

# Estaciones termales de los Pirineos bearneses

En los últimos años el patrimonio termal ha despertado el interés de las universidades francesas, tal y como demuestra el desarrollo del programa TCV-PYR (Thermalisme Culture Villegiature Pyrénées) liderado por la Université de Toulouse-Jean Jaurès con la colaboración de la Université de Pau et des Pays de l'Adour, l'Université de Perpignan-Via Domitia y los servicios del inventario de las regiones de Occitanie y Nouvelle-Aquitaine. Dicho programa, financiado con fondos FEDER, se destinó a la investigación, inventariado, puesta en valor y difusión del patrimonio termal en la vertiente francesa de los Pirineos. Dicha línea de trabajo ya había sido explorada por autores como Dominique Jarrassé, profesor de la Université de Bordeaux-Montaigne que dedicó su tesis doctoral a finales de los 80 a la arquitectura termal francesa del periodo romántico. Hoy en día, esta vía de investigación sigue abierta, tal y como demuestran encuentros científicos como el celebrado en Pau a comienzos de este mes bajo el título "Patrimoine thermal, de la gloire au péril", dirigido por Viviane Delpech y en el que se dieron cita especialistas de ambos lados de los Pirineos.

La autora de este libro es investigadora y docente en la citada universidad de Pau, donde trabaja en el seno del Laboratoire ITEM. Sus investigaciones se han centrado sobre la historia de la arquitectura del siglo XIX, abordando el trabajo de Viollet-le-Duc en el château d'Abbadia en Hendaya –su tema de tesis doctoral– y, posteriormente, trabajando en cuestiones como la diáspora vasca o la arquitectura termal en el seno del TCV-PYR. Fruto de estos últimos trabajos surge el libro que aquí reseño, destinado al estudio de la arquitectura termal en la histórica región del Béarn, que forma parte hoy en día del departamento de Pirineos Atlánticos.

A pesar de su breve extensión, el libro aborda la cuestión del patrimonio termal de esta zona de los Pirineos de manera muy transversal. Para ello, primero se analizan en el capítulo titulado “Del culto a las aguas al consumismo termal” algunos temas como el culto y utilización de las aguas termales de las estaciones bearnesas desde la Antigüedad, pasando por periodos gloriosos como el Renacimiento, cuando estos establecimientos eran frecuentados por la corte de los soberanos de Navarra. Sin embargo, casi todo el interés se sitúa en el siglo XIX, verdadera edad dorada del termalismo en Francia, desde el Segundo Imperio y, especialmente, a comienzos de la Tercera República. La autora también ahonda en las transformaciones vividas por el este modelo de turismo termal, incidiendo en la crisis comenzada a finales del siglo XIX y perpetuada en la siguiente centuria, cuando dejaron de ser espacios para el disfrute burgués y se convirtieron en la sede de un turismo sanitario subvencionado por la seguridad social francesa. También aborda la configuración de un modelo arquitectónico y urbanístico en estas estaciones termales, con edificios construidos en un lenguaje clásico y elegante, rodeados de jardines y de instalaciones como casinos, quioscos, capillas y parques.

Los siguientes capítulos se destinan al análisis de las dos estaciones termales más importantes del Béarn: Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes. La primera vivió un gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX con la llegada de la emperatriz Eugenia de Montijo y de muchos otros miembros de la aristocracia y de la alta burguesía. Situada bajo el macizo del pico de Ger, Eaux-Bonnes se compone de un importante núcleo termal alrededor del cual se sitúa una capilla neogótica con decoraciones Art Decó, un casino, el célebre Grand Hôtel des Princes, un jardín y numerosas villas particulares dispersas entre los paseos que parten del núcleo urbano y se introducen en la naturaleza. Eaux-Chaudes, por su parte, era muy conocida desde el siglo XI, cuando fue frecuentada por Sancho Ramírez, Gastón de Béarn y su esposa

Talès de Aragón. Más adelante, acogería a la corte navarra y viviría una nueva edad dorada en el siglo XIX, cuando se levantaron el núcleo termal, la iglesia de la Sainte-Trinité y construcciones como el Hôtel de France. El último capítulo del libro se dedica a microestaciones como Bains de Secours, Rébénacq, Bains du Broca, Ogeu-les-Bains, Lurbe-Saint-Christau y Fontaines d'Escot.

Además de sus esclarecedores textos sobre los balnearios franceses de esta zona de la cordillera pirenaica, otro de los intereses de este libro es la gran cantidad de material gráfico que aporta. Para cualquier historiador del arte interesado en los viajes de los artistas decimonónicos, esta obra ofrece un rico repertorio de litografías, pinturas y fotografías realizadas en esta época, que nos ofrecen una imagen muy valiosa del turismo termal en el siglo XIX. Además, otro valor añadido son los textos de la etnóloga Mathilde Lamothe, que aporta datos sobre las formas de entretenimiento en los balnearios, las aguas, las plantas curativas o las danzas tradicionales del valle de Ossau.

En definitiva, nos encontramos ante un libro breve pero muy bien documentado, de interés para el estudioso o para el público en general. Ojalá sirva de modelo para futuras publicaciones sobre patrimonio termal en España, un campo todavía poco investigado y difundido en nuestro país.

---

# **Kidlat Tahimik. Magallanes, Marilyn, Mickey y fray**

# Dámaso. 500 años de conquistadores RockStars

En 1887 Filipinas todavía era española, no se había producido el desastre del 98 que tan rica generación de decepcionados produjo. En aquel año, con intención de dar a conocer la cultura de las Islas Filipinas y fomentar el comercio y la artesanía, el Ministerio de Ultramar organiza la Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid, a tal fin se construyen en el Retiro dos edificios, el Palacio de la Minería, hoy Palacio de Velázquez y el magnífico Palacio de Cristal con un lago en el que se muestran embarcaciones y utensilios de pesca. En la actualidad ambos palacios albergan exposiciones del Museo Reina Sofía. En el Palacio de Cristal se muestra *Magallanes, Marilyn, Mickey y Fray Dámaso. 500 años de conquistadores Rock Star*, y no es por casualidad, ya que este proyecto está realizado precisamente para este espacio, con el fin de hacer una revisión histórica.

Eric Oteyza de Guia (Baguio, Filipinas, 1942) cambió su nombre por Kidlat Tahimik, que significa relámpago silencioso en tagalo. Se forma como economista en la Universidad de Filipinas y en Estados Unidos. Después de trabajar como investigador para la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos en París, sabe que no es eso lo que quiere. Se convierte en un artista multidisciplinar, director de cine y escritor. Afirma que no es un historiador, pero se define como un artista que juega con la historia oficial. Le preocupan los desequilibrios sociales, pero lo que realmente le importa transmitir con su obra, y lo hace con cierto sentido del humor, es el impacto del colonialismo en su cultura, considera que puede ser positiva la combinación de culturas, siempre que haya un equilibrio con la propia.

Cuando dirige lo hace sin guión, recurriendo a los vecinos o al chamán del pueblo, son personas que no fingen y sus

reacciones van a ser más naturales, declara el autor. Sus instalaciones están hechas por artistas indígenas que utilizan y reutilizan la madera y no emplean clavos, la ensamblan. Ha querido mostrarnos la esencia de la cultura filipina que identifica con la palabra *Kapwa* que simboliza la comunidad, el trabajo colectivo y el respeto al prójimo. Llena el espacio hasta conseguir un efectista *horror vacui*, podríamos permanecer horas escudriñando cada pequeño detalle.

La muestra se compone de tres conjuntos escultóricos, con los que nos transfiere su personal visión de la colonización de las Islas Filipinas desde hace exactamente 500 años, 1521 fecha en que llega Magallanes, momento representado por un enorme galeón con las figuras de Magallanes y de Enrique de Malaca en su proa, y en cuyo interior atisbando a través de los ojos de buey podemos contemplar pequeños personajes. A su alrededor dragones y monstruos marinos acechan. Mediante un gran lienzo y figuras realizadas en cuerda y cestería, se representa la muerte de Magallanes a manos de los nativos.

Otra parte se refiere a la exposición de 1887 y las críticas de la misma por el héroe nacional filipino José Rizal, al considerar que se exponía a los nativos como si se tratase de un zoo. Tahimik, en memoria de aquella exposición, presenta la instalación ataviado con el taparrabos tradicional de estas culturas. En esta parte encontramos grupos de figuras, muchas de tamaño natural y representaciones de poblados, utensilios domésticos y animales realizados en madera, mimbre y cuerda.

Finalmente el imperialismo cultural está manifestado por todos los iconos del cine norteamericano. Tahimik afirma que ellos tienen iconografía propia, no necesitan la de Hollywood, y considera que el principal efecto de esta introducción masiva de los mitos extranjeros es que los pueblos se avergüenzan de su propia cultura. Dos grandes figuras femeninas simbolizan el enfrentamiento entre Marilyn Monroe e Inhabian, diosa del viento, que lo lanza con toda su fuerza para barrer a la artista.

Desde lo más alto, contemplando todo el conjunto, a modo de *Dapay*, lugar circular donde los ancianos transmiten oralmente sus mitos y costumbres a las siguientes generaciones, un gran anillo repleto de dioses, dirigen sus miradas protectoras hacia lo que representa la batalla para conservar su tradición y cultura.

---

## **Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)**

Con motivo del centenario de nacimiento de Luis García Berlanga se han sucedido a lo largo de 2021 numerosas muestras de reconocimiento alrededor de una de las figuras más importantes de la cultura y el cine nacional. Director de películas como *El verdugo* (1963), *La escopeta nacional* (1978) o *La vaquilla* (1985), sus trabajos reflejan las miserias y oportunidades de un país en tránsito, que durante la segunda mitad del siglo XX experimentó no solo el cambio de régimen político, sino también la llegada de una modernidad con ciertas fisuras. Una trayectoria de la que se hace eco la exposición “Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)”.

Organizada por la Academia de Cine y comisariada por Esperanza García Claver, la muestra reúne una serie de materiales que ayudan al visitante a entender mejor la producción del cineasta y su particular manera de entender el Séptimo Arte. Un recorrido biográfico que transita de forma paralela a la historia del país, proponiendo una mirada complementaria a títulos fuertemente influidos por la idiosincrasia política y social de España. Como señala Mariano Barroso, presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas: *Es un plano secuencia que nos cuenta como es nuestro país*. La

exposición no es ajena a la apabullante personalidad del director, utilizando en su título la palabra “berlanguiano” - término reconocido por la Real Academia Española- en una más que evidente declaración de intenciones.

A través de fotografías, guiones, audiovisuales, carteles y documentos de diversa índole se invita al usuario a sumergirse en los títulos del director valenciano, permitiéndole descubrir imágenes curiosas y datos apenas conocidos de largometrajes que forman ya parte del imaginario popular del país. Módulos estructurados cronológicamente que albergan más de 170 fotografías, así como bocetos, programas de mano, guiones y carteles originales -entre otros, de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) o *Patrimonio nacional* (1981)-. Incluso es posible encontrar el Goya que recibió a Mejor Dirección por *Todos a la cárcel* (1993). Sin embargo, lo que quizás puede resultar más curioso es el contenido de la caja de seguridad 1.034 del Instituto Cervantes, lugar donde el director depositó un misterioso documento el 27 de mayo de 2008 y que fue abierta el pasado mes de junio.

En su interior se encontraban el guion inédito de *¡Viva Rusia!*, cuarta parte de la saga de *La escopeta nacional*, un ejemplar de una revista francesa sobre *El verdugo* y una biografía del creador realizada por Antonio Gómez Rufo. Quién se acerque a la exposición podrá contemplar algunas páginas del primero, una auténtica joya que refleja cómo Berlanga continuó apostando hasta la última entrega del ciclo por la ironía para hacer crítica a través de la familia Leguineche de los negocios de dudosa legalidad.

Inaugurada el 9 de junio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la itinerancia de la muestra va a permitir que el público de otras ciudades pueda disfrutar de este fascinante viaje por la figura del cineasta. A partir del 8 de febrero y hasta el 12 de junio su próxima parada será Valencia, coincidiendo con la 36 Edición de los Premios Goya. Como reza una cita en la exposición *Ya sé que Berlanga no es*

*comunista; el algo peor, es un mal español. Bueno o malo, de lo que no cabe duda es que ha pasado a convertirse en una figura clave de la historia contemporánea nacional.*

---

# Entrevista a Miguel Ángel Encuentra

Miguel Ángel Encuentra (Aliaga, Teruel, 1951) es un artista de experimentación continúa desde 1969, en que comenzó en el intrincado mundo de la plástica. Pieza fundamental en los decisivos años 70, su obra es fruto de una constante evolución plasmada en la muestra *Negro Esperanza* que se pudo ver en el Museo de Teruel en 2020 y por la que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA), le ha concedido el *Gran Premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición*.

