No... hie... les. (Pausa). Voz DE HOMBRE (Muy bajo, muy dulce)—. Mi pequeño cadáver... (Pausa. Se oye una risa contenida). Aparece bruscamente una luz muy viva en el interior de la mancha. Bajo esta luz se ven algunas gallinas picoteando.

EN LA DECIMOQUINTA: Una pequeña ventana con dos batientes construida a imitación perfecta de una grande. De repente sale una espesa bocanada de humo blanco, seguida, algunos minutos más tarde, de una explosión lejana. (Humo y explosión deben ser como los de un cañón, vistos y escuchados a algunos kilómetros de distancia).

EN LA DECIMOSEXTA: Al abrir la mancha se ve a dos o tres metros de distancia una Anunciación de Fra Angélico, muy bien encuadrada e iluminada, pero en un estado lamentable: desgarrada a cuchilladas, embadurnada con brea, la cara de la

Virgen cuidadosamente ensuciada con excrementos, los ojos reventados con agujas y en el cielo una inscripción con letras muy toscas: «Abajo la madre del turco».

EN LA DECIMOSÉPTIMA: Un potentísimo chorro de vapor surgirá de la mancha en el momento de su apertura y cegará horriblemente al espectador.

EN LA DECIMOCTAVA: La apertura de la mancha provoca la caída angustiosa de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de vela, una baraja muy vieja, algunos botones, frascos vacíos, granos de Vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se desparrama de la manera más inquietante. (Esta mancha es la única que simboliza la muerte).

EN LA DECIMONOVENA: Una maqueta de menos de un metro cuadrado detrás de la mancha representa el desierto del Sahara bajo una luz aplastante. Cubriendo la arena, cien mil pequeños maristas de cera, con el alzacuello blanco destacando sobre la sotana. Con el calor, los maristas se derriten poco a poco. (Será necesario tener varios millones de maristas de reserva).

EN LA VIGÉSIMA: Se abre esta mancha. Alineados sobre cuatro tablas se ven doce pequeños bustos de terracota que representan a la Sra..., maravillosamente bien hechos y de gran fidelidad, a pesar de sus dimensiones de unos dos centímetros. Con una lupa se constatará que los dientes están hechos de marfil. El último pequeño busto tiene todos los dientes arrancados.

La primera mancha de la jirafa es un claro reflejo de la visión de Buñuel sobre la España de su época, que se repetirá incesantemente a lo largo de todo el conjunto. Esta visión de la Castilla tradicional y profunda, «desierta» y «miserable», putrefacta, se opone a la metáfora futurista del mecanismo complicado «que recuerda mucho al de un reloj», que representa cómo la tecnología y el futuro van ganando terreno frente a una España que Buñuel calificó en sus memorias como «medieval», y que se está muriendo ante sus ojos. Efectivamente, Drufrêne relaciona esta imagen con el capítulo dedicado «A la muerte, la fe, el sexo» del apartado *Recuerdos de la Edad Media* de la biografía de Buñuel.

La segunda mancha de la jirafa evoca una imagen mítica en el imaginario buñueliano: el ojo de vaca, que Drufrêne relaciona con el nacimiento¹². Pedro Poyato Sánchez relaciona la conocidísima escena de *Un perro andaluz* con un ataque al ojo pasivo, una manera de introducir al espectador en la película con un sentimiento catártico e incluso traumático¹³. Esta representación, que se convirtió en un mito gracias a los primeros segundos de la película y que se repite en el texto de una manera menos violenta, no es exclusiva de Buñuel, puesto que el ojo es una figura recurrente en el imaginario surrealista. Artistas como George Visat, René Magritte, Salvador Dalí o Man Ray busca-

12. Thierry DUFRÈNE (2000), «Buñuel, Dalí, Giacometti y la 'Jirafa' de 1932», en *Luis Buñuel y el Surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, p. 185.

13. Pedro POYATO SÁNCHEZ, op.cit., pp. 33-34.



ron expresar el clima de irrealidad propio del surrealismo a través de la profundidad de unos ojos en primer plano cuyas miradas se clavan en el espectador.

La tercera mancha podría relacionarse con su etapa en la Residencia de Estudiantes. Buñuel se instaló en la famosa residencia de Madrid para estudiar la carrera de ingeniero agrónomo, instado por su padre. Más tarde, sin contar con el permiso paterno, se matriculó en el Museo de Historia Natural de Madrid para estudiar entomología, y finalmente se decantó por Filosofía y Letras. Por otra parte, Américo Castro es una figura renombrada en el campo de las letras y la literatura. Nacido en Brasil en 1885, se graduó en la Sorbona en Letras y en Derecho y seguidamente viajó a Madrid para colaborar con la Institución Libre de Enseñanza (que como es sabido fue uno de los propulsores para la creación de la Residencia de Estudiantes). Posteriormente consiguió la cátedra de Historia de la Lengua Española de la Universidad de Madrid, especializándose en *El Quijote*¹⁴. La influencia de esta figura de la lengua en el entorno de Buñuel es evidente, ya que aunque no llegase a ser su profesor directo, como filólogo tuvo que conocer a Américo Castro forzosamente de manera indirecta. Por lo tanto, esta mancha constituye una burla a la autoridad, ya que descomponiendo las letras de su nombre y apellido pueden formarse todo tipo de palabras, tales como *saco*, *ramos*, *teoría*, *crear*, o incluso alguna más irreverente como *costra* o *marica*. La descomposición y retorcimiento de las palabras que forman el nombre de una autoridad alcanzan aquí el nivel de caricatura, acabando con todo su poderío.

Otra parte de la creatividad de Buñuel se encuentra reflejada en la aparición de la figura de Wagner. Cabe destacar la inclinación de Buñuel ante las figuras creativas viriles, tal vez porque dada su forma de ser y su relación con otros artistas como Lorca o Dalí sentía la necesidad de identificarse con figuras muy masculinas.

14. Carlos GARCÍA SANTA CECILIA, «Américo Castro, la inteligencia apasionada de un español polémico», *El País*, mayo de 1985 accesible en línea en <http://elpais.com/diario/1985/05/03/cultura/483919204_850215.html>.

15. Thierry DUFRÉNE, *op. cit.*, p. 186.

Dufrêne apunta al latido de un corazón en la quinta mancha,¹⁵ desencadenado por el sonido de las dos bolas de billar cayendo al suelo, y que tiene sentido si se relaciona con el posterior poema titulado *A Ricardo Corazón de León*. De nuevo todo el texto remite a la Edad Media (con la presencia de catedrales, hechicerías y brujas), pero esta vez, según Dufrêne, a la propia infancia vista como la Edad Media de la vida. Dufrêne cita al propio Buñuel: «He tenido suerte de que mi infancia transcurriese en la Edad Media», pero en este caso es posible que la frase esconda una espinita de ironía, si se compara con la primera referencia al Medievo castellano que Buñuel aún seguía viendo bien entrado el siglo xx. Cabe recalcar a Ricardo Corazón de León como otra figura viril con la que puede que Buñuel se sintiera identificado o que le inspirase respeto; y a las religiosas tentadas por la lujuria como una de las habituales críticas hacia la religión.

La sexta mancha destaca por ser la única que atraviesa de lado a lado la jirafa; y no es para menos, puesto que esconde la figura de su madre, arrodillada delante de un arroyo lavando ropa en una escena cotidiana que representa claramente el idilio que supuso el campo para él durante su infancia. A esta frase sí que puede aplicarse la expresión acerca de la infancia citada anteriormente por Dufrêne, el cual encuentra en este pasaje ciertos signos de *voyeurismo* más relacionados con la época preadolescente de Buñuel, en la que espiaba a las chicas en el baño a través de un agujero en la pared. La séptima mancha la relaciona de nuevo con la miseria de España, ligada, según él, a algún recuerdo incestuoso de la infancia,¹⁶ aunque de ser así se trataría de una referencia muy escondida. En cambio, el mensaje de la siguiente es bastante claro, ya que remite sin duda a sus primeras experiencias amorosas y sexuales. De hecho, la chiquilla descrita guarda un parecido muy cercano con la que describe Buñuel en su relato *Ramuneta en la playa* («Tus dos trenzas rubias Ramuneta son dos admiraciones al crepúsculo por donde nace tu sonrisa, tu sonrisa que puede meterse entre mi ropa blanca») y Sánchez Vidal corrobora la existencia de una mujer llamada Ramuneta, que era una «amiga figuerense de Salvador Dalí a la que Luis conoció durante una estancia en Cadaqués invitado por el pintor»¹⁷, y que puede que se encontrase detrás de ambas descripciones.

La mariposa nocturna con la calavera entre las alas que aparece en la novena mancha es otro símbolo característico del imaginario buñueliano, y ya aparecía en *Un perro andaluz* como presagio de muerte. Pedro Poyato Sánchez analiza el plano del insecto: «Curioso plano este que, como resultado del progresivo acercamiento al cuerpo de la mariposa, introduce la muerte.¹⁸» En la décima mancha, Buñuel vuelve al simbolismo de las navajas de afeitar, que ya había explotado también en *Un perro andaluz*, para demostrar cómo bajo una apariencia inofensiva siempre puede ocul-

16. Thierry DUFRÊNE, *op. cit.*, p. 186.

17. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 111.

18. Pedro POYATO SÁNCHEZ (1998), «Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel», en Luis MARTÍN ARIAS y Pedro SANZ GUERRA (coord.), *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, s.l., Caja España, p. 70.



tarse algún elemento afilado e hiriente. Dufrêne relaciona la mariposa y las cuchillas de afeitar con las heridas derivadas de las primeras experiencias amorosas¹⁹, tal vez por encontrarse tras el episodio de la supuesta Ramuneta (aunque hay que recordar que en la escritura automática los pensamientos no necesariamente nacen encadenados unos a otros).

La undécima mancha remite claramente al recuerdo infantil de Calanda, donde Buñuel solía acudir frecuentemente de niño. Se trata esta vez de una imagen más elaborada con metáforas evidentes al lector, ya que la vejiga de cerdo que hay que «reventar de un puñetazo» una vez en Calanda remite sin duda a los famosos tambores, que Buñuel aprendió a tocar de muy pequeño y que constituyeron uno de los recuerdos más vívidos de su infancia:

Los tambores, fenómeno asombroso, arrollador, cósmico, que roza el inconsciente colectivo, hacen temblar el suelo bajo nuestros pies. Basta poner la mano en la pared de una casa para sentirla vibrar. La naturaleza sigue el ritmo de los tambores que se prolonga durante toda la noche. [...] Al amanecer, la membrana de los tambores se mancha de sangre: las manos sangran de tanto redoblar. Y eso que son manos rudas, de campesino²⁰.

Por otra parte, la alegoría continúa con el paisaje rural y humilde que aparece al otro lado de la vejiga de cerdo, descrito como si se tratase de un cuadro o de una fotografía. Si se tiene de nuevo en cuenta el mecanismo surrealista de escritura automática que utilizó Buñuel en la construcción de *Una jirafa*, es posible pensar que esta imagen fuese una representación de la Calanda de sus recuerdos infantiles (de nuevo volvemos a la «Edad Media» de la vida), tal vez una mezcolanza entre imágenes verdaderas y otras derivadas de su imaginación.

19. Thierry DUFRÈNE, *op. cit.*, p. 186.

20. Luis BUÑUEL (1982), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 27.

El icono de Jesucristo riéndose a carcajadas con la cabeza cubierta por la corona de espinas forma parte de la iconografía religiosa irreverente que tanto gustaba a los surrealistas. Se trata de una imagen inaudita que Buñuel utilizó también en *Nazarín*, y de la que se encontraba sin duda muy orgulloso. Afirma Sánchez Vidal: «En su texto surrealista *Una jirafa* (1933) hablaría de un Cristo riéndose a carcajadas, lo que visualizaría en *Nazarín* para reivindicar una imagen que le pertenecía y que había sido pintada por Clovis Trouille en su *Gran poema de Amiens*». En *La vía láctea*, Buñuel muestra la imagen de un Jesús que bromea y socializa en las Bodas de Canaán. Buñuel intentó que Charles Chaplin interpretase para él esta imagen de Cristo, sin conseguirlo. Dufrené lleva a un plano aún más extremo la risa de Jesucristo creyéndola una burla ante la juventud que se marchita en la imagen de la rosa sangrienta hecha con peladuras de manzana (tal vez en una referencia inconsciente al pecado original) de la mancha decimotercera²¹. Este símbolo, que de forma abstracta resulta incluso tradicional (recordemos el soneto *A una rosa* de Góngora), también aparece en los *Monólogos teatrales* de Rafael Alberti, que según Jaume Pont «ponen en tela de juicio valores éticos y estéticos, revisando radicalmente las normas de la belleza y el amor»²², concretamente en el poema *Los ángeles feos*, en el que Alberti escribía: «Una rosa es más rosa habitada por las orugas / que sobre la nieve marchita de esta luna de quince años». Así, el tópico del *Collige, virgo, rosas* evoluciona a lo largo del tiempo hasta los años treinta, donde el surrealismo trata de darle una nueva dimensión nihilista, rayando en el humor negro.

La escena siguiente es de clara vertiente cinematográfica, parece que Buñuel hubiese copiado en el hueco de esta mancha un diálogo de una de sus películas. Si la octava estaba dedicada a recuerdos de sus primeras experiencias sexuales, esta podría relacionarse con las complicadas relaciones amorosas entre hombres y mujeres, desde un punto de vista cruel y cínico que sigue la línea de los fragmentos anteriores. Además de una clara descripción del amor destructivo, puede encontrarse una vuelta de tuerca del tópico universal que relaciona el sentimiento amoroso con el fuego y que Petrarca ilustra ya en su *Cancionero* con poemas como «Si el fuego con fuego no perece». Si el amor es fuego, el hielo que termina con la vida de la mujer amada podría simbolizar el amor no correspondido (aunque Dufrené lo relaciona con los «irrisorios comercios de la carne»²³). Las gallinas picoteando que aparecen al final de la escena y que no guardan una relación aparente con todo lo ocurrido son un símbolo recurrente en la filmografía de Buñuel.

El humo y la explosión son claras referencias a la guerra. Resulta notable el hecho de que la recepción de la explosión se haga desde una ventana a través de la que el

21. Thierry DUFRÈNE, *op. cit.*, p. 186.

22. C. Brian MORRIS (2001), «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti», en Jaume PONT (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, p. 83.

23. Thierry DUFRÈNE, *op. cit.*, p. 186.

espectador debe mirar; es decir, se encuentra lejana y no afecta al espectador directamente, por lo que es una visión cómoda de la destrucción, comparable a la que se puede tener actualmente al ver en las noticias las penurias que sufre un país del otro lado del mundo. La mancha decimoséptima podría ser una continuación de esta imagen, ya que al recibir el vapor en la cara, el espectador se integra finalmente en el resultado de la explosión. Una nueva imagen de la religión se muestra en la *Anunciación* de Fra Angelico de la mancha decimosexta, esta vez mucho más irreverente y violenta, terrorífica. La imagen de las agujas clavadas en los ojos constituyen una representación más de la mutilación de la visión que a Buñuel tanto le gusta, y que puede tener que ver en este caso con los recuerdos más tiernos del cineasta, en los que, como ya se ha dicho, trataba de descubrir el cuerpo femenino a través de una agujero y las chicas espiadas, al descubrirlo, trataban de pincharle los ojos con las agujas de sus sombreros.

La mancha decimooctava es especialmente relevante ya que es la única de la que Buñuel precisa la manera en la que se debe interpretar. La caída angustiada de una serie de objetos cotidianos (y algunas arañas vivas) simboliza la muerte; tal vez porque han sido abandonados por sus dueños, de ahí lo angustiada de la caída. Esta especie de «animismo» podría relacionarse con la teoría de Víctor Fuentes que asocia el pensamiento de Epstein al cine de Buñuel:

Además hallamos en este primer escrito dramático («*Tragedias inadvertidas...*»), [...] la realización del pensamiento de Epstein aplicado al cine según el cual «los objetos tienen aptitudes», algo que Buñuel, posteriormente, llevaría a la pantalla con una fuerza poética raramente igualada por ningún otro director cinematográfico²⁴.

De nuevo, otro icono recurrente en el imaginario buñueliano: el de los maristas de la mancha decimonovena. El odio de Buñuel hacia su escuela y su continua burla hacia la religión oficial le lleva a la ridiculización de los maristas, a los que caracteriza en la escena como figuritas que se derriten bajo el sol abrasador, sin cumplir ninguna función en especial aparte de la de desintegrarse y ser fácilmente reemplazables.

La vigésima y última mancha contiene otra imagen inquietante (la de la representación del busto de una mujer al que le han arrancado los dientes) que podría relacionarse con el sueño recurrente de la pérdida de dientes, que Sigmund Freud analizó en su conocida obra de 1900 *La interpretación de los sueños*, y que recoge el número 344 de *Magazine*, suplemento de *El Mundo*:

Suele ser un sueño muy angustiada y es, de entre los considerados raros, uno de los más frecuentes junto con volar, aparecer en público sin ropa o caer a través del espacio. Podría estar relacionado con temores o insatisfacciones del propio soñador. Aunque puede aparecer a cualquier edad, recientes estudios muestran

24. Víctor FUENTES, *op. cit.*, p. 21.

que las mujeres menopáusicas sufren este tipo de sueños con mayor frecuencia, lo que apoyaría la teoría que relaciona estos contenidos oníricos con el temor a envejecer, a la pérdida de atractivo físico o, desde un punto de vista aún más general, con el temor a los cambios. La caída de los dientes de leche supone un acontecimiento de gran impacto en la vida del niño –donde se mezclan el miedo, las expectativas, la frustración...– que puede cristalizar en una metáfora onírica, como ocurriría, supuestamente, con otros sueños como el de ser perseguido²⁵.

Aunque la relación de esta imagen con el popular sueño no es segura, resulta interesante el paralelismo existente entre el método de escritura automática y el acto de soñar, puesto que ambos suponen (en lo primero como fin; en lo segundo como consecuencia) la liberación del subconsciente.

En conclusión, *Una Jirafa* concentra el mismo universo surrealista que Buñuel muestra en sus películas. Se trata de un *collage* en el que el cineasta concentró figuras clave de su mundo interior, desnudando su subconsciente al lector-espectador a través de la figura de un animal que, como observa Dufrêne acertadamente²⁶, recuerda a la figura de una cámara antigua. Las manchas serían pues los fotogramas que conforman este híbrido entre literatura y espectáculo, y que nos llevan a través de una concatenación de escenas, atravesando los recuerdos y los «monstruos» nacidos del sueño de la razón del conocido cineasta. Este trabajo ha tratado precisamente de analizar de forma pormenorizada las razones que podrían encontrarse detrás de los monstruos de Buñuel, puesto que en la bibliografía consultada acerca de la faceta literaria del director no parece haberse prestado especial atención a estos significados. Sin embargo, cabe recordar que se trata de un trabajo académico a entregar dentro de un plazo específico y por lo tanto no ha sido posible desarrollar el tema en toda su extensión.

Una Jirafa supone una aportación muy interesante al surrealismo europeo, a la que puede que no se le haya prestado la atención que merece, ya que más allá de la superficie literaria se esconde una confesión por escrito del propio Buñuel, fragmentada y escondida debajo de veinte piezas de puzle.

BIBLIOGRAFÍA:

- BRIAN MORRIS, C. (2001), «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti», en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- BUÑUEL, Luis (1927), «Noticiero», *La Gaceta Literaria*, n.º 24, 15.12.

25. Silvia NIETO (2006), «Dime si tienes alguno de estos 11 sueños... y te diré lo que te pasa», *Magazine* (suplemento de *El Mundo*), n.º 344, accesible en línea en <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/344/1146245637.html>>.

26. Thierry DUFRÈNE, op. cit., p. 181.

- DUFRENE, Thierry (2000), «Buñuel, Dalí, Giacometti y la 'Jirafa' de 1932», en *Luis Buñuel y el Surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel.
- FUENTES, Víctor (2000), *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal.
- GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos, «Américo Castro, la inteligencia apasionada de un español polémico», *El País*, Mayo de 1985 accesible en línea en <http://elpais.com/diario/1985/05/03/cultura/483919204_850215.html>.
- HAMMOND, Paul (1997), «Giraffa Camelopardalis Camelopardalis», en Luis BUÑUEL, *Una jirafa*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel (2000), Introducción a *Una jirafa*, en VV.AA., *Escritos de Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma.
- NIETO, Silvia (2006), «Dime si tienes alguno de estos 11 sueños... y te diré lo que te pasa», *Magazine* (suplemento de *El Mundo*), 30. 04. 2006, nº 344, accesible en línea en <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/344/1146245637.html>>.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (1998), «El texto-Buñuel, un texto de vanguardia» y «Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel», en Luis Martín Arias y Pedro Sanz Guerra (coord.), *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, s.l., Caja España.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1998), «La obra literaria de Luis Buñuel», en *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.



1961

Un crimen, 1955

1961

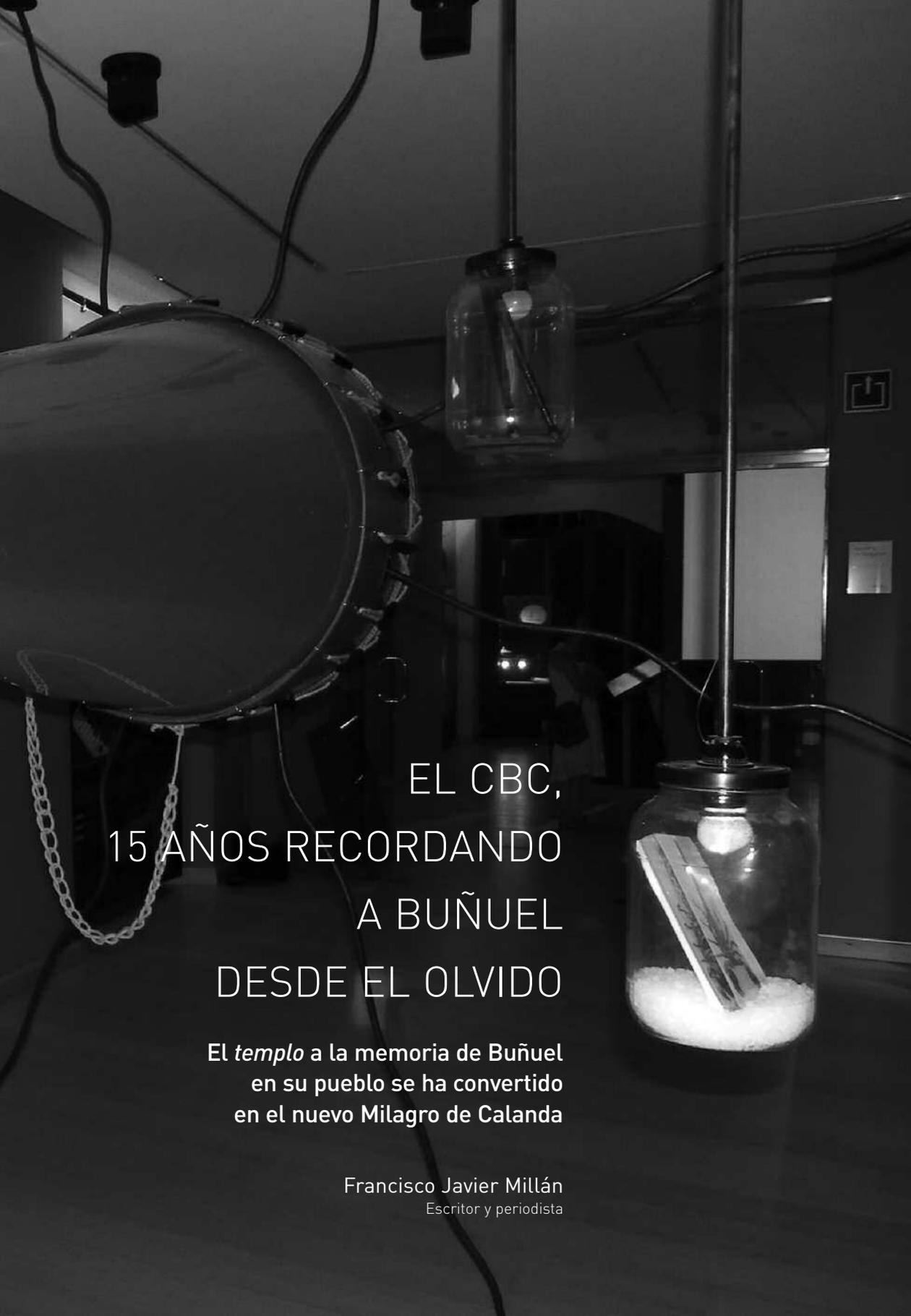
Un punto ambulat / Un...

Los ambulantes / Le Falso norte a O. Pao, 1964

EL CUERPO EN SUS GESTOS DESDE LA VENTANA
THE BODY AND ITS GESTURES FROM THE WINDOW
LE CORPS DANS SES GESTES DE LA FENÊTRE

ob
se
sio
nes

Los tambores de Calanda también están presentes en el CBC tal como lo están en el imaginario del cine de Buñuel



EL CBC,
15 AÑOS RECORDANDO
A BUÑUEL
DESDE EL OLVIDO

El *templo* a la memoria de Buñuel
en su pueblo se ha convertido
en el nuevo Milagro de Calanda

Francisco Javier Millán
Escritor y periodista

Cumplir 15 años en México significa entrar en una etapa que lleva hacia la madurez. El calandino Luis Buñuel fue en México donde acabó asentándose tras el exilio de la guerra civil española y conoció por ello esta tradición, porque el cineasta, lejos de quienes creen que vivía ajeno a lo que pasaba en este país, se enteraba, y mucho, de su historia, de sus costumbres y del devenir popular de sus gentes. Por más que sus raíces sean españolas y haya quienes hayan querido ligar su obra más con lo francés que con lo mexicano, el cine de Buñuel es de profunda raigambre hispana y eso incluye también al país mesoamericano que le dio acogida. Filmes como *Los olvidados*, *El Bruto*, *La ilusión viaja en tranvía*, y otros tantos, dejan claro que el turolense se empapó de la cultura popular mexicana, hasta el punto de que su primera cinta rodada en este país la hizo con el charro Jorge Negrete de protagonista.

Buñuel sigue siendo uno de esos personajes aragoneses que parece incomodar en su propia tierra, Aragón, sea por la mala fama que le precedió durante el franquismo, agravada con el *affaire Viridiana*, o porque en este territorio sus gentes se empeñan en menoscabar lo propio para ensalzar lo ajeno, más allá de la casi exclusiva obsesión de venerar a la Virgen del Pilar; algo que por cierto está en la filmografía del calandino a través del Milagro de Calanda.

Mexicano él, puesto que Aragón no se ha ganado el mérito, ni lleva camino de hacerlo, de recuperar la que sin duda es su figura más universal del siglo xx, la celebración de los quince años del Centro Buñuel de Calanda (CBC) en el mes de febrero de este año ha pasado sin pena ni gloria. A pocos parece importarles, instituciones públicas y aragoneses en general, que Calanda acoja un lugar de referencia sobre la vida y obra de Luis Buñuel. Un sitio muy valorado por unos pocos y completamente ignorado por la gran mayoría de los aragoneses. En cambio, el CBC se ha convertido en el *templo* del surrealismo buñueliano, en un lugar de *peregrinaje* del mundillo del cine y de la cultura que, de forma pausada pero constante, lleva todos los años a



Presentación de una de las películas participantes en una de las ediciones del festival de cine *22 x don Luis*



Público asistente a una de las proyecciones del festival *22 x don Luis* en el patio del CBC

Calanda a multitud de personas relacionadas con el séptimo arte, a la vez que atrae un turismo cultural para el que la cultura no es una cuestión de modas pasajeras ni de consignas políticas interesadas.

El pasado 22 de febrero, el Centro Buñuel de Calanda celebró sus primeros quince años de existencia desde que abrió sus puertas por primera vez tal fecha como esa del año 2000. Fue la celebración del centenario del nacimiento de Buñuel lo que propició su creación, en esa obsesión de celebrar las fechas redondas que, en este caso, bienvenida sea, porque de no existir el CBC habría que crearlo.

En estos tres lustros, el CBC ha estado a la vanguardia de la cultura aragonesa sin que la propia cultura aragonesa, al menos la institucional, se enterase de ello. Muy diferente hubiese sido de haberse creado el centro en *Zaragón*, ese Saturno goyesco en que se ha erigido Zaragoza y que devora a sus hijos, el resto de Aragón; porque seguro que entonces habría recibido todas las atenciones de las administraciones públicas que requiere un centro de estas características. En cualquier caso, el CBC ha cumplido el papel que tenía que desarrollar, pero lo ha hecho como las películas alimenticias de Buñuel, sin medios económicos suficientes, saliendo adelante con el ingenio de su director, Javier Espada, y el apoyo prácticamente exclusivo del Ayuntamiento de Calanda.

Todavía hay quienes descubren con sorpresa, cuando se enteran, que en Calanda hay un museo dedicado a Luis Buñuel, aunque el lugar sea mucho más porque actúa como catalizador de la cultura que se desarrolla en el municipio. Junto a la exposición permanente, el CBC acoge muestras itinerantes, de producción propia en muchos casos, que han contado con la participación de entidades de peso como Filmoteca Española. Y las instalaciones poseen, además, un centro documental en torno a la figura de Buñuel, a disposición de todos los estudiosos de su obra o de las vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado, en cuya red quedó atrapado el calandino.