**P.** A Miguel Ángel Encuentra siempre le gustado arriesgar desde que empezó con la abstracción en los años 70 y parece que sigue haciéndolo con esta exposición *Negro Esperanza*. Cómo ha sido este camino.

**R.** Un camino que sigue en plena implicación y compromiso con el proceso creativo ante un cierto estado de desconcierto. La gran diversidad de materiales que he ido acumulando a lo largo de los años ha desembocado en un laberinto de piezas de difícil tránsito planteando, a su vez, un problema de difícil resolución. Solo una arrebatadora osadía producto de la desazón me decidió a terminar todas estas obras a pesar de su



dificultad y de la más que probable diversidad estilística que semejante audacia comprendía. Este estado de desconcierto se evidencia en algunas de las obras presentadas y es el resultado de una tarea compleja, en apariencia barroca, que se desempeña en circunstancias de penumbra y de incertidumbre. Su finalidad es llegar a la síntesis deseada con –paradójicamente– la mayor sencillez posible; que me acerque a la iluminación, a la luz, y que me permita, a pesar de la dificultad, ir evolucionando hasta alcanzar un final feliz.

**P.** "Es característica de mi obra el proceso lento, de búsqueda y continuos hallazgos, el contacto directo, de lucha física con la pintura". Estas palabras tuyas escritas en 1987, ¿siguen teniendo vigencia?

**R.** Sí; sigo el proceso innovador de lavados y decapaciones que conforman piezas de especial diversidad estilística. Una de las tesis de trabajo se funda en posibilitar la integración de elementos contrarios, constructivos o minimalistas con gestuales expresionistas y que son la característica especial que significan a algunas de mis obras actuales. La construcción de la obra debe ser al mismo tiempo la construcción de lo nuevo, un cuestionar la estructura de su organización y de su modalidad de representación.

**P.** ¿Hasta que punto la pintura abstracta es para Miguel Ángel Encuentra subjetiva?

**R.** El proceso de creación sí es subjetivo, pero mi deseo es que vaya más allá, que sea capaz de llegar al espectador y que pueda interpretar lo que quiero transmitir.

Otra diferencia que quiero experimentar en la siguiente exposición es la posible participación de los espectadores. En la presentación de la obra YI-2020 se procederá a desprender

las reservas que dibujan su *corpus* interior. Con esta ACCIÓN surgirá otra imagen o visionado diferente que nos pueda llegar a sorprender y que a su vez sea susceptible de poder ser modificada tras el debate de participación que se determine con los espectadores.

**P.** En la exposición *Negro Esperanza* presenta un proyecto en el que lleva trabajando desde el año 2000. Es la primera vez que se puede ver completo este gran lienzo, en el que ha trabajado con veintiuna secciones aglutinadas en segmentos de siete secciones de tres metros cada una, hasta llegar a los veintiún metros totales. Un enorme mural creado con una simbología premeditada -21 metros, 21 secciones, siglo 21-. ¿Qué significa?

**R.** No, no tiene ningún misterio cabalístico que yo intencionadamente haya propuesto. Me impactó mucho la escultura de Ulrich Rückriem instalada en Abiego titulada *Siglo XX* y creo que de alguna forma influyó en mí el deseo de hacer una obra pictórica que diera una posible respuesta. Rückriem realizó la escultura con 20+1 elementos por siglo ordenados... dejando la pieza 21 del siglo fuera de contexto, en otro lugar, dándonos a entender un comienzo de siglo nuevo que no sabemos las sorpresas que nos deparará. Mi deseo ha sido intentar plasmar en la obra una serie de conceptos críticos que nos hagan reflexionar sobre la realidad actual.

**P.** Además del Museo de Teruel, donde se expuso la obra, dónde le gustaría que se exhibiera.

**R.** Por ser una obra de considerable tamaño es difícil encontrar espacios idóneos que puedan albergarla; he entrado en contacto con el IAACC "Pablo Serrano" de Zaragoza y con una sala de Madrid. No es algo que me preocupe en exceso -¡ahí está!-. Ahora lo que más me preocupa es la próxima exposición

y un ciclo de conferencias sobre la realidad del arte que espero que fructifiquen en el mes de abril del próximo año.

**P.** Con la mirada que da una larga trayectoria, cómo conceptúa actualmente el mundo del arte.

**R.** Aragón es un desierto cultural, con un panorama desolador para sus artistas, abocados al ostracismo y al abandono. Han cerrado decenas de salas de arte y cines; los bancos y otras instituciones no aportan prácticamente nada relativo al mecenazgo que acaso deberían ejercer a través de sus fundaciones y obra social para, cuando menos, recomponer su deteriorada imagen moral. Los tiempos de crisis son necesariamente tiempos de aflicción y reflexión, en ellos el consumo cultural aumenta. Así pues, es el momento de que nuestras instituciones hagan una mayor y desinhibida apuesta por la cultura.

En este mundo de voraz competencia, donde solo se reconoce a los triunfadores, no me interesa excesivamente la parte comercial. No creo en una sociedad aburguesada, falta de humanismo y saturada y sedada por el oropel de un consumo irreflexivo, creando las máximas desigualdades y jerarquías. Mi deseo es solo idear una obra de arte independiente, determinada siempre por la necesidad de transmitir valores morales y críticos que nos haga reflexionar y nos mueva a la lucha y a la superación.

No creo en un arte inmovilista que es incapaz de cambiar las injusticias y los conflictos del mundo, solo creo en el arte que nos ofrece pensamientos críticos, actuaciones independientes que desarrollan nuevas e inquietantes formas de belleza.

**P.** Miguel Ángel Encuentra se diría que conoce como nadie

Aragón. Nació en Aliaga (Teruell), después se traslada a Zaragoza y actualmente reside en Barbastro (Huesca). ¿Qué le ha aportado cada lugar?

R. Teruel fue la tierra negra embrionaria y vital que me dio origen, Zaragoza la hostilidad decepcionante que me dio medidas humanas y Huesca el equilibrio que me está dando madurez. Este es el Aragón por el que lucho, quiero y me apasiona.

P. Ya para terminar. Qué ha supuesto este Premio para Miguel Ángel Encuentra.

R. Un gran reconocimiento que desde el ostracismo voluntario en el que estoy inmerso desde hace unos años no esperaba. Como bien sabes, no he sido muy pródigo en exposiciones; me he limitado en estos últimos años a realizar una labor callada, a trabajar en los diversos proyectos que poco a poco se han ido conformando y que deseo y espero puedan materializarse visualizarse y fructificar.

---

## **La sede del Gobierno Civil de Zaragoza: historia de un edificio**

Los estudios sobre la historia de la arquitectura en el contexto aragonés han focalizado la mayoría de los trabajos de investigación de Mónica Vázquez Astorga, docente de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. A partir del interés por la figura de José Borobio, al que ha dedicado su tesis

doctoral *José Borobio Ojeda (1907-1984): formación, actividad artística y contribución a la arquitectura aragonesa contemporánea* (2005) y la monografía *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna* (2007), su actividad investigadora se bifurca en multiplicidad de trabajos que abarcan otros campos como el color en la arquitectura, los estudios sobre la gráfica, la arquitectura escolar o, más recientemente, los cafés históricos a los que ha dedicado sus últimos artículos.

Su más reciente monografía está dedicada al edificio de la Delegación del Gobierno de Aragón que parte de un estudio preliminar publicado en el número 26 de la revista *Artigrama* “El gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional” en 2011, por lo que el presente libro viene a ser una versión ampliada del citado estudio en el que completa y concluye su investigación al respecto.

La monografía se divide en cuatro partes. La primera está dedicada a las funciones del gobernador civil en la que aborda la creación y la delimitación de su figura en el primer tercio del XIX a partir de la división del Estado en provincias, primero con la Constitución de Cádiz en 1812 y, posteriormente, durante el reinado de Isabel II (1833-1868).

La segunda parte trata de las diferentes ubicaciones del Gobierno Civil en Zaragoza hasta que pudo gozar de un espacio propio desde la Casa de la Ciudad, las estancias en alquiler que ocuparía en la Diputación de Zaragoza, la sede del chalé en la plaza Aragón, que se utilizaría como vivienda y que finalmente se convirtió en el hotel Regina tras una de sus remodelaciones y, finalmente en 1958, con la instalación del Gobierno Civil en un edificio de nueva planta construido a tal efecto.

La tercera y la cuarta parte constituyen el grueso de la investigación. A partir de las nuevas atribuciones estatales asignadas al cargo de Gobernador Civil que le hacen asumir

nuevas competencias administrativas, se requieren espacios adecuados para llevarlas a cabo. A la vez, los edificios del Gobierno Civil se convierten en un espacio simbólico en el que el Estado se proyecta a partir de su primer representante civil. En Zaragoza, como sucedió en el resto de España, se realizó un edificio que, por la relevancia de su condición política condición, se ubicó en un punto relevante de la ciudad, la plaza de Nuestra Señora del Pilar a partir del proyecto de los arquitectos zaragozanos Regino y José Borobio Ojeda y sobre el que la profesora Vázquez Astorga hace un pormenorizado recorrido desde el proyecto de 1948 hasta su conclusión definitiva en 1960 en el contexto del complejo "Avenida de Nuestra Señora del Pilar".

El último capítulo se estructura a partir de las intervenciones y reestructuraciones del inmueble hasta la actualidad centrándose fundamentalmente en las reformas de José Antonio Valgañón en dos fases: la primera en la planta baja y el sótano (1990-91) y la siguiente en las plantas restantes (1992.93).

El estudio no solo se dedica a la estructura arquitectónica, sino que hace un delicado escrutinio por las intervenciones del mobiliario y la decoración, así como a las intervenciones pictóricas y a las vidrieras en las que Vázquez Astorga subraya la importancia del espacio a partir de diferentes intervenciones y decorativas. Para acompañar al texto, el estudio aporta un portentoso aparato gráfico en el que destacan la reproducción de planos, dibujos y fotografías.

Al igual que los trabajos anteriores de la profesora Vázquez Astorga, el estudio está basado en la consulta de fuentes documentales en diferentes archivos zaragozanos (Archivo Municipal de Zaragoza, Archivo Central Municipal de Zaragoza, Archivo de la Diputación Municipal de Zaragoza, Archivo Borobio Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza y el Archivo de la Delegación del Gobierno en Aragón) extensible en el caso que nos ocupa al archivo General de la Administración de

Alcalá de Henares.

En definitiva, el libro constituye la continuación de los trabajos de investigación de su autora en la línea de coherencia y rigor que ha caracterizado hasta el momento su producción científica. La historia del edificio del Gobierno Civil de Zaragoza le sirve para estructurar parte de la historia arquitectónica y sentimental de la Zaragoza contemporánea. La cuidada edición del libro en papel, así como la posibilidad de poder consultarlo en formato informático, facilitan la tarea de distribución y consulta.

---

## **Nicolás Sánchez o la invisibilidad de un creador total**

**Nicolás Sánchez** estudió Bellas Artes en Cuenca, pero después de ver que los compañeros de clase se sorprendían cuando sacó todos los bártulos para pintar el primer día dejó de pintar. Pura personalidad y decisión.

A veces, cuando no conocemos al artista -que podría ser el caso del espectador- tampoco conocemos sus adversidades, sus tesituras, lo que le acontece en su vida personal y diaria. Y, posiblemente, todo esto es lo que hace que una obra trascienda, ya que al final es la que habla por él o ella. Es el caso de Nicolás Sánchez, y por ello tiene un doble valor.

Nicolás Sánchez, últimamente, ha apostado por los grandes formatos, inhabituales en su trayectoria. Y la verdad es que se maneja a la perfección, tal como puede comprobarse en la Galería Kafell, junto a obras del archiconocido **Víctor Mira**.

La muestra se abrió al público en una noche muy especial y llena de público, inaugurando así el Festival inclusivo “Una Semana de Locos”. Donde actuó **Etterem**, grupo compuesto por David Giménez, Carlos Hollers y el propio Nicolás Sánchez.

Concretamente se exponen 7 trabajos de gran formato (1,95 x 1.30 cm), un lienzo “mediano” (100x 100 cm) y 10 piezas pequeñas de su serie “retratos”.

En los primeros, nos sumerge en un subyugante mundo onírico de personajes irreales pero creíbles, horriblemente bellos. Un bestiario humanizado, una galería de personajes fascinantes y estrambóticos, que aunque parecen inofensivos, nos retan con su mirada. Hombres-caracol, un hombre hierático e inmóvil con dos muñecos alrededor, una mujer primitiva con una cesta de huevos, una persona con la cabeza cubierta de una bolsa verde, un payaso con nariz de globo alargado, una mujer con paraguas y el sexo al descubierto, un tigre con una guitarra en la boca o una versión outsider de “Leda y el cisne”.

Las figuras que son protagonistas de cada uno de sus lienzos, están solas, no forman escenas interactuando con otros personajes. Es interesante este apunte, porque son como cartas de personajes irreales pero que se nos hacen conocidos. Estos seres híbridos son creíbles, tal y como los presenta. Ese toque de fondo abstracto nos envuelve en un sueño plástico de atmósferas llenas de nieblas, pero tremendamente claras. La técnica es mixta, usa todo lo que “pilla”:

Tinta china, témperas, pintura acrílica, tizas, pasteles y mucha agua, todo esto aplicado a la superficie del lienzo con rodillo, pulverizador, sprays, brocha y pincel.

La obra “mediana” es la transición a las pequeñas, ya que surge de estos fondos un retrato psicológico, casi perturbador que se prolonga en los de pequeño formato.

**Luis Lles**, gran conocedor de su trayectoria, comentaba en el Señas, suplemento del Diario del Altoaragón: “Son, por



supuesto, interpretaciones personales de un universo rico en imaginaria expresionista". El expresionismo cobra vida, pero la abstracción no muere radicalmente, ya que las figuras están rodeadas de una masa de color sin forma. Atmósferas inquietantes, surrealistas, *lynchianas*.

La serie de estas piezas reivindica la vigencia de la pintura. Su universo está lleno de matices, prismas, interpretaciones y texturas, donde la vislumbración de las mismas resulta ser tan perturbadora como apasionante. Nos muestra un artista iconoclasta, sin etiquetas, liberado, onírico, bello.

Él mismo dice que "La pintura requiere tiempo y dedicación", ahora el espectador tiene que buscar tiempo y dedicación para verlas con calma, dejarse envolver por su atmósfera y que les transporte a otros mundos.

Algo que me ha gustado siempre de Nicolás Sánchez es su humildad y su búsqueda incansable por el arte como la esencia de las cosas.

Bajo su pseudónimo N.S. puede hacer lo que quiera, y esa libertad de experimentación sin miedo al error le ha generado una personalidad polifacética.

Le gustan Sean Scully, Josef Albers o Paul Klee, Munch, Lucien Freud, Kitaj, David Hockney, Robert Filliou, Oscar Kokoschka o Edward Hopper. Pero también podríamos decir Beuys, Boltanski, Duchamp o García Sevilla. Puede que él sea un poco de todos, como los grandes artistas que beben de diferentes fuentes y disciplinas.

De hecho, las colaboraciones constantes que realiza le generan una mayor dimensión en todo lo que hace. Con **Isidro Ferrer** realizó el libro "no & yes, libro a cuadros". Ha hecho performances donde recita, canta, construye atmósferas con **m&m** y con **Etterem** (proyecto de David Giménez y donde el Dj Carlos Hollers también participa). Su compañera de viaje es la ilustradora **Vicky de Sus**, que no creo que sea un

apunte baladí en su vida y su obra.

Una de sus primeras exposiciones se titulaba "*Burrito alegre*", en el estudio de mm en Huesca en 1995. En Huesca expone asiduamente en La librería anónima, La Ilustradora, La Carbonería, La Casa del Pintor, Escuela de Arte, e incluso con en la DPH en el marco de la exposición "(a)banderados" del festival Periferias. También expuso piezas pequeñas en Enlatamus (Remolinos).

Nicolás Sánchez en el 2000 retoma su actividad pictórica, pero a partir del 2012 las figuras toman protagonismo en sus telas, dejando atrás la abstracción. Las obras actuales parten del 2015, con un formato de grandes dimensiones.

Aquí nos encontramos con su primera exposición solo en Zaragoza (aunque si que presentó unos collages e intervino varias vallas publicitarias en la última edición del Festival La Frontera, y una colectiva de artistas oscenses en la extinguida Sala Metro). Y como él mismo diría: "Cada exposición es como empezar de nuevo".

El caso de **Nicolás Sánchez** es la del artista total. Su obra es inclasificable, y ahí estriba su gran originalidad. Esto hace que nos deje desnudos ante la visión de cada una de sus piezas. Como si nunca hubiésemos visto nada igual, y no podamos comparar. Nos regala un mundo único, y nos hace volar la imaginación. De eso trata el arte.

Su voz es dulce, melancólica, juguetona, pueril y sabia. Como sus cuadros. ¿Quién no ha compuesto una ópera de vacas? Porque él ve poesía (visual) en sitios insospechados.

Abran bien los ojos, este momento lo recordarán toda la vida.

---

# Universo Goya

Desde principios del mes de septiembre, el Museo Goya de la Fundación Ibercaja exhibe a través de su propia página web, la muestra virtual de los trabajos premiados y seleccionados, resultado de la primera edición del Concurso de cómic: Universo Goya. De esta manera esta consiguiendo divulgar gracias a la tecnología este tipo de arte a nuestra sociedad en la era de la cultura digital.

El cómic tradicional ha cambiado al migrar a las plataformas virtuales, convirtiéndose en una parte importante del desarrollo de la cultura digital al contener como creación artística en la web, dada la atención de los usuarios de internet y de las redes sociales. Sin embargo, el uso de distintos soportes para promover el arte, se ha convertido en pieza fundamental en la construcción cotidiana de nuestra interconectividad cultural.

A la convocatoria, dirigida a jóvenes creativos de toda España, se presentaron 57 trabajos, en la que *De caprichos y disparates*, de la granadina Rocío Morón, obtuvo el primer premio, y *Albayalde*, del murciano Antonio González Párraga, el segundo. Es por ello que, la fundación Ibercaja decidiese editar una publicación en la que se reproducen las obras premiadas junto con las cuatro finalistas: *El mundo negro de Goya*, de Jorge Castrejón y Clara Quiroga; *Sopa*, de Valle Ponce; *La inspiración de Goya*, de María Docampo, y *Generación Goya*, de Alberto Fernández.

Para ello, esta muestra virtual consigue mostrar la calidad y originalidad de los cómics presentados en esta primera edición y que de alguna manera recuerdan la fuerza de la inspiración de Goya así como la potencia creadora de los artistas que han participado, cuyos trabajos son originales e inéditos, con tema y técnica libres, y cuyo eje central era la vida o la trayectoria artística de Goya, pudiendo hacer referencia a

efemérides biográficas del autor, reflexiones sobre su obra en conjunto o sobre algún cuadro, dibujo o grabado de forma individual.

En definitiva, dada la importancia actual que representan las tecnologías de la información y el arte digital como medios para compartir, interactuar y divulgar creaciones artísticas, la exposición ha conseguido fomentar entre los jóvenes artistas de nuestro país, el conocimiento del genio aragonés. Asimismo, esta primera exposición digital forma parte de las actividades con las que Fundación Ibercaja rinde homenaje a Goya en el 275 aniversario de su nacimiento.

uega con la idea del deslumbramiento en el espectador y pretende inducir un estado de reflexión en el público al contemplar algo que está fuera y al mismo tiempo su interior en un espacio de recogimiento. Todo ello complementado con música ambiental, generando un diálogo entre la geometría proyectada y el espacio abovedado, que resuena en esta intervención dando lugar a una particular sinergia entre ambos. Por último, hemos de comentar que la exposición de Zaragoza, está dentro del conjunto de actividades culturales que forma parte del programa expositivo del festival PHotoEspaña 2021.

---

## **Dame una pantalla y haré que naveguen todos los edificios**

A finales de octubre de este año, se inauguró en *Etopia. Centro de Arte y Tecnología* el proyecto de la artista zaragozana Cecilia de Val quien explora en sus obras la

identidad y la relación del individuo con su entorno. Si bien es cierto que, en esta ocasión, reflexiona sobre el papel de la tecnología en la llamada “sociedad de la transparencia total” a través de la mítica casa Farnsworth (1946-1951) de Mies Van der Rohe, emblemático edificio arquitectónico del siglo XX.

La muestra comisariada por el consagrado crítico de arte y comisario independiente Sema D'Acosta Balbín, se compone de una serie fotográfica y audiovisual, en donde la artista aragonesa plantea la última fase de un largo trabajo de investigación que explora las consecuencias materiales y sociales del rápido crecimiento hacia lo digital que ha vivido la sociedad en la última década del siglo XXI. Un cambio paradigmático hacia un nuevo modelo de humanidad condicionado por el gran protagonismo, según ha constatado la propia artista, que han adquirido Internet, las redes sociales y los smartphones en nuestro día a día. Pero, además no sólo reflexiona sobre el trascendental papel de la tecnología en estas transformaciones culturales, sino también sobre la hibridación y reconsideración de categorías hasta ahora antagónicas como intimidad-extimidad, interior-exterior, trabajo-ocio, producción-consumo, emancipación-dominación o sólido-líquido.

Es por ello que, la exposición invita al público a repensar sobre el modelo de casa o arquitectura “transparente y líquida” en la que navegamos día y noche, estamos inmersos en la “sociedad de la transparencia total”, un periodo histórico que de algún modo ya anticipó Mies Van der Rohe en la casa Farnsworth, un pabellón de vidrio que flota en el entorno cuyo concepto arquitectónico permite tanto ver sin impedimentos hacia fuera como desde el exterior contemplar con nitidez lo que ocurre dentro.

Por todo ello, podemos repensar que las particulares características de este emblemático edificio, no como un referente de vanguardia e icono arquitectónico de una época

sino como un sistema vivo que ha perdido su función original y que ha pasado a ser una abstracción, una forma viva en la que la prevalencia de la transparencia, la fluidez y del cambio se convierten en un claro antecedente y metáfora de la sociedad tecnológica del siglo XXI, y sirve de analogía inicial para que la autora de la muestra desarrolle a partir de aquí este completo ensayo visual.

---

## **Cuadros de María Gómez y Patiño**

En la galería Arte por un Tubo, desde el 2 de septiembre, se puede ver la exposición de María Gómez y Patiño, con cuadros apaisados mediante temas, tal como indica, “de los embalses aragoneses, hasta pequeños ríos, ibones o charcas”, sin olvidar los basados en aguas del Cantábrico o del Mediterráneo. Su primera exposición es en 1979, justo en Bilbao, su ciudad natal y en Zaragoza es la segunda. Vive en Zaragoza. Comisario de la exposición: Eugenio Mateo Otto.

Óleos, acrílicos y acuarelas. Ocho obras corresponden a embalses de Aragón. El caso es que estamos ante hermosos paisajes, llenos de atractivo, mediante grandes panorámicas y la presencia de lagos y embalses, sin olvidar una fascinante y variada combinación de colores. Vibra una especie de magia aterciopelada que contagia sin pudor.

---

# El jardín renacentista y barroco de Lastanosa. Las Hespérides oscense

El Jardín de Lastanosa es uno de los numerosos jardines españoles pertenecientes a la aristocracia de los siglos XVI y XVII, que han desaparecido. El tiempo, las circunstancias históricas de los territorios en que estaban ubicados, los cambios socio económicos de sus propietarios, así como la aparición de nuevos estilos, produjeron la desaparición de este rico patrimonio artístico. A pesar de ello, se ha mantenido su memoria en planos, descripciones de viajeros y de los propietarios, textos literarios, documentos y algunos restos arqueológicos y artísticos, que nos permiten llevar a cabo su reconstrucción. La situación actual de estos jardines españoles es muy variada. Algunos se han conservado en gran medida, como sucede con el Bosque de Béjar, otros han preservado solo algunos elementos, como en el caso de Sotofermoso en Abadía y, por último, otros han desaparecido totalmente, lo que ha sucedido con el Jardín de Lastanosa en Huesca.