Juan Luis Buñuel, hijo del cineasta calandino, durante la inauguración de una exposición con fotografías suyas en el CBC en el año 2007



Carlos Saura (izquierda) junto a Javier Espada en la sala de exposiciones temporales del CBC

Buñuel, a través del CBC, se ha convertido en uno de los mejores embajadores culturales de Aragón por toda España y el mundo, a través de las exposiciones que ha producido, recurriendo más al ingenio que al presupuesto con que ha contado, íntimos, además de a la labor permanente de difusión de su director, Javier Espada, reconvertido en realizador de cine con tres largometrajes documentales ya en su haber que tienen que ver, en mayor o menor medida, con Buñuel. No es extraño por ello que cuando se pregunta sobre el CBC a otro de los grandes cineastas que ha dado Aragón, Carlos Saura, asocie siempre su nombre con el de Espada. «Yo no he visto a nadie que haya hecho una publicidad tan grande que mi amigo Espada, es un genio»¹, afirma el director de *Cría cuervos* que, a la hora de hacer una valoración del CBC y de lo que ha supuesto para reivindicar la figura de Buñuel, asegura de forma escueta pero contundente: «Me parece muy bien».

Menos lacónico es otro cineasta y pintor, el cantautor Luis Eduardo Aute, uno de los artistas que visita con cierta asiduidad Calanda desde que abrió sus puertas el CBC. «Me parece una joya en mitad de la nada», manifiesta Aute parafraseándose a sí mismo, puesto que así lo dice una de sus canciones dedicadas al pueblo de Buñuel.

«Desde mi punto de vista creo que es el museo más importante que hay en el mundo como tal dedicado a Buñuel y al surrealismo», afirma Aute, quien reconoce en su obra la impronta del realizador calandino. «Al verlo la primera vez me pareció increíble, que era como haber realizado un sueño, que era lo que pretendía Javier Espada, y me impactó muchísimo en todos los sentidos, en su contenido y en su formato, que es tremendamente imaginativo», sostiene el cantautor y director de películas como *Un perro llamado Dolor*.

1. Las citas textuales están tomadas de entrevistas realizadas por el autor a las personas citadas en febrero de 2015.



Asunción Balaguer y Charo López en una de las instalaciones del CBC



Los mil rostros de un cineasta; comienzo del recorrido por las dependencias del CBC

En opinión de Aute, la labor que ha desarrollado el CBC de Calanda para mantener vivo el universo de Buñuel es «importantísima», aunque reconoce que el autor de *Un perro andaluz* es un artista de tal envergadura «que estará siempre vivo y pasado el tiempo seguirá creciendo su influencia». En este sentido, cree que después de Buñuel «pocas películas se han hecho realmente fundamentales en el cine, porque su cine es eterno».

Para el cantautor, conocer Calanda es clave para comprender mejor la obra de Buñuel y su personalidad. «Si he entendido muchas cosas del cine de Buñuel ha sido conociendo Calanda, porque es un pueblo inverosímil, en mitad de la nada, muy mirándose hacia adentro, muy endogámico», sostiene Aute, para quien hay claves de esta tierra en su cine que van más allá de los tambores de Calanda y del Milagro. «Hay unas claves surrealistas que están en ese pueblo, que creo que Buñuel las lleva en su ideario vital y que luego han sido vitales en su cine», manifiesta el cantautor, a la vez que defiende la vigencia actual del cine del calandino porque es «atemporal y eterno», el más vanguardista que conoce.

A Aute, como a otros artistas, el cine de Buñuel le influyó. «Las influencias son absolutas y cuando empecé a conocer el cine de Buñuel me marcó en todos los sentidos, en claves cinematográficas, en la poesía, la pintura y la música, y eso que él era sordo y no le importaba mucho la música en sus películas», comenta el cantautor, quien reconoce que cuando viaja a Calanda se siente inspirado por el lugar: «Siempre que viajo a Calanda y me voy de allí salgo tocado, entre comillas».

Son muchos los cineastas y artistas que han pasado por el CBC durante los tres lustros que lleva abierto. De hecho, las instalaciones acogen desde hace una década un festival de cine durante el verano, el *22 x don Luis*, un certamen atípico, que reúne las producciones que le hubiese gustado ver al realizador calandino. Eso lleva todos los años al pueblo a numerosos realizadores, actores, guionistas y productores, ade-



Exposición permanente del CBC



Sala de proyección del CBC con una exposición permanente de carteles de filmes de Buñuel

más de haber albergado importantes cursos sobre el séptimo arte impartidos por personalidades de la talla de Jean Claude Carrière, guionista de Buñuel.

Y junto a esa actividad que ha atraído hacia Calanda a las gentes del mundo del cine y de la cultura, el CBC ha desarrollado otra actividad no menos intensa consistente en la producción de exposiciones que, tras inaugurarse en el pueblo, han recorrido España y han viajado al extranjero, sobre todo a México, el país que siente como suyo a Buñuel, que lo admira y que lo respeta. Tanto es así, que el país de acogida del calandino alberga hoy día otro espacio en torno al autor de *Los olvidados* en la casa en la que residió hasta su muerte en la cerrada de Félix Cuevas en México D.F. Esta iniciativa, impulsada por el Gobierno de España cuando Ángeles González-Sinde era ministra de Cultura, ha hermanado, aunque no de forma oficial, Calanda con la capital mexicana, estableciendo un puente entre ambos municipios y tejiendo una telaraña que atrapa ya a toda la cultura latinoamericana.

Han sido quince años, desde la apertura del CBC, en los que Aragón ha mirado hacia otro sitio mientras Calanda se posicionaba con su museo dedicado a Buñuel en el centro de cualquier actividad que se desarrollase sobre el cineasta en cualquier parte del mundo. Es un mérito que tiene nombre propio, Javier Espada, y que se ignora en Aragón como se ignoró en su día a Buñuel, en ese empeño de hacer que los profetas de la cultura universal lo sean en todas partes menos en su tierra de origen. A Buñuel se le acepta en Aragón, pero no se le desea, porque su pensamiento sigue incomodando. Nada que ver con lo que Dalí representa para Cataluña y Lorca para Andalucía.

Javier Espada recuerda cómo arrancó todo lo que hoy es el CBC a raíz de una charla que impartió en Calanda en el año 1999. Él es calandino, como Buñuel, pero aquella conferencia no trataba sobre el cineasta. En cambio, le propusieron que se implicara en la iniciativa porque en aquel entonces no tenían un proyecto museístico. Es así como terminó haciendo el diseño actual del centro, que incluía tanto la parte museística como otra más interactiva, como los teléfonos que cuelgan del



Primera exposición itinerante realizada por el CBC, dedicada a la película *Los olvidados*, durante su exhibición en México D.F.



Un curioso libro metálico informa al visitante de la vida de Luis Buñuel

techo o el libro que al pasar las páginas permite ver proyectada sobre una pantalla la vida del realizador.

Primero se abrió el centro, aunque sin la exposición permanente todavía. La inauguración tuvo lugar el 22 de febrero del año 2000 a cargo del entonces príncipe Felipe y contó con la asistencia de destacadas personalidades del mundo de la cultura y del cine, con la entonces presidenta de la Academia del Cine Español, Aitana Sánchez-Gijón, a la cabeza. Tardaría todavía un par de años en llegar la muestra permanente y después lo hicieron las itinerantes, algunas de gran éxito como la que inauguró este ciclo, dedicada a la película *Los olvidados* con motivo del reconocimiento del negativo del filme como Memoria del Mundo por la Unesco, el equivalente a Patrimonio de la Humanidad.

Ha habido otras exposiciones muy interesantes como las dedicadas a personalidades del espectáculo que tuvieron una intensa relación con Buñuel, tal es el caso de Julio Alejandro y Paco Rabal, además de muestras como *Buñuel entre dos mundos*, inaugurada en México en el marco del Congreso Iberoamericano de la Cultura, o la dedicada al filme *Viridiana*, con la que se iniciaron las actividades de la Casa Buñuel en México tras la adquisición de la casa del cineasta en la cerrada de Félix Cuevas por parte del Gobierno español. A eso se han unido numerosas exposiciones de artistas que han itinerado por centros culturales y festivales de todo el mundo.

Tres lustros después de haber iniciado su andadura, Javier Espada sigue al frente del CBC, de forma totalmente altruista e invirtiendo muchas horas en él debido a su empeño personal porque sigue faltando el compromiso institucional, que lo hubo para que se creara el centro, pero no lo hay para que perviva. Eso hace que Espada sea muy crítico a este respecto: «Hay una falta destacada de apoyos para este proyecto, pese al éxito internacional que tiene, ya que Buñuel es una referencia en el exterior que sirve para promocionar Aragón, nuestra tierra y nuestros paisajes, y sin embargo no ha habido una respuesta ni un apoyo a la altura de un personaje como es Luis Buñuel».



El buñueliano juego de la jirafa con los teléfonos colgantes



El juego de los disfraces, al que era tan aficionado el cineasta calandino, tiene su espacio en el CBC

El centro recibe unos diez mil visitantes al año, pero aparte de esa cifra, habría que sumar la de las personas que ven sus exposiciones cuando viajan a otras ciudades españolas y a otros países. Además, desde que se abrió, la rompida de la hora en Semana Santa suele estar asociada a una figura del mundo de la cultura y del cine, con la repercusión mediática que eso tiene tanto para Calanda como para Aragón. Y a pesar de ello, cuesta conseguir recursos para algo tan elemental como la publicación de los catálogos de las exposiciones, algunos de referencia como los que se han hecho con Filmoteca Española con fotografías tomadas por Buñuel.

Si a eso sumamos la producción cinematográfica, si bien en este campo Espada se ha implicado a título personal, no desde el CBC, la proyección exterior que tiene el centro es grandísima, puesto que los documentales que ha realizado hasta la fecha han recorrido numerosos festivales cinematográficos. A pesar de ello, y salvo por la subvención que recibe de la Administración central para hacer el festival de cine *22 x don Luis*, el centro se mantiene prácticamente solo con las aportaciones municipales, estando abierto durante todos los días del año, con excepción de los lunes. Atrás han quedado ya las polémicas sobre la creación de la fundación que debería haber hecho posible una mayor implicación institucional. Actualmente solo está integrada por el Ayuntamiento de Calanda y hasta la fecha ninguna otra institución ha querido formar parte del patronato. Y eso que la gestión de estas instituciones ha estado en manos de distintas fuerzas políticas en diferentes momentos durante estos quince años que lleva abierto el CBC.

Pese a la falta de presupuesto, el Centro Buñuel de Calanda sigue realizando actividades, aunque quien suele organizarlas de forma altruista, dedicando su tiempo y recurriendo a sus contactos, es su director, Javier Espada, quien supe con el apoyo de sus amigos la falta de apoyos institucionales. En este sentido, reconoce que en más de una ocasión ha pensado en tirar la toalla «por la falta de aprecio que hay por parte de los responsables políticos aragoneses». Considera que cuando no hay ni siquiera para los gastos mínimos y hay que poner dinero del propio bolsillo, «el altruismo puede estar bien, pero cuando no hay respuesta no te anima a seguir». Lo único que le ha hecho mantenerse a flote es el interés que sigue suscitando Buñuel, con las investigaciones que se siguen haciendo en torno a su obra y su personalidad, y «el respaldo de otros países, que ha hecho que siga como director del centro, por lo que seguimos con proyectos, descubriendo cosas nuevas y el apoyo de la gente que admira a Buñuel».

Todo se solventaría con poder disponer de un presupuesto anual para el desarrollo de actividades más allá de mantener abiertas las puertas del centro, tal como sucede en cualquier museo o institución cultural. A pesar de esas limitaciones, Espada se muestra orgulloso al manifestar que el CBC se ha convertido «en un centro de referencia internacional, en un museo con proyección internacional, lo mismo que su festival de cine; y todo esto a pesar de que está en un pueblo pequeño de

Aragón, lo que no ha sido impedimento para sacar adelante un proyecto de dimensión internacional, en el que hemos hecho proyectos dignos cuando el presupuesto lo ha permitido».

Si se mantiene a flote el CBC, más allá del apoyo municipal, no es tanto por el interés que el resto de las instituciones han mostrado, puesto que ha brillado por su ausencia, como porque la figura de Buñuel «sigue interesando en el mundo de la cultura y en el mundo del cine. Es por eso por lo que si el CBC no existiera, habría que crearlo, porque su ámbito abarca también el educativo», afirma su director. Las instalaciones son por ello foco de atracción de grupos escolares que descubren a través de estas dependencias no solo la figura de Buñuel sino también el papel de las vanguardias y las convulsas primeras décadas del pasado siglo en España y el mundo.

Su potencial educativo lo conoce muy bien Ángel Gonzalvo, director de cine y alfabetizador audiovisual, que a través de su programa educativo *Un día de cine* ha desarrollado varias actividades en torno al CBC, habiéndose convertido el centro en un lugar obligado de visita. «Me parece que es un centro modélico por cómo está montado, y, ya de entrada, visualmente es muy atractivo, sin más, además de que desde el punto de vista científico tiene un rigor absoluto y goza del beneficio de la interactividad», afirma Gonzalvo.

Para este cineasta y educador, la función del CBC con su existencia está más que cumplida, si bien considera que debería hacerse algo más para llevar más gente allí, «no sé cómo, pero que fueran más escolares, más gente joven». Opina en este sentido que el Centro Buñuel de Calanda es uno de los más importantes «activos culturales de Teruel y de la Comunidad Autónoma, que habría que potenciar más si la dotación económica no es la que debiera, porque es un sitio que se la merece para que pudiera albergar más actividades».

Además, Gonzalvo incide en que la vigencia del cine de Buñuel «sigue siendo total y absoluta», además de ser un referente «en el imaginario colectivo de todos los cineastas del mundo». Eso es algo que comparte la también cineasta Vicky Calavia, referente a su vez de todo lo que tenga que ver con el desarrollo del cine aragonés en los últimos años a través de su labor investigadora y de dinamización cultural. Para Calavia, Calanda es la «base de las raíces» de Buñuel, «de su fuerza más atávica, animal y profunda. Es donde el joven Buñuel tiene contacto con elementos que serán luego fundamentales en su cine, como son la naturaleza, los insectos y los animales, la religión, las costumbres de una España profunda, las procesiones y rituales de la Semana Santa, el gusto por la caza, las pistolas y los disfraces, por el teatro infantil, por contar historias...».

Como cineasta «absolutamente atemporal», Calavia considera que Buñuel es «único e irrepetible», y que en ese sentido el CBC desempeña el papel de perpetuador de su memoria ya que es un realizador «siempre a redescubrir, puesto que es un gran desconocido para el gran público; la prueba es que siempre que las nuevas



Diversas pantallas permiten al visitante recorrer la filmografía de Buñuel



Un tambor se metamorfosea en araña, a la vez que en pantalla de proyección, en el CBC

generaciones lo ven y lo estudian, su interés crece exponencialmente y se suman a los que formamos parte de ese círculo mágico, tabú y casi secreto de seguidores del maestro don Luis».

Pocas iniciativas culturales consiguen conciliar tantos respaldos unánimes como el CBC de Calanda en una tierra tan propensa al caínismo, a las envidias en el ámbito de la cultura y a la estupidez intelectual que brota de quienes pretenden hacer del arte un coto selecto. Y a pesar de ello, las instalaciones dedicadas a Buñuel en su pueblo natal tienen que seguir mendigando apoyos puntuales para sacar adelante sus actividades, ignorando la tarjeta de presentación que este cineasta universal sigue siendo para la imagen de Aragón.

Los quince años del CBC de Calanda representan por ello la madurez del centro, a la vez que la inmadurez de las instituciones públicas aragonesas, y hace pensar que solo un milagro, como lo fue el de Miguel Pellicer, es el que mantiene abiertas las puertas del museo que alberga el imaginario de uno de los grandes artistas del siglo xx. Es por eso por lo que en los tres lustros que lleva funcionando el centro, el mismo ha hecho posible mantener vivo el recuerdo de Luis Buñuel en su tierra desde el olvido institucional. Como en el cine del calandino y en su propia vida, las contradicciones afloran de nuevo en torno a todo aquello que rodea su figura. Al menos, el peculiar *templo* de Buñuel que es el CBC sigue abierto para continuar recibiendo a cuantas personas peregrinan hasta él y recordar a quienes cruzan sus puertas que la cultura es lo único capaz de derrocar a los tiranos en estos tiempos en los que la ignorancia se ha adueñado de la vida pública.



EL CINE ES UN SUEÑO DIRIGIDO

Vicky Calavia

Realizadora y gestora cultural

Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos.

Luis Buñuel

Esta frase tan visionaria como cierta es del director turolense don Luis Buñuel, nacido en Calanda con el siglo xx, un 22 de febrero de 1900, y que desarrolló su obra entre España, México y Francia.

Alabado y admirado a partes iguales por directores de la talla de Woody Allen o David Lynch, Buñuel es el maestro de los mundos oníricos, el mago de los sueños hechos cine, el demiurgo de las fantasías del inconsciente humano plasmadas en un haz de luz y de misterio.

Para Buñuel el cine es también un instrumento de poesía, una alternativa moral, un medio de expresión de los sueños y de sus códigos éticos.

Obsesionado y fascinado por la muerte, la religión y sus restricciones, la noción de erotismo unida indisolublemente al pecado, el fetichismo de los pies femeninos, la frustración de los deseos, los celos, el universo filosófico y moral de Sade, el comportamiento de los insectos, los celos elevados a psicosis, sus amigos surrealistas, el dadaísmo, Ramón Gómez de la Serna, el anticlericalismo, la libertad y el azar, la fe y la duda...

De costumbres monacales, don Luis es también un puritano, a quien le horroriza mostrar sexo explícito en sus películas y le produce un profundo asco ver un beso apasionado en la pantalla; un «macho español», amante del vino y de las largas tertulias, rodeado siempre de sus amigos, mientras Jeanne, su mujer, come sola en la cocina sin piano...



Sin embargo Buñuel siente el amor como la mayor fuerza creativa y destructiva del hombre, ante la imposibilidad del auténtico sentimiento amoroso, inalcanzable, solo plasmado en ese *amor fou* que lleva a la muerte o al suicidio...

Su legendaria sordera es su arma personal para aislarse del mundo cuando prefiere no saber, o hacer oídos sordos a comentarios desafortunados de periodistas y colegas, a quienes gasta bromas marca de la casa, quizás para evadirse de la monotonía y la zafiedad que a veces nos rodea. Es lo irracional e inesperado irrumpiendo en la vida cotidiana, bienpensante y burguesa, poniendo todo patas arriba y en tela de juicio nuestras costumbres sociales, políticas, religiosas, familiares y morales.

Trabajador incansable, llega a realizar a ritmo frenético hasta tres películas al año, abarcando una filmografía entre 1929 y 1977 de 33 títulos. Todos ellos en colaboración con grandes figuras de la historia del cine, desde el productor Gustavo Alatríste, el director de fotografía Gabriel Figueroa, las actrices Silvia Pinal, Catherine Deneuve o Jeanne Moreau, los actores Paco Rabal o Fernando Rey, los guionistas Julio Alejandro y Jean Claude Carrière... hasta amigos anarquistas y productores ocasionales como Ramón Acín...

El 29 de julio de 1983 fallece Luis Buñuel Portolés en Ciudad de México. Su último suspiro es una confesión al oído a Jeanne: *Ahora sí que muero*.



DESEOS OLVIDADOS

Simón en el desierto predica mientras una devota Viridiana reza subida al cielo. Allí la espera Nazarín, que camina hacia abismos de pasión con la mutilada Tristana. Les acompaña un perro andaluz de edad de oro. En el gran casino el gran calavera confiesa que Susana es la hija del engaño, una mujer sin amor que, ilusionada, viaja en tranvía hacia Las Hurdes, esa tierra sin pan donde los olvidados del mundo ensayan un crimen de muerte en el jardín. La joven ungida por el ángel exterminador se adentra en la vía láctea al caer la aurora, soñada por Robinson Crusoe y leída por *Belle de jour* en el diario de una camarera, con ese aroma inconfundible del discreto encanto de la burguesía. La libertad es un fantasma, un oscuro objeto del deseo... Él, siempre el deseo.





MARIANO PERALTA HORTE, AUTOR DEL PRIMER DICCIONARIO ARAGONÉS PUBLICADO

M.^a Pilar Benítez Marco
Universidad de Zaragoza

Óscar Latas Alegre
Rolde de Estudios Aragoneses

Escasos y, a veces, erróneos son los datos biográficos que se conocen de Mariano Peralta, a pesar de corresponderle el honor de ser el autor del primer diccionario aragonés publicado, el *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, editado en 1836. Se ha repetido constantemente el tópico de que Mariano Peralta, del que no se nombraba su segundo apellido, era natural de Monzón (Huesca), pero no se databa ni su nacimiento ni su muerte ni el lugar en el que esta última ocurrió. Por otro lado, aparte de su condición de abogado y juez, poco más se sabía de su trayectoria académica y profesional¹. A través de la nueva documentación hallada para la realización del presente artículo, puede reconstruirse, sin embargo, la trayectoria vital de esta relevante figura con bastante precisión, lo que, sin duda, contribuirá a contextualizar mejor su obra lexicográfica.

En contra de lo señalado por la historiografía, Mariano Peralta Horte no nació en Monzón², sino en Arándiga (Zaragoza) el 3 de noviembre de 1808, como consta en la «Relación de méritos para obtener un empleo de judicatura en cualquier provincia o de promotor fiscal de cualquier juzgado de Aragón», presentada por el propio

1. Yerra Manuel Alvar al señalar que Mariano Peralta ejerció de notario en el Pirineo, como más adelante se estudiará (ALVAR, 1953: 122). También equivoca la fecha de publicación del *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, al dar por buena, sin contrastar datos, la de 1856 que aparece en la revista *Aragón*, 90 (marzo de 1933), p. 46.

2. Entre otros, afirman que Mariano Peralta nació en la ciudad altoaragonesa OVILO (II, 1859: 128) o LATASSA / GÓMEZ URIEL (II, 1885: 517).

lexicógrafo el 16 de mayo de 1835³. De hecho, en el prólogo a su *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano* ya señaló que no había nacido en el Somontano: «Si yo hubiese nacido en Somontano o hablase con perfección aquel dialecto, puede ser que me probase a componer en él algunas églogas» (PERALTA, 1836: XVII).

Sobre la formación académica recibida por Mariano Peralta hasta alcanzar el título de abogado, en el mismo escrito el autor manifiesta que, después de haber estudiado primeras letras, gramática latina y retórica, cursó con aprovechamiento y brillantez la latinidad y las humanidades, filosofía, matemáticas y leyes. En concreto, estudió en la Universidad Literaria de Huesca un curso de matemáticas, dos de lógica y metafísica y otro de física en los años escolares de 1821, 1822 y 1823. Además, le fue convalidado, por primero de leyes, un curso de derecho romano, estudiado privadamente el año 1820, al haber acreditado que tenía realizadas las cuatro partes de filosofía. En esta misma Universidad, aprobó en el curso 1824/1825 el segundo de leyes o de instituciones civiles, y el tercero, correspondiente a derecho español, en el de 1825/1826. En este último año escolar, le fue convalidado, de nuevo, por cuarto de leyes, un curso de economía realizado en el Estudio Público de la Real Casa-Lonja de Barcelona en 1819. Aprobó el quinto curso de leyes o de digesto romano-hispano, religión y oratoria durante 1826/1827. De esta manera, el 28 de febrero de 1827 obtuvo el grado de bachiller en Leyes en la Sertoriana Universidad de Huesca.

Era frecuente en la época que un graduado en Leyes cursara posteriormente el grado en Cánones. De ahí que Mariano Peralta, que en aquel momento vivía en el número cincuenta y cinco de la calle San Martín de Huesca (hoy, calle Lanuza), continuara estudiando en dicha Universidad en el curso 1827/1828 el cuarto o primero de instituciones canónicas y, en el 1828/1829, el sexto de novísima recopilación y práctica forense. Además, en el año académico 1829/1830, realizó el séptimo de las mismas asignaturas. Finalmente, aprobó el octavo de práctica forense, que estudió privadamente con arreglo a las reales órdenes, en 1830/1831⁴.

Los estudios jurídicos realizados permitieron a Mariano Peralta ser nombrado abogado de los tribunales supremos del Reino el 16 de octubre de 1833. Ese año «abrió su

3. La citada «Relación de méritos para obtener un empleo de judicatura en cualquier provincia o de promotor fiscal de cualquier juzgado de Aragón», presentada por Mariano Peralta, se halla en su expediente personal de magistrado (Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Justicia, expedientes personales de jueces, magistrados y fiscales, leg. 4660, exp. 5746). Pese a que en esta y en otras relaciones de méritos presentadas por el propio Peralta a lo largo de su trayectoria profesional, siempre hizo constar como año de nacimiento 1808, en el *Boletín Oficial del Ministerio de Gracia y Justicia* (t. I, primer semestre de 1852, p. 424) figura el año 1806. Su nacimiento en el lugar de Arándiga aparece igualmente en la documentación conservada sobre Mariano Peralta como alumno de la Universidad de Huesca y depositada en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (ES/AHPHU-U-000127, ES/AHPHU-U-000129/000001, ES/AHPHU-U-000147).

4. En estos mismos años, también se formaron en la Facultad de Leyes de la Universidad de Huesca dos personas vinculadas, como Mariano Peralta, con la filología aragonesa. Por un lado, Francisco Otín y Duaso, autor del *Discurso leído ante la Real Academia Española de Arqueología y Geografía* (1868), que contiene un interesante repertorio de voces aragonesas. Por otro, Bernardo Larrosa García, que escribió el sainete en aragonés *Un concello de aldea o la conducta de cirujano dada por él mismo* (1847). Su presencia en la Sertoriana se atestigua en la documentación de esta institución (ES/AHPHU-U-000366).

estudio en el pueblo de su naturaleza y ejerció su profesión en los juzgados de Zaragoza y Pina (Zaragoza), adonde por asuntos familiares le fue preciso trasladarse»⁵.

No obstante, junto a su trayectoria académica como estudiante en las Facultades de Leyes y Cánones de Huesca, y sus primeros pasos en la abogacía, Mariano Peralta desarrolló otras facetas en esta etapa inicial de su vida: la docente, la militar y la lexicográfica.

En cuanto a la labor docente, muy limitada en el tiempo, el arandiguino fue uno de los bachilleres que en el curso 1829/1830 estuvo encargado, con autorización del rector, de algunas explicaciones extraordinarias en el grado de Leyes de la Universidad de Huesca⁶.

La dedicación militar, en cambio, tuvo gran importancia en su trayectoria profesional. En 1820 ingresó como guardia nacional de infantería, puesto en el que permaneció, al menos, hasta 1836. De ideología liberal, en 1823, se inscribió en la Milicia Nacional Voluntaria y sufrió el sitio de Monzón⁷. Precisamente, por su adhesión al trono legítimo, es decir, a la reina Isabel II, el corregidor de Fraga le encargó el 1 de diciembre de 1833 el despacho de la tenencia de auditor de guerra del gobierno militar de Mequinenza (Zaragoza). Asimismo, ocupó la secretaría del gobierno militar y político de Talarn y Pallás (Lérida), y la de Policía cerca de once meses. Como premio a sus servicios, fue condecorado con la cruz de Isabel II, de Isabel la Católica y de San Fernando. Siendo ya juez, como se indica posteriormente, fue nombrado auditor honorario de guerra desde 1843⁸.

Por último, de gran relevancia para la filología aragonesa fue su labor lexicográfica que se concretó en la elaboración del primer diccionario aragonés publicado, el citado *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano* (PERALTA, 1836), compuesto de 887 voces⁹. Jerónimo Borao, en la introducción filológico-histórica a su *Diccionario de voces aragonesas* (1859), atribuyó a un hecho anecdótico el origen de la obra de

5. Las palabras citadas pertenecen a la carta que Mariano Peralta envió a la reina Isabel II, fechada el 2 de julio de 1856 y conservada en el mencionado expediente personal del magistrado.

6. Así consta en su expediente personal de magistrado y en el fondo histórico de la Universidad de Huesca (ES/AHPHU-U-000147).

7. Hay que recordar que en 1823, con el fin de restituir a Fernando VII, entró en España un ejército francés enviado por las potencias de la Santa Alianza que llegó a Monzón el 7 de mayo de ese año. La Milicia Nacional, en la que militaba Mariano Peralta, y la población comprometida con la Constitución se refugiaron en el castillo montisonense. Se rindieron el 21 de julio a las tropas realistas españolas que habían sustituido en el sitio a las francesas (GUIRAO, 2007: 131). Aparte de la propia declaración de Mariano Peralta, en una carta de fecha 29 de noviembre de 1840, diversos testimonios (Manuel Fernández, teniente coronel de Infantería, o Lorenzo Barber, vecino de la villa de Monzón) atestiguan su presencia en el sitio de Monzón en la fecha señalada. De hecho, en el curso 1822/1823, en la Sertoriana Universidad de Huesca, consta como lugar de residencia de Mariano Peralta el lugar de Monzón. La información y documentación citadas proceden del susodicho expediente personal de magistrado de Mariano Peralta y del fondo histórico de la Universidad de Huesca (ES/AHPHU-U-000129/000001).

8. Los datos expuestos se hallan también en el mencionado expediente personal de magistrado de Mariano Peralta. En dicho expediente, se indica que las credenciales de las condecoraciones citadas se perdieron durante la guerra civil en el Bajo Aragón.

9. La revista *Aragón* reeditó entre marzo y noviembre de 1933 esta primera impresión de la obra de Mariano Peralta, precedida de una breve nota introductoria firmada por las iniciales E. C., correspondientes a Eduardo Cativiela.

Peralta: «Habíase provisto el autor, contra la irreflexiva intolerancia de la corte, con un catálogo de 150 voces vitandas, que le facilitó un celoso amigo; pero escapósele, a pesar de esta prevención, la palabra *ternasco*, y la graciosa burla conque fue saludada le determinó a escribir aquella obrita» (BORAO, 1859: 102).

Aunque Peralta no alude a la anécdota concreta, dedicó su obra a Braulio Foz, sin embargo, no solo por haberle dado su aprobación y animado a publicarlo, sino por «el derecho que tiene V. a ella, como escritor aragonés, que no se deshonra de parecerlo en su estilo» (PERALTA, 1836: III). Sin duda, luchar contra los prejuicios de la intelectualidad española y aragonesa hacia el aragonés y contribuir a la valoración positiva de esta lengua, entendida en aquel momento histórico como el derecho de que fuera incorporada a la oficial, el castellano,¹⁰ fueron algunos de los estímulos de Peralta para redactar la obra (PERALTA, 1836: V), pero no los únicos. Le alentaba también la idea de que el diccionario fuera un instrumento eficaz para el ejercicio de su profesión (PERALTA, 1836: VI-VII):

Un gran provecho resultará a los magistrados para entender las declaraciones de los testigos, para penetrar la fuerza de los contratos y ordinationes redactadas en este lenguaje, pero también se originará otro beneficio y es que muchas de estas voces desechadas ahora con hastío como bárbaras puedan ser admitidas algún día en el *Diccionario* de la lengua.

De hecho y por un lado, el trabajo lexicográfico de Mariano Peralta, que fue reseñado por la prensa de la época¹¹, contó con el beneplácito de la Real Academia Española. En una carta de su secretario, Francisco Martínez de la Rosa, fechada el 23 de junio de 1836, comunicaba a Peralta haber dado cuenta a la institución académica del escrito y del ejemplar del *Ensayo* que el de Arándiga había mandado. En dicha misiva, Martínez de la Rosa reproducía un fragmento del acta de la sesión de 23 de junio de 1836, en la que la RAE acordó manifestar a Mariano Peralta «el alto aprecio con el que lo ha recibido, ya por las luminosas ideas que vierte V. S. en su prólogo y ya por la riqueza que ofrece al lenguaje nacional», al tiempo que expresaba el deseo de que «seguirá V. S. dando pruebas de su laboriosidad y que le proporcionará la satisfacción de elogiar y recomendar, como lo ha hecho ahora su aplicación»¹². Pese

10. La idea de enriquecer el idioma castellano con las voces propias de Aragón se desarrolló a partir del academicismo dieciochesco. En concreto, los primeros colaboradores que se encargaron de recopilar voces aragonesas para la Real Academia Española fueron Joseph Siesso de Bolea, Francisco Escuder, Blas Antonio Nassarre y Joseph Torrero y Marzo. También el manuscrito anónimo titulado *Diccionario aragonés*, redactado probablemente entre 1803 y 1815 (BERNAL / NAGORE, 1999: 14-19), tiene esta misma intención.

11. En el *Diario de Avisos de Madrid* (22 de junio de 1836, p. 3), se destacaba lo siguiente:

Este joven jurisconsulto ha hecho un servicio importante a la lengua castellana con la publicación de esta obrita, a la que precede un erudito prólogo y todos debemos agradecerle esta prueba de laboriosidad. Todos los amantes de su patria debían hacer por sus respectivas provincias lo que este ha hecho por la suya. Así se enriquecería el idioma haciendo generales las voces y frases particulares. Aragón las tiene especialísimas como ha tenido en todos tiempos plumas valientes que honran la lengua y el ingenio español.

12. La copia de la carta de Francisco Martínez de la Rosa, de fecha 23 de junio de 1836, se halla en el señalado expediente personal de magistrado de Mariano Peralta.

Se explicaron los títulos 1.º, 3.º, 7.º y 8.º del libro primero, 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 6.º, 6.º, 7.º, 8.º, 9.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º, 14.º, 15.º, 16.º, 17.º, 18.º, 19.º, 20.º y 21.º del libro segundo, y 11.º, 12.º, 17.º y 18.º del libro tercero del Derecho Real de D. Juan Salas de J.º con fecha en Huesca a 1.º de Junio de 1830.

Mariano Peralta

Acta de la Universidad de Huesca, firmada por Mariano Peralta (Archivo Histórico Provincial de Huesca)

a ello, la Real Academia no incorporó las aportaciones del *Ensayo* hasta casi un siglo después, a través del Estudio de Filología de Aragón (también EFA), cuyo director, Juan Moneva, era miembro correspondiente de la RAE. En concreto, el EFA, que utilizó como fuentes primarias, entre otras, el trabajo de Peralta y el posterior de Borao¹³, envió a la RAE enmiendas y correcciones a la decimocuarta edición del *Diccionario académico*, así como voces aragonesas para que fueran tenidas en cuenta en la siguiente, que vio la luz en 1925 (BENÍTEZ, 2010: 97).

Por otro lado y en relación con el propósito de poner al servicio de la jurisprudencia herramientas lexicográficas como la suya¹⁴, Mariano Peralta incluyó el *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano* en la relación de méritos que elaboró el 27 de agosto de 1836, para obtener la judicatura en Ateca (Zaragoza), así como en otras solicitudes posteriores que presentó para conseguir este mismo empleo en otros destinos¹⁵. Con este fin, adjuntaba una copia de la carta original de Martínez de la Rosa citada.

No tardó mucho en conseguir su primer nombramiento como juez de primera instancia interino de Aliaga (Teruel). Fue el 16 de diciembre de 1837 y tomó posesión de la plaza el 22 de enero de 1838. Estando en este municipio de Teruel, solicitó, con fecha 24 de abril de 1838, un nuevo destino que no tuviera «los fríos intensos» de ese lugar y, poco después, el 30 de mayo se le concedió la plaza de Logrosán (Cáceres). La estancia en Extremadura fue breve, ya que el 16 de julio de 1838 fue destinado a Híjar (Teruel), aunque residió en Albalate del Arzobispo (Teruel). El 18 de mayo de

13. El citado *Diccionario de voces aragonesas* de Jerónimo Borao (1859) ya había incorporado las voces del *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano* de Mariano Peralta, en un proceso acumulativo que continuaron el *Diccionario aragonés* del EFA y el *Nuevo diccionario etimológico aragonés* de José Pardo Asso (Zaragoza, Imprenta del Hogar Pignatelli, 1938). No fue casual que este último fuera subvencionado por la Diputación Provincial de Zaragoza, ya que su presidente Miguel Allué Salvador, nombrado tras el golpe militar del 18 de julio de 1936, alentó su edición en detrimento del proyecto lexicográfico del EFA que, por aquellos años, continuaba en solitario Juan Moneva (BENÍTEZ, 2012: 68-69).

14. Sobre la relación entre la lexicografía aragonesa y el derecho durante el siglo XIX y principios del XX, véase LÓPEZ SUSIN (2005).

15. Las relaciones de méritos presentadas por Mariano Peralta para la solicitud de judicaturas, se conservan también en su expediente de magistrado.

1839, estando todavía en Híjar, pidió licencia para ir a los baños de Panticosa y, el 6 de agosto de ese mismo año, solicitó a la regencia del Reino el juzgado de Pina, al haber sido asesinado por los facciosos el juez de esa localidad¹⁶:

A pesar de los peligros que ofrece aquel pueblo, el esponente preferiría su juzgado al de Híjar, por estar más próximo a su familia, que en esta guerra asoladora ha sufrido los mayores padecimientos por sostener con las armas en la mano la justa causa de V. M.; y últimamente han sido secuestrados por los facciosos todos los bienes de la esposa del esponente, que se halla en Monzón sufriendo las mayores privaciones y atendida a la beneficencia de sus parientes, sin poderse reunir con su marido por la inseguridad y peligros del camino.

La petición de Mariano Peralta no fue atendida y el 31 de diciembre de 1840 obtuvo la propiedad del juzgado de Híjar. Permaneció en él hasta el 10 de abril de 1842, cuando fue destinado a Fuente de Cantos (Badajoz). Recién llegado al nuevo destino, solicitó trasladarse a Zaragoza, Barcelona o a cualquier juzgado de Aragón y, un año después, al no haber conseguido el propósito, lo hace de nuevo, amparándose en el informe de los médicos de esta localidad extremeña, José M.^a del Castillo y José Márquez, que certifican que Mariano Peralta, «de temperamento eminentemente nervioso», ha sufrido algún ataque por el calor, la sequedad y los alimentos¹⁷.

En esta ocasión, el traslado le fue concedido a uno de los lugares solicitados y el 9 de noviembre de 1843 fue nombrado juez de primera instancia del juzgado cuarto de Barcelona. Su ascenso en la judicatura continuó y, el 18 de abril de 1845, se le concedieron los honores de magistrado de la Audiencia de Mallorca¹⁸. Sin embargo, unos meses después, por Real Orden de 4 de noviembre de 1845, fue separado y cesado del citado juzgado de Barcelona, ya que fue encarcelado en la Ciudadela de dicha ciudad hasta el 15 de febrero de 1846, «por suponerle conspirador con varias personas de aquella ciudad y en relación con los emigrados en Francia para restablecer el sistema que cayó en 1843»¹⁹.

Aunque la causa fue sobreseída y Mariano Peralta quedó absuelto de los cargos que lo vinculaban con una conspiración de sublevación planeada en Marsella y que

16. La carta de Mariano Peralta a la reina, de fecha 6 de agosto de 1839, así como los datos ofrecidos sobre sus destinos como juez de primera instancia interino, se hallan en su expediente personal de magistrado. También se da cuenta de su primer nombramiento en *El Eco del comercio* (25 de diciembre de 1837, p. 1).

17. El informe médico y la carta de petición de traslado, firmada por Mariano Peralta y fechada el 1 de mayo de 1843, se encuentran en su expediente de magistrado. Allí se halla igualmente la adjudicación en propiedad del juzgado de Híjar y el traslado a Fuente de Cantos. *El Eco del comercio* también dio cuenta de estos dos hechos (4 de enero de 1841, p. 1; y 25 de abril de 1842, p. 1).

18. La información se halla en el expediente personal de magistrado de Mariano Peralta. Se dio cuenta del traslado a Barcelona, asimismo, en *El Católico* (17 de noviembre de 1843, p. 5).

19. La cita textual pertenece al escrito de Juan González, de fecha 10 de noviembre de 1855, conservado en el expediente de jubilación de Mariano Peralta (Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Hacienda, leg. 2833, exp. 785). En dicho expediente, se detalla el proceso de detención y acusación a que Mariano Peralta fue sometido. La prensa de la época también se hizo eco de su encarcelamiento (*El Español*, 18 de noviembre de 1845, p. 1; y 4 de diciembre de 1845, p. 1).

debía llevarse a cabo en Barcelona, el magistrado aragonés quedó en una difícil situación personal, profesional y económica, como expresó en las varias cartas que dirigió a la reina Isabel II hasta que fue repuesto como juez: «¿De qué sirve, señora, la absolución habiendo quedado el exponente sin salud, sin carrera y sin honor y, hasta cierto punto, por no estar rehabilitado, en un envilecimiento, y, sumido con su familia, en una honrosa sí, pero espantosa indignancia [...]?».²⁰ Incluso, años después del suceso, recordaba a la reina las graves consecuencias que tuvo para él aquel hecho²¹:

No hay, señora, no puede haber remedio para la mayor parte de las pérdidas que se le irrogaron: es imposible que vuelva a la vida su padre a quien mataron aquellos y pesares, y no puedo querer ya ni perseguir al calumniador ni la indemnización de perjuicios. Pero pide que se le abone como tiempo de servicio efectivo el que medió entre el suceso y su toma de posesión en Burgos.

Pese a que el 12 de diciembre de 1846 fue nombrado, de nuevo, juez de primera instancia de Santa Cruz de Tenerife, no tomó posesión del cargo. Esperó a un segundo nombramiento, el 8 de enero de 1847, para hacerlo en Burgos, plaza que ocupó el 30 de enero de 1847. Un año después, el 22 de agosto de 1848, se trasladó a Lorca (Murcia)²². Desde este lugar, Mariano Peralta se dirigió a la reina en varias ocasiones pidiéndole un destino donde hubiera Universidad o estudios de Comercio para dar educación y carrera a sus ocho hermanas menores huérfanas, de las que él se había hecho cargo. En concreto, el 23 de enero de 1849, solicitó con esta finalidad las plazas de Palma de Mallorca o Barcelona y, más tarde, el 17 de octubre de 1849, unos vecinos de Lorca ayudaban a Peralta en esta solicitud, dirigiendo a la reina un escrito para que le concediera el traslado, ya que el clima no era bueno para su salud, al tiempo que afirmaban de él que «su probidad, su independencia, su extraordinaria firmeza, su singular actividad aseguraban el cumplimiento de la ley». Todavía en mayo de 1850, Mariano Peralta insistió a la reina en que cambiara su trabajo y funciones de juez por las de



Portada del *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, editado en 1836

20. Carta de Mariano Peralta a la reina Isabel II, de fecha 30 de septiembre de 1846, depositada en su expediente personal de magistrado. En él, se hallan, asimismo, varios escritos que el juez aragonés dirigió a la reina en parecidos términos a los expresados en la misiva transcrita.

21. Carta de Mariano Peralta, fechada el 4 de enero de 1859 e incluida en su expediente personal de magistrado.

22. La información de estos nombramientos y tomas de posesión se ha extraído del expediente personal de magistrado de Mariano Peralta.



Arándiga, lugar de nacimiento de Mariano Peralta

magistrado, debido a sus enfermedades y por tener que ocuparse de sus todavía seis hermanas huérfanas y de su mujer Concepción Ardid²³.

Tras los repetidos ruegos, el 26 de julio de 1850 le fue concedido el traslado a Palma de Mallorca como juez de primera instancia, puesto del que tomó posesión el 17 de agosto. Sin embargo, el 1 de mayo de 1853 le escribió a la reina quejándose de haber servido los juzgados de Burgos, Lorca y Mallorca «que acaso sean los más pesados de España» y de su mala salud. Fue precisamente en ese año de 1853 y en Palma de Mallorca cuando se reimprimió el *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, por la imprenta de Pedro José Gelabert (PERALTA, 1853)²⁴. En la portada, el nombre del autor, don Mariano Peralta, se oculta tras las iniciales D. M. P., y desaparece de ella la indicación de «abogado de los Tribunales del Reino». Asimismo, la dedicatoria a Braulio Foz aparece ahora fechada en «Zaragoza, 6 marzo de 1835» y firmada con la abreviatura M. P.

Tardó tres años en conseguir un cambio en su situación laboral. El 9 de mayo de 1856 pasó de juez de primera instancia al Tribunal Superior de Palma de Mallorca con carácter interino, puesto del que tomó posesión el 27 de dicho mes. Tras unos meses, el 19 de septiembre, fue nombrado magistrado en propiedad de la Audiencia de La Coruña; el 11 de octubre, de la de Sevilla; el 14 de noviembre, de la de Burgos; el 19 de diciembre, de la de Mallorca; y el 25 de noviembre de 1857, de la de Albacete. En esta última fecha, solicitó traslado a Barcelona para poder ir a los baños de Caldas. La petición fue concedida inmediatamente, ya que el 16 de diciembre fue nombrado magistrado de la sala primera de la Audiencia de la ciudad condal²⁵.

23. La correspondencia sobre la petición de traslado de Mariano Peralta desde Lorca se halla también en su expediente personal de magistrado.

24. Esta reimpresión fue reeditada en facsímil en 1984 por Ediciones El Museo Universal, precedida de una presentación sin firmar y un escrito «Acerca de los grabados» decimonónicos que ilustran el trabajo, de María Dolores Cabra. También fue reproducida en 1986 por Ediciones Moncayo, con prólogo de Francho Nagore (1986).

25. La información sobre el paso de Mariano Peralta como juez de primera instancia en Palma de Mallorca a magistrado de la sala primera de la Audiencia de Barcelona procede de *La Época* (20 de septiembre de

En verdad, los problemas de salud que Mariano Peralta manifestó a lo largo de su vida se intensificaron, especialmente a partir de 1866. Después de una crisis en septiembre de ese año, de la que se restableció, en diciembre sufrió un grave ataque de gota que hizo temer por su vida. Sin embargo, consiguió mantenerla hasta el 7 de febrero de 1869, fecha en la que Mariano Peralta, autor del primer diccionario aragonés publicado, falleció en Barcelona, donde desde joven quiso ejercer su profesión y cuando desempeñaba el cargo que siempre deseó, magistrado de la sala primera de la Audiencia Territorial²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Manuel (1953), *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos.
- BENÍTEZ, María Pilar (2010), *María Moliner y las primeras estudiosas del aragonés y del catalán de Aragón*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.
- (2012), *El Estudio de Filología de Aragón en la Diputación de Zaragoza (1915-1941). Hacia un Centro de Estudios Aragoneses*, Zaragoza, Aladrada Ediciones / Prensas Universitarias de Zaragoza / Diputación de Zaragoza.
- BERNAL, Chesús / NAGORE, Francho (eds.) (1999), *Diccionario aragonés*, Zaragoza, Edicions de l'Astral (Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses).
- BORAO, Jerónimo (1859), *Diccionario de voces aragonesas, precedido de una introducción filológico-histórica*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño.
- GUIRAO, Ramón (2007), «La comarca del Cinca Medio durante el convulso siglo XIX español», en Joaquín Sanz Ledesma (coord.), *Comarca del Cinca Medio*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 129-136.
- LATASSA, Félix / GÓMEZ URIEL, Miguel (1884-1886), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses*, Zaragoza, Calisto Ariño.
- LÓPEZ SUSÍN, José Ignacio (2005), «Vocabularios y derecho aragonés. Los glosarios de Parral», *El Ebro*, 4-5 (marzo de 2005), pp. 159-222.
- NAGORE, Francho (1986), «El diccionario de Peralta a siglo y medio de distancia», en Mariano Peralta, *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, Zaragoza, Moncayo, s. p.
- OVILO, Manuel (1859), *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Librería de Rosa y Bouret.
- PERALTA, Mariano (1836), *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, Zaragoza, Imprenta Real, [reeditado en la revista *Aragón*, 90 (marzo de 1933), pp. 46-47; 92 (mayo de 1933), pp. 87-88; 93 (junio de 1933), p. 114; 95 (agosto de 1933), p. 147; 96 (septiembre de 1933), p. 172; 97 (octubre de 1933), p. 182; y 98 (noviembre de 1933), p. 216].
- (1853), *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano*, Palma de Mallorca, Pedro José Gelabert, [primera reimpresión, reeditada en facsímil en Madrid, El Museo Universal, 1984; y en Zaragoza, Moncayo, 1986].

1856, p. 1; 13 de octubre de 1856, p. 1; 17 de noviembre de 1856, p. 1; 22 de diciembre de 1856, p. 1) y *La Discusión* (1 de diciembre de 1857, p. 3).

26. Los datos sobre los problemas de salud y fallecimiento de Mariano Peralta proceden de su expediente de magistrado, así como de *El principado* (23 de septiembre de 1866, p. 1050; 18 de diciembre, pp. 3106-3107; y 28 de diciembre, p. 3338), *La Ilustración Española y Americana* (núm. 6, marzo de 1870, p. 95) y *El Pensamiento Español* (13 de febrero de 1869, p. 4).



NOTAS SOBRE UNAS COPLAS D'A BAL DE BASA

Francho Nagore Laín

Filólogo

Fotos: Tresa Estabén

A ISTORIA

Dimpués de 180 añadas ubierto en Yebra de Basa, o bar Santa Orosia, que tamién yera restaurán e botiga que bendeba binos e carnezería, se zarra, seguntes podemos leyer en un reportache de Mercedes Portella publicato en *Diario del Alto Aragón* (18.01.2015, *Domingo*, p. 36). O bar ofriba serbizio a toda ra Bal de Basa e parti d'o Sobrebuerto, e se trobaba en os baxos de Casa Benita.

A istoria d'iste establimento ye larga: a memoria d'os bezinos s'alarga dica ros años 20 u 30 d'o sieglo xx, en que yera a señora Fermina a que ofriba o serbizio de bar e restaurán. Dimpués estió ro suyo fillo, José Campo, qui se fazió cargo d'o negocio, dica l'año 1948, en que lo traspasó a Agustín López, de Cortillas. Iste lo rechentó dica l'año 1967, en que se fa cargo Santiago Villacampa, de Casa Albéitar, de Yebra de Basa. Santiago treballaba en una fabrica de Samianigo, pero dixó ixe treballlo ta adedicar-se solo que a o bar-botiga-restaurán. O suyo chirmano Alfonso, que treballaba de piquero, l'aduyaba en os ratos libres. O 27 d'abiento de 2014 zarró as suyas puertas. Agora, os chirmanos Santiago e Alfonso espleitarán d'una merexitas bacacions que nunca tenieron en tantas d'añadas.

AS COPLAS

O 27 d'abiento se fazió en o mesmo bar una fiesta de despedida, con cantas e musica d'a colla «Miércoles de Cecina» e unos brindis que, ta rematar, lis adedicatoron os suyos sobrinos a os zaguers rechidors d'iste casa, os chirmanos Santiago e Alfonso Villacampa. Istas son belunas d'as letras que lis cantoron (cfr. Portella, 2015), que, como no podeba estar d'atra traza, son en aragonés d'ixa bal:

- 1 «Santiago Villacampa, /
- 2 que naziés en casa albéitar, /
- 3 y por más de cuarenta añadas /
- 4 cudiés de Casa Benita. //



A ilesia de Yebra de Basa

5 Repatañón y mairal, /
6 amante de Santa Orosia, /
7 banderista y campanero, /
8 archibo d'a nuestra istoria. //

9 Santiago con a guitarra /
10 y Alfonso con o biolín /
11 nos alegraban as fiestas /
12 dende Guarga enta Escartín. //

13 De Casa Benita /
14 has fecho pulmón /
15 d'o nuestro lugar; /
16 el colmado siempre abierto, /
17 de toas as chens... un fogar. //

18 Pa minchar-nos bel bocau /
19 u si t'has d'echar bel trago, /
20 no hai lugar más azertau /
21 nos ne bamos ta Santiago! //

22 Astí... chugar a o guiñote, /
23 astí... ra peña o clarete, /
24 charrar alredol d'a estufa, /
25 y buen bermú con cacagüete. //

26 O que izimos de Santiago, /
27 tamién d'Alfonso lo izimos, /
28 A ros dos ermanos damos /
29 d'amigos y combezinos: /
30 O nuestro agradezimiento! /
31 Y que bibáis muitos años!» //

NOTAS LINGÜÍSTICAS

O primero que cal acobaltar ye a importancia relatiba d'istas coplas, por modestas e zercustanzials que pueden estar, data ra escasez de textos en aragonés d'a Bal de Basa, pos cuasi se reduzen a os diferens papels d'a Pastorada de Santa Orosia (Gurría, 2005: 207-208; Latas, 2012; Nagore, 2013: 259-266; Satué, 1987, 1990). Encara que ye un testo curto e no ye prosa, manimenos podemos fer un chiquet estudio e comentar bels aspectos d'intrés. En toz os casos señalamos o lumero d'a ringlera dimpués de cada forma u palabra.

No bi ha denguna carauteristica notable en a fonetica, si no ye bels rasgos de castellanización, como pueden estar: *fecho* (14; en cuenta de *feito*), *naziés* (2; en cuenta de *naxiés*), *echar* (19; en cuenta de *chitar*), *ermanos* (28; en cuenta de *chirmanos*). Si bien *erma-*



Molimento d'omenache a Alfonso Villacampa. O testo d'a placa diz «A nuestro queríu señor Alfonso Villacampa (1889-1981): tu fues por muitas añadas mosico d'o nuestro danze y amés, como güen montañés, toas ixas costum-bres biellas que fan pincha a nuestra tierra. Asinas fan recordanza de tu y de toz os nuestros antepasaus, os fillos d'o tuo lugar. Yebrá de Basa, 25 de junio de 1995»

nos e *naziés* son castellanismos comuns e chenerals, ye menos esplicable a presencia d'as formas foneticamén castellanizadas *fecho* e *echar*. También se puede señalar a perda d'a *-d-* interbocalica en *toas* (17, por *todas*), rasgo más bien bulgar, que se debe a una prenunzia relaxata.

En morfolochía i beyemos, en primer puesto, que o paradigma d'os articlos ye *o*, *a*, *os*, *as*, que son as formas que se beyen en situazió inicial u dezaga de consonán: *o nuestro agradezimiento* (30), *o que izimos* (26), *con a guitarra* (9), *con o biolín* (10), *nos alegraban as fiestas* (11), *toas as chens* (17).

Pero, como ye propio d'ista redolada, trobamos tamién a forma *ro*, *ra*, *ros*, *ras*, barián u alomorfo que se da en situazió posbocalica: *astí... ra peña o clarete* (23), *a ros dos ermanos* (28). Con tot e con ixo, no se troba en todas as occasions: en concreto, cuan concurren a prep. *de* e l'articlo determinato, no i trobamos as formulas *de ro*, *de ra*, sino a contrazió d'o, d'a: *archivo d'a nuestra istoria* (8), *d'o nuestro lugar* (15), *alredol d'a estufa* (24). Tampó no se troba ra barián posbocalica en: *peña o clarete* (23). Cuan se da concurrencia d'a prep. *a* más l'articlo, i trobamos a formula con l'articlo *ro* (que ye abitual, por exemplo, en a Bal de Tena, en a Bal de Broto u en a Bal de Bio, asinas como en o Semontano) solamén en un caso, o ya cuaternato *a ros dos ermanos* (28), entre que en atro caso trobamos a formula *a o*: *chugar a o guiñote* (22).

Ta rematar, cal señalar a presencia, en una ocasió, de l'articlo *el*, forma propia d'o castellano, que parixe que ye amprata de conchunta con o sustantibo: *el colmado* (16). Ye dizir: parixe que se produze l'ampre d'o sintagma completo e d'astí que i trobamos a forma *el* e no pas a forma *o*.

Os achetibos posesibos s'emplegan seguntes a construzió tipica en aragonés, ye dizir, con a forma plena e prezeditos de l'articlo: *d'a nuestra istoria* (8), *d'o nuestro lugar* (15), *o nuestro agradezimiento* (30).

En cuanto a os indefinitos, podemos beyer o pronombre *to*, *toa*, *toz*, *toas* cast. 'todo, toda, todos, todas': *de toas as chens* (17); más intresán ye l'achetibo *bel*, ya que ye una forma muito espezfica de l'aragonés: *bel bocau* (18), *bel trago* (19); en fin, a forma *muito*, *muita* cast. 'mucho, mucha': *muitos años* (31), que merexe estar subrayata por a conserbazió d'a fonetica propia de l'aragonés (lat. MULTU > arag. *muito*), ya por disgrazia perdida en muitas redoladas.



Yebra de Basa. Panorama ent'o Sur o día 20 de febrero de 2015



A Bal de Basa dende Yebra de Basa. Panorámica enta l'Este

Os pronombres presonals se difenzian bien d'os articlos en a tercera presona, como contrimuestra a forma *lo: tamién d'Alfonso lo izimos* (27). En a primera presona de plural trobamos a forma atona *nos: nos alegraban as fiestas* (11), *pa minchar-nos bel bocau* (18), *nos ne bamos ta Santiago* (21).

O complemento pronominalo-alberbial lo trobamos en a forma *ne*, emplegado con un berbo intransitivo de mobimiento conchugato como pronominal: *nos ne bamos ta Santiago* (21).

En cuanto a os verbos, truca l'atención, en primer puesto, a buena conserbación d'o morfema propio d'a segunda presona de singular d'o preterito indefinito: *naziés* (2) cast. 'naciste', *cudiés* (4) cast. 'cuidaste'. Por atro costato, a mala conserbación d'o morfema d'a segunda presona de plural, como beyemos en: *bibáis* (31), en cuenta de *bibaz*.

Os partizipios parixe que se fan en *-au*, no pas en *-ato*: *azertau* (20). A iste respeuto cal dizir que en a Pastorada de 1969 de Yebra de Basa se rechistra, por cuenta, una forma en *-ato*: *enfadato* (Latas, 2012: 24). Y en atras pastoradas d'a decada de 1960 se troban tamién formas de partizipio en *-ito*, como *caíto*, *benito* (Gurría, 2005: 241).

Ya ye dito que o partizipio irregular de *fer*, *feito*, s'emplega en a forma foneticamén castellanizata *fecho* (14). Tamién ye forma castellanizata *bamos* (21), primera presona de plural d'o presén d'endicatibo d'o berbo *ir*, ya que a forma propia de l'aragonés ye *imos*.

A forma ta espresar a existencia impresonal en presén que trobamos en o testo ye *hai*: *no hai lugar más azertau* (20); pero, por o que sapemos, a formula tradicional en l'aragonés d'a Bal de Basa yera *b'ha*, *b'eba* (Nagore, 2013: 260).

Entre os alberbios, se pueden menzionar: *alredol* (24), *astí* cast. 'ahí' (22, 23), *más* (29), *siempre* (16), *tamién* (27).

I trobamos as siguiens preposizions: *con* (9, 10), *de* (3, 13, 26), *dende* cast. 'desde' (12), *en* (2), *pa* (18), *enta* cast. 'hasta' (aunque más abitualmén tien a sinificación de 'hacia', aquí s'emplega con balura de 'hasta'): *dende Guarga enta Escartín* (12), *ta* cast. 'a, hacia': *nos ne bamos ta Santiago* (21). Asinas que beyemos que en iste testo bi ha una espezialización clara: *enta* 'hasta' fren a *ta* 'a, hacia'. Por atro costato, beyemos a contración de prep. *de > d'*, debán de palabra que empezipia por bocal, como ye común en aragonés: *si t'has d'echar bel trago* (19), *d'Alfonso* (27).

En cuanto a ra morfolochía lesica podemos beyer:

- os sufixos deribatibos *-ada*: *añadas* (3); *-ista*: *banderista* (7); *-ero*: *campanero* (7); *-ar*: *fogar* (17); *-miento*: *agradezimiento* (30).
- o prefixo *con-*: *combezinos* (29).