En este estudio no solo pretendemos hacer una interpretación estética y formal del jardín, lo que ya han realizado algunos estudios, que van a ser utilizados y comentados, sino también y sobre todo vamos a definir la influencia del estilo francés, que corresponde a la segunda etapa conocida del jardín y que aparece representado en los planos de la obra *Genealogía...*. Para ello nos vamos a basar fundamentalmente en cuatro obras. Dos corresponden al jardín renacentista: *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa...*, fechada en el año 1639, y *Descripción de las antigüedades y jardines de D. Vincencio Juan de Lastanosa...*, datada en 1647. La tercera obra, *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa...*, publicada en 1651, corresponde ya al jardín barroco francés. Finalmente, el

texto, *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, editado en 1934, nos sirve de complemento importante y de aclaración a las obras anteriores.

El Jardín de Lastanosa posee una peculiaridad de la que carecen otros jardines coetáneos pertenecientes a la aristocracia cortesana: cuenta con numerosos planos y con descripciones realizadas por varios autores, entre las que destacan las de su propietario y creador. A juzgar por la documentación conservada, hubo dos etapas en los jardines: una primera renacentista, que aparece consolidada ya en el año 1639, cuando está fechado el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid atribuido al propio Vincencio Juan de Lastanosa; y otra segunda de estilo barroco o francés<sup>[1]</sup>, que puede apreciarse en los planos que acompañan a la obra *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa*, ilustrada por el propio Lastanosa y fechada en el año 1651. En el año 1647 Uztarroz publica una breve descripción del jardín renacentista, en la que en lo referente al jardín ornamental solo indica el uso del boj y de flores cromáticas y olorosas como el tulipán y el junquillo<sup>[2]</sup>. Mientras que el junquillo es una planta con gran fragancia, endémica de la península Ibérica, el tulipán como planta ornamental proviene de Turquía, donde fue incorporada a sus jardines desde Asia central, siendo importada a Europa por los holandeses a finales del siglo XVI y distribuida a partir de ahí al resto de los jardines europeos.

## EL JARDÍN RENACENTISTA

Vincenzio Juan de Lastanosa (1607-1681) fue uno de los grandes coleccionistas españoles del siglo XVII de arte y de objetos curiosos, que se exponían como si fuera un museo o gabinete en su villa de la calle del Coso de la ciudad de Huesca, frente al colegio de los jesuitas. El edificio de ladrillo y yeso, con planta rectangular, tenía su fachada principal orientada



al este, portada adovelada y arco de medio punto en el centro, sobre el que iba el escudo nobiliario, que no aparece representado en el plano general de su casa, publicado en la obra *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa* (Genealogía, 1651). Tenía ventanas con rejas de hierro en la planta baja y en la primera planta, balcones con celosías en la segunda planta, que correspondía a la planta noble, galería en lo alto, y un torreón en el lado meridional con cuatro niveles, denominada como Torre de Hércules por la monumental figura del héroe tebano, hecha en *chapería de plomo*, sosteniendo la bola del mundo, que se reflejaba sobre la lámina de agua del Estanque. Tenía un patio en el centro con dos jardines cuadrados en las esquinas occidentales, tras los cuales se hallaba la salida al jardín. Como otros palacios de la época poseía una galería en la planta primera de la fachada occidental, desde la que se contemplaban los jardines: *una galería que cruza toda la casa por la Parte de Poniente con vistas a los jardines por sobre las casas de los jardineros pintada toda ella de Monterías mui bien hechas al cavo de ellas ai otra ermosa fuente que con muchos adornos sale de la pared y coxe el agua una Pila de jaspe mui hermosa* (Lastanosa, 1639:102-103). En las dos plantas del edificio se hallaban tres de los elementos mas preciados de la vivienda de un noble ilustrado del siglo XVII: la biblioteca, la colección artística y la armería. La cuarta maravilla de la mansión era el jardín, dispuesto en la zona occidental del solar para aprovechar al máximo el soleamiento en un clima predominantemente frío y húmedo.

La casa poseía una excelente colección de arte con temas religiosos y mitológicos, una biblioteca con numerosos estantes y escritorios para exponer las obras, una armería, y una gran cantidad de objetos característicos de las cámaras de maravillas, agrupados temáticamente: madreperlas, caracolas, numerosos objetos de plata, escritorios de maderas nobles, uno con forma de anfiteatro, bufetes, tapices, esculturas de marfil, compases, cuadrantes, astrolabios, niveles, escuadras,

cartabones, péndulos, cilindros de catoptria o catóptrica, brújulas, imanes, esteliones, medallas, esculturas clásicas, retratos de emperadores y emperatrices en piedras preciosas, varias esculturas prehispánicas (*dos Ydolos que vinieron de la Florida...una bara de alto de piedra transparente de color del vino blanco*), un instrumento músico hecho de la cabeza de una cabra en *que se creía bezar* que servía en las Indias en los sacrificios, un cuerno de unicornio de una vara de largo, caracoles de nácar traídos de las Indias Orientales, un hipopótamo entero acecinado, dos cuerpos de basilisco hecho cecina, donación del duque de Orleans, uno mayor que el que señala Plinio, un elefante armado con un castillo encima y hombres armados hecho de marfil[3], conchas, pescados, galápagos, sabandijas, corales, numerosos fósiles hallados en los Pirineos, entre ellos un hueso de una pierna hallado en el Moncayo de un cuerpo con 25 palmos de alto y cuatro muelas gigantes encontradas en Tarazona, huevos de avestruz, *un cristal congelado y dentro de el una lagartixa todo una Pieza*, algunos relojes para el sol y las estrellas, anteojos de larga vista, un gran número de piedras preciosas y semipreciosas, etc. Además de una colección extensa de pintores europeos, especialmente italianos, tenía un gran número de estampas, entre las que figuraban 2.000 empresas, jeroglíficos e ingenios (Arco y Garay, 1934: 221-247).

La colección de Lastanosa tuvo una gran repercusión no solo en España, sino también en Italia y especialmente en Francia, con la que están especialmente relacionados los jardines. Entre las personalidades que visitaron su casa museo se pueden citar a Felipe IV a su regreso de Cataluña[4], y otras dos veces cuando fue a cazar desde Zaragoza, al duque de Ferrara, Juan de Médicis, el conde de la Mirándola, el príncipe de Esquilache, Juan Borromeo, al marqués de Pescara, al condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco, que estuvo quince días en la casa, durante los cuales se dedicó especialmente a consultar la biblioteca, y que cita la famosa frase *el que ba a Huesca y no ve Casa de Lastanosa no ve cosa*,

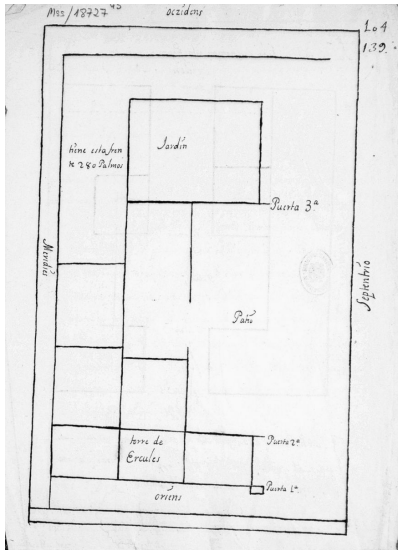
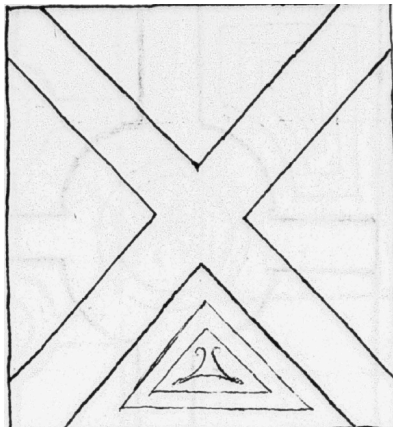
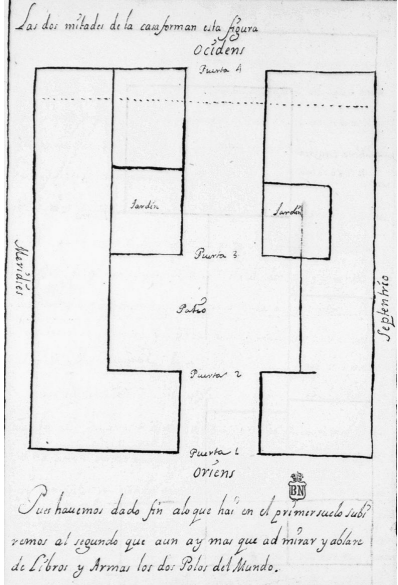
que cambia por *quien ba a Huesca y no ve la casa de Lastanosa dexe de ver quanto tiene el Mundo* (Las tres cosas, 1639, 116), los duques de Medinaceli, de Arcos, del Infantado, de Béjar, de Medina de las Torres, de Villahermosa, de Lerma, los marqueses de Aytona y de Camarasa, y Gastón de Orleans, que en 1631 permaneció un mes en su casa, conversando con los jardineros franceses de los jardines, y que se llevó a Lastanosa a París, en donde le mostró los palacios reales. Se le atribuye la frase *no tiene el Rey de Francia cosa como esta*. También es necesario destacar a Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653), cronista de Aragón y de Felipe IV, que realizó una excelente descripción de los jardines y de la casa de Lastanosa en Huesca (Uztarroz, 1647).

### **La descripción de los jardines realizada por Vincencio Juan de Lastanosa en el año 1639[\[5\]](#)**

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un manuscrito atribuido al propio Lastanosa y que está incompleto, ya que sólo conserva 48 páginas (Alvira, 2005: 20)[\[6\]](#). El manuscrito describe la casa con sus dependencias, la colección de obras de arte, los jardines, y está acompañado por quince planos correspondientes a dos de las plantas de la casa, así como a diferentes zonas de los jardines (Garcés, 2007: 81-87).

La parte del texto conservada del manuscrito se inicia con el final de la descripción de las dependencias de la planta primera, que tenía 26 habitaciones: habitación o *Pieza* 24, a la que seguía la *Pieza* 25 con balcones en la torre de Hércules, que fue ocupada por Felipe IV en su visita a Lastanosa. Falta, por lo tanto, la descripción de la planta baja. No obstante, el plano de la página 14, que representa solo la mitad meridional de la casa, puede corresponder a la planta baja [Fig. 1]. En el manuscrito (Las tres cosas, 1639, 103) se especifica que *en la otra plana se señalara las líneas que se tiraron para hazer los fundamentos para que los inteligentes vean lo que es son solo las líneas de la media casa*. En este plano aparecen señalados la forma y ubicación

del jardín con planta cuadrada, pero sin definición en su estructura interna, situado en el frente occidental del patio, y la planta de la torre de Hércules. Si nos fijamos en algunos de los planos de los jardines exteriores y en un detalle de la perspectiva de la casa y de la huerta, que aparece en la obra *Genealogía...*, los jardines del patio podían estar formados por setos de boj y cuatro calles que partían de los ángulos, flores aromáticas y una fuente en el centro [Fig. 2]. Desde la habitación 25 se accedía a la galería abierta al jardín. El plano ubicado en la página 105 puede corresponder a esta planta, ya que una fina línea de puntos, situada en el frente occidental, puede representar las columnas de la galería, localizada en esta fachada, un elemento esencial en los jardines renacentistas, que estaban hechos para ser contemplados en altura [Fig. 3]. Debajo del plano hay un texto, que explica brevemente el recorrido: *Pues havemos dado fin a lo que hai en el primer suelo subiremos al segundo que aun ay mas que admirar y ablare de Libros y Armas los dos Polos del Mundo* (Las tres cosas, 1639, 103).