- os sufixos apreziatibos *-ón*: *repatañón* (5); *-ete*: *clarete* (23). O primero, *-ón*, endica a o mesmo tempo 'de midas chiquetas' e 'apreziao, bisto con cariño'. Antiparti, ye intresán beyer cómo se produze una disimilación entre nasals: *n / n > ñ / n*, cosa que ye común en aragonés cuan s'aplica iste sufixo *-ón* a una base que tien una *-n*- en a rematanza, como, por exemplo, en: *manzana* à *manzañón*, *bentana* à *bentañón*. Por tanto, en *repatán* à *repatañón* trobamos un atro caso d'o mesmo fenomeno. En cuanto á *-ete*, puede considerar-se una forma castellanizata, pos en aragonés ye *-et* (*-é*, *-ér*); en *clarete* cal beyer, por tanto, más que o sufixo *-ete*, una palabra completamén lesicalizata, que ye estata amprata d'o castellano.

BOCABULARIO

En o respetibe a o bocabulario, podemos replegar os rechistros siguiens:

- abierto** part. d'o berbo *abrir*: *siempre abierto* (16).
- agradecimiento** s. m. cast. 'agradecimiento': *damos / d'amigos y combezinos: / O nuestro agradecimiento* (28)
- albéitar** s. m. cast. 'veterinario'. Aquí se fa serbir como nombre d'una casa: *casa albéitar* (2). Sobre a etimolochía d'*albéitar* se beiga Bal (2013).
- alegrar** b. intr. / tr. *nos alegraban as fiestas* (11).
- alredol** alb. de puesto, cast. 'alrededor': *charrar arredol d'a estufa* (24).
- amante** s.m. / ach. 'que ama muito': *amante de Santa Orosia* (6).
- amigo** s. m.: *damos / d'amigos y combezinos: / O nuestro agradecimiento* (28)
- añada** s. f. 'período de tiempo d'un año': *por más de cuarenta añadas* (3).
- año** s. m.: *y que bibáis muitos años* (31).
- archibo** s. m.: *archibo d'a nuestra istoria* (8).
- astí** alb. de puesto, cast. 'ahí': *Astí... chugar a o guiñote* (22), *astí... ra peña o clarete* (22).
- azertau** ach. 'acertado, apropiado': *no hai lugar más azertau* (20).
- banderista** s. m. 'presona que leba a bandera u que fa a cortesía con a bandera': *banderista y campanero* (7).
- bel** ach. indef. cast. 'algún': *bel bocau* (18), *bel trago* (19).
- bermú** s. m. 'vermut': *y buen bermú con cacagüete* (25).
- bibir** b. intr.: *y que bibáis muchos años* (31).
- biolín** s. m.: *con o biolín* (10).
- bocau** s. m. 'troz de cualsiquier cosa que se mincha, un poquet de comida': *pa minchar-nos bel bocau* (18).
- buen** ach.: *y buen bermú con cacagüete* (25).
- cacagüete** s. m. cast. 'cacahuete': *y buen bermú con cacagüete* (25).
- campanero** s. m. 'presona que se fa cargo de bandiar as campanas': *banderista y campanero* (7).
- casa** s. f.: *en casa albéitar* (2), *de Casa Benita* (13).
- charrar** b. intr. cast. 'hablar': *charrar arredol d'a estufa* (24).
- chen** s. f. cast. 'gente': *de toas as chens* (17). S'albierta que encara que ye un coleutibo, se fa serbir en plural, talmén con un caráuter espresibo.
- chugar** b. intr. / de tr. preposicional, cast. 'jugar': *Astí... chugar a o guiñote* (22).
- clarete** s. m. 'mena de bino más claro que o bino tinto pero menos claro que o blango': *astí... ra peña o clarete* (22).
- combezino** s. m.: *damos / d'amigos y combezinos: / O nuestro agradecimiento* (28)
- con** prep.: *y buen bermú con cacagüete* (25).
- cuarenta** ach. lumeral: *por más de cuarenta añadas* (3). Aquí trobamos a forma coincidén con o castellano, a más estendita por l'Alto Aragón actualmén, fren a ra forma más chenuina en aragonés, *cuarenta*.
- cudiar** b. tr. cast. 'cuidar': *cudiés de Casa Benita* (4).
- dar** b. tr.: *damos / d'amigos y combezinos: / O nuestro agradecimiento* (28)
- dende** prep. cast. 'desde': *dende Guarga enta Escartín* (12).
- dos** ach. lumeral cardinal: *a ros dos ermanos* (28).
- echar** b. tr.: aquí se fa serbir con o sentito fig. de 'beber': *u si t'has d'echar bel trago* (19).
- enta** prep. cast. 'hacia' / 'hasta'. Aquí tien clarámén a sinifización de 'hasta': *dende Guarga enta Escartín* (12).
- ermano** s. f. cast. 'hermanos': *a ros dos ermanos* (28).
- estufa** s. f.: *charrar arredol d'a estufa* (24).

fecho part. d'o b. *fer*, cast. «hecho»: has fecho pulmón (14). Ye forma castellanizata foneticamén, por *feito*.

fiesta s. f.: *nos alegraban as fiestas* (11).

fogar s. m. cast.: 'hogar': *de toas as chens... un fogar* (17).

guiñote s. m. 'chuego de cartas': *Astí... chugar a o guiñote* (22).

guitarra s. f.: *con a guitarra* (9).

istoria s. f.: *archibo d'a nuestra istoria* (8).

izir b. tr. cast. 'decir': *O que izimos de Santiago* (26), *tamién d'Alfonso lo izimos* (27).

lugar s. m. 'lugar, sitio': *no hai lugar más azer-tau* (20).

lugar s. m. cast. 'pueblo': *d'o nuestro lugar* (15).

mairal s. m. 'pastor prenzipal que tien por debaxo, a o suyo cargo, pastors e repatañs': *repatañón y mairal* (5).

minchar b. tr. cast. 'comer': *pa minchar-nos bel bocau* (18).

muito, muita ach. indef. cast. 'mucho, mucha': *y que bibáis muitos años* (31). A forma *muito* la replegaba Saroihandy en Sobás (Bal de Basa), en 1905 (Latas, 2007: 18).

nazer b. intr. cast. 'nacer': *que naziés en casa albéitar* (2).

ne compl. prnl.-alb.: *nos ne bamos ta Santiago* (21).

no alb. de negación: *no hai lugar más azertáu* (20).

nos pron. pres. atono de 2ª presona de pl.: *nos alegraban as fiestas* (11), *pa minchar-nos bel bocau* (18), *nos ne bamos ta Santiago* (21).

nuestro ach. pos.: *damos / d'amigos y combe-zinos: / O nuestro agradeximientu* (28)

o, a, os, as art. det. cast. 'el, la, los, las': *con a guitarra* (9), *con o biolín* (10), *de toas as chens* (17), *chugar a o guiñote* (22), *d'o nuestro lugar* (15), *alredol d'a estufa* (24), *o que izimos* (26), *o nuestro agradeximientu* (30).

pa prep. 'para': *pa minchar-nos bel bocau* (18).



Yebra de Basa. Panorama enta L'Oueste

peña s. f. 'colla de presonas que s'achunta ta chugar u fer bella autibidá conchunta de tipo festibo': *astí... ra peña o clarete* (22).

pulmón s. m.: *has fecho pulmón* (14). S'emplega en sentito figurato: 'puesto en do se respira amplamén, u en do a chen puede respirar o esprito d'o lugar'. Puede estar que por ixo mesmo se faiga serbir ista forma, que ye castellanana, fren a ra forma común en aragonés, *libiano*.

que conch.: *y que bibáis muitos años* (31).

que pron. relat.: *O que izimos de Santiago* (26).

repatañón s. m. 'repatañ chicorrón': *repatañón y mairal* (5).

ro, ra, ros, ras art. det. [barián posbocalica] cast. 'el, la, los, las': *a ros dos ermanos* (28), *astí... ra peña o clarete* (23).

si conch. cond.: *si t'has d'echar bel trago* (19).

siempre alb.: *siempre abierto* (16).

ta prep. cast. 'a, hacia': *nos ne bamos ta Santiago* (21).

tamién alb. cast. 'tamién': *tamién d'Alfonso lo izimos* (27).

te pron. pres. atono de 2ª presona: *t'has d'echar bel trago* (19).

to, toa, toz, toas pron / ach. indef. cast. 'todo, toda, todos, todas': *de toas as chens* (17).

trago s. m.: *u si t'has d'echar bel trago* (19).

u conch. disy. cast. 'o': *u si t'has d'echar bel trago* (19).

y conch. cop.: *y buen bermú con cacagüete* (25), *y que bibáis muchos años* (31).

Ista ye a referencia d'iste chiquet repertorio lesico, seguntes as pautas d'o *EBA* (1999):

Autor: NAGORE

Codigo /añada: NAG 2015.

Caráuter: local.

Se refiere á: Yebra de Basa.

Lumero de rechistros: 71.

Faiga onra ista chiqueta replega ta completar, enamplar u confirmar o que conoxemos dica agora d'o bocabulario d'a Bal de Basa: as 158 dentradas rechistratas por



«Casa Benita», en do yera dica agora o bar Santa Orosia, que también yera botiga de binos, carnezería e restaurán

Saroiñandy en Yebra de Basa en 1905 (Latas, 2008), as 68 dentradas rechistratas en Sobás (Bal de Basa) en 1905 por Saroiñandy (Latas, 2007), As 77 que proporciona Latas (2000), procedens d'un proyecto de dizionario aragonés feito por Jean-Louis Fossat con materials de Gerhard Rohlfs, son de Fablo e Sobrepuerto, en fin, as 530 dentradas rechistratas por Blasco Arguedas / Sanchez Barea (2005: 187-194).

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Santiago (2013), «Nabatiando entre bocables / 09: *treballo / albéitar, mariscal*», *Fuellas*, 213-214 (chinero-abril 2013), p. 18.
- BLASCO ARGUEDAS, Cristina / SANCHEZ BAREA, Manuel (2005), «Tradición oral en Ballibasa», en Blasco *et al.*, 2005, pp. 11-199.
- BLASCO ARGUEDAS, Cristina / SANCHEZ BAREA, Manuel / GURRÍA GONZÁLEZ, Alejandro (2005), *Tradición oral y habla de Ballibasa*. Samianigo, Comarca Alto Gállego (col. «Yalliq», 8).
- EBA (1999): Nagore Laín, F. (dir.), *Endize de bocables de l'aragonés seguntes os repertorios lexicos de lugars y redoladas de l'Alto Aragón*. 4 tomos, Uesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999.
- GURRÍA GONZÁLEZ, Alejandro (2005), «Situación actual y evolución del aragonés en Yebra de Basa», en Blasco *et al.*, 2005, pp. 201-261.
- LATAS ALEGRE, Óscar (2000), «Voces de Ballibasa y Sobrepuerto», *O Zoque*, 2, p. 8.
- (2007), «Vocabulario aragonés de Sobás en 1905», *O Zoque*, 7, pp. 17-18.
- (2008), «Vocabulario aragonés de Yebra de Basa en 1905», *O Zoque*, 8, pp. 36-37.
- (2012), «Datación d'una pastorada de Yebra de Basa», *Fuellas*, 209 (mayo-chunio 2012), pp. 24-25.
- NAGORE LAÍN, Francho (2013), *Lingüística diatópica de l'Alto Aragón. Cómo ye l'aragonés de cada puesto: características, bibliografía, textos, mapas*. Uesca, Publicazions d'o Consello d'a Fabla Aragonesa (col. «A tefla de cuatro fuellas», 8).
- PORTELLA, Mercedes (2015), «Se cierran por última vez más de 180 años de historia en Yebra», *Diario del Alto Aragón* (18.01.2015), *Domingo*, p. 36.
- SATUÉ OLIVÁN, Enrique (1987), «La Pastorada del dance de Yebra de Basa en honor de Santa Orosia», *Serrablo*, 66, pp. 8-9.
- (1990), «La Pastorada de Yebra de Basa», *Serrablo*, 75, pp. 6-7.



ARAGONAUTAS

Aragoneses olvidados. Náufragos de la historia

Fico Ruiz
Historiador

JERÓNIMO SORIANO, UN PEDIATRA MODERNO DEL SIGLO XVI

En nuestros días, nos es imposible imaginar lo frágil que ha sido la vida humana desde que el *homo sapiens* comenzara a poblar la Tierra hasta hace tan solo unos años, cuando fue descubierta la penicilina y se generalizó el uso de los antibióticos, una vez finalizada la II Guerra Mundial. Un catarro mal curado, una simple rozadura que sangrara y se infectara, la rotura de una muela o cualquier otro problema de salud que en la actualidad solo representa una enojosa molestia pasajera no era extraño que desembocara en una segura condena a muerte.

Los más expuestos al peligro eran, como cabe suponer, los más débiles. Y entre estos, el colectivo con mayor número de afectados, con diferencia, era el de los niños, diezmado por la ausencia de condiciones higiénicas y la deficiente alimentación. Por poner un ejemplo, la tasa de mortalidad infantil (el número de fallecidos antes de cumplir un año de vida, de cada mil nacimientos), que en España era del 3,1‰ en 2012, solo una centuria antes, en 1901, ascendía hasta el 185,9‰. De cada mil niños que llegaban al mundo, casi doscientos fallecían antes de poder celebrar su primer cumpleaños. Y si eso ocurría en los albores del siglo xx, ¿qué no sucedería en el siglo xvi?

En esa época la Medicina todavía estaba anclada en los escasos tratados grecorromanos que habían logrado franquear el pantanoso filtro de la Edad Media. Textos atribuidos a Hipócrates, Aristóteles, Celso, Dioscórides o Galeno eran lo único que alumbraba a quienes intentaban sanar al prójimo, antes de que Vesalio y la sistemática disección de cadáveres, a pesar de la oposición de la Iglesia, comenzaran a minar muchos de los irrefutables dogmas de la Antigüedad. Esas eran las contadas armas, junto con lo aprendido en el ejercicio de su profesión, con las que podían batallar en el día a día los más cualificados especialistas.



Uno de los más sorprendentes, admirables y «revolucionarios» médicos de su tiempo se llamó Jerónimo Soriano, y nació y vivió en Teruel. No buscó nunca el beneficio económico ni el reconocimiento académico por la práctica de su trabajo. Su única preocupación fue la de restablecer la salud de los enfermos o, al menos, aliviar sus dolores y mejorar sus condiciones de vida. Sus escritos tuvieron gran repercusión durante décadas tanto en España como en Europa y América. Y la historia de la Pediatría (un término que no se comenzó a utilizar hasta bien entrado el s. XVIII) no sería la misma sin las aportaciones de Soriano, quien se anticipó en varios siglos a diagnósticos y logros de la Medicina contemporánea.



No se sabe con exactitud la fecha de su nacimiento. Es probable que fuera en torno a 1540, pues en el año 1600 asegura llevar «cuarenta años de ejercicio de la facultad médica». Debió de cursar estudios en Valencia y Zaragoza, parece ser que con la ayuda económica de un protector llamado Gaspar de Pedro, luego perseguido por la Inquisición. Pero casi toda su vida profesional transcurrió en la capital turolense. Allí se ocupó de los problemas de salud de pacientes adinerados, aunque sin olvidar nunca a los más desfavorecidos, a quienes atendió de forma gratuita y por los que sintió una especial devoción, hasta el punto de llegar a ser conocido entre sus conciudadanos como «señor san Jerónimo».

En 1595 llevó a la imprenta su *Libro de experimentos médicos fáciles y verdaderos, recopilados de gravísimos autores*, considerado la más antigua «enciclopedia



médica» en castellano, dirigida a un público amplio y no solo a los especialistas. Aunque la verdad es que por aquel entonces eran pocos los privilegiados que sabían leer y tenían la suficiente capacidad económica como para comprar un ejemplar, la publicación circuló pródigamente, pues fue reeditada hasta en quince ocasiones, la última en el año 1700.

Con la intención de llegar al mayor número de lectores, Soriano eligió el castellano para difundir sus saberes y no el latín, la lengua internacional del momento y la usada habitualmente en la composición de obras científicas. Su fin último era el de instruir a la hora de prevenir, diagnosticar y tratar.

En cada uno de sus cincuenta y nueve capítulos, explicaba de una forma sencilla y comprensible cómo enfrentarse con remedios caseros a muy diferentes dolencias, desde quemaduras a úlceras pasando por la tiña, la sarna, los dolores menstruales, las molestias del embarazo, los cólicos, las verrugas, las almorranas, el dolor de muelas o de oídos, los piojos, las picaduras de serpientes... e, incluso, la alopecia. Primero presentaba las fórmulas aplicadas por los maestros antiguos, que conocía bien, y, luego, las matizaba o complementaba con recetas propias, producto de su experiencia.

Pero si su labor como divulgador de enseñanzas médicas fue más que notable, su figura se agiganta en el terreno de la asistencia a la infancia. Sus observaciones, sus intuiciones y su actitud le convirtieron en un profesional único, muy diferente al resto de sus coetáneos, al ser de los primeros en darse cuenta de que los chiquillos no son adultos bajitos, sino que padecen enfermedades particulares, propias de su edad. Hasta entonces, una vez que pasaban sus primeros meses de vida y abandonaban la lactancia materna, recibían los mismos cuidados que el resto de la población.

En 1600 Soriano editó en Zaragoza su obra más conocida: *Método y orden de curar las enfermedades de los niños*, de nuevo en castellano, con un estilo claro e

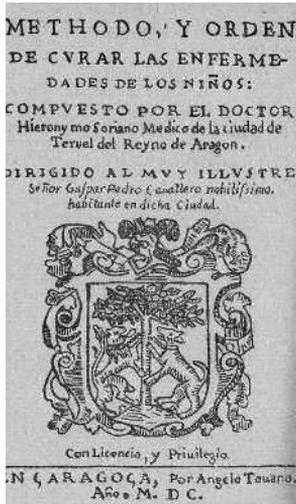


inteligible que limita en lo posible los tecnicismos, además de emplear aragonesismos y sus equivalentes en otras regiones de España, para hacerse entender mejor. Su estructura es similar a la de su primera publicación. Está dividida en treinta y nueve capítulos, cada uno de ellos dedicado a una enfermedad específica de la infancia, en los que trasluce su aversión por el intrusismo profesional de sanadores y curanderos, así como por las estériles prácticas de hechicería.

Su enorme cariño hacia sus pequeños pacientes y su entrega vocacional se manifiestan en su pluma, cargada de tiernos diminutivos, suaves recomendaciones y expresiones de afecto.

En su siglo, ya había aparecido algún manual de orientación pediátrica. Dos de los más leídos fueron redactados por Thomas Phaer y Girolamo Mercuriale. El primero, que compaginó su quehacer como médico con los de abogado, político y traductor de Virgilio, había editado en 1545, en inglés, *The Booke of Chyldren*. Mientras que el segundo, esta vez en latín, dio a conocer en 1583 *De morbis puerorum*. En España, el mallorquín Damián Carbó (o Carbón), el toledano Francisco Núñez de Oria y el médico de Carlos V, Luis Lobera de Ávila, habían llevado al papel varios compendios en los que se hacía referencia a enfermedades infantiles, si bien centrados, fundamentalmente, en las complicaciones que pueden poner en peligro el parto o a los recién nacidos.

Soriano se ocupó también del embarazo, el alumbramiento y las primeras semanas de vida. Para la composición de esos capítulos se apoyó en *Der schwangeren Frauen und Hebammen. Rosengarten* (Las mujeres embarazadas y las parteras. El jardín rosa), de Eucharius Rösslin (Röblin, Roesslin, Roslin o Rhodion), referencia básica en la Europa renacentista, desde 1513, para atender problemas de obstetricia, con ilustrativos grabados de Martin Caldenbach, alumno de Dürero. El turolense incluía la traducción castellana del correspondiente pasaje alemán, enriquecida con comentarios de



cosecha propia que, en ocasiones, refutaban las tesis de la «autoridad» o aportaban puntos de vista particulares junto a medidas higiénicas y tratamientos novedosos.

Así, cuando el texto original recomienda baños y ungüentos para paliar la delgadez excesiva, Soriano no duda en desdeñar la idea por improductiva y defender, con un impagable sentido común, un mayor control en la calidad y cantidad de los alimentos, ya que «no hay remedio eficaz si por la boca no se da alguna cosa que ayude para que pueda rehacer naturaleza y recibir nutrimento en el cuerpo».

Pero ahí no terminaron sus aportaciones, ni mucho menos, puesto que en las páginas de su libro abordó un extenso catálogo de dolencias infantiles, que aconsejó siempre tratar con los métodos curativos menos agresivos para el paciente. De esta forma diagnosticó la meningitis, los cólicos nefríticos, la dermatitis, el asma, las dificultades respiratorias durante el sueño, las complicaciones cardíacas y hasta las psiquiátricas. Vislumbró el carácter hereditario de la epilepsia, diferenció entre las convulsiones asociadas a procesos febriles y otros tipos de espasmos, y prescribió baños de agua tibia con objeto de bajar las altas temperaturas corporales, al contrario de como era costumbre.

Para combatir ciertas cámaras (diarreas) propuso el ayuno y la ingestión de bebidas azucaradas, pero nunca de leche. Distinguió entre diversos parásitos intestinales y subrayó la importancia de la nutrición para el desarrollo físico e intelectual, con conceptos que no se retomarían hasta el siglo XIX.

En su texto se encuentra, además, la primera referencia española a la celiaquía, una enfermedad cuyos síntomas ya fueron advertidos por Areteo de Capadocia a comienzos del siglo II, pero que no sería tenida en consideración hasta que, en 1888, el inglés Samuel Jones Gee fijase su definitivo cuadro clínico.

Muchas de las tesis de Soriano tuvieron un enorme eco tras la muerte de su autor. Su última obra conoció ediciones ampliadas en 1690, 1697, 1709 y 1721. Y reputados profesionales, como Francisco Pérez Cascales



y Luis Mercado, este último médico de Felipe II y Felipe III, se adentraron por las sendas que había desbrozado el genial turolense.

Sin embargo, si en algo se adelantó Soriano a su tiempo, fue en la creación del primer hospital infantil del que se tiene noticia. En su trato diario observó que los niños precisaban un tipo de atención y un entorno distintos a los requeridos por los adultos, pues ni su cuerpo ni su mente han madurado todavía. Y con dinero de su propio bolsillo organizó un centro que acogió a los más necesitados.

Hubo que esperar casi trescientos años para que en las principales capitales de Europa se pusieran en marcha proyectos similares y sus ciudadanos pudieran tener a su alcance lo que consiguieron los turolenses a finales del siglo xvi. En la «muy civilizada» Inglaterra, por ejemplo, el Great Ormond Street Hospital, establecimiento sanitario para niños pionero en Londres, no abrió sus puertas hasta... ¡1852! (por cierto, este hospital goza de un vital refuerzo económico ya que posee los derechos de autor de *Peter Pan*, que le fueron cedidos en 1929 por su creador, J. M. Barrie, amigo y compañero en la redacción del periódico de la Universidad de Edimburgo de Arthur Conan Doyle y Robert Louis Stevenson).

A pesar del gran impacto de la persona y la obra de este precursor de la moderna Pediatría, especialidad que no alcanzaría la «mayoría de edad» hasta la segunda mitad del siglo xix, cuando se independizó gradualmente de la Obstetricia y la Medicina Interna, la figura de Jerónimo Soriano se fue desdibujando tras su fallecimiento.

Sin embargo, el polvo dejado por el paso del tiempo no ha logrado ocultarla por completo. En su memoria, se organizan en Teruel unos cursos de Pediatría que llevan su nombre, que también pone título a unas becas para proyectos de investigación que buscan asistir a chiquillos de países subdesarrollados. A su vez, el premio Jerónimo



Soriano, distingue el mejor trabajo publicado cada año en la revista *Anales de Pediatría*, órgano oficial de la Asociación Española de Pediatría.

Para saber más:

LÓPEZ PIÑERO, J. M. y BUJOSA, F. (1982), *Los tratados de enfermedades infantiles en la España del Renacimiento*, Valencia, Universidad de Valencia.

SORIANO, Jerónimo (1929), *Método y orden de curar las enfermedades de los niños*, Madrid, Real Academia de Medicina (ed. facsímil), Valladolid, Maxtor, 2011.

MAXIMINO CANO GASCÓN, UN MAESTRO DE LA REPÚBLICA EN LAS HURDES

El 14 de abril de 1931 se proclamó la II República en España en medio de una esperanzada alegría general. Entre sus máximas prioridades figuró la de sacudir con fuerza el carcomido sistema educativo vigente y proporcionar al país una escuela obligatoria, pública, laica, mixta y moderna que le permitiera alcanzar el progreso económico, social y cultural que disfrutaban otras naciones europeas.

En España, hasta entonces, enseñar era penar. Quien lea las memorias del maestro oscense Valero Almudévar, activo en la segunda mitad del siglo XIX, podrá advertir cuán ardua era la tarea en el mundo rural. Funcionarios municipales recaudaban su escuálido salario entre los padres de los alumnos, en su mayoría sumidos en la indigencia. Muchos no podían satisfacer las demandas económicas por exiguas que fuesen y, a su vez, no entendían para qué debían aprender a leer o escribir sus hijos, pues para empuñar la hoz o apacentar ovejas no era necesario, incluso estorbaba. Así, había meses en que no se conseguía reunir la paga o se vivían auténticos motines populares.

Toda actividad docente se encontraba, además, tutelada por los caciques locales y por la Iglesia. Sin su visto bueno resultaba imposible emprender tarea alguna. No hay que olvidar que el último ejecutado por una Junta de Fe, hija postrera de la Inquisición, había sido un maestro de primeras letras. Cayetano Ripoll no comulgaba con algunos dogmas católicos, se resistía a salir de su casa para presentar sus respetos al paso de la procesión y se le vio comer carne un Viernes Santo. No contento con eso, llevó a sus alumnos algún domingo al campo para observar la naturaleza sin que hubieran oído misa. Tal comportamiento, intolerable según el arzobispo de Valencia, merecía un castigo ejemplar. Y tras dos años encerrado en una mazmorra, fue ahorcado con asistencia de numeroso público en julio de 1826. Su cadáver



Vista del Coso Bajo de Huesca



fue metido en un barril pintado con llamas infernales y enterrado en un paraje apartado. Y de eso no hacía tanto tiempo.

Urgía, pues, impulsar un giro copernicano a la situación y los primeros Gobiernos de la República se pusieron manos a la obra sin pérdida de tiempo. Se proyectó la creación de nada menos que 27.000 escuelas de primaria (se calcula que más de un millón de niños estaban sin escolarizar y que el porcentaje de analfabetos superaba el 50 % de la población) y se declaró no obligatoria la instrucción religiosa. Al mismo tiempo, con el sello de la Institución Libre de Enseñanza, se potenciaron las colonias escolares de vacaciones y se pusieron en marcha las Misiones Pedagógicas, alimentadas por voluntarios, que llevaron a recónditas poblaciones lectura, música, teatro, cine y arte.

Uno de los cambios más radicales consistió en dignificar la figura del maestro, cuya formación solía ser casi tan parca como magro su sueldo. A los aspirantes a ejercer el Magisterio se les exigió tener completo el bachiller antes de matricularse en las Escuelas Normales, en las que se instruían y donde comenzaron a disfrutar de un último curso con prácticas remuneradas. Se garantizaron e incrementaron sus haberes, y se multiplicaron los cursos de reciclaje, en los que podían conocer de primera mano novedades didácticas.

Maximino Cano Gascón llevaba ya muchos años en la docencia cuando todas esas innovaciones pusieron del revés la escuela tradicional. Pero, como se verá, formó parte de las hornadas de vocacionales veteranos que renunciaron a la comodidad de la costumbre y abrazaron, plenos de optimismo y entusiasmo, el embate renovador. Había nacido en Huesca, como hijo natural de un viudo pudiente. En 1910 obtuvo el título de maestro y enseguida comenzó a ejercer en pequeñas localidades aragonesas. Primero en Maleján, a los pies del Moncayo, y, más tarde, en distintos enclaves oscenses.



Durante sus primeros años de profesión combinó su quehacer cotidiano con su apego por la literatura. Se enfrascó en la redacción de una novela, que nunca terminaría, y en 1920 editó un librito de poemas y narraciones breves de resonancias modernistas, *El primer amor*. Lo más valioso de la publicación hay que buscarlo en su portada, pues revela su relación con el ilustrador Ramón Acín, un artista, escritor, pedagogo y político cuyo generoso influjo marcaría de forma imborrable a varias generaciones de oscenses. No se conocen los vínculos que ligaban a Cano con un Acín solo cuatro años mayor, aunque ya profesor en la Escuela Normal de Maestros de Huesca. Sin embargo, haberlos los hubo y tal vez se hallen en la base de episodios ocurridos años más tarde.

Tras unos apacibles cursos, desavenencias familiares, en concreto disputas por la herencia tras la muerte de su padre, movieron a Maximino a soltar amarras y solicitar empleos en poblaciones alejadas de su ciudad natal, en la que no volvió a residir. Y, de este modo, inició un rodar que le llevó a impartir docencia en Campillos (Málaga), Sanlúcar la Mayor (Sevilla), Caravaca de la Cruz (Murcia) y el pueblo turo-lense de Lechago.

En los primeros meses de 1930 su peregrinar hizo escala en un destino que le marcaría de por vida. Pasó a dirigir la escuela de una alquería perdida, llamada La Huerta, enclavada en una de las comarcas más aisladas y paupérrimas del país, Las Hurdes.

Las Hurdes había saltado a las páginas de los periódicos unos años antes de la mano de Maurice Legendre, director de la Casa de Velázquez, un centro cultural francés abierto en Madrid. Este hispanista, intrigado por la existencia de una Peña de Francia en el interior peninsular, en tierras salmantinas, con un santuario donde se veneraba una Virgen hallada por un devoto francés en la Edad Media, se animó a conocerla en el verano de 1909. Ferviente católico, tanto el paisaje como el oratorio le cautivaron y desde entonces visitó el lugar con asiduidad.

En 1912, acompañado por un guía local, descendió algo más de lo habitual por las estribaciones meridionales de la Peña, hasta adentrarse unos kilómetros en el extremo norte de la provincia de Cáceres, en Las Hurdes. Y allí descubrió algo que lo



sobrecogió. Una serie de pequeñas aldeas tachonaban un agreste rincón. Sus pobladores sobrevivían a duras penas, abandonados a su suerte. Nunca había visto nada igual. Atroz miseria en toda su desnudez. Le pareció haber dado un salto en el tiempo hasta un pasado remoto, excluido por completo de cualquier rasgo de civilización.

A su regreso a Madrid, profundamente turbado, inició una campaña para llamar la atención de la opinión pública sobre esas gentes y las deplorables circunstancias en que discurría su vida, castigada por el hambre, el paludismo y el bocio, males endémicos. En 1914 recorrió la zona en compañía de Miguel de Unamuno y en 1922 hizo lo propio con otro de sus amigos, Gregorio Marañón, quien encabezó una comisión sanitaria. Tanto ruido armó que, en junio de ese último año, hasta el mismo rey, Alfonso XIII, viajó hasta allí, en una excursión más propagandística que otra cosa. Cuando el séquito, las comitivas y los periodistas desaparecieron, todo continuó igual, inmutable.

No en vano, con Maximino Cano ya instalado allí, la comarca fue elegida como sede de terrible destierro por las autoridades republicanas. A ella fue a parar durante diez meses, entre mayo de 1932 y marzo de 1933, José María Albiñana, el creador del Partido Nacionalista Español, de corte fascista, incansable instigador de algaradas e insurrecciones (y en 1967, en tiempos de Franco, acogería al secretario general de la UGT Nicolás Redondo). Tras su estancia, escribió un libro, *Confinado en Las Hurdes*, donde describía el lugar como «un puñado de chozas miserables, levantadas sobre estiércol secular, una breve humanidad enferma y harapienta, una promiscuidad repugnante de sexos y especies animales».

En esas mismas fechas, en abril y mayo de 1932, Luis Buñuel rodaba, en compañía, entre otros, de Ramón Acín y Rafael Sánchez Ventura, su célebre documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Con una estudiada puesta en escena, denunciaba su atraso, su secular desamparo y la dejadez institucional. El crudo testimonio social del cineasta aragonés escandalizó a espectadores y atizó conciencias en varios continentes.

Pues bien, en ese entorno extremo, en el «fin del mundo», Maximino Cano inició una aventura educativa que solo se puede calificar de asombrosa en compañía de José Vargas Gómez, originario del pueblo murciano de Abarán, responsable de la cercana escuela de Caminomorisco. Con el fin de dotar de humanidad y dar una oportunidad y un porvenir a unos niños condenados de antemano por todo y por todos, ambos maestros decidieron poner en práctica un sistema de enseñanza pionero en Europa.

Y, sin dejarse intimidar por las penosas condiciones en las que se desenvolvían sus alumnos, sucios, descalzos, mal vestidos y peor alimentados (la anemia y la tuberculosis eran habituales entre ellos), aplicaron en sus colegios las innovadoras teorías del pedagogo francés Célestin Freinet, basadas en la experimentación, el contacto con la realidad circundante y el trabajo en equipo como instrumentos básicos de educación.

Tras intentar paliar, en la medida de lo posible, las carencias materiales más acuciantes (se crearon un comedor escolar, aseos y un ropero, y las Misiones Pedagógicas llevaron libros), ambos maestros abandonaron el recitado de lecciones en voz alta, de memoria, por parte de monótonos coros infantiles en favor de actividades más ilustrativas y participativas. Cuando no se daban largos paseos por el campo para estudiar el medio natural, las plantas y los animales, se observaban con atención las labores de los adultos, se organizaban talleres de manualidades, se aplicaba el cálculo a problemas cotidianos o se redactaban textos de tema libre para exponer y debatir en clase. Un objetivo siempre presente fue el de armonizar el cuidado de los materiales, el respeto por los otros y la responsabilidad con una formación lúdica y amena, para engañar lágrimas y lástimas. Una educación sin alegría es una educación a medias.

Con dinero de sus débiles bolsillos, los docentes compraron pequeñas imprentas con el fin de que los chavales las manejaran y publicaran sus propios trabajos en periódicos escolares. En abril de 1933 aparecía el primer número de *Ideas y Hechos*, en Caminomorisco, y solo unos días después lo hacía el ejemplar inicial de *Niños, Pájaros y Flores*, en La Huerta (este último adornado con siluetas de pajaritas de papel, ¿un guiño a Ramón Acín y Huesca?).

Los logros y experiencias se pusieron en común con otros colegios, hasta del extranjero. Se mandaron a centros mexicanos, uruguayos, franceses y belgas plantas disecadas, dibujos, cuentos oídos o inventados, sellos, etc. Cuando era necesario, los niños escribían en castellano pero dejaban espacios en blanco donde el maestro traducía el texto al francés. Y el mismo sistema empleaban los franceses y belgas en sus respuestas.

¡¡¡Y todo eso se hacía desde uno de los lugares más desventurados y depauperados del país, Las Hurdes, a comienzos de los años 30!!! Una comarca de la que Marañón había llegado a decir: «contemplando aquellas viviendas y aquella pobreza inconcebible, se comprende que ciertas normas éticas que parecen fundamentales en la vida espiritual de los pueblos han de ser allí lujos exquisitos que no hay derecho alguno de exigir».



No se sabe con certeza a cuál de los dos maestros correspondió la iniciativa de introducir los métodos freinetianos, pero su trabajo fue de los más tempranos en España. Entre los primeros promotores de Freinet en territorio patrio figura Jesús Sanz Poch. Becado en el Instituto Rousseau de Ginebra, supo de sus teorías de primera mano y las dio a conocer en la Escuela Normal de Lérida. Allí coincidió con un inspector de enseñanza primaria, Herminio Almendros (padre del prestigioso director de fotografía Néstor Almendros, exiliado y ganador de un Óscar), quien las divulgó por los pueblos a su cargo y, desde el curso 1931-1932, también por los de la provincia de Huesca, a la que fue trasladado. En la capital oscense Almendros intimó con Ramón Acín, cuyas hijas, Katia y Sol, abandonaron la escuela oficial para recibir clases particulares de la esposa del primero, María Cuyás, de acuerdo a los postulados freinetianos.

Quizá Cano y Acín mantuvieran la relación y se intercambiaran información. O tal vez el freinetismo llegó a Las Hurdes por otras vías, gracias a contactos y experiencias previas de José Vargas o a través de libros y revistas especializadas. El caso es que desde Las Hurdes se extendió a otras zonas de Extremadura, pues Maximino Cano fue trasladado en septiembre de 1933 a Montijo, una población mayor, en Badajoz.

En Montijo aparecieron dos periódicos escolares, *Floreal* (de igual título que una revista editada por Acín) y *Alborada*, y sus centros educativos se convirtieron en referente para muchas otros. En poco tiempo, casi una treintena de maestros bebieron de ese manantial, cada vez más fecundo.

Pero en el verano de 1936 las fauces del infierno se abrieron en España y todo lo engulleron. En agosto, los militares alzados ocuparon la región y barrieron cualquier atisbo de pedagogía moderna. El apocalipsis se llevó por delante, de golpe, lo hecho hasta entonces. La represión fue brutal. Aunque la gran mayoría nunca había cogido un arma ni hecho mal a nadie, los maestros fueron considerados peligrosos. Quien controla la educación, controla el futuro.

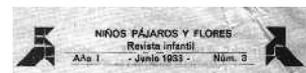
Muchos, entre ellos varios freinetianos, fueron detenidos y ejecutados en los primeros días de la contienda, sin esperar a ningún juicio. Y otros muchos, hombres y mujeres, fueron a parar a prisión, de donde no todos saldrían con vida, pues se habían convertido en «el enemigo», como aseguraba José Pemartín, dirigente destacado del nuevo Ministerio de Educación Nacional: «Tal vez un setenta y cinco por ciento del personal oficial enseñante ha traicionado –unos abiertamente, otros solapadamente, que son los más peligrosos– la causa nacional».

Maximino fue encarcelado, acusado de sindicalista y espía. Tenía una imprenta, con la que podía elaborar propaganda subversiva, y una radio (era un gran aficionado a montar radios y lo hacía en clase con sus alumnos), con la que podía escuchar emisoras enemigas. Además, se señaló que viajaba mucho a Las Hurdes, quizá para informar de movimientos de tropas. La verdad es que de ahí era la familia de su mujer, pues se había casado con una muchacha del lugar durante su estancia (su esposa y un hijo fallecerían durante la guerra), y la pareja hacía frecuentes visitas.

Al final, logró sortear la muerte, pero tuvo que pasar por un duro proceso de depuración y fue suspendido durante un tiempo de empleo y sueldo. En su favor influyeron de forma definitiva el enérgico testimonio del párroco de Caminomorisco y la solicitud de los vecinos y del alcalde de La Huerta, que le recordaban con veneración, para que volviera a ejercer allí. Y eso es lo que hizo, una vez libre.

Sin embargo, ya nada fue lo mismo. Tuvo que embriagar sus ansias renovadoras y la pedagogía vanguardista acabó desechada para siempre. Y lo mismo le ocurrió a José Vargas, quien había regresado a su Abarán natal en 1934. Con una familia a su cargo e informes negativos del cura de su pueblo en el juicio a que fue sometido tras la victoria de los sublevados, no le quedó otro remedio que afiliarse a Falange como último recurso para sobrevivir.

La enseñanza en la España de Franco, liberada de malsanas doctrinas extranjeras, volvió a manos de la Iglesia católica. Se decretó la obligatoriedad de conocer



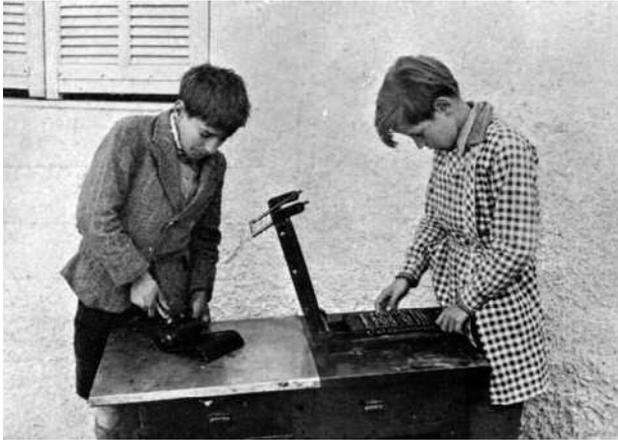


de memoria el catecismo escrito por el turoense Jerónimo Martínez de Ripalda a finales del siglo xvi. En el Ripalda «modernizado» se podía leer: «¿Hay otras libertades perniciosas? Sí señor, la libertad de enseñanza, la libertad de propaganda y de reunión. ¿Por qué son perniciosas esas libertades? Porque sirven para enseñar el error y propagar el vicio». Y el primer ministro de Educación de la posguerra, el también turoense José Ibáñez Martín, afirmó: «lo verdaderamente importante desde el punto de vista político es arrancar de la docencia y de la creación científica la neutralidad ideológica y desterrar el laicismo, para formar una nueva juventud poseída de aquel principio agustiniano de que mucha ciencia no acerca al Ser Supremo».

Maximino regresó a La Huerta en 1940, viudo y con tres hijas. Allí se volvió a casar y tuvo más descendencia. En 1946 se trasladó a Asturias, sin hacer mucho ruido. Primero dio clase en la escuela de Miranda y, más tarde, en la de Figueredo. Concluyó su carrera en tierras castellanas, Villadepalos y Medina de Rioseco, hasta su jubilación en 1958. Murió en Ponferrada, donde está enterrado, en 1973.

Hoy nadie lo conoce en su Aragón natal, ni tampoco se sabe nada de su prodigiosa empresa en tiempos de la República. Y es una pena. Si alguien le prestara alguna atención, quizá se pudieran resolver las muchas incógnitas aún existentes. ¿Qué relación le unía a Ramón Acín? ¿El foco pedagógico aragonés influyó de alguna manera en el extremeño, o viceversa? ¿Tuvo algo que ver en la decisión de Buñuel y Acín de rodar en Las Hurdes? ¿Estuvo en el rodaje?

En un presente que sonroja y envilece, en el que la educación pública vuelve a ser ninguneada, con menos presupuesto y profesores para «ahorrar», en el que resurge la asignatura de Religión y desaparece la de Educación para la Ciudadanía porque adoctrinaba (sic) –con lo provechosa que les hubiese sido a esos que acaparan bienes de forma compulsiva en supuestos paraísos–, la figura de Maximino Cano y su quijo-



tesco ejemplo deberían ser un espejo en el que mirarnos. Porque él creyó que otra educación era posible, es decir, que otro futuro era posible.

Para saber más:

- ALMUDÉVAR, Valero (2010), *Páginas originales (memorias de un maestro de escuela)*, Huesca, Museo Pedagógico de Aragón (ed. facsímil).
- GARCÍA MADRID, Antonio (2008), *Freinet en Las Hurdes durante la Segunda República: los maestros José Vargas Gómez y Maximino Cano Gascón*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.
- (2009), *Un ejército de maestros: experiencias de las técnicas de Freinet en Castilla y Extremadura (1932-1936)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- GERTRÚDIX, Sebastián (2000), *Simeón Omella, el maestro de Plasencia del Monte*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-CAI.
- HERNÁNDEZ HUERTA, José Luis (2005), *La influencia de Célestin Freinet en España durante la década de 1930*, Villares de la Reina (Salamanca), Anthema.



LA PINTURA ASCENSIVA DE MANUEL VIOLA

Javier Lacruz Navas
Historiador del Arte

*La pintura es como un espejo opaco
con el que te peleas para verte.*

Manuel Viola

La de Manuel Viola fue una vocación tardía hacia la pintura: a los 28 años pintó su primer cuadro y a los 37 realizó su primera exposición individual. Durante mucho tiempo estuvo latente en su vida debido a que de primera intención quiso ser poeta, del mismo modo que probó suerte en ser torero, aunque de niño había manifestado su deseo incipiente de ser militar. Y también, a que en vida tuvo muchas vidas, como la de combatiente (primero como miliciano en el POUM durante la Guerra Civil, y luego como legionario en la Legión Extranjera Francesa y como maquis en la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial), por la que estuvo diez años en el exilio sometido en parte a una vida clandestina y en parte a una vida bohemia, razón por la que tuvo que dedicarse a un sinnúmero de variopintas actividades. Entre otras mozo de estación, friegaplatos, asistente de pintor, falsificador de documentos y de cuadros para el maquis (y la última descubierta, a falta de otras, de gigoló) en París; y más tarde, de vendedor ambulante de cortes de tela o de relojes –de chalán– cuando se fue a vivir con sus amigos gitanos, ya en España. Una vida de nómada *malgré lui*, de Quijote errabundo, en la que, como dirá Jorge Luis Borges: «El hidalgo fue un sueño de Cervantes y Don Quijote un sueño del hidalgo». En puridad, Viola alcanzó la pintura por vía paradójica: de un lado por convicción y de otro por descarte, al fracasar otras tentativas de futuro. Pero una vez asumida, aprendió de los artistas cercanos, con los que convivió, y de los remotos, a los que visitó en los museos, manteniendo constantes en su pintura el equilibrio entre tradición y vanguardia, entre figuración y abstracción, y entre color y forma, todo ello bajo un denominador común: el movimiento, que, traducido en gesto o ritmo fluctuante, fue el generador de sentido de toda su obra.



José Viola de miliciano

Por avatares diversos Viola cambió su nombre de pila, José, por el de Manuel –*nom à plume* cosido definitivamente a su vida y a su pintura–, aunque también usó los de Jean Ribes, Manuel Adsuara, J-V. Manuel, o simplemente, Manuel. Asimismo, mudó su fecha de nacimiento, 1916, por la de 1919, más por urgencias vitales que por lindezas biográficas, lo que ha cifrado un cierto enigma biográfico y alguna que otra leyenda sobre su persona, que aún perdura. Alrededor de él circuló la aureola de *genio* divertido y algo excéntrico, cuya actitud transgresora traspasaba las lindes de las convenciones sociales, muy estancas por entonces en la burguesía de la época. El debate entre la persona y el personaje, entre el sujeto intelectual y el hombre festivo, entre el individuo de estirpe popular y el artista puntero que encarnó Viola, fue bien saldado por Juan Manuel Bonet en su artículo «Viola en diez máscaras», en el que trazó el mejor recuento de sus múltiples vidas. Vidas en las que precipitó muchas enseñanzas (manifestando sus intereses artísticos por la poesía, el dibujo surrealista, la crítica de arte, la escritura poética, e implicándose en la publicación de revistas como *Art* o *La Main à Plume*), muchas lecturas (como lector empedernido que era de historia, de literatura y de arte) y muchas vivencias (en las que frecuentó lugares, hizo amistades, cortejó mujeres...), antes de entrometerse en la pintura. Pero cuando le tomó el pulso a la pintura esta pasó a ser el centro gravitatorio de su vida, situándose en la confluencia de lo soñado y lo vivido, y sujeta a una evolución impredecible y saltigrada empezando por el dibujo surrealista, siguiendo por el expresionismo, la figuración abstractiva y la *abstraction lyrique* y/o el *tachisme* francés, hasta alcanzar su seña de identidad en el informalismo de su etapa en el grupo El Paso.

Empero, la de Manuel Viola fue una vocación precoz hacia la vida. Sus influencias fueron muchas y muy diversas, tanto literarias como artísticas, pero sobre todo vitales, pues Viola siempre entendió como indisolubles el arte y la vida. Lo dijo de manera precisa su amigo Picabia: «Si un día Viola tiene a la vez una cita con la vida y con un cuadro, se irá siempre con la vida». La querencia natural de Viola estuvo aunada por su carácter decidido, inquieto

y pasional, por la firme influencia libertaria de su padre y por la sólida formación intelectual recibida de sus tías, en una época tejida por la solidaridad, el compromiso y la camaradería que, como buen *compañero de viaje*, ejerció más como revolucionario moral, como poeta de filiación surrealista, que como combatiente de acción, como soldado. La primera parte de su vida pasó por el filtro del surrealismo –el catalizador que impregnó la vida cotidiana de la primera mitad del siglo xx–, metabolizada por Rimbaud: «Acabé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu», y enclavijada en el aserto de Artaud: «No tengo más que una ocupación: volverme a hacer», que tradujo con su habitual franqueza diciendo: «Yo siempre he hecho en la vida lo que me ha dado la real gana», lema que practicó con absoluto rigor durante el segundo tramo de su existencia, aderezado por el cante y el baile de sabor gitano, que conoció en su infancia y que vivió en su madurez, atributos telúricos que dieron forma a su sencillez, desprendimiento y bonhomía; y a su arte, inspirado por los cantes flamencos de Manolo Caracol. Un Viola explosivo mezcla de gitanismo, anarquismo y surrealismo, arrebatado y genial, de relato inaprensible. En su caso, las claves de su personalidad se resumen en que, además de ser un hombre tierno, generoso al extremo y de gran humor, fue un alocado (un «maracas», en su propia expresión), pues su vida transitó por la senda de Charlot, como el protagonista de *Tiempos modernos*, que al recoger del suelo una baliza roja y airearla encabeza sin darse cuenta una manifestación proletaria.

Viola se tomó la vida y, por ende, todas sus actividades, incluida la pintura, como un juego, al calor de la consigna de Breton de que «toda la actividad del espíritu es poesía», y se aplicó a jugar la vida de la forma como juegan los niños, que para divertirse tienen que jugar en serio. Para él, la creatividad se afincaba en el juego –y el juego más creativo sin duda es el juego de la vida, pues lo principal es manifestarse creativo en la propia vida–, lección esencial que aprendió al arrimo de Picabia. Lo hizo sin conocer que Freud había anticipado la sinergia entre poesía y juego cuando decidió estudiar e interpretar las esencias del arte y sus misterios en *El poeta y los sueños*



Manuel Viola y Laurence Iché



Pablo Serrano, Salvador Victoria, Federico Torralba, Antonio Saura y Manuel Viola



Miembros del grupo El Paso

diurnos (1907), en una época en la que él (tanto cuando fue José, como cuando fue Manuel) y toda su generación transformarán de forma natural sus precoces juegos infantiles en incipiente poesía surrealista. Y en ese espacio intremedio abocado a una paradoja insoluble, entre la broma y lo serio, entre la fantasía y el sueño –donde se difumina lo propio y lo ajeno, lo interno y lo extremo–, habitó el sentido de su existencia y el clamor de su pintura. De hecho, para llegar a su cita con la pintura tuvo que nutrirse de variadas experiencias, amplios conocimientos y no pocas penurias y fatigas hasta inmiscuirse formalmente en su práctica, que principió de modo autodidacta, pero al cobijo de la enseñanza de las mejores paletas de Francia, y que continuó en una dicción personal en la que llegó a sublimar el más feroz de los combates entre la luz y la tiniebla: el del blanco y el negro. La de Viola fue una práctica exaltada y explosiva, siempre surcando nomadismos y sorteando contrariedades, esto es, *ascensiva* (*versus* depresiva, por ascendente), con lo nuclear de su obra pintada en forma de *saeta* (hacia arriba, hacia lo alto), pero siempre dentro de las lindes de la «pintura poética», pues la poesía es indisociable de su pintura, y tan solo a través de la poesía –y esto es axiomático en Viola– se puede vislumbrar (y tal vez colegir) la esencia misma de su pintura. Una vez asumida esta idea como eje axial de su pintura, Manuel Viola se mantuvo con una fidelidad indeleble en el tópico horaciano de *Ut pictura poesis*.

Viola sabía que oficiar la verdad de la pintura trascendía las dimensiones y los formatos de las telas, las formas y los colores, que era una alquimia de incertidumbres destiladas en alambiques y retortas, pues, como decía Picasso, «el arte es una mentira que nos acerca a la verdad». Y también sabía que la autoridad de una obra de arte radica en su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo, que reside en su carácter único, en su singularidad, dentro de la estética del momento –*episteme*, lo llamaré Foucault– y de su momento histórico. De ahí que, desde su primer cuadro, *Port Louche*, pintado en 1944-45, hasta su principal obra, *La saeta*, datado en 1958, pasarán unos cuantos años de permanentes rebuscas hasta encontrar su lenguaje identitario, la esencialidad de su obra. Y tan solo tras darse cuenta, como avezado lector de T. S. Eliot, de que toda meta es a la vez un punto de llegada y de partida: que el «hogar es el lugar donde empezamos», dirá el poeta inglés en los *Cuatro cuartetos* (1943). *Hogar* que Donald Winnicott toma como área de ilusión o de experiencia, como espacio potencial o *transicional*, en definitiva, como zona intermedia: en la confluencia de lo soñado y vivido –dijimos aupados por Breton–, en el justo punto donde poesía y pintura se enhebran en paradoja inconsútil, en motor de creatividad, de *riqueza psíquica*. La pintura de Viola se situó en las coordenadas de la tensión dialéctica de los contrarios, del azar promiscuo, buscando siempre lo instantáneo y fugaz, el alarde de lo sencillo, el hallazgo de lo vivido. En los meandros de su evolución pictórica tuvo un curioso itinerario: pasó de ser el miembro más joven de la escuela de París a ser el mayor del grupo El Paso. Pero a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, nunca anduvo con prisas por «hacer currículum», ni con urgencias por



Viola y Luis Miguel Dominguín intercambiando un cuadro por un Cadillac

posicionarse en los escalafones del arte; y sin embargo, sin hacer ruido, sin vocación de exponer o de figurar, llegó a ser uno de los primeros pintores abstractos españoles y uno de los más importantes pintores informalistas de España.

En su trayectoria artística, Viola combinó como nadie –a la estela de Federico García Lorca y su *Romancero gitano*– lo culto y lo popular, porque su carácter y su personalidad se forjaron en los libros y en la calle, donde anudó la sabiduría de antaño con la novedad del presente; supo convivir con los artistas más importantes del siglo xx (Picasso, Picabia, Vedova...) y con los gitanos más pobres (su compadre Perico el Bufo, el Tili, los Heredia...); admiró a Rimbaud, Bataille y Lautréamont junto a toda la plana mayor del surrealismo y amó el flamenco en todos sus palos, titulando sus cuadros en la hondura de sus saetas, martinets y soleás; se interesó indistintamente por el arte de la tauromaquia (llegó a tomar la alternativa como novillero con el nombre *e/ Mangelo*, el «mendigo»; y tuvo numerosos amigos toreros, el primero Luis Miguel Dominguín), y la filosofía de Unamuno, la mística de Teresa de Ávila y la impronta bélica de Napoleón; y asoció a su paleta sin colisiones ni estridencias a Goya y a un Greco apenas conocido, al Siglo de Oro español, a Caravaggio..., todo ello en aras de disolver los contornos de la dicotomía denominada por el clasismo social imperante de la plúmbea y turbia España franquista como la «alta» y la «baja» cultura. En su evolución personal, Manuel Viola fue una persona humana y un personaje genial: un hombre de estampa regia, con su voz quebrada por el cierzo a orillas del Ebro, su lacia cabellera blanca de alazán anarquista y sujeto desbocado y su sempiterna capa negra. Antes que nada Viola fue un fracasado: en su pasión por trascender el verso poético surreal, en su querencia por los estatuarios y desplantes toreros, como militar de escritorio pero de tiro poco certero. Pero después de todo, Viola fue uno de los colores de El Paso, un pintor de tablo y albero, un artista de luz y tiniebla, el que arrancó



M. Viola y L. Iché delante de *Ventana a la muerte*, galería Rayuela, Madrid, 1982

a la pintura un gesto explosivo, arrebatado. «El diablo canoso, el brujo de la pintura española», lo llamó Francisco Umbral.

LOS PRIMEROS PASOS: POR LA HUELLA SURREALISTA

Al hilo de un eje diacrónico, Viola fue uno de esos niños con buena mano para el dibujo y los colores, que emborronaba cuantos papeles servían para satisfacer sus primeras inquietudes y destrezas, y cuya creatividad fue estimulada por su padre y sus tías, Antonieta y Sebastiana, pero su vocación primera y principal fue la poesía. En Lérida, en 1933, a los 17 años, junto a Enric Crous y Antoni Bonet fundó la revista *Art* en la que volcaron su espíritu radical y rupturista, aunque por un error de imprenta no llegó a figurar en la mancheta como se pensaba llamar: *Anti-Art*. Viola era un incipiente poeta y dibujante de estirpe lorquiana y un crítico cultural de filiación surrealista, y su *anti-arte* no implicaba tanto negar el arte como percutir sobre lo establecido al rechazar lo inerte y anquilosado y apostar por las ideas más renovadoras de las disciplinas artísticas. En la «Presentació», los tres «minyons folls» (muchachos locos) en expresión de Crous, asumieron los fundamentos doctrinales del surrealismo: «Destruir el mundo de la falsa realidad perversa y crear el mundo de la *réalité intérieure* de Breton, del automatismo psíquico puro». La etapa literaria iniciada en Lérida, inscrita dentro del vocabulario surrealista, la desarrolló sin solución de continuidad en Barcelona. En otoño de 1934 Viola se trasladó a la capital catalana para iniciar los estudios de Filosofía y Letras y ampliar sus horizontes culturales, integrándose de inmediato en el grupo ADLAN, cuya «clave era defender el arte de vanguardia». En



J-V. Manuel en un café de París, abril de 1946

Barcelona participó en calidad de crítico de arte en la exposición *logicofobista*, celebrada en la *galeria d'art Catalònia* en mayo de 1936. El logicofobismo, la fobia a la lógica, surgió como una plataforma artística que trataba de romper el discurso imperante del surrealismo oficial y de abrir una nueva vía dentro de la sensibilidad surrealista con posibilidades generativas propias. En su catálogo escribió Viola, y aún tuvo tiempo de realizar algún texto para Cristòfol (al que reconoció como su primer maestro por la natural sencillez y el profundo enraizamiento en la tierra de su obra) y Lamolla, así como de pergeñar algunos poemas, dibujos y *collages* que formaron parte de un proyecto nonato, el libro *Oniro*. Pero al desencadenarse la Guerra Civil, en Viola, que combatió en defensa de la República alistado en el POUM, se quebró su proyecto intelectual –como el de tantos españoles– con la derrota y el exilio. A los veinte años se cerraba un ciclo tras de sí en el que ya tenía un bagaje artístico notable dentro de la llamada «vanguardia histórica».

Los orígenes de la entrada en la pintura de Manuel (o J-V. Manuel) remiten a cuando se instaló clandestinamente en París, en otoño de 1940, al incorporarse a los ambientes literarios y pictóricos de Montparnasse. De entrada, su principal ocupación consistió básicamente en buscarse la vida para sobrevivir sin ser detenido, pero como por temperamento era un hombre de acción y por disposición intelectual un surrealista, se incorporó al grupo *La Main à Plume*, en cuya revista homónima colaboró intensamente con poemas automáticos, textos de escritura poética surreal, dibujos y en la ideación y confección de algunos ejemplares, así como un texto de homenaje a Klee y la sinopsis de una película surrealista, *Celui qui n'a pas de nom*; incluso propuso hacer un monográfico dedicado al bigote que no prosperó. En la vertiente pictórica, la primera influencia, más emocional que práctica, la tuvo al traba-



Viola haciendo un pase torero en el estudio

jar de ayudante de Picasso cerca de año y medio, pero la más directa fue de la mano de Henri Goetz, en cuya casa se alojó nada más llegar a París. Goetz contó en sus memorias –*Ma vie, mes amis* (2001)– que, como no tenía ninguna ocupación que hacer, lo puso a «copiar línea por línea los grabados de Rembrandt», aunque por aquel tiempo Manuel todavía no era pintor: se sentía poeta y quería ser poeta. De Picasso aprendió la audacia para romper convencionalismos, y gracias a una ayuda económica de Dora Maar pasó a vivir en una pensión con un negro zulú llamado Mancoba, de quien recibió la enseñanza espiritual de que cada uno obedece a su tierra, a su idioma (y para el que el arte negro de Picasso era «como una alemana con mantilla y castañuelas»). Durante los dos años siguientes Manuel consagró algún tiempo al estudio de las técnicas pictóricas de la mano de Goetz, orientadas a la falsificación de documentos y de algún que otro cuadro. Y a finales de 1942 inició una fase experimental, de la que no se conservan ni imágenes ni obras. Por este tiempo participó en algunos juegos surrealistas colectivos como el *Jeu du dessin communiqué* (Juego del dibujo comunicado), que consistía en realizar un primer dibujo y mostrarlo durante tres segundos a otra persona que debía reproducirlo de memoria y así sucesivamente, recibió las enseñanzas de Clavé, Domínguez, Soutine y Wols, e ilustró con un dibujo una *plaque* de su íntimo amigo Jean-François Chabrun, *Les Déserts de l'Enthousiasme*, con nueve poemas del autor.