		 <p><i>Las dos mitades de la casa forman esta figura Occidens</i></p> <p><i>Pues havemos dado fin a lo que hai en el primer suelo subiremos al segundo que aun ay mas que admirar y ablare de Libros y Armas los dos Polos del Mundo.</i></p>
<p>Fig. 1. Planta baja de la casa</p>	<p>Fig. 2. Cuadro ajardinado del patio de la casa</p>	<p>Fig. 3. Planta primera de la casa</p>

En la página 106 aparece en la cabecera el título por el que es conocido el manuscrito y la descripción de las habitaciones

de esta segunda planta, donde estaban ubicadas la librería, un gran número de obras de arte y de todo tipo de objetos raros, colocados en las paredes, en urnas y estanterías. Uno de los elementos curiosos descritos son los cuatro espejos donados por el duque de Orleans, en las que las figuras se veían reflejadas según la distancia: *a la regular haze una cara grande pero hermosa, un paso mas apartado mayor, y mui fea, y otro paso mas lexos mui pequeña linda, y cabeza abaxo, cogiéndolo en la mano, y poniéndolo al Sol imbiando el reflexo a cierta distancia, enciende toda cosa combustible, y de noche Puesta una vela delante deel embia el reflexo tan lexos que a mas de 50 pasos se leera un papel* (Las tres cosas, 1639: 108-109). En esta planta había una habitación para tomar el sol, un solárium, dividido en dos piezas con bóvedas recubiertas de conchas de madre perlas, en una de las cuales había una gruta abierta al sur y decorada con animales y 40 cuevas de santos de metal por tener agua, siendo vaciadas periódicamente para evitar su deterioro.

La descripción de la Armería se desarrolla entre las páginas 123 y 129, pudiendo destacar por su rareza diversos animales disecados colocados sobre las estanterías: tres panteras acecinadas, dos de las cuales fueron donadas por el duque de Orleans, tres leones, tres tigres, dos osos, dos jabalíes, dos cabezas de elefante y un leopardo.

A partir de la página 129 se inicia la descripción de los jardines, que corresponde al tercer componente destacado por Lastanosa como más importante. El jardín pertenece a la tipología del jardín plano suburbano, ya que se hallaba en las afueras de la población (Rabanal, 2007: 69). Por una puerta ubicada en el patio principal, adornada con dos salvajes portando mazas nudosas, se accedía a una calle con 400 pasos de largo y ocho de ancho, con muros laterales pintados con temas mitológicos, en los que se abrían cinco ventanas enrejadas, desde las que se veían los dos huertos plantados en los laterales con naranjos y limoneros, árboles enanos de todo

tipo de frutas y 13 cuadros de diferentes formas, triangulares, rectangulares, cuadrados, algunos con cenadores en el centro, hechos con ladrillos y plantados con flores traídas de Francia, Italia, Inglaterra y África. El propio Lastanosa se vanagloriaba de suministrar flores a los jardineros del rey de España. De Tetuán se trajeron los árboles de la pimienta, árbol de sombra procedente de Sudamérica, cuyas semillas rojas tienen propiedades antiinflamatorias.

El huerto estaba dividido en dos sectores desiguales por la denominada Calle Mayor, que empezaba en el patio de labor junto a la casa y terminaba al final de los jardines, de manera que servía de eje principal y axial del jardín, como en la mayoría de los jardines renacentistas. En los lados de la calle principal había mirtos, cipreses y rosales, cortados a baja altura para que no impidiesen la contemplación de las pinturas. También había grutas con representaciones de montes, bosques y animales, y dos cuevas con rejas donde habitaban un tigre y un leopardo. En una de las calles, perpendicular a la principal, había tres grutas con cuevas cerradas con rejas, donde se encontraban un león, un oso y dos avestruces.

Los huertos tenían dimensiones diferentes. El más pequeño poseía 30 pasos de largo por 24 de ancho. En estos huertos se hallaban las casas de las familias de los ocho jardineros, ubicadas bajo los balcones de la casa. Los jardineros que fallecían eran sustituidos por otros enviados por el duque de Orleans, al frente de los cuales se hallaba el jardinero más antiguo, Monsieur Esquillot. En esta zona se hallaban también las casas de los criados, las caballerizas, las cocheras, los pajares y los almacenes. El huerto situado frente a las casas de los jardineros, con entrada por los cuartos de verano, tenía las paredes pintadas con escenas del Rapto de Helena y el Incendio de Troya, marinas, cacerías y diversos monstruos marinos. Medía 50 pasos de largo y 24 de ancho (Las tres cosas, 1639: 130-132).

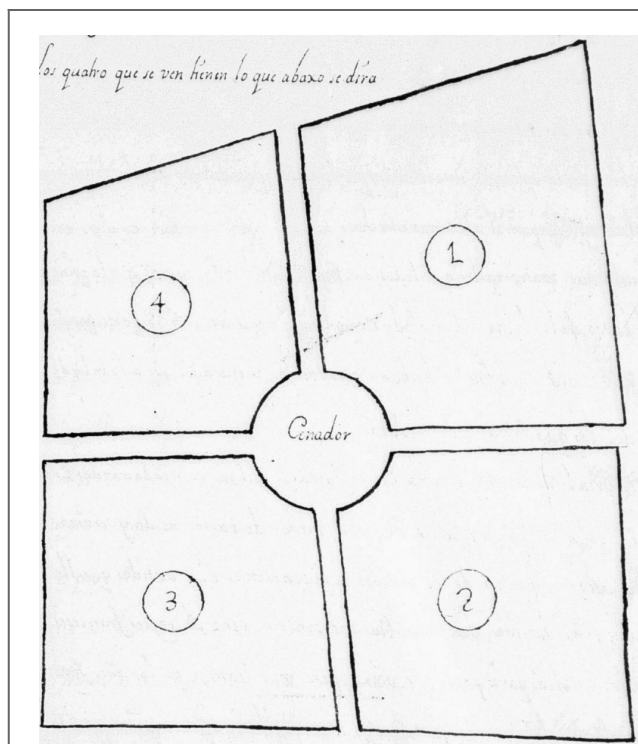


Fig. 4. Cuadro ajardinado del huerto

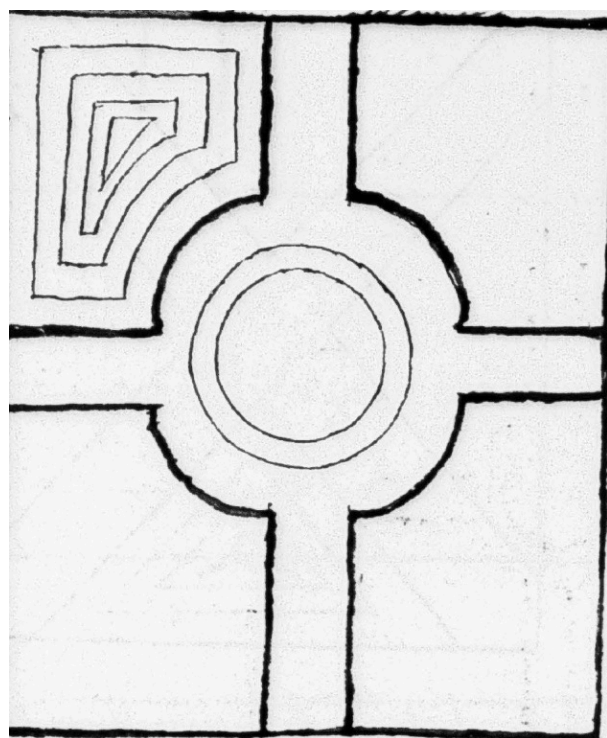


Fig. 5. Cuadro ajardinado del huerto

En el huerto, junto a la casa, había cuatro cuadros ajardinados, que tenían la misma disposición: setos de mirtos con forma cuadrada irregular, cuatro calles y un espacio central circular, donde se habían colocado diferentes fuentes [Figs. 4 y 5]. El primero de los jardines tenía una fuente ochavada, con dos estatuas de terracota policromada en cada uno de sus frentes, de *estatura regular*, que representaban ocho mujeres y ocho maridos franceses, viejos, jorobados, llenos de verrugas, arrugas, uno de los cuales con 60 años correspondía a Monsieur Esquillot. Las esculturas fueron realizadas por Micaelo Angelin Napolitano, el cual llevaba ocho años trabajando en las esculturas del jardín junto con su

hijo. En el centro de la fuente había una basa sobre la que se podía ver una cuba con un Baco a caballo, escultura que recuerda una similar existente en la denominada Fuente de Baco del Jardín de la Isla de Aranjuez, ejecutada por el escultor y grabador flamenco Jacques Jonghelinck (1530-1606), que realizó varios retratos de Felipe II y del duque de Alba [Figs. 6 y 7].





Fig. 6. Jacques Jonghelinck, estampa de Baco sobre un barril



Fig. 7. Jacques Jonghelinck, Fuente de Baco en el Jardín de la Isla en Aranjuez (Fotografía de José Miguel Morales Folguera)

El segundo de los jardines tenía en el centro una fuente redonda hecha de jaspe de Tortosa, con un pilar en el centro rematado por tres delfines, que sostenían una Venus con once palmos de altura de terracota policromada. El tercer jardín tenía en el centro una fuente con un peñasco en el centro, con cuatro sátiros de barro cocido barnizado, sobre cuyas cabezas se habían dispuesto un trono y encima un centauro. Y en el cuarto jardín había una fuente de jaspe negro con cuatro monstruos marinos en el centro sosteniendo un peñasco, sobre el que se hallaba un Neptuno recostado.

En medio de los cuatro jardines había un cenador con 20 varas de altura hecho con cipreses, que tenía arcos en cada uno de sus cuatro frentes, apoyados en una estructura de hierro, que se remataba en una bóveda de media naranja. Sobre cada arco había una ninfa y delante de cada ciprés un sátiro, una negra y un negro. Estas esculturas eran de barro cocido y tamaño



natural.

En el lado izquierdo de la calle principal del huerto había otros cinco cuadros de jardines de planta rectangular con 400 pasos de largo y 50 de ancho. Estos jardines eran más sencillos, ya que carecían de fuentes. El jardín ubicado al final de la Calle Mayor era el más grande. Tenía 630 pasos de perímetro y 70 de anchura.

También se habían realizado otros cuatro cuadros de jardines en el lado derecho de la Calle Mayor, que no tenían fuentes. El segundo de los jardines, señalado con el número dos, tenía planta cuadrada, cuyos lados medían 608 pasos, y una estructura cruciforme con calles que partían de los ángulos formadas por setos adornados con *pirámides Gigantes* y otras cosas (Las tres cosas, 1639: 140). El cuarto jardín volvía a la forma tradicional de las cuatro calles, que partían del centro de cada lado, y un espacio central circular adornado con una torre de tres cuerpos hecha con boj y laureles. Al final de este sector del huerto, ya junto al Estanque, había una Plazuela enladrillada con barniz de colores verde, azul y blanco, con mirtos formando figuras de topiaria.

El último sector del jardín era el más monumental, ya que en él se encontraban el Estanque, el Laberinto y el Jardín Ornamental.

El Jardín Ornamental, denominado como quinto jardín en el manuscrito de Lastanosa, está representado por un plano con una planta rectangular de 600 pasos de contorno, una calle central con tres plazoletas, de donde partían tres calles perpendiculares, y pirámides gigantes en las esquinas de sus cuadros de mirto, y naranjos protegidos del frío por el lado derecho, que era el norte, por un muro de cipreses. Es posible que este jardín fuera más extenso, pero que no estuviera totalmente recogido en el plano. Estos jardines carecían de fuentes, pero tenían cañoncitos de bronce ocultos, que arrojaban agua a los invitados de manera imprevista, formando

las características bromas de agua. El estilo de este jardín de calles rectas, que se cruzaban con otras perpendiculares formando plazoletas, era claramente renacentista [Fig. 8].

A la derecha del Jardín Ornamental se hallaban el Estanque y el Laberinto. El Estanque tenía planta rectangular, con el embarcadero ubicado junto a la plazoleta y con 380 pasos de contorno. Tenía una utilidad práctica, como reservorio de agua, y lúdica, para pasear en los tres barcos existentes, desde los que se pescaban y contemplaban las anguilas, los barbos, las tortugas y las aves acuáticas, así como para acceder a la torre ubicada en el centro de una isla con forma circular. La torre tenía arcos adornados con ocho esculturas en sus frentes, que arrojaban agua sobre los que navegaban en los barquitos, como si lloviera. Sobre la torre se había construido una montaña artificial con casillas, donde se podían ver valles, arboledas, ganados, pastores, madroños, y cien surtidores, que también arrojaban chorros de agua al estanque a una distancia de siete varas [Fig. 9].

En los ángulos del Estanque y en los laterales del embarcadero había seis jardincitos de flores con estatuas, entre las que destacaban Neptuno sobre un delfín con el tridente en la mano, un Baco sentado sobre una cabra coronado de pámpanos y con uvas en la mano, Juno, Palas, Venus y Diana.