A Manuel la vocación pictórica lo alcanzó por azar –por «el divino azar», dirá–, como en tantas otras cosas en su vida, entre 1944 y 1945, cuando tuvo que salir corriendo de París, perseguido por la Gestapo, y se incorporó al maquis como *résistant*. Manuel fue enviado por su jefe, Chabrun, al pueblo de Cordebugle (Normandía), donde realizó tareas de apoyo logístico y pintó (tras el encuentro fortuito con la revista



L'Art Vivant, con reproducciones de Cézanne y Van Gogh) sus «primeros paisajes normandos»: *Port Louche*, «que es el primer cuadro que hago con la convicción de estar haciendo un cuadro», y *Le Moulin*. En ambos había un orden abstracto, «pero utilizando también algún objeto concreto», algo que caracterizará buena parte de su pintura. Con la retirada de los alemanes de Francia, tras un ciclo de diez años en guerra, Manuel tomó la determinación de ser pintor. De vuelta a París vio mucha pintura: visitó el Louvre, recuperó sus vínculos con el heteróclito grupo de artistas españoles de la escuela de París (Bores, Clavé, Flores, Peinado, Viñes) y expuso en el Salon des Surindépendants de París. De esta exposición Manuel tuvo reseñas críticas favorables, y el propio Picabia, en una entrevista concedida al *Journal des Arts*, incluyó a «Viola entre aquellos pintores jóvenes a los que se sentía cercano un espíritu que se negaba a envejecer». En diciembre de 1945, Manuel participó junto a García Condoy, Hérold, Domínguez, Lobo y otros pintores en la ejecución de un mural en el Centre Psychiatrique Sainte-Anne de París, cuya aportación, una cabeza de mujer vendada (una loca del asilo tras ser lobotomizada), quedó inscrita en su hoja de servicios al surrealismo. Con esta intrevención finalizaba su trayectoria dentro de esta tendencia y anunciaba otra etapa de corte más expresionista que mostró en la colectiva presentada al año siguiente en Praga y Brno, *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, con Picasso a la cabeza, y que afianzó su profesionalización en la pintura. Acto seguido, Manuel entró a formar parte de la Galerie Drouant-David y se marchó por un tiempo a la Mayenne a centrarse en la pintura, participando en diversas colectivas importantes. Pero la exigencia de su galerista, *monsieur* David, de producir cuadros *en serie*, le sumió en un tedio vital que le condujo al abandono temporal de la pintura, al tiempo que sufría una progresiva metamorfosis que lo fue acercando a lo telúrico: al mundo gitano, al flamenco y a los toros. Sin saberlo, comenzaba a añorar España.

TANTEOS HASTA EL ATELIER TACHISTA

«Cuando regresa a su país, vuelve a recuperar sus sueños donde los había dejado, en el momento en que cambió su plumier escolar por un fusil», escribió Jean-François Chabrun de Viola, todavía Manuel Adsuara. Aunque su regreso fue un gran choque emocional, le gustaba recordarlo con humor: «Yo me defino como el primer turista sueco que llegó a España». Primero fue a Barcelona de paso para Zaragoza, encontrándose de bruces con la «ciudad de ceniza» de la que habló el poeta Juan Eduardo Cirlot, donde todo había dejado de ser lo que era y se había tornado en un paisaje desconocido, en un paraje desolado, pues tal era el clima reinante en la España de la inmediata posguerra. Y allí los antiguos amigos le cerraron las puertas. En Zaragoza se reencontró con su madre y sus hermanos; y en ese remanso aprovechó para casarse. En la capital del Ebro contactó con los miembros del grupo Pórtico reducido (Lagunas, Aguayo y Laguardia), pintores que, como los catalanes del Dau al Set, trataban de «desarrollar las conquistas del surrealismo, y en especial el automatismo, en un terreno más abstracto», en palabras de Bonet. Luego fue a Madrid tras los pasos de González-Ruano, en busca de ayuda. Pero en el verano de 1950, conoció a un matrimonio canadiense, y se fue con ellos de *tourné* por la Costa del Sol (antes del *boom* turístico). Les hizo por un tiempo de animador y cicerone, y ellos le hablaron de la irrupción de la *action painting* (de Pollock, Kline, Rothko), del auge del expresionismo abstracto norteamericano. Entusiasmado por la experiencia vivida, Manuel y Laurence se radicaron en Torremolinos. Fue un choque cultural muy fuerte, pues ambos se tuvieron que replantear de nuevo toda su vida: de un ambiente clandestino e intelectual en París pasaron a otro festivo y popular en la costa malagueña, al calor del mundo gitano: «Los gitanos siempre me han interesado: son un mundo sin pies ni cabeza, una civilización anárquica y surrealista», dirá Viola. En Torremolinos, en el antiguo barrio de pescadores de la playa de La Carihuela, Manuel volvió a pintar pequeñas composiciones, alternando tanteos figurativos con otros más abstractos (los primeros, *marinas* y los segundos, *paisajes*), todavía dentro de los géneros convencionales pero con factura de vanguardia. En la costa malagueña pintó *La barca* (1950), *Barques* (1950), *Barquitas* (1950), *Paisaje* (1950), *Ramaje* (1950), algunos firmados simplemente «Manuel» y ganándose la vida de mil maneras.

Tras su estancia en Torremolinos, Viola se trasladó a vivir a Madrid en la primavera de 1951. Espoleado por algunas de las visitas que le sirvieron para tantear el pulso artístico de la ciudad y calibrar sus fuerzas, decidió volver definitivamente a la capital de España consciente de que para hacerse pintor tenía que residir en Madrid. De nuevo gracias a González-Ruano amplió su círculo de amistades y se introdujo en los ambientes intelectuales y desenfadados de la ciudad, con parada en el café Gijón. Decisivo fue que Laurence entrase a trabajar como secretaria en el consulado de Francia, pues su estabilidad laboral les proveyó de la tranquilidad necesaria para asentarse en la ciudad y centrarse Manuel a tiempo completo en la pintura. A través



Viola disfrazado de Napoleón

de Eugenio d'Ors consiguió exponer en la galería Estilo en febrero de 1953. Bajo el título *30 obras de Viola* se mostraron los cuadros en cinco grupos temáticos: dieciséis paisajes, nueve marinas, dos naturalezas muertas, una mujer con gallo y dos gallos. Camilo José Cela se ofreció a apadrinarlo y le escribió el texto del sencillo catálogo. Al crítico Cesáreo Rodríguez-Aguilera le dijo: «A mí me han clasificado como pintor abstracto, pero yo creo que hay que especificar. En mi obra hay siempre reminiscencias reales, aunque no estén representadas de manera demasiado directa y objetiva. Hay vibraciones en el color y en la pincelada, porque estoy en contra de las tintas planas. Por estas razones no debe extrañar que yo, considerado pintor abstracto, diga que la abstracción pura es la tontería número uno. Con ella se ha llegado al pintor de paredes». Tiempo después, a Jean-Luc de Rudder le comentó: «Esta exposición está considerada como la primera manifestación en España –donde casi todos los jóvenes pintores eran entonces surrealistas o geométricos– de la no-figuración lírica». La exposición constituyó un rotundo éxito, en público y crítica, hasta el punto de que al día siguiente *El Alcázar* publicó una nota informativa con una fotografía de Viola y D'Ors a toda página con el titular: «Viejo maestro y joven maestro». Desde entonces empezó a ser conocido como Manuel Viola.

En España, Viola apenas se relacionó con artistas de vanguardia, lo hizo más bien con los pintores de la escuela de Madrid (Palencia, Cossío, Arias...), pero seguía añorando París, deseaba recuperar los contactos con sus amigos vanguardistas y ponerse al día. Así, entre 1954 y 1955 se produjo un cambio significativo en su pintura: Viola abandonó completamente la figuración y se adentró por los cauces de la *abstraction lyrique* –que había asumido supuestos automatistas de Miró y de otros surrealistas–, del *tachisme*, a la busca de su propio lenguaje dentro de esta corriente artística. Atento a «la expresión directa de la emoción individual» preconizada por Hartung, Mathieu y Soulages, en su dicción amplió la pincelada, que se calificó de «explosiva» (como la de

Schneider, a «puñetazos»), alargando el gesto, ampliando el recorrido de la brocha, a diferencia de la de Hartung, más «aislada», o la de Soulages, más «perfilada», sin ser *signo* ni *gesto* como los americanos. En el 55 pintó el *Homenaje a Soutine*. Y en el verano siguiente, su amigo Cela lo invitó a exponer en el salón de la sede de la revista *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca. Allí se expusieron catorce lienzos, como *Cierzo* y otros titulados simplemente *composición*, una exposición poco destacada (incluso no reseñada) en las biografías de Viola, pero que tuvo gran importancia en el devenir de la trayectoria del propio artista. Por invitación de Germaine Tailleferre, una renombrada compositora francesa, Viola expuso en la Galerie Claude Bernard de París, en diciembre de 1957, con texto de presentación del crítico de arte Cirilo Popovici en el catálogo. En general Viola tuvo buenas críticas, salvo la de Michel Ragon, cansado de ver la misma pintura en todas las galerías de París, harto de la fórmula repetitiva de la *abstraction lyrique*. Pero Viola, de forma inteligente, lejos de amilanarse tras el esfuerzo realizado, asumió plenamente lo señalado por Ragon y comprendió que lo importante era salirse de los caminos trillados y las fórmulas estancas y seguir buscando hasta encontrar una vía personal alejada de los mimetismos de escuela que, hasta entonces, deslumbrado, había incorporado a su pintura.

LOS COLORES DE EL PASO

Manuel Viola manifestó en múltiples ocasiones que uno de los motivos fundamentales por los que ubicó su residencia en Madrid fue porque quería vivir cerca del Museo del Prado. Y tras la exposición de Claude Bernard puso el contador a cero y volvió sobre los pasos de los pintores clásicos como Zurbarán, el Greco, Velázquez, pero de manera seminal por los de su paisano Francisco de Goya y sus *pinturas negras*. Viola situó al de Fuendetodos en el vórtice del huracán de su pintura: «Goya es como mi padre»; y añadió: «Cuando yo entré en la sala negra de Goya para mí fue un puñetazo, como si veinte boxeadores me hubiesen aplastado los sesos. Para mí fue una revelación. Yo me di cuenta que Goya era el pintor más moderno que había aún hoy». Al año siguiente, en 1958, Viola consolidó su propio estilo; ese lenguaje por el que el artista se reconoce y es reconocido por la crítica, el público y la historia. Viola lo entendió cabalmente, como una cuestión de identidad pictórica: «El arte es un problema de afirmación de la personalidad». Y se afirmó con *La saeta*. Para ello miró al Museo del Prado, y a partir de Goya comenzó a dar un fondo oscuro a la tela y a buscar la luz en ese fondo oscuro (negro, marrón, rojizo...) mediante zonas, líneas o manchas con luz propia; al mismo tiempo leyó a los miembros de la generación del 98, y a partir de Unamuno percibió que «la tiniebla es una luz en la que todo es luz». Con el gesto arrancando de las brochas, espátulas, alarifes y raquetas atormentó los colores y tomó posesión del lienzo. Se apropió del trazo gestual de Goya, que aguzó y amplió hasta hacerlo cada vez más Viola. «En mi pintura había como pedazos de un Goya borracho», dijo. Y ciertamente, el grafismo de Goya quedó inscrito en el del



Cierzo, 1956



Eco infernal, 1953

«oscense *hoscano*» Antonio Saura y en el gesto arrebatado de Viola. De este modo Manuel Viola retomó al Goya negro fundido con Kline, negando la tela blanca con un fondo oscuro y sacando de su interior su mejor luz, y anudó la tradición hispana con la *action painting* en postulados de vanguardia.

Viola pintó *La saeta* en 1958, un cuadro con el que se produjo un cambio radical en su pintura en tanto que hubo una clarificación del espacio y una expansión del gesto en trazos agudos, verticales, ascendentes, que forjaron el sentido *ascensivo* de su pintura. «Un cuadro clave, portentoso» y una «obra maestra», en palabras de Juan Manuel Bonet. *La saeta* fue el cuadro que supuso la depuración de su personalísimo estilo, la obra clave en la consolidación definitiva de su pintura y de presencia mítica en el panorama de la pintura española de posguerra. Viola dijo: «Lo saqué de una fotografía de la Semana Santa de Cuenca, que me facilitó el poeta-farmacéutico Federico Muelas. Borré los rostros. Y si ahora se ven, al tiempo, la fotografía y el cuadro, resulta que coinciden. Y es que en mi pintura hay una idea detrás». Por esos años la Semana Santa era un trasunto de la España negra con los penitentes cargando con una cruz de madera al hombro y las beatas con cadenas en los tobillos, descalzas y la cara cubierta. En esa atmósfera se encontraba Viola pintando el cuadro, junto a su compadre Rafael Romero, el Gallina, quien le dijo: «Manuel, ¿qué es eso? Un *encapuchao*, un cirio, una mecha... A mí me recuerda el cante de la saeta en la Semana Santa». Y se quedó con este título: *La saeta*, un cuadro entre enigmático y fantasmal en el que fundió el drama de la liturgia religiosa con el *quejío* flamenco del cante por saeta. *La saeta* fue una suma de voluntades de su autor: el flamenco, con el que dio título al cuadro; la tauromaquia, con la que embistió a la pintura; la mística de Teresa de Ávila, con la que elevó la emoción hacia las alturas; y una síntesis entre Unamuno, con su penetrante dialéctica entre la luz y la tiniebla, y Goya, precursor del dramatismo sostenido entre el blanco y negro. A partir de *La saeta*, la dispersión formal y la saturación del campo cromático de obras anteriores se condensaron en una única forma central y en el recurso austero del blanco y negro, en una pintura ejecutada con la enérgica y amplia pincelada del gestualismo abstracto. Empero, en buena parte de su obra, por abstracta que fuera, como en *La saeta*, latió siempre una insinuada –o declarada– presencia figurativa.

Viola presentó por primera vez *La saeta* en una exposición colectiva de artistas jóvenes titulada *Arte español de vanguardia* y celebrada en el club Urbis de Madrid en septiembre de 1958, un día antes de que se inaugurara una importante exposición procedente del MoMA de Nueva York con los pintores norteamericanos de la *action painting* en España. En Urbis *La saeta* fue el único cuadro en blanco y negro –de contrapunto lumínico– que figuró en la muestra, en la que participaron Canogar, Cuixart, Chirino, Farreras, Ferrant, Guinovart, Lago, Mampaso, Millares, Planasdurá, Rivera, Saura, Suárez, Tàpies, Tharrats, Úbeda, Vela, Vento y Viola. El cuadro impresionó gratamente a Antonio Saura y a Manuel Millares, y a la salida de la misma lo invitaron a incorporarse al grupo El Paso. De Viola no solo les atrajo su pintura, sino también su

caudal humano, su rigor intelectual, su experiencia vital y su actitud plástica, todo ello apoyado sobre su sólido bagaje surrealista, creado en Lérida, aupado en Barcelona, consolidado en París y decantado ahora en su impronta *action painting*. Aunque por edad era mayor que todos ellos, la frescura de su pintura lo situaba entre los más jóvenes. Viola pintó varios cuadros en blanco y negro, en la que se denominó su *etapa austera* o del *blanco y negro*. Entre los más destacados se encuentran: *Profecía* (1959), *Homenaje a Bécquer* (1959), *Camino incierto* (1959), *Insomnio* (1959), *La procesión I* (1959), *La cornada* (1959), *Silencio de la luz* (1960), *Voz negra* (1961), *Cadáver de invierno* (1961), *Pintura* (1961) o *Luz solar* (1961). Y, a diferencia de lo que se piensa, ejecutaba numerosos bocetos de prueba antes de abordar formatos más ambiciosos, sin que por ello, necesariamente, esas imágenes se trasladasen al lienzo. Como bien señaló José Ayllón, miembro fundador de El Paso, en un texto revelador sobre «La pintura en blanco y negro», publicado en el monográfico dedicado a El Paso de la revista *Papeles de Son Armadans*: «La sola utilización del blanco y el negro en un cuadro no es una manifestación exclusiva de nuestro tiempo, pero sin duda ha sido nuestra época la que ha dado toda su dimensión a esta pintura en negativo, podríamos decir, verdadera radiografía de un estado de ánimo llevado hasta el paroxismo».

EL GESTO AFILADO COMO GARFIO DE CARNICERO

En julio de 1958 Manuel Viola se incorporó al grupo El Paso. El Paso, fundado en febrero de 1957, fue el grupo de mayor relevancia en la configuración y definición de la vanguardia española de posguerra, en el que Antonio Saura fue su artífice, su principal ideólogo (junto a Manuel Millares), el autor del logotipo y el redactor del *Manifiesto*. El Paso asumió el empeño de conectar la pintura española con las corrientes pictóricas más renovadoras del panorama internacional, asumiendo un vanguardismo artístico indisociable de su correlato moral y político. El grupo estuvo integrado por los pintores Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Suárez y Manuel Viola, los escultores Martín Chirino y Pablo Serrano y los críticos José Ayllón y Manolo Conde, con variaciones entre sus integrantes en función de las disensiones internas. A finales de año, su compañero de grupo Manolo Millares, que firmaba sus textos como Sancho Negro, sorprendido por la biografía y la personalidad de este «aventurero contumaz», le dedicó un importante artículo a Manuel Viola en la revista *Punta Europa* n.º 35, donde escribió: «Manuel Viola es un hombre apasionado –sempiterno de la inquietud desbordada– antes que pintor. No pone lindes a sus impulsos cuando se trata de encajar, a redoble de tambores inverosímiles, esas verdades oscuras que cantan la necesidad ineluctable del escritor, poeta y pintor de nuestro tiempo: el hombre mismo, su verdad interior y su libertad creadora». A lo que añadió: «Su vida –y su obra– es así; algo aparte y nómada, fuera de toda lista jerárquica en la cola de las recompensas». A su vez, el



Composición surrealista, 1942

poeta doblado de crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, ante la «voracidad expresiva» de Viola emparentada con Goya, escribió con poética incendiaria sobre «su gusto por el gesto torturado y profundo, afilado como garfio de carnicero».

En 1959 la generación de artistas abstractos españoles –Tàpies y El Paso a la cabeza– alcanzó un gran reconocimiento en Europa, que fue refrendado al año siguiente en Estados Unidos. Los museos de importantes capitales de Europa pidieron la presencia de la pintura española, como en la colectiva *Veinte años de pintura española* celebrada en Lisboa, donde Mario de Oliveira destacó que «Viola pinta con el corazón y casi apenas con las manos». En primavera, la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida por Cela, dedicó un número monográfico a El Paso. Su destacado renombre supuso otro acicate para la plena consolidación del grupo. Para este número Viola escribió el texto titulado «Anti-arte», cuya idea central era la negación del arte: las negaciones como aperturas de nuevos caminos, puesto que a veces una obra de arte es más importante por lo que niega que por lo que afirma, aseveración de claras reminiscencias leridanas y francesas. Allí manifestó que «el arte ha dejado de ser para nosotros una delectación, algo que se mira como un terreno de juegos estéticos, complaciendo el hedonismo de los sentidos. Se ha convertido en un *campo de batalla* en el cual se dirime el porvenir moral e intelectual del hombre que está muy por encima de todas las medidas proclamadas por las nociones históricas de la estética. Esta eclosión total del ser humano en su más intrínseca y profunda realidad está pasando ya el *muro del arte*. Llega ya a causarnos verdaderas náuseas la palabra arte



La saeta, 1958



Rebolera, 1961

y todos sus derivados, por lo que encierran de acomodaticio, adormecedor y evasivo. Ignorar en el momento actual el grito y la protesta, lo inexplicable y lo absurdo, encajándose cómodamente, fuera de todo riesgo, en la representación de un mundo caduco, es la peor traición que puede cometerse ante el eterno devenir de la creación humana». Invocando a Éluard precisaba que «somos necesarios», y que «estamos con lo que es condición humana, contra el arte que niega la vida, por un *arte otro*, un *arte además* y si es necesario por el *anti-arte*».

Juan Manuel Bonet no dudó en escribir en «Viola o la intensidad» que «los años de El Paso, y los inmediatamente posteriores, durante los cuales se relacionó con solitarios como Julio Campal o Alberto Greco, constituyeron el momento culminante de la trayectoria vital y estética de Viola, aquél en que más se exigió a sí mismo, aquél en que más se concentró, aquél en que los resultados fueron más esenciales y estuvieron más a la altura de las circunstancias. Entonces es cuando se consolidan la pintura de acción de Viola, sus espacios abisales y naufragados, su tenebrismo fue calificado de goyesco por los críticos –Frank O’Hara hablaba de «una afinidad de paleta más que de iconografía» con el Goya de las pinturas negras–, su interrogación en torno al ‘castillo interior’ de los poetas místicos, su admiración por ciertos individuos-límite contemporáneos, por creadores dramáticos, desgarrados, como pueden ser Artaud (*Homenaje a Antonin Artaud*, 1961), Céline (*Voyage au bout de la nuit*, hacia 1961), o Rothko (*Homenaje a Rothko*, 1959)...». Algo que quedó acentuado en exposiciones como *13 peintres espagnols actuels*, celebrada en el Musée des Arts Décoratifs de París, donde expuso su *Homenaje a Unamuno*. Su primera exposición dentro de El Paso la hizo en la galería Biosca de Madrid, en cuya invitación se incluyó



*Homenaje a
Giacometti, 1959*



Homenaje a Unamuno, 1959

una cita del filósofo vasco: «Ese repugnante buen gusto, esa invención de espíritus cobardes». En mayo de 1960 se disolvió oficialmente el grupo –su última exposición fue en la galería L'Attico de Roma–, en el cenit de su reconocimiento tanto en España como en el extranjero, tras cuatro años de intensa actividad. Las discrepancias y disensiones internas, los problemas de liderazgo, la radicalización ideológica de algunos de sus miembros, las críticas a la manipulación política de sus obras por el régimen franquista, fueron algunas de las razones que llevaron a Saura a dar el último *paso*.

EL TRIUNFO DEL INFORMALISMO ESPAÑOL

1960 fue el año de la consagración de la pintura española en los Estados Unidos, donde el informalismo español alcanzó su máximo reconocimiento con motivo de dos exposiciones consecutivas celebradas en Nueva York: *Before Picasso; After Miró*, que se exhibió en el Solomon R. Guggenheim Museum; y *New Spanish Painting and Sculpture*, que se presentó en The Museum of Modern Art, más conocido como el MoMA. Dos exposiciones subrayadas por Viola como «el gran acontecimiento mundial de la pintura española». En la primera Viola presentó *Burned song, The penitent y Variation a Martinet*, y en la segunda *The Arrow y Homaje to Rothko*, todos ellos cimas de su pintura. Disuelto El Paso, la pintura de Viola gozó de gran predicamento artístico a lo largo de esta década, siendo considerado uno de los grandes de la pintura abstracta española. Pero Viola, cansado tanto de la vida mundana como de la fama, alquiló un pequeña casa tipo chalet en San Lorenzo de El Escorial –cerca del monasterio eri-



España, aparta de mí este cáliz, circa 1965

gido por Felipe II–, donde pasar los veranos y donde pintar, al quedarse pequeño el estudio madrileño de su piso de Ríos Rosas, n.º 54, en el que compartía vecindad con Cela y González-Ruano. Allí siguió pintando los cuadros en el suelo, colocando los botes de pintura «como si fuera un órgano, cada pieza está en su sitio», y desplegando con febril pasión sus enérgicos brochazos –deudores del surrealismo y sus técnicas automáticas– sincopados con los movimientos de todo su cuerpo. El profesor Juan Antonio Gaya Nuño en *La pintura española del siglo XX*, comentó: «Manuel Viola es el primer efectivo maestro que topamos, un pintor vehemencial en cuanto haga. Su pintura abstracta, llena de ráfagas disparadas, electrizantes, conflictivas, organizadas por una mano maestra, ha procurado, en ocasiones, coincidir con masas situacionales de egregios cuadros de la pintura española. Viola es pintor de primera entidad y de poderoso dominio de espacios aparentemente incontrolables».

A finales de año, en noviembre-diciembre de 1961, Manuel Viola expuso en la sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, donde presentó *Homenaje a Antonin Artaud*, *Contrapaloma*, *Clair de terre*, *Suerte de pica*, *Cadáver del invierno*, *La cornada*, *Profecía*, *Hermano del silencio*, *Enfrente los barrotes*, *Superficie de la noche* (luego, *La procesión I*), *Expolio*, *Nevermore*, *Cante quemado*, *Silencio de la luz* y *Penitente*, con datas entre el 59 y el 61, todos con los colores dominantes de la paleta de Viola, en blanco y negro, o gamas de tierras, cuadros que son parte del núcleo duro de su obra y que forjaron una de las exposiciones más completas de su trayectoria artística. En el catálogo figuraba una cita de autoridad tomada del libro *Médula mística* de Santo Tomás, acompañada de un compendio de imágenes de cuadros anteriores a modo de itinerario de su pintura –desde *Port Louche* (1945) hasta *La saeta* (1958)–



Silencio de la luz, 1960

y una selección de las reseñas críticas más relevantes. El cuadro *Homenaje a Artaud* se subrayaba con una idea-fuerza de Viola: «Para mi necesidad plástica, el color no es color, sino el testigo de la luz y de las sombras». La crítica fue unánime: el poeta José Hierro glosaba la obra de Viola con un símil taurino, tan de gusto del pintor, recordando que «Viola torea a cuerpo desnudo»; Sánchez Marín reconocía estremecerse ante «la geometría secreta de sus explosiones y contraexplosiones del corazón del cuadro»; Castro-Arines destacaba su «condición de gran pintor»; Figuerola-Ferreti señalaba que «habrá que hacer un sitio en honor a este titánico esfuerzo de Viola por permanecer en el caótico aformalismo»; Sánchez Camargo escribía que «Viola nos ofrece la sensación de que estamos ante la Pintura con mayúscula»; y Carlos Areán en el libro *Veinte años de pintura de Vanguardia en España*, el primero de los publicados en España sobre la evolución de las nuevas corrientes pictóricas españolas no objetivas, destacó de Viola que «su gran iluminación se realizó ante los dibujos y pinturas negras de Goya y ante los monjes de Zurbarán, los dos maestros de los que él se considera espiritual heredero».

Visto el auge que tomaba la pintura de Viola, un importante galerista belga, Maurice d'Arquian, lo invitó a integrarse en su grupo de artistas y a exponer en su galería, la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París. A la par, el prestigioso crítico Mario de Oliveira publicó el artículo titulado «A pintura mágica de Viola», ilustrado con los cuadros *Silencio de la luz*, *La saeta*, *Cadáver de invierno* y *Homenaje a Rothko*, donde vaticinaba que la exposición «será con certeza la completa consagración de Viola». Con objeto de preparar la muestra Viola montó su estudio en Bruselas, ciudad en la que residió durante unos ocho meses. Allí amplió la gama de su pintura, que pasó a tener una



Isla de los muertos, 1985

dominante de verdes y amarillos, que combinaba con azules y rojos, recuperando la amplitud colorista de su etapa francesa en la *abstraction lyrique*. Un periodo muy fecundo y creativo, como lo atestiguan cuadros (todos fechados en el 61) como *Rebolera*, *Voyage au bout de la nuit* (en homenaje a Céline), *Interieur éclaté*, *La chute* y *Pintura*, presente en la colectiva *Affirmations*. Por entonces Viola fue entrevistado por De Rudder, una conversación rescatada por un sorprendido Bonet de la que no dudó en afirmar que «pocas veces he dado, por mi parte, con unas declaraciones de un artista español de la generación del cincuenta tan profundas y tan lúcidas como estas. Pocos textos así hay en toda nuestra literatura artística moderna». En un breve recuento de las múltiples actividades que Viola realizó por esta época destacan el telón de fondo para el tablao flamenco *Zambra* –con Rosa Durán de primera bailaora– para el Teatro de las Naciones de París, en el 62; su exposición con Lucio Fontana en el Museo de Arte Moderno de Colonia, su primera individual en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la citada exposición de París, y su primera individual en los Estados Unidos realizada en la gran sala de la TWA del aeropuerto internacional de Nueva York, todas ellas en el 63; su presencia en el pabellón español en la Bienal de Venecia, en el 64, donde presentó cuatro telas de gran formato: *Cadáver de invierno*, *Barco destruido*, *Homenaje al Greco* y *Sinfonía azul*; y su individual en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en el 65, en la que Santos Torroella habló de su «sed de absoluto». Una década en la que destacan dos obras clave: *España, aparta de mí este cáliz*, tomado del poema de Vallejo, y *Ventana a la muerte*, un homenaje silente a Durruti, y por extensión, a su padre.

VIAJE AL «CONTINENTE DE LA ESPERANZA»

Después de una trayectoria oficializada en exceso Viola tuvo la necesidad de renovar sus experiencias vitales y la voluntad de procurarse savia nueva para su pintura,

por lo que buscó otros horizontes en Sudamérica, el «continente de la esperanza» que dijera Malraux. Durante unos tres años Viola visitó el continente sudamericano: en el 67-68, durante quince meses, viajó a Perú y Ecuador, y realizó algunas escapadas a Bolivia; y en el 69 estuvo unos siete meses en Chile y Argentina. En estos cuatro países Viola residió y expuso en sus cuatro capitales: Lima, Quito, Santiago de Chile y Buenos Aires; y también mostró su obra en Guayaquil y Cuenca. Viola viajó a Sudamérica a buscar, como él mismo vino a decir, la ebullición que anunciaba ese continente. A medirse con lo desconocido y a reencontrarse consigo mismo. La noche anterior a su partida hacia América, pintó un *Homenaje a Che Guevara* (su héroe favorito, junto a Don Quijote), toda una declaración de intenciones de su sensibilidad y compromiso social. Sobre su pintura, en una entrevista declaró: «Siempre influyen en los cuadros la geografía, el clima, el ambiente y hasta el acento del país donde estás. Así, luego me dicen: «Eso recuerda al Machu Picchu»... O «esto parece tal cosa». Y es que, ciertamente, te dejas impregnar por lo que te rodea». Su pintura tuvo una estelar acogida en *Letras del Ecuador* y otras publicaciones, y su presencia fue atendida por galeristas como Carmen Waugh, quien le invitó a exponer en sus salas de Santiago de Chile y de Buenos Aires. Su relación con el pintor Oswaldo Guayasamín, ampliada con la generación más joven, la de Viteri, Macció, Deira y Noé, alimentaron la viveza de su pintura. A su regreso a España pintó varias obras con calaveras influido por la forma de asumir la muerte en esas culturas y por la experiencia de sanación vivida con un curandero. Y también, *Sombras de muerte en Santiago de Chile*, otro testimonio de su indeclinable mirada sobre la realidad de su época.

Los años setenta fueron el cenit y el nadir de la pintura de Manuel Viola. Por entonces ya era un pintor relevante, un intelectual reconocido y un personaje famoso. Alrededor de él circuló la aureola de *genio* divertido y algo excéntrico, cuya actitud transgresora traspasaba las lindes de las convenciones sociales, muy estancas por entonces en la burguesía de la época. Lo cierto es que Viola diversificó su actividad creativa, en busca de nuevas formas de expresión de su lenguaje, desatendiendo en cierto modo la pintura. A principios de la década realizó una carpeta de litografías sobre las *Casidas* de Federico García Lorca, que presentó en la galería Skira de Madrid; ejecutó una escenografía teatral sobre la obra *El culpable* de Harry Granic en el teatro Arniches de Madrid, e inauguró la galería Punto de Valencia. Asimismo, celebró una gran exposición antológica, itinerante por Madrid, Zaragoza, Barcelona y otras localidades, a la par que pintaba un retablo solidario para el padre Rizo y su iglesia del barrio de Vallecas de Madrid. De esta época son *Ventana al infinito* (1970), *Otoño/Luz de espadas* (1961-71), o *Levitación* (1971). A mediados de la década de los setenta Viola abordó el trabajo cerámico como actividad principal de su proceso creativo, lo que marcó un punto de inflexión en su trayectoria artística. Su primera intervención (junto a Andrés Galdeano) fue un gran mural cerámico para la fachada del edificio de la sede central de CAMPSA, a la que siguieron cinco murales cerámicos (de 5 x 3 m), para la sede central del Banco de España y dos (de 7 x 4,5 m) para



Ventana al infinito, 1970

la sede del Banco Zaragozano, todos ellos en Madrid. La exposición colectiva *Seis Maestros Aragoneses de Arte Actual*, presentada en la sala Luzán (CAI) de Zaragoza en 1977, fue todo un acontecimiento en la ciudad al reunir en esta muestra a Aguayo, Orús, Saura, Serrano, Victoria y Viola con buena parte de sus mejores obras. Por entonces, Viola explicaba que «nunca me ha interesado la teoría», que «para mí la pintura solo es composición, luz y sombra».

A comienzos de la década de los ochenta Viola contaba 64 años de edad y, lejos de lo que pudiera parecer, siguió dando la batalla por la vida y por el arte. Durante el primer lustro realizó un total de nueve exposiciones individuales, entre ellas dos en Miami, tras una estancia de más de un año en Estados Unidos. Después de ocho años sin exponer de forma individual en Madrid, Viola mostró de nuevo su obra en la galería Rayuela de Madrid, dirigida por Miguel Fernández-Braso, y bajo la cobertura de la revista *Guadalimar*, dirigida por el citado galerista. De esta época datan sus *pinturas negras*, realizadas con distintos tipos de negro (negro humo, negro de carbón, etc.), sometidas a diversas texturas y al relieve de la pasta como agentes catalizadores de los juegos cromáticos planteados sobre la tela. Al respecto dijo: «Yo he tenido épocas negras, épocas monocromas... El color es un testigo, no es la base de la obra de arte. Yo puedo hacer un cuadro monocromo en rojos, en grises, en negros. Un cuadro verde, azul y rojo. Ahí el color es el testigo de una situación, de un estado de ánimo, pero la obra en sí misma es el trazo, el gesto, la composición. El color, para lo que

sirve, es para vestir el cuadro». En 1984 Viola realizó el telón de boca para la compañía de Teatro Vocacional del Real Coliseo de Carlos III de El Escorial (cuyas dimensiones eran de 395 x 890 cm), con motivo de la representación de la obra *La Regenta* de Clarín. En el decorado teatral destacaban las «ráfagas disparadas» (Gaya Nuño *dixit*) de los trazos negros sobre fondo rojo característicos del pintor. Al año siguiente pintó *Isla de los muertos* –un cuadro inspirado en *La isla de los muertos* del pintor simbolista Arnold Böckling–, uno de los brillantes destellos tardíos de Viola, que está considerado como su última gran obra, como su testamento pictórico. Tras una visita a su taller, un emocionado Bonet escribió: «En 1988, ya desaparecido el pintor zaragozano, visité, dentro de un grupo capitaneado por Francisco Umbral, primero su tumba y luego su taller escurialense, donde me impresionaron varios de sus cuadros tardíos, y especialmente el que estaba en el caballete, una versión de 1985 muy *action painting*, y a la vez muy sobria y contenida, de la *Isla de los muertos* boeckliniana».

VIOLA DESPUÉS DE VIOLA

A los 71 años, a las siete de la mañana del domingo 8 de marzo de 1987 fallecía Manuel Viola en su casa de San Lorenzo de El Escorial; «en un amanecer de plomo tibio», se dijo. La muerte de Manuel Viola supuso una conmoción en toda España y fue acogida con un gran despliegue informativo en la prensa nacional. La persona y el personaje de las «diez máscaras», el pionero y célebre pintor abstracto, el individuo de estirpe popular y farandulero ocasional, el hombre bueno en el más puro sentido machadiano de la palabra *bueno*, concitó con su pérdida un sentimiento común de abatimiento en toda España. Después de su muerte se sucedieron varias exposiciones que recordaron su vida y su pintura. A destacar, la exposición antológica en la sala Julio González del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid en 1988, organizada por Cristina Giménez; *Viola esencial. Pinturas 1947-1986*, comisariada por Ramón Álvarez, con importantes textos de Juan Manuel Bonet y Emmanuel Guigon; la presentación de los *Escritos surrealistas (1933-1944)* de Manuel Viola (compilados por Guigon) en el Museo de Teruel en otoño de 1996; el recordatorio del décimo aniversario de la muerte de Manuel Viola en el suplemento de cultura del periódico *ABC*, con textos de Juan Manuel Bonet y Antonio Saura, en 1997; la exposición *Viola poètic*, en la sala del Roser y en el Museu d'Art Jaume Morera de Lérida, celebrada el mismo año, y otras de menor calado. Pero hubo que esperar a julio de 2014, cuando presentamos el libro *Manuel Viola. Entre la luz y la tiniebla*, para tener su primera biografía en la que se daba amplia cuenta del carácter indisoluble de su vida y su pintura, pues Viola siempre se alió con el *pensée* de Rimbaud de que «todo arte auténtico es biografía». Sin solución de continuidad con el libro surge esta exposición –donde se muestran once de sus principales obras– con voluntad de poner negro sobre blanco su tarea intelectual y artística, en suma, de revitalizar su memoria y su pintura. La pintura eternamente *ascensiva* de Manuel Viola.



PQR:

10 cosas que aprendí bajo tierra

Begoña Oro

Escritora

Fernando Sancho

Fotógrafo

1. QUE NO TODO DEJA HUELLA

Taconeamos los zaragozanos sobre necrópolis, sillares, monedas, aras, restos de teatros, de puertos, de murallas, de vasijas romanas. Pero no hay ruinas romanas bajo el Parque Roma.

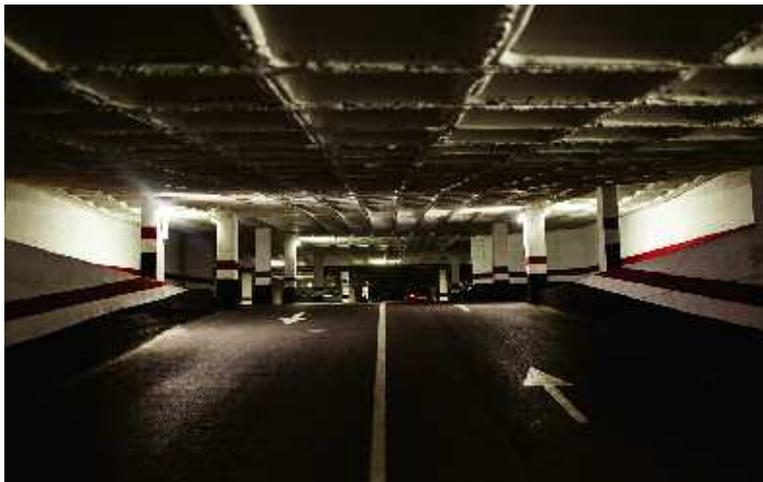
Porque no hay ruinas romanas, se construyó bajo la urbanización del Parque Roma un inmenso garaje. «El garaje más grande de Europa», decían orgullosos los propietarios. «El garaje privado», puntualizaba algún vecino escrupuloso.

Bajo el Parque Roma hubo también un mercado, un mercado romano. Su entrada, el comienzo ahora enrejado del descenso al mercado, aún puede contemplarse en los aledaños de la plaza Roma. Está entre el bingo y La Caixa. Hay un hombre grande y pensativo que prácticamente vive en el banco que hay enfrente. Él llegó mucho tiempo después de que el mercado cerrara. Él nunca recorrió aquellos pasillos iluminados y blancos con la ilusión del estreno. Él nunca oyó pedir unas criadillas en el puesto de casquería. Él nunca se despejó las fosas nasales ante el puesto de los vinagrillos, ni tiró de la manga al adulto que tuviera más a mano hasta convencerle de que comprara unas cebolletas y unos pepinillos.

Una de las mejores cosas que ha habido nunca bajo el Parque Roma ha sido aquel olor a pepinillos. Pero de eso, ay, no quedan restos.

2. QUE QUIEN QUITA EL MIEDO, TAMBIÉN LO PUEDE DAR

Al antiguo mercado del Parque Roma entrabas por las escaleras de baldosas rojas de la plaza Roma y salías por el pasaje de suelo naranja de plástico, ese suelo futurista con lunares, precursor de las baldosas pododáctiles para ciegos en versión chi-



llona. Si tu madre, que era la dueña de la prisa, no llevaba más de la que ya posee de serie, aún podías girar hacia la derecha, hacia la mercería Emperador, y quedarte un rato contemplando aquel artificio que parecía de cristal, aquel en el que algo así como una oca o una cigüeña con sombrero se inclinaba, se inclinaba, se inclinaba, se inclinaba... hasta que finalmente lograba mojarse el pico en aquel vaso que estaba tan lejos y tan cerca. Desde el otro lado del cristal, la mercera miraba cómo no comprabas nada y le dejabas la huella de tus dedos pringosos de vinagrillo en el escape con sus ojos azules y transparentes como botones de cristal.

Ya no. Pero antes, a pocos metros de ahí, bajo tierra, otro animal se inclinaba sobre su bebedero, pero no era de cristal. Ni el bebedero, ni el animal. El animal era el perro del vigilante del garaje.

La mayor parte del tiempo lo pasaba en una jaula de hierro instalada en lo alto de los escalones que conducían a «Los Empresarios». Los Empresarios era la parte del garaje donde aparcaban los coches de las asociaciones de empresarios del F-1. (El Parque Roma era también un juego de barcos, que se construyó a partir de la F: F-1, E-4, D-2, F-7... El F-1 creció junto a un Simago y ahora descansa junto a un Mercadona. Aún alberga varias sedes de organizaciones empresariales.) Los mejores coches del garaje más grande de Europa (privado) estaban en ese trozo de garaje, el de Los Empresarios. En aquella época no había todoterrenos. Sobre las berlinas de Los Empresarios, sobre los Opel, los BMW, los Mercedes, oteaba un pastor también alemán encerrado en una carrocería de metal.

Cada vez que pasabas a su lado, el perro te enseñaba los caninos, los colmillos, los precarniceros, los carniceros, las fauces, y ladraba –ladraba fuerte–, y apoyaba sus robustas patas en el enrejado de la jaula. Yo siempre pasé corriendo. Se suponía que



el perro era un perro guardián, pero no hay nada a lo que haya tenido más miedo en ese oscuro garaje que a aquel pastor alemán.

3. QUE ES LA LUZ QUIEN NOS HACE COMO SOMOS

No sé si algún vigilante socarrón tuvo a bien llamar Cerbero a aquel perro.

El can Cerbero es el perro de Hades, el señor del inframundo, el reino de los muertos, un reino bajo tierra que avergüenza a su suegra Deméter, pero ya se sabe que para una suegra, todo es poco. Lo ganó –Hades, su reino– a suertes, jugándose con sus hermanos. A Zeus le tocó el cielo; a Poseidón, los mares; y al pobre Hades, el inframundo, porque siempre hay un hermano que tiene que salir peor parado para que haya algo que contar, para que exista la literatura.

Hades, en otro reparto, el de armas, no salió tan desfavorecido. Tenía el casco de la invisibilidad.

Un casco de invisibilidad y un perro han sido también atributos de los Hades de turno del garaje del Parque Roma. El casco no, pero el can Cerbero aparece en el infierno de Dante. A menudo me he imaginado a los sucesivos vigilantes del garaje leyendo *La Divina Comedia* como quien lee *Ébano* en Tanzania. Verlos no los he visto. Leyendo, digo.

Los he visto paseando, barriendo, oyendo un transistor milagrosamente sintonizado bajo tierra, acudiendo cachazudos a la llamada de una sirena que solo ellos saben localizar, dormitando en su pequeña cabina iluminada como un faro del inframundo. Los he visto sonriendo, y me ha sorprendido porque la sonrisa es una luz y el garaje la devora; los he visto comentando risueños los resultados de un partido de fútbol (a



Samuel, que era del Atlético de Madrid y se sentía tan a gusto en los peraltes rojiblanco de las curvas, le gustaba compartir indistintamente triunfos y derrotas, como buen colchonero). Los he visto jugándose el tipo, subiendo por la rampa de Vicente Berdusán, la misma por la que bajan apresurados los coches, por la mañana, cuando el resol ciega a sus conductores.

No recuerdo si nos ayudaban a empujar el coche cuando intentábamos arrancarlo en la cuesta.

No sé si reconocería a estos Hades a la luz del día. Hasta donde recuerdo, los vigilantes del garaje del Parque Roma han sido todos hombres de edad mediana, estatura normal y aspecto normal. No recuerdo de ellos ningún rasgo sobresaliente. Quizás cierta tendencia a la alopecia. Normal que el pelo se les debilite. Llevan el casco de la invisibilidad.

4. QUE LO QUE NOS PROTEGE TAMBIÉN NOS ATRAPA

Siempre es de noche en el garaje del Parque Roma. Pero algo cambia a partir de las doce.

Es entonces cuando los vigilantes se hacen poderosos, auténticos señores de un reino, de un castillo subterráneo. Por la noche se cierran las pesadas rejas y el garaje se convierte en mazmorra. Solo quienes tienen la llave o aquellos a los que el vigilante deje pasar, podrán esperar a que se abran aquellas fauces metálicas y entrar al garaje o –lo que es peor– solo esos podrán salir.

El vigilante sabe quiénes llegan siempre tarde y mal.

El vigilante no sabe, porque ni lo intentan, cuántas personas han querido salir y han quedado atrapadas en una vida miserable, porque a ver quién huye del Parque Roma a pie. ¿Y llegar adónde? ¿A Navas de Tolosa? Del Parque Roma hay que huir como se huye de un robo con rehenes, en un coche en marcha, con la primera metida.

5. QUE NUESTRA IMAGINACIÓN PONE LAS LLAMAS

Nadie conoce todo el garaje del Parque Roma. Quizás ni el vigilante. Los vecinos nos sabemos el recorrido de nuestra plaza a la salida de Vicente Berdusán, a la de la calle Santander, quizás a la de Escoriaza y Fabro. Nadie baja más allá de su planta. Nadie se adentra en el garaje por deporte. Sabemos que es grande. El más grande de Europa.

Seis estadios de La Romareda cabrían en la superficie del garaje. En su interior hay columnatas para cientos de Vaticanos, y, aquí y allá, escaleras metálicas llenas de mugre, y rampas y rampas y rampas y rampas que descienden hasta cinco plantas por debajo del suelo. Las paredes del garaje nacen negras como el suelo y se vuelven luego blancas, surcadas con una gruesa línea roja; algunos bordillos están pintados de amarillo, otros de rojo y blanco; la mayoría de las puertas son azules; hay alguna marrón, alguna roja; el techo del garaje es como una caja inmensa de hilos, un panal hecho por torpes abejas en prácticas, abejas que no conocen el hexágono, solo el cuadrado.

El suelo es negro. El garaje es negro. Sucio.

Es fácil imaginar que en el reverso igualmente tenebroso de la negra rampa por donde baja tu coche, otro coche lo hace, como en una arquitectura imposible de Escher. Uno baja por la rampa y gira a la derecha y llega a un sitio diferente del que llegaría si bajara por la escalera y girara en el mismo sentido. Puede ser que haya personas vagando por el garaje en busca de la salida desde hace años. Es difícil saberlo. Fuera del refugio del ascensor de tu portal, más allá de las plazas que lo rodean, propiedad de los vecinos con los que uno se relaciona sobre tierra, la gente no se habla por el garaje del Parque Roma.

Camino a la salida, uno pasa por otras tantas plazas de garaje. Unas están ocupadas, otras no. En las plazas libres, una mancha de aceite que hace aún más negro el negro suelo te recuerda la ausencia de un coche. El garaje está lleno de recuerdos.

El garaje se ha inundado en varias ocasiones. Agua y aceite. Jamás, que yo sepa, se ha prendido fuego. Repartidos por todo el garaje, cientos de extintores y mangueras –RÓMPASE EN CASO DE INCENDIO– se encargan de recordarte esa posibilidad. No hay apenas habitante del Parque Roma que no haya soñado con ese Infierno. Cuentan que si hubiera un incendio, el suelo del garaje no soportaría el peso de los camiones de bomberos y todos los parquerromanos seríamos



pasto de las llamas, pero algún vecino, algún Nerón, tendría que quedarse tocando el arpa.

Dormimos sobre la bomba de nuestra imaginación.

6. QUE GUARDAR ES OTRA CREENCIA CONTRA LA MORTALIDAD, Y LOS TRASTEROS, SUS ALTARES

Un garaje es un lugar donde duermen los coches. Pero en el garaje del Parque Roma, los coches son lo de menos. Lo de más es lo que ocultan todas esas puertas.

Una de ellas, a la vuelta de la esquina del ascensor del F-7, da paso a un gigantesco cuarto de calderas surcado por escaleras metálicas, tuberías, bombas y generadores. Es la escenografía alucinada de una película de ciencia ficción. Uno solo puede esperar que de allí emerjan replicantes y *aliens*. Siempre lo hacen con un mono azul.

Pero además están las puertas azules de las cabinas y los trasteros. Los niños aguardan expectantes a que se levante o se abra una de aquellas puertas para ver qué hay dentro. Los adultos también, solo que disimulan.

¿Cuántos litros de vino habrá almacenados en el garaje del Parque Roma? ¿Cuántos cochecitos de bebé? ¿Cuánto espumillón, cuánto Jesusito, cuánto árbol *Made in China*? ¿Cuántos apuntes de carrera? ¿Cuántas bicis, cuántos patines, cuántos libros, cuántas raquetas? ¿Cuántas camas hinchables, cuántos porsiacasos, cuántas visitas que quedaron en promesa? ¿Cuánta lámpara antigua, cuánta colcha de la abuela, cuánta chatarra disfrazada de nostalgia, cuánto muerto en cerámicas desportilladas, en infames souvenirs –imposible de tirar–? ¿Cuánto muerto?

¿Cuántos rollos de pianola? ¿Cuántos pianos blancos?

¿Cuántos pianos blancos?

7. QUE LO QUE NO SE USA, NO SIRVE, PERO EXISTE

Sé de un piano blanco varado en una cabina del garaje del Parque Roma. Cerca del piano, a veces, apoyados, hay bastones, botas, esquís y crampones.

El piano tiene un acabado mate. No imaginen un piano satinado brillante, no piensen en el *cursi* del Richard Clayderman. Este piano del garaje es un piano que se sabe viejo.

Las arañas se pasean por sus teclas de marfil. Desdeñan los crampones, vulgares imitaciones de sí mismas. Las arañas se cuelan por la caja del piano y acarician sus cuerdas como si tocaran el arpa.

El piano perteneció a un joven tenor alemán. Lo tenía en Barcelona mientras vivió ahí. Lo necesitaba para ensayar. Luego se fue.

Dos días antes de dejar Barcelona, en una fiesta de unos vecinos peruanos, ya de paso una fiesta de despedida, el tenor conoció a una chica. La chica era estudiante



universitaria. Había ido a la fiesta con Gladys, que se encargaba de la limpieza en la residencia donde vivía la estudiante. Gladys y ella se habían hecho amigas. Aquel día, en la fiesta, hubo ceviche, cerveza y música, no de ópera, música latina. El tenor y la estudiante no bailaban. No habrían sabido cómo. Hablaron. La estudiante no sabía bailar cumbia pero sabía tocar el piano, y un poco de alemán.

El tenor le dijo a la estudiante que se volvía a Alemania. Quiso regalarle el piano.

Dos días después, en la estación de autobuses de Sants, la estudiante fue a recoger la llave del piso donde estaba el piano. Pensó más que sintió que tenía que darle un beso de despedida al tenor.

Él tenía barba.

Nunca he vuelto a besar a un hombre con barba.

Con lo fácil que parece ahora.

Hay un piano en el garaje. Y nadie lo toca.

8. QUE YA PUEDE DARNOS SATISFACCIONES HACER PROPIAS LAS COSAS, PORQUE MIRA QUE NOS DA DISGUSTOS

Desde que el mundo es mundo y el hombre, sedentario, peleamos por la tierra. Plantamos setos. Dejamos crecer zarzas. Movemos lindes de noche. Agitamos ante el juez mapas del catastro. Inutilizamos caminos para impedir el paso. Vallamos, parcelamos, quemamos, disputamos, luchamos, matamos. Lo de Puerto Hurraco empezó con unas rencillas por la tierra.

Bajo tierra no es diferente. Sobre el asfalto negro, los aparcamientos aparecen delimitados por líneas blancas que tienden a la invisibilidad. Algún vecino decide repintar su linde, para que quede claro, para que no se la pisen, y va y la repinta. Algún vecino ha vallado su plaza para impedir que el espejo retrovisor del coche adyacente invada el espacio aéreo que les corresponde. Algún coche ha aparecido rayado. Algún vecino...

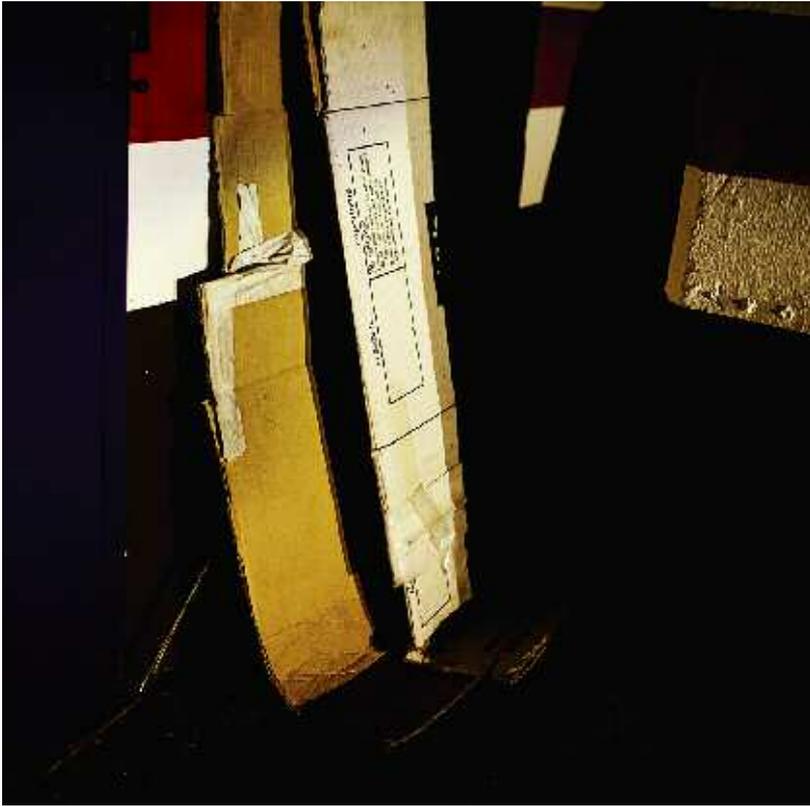
9. QUE, UNA VEZ ROTA, ES IMPOSIBLE RECONSTRUIR LA CONFIANZA

Yo una vez hice algo malo.

Tenía prisa. Salí marcha atrás. A esa hora, las plazas de detrás de mi coche siempre estaban vacías. Maniobré como siempre.

Ese día no estaban vacías.

Empotré mi coche contra el Passat que había aparcado detrás, en diagonal. Y salí corriendo. Tenía prisa.



Había abombado parte de la carrocería del Passat.

«A la vuelta, sin prisas, le dejaré una nota. Haremos un parte amistoso. Se encargará el seguro», pensé.

A la vuelta no lo hice. No estoy segura de que lo olvidara.

Pasaron unos días.

Una tarde, me encontré al vecino del Passat y me preguntó:

—¿Tú has visto si alguien ha aparcado aquí?

Se refería a la plaza de al lado, la que siempre está vacía.

Entonces hice lo que tenía que haber hecho hacía días:

—No, pero si lo dices por el golpe de tu coche... Lo hice yo. Perdona. Cuando quieras, hacemos los papeles. Sube a casa cuando quieras.

No llegamos a hacer los papeles.

Días más tarde, su coche apareció arreglado. No había ni rastro de la abolladura que le había hecho.

Desde entonces, desde el día de mi confesión, mi vecino, tras aparcar el coche, lo rodea con los cartones del embalaje de una mampara de ducha marca Dayban.

Yo no tengo la menor intención de chocar con él, y si la tuviera, no creo que los cartones de la mampara Dayban sirvieran de mucho, pero ya han pasado tres años y él, cada día, y lleva más de mil días, maniobra, aparca el coche, saca los cartones que en su ausencia deja doblados y apoyados en la pared, y envuelve su vehículo. Alguna vez hemos coincidido en el aparcamiento y él ha hecho el ritual del envoltorio delante de mí.

No suelo cruzarme mucho con este vecino. Hace no tanto, pasados varios meses sin verlo, me lo crucé en el portal. Me saludó. Yo lo saludé sonriente. Acababa de ganar un premio. Salía sonriente en la prensa.

En fin, nos saludamos. Nos seguimos saludando.

Al día siguiente, cuando fui a coger el coche del garaje, me encontré que tenía la luna destrozada. Nadie entró en el coche, nadie aprovechó el cristal hecho pedazos para coger nada. Simplemente alguien rompió el cristal. El cristal, dividido en cientos de pedacitos, esperaba, como un mosaico de pitiminí, a que abriera la puerta para dejar el suelo perdido de añicos.

Avisé al vigilante.

Pensé que iba a resultarle emocionante lo ocurrido, que me contaría otros casos, de robos, destrozos, apariciones... Pero no.

—No hay cámaras en esta zona. No se puede saber qué ha pasado. No he oído nada —se limitó a decir, y fue a por la escoba, para los añicos.

Obraba con el infinito tedio de quien lo ha visto todo.

(En realidad, eso de que, una vez rota, es imposible reconstruir la confianza, lo aprendí antes, bastante antes de que mi vecino colocara por centésima vez el cartón parachoque. Pero sería un bonito cuento. Haber vivido con la confianza intacta, digo.)



10.

Es posible y deseable que haya aprendido alguna cosa más en el garaje del Parque Roma. Siempre queda mejor aprender 10 cosas que 9. Por eso existen los decálogos. Por eso no hay nonálogos.

Pero el caso es que no me acuerdo.

Nací y crecí en el Parque Roma. Puede que aprendiera en su garaje precisamente los números. Puede que aprendiera a contar: coches, columnas, rampas, puertas, ruedas, vecinos... Al fin y al cabo, mi hijo, en el garaje del Parque Roma aprendió las letras: VW, SEAT, BMW, OPEL... Mi hijo, bajo tierra, en el garaje del Parque Roma, aprendió a leer.