Tras el Estanque, en la esquina derecha del jardín se hallaba el Laberinto con 522 pasos a su alrededor, cercado por grandes cipreses y, en el interior, naranjos, árboles de la pimienta, y otros traídos de África, que formaban una calle, por la que se accedía a la única puerta del laberinto, configurada por calles de mirto con arbolitos de *frutas extrañas*, que conducían a una plazuela central, donde había un montecito con varios santos en sus cuevecitas. La puerta estaba hecha de mirto, formando basas, pilastras, frisos, cornisas y encima un león de mirto y a los lados de la puerta fuera de las pilastras un centauro *mas alto que un hombre puesto a caballo* y al otro lado un gran sátiro los dos con sus mazas amenazando

a los que quieren entrar. Hay dos planos diferentes del Laberinto en el manuscrito, que corresponden a cada una de las dos etapas del jardín. En uno de los planos aparece con planta rectangular junto al jardín ornamental de estilo renacentista. Y en el otro plano, el Laberinto, que aparece individualizado, tiene forma pentagonal. Con esta misma forma aparece en uno de los planos de la obra *Genealogía...* Llama la atención que las dos obras están fechadas con doce años de diferencia [Fig. 10].

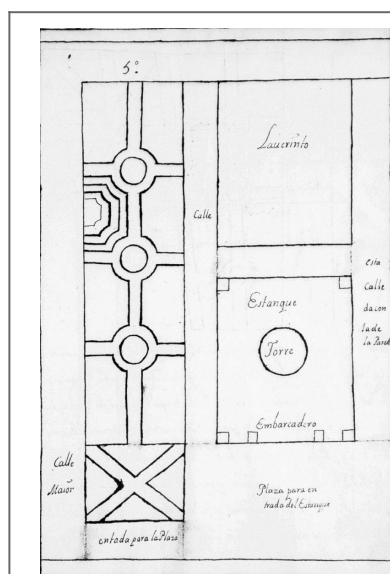


Fig. 8. Detalle de la zona occidental del jardín, donde se observan el Jardín Ornamental, la Calle Mayor, la Plazuela, el Estanque y el Laberinto

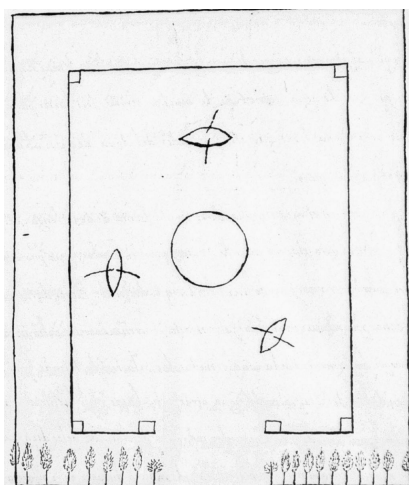


Fig. 9. Plano del Estanque

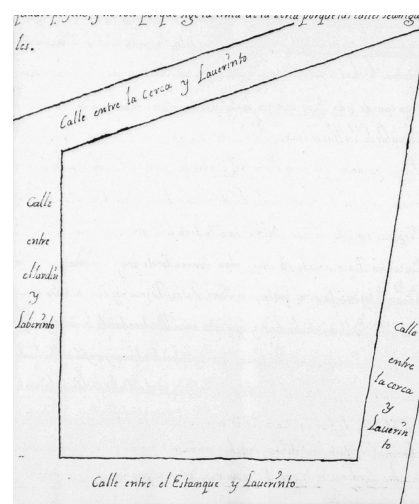


Fig. 10. Plano del Laberinto

## La descripción de los jardines realizada por Andrés Uztarroz en el año 1647

La Biblioteca de la Hispanic Society de New York conserva una obra de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (Uztarroz, 1647), auto apodado El Solitario y perteneciente a la academia poética zaragozana de los Anhelantes, en la que, junto a una

descripción de las antigüedades de la casa de Lastanosa, incluye una breve descripción de los jardines, que aporta algunas novedades no publicadas en el manuscrito del año 1639 sobre el jardín renacentista. Este texto fue reproducido por Arco Garay en su obra *La erudición Aragonesa* (Arco y Garay, 1934: 248-251).

En principio, Uztarroz señala la llegada de un arroyo a una pila ubicada en el testero occidental de la casa, que serviría para la distribución de agua por las fuentes, los jardines y el gran estanque. También identifica la iconografía de las dos imágenes colocadas a ambos lados de la puerta principal de salida al huerto: Vertumno y Flora, dos divinidades protectoras de la vegetación, que sujetaban un festón con un texto, que recuerda la recomendación de Gregorio de los Ríos (De los Ríos, 1592) de que no se permitiera la entrada en los jardines a las mujeres y a los pajes por su costumbre de cortar flores:

*Logren de las flores mías  
los ojos y las narices,  
la fragancia y los matices,  
pero no manos impías.*

En este primer jardín había una estatua del dios Término, divinidad agrícola protectora de los límites en los campos, que Alciato en su Emblema 157 (Alciato, 1985: 199) relaciona con la muerte de los hombres (Fontana Calvo, 2005: 178). Una calle cubierta con un emparrado y adornada a los lados con árboles y plantas, terminaba en tres puertas. La puerta principal daba entrada a la huerta y estaba adornada con una pintura en blanco y rojo de Júpiter con el águila y de Juno

con los pavos. La huerta tenía forma hexagonal y estaba dividida en dos por la Calle Principal o Calle Mayor, como es definida por Lastanosa, con una longitud de 2.000 varas aragonesas, adornada con esculturas de topiaria hechas con cipreses, y plantada de árboles frutales, rosales alejandrinos, madreselvas, jazmines y mosquetas. La puerta ubicada en el lado derecho tenía un Neptuno a caballo sobre un tritón en lo alto, que daba entrada a una plaza o patio de labor, donde se encontraban las dependencias, en la que se cuidaban distintos tipos de aves: pavos reales y gallinas ordinarias. La tercera puerta tenía pintada en lo alto un Ibis, pájaro sagrado del Antiguo Egipto, al que Alciato dedica el Emblema 137, en el que critica los que hablan palabras deshonestas y descubren con su lengua las cosas ocultas por la propia naturaleza.

La Calle Mayor conducía a una plazuela, en cuyo frente se hallaba el estanque, con una escalera de doce palmos de anchura, y dos esculturas a ambos lados de Neptuno y de Venus. Uztarroz señala la existencia de otras cuatro esculturas en los ángulos del estanque, aunque no indica su iconografía, que conocemos por la descripción de Lastanosa. Igualmente se refiere a la isla central, adornada con un edificio redondo, hecho de piedra tosca y adornada con ladrillo vidriado, corales blancos, *piedras cuajadas de el agua, villas, castillos, torres, ermitas, caseríos de pastores, ganado, perros, vivientes y brutos; y todo junto parece una viva representación de las ruinas romanas, donde por su grandeza entre los estragos se ve un jardín, una casa y una viña; porque se observa aquel grupo, parece una gran montaña...y dale mucha belleza un montecillo, cuya cumbre está siempre nevada, porque es una piedra de agua helada que se sacó de la cueva de Chaves, en los términos del lugar de Bastaras.* Arco señala que se trataba de un lugar ubicado a cuatro leguas de Huesca<sup>[7]</sup> (Arco y Garay, 1934, 344). Había además otros cuatro promontorios hechos con piedras *extravagantísimas*, procedentes de la cueva de la Toba, famosa por su piedra caliza porosa,

semejante a la piedra pómez. El primero con forma de ciprés y blanco transparente como la nieve, componía bosques y figuras raras. El segundo parecía un álamo asentado. El tercero una columna salomónica. El cuarto el faro de Mesina, rodeado de termas y de mujeres desnudas. El aspecto paisajista adornado con bosques, ruinas antiguas y figuras humanas, recuerda la *Fuente de Roma* del Jardín de la Villa D'Este, conformada por un paisaje con ruinas de la Roma antigua, de la Roma de los papas, grutas y esculturas (Maso, 1978).

En el lado norte del embarcadero había un gabinete de madera, que servía de puerto a una góndola, con cuatro puertas de arcos, dieciséis ventanas, rematado por dos pirámides con volantes de hoja lata terminados en pájaros de terracota. Como en un espejo, sobre la lámina de agua se reflejaban algunos edificios de la ciudad de Huesca y el *Alcides*, situado a la distancia de unas 500 varas, en un juego de perspectivas, que recuerda el que se formaba en el gran estanque de Vaux-le-Vicomte, sobre el que se reflejaba la silueta del palacio, situado a un kilómetro de distancia. En la zona meridional había una arboleda de álamos, y en la occidental un gabinete cuadrado, rematado por una cúpula semicircular con pirámides en las esquinas adornadas con pájaros de terracota, ventanas y una puerta por donde se entraba en una calle cubierta, por la que se accedía al Laberinto. Además de otros gabinetes, en el lado oriental de la calle se hallaba el gran Jardín Ornamental, formado con *divisiones de bojes*, y en él logran la vista y el olfato desde el tulipán hasta el junquillo, sin que falte nada (Arco y Garay, 1934: 251).

### **El jardín como museo al aire libre**

Como otros jardines españoles y europeos de los siglos XVI y XVII, el Jardín de Lastanosa se conformó como un verdadero museo de obras de artes, aunque presentaba una diferencia importante con otros jardines. Todas las obras de arte eran contemporáneas, fueron realizadas *ex profeso* para el jardín, y las esculturas fueron ejecutadas por un solo escultor, el

italiano Micaelo Angelin Napolitano, especializado en esculturas de terracota, que después se policromaban. Carecía, por lo tanto, de obras antiguas o compradas en Italia, lo que era frecuente en otros jardines españoles de la época. En este sentido, su caso fue similar al de la Villa Borghese de Roma, que se conformó principalmente con obras de escultores contemporáneos italianos, entre los que destacaron los encargos al joven Bernini.

El conjunto artístico de los jardines fue realizado, al igual que otros jardines europeos, en torno a un símbolo iconográfico, que daba unidad y que se relacionaba simbólicamente con el propietario. Es lo que sucedió, por ejemplo, con la figura de Hércules en los jardines de la Villa d'Este en Tívoli, o con la de Apolo en los jardines de Versalles. En el caso de los jardines de Lastanosa la imagen predominante era la de Hércules sosteniendo la bola del mundo, colocada sobre la torre de la casa, la cual no solo dominaba desde la altura toda la mansión, donde vivía Vincencio Juan de Lastanosa, sino que se hacía presente en el jardín, al reflejarse sobre el estanque [Fig. 11]. Esta figura de Hércules como varón virtuoso no solo se asociaba con el propietario, sino que representaba uno de sus trabajos: cuando ayudó a Atlas, sosteniendo la bola del mundo, para que éste robara las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. Existe, por consiguiente, una clara intención de asociar el Jardín de Lastanosa con el Jardín de las Hespérides. Desconocemos su tamaño, pero debería ser bastante grande, para que pudiera contemplarse desde la lejanía.

La colección artística del jardín puede dividirse en dos grupos por su técnica: las esculturas de terracota, que tenían un tamaño *natural*, aproximadamente un metro sesenta, y las pinturas murales. Un tercer grupo estaría formado por las esculturas de topiaria hechas de vegetación, principalmente mirto, boj y ciprés. Sabemos que algunas de estas figuras tenían forma de pirámides, que debían seguir los modelos de

los jardines franceses, los cuales debieron ser contemplados por Lastanosa en su visita a los jardines parisinos.

### **Esculturas de terracota**

Estas esculturas eran predominantemente mitológicas, la mayoría de las cuales estaban relacionadas con la temática del jardín clásico. En el primer jardín ubicado junto a la casa había una escultura del dios Término, inspirada formalmente y simbólicamente en un emblema de Alciato, lo cual no produce ninguna extrañeza, dada la importante colección de estampas de emblemas formada por Lastanosa. A continuación, se hallaba el huerto, que era una de las zonas más extensas del jardín, donde había pequeños jardines con fuentes en el cruce de las calles, que tenían esculturas de terracota, que representaban a ocho mujeres y ocho hombres franceses, un Baco sobre un barril, una Venus sobre tres delfines, seis sátiros, dos centauros, un Neptuno, diversos *monstruos marinos*, posiblemente hipocampos, sirenas o tritones, una ninfa, una negra y un negro.

En torno al Estanque había seis pequeños jardines, en el centro de los cuales se hallaban otras tantas esculturas: a los lados del embarcadero estaban un Neptuno con el tridente sobre un delfín y una Venus. En los otros jardines se podían contemplar las esculturas de Juno, Palas, Diana y Baco sentado sobre una cabra.

### **Pinturas murales**

El conjunto artístico se completaba con un número importante de pinturas murales de temática principalmente mitológica y posiblemente hechas al temple. Uztaroz dice que sobre la puerta de entrada al jardín desde la casa había dos divinidades protectoras de los jardines, Vertumno y Flora. Lastanosa, por el contrario, afirma en su manuscrito, que en la puerta principal del patio se habían pintado dos salvajes portando mazas nudosas. Otras pinturas decoraban los muros y



las puertas de la Calle Mayor en su tránsito por la huerta. Sobre algunas de las puertas se podían contemplar a Júpiter con el águila, a Juno con los pavos, un Neptuno a caballo sobre un tritón, la figura emblemática de un Ibis, el Rapto de Helena y el Incendio de Troya, marinas, cacerías y diversos monstruos marinos

### **La colección vegetal**

A diferencia de otros jardines españoles, la colección vegetal fue uno de los elementos más importantes de los jardines de Lastanosa, dada a la afición de su propietario a este tema, lo que puede comprobarse por algunos libros de su biblioteca, así como por la relación que tenía con jardineros de la corte madrileña, de Italia y de Francia, destacando la amistad con el duque de Orleans, hermano del rey de Francia y gran promotor de los jardines reales. Lastanosa estaba al tanto de la vegetación existente en los principales jardines españoles y europeos, y se preocupó de introducir especies exóticas procedentes de África, América y Asia.

### **El huerto**

El huerto era la zona plantada más extensa de los jardines. Tenía una planta rectangular, dividida en dos sectores desiguales por una calle central, cubierta con un emparrado, y situada entre el patio de labor de la casa y el estanque. En los laterales había naranjos, limones y árboles enanos de toda clase de frutas. También contaba con naranjos ubicados en el Jardín Ornamental, que estaban colocados junto al muro y protegidos de los vientos septentrionales por una hilera de cipreses. Llama la atención la importante presencia de naranjos, un frutal característico del Mediterráneo, en un clima tan frío como el de Huesca, careciendo de edificios para su protección en invierno, como ocurría con la Orangerie de Versalles.

### **Los árboles de sombra y ornamentales**

En el huerto había árboles de la pimienta traídos de la población de Tetuán, y en los laterales de la calle principal mirtos, cipreses y pinos. En el centro de los cuatro jardines del huerto había un cenador con 20 varas de altura hecho con cipreses. En medio de uno de estos jardines había una torre de tres cuerpos realizada con boj y laureles. El laberinto estaba ejecutado con setos de mirto, cercado con grandes cipreses y, en su interior, había naranjos, árboles de la pimienta, otros procedentes de África, y árboles enanos con frutas exóticas. En la zona meridional del estanque había una arboleda de álamos.

### **Los arbustos florales y aromáticos**

En el huerto había flores traídas de Francia, Italia e Inglaterra. Destacaban los rosales colocados a los lados de la calle principal. También se habían plantado rosales alejandrinos, madreselvas, jazmines y mosquetas. Los jardines tenían sus calles conformadas con setos de mirtos, algunos de los cuales estaban adornados con grandes pirámides y otras estructuras hechas con topiaria. También había setos de mirto y figuras de topiaria en el Jardín Ornamental, y todo tipo de flores, desde *el tulipán hasta el junquillo*.

### **La colección mineral**

Tras la colección de plantas, otro de los elementos exóticos de los jardines era el conjunto de minerales, algunos de ellos fósiles prehistóricos, que fueron extraídos de montes y cuevas principalmente de los Pirineos, pero también de otras sierras españolas. La parte más importante de la colección estaba en el interior de la casa, pero también había otros minerales situados sobre la torre central del estanque, configurada como un paisaje romántico con ruinas, casas, animales y figuras humanas. Entre los minerales raros allí colocados se podían señalar los corales blancos, la obsidiana blanca procedente de la cueva de Chaves, y las piedras de caliza porosa similar a la piedra pómez, procedente de la cueva de la Toba, con formas

de árboles, de figuras raras y de una columna salomónica.

### La colección de animales exóticos

Como todos los grandes coleccionistas de los siglos XVI y XVII, Vincencio Juan de Lastanosa poseía una pequeña colección de animales exóticos, algunos de los cuales se exponían disecados en el interior de la casa sobre los estantes y escritorios de la biblioteca, y otros vivos, colocados en cuevas en torno a la zona de la huerta de la Calle Mayor, formando una pequeña *menagerie* o *casa de las fieras*. Similares colecciones encontramos en España en algunos jardines reales o de algunos aristócratas, aunque los más importantes en Europa fueron los de los reyes de Francia y del Reino Unido [Fig.12].

En el interior de la casa se hallaban los animales disecados o fosilizados: tres panteras, tres leones, tres tigres, dos osos, dos jabalíes, dos cabezas de elefante, un leopardo, un hipopótamo, dos cuerpos de basilisco, galápagos, sabandijas, pescados, diversos huesos de animales fosilizados, huevos de avestruz y una lagartija dentro de *un cristal congelado*, que seguramente sería de ámbar. Los animales vivos estaban encerrados en grutas ubicadas en calles perpendiculares a la calle principal del huerto: un león, un oso, dos avestruces, un tigre y un leopardo. En el patio de labor había pavos reales y gallinas ordinarias.



Fig. 11. Escultura de Hércules sosteniendo la bola del mundo, ubicada sobre la torre de la casa	Fig. 12. Royal Menagerie de Londres, h. 1820
---	--

## EL JARDÍN BARROCO

Todos los estudiosos del jardín español pensamos que el jardín barroco, entendido como el jardín de ascendencia francesa, llega a España a comienzos del siglo XVIII con los ingenieros, jardineros, escultores y fontaneros, que acompañaban al núcleo cortesano que el joven rey Felipe V importó de Versalles y de Marly (Luengo, 2008: 89). Así pues, los jardines españoles del siglo XVII seguían manteniendo una estética basada en los modelos renacentistas del jardín italiano, aunque con influencias de los jardines flamencos y holandeses, y la pervivencia de elementos tradicionales del jardín hispanomusulmán. No obstante, el Jardín de Lastanosa, realizado en la primera mitad del siglo XVII, escapa a esta estética predominante en los jardines españoles, ya que en una segunda etapa incorpora los nuevos modelos introducidos por la jardinería francesa durante los reinados de Enrique IV, Luis XIII y Luis XIV.

La relación con Gastón de Orleans (1608-1660), hermano de Luis XIII, duque de Anjou y Monsieur (título del hermano del rey) y propietario del castillo de Blois, es fundamental para comprender el estilo francés del jardín ornamental de Lastanosa, caracterizado por el uso del parterre bordado y el trazado en encrucijada de la planta del jardín, organizado mediante ejes axiales, perpendiculares y diagonales. En su viaje a Paris debió conocer los tratados y las obras de jardineros franceses como Claude Mollet y especialmente Andre le Notre, que empezó su carrera en 1635 como primer jardinero de Monsieur en los jardines de Luxemburgo, trabajando con posterioridad en las Tullerías, Fontainebleau, Vaux-Le-Vicomte y Versalles. Originalmente, los Jardines de las Tullerías eran

de estilo renacentista, con estanques, parterres, bosquetes, laberintos, juegos de agua, grutas, etc. Con Enrique IV Claude Mollet crea un jardín al este del palacio por medio de parterres bordados. Por lo tanto, puede considerarse que el jardín de Lastanosa estaba estrechamente relacionado con el jardín francés de la primera mitad del siglo XVII, mostrando de forma ecléctica los componentes del jardín renacentista junto con los elementos barrocos del jardín francés (Baridon, 2002; Garnier-Pelle, 2000; Hazlehurst, 2006; Jarrasé, 2002; Kjellberg, 1988).

Igualmente, pueden señalarse otros aspectos de la relación del Jardín de Lastanosa con algunos jardines franceses. Poseía flores de los más remotos países, para lo que su propietario y creador estaba en contacto con amigos como Filhol de Tolosa y Juan Bautista Drú de Lyon, que en 1650 le mandó el catálogo de sus flores, impreso en 1649. M. La Faye le remitió en 1650 un catálogo de tulipanes, otro de anémonas y otro de ranúnculos. El conde Vincencio Mariscotti también le envió algunos ejemplares de la rosa de la China, que solo poseían dos príncipes de Italia.

Uno de los aspectos más importantes de su colección era la biblioteca, ubicada en la segunda planta de la casa, donde se podían consultar algunos tratados de arquitectura -Vitrubio, Serlio, Barbaro, Vignola, Cataneo, Bredman, Vegetio- de pintura, de arquitectura militar y de jardinería, como la obra de Gregorio de los Ríos (Gregorio de los Ríos, 1592), además de algunos tratados italianos y franceses especializados en flores. Una de las obras más interesantes de su biblioteca, que puede relacionarse con el jardín, es la de Abraham Bosse, *Representation de diverses figures humaines avec leurs mesures prises sur des Antiques qui sont present a Rome*. Paris, 1656, que cuenta con grabados de algunas de las estatuas antiguas ubicadas en los jardines de las villas Farnese, Medicis, Vaticano y Pichini-Gallo de Roma: Hércules Farnesio, Meleagro, Apolo y Venus, con varias vistas y medidas de sus miembros

[Fig.13]. Esta obra puede asociarse con el jardín como museo de esculturas al aire libre. Bosse es también autor de un libro que puede vincularse con el reloj solar del jardín solar de Lastanosa: *La maniere universelle de Mr Desargues Lyonnois, pour poser L'Essiev & placer les heures & autres choses aux cadrans au Soleil*. Paris, 1643. La obra consta de la estampa de una mujer, que sostiene en su mano derecha un reloj solar sobre un plano, titulado LA GNOMINIQUE, que consiste en el método simple y fácil para trazar los cuadrantes solares [Fig. 14].

Por último, el cuarto factor que relacionaba el jardín de Lastanosa con el jardín francés, era la procedencia francesa de los jardineros que trabajaban en el jardín, al frente de los cuales estaba el jardinero mayor Mr Esquillot (Arco y Garay, 1934: 220). El propio Gastón de Orleans se encargaba de suministrar jardineros franceses, cuando alguno fallecía. Siguiendo el modelo de algunos jardines franceses como Versailles, el jardín de Lastanosa tenía una pequeña Menagerie o Casa de las Fieras.





Fig. 13. A. Bosse, <i>Representation de diverses figures...</i> Biblioteca Nacional de Francia	Fig. 14. A. Bosse, <i>Maniere universelle...</i> Biblioteca Nacional de Francia	Fig. 15. Portada de la obra <i>Genealogía...</i>
--	---	---

Del Jardín Barroco de Lastanosa solo se han conservado cuatro planos, que fueron realizados por el propio Vincencio Juan de Lastanosa e incluidos en la obra *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa*, fechada en el año 1651 [Fig. 15]. El primero de los planos, titulado *Zinografía y Montea de la Casa de Don Vincencio Juan de Lastanosa de Huesca*, representa una perspectiva parcial del conjunto desde el lado oriental, en la que se ve la fachada de la casa con la Torre de Hércules, un detalle del patio principal, en el que asoma una parte del jardín, el patio de labor con algunas de las construcciones existentes, y el huerto con sus árboles y sus cuadros de vegetación, divididos por la Calle Mayor, cubierta por un emparrado [Fig. 16]. El segundo plano representa una vista aérea del resto del jardín, situado al norte de la Calle Mayor. En la parte superior aparece el último sector del huerto, la Plazuela enladrillada con el gabinete de madera al norte y al sur el reloj solar, que aparece como novedad en el Jardín Barroco de Lastanosa. Este reloj solar era del tipo horizontal, que era el más utilizado en parques y jardines. Estaba formado por una losa horizontal, orientado al sur, mientras que la barra, que marcaba las horas, señaladas regularmente sobre la base, estaba orientada al norte e inclinada con el ángulo perpendicular al ecuador. Para su construcción, seguramente, se debió utilizar la obra de Abraham Bosse, que reproduce el tratado de Mr. Desargues Lyonnois sobre la manera de hacer relojes solares, en el que A. Bosse incluyó varias estampas [Fig. 17].