•••

BEGOÑA ORO nació, creció, tuvo un hijo y empotró su coche contra el del vecino en el Parque Roma. Ha intentado huir de allí en varias ocasiones y ahora prepara un nuevo plan de fuga que espera que sea el definitivo. Sueña con no morir en el Parque Roma.

FERNANDO SANCHO nació, creció y se fue con viento fresco del Parque Roma. Ha vivido en Madrid, Canterbury, Conil de la Frontera, en un barco, en una estación de esquí, en Capalbio, en Nueva York. Pero siempre acaba volviendo al Parque Roma. Cuando llega, lo primero que hace es ir a la farmacia. Allí a veces se encuentra a Begoña Oro que anda comparando lociones antipiojos, admirando el último corte de pelo de las farmacéuticas o comprando ansiolíticos.



Poemas

Selección

Poemas: **Amelia de Sola**
Ilustraciones: **Blanca de la Torre**

DE AMOR Y DE SILENCIO

Amar tu cuerpo, sí,
pero amarte en tu cuerpo,
sentir tu cuerpo abierto a mi amor que lo riega,
tu carne, transparente a mi amor que la empapa,
el metal de tus huesos, líquido a mi presencia.

Amar tu cuerpo como quien ama lo sagrado,
como quien, reverente, se adentra en tu paisaje,
como quien atraviesa la vastedad del mundo
para posar el alma en el lugar del alma.

Amar tu cuerpo en trance, como quien toca el arpa,
como quien se derrama sobre la dulce tierra,
como quien se deshace en agua y alimento,
como quien se ha perdido por los bosques del tiempo.

Amar como quien llega y levanta los velos,
y levanta las capas de dolor infinito,
como quien, con cuidado, roza la pulpa tierna,
el centro vulnerable, la faz de la inocencia.

Amar como quien reza, como quien se recoge,
orar en el silencio tu cuerpo silencioso,
amar en el silencio, amar y ser silencio
y quedar en silencio.

(De *La voz recuperada*)



DE CARNE Y DE ABISMO

He dormido contigo una noche infinita,
entre el cielo estrellado y la cálida tierra.
He dormido contigo, pegada a tu costado,
el sueño silencioso del macho y de la hembra.

He dormido contigo como duermen las bestias,
envuelta por tu cuerpo como un nido viviente,
y he despertado a medias para sentir tu sexo,
hinchado de potencia, penetrar en mi vientre.

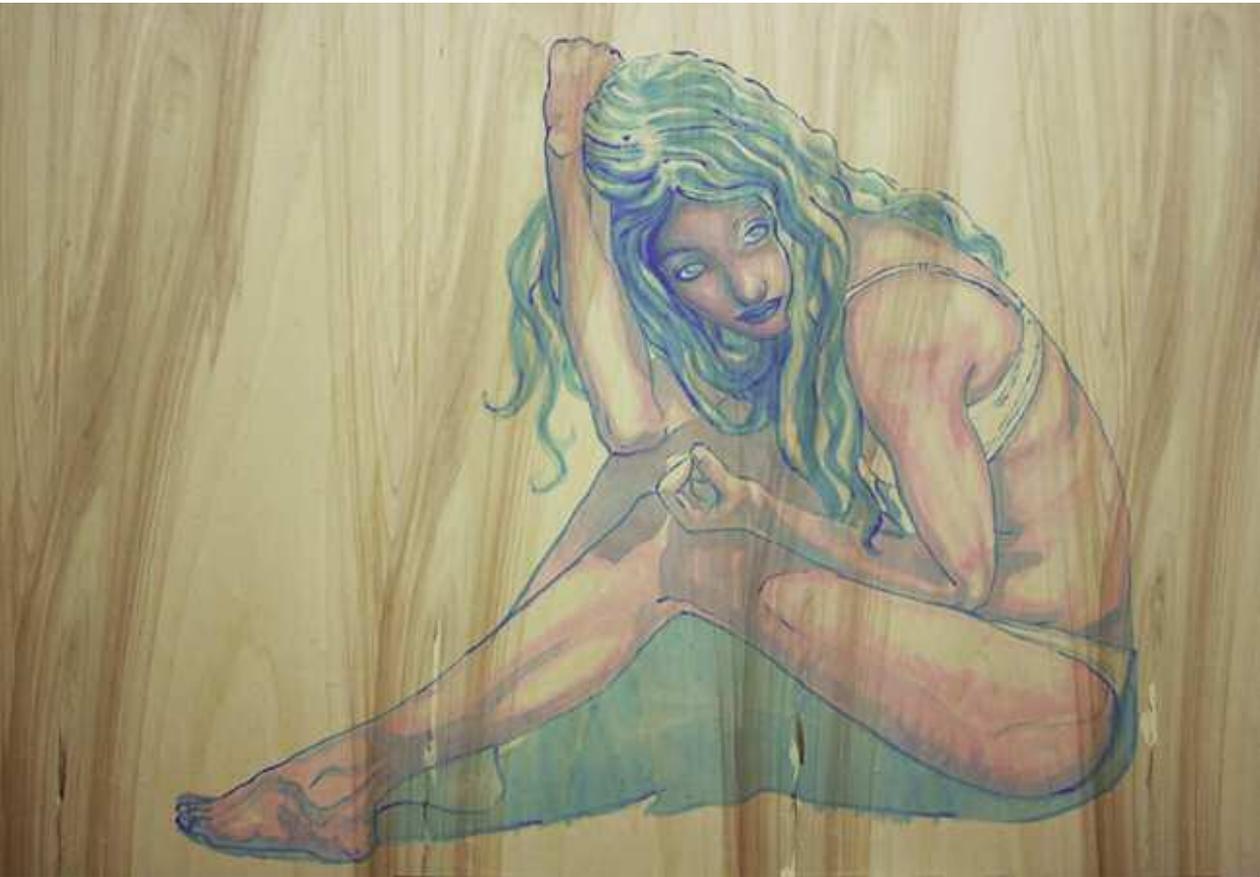
He oficiado contigo la cópula salvaje,
la acometida ciega, el fuego de la lucha,
el dominio de dueña, la sumisión de esclava,
la ternura de esposa, la lujuria de puta.

He sellado tu frente con mi sello candente,
con la marca profunda del atávico rito.
Llevarás para siempre, más allá de la carne,
la huella de esta noche sellando tu destino.

He dormido contigo a orillas del abismo,
tu centro con mi centro, tu nada con mi nada.
He cruzado la puerta cogida de tu mano,
cogida de tu alma, sin volver la mirada.

Se apagarán los soles, se fundirá la tierra,
naufregarán los mundos en las aguas del tiempo
y, en el arca cerrada del amoroso trance,
nosotros, abrazados, continuaremos siendo.

(De *La voz recuperada*)



EN TONO MENOR

Es curioso
lo callado
que se ha quedado todo,

el tono menor
que,
al parecer,
ha decidido adoptar
mi corazón.

Es verdad
que las cosas
realmente importantes
se gestan poco a poco.

Incluso morir
acaba por resultar
un trabajo
de lentitud agónica
(en el sentido
más estricto).

Y, cuando al fin ocurre,
se dice que,
a menudo,
los muertos novatos
no se percatan de un hecho
tan remarcable,

y continúan,
como si tal cosa,
su no vida de siempre.

A mí
ha debido sucederme eso,
y apenas sí
empiezo a sospecharlo ahora.

Apenas sí
empiezo a sentir
un vacío interior
que complementa
al vacío de afuera.

A fin de cuentas,
hace ya mucho
que no encuentro mi cuerpo

cuando lo busco
con tus manos.

(De *Las tristezas en punto*)



QUEDARSE QUIETA

No hace falta
exorcizar

algo tan simple,
tan suave, mortalmente
profundo.

Basta
quedarse quieta.

(De Las tristeza en punto)



FERNANDO SANCHO

Otro poeta en Nueva York

Joaquín Carbonell

Hay una delicadeza en exponer retazos de la vida cotidiana sin ánimo artístico. Quizás sea el signo de nuestros tiempos; la exhibición de gestos naturales que no contienen más que su propio momento, a la espera de que un pintor, un fotógrafo, los desnude y enmarque.

Fernando Sancho lucha su batalla contra los tiempos con un sentido filosófico; admitiendo que todas las orientaciones vitales parten de la tele y sus satélites (el mundo de la imagen en movimiento), y que el «mensaje» siempre nace desde el poder, es bueno que existan rebeldes que desenfocuen la propia naturaleza; quiere decirse que si en los rincones oscuros y sucios de un *parking* no se cultiva ninguna flor húmeda, será cuestión de tomar un nuevo cartapacio y sustituir los cánones griegos por otros más actuales. La poesía es otra cuestión, pero la mirada siempre existió.

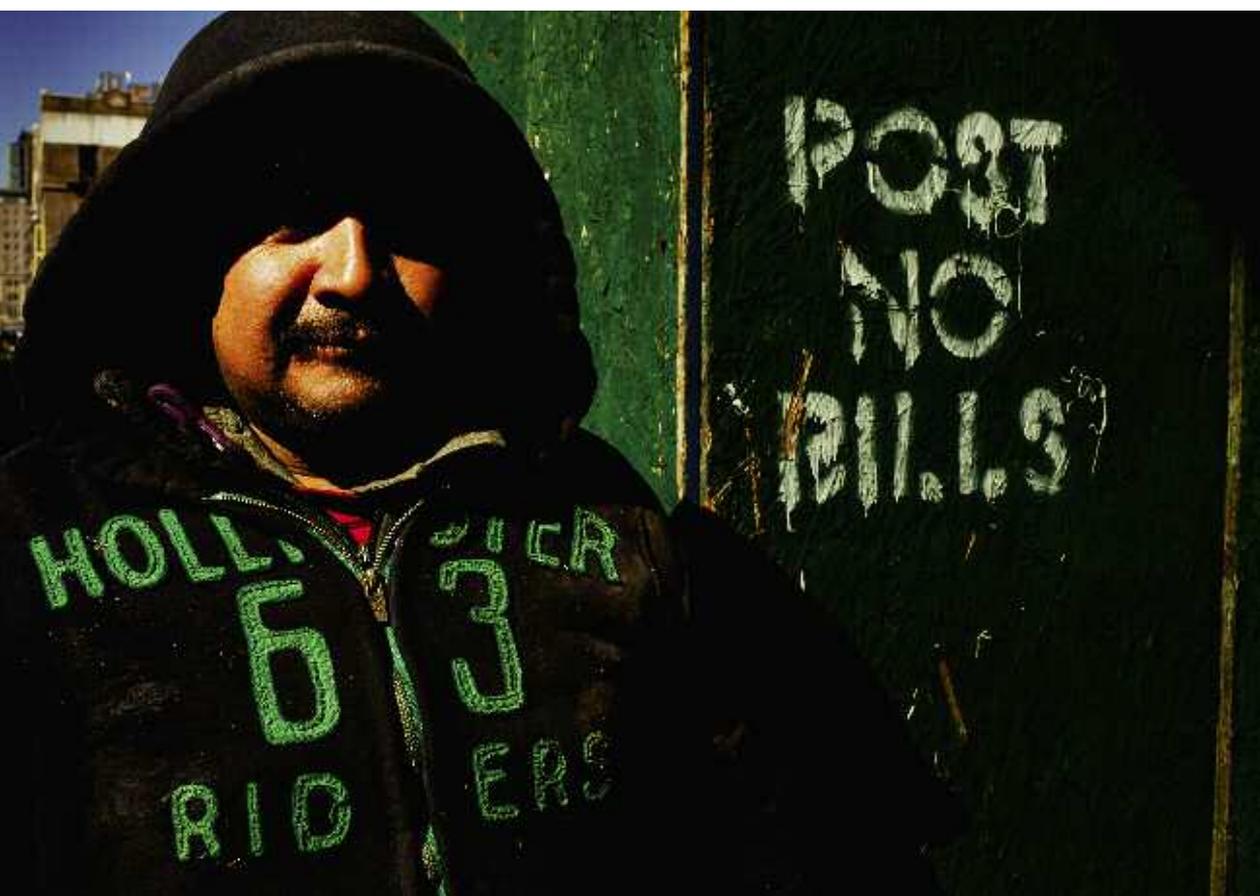
Fernando vive en Nueva York, lo que para un fotógrafo es como poner un taller de arreglar pinchazos en la salida de un puente festivo. Tiene ya diez puntos a su favor, tiene ya la materia prima al alcance de la caña de pescar. Hacer fotos en Nueva

York es como torear vaquillas en Navarra: no falta nada. Pero a cambio, también sabe que cada vez que salga a las calles se va a topar con cinco colegas que persiguen el mismo premio Pulitzer a codazos. Vivir en Nueva York te amplía las pupilas, te facilita la primera foto. La segunda ya la tienes que hacer tú solo. La tercera es la más difícil porque es el clic que no ha disparado ninguno de los miles de fotógrafos que esperan encontrar a un guardia de la porra en calzoncillos y bailando una samba... No suele ocurrir, pero a veces ocurre. Y hay que estar allí.

Lo raro de Fernando es que no se dedique a retratar transeúntes exóticos delante de la estatua de la Libertad. ¿Para qué ha ido entonces a esa luminosa ciudad? ¿Para qué viajar hasta América, tan orgullosa de sus ciudades inhumanas? Para lograr el más difícil todavía. Miradas de una vieja con un pasado ruinoso, la desolación de una latina que no sabe por qué se encuentra tan lejos de sus orígenes; un letrero publicitario que anuncia productos que ya no existen... Cierta descomposición entre el deseo del paraíso soñado y la terrible vulgaridad que acecha en cada dólar. América es un territorio monstruoso, pero también asolado por una fragilidad que destila tristeza. Un territorio poblado de criaturas que no creen en la reencarnación, que saben que solo hay lo que hay. Captar eso es muy complicado, es altamente esquivo, porque, cuando retratas una mulata ahogada en su propia grasa, sabes que retratas trescientos años de viajes y de lágrimas. América es un misterio. Fernando no ha



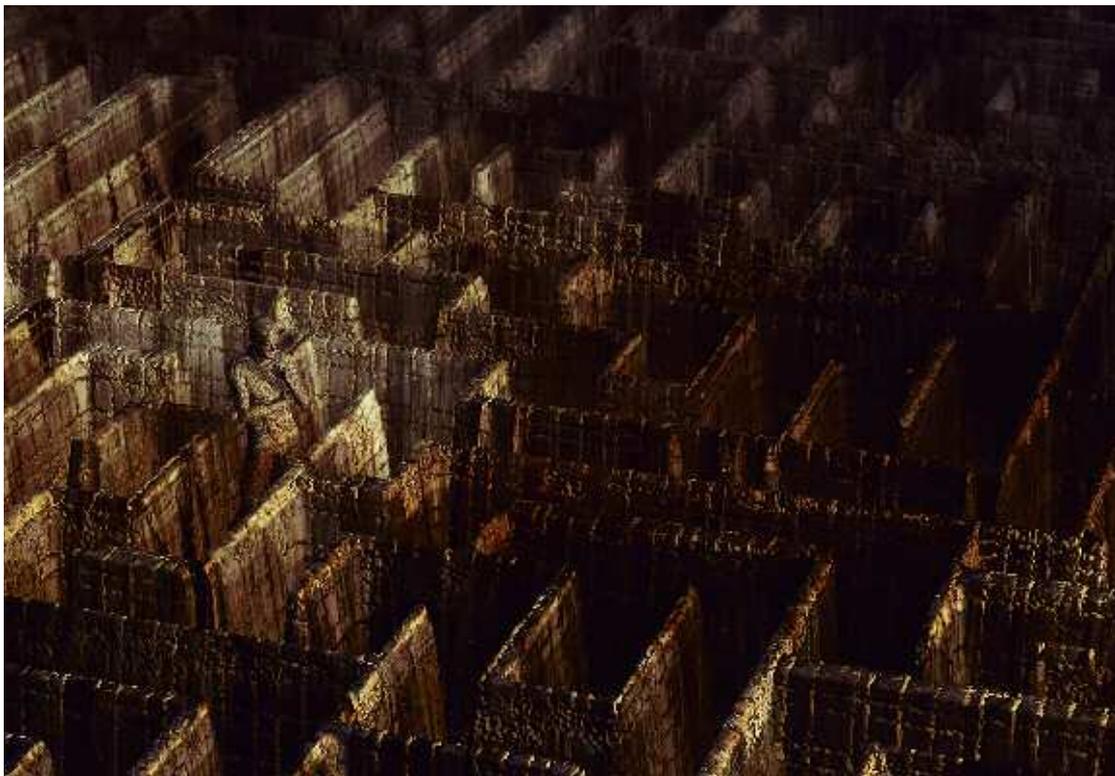
optado por el retrato al minuto, donde el cliente se acomoda ante un lienzo con rascacielos y pájaros, y donde se cobra antes de darle al clic. Patear las calles en busca de una presa desolada tiene el precio del cazador de escorpiones: a veces te pican y a veces los cautivas. Extraña actitud la de estos artistas de nuestros tiempos que no ansían la instantánea poética, ese paisaje con ciervo que tanto éxito tiene en los comedores de los ricos. Buscan la esencia, el cartílago más abajo del hueso, donde las miradas no pueden esconderse tras las gafas de sol. Son miradas que, cuando pasan por la lente de la Leica, deslumbran como gatos pillados por la noche en plena carretera. Ciertas miradas no engañan, ciertos gestos tienen un mecanismo de siglos bajo sus dedos, ciertas tristezas son heredadas de otras que un día se alejaron de las fuentes del Amazonas...





¿Eso es bello? Eso es verdad. La verdad, la única mentira que persiguen estos artistas contra las olas del océano. Encuentran su verdad entre la fauna de rotondas desiertas. Y el día que la encuentran saben que valió la pena madrugar. Es una lucha, no con el mundo, sino con ellos mismos y esa extraña voluntad de hacer lo que hay que hacer.





Dédalo. Infografía 3D

PEDRO FLORES

Sueño diurno, realidad posada

Manuel Pérez-Lizano Forns

Presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte

Atrapado por una añeja envidia insoluble hacia el pintor Pedro Flores, me propuse averiguar de dónde procedía tanta imaginación sin aparente final. Como propietario y director de una famosa agencia de detectives, ordeno al mejor de mis hombres que espíe su piso estudio con cámaras y micrófonos, de modo que a los tres meses capto con diáfana precisión la realidad ocultada con celo virginal.



Encrucijada. Infografía 3D

Atenea, su pasión incontrolada, hija predilecta de Zeus y diosa guerrera, es la musa protectora capaz de generar ideas, siempre dentro de una inestabilidad emocional aliviada mediante el soñado pero inviable contacto íntimo, tan reflejada en la gravedad de su potente rostro quebrado con redondeces. Dos claves manifestadas en el conjunto de su obra, que vibra como si fuera un relato corto troceado como cuadros. En definitiva, una especie de simple y vulgar copión, como todo artista, que altera lo oculto, incluso la realidad visible, para ser irreconocible pero siendo. Esta necesidad de seducir a Atenea sin descanso, desde el inconsciente, comienza en su irreconocible autorretrato con el doble rostro de perfil viéndose el tejido interior. A partir de aquí emerge el hombre invencible capaz de triunfar frente a



Derroteros. Infografía 3D

Sisifo. Infografía 3D



múltiples avatares, pues basta ver su meditación frente a la cuádruple encrucijada, la actitud pensativa dispuesta a resolver el más complejo de los problemas, de Sísifo vencedor, la fuerza que sujeta dos grandes burbujas o enfrentado al aterrador laberinto. Pedro Flores, por tanto, es un héroe solitario, sin armas, que ofrece su cambiante valentía a la Atenea que mira con cierta melancólica indiferencia como seductora trampa. Con el artista ahora triunfador la restante obra ofrece otras variantes a través de su amada como gran protagonista, esa atractiva mujer de cuerpo masticable. Tanta belleza la captaremos buceando entre sugestivas esferas formadas por triángulos, con Pedro dentro de peligrosas aguas o sujetando un corazón invertido lleno de mariposas.

Como envidioso sin pausa hacia la obra de un artista diferente, vivo meditando dispuesto a decir la verdad mediante una carta pública o sugerir al detective que robe un par de cuadros. El psiquiatra me aconseja que la curación, sobre tan singular envidia, se soluciona con la compra de un cuadro sobre cada periodo artístico. Obedezco sumiso.

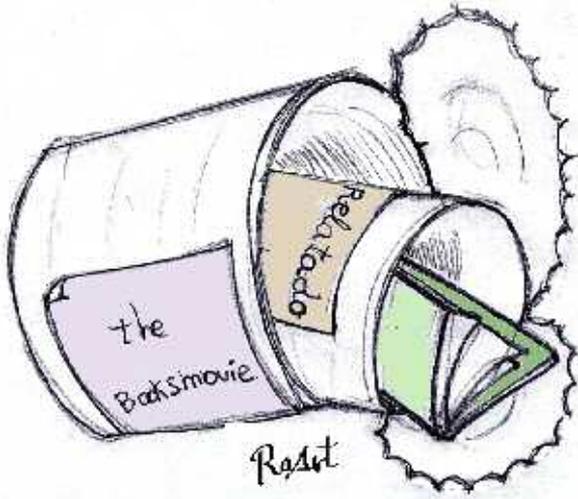
www.pedroflores.com

Interrogación. Infografía 3D



Este artículo está escrito a partir de conversaciones mantenidas entre

**Emilio Gastón, Roberto Rodes
y M. Carmen Gascón B.**



Las latas simbolizan la estructura de un bookmovie que conserva el poema en toda su esencia

LA ESENCIA DE LA POESÍA RECITADA y el humus de las lenguas minoritarias

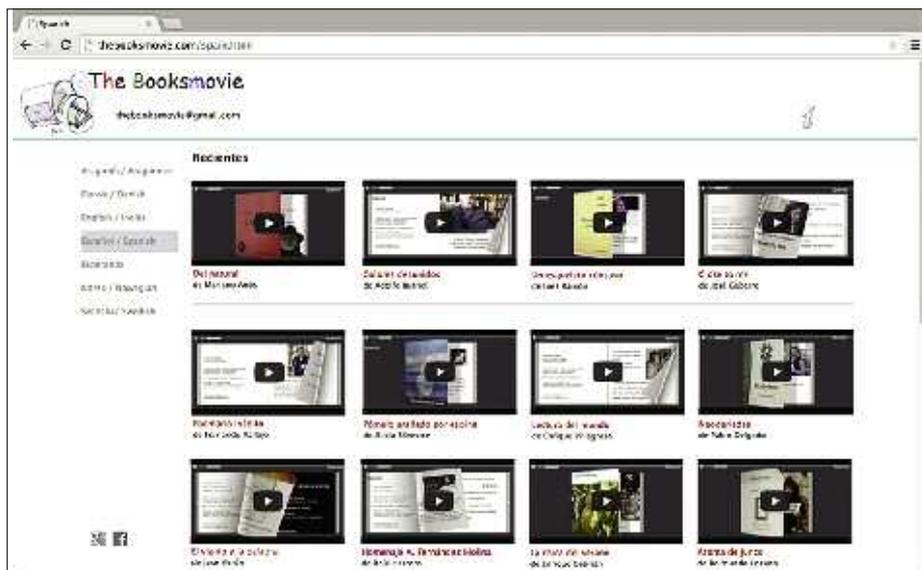
Escuchar a los poetas recitar su propia obra es una forma imaginativa y clásica, al mismo tiempo, de valorar y potenciar las lenguas. Además es un medio muy sincero para escuchar sus sentimientos sutiles: latidos personales que les delatan por la entonación, el ritmo, las palabras más resaltadas, etc.

A través de la plataforma The Booksmovie la poesía llega en viva voz a estudiosos de todas las edades, a oradores de lugares lejanos que tal vez sienten cómo decae su forma de hablar; la escuchan investigadores que buscan algo en común entre culturas.

Poesía dicha para llegar a muchos rincones,
porque lo que se da a conocer, se enriquece.

Es un lugar en el que escuchar la voz de los que aman las palabras, de los que hacen el esfuerzo pasional de practicarla, construyen redes de amigos y reconocen que tenemos sed de afectos.

Nada es neutral. The Booksmovie apuesta por conjugar el futuro del lenguaje oral, por ir practicando (en gerundio) la evolución de las palabras.



Esta plataforma quiere ser musgo, líquen... incluso lágrimas a la intemperie, fuente, idioma vivo y sonoro. ¡Duele tanto que no se hubiera grabado, por poner solo un ejemplo, a Rosario Ustáriz cantando-recitando en cheso!

La poesía recitada arrastra la cultura de forma subyugante, tiene más fuerza ante la gente.

Nos gustaría escribir que esta plataforma de poesía recitada surgió en unas cadieras del Pirineo, con los leños a medio apagar como símbolo de algunas lenguas; y por supuesto lo fue. Pero además The Booksmovie es rescoldo nuevo del entusiasmo de Roberto Rodes, creador del proyecto. Desde los primeros momentos tuvo el apoyo literario de M. Carmen Gascón B. y el asesoramiento en comunicación de María Luisa López.

**Los poetas revelan con su voz identidades comunes,
confiesan sueños con horizontes posibles.**

Ayudan a sentir

que es necesario proteger el lenguaje oral como derecho colectivo.



Bookmovie «NO» de Ángel Guinda



Bookmovie «La Subordania, Epopeya chesa sin d'acabanza» de Emilio Gastón



Bookmovie «Del natural», de Mariano Anés

 **CORREOS**
entidad colaboradora



ormamail
postal solutions for direct marketing

Últimas

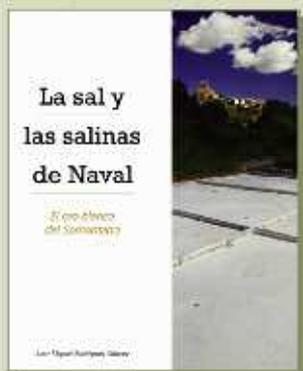
INSTITUTO
DE ESTUDIOS

PUBLICACIONES

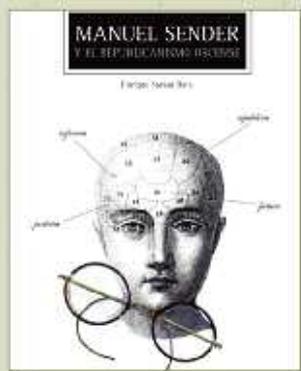
ALTOARAGONESES



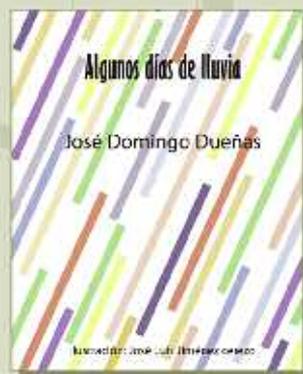
Actas • Colección de Estudios Altoaragoneses • Registros • Perfil • Icar
Larumbe • Altoaragoneses • Revistas • Pliegos literarios Altoaragoneses • Otras publicaciones



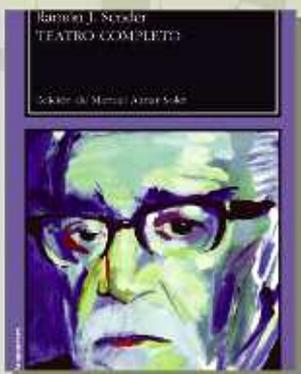
Juan Miguel Rodríguez Gómez
La sal y las salinas de Naval
Iter: investigación y territorio, 1
270 páginas
Precio: 20 €



Enrique Sarasá Bara
Manuel Sender
Altoaragoneses, 2
230 páginas
Precio: 15 €



José Domingo Dueñas
Ilustraciones de José Luis Jiménez Cerezo
Algunos días de lluvia
Pliegos Literarios Altoaragoneses, 50
Precio: 2 €



Ramón J. Sender
Teatro completo
(edición de Manuel Aznar Soler)
Larumbe. Textos Aragoneses, 82
752 páginas
Precio: 30 €

CASA EMILIO



comidas

Avenida Madrid nº 5

Teléfonos: 976 43 43 65 - 976 43 58 39

Zaragoza



ESTUDIOS DE GRABACIÓN

Sin ir más lejos

Ven a conocernos...

o pregunta a quien nos conoce

Porque nos gusta hacer amigos, nos esforzamos día a día, para ofrecer a los músicos aragoneses la más avanzada tecnología en sistemas de grabación de sonido, así como la mejor dedicación y entrega personal en nuestro trabajo.

Agradecemos la confianza recibida de una gran mayoría de grupos musicales de nuestra tierra, que durante más de 15 años de trabajo han utilizado nuestros servicios y nos sentimos congratulados por haber aportado nuestro grano de arena al desarrollo de la música en Aragón.

Tel. 976 31 15 15

C/ Silveira Fañanás, 45, Urb. Torres de San Lamberto, 50011 ZARAGOZA
www.estudioskikos.com E-mail: kikos@estudioskikos.com



**Electrificaciones
KV Aragón S.L.L.**



OFICINAS: Batalla de Lepanto, 55, local 4
ALMACÉN: Mº Obarra, 4, local, bajos
50002 ZARAGOZA

Tel. y Fax 976 48 61 45

E-mail: kv@kvaragon.com
Web: www.kvaragon.com

MONTAJES M.T. y B.T.
AUTOMATIZACIONES
CABLEADO ESTRUCTURADO
CALEFACCIÓN
AIRE ACONDICIONADO

LABORATORIO PARA ENSAYOS DE CABLES
M.T. y B.T.
LOCALIZADOR DE AVERÍAS EN CABLES M.T. y B.T.
ENSAYOS RELES PROTECCIÓN INDIRECTA
ANÁLISIS REACTIVA, ARMÓNICOS
PROYECTOS INGENIERÍA