Fig. 16. Plano con la fachada de la casa, el jardín del patio principal, el patio de labor y el huerto

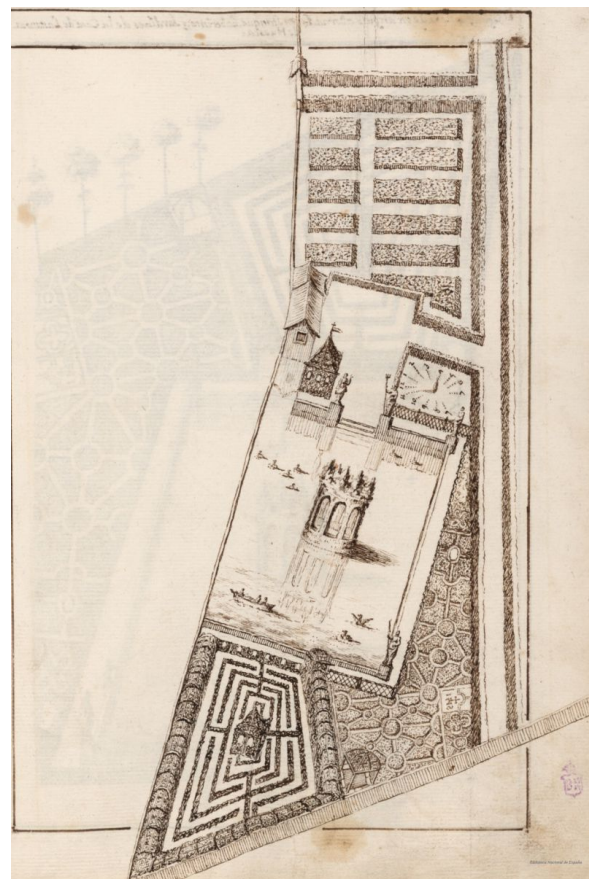


Fig. 17. Plano con el sector final del huerto, la Plazuela, el reloj solar, el Estanque, el Laberinto y el Jardín Ornamental

A continuación, se observa el Estanque rectangular con el embarcadero en su cabecera con tres escalones, cuatro de las seis esculturas que lo rodeaban, una pequeña barca, diversas aves acuáticas y la torre central. Esta torre aparece representada en un tercer plano, en el que se pueden contemplar tres de los arcos de la fachada y dos de las hornacinas colocadas sobre las pilastras y adornadas con sendas esculturas, una figura de un salvaje desnudo y una mujer vestida. Sobre la torre se veía un paisaje arbolado con puentes, casas, iglesias, castillos almenados, figuras humanas y animales. Tras el estanque se hallaba el Laberinto con planta pentagonal, rodeado por una calle emparrada, que tenía



un gabinete en su acceso principal, y en el centro un montículo con cuevas, dentro de las cuales había santos. Podría ser una recreación de los desiertos carmelitas [Fig. 18].

Al sur del Estanque y del Laberinto se hallaba el Jardín Ornamental, que tenía una forma irregular. Tanto en el plano nº 3 como en el nº 4 sólo aparece representado el sector del jardín situado al norte de la Calle Mayor, por lo que se puede suponer que tendría una superficie similar al sur de dicha calle [Fig. 19]. Es sin duda el elemento más novedoso de todo el jardín, inspirado claramente en el nuevo estilo introducido en la jardinería francesa por Andre Le Notre y que se aprecia en la zona del Jardín de las Tullerías, ubicada junto al desaparecido palacio de las Tullerías y conformada por ejes axiales, perpendiculares y diagonales, creando encrucijadas. Esta es la diferencia más importante con respecto al Jardín Renacentista de Lastanosa, compuesto únicamente por ejes axiales y perpendiculares. Aunque no se puede apreciar con claridad, parece que los cuadros del jardín estaban hechos con parterres bordados, otra de las novedades introducidas por la jardinería barroca francesa. También se puede observar en el ángulo sur occidental del sector septentrional del jardín un rectángulo adornado con topiaria, formando el anagrama de los jesuitas, IHS, cuyo colegio se hallaba frente a la casa de Lastanosa, y diversas composiciones geométricas.

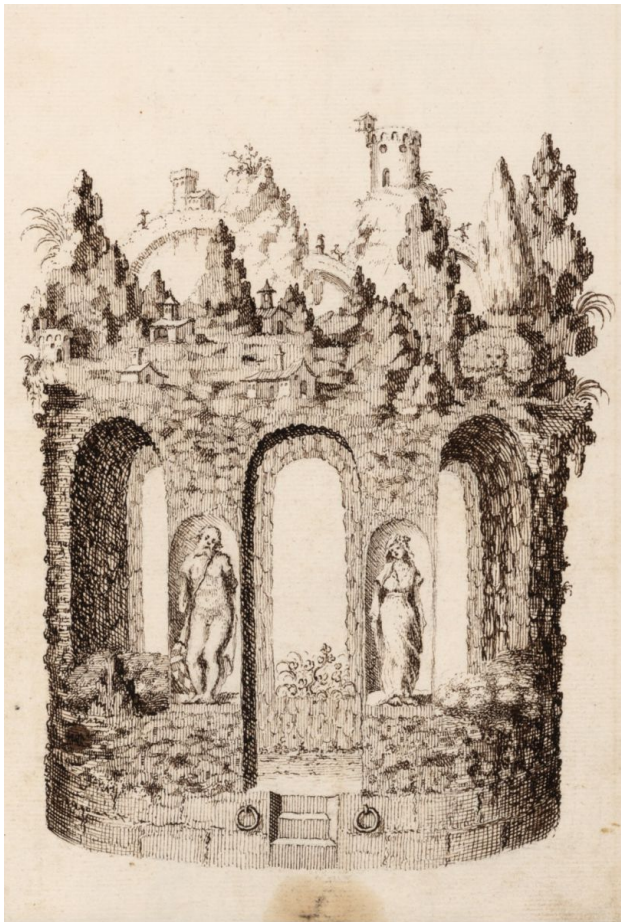


Fig. 18. La Torre ubicada en el centro del Estanque

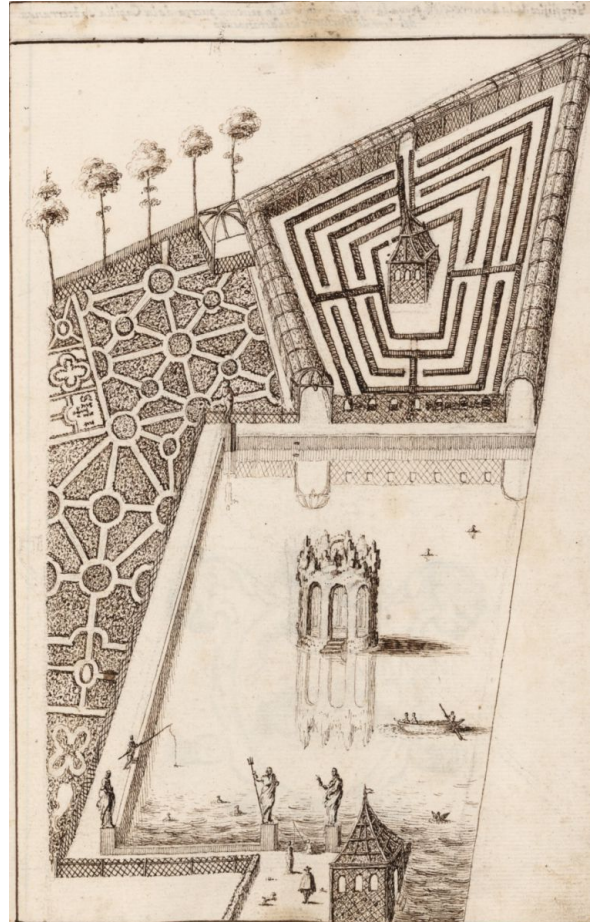


Fig. 19. Estanque, Laberinto y Jardín Ornamental

## Conclusiones

El Jardín de Lastanosa, desaparecido completamente, pertenecía a la tipología del jardín suburbano con superficie llana. Fue uno de los jardines españoles más importante realizado por la aristocracia en el siglo XVII. A diferencia de otros jardines de la época, superpone el jardín barroco de ascendencia francesa sobre el jardín renacentista, lo que es una novedad importante en la jardinería española del siglo XVII. Para su análisis nos basamos fundamentalmente en documentos de la época y en el libro publicado por Arco

y Garay en 1934 [\[8\]](#). El hecho de que el manuscrito *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa* en este año de 1639 sea una copia falsificada del siglo XVIII no

modifica en nada la existencia y la forma de los dos estilos de Lastanosa. Esta circunstancia no es única y ocurrió también en otros jardines del siglo XVII. Así, la obra publicada en 1618 por Pedro de Herrera sobre las fiestas de Lerma, en la que aparece una completa descripción de los jardines contruidos por el duque de Lerma, fue plagiada a finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII por Joseph Varona. De igual manera en 1619 se imprimió en Madrid un poema de Francisco López de Zárate con el título de *Fiestas en la Translación del Santíssimo Sacramento a la Iglesia mayor de Lerma*, el cual fue publicado en el libro *Obras varias de Francisco López de Zárate. Dedicadas a diferentes personas*. Alcalá, 1651, pp. 203-259. Esta obra pudo ser falsificada y publicada en el siglo XVIII, posiblemente por el conde de Saceda, con el título de *Fiestas en la traslación del Santissimo Sacramento, a la iglesia mayor de Lerma, por Lope de Vega Carpio*. Valencia, en casa de Joseph Gasch, año de 1612. La obra es un plagio total, pero no fue escrita por Lope de Vega y, además, la edición, que figura en la portada, está fechada cinco años antes de que se celebraran las famosas fiestas de Lerma del año 1617.

Al conservarse incompleto el manuscrito *Las tres cosas mas singulares...*, no tenemos certeza de la posible existencia de un cazadero en las proximidades del jardín. El cazadero de animales cinegéticos era un complemento fundamental en estos jardines de los siglos XVI, XVII y XVIII. Pero es casi seguro que debió existir, ya que en la última página conservada de este manuscrito se dice que el rey Felipe IV fue dos veces a cazar a Lastanosa desde Zaragoza.

---

[1] Aunque utilizamos el término de barroco para definir al jardín francés del siglo XVII, al igual que al resto de las manifestaciones artísticas de Francia, los franceses lo denominaban como clásico.

[2] La descripción de los jardines, realizada por Ustarroz, fue incluida por Arco y Garay en su obra del año 1934, pp. 247-251.

[3] Los modelos de esta escultura son un emblema de Francisco Villava, que tiene como mote *Vel religione timendus (Todavía más temible por la religión)* y también el Emblema 186 de Alciato con el mote *Ex bello pax (Tras la guerra viene la paz)*.

[4] Algunos autores piensan que tal visita no existió en realidad, sino que fue invento de la falsificación del siglo XVIII.

[5] La Biblioteca Nacional atribuye este manuscrito a Vincencio Juan de Lastanosa.

[6] Fernando Alvira considera que este manuscrito es una falsificación, realizada posiblemente en el siglo XVIII. Carlos Garcés afirma que pudo ser Juan Judas Lastanosa, nieto de Vincencio Juan, el que realizara la falsificación del manuscrito, seguramente basado en un original de la época de su abuelo. A pesar de que algunos de los elementos de la descripción fueran inventados, tanto la descripción de los jardines como los planos corresponden de manera bastante fidedigna a los jardines del siglo XVII, por lo que pudieron ser copiados por Juan Judas y/o modificados en parte en un nuevo texto.

[7] La cueva de Chaves era uno de los yacimientos neolíticos más importantes de Aragón, que se halla en el municipio de Bastarás, ubicado en la Hoya de Huesca. De esta cueva debía proceder esa *piedra de agua helada*, que en realidad era una obsidiana blanca, llamada obsidiana nevada o copo de nieve.

[8] Muchos de los jardines nos muestran en la actualidad únicamente la última etapa de los mismos, creada sobre jardines más antiguos desaparecidos. Desconocemos, por lo tanto, lo que había con anterioridad. El Jardín de Lastanosa

presenta la peculiaridad de que podemos conocer sus dos estilos gracias a que se han conservado planos y descripciones de las dos épocas.