

LOS USOS DEL DIBUJO PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE ZARAGOZA EN EL CONTEXTO DE LA INVASIÓN FRANCESA

THE USES OF DRAWING FOR THE REPRESENTATION OF THE CITY OF ZARAGOZA IN THE CONTEXT OF THE FRENCH INVASION.

Isabel Artal-Sanz; orcid: 0009-0001-5465-964X

Nicolás Gutiérrez-Pérez; orcid: 0009-0001-5465-964X

Pilar Chías Navarro; orcid: 0000-0001-6686-8820

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

doi: 10.4995/ega.2025.24266

En este artículo se documentan y analizan diferentes representaciones gráficas de la ciudad de Zaragoza que se realizaron en el contexto de la invasión francesa a comienzos del siglo XIX. Especialmente, aquellas que se acometieron tras los Sitios de Zaragoza (1808 y 1809), cuando en toda Europa surgió un gran interés por el heroico comportamiento de la ciudad aragonesa frente al invasor francés y la necesidad de documentar y difundir el horror causado a sus habitantes y su patrimonio. A través de la consulta de distintos archivos históricos europeos se ha localizado un importante aparato gráfico producido por diversos autores —extranjeros y españoles— que reproducen la arquitectura y el paisaje de la ciudad en el contexto de dicho acontecimiento histórico.

Además, motivados por distintas causas u objetivos que nos permiten clasificar estas propuestas y reconocer su valor como fundamento en la investigación sobre el patrimonio zaragozano perdido.

PALABRAS CLAVE: SITIOS DE ZARAGOZA; LIBROS DE VIAJE; LEJEUNE; GÁLVEZ Y BRAMBILA; PATRIMONIO DESAPARECIDO

This article documents and analyses different graphic representations of the city of Zaragoza that were made in the context of the French invasion at the beginning of the 19th century. In particular, those that were undertaken after the Sieges of Zaragoza (1808 and 1809), when a great interest arose throughout Europe in the heroic behaviour of

the Aragonese city in response to the French invader and the need to document and disseminate the horror caused to its inhabitants and its heritage. Through the consultation of different European historical archives, an important graphic apparatus has been located, produced by various authors - both foreign and Spanish - which reproduce the architecture and landscape of the city in the context of this historical event. Moreover, motivated by different causes or objectives that allow us to classify these proposals and recognise their value as a basis for research into the lost heritage of Zaragoza.

KEYWORDS: SIEGES OF SARAGOSSA; TRAVEL BOOKS; LEJEUNE; GÁLVEZ Y BAMBRILA; DISAPPEARED HERITAGE



1. Introducción.

La ciudad de Zaragoza ha sido representada por distintos autores a lo largo de su historia, desde la época medieval hasta la edad contemporánea. Un amplio catálogo que nos sirve para conocer y recuperar patrimonio perdido; especialmente, tras la invasión francesa que supuso un punto de inflexión trágico en la conservación de la ciudad. Precisamente, tras este suceso se promueve la documentación testimonial y gráfica de lo ocurrido, de la ciudad y de algunos de sus edificios más emblemáticos, cuyo estudio es objeto de la presente contribución.

No obstante, como punto de partida en la representación gráfica de la ciudad cabe destacar importantes ejemplos; sobre todo aquellos que acometen la vista panorámica de la urbe —con más o menos detalle—, siendo escasos los que representan edificios en detalle. Por ejemplo, durante el siglo XVI destaca la labor del flamenco, pintor y dibujante paisajista, Anton Van den Wyngaerde, y su magno compendio de dibujos de ciudades españolas que acomete a partir de 1562 a instancias de Felipe II para conocer sus territorios (Kagan, 1986). En el caso de la ciudad de Zaragoza (Fig. 1), el autor recurre como en otros de sus dibujos a una perspectiva a vista de pájaro, mostrándonos una amplia panorámica que realiza mediante la técnica del dibujo a línea. Desde un punto de vista inexistente e imaginario elevado, Wyngaerde reproduce con toda profusión de detalle la morfología urbana de esta ciudad dominada por el río Ebro y algunos de sus hitos arquitectónicos, entre los que destaca el gran conjunto de torres que articulaban el paisaje de la capital aragonesa y que se extendían uniformemente por toda la ciudad.

Posteriormente, durante el siglo XVII, destaca una de las más famosas vistas de la ciudad de Zaragoza pintada por el artista barroco Juan Bautista Martínez del Mazo en 1647 (Fig. 2) —aunque durante largo tiempo atribuida a Velázquez (Lorente, 1960)—, que supone un excepcional ejemplo de pintura de paisaje urbano en el contexto español y europeo de la época (Portús, García y Álvarez-Garcillán, 2015). En esta segunda obra, y frente a la anterior, hay un claro predominio del color sobre el dibujo, la visión de la ciudad se proyecta desde un punto de vista real, y recurre a un conjunto de escenas costumbristas en primer plano con las que trata de escenificar el encuentro casual entre distintos grupos sociales de la época. Tras éstos destaca el ancho río Ebro que queda delimitado al fondo por el alzado o *skyline* de la ciudad, en el que el artista proyecta el caserío urbano y las principales edificaciones que formaban este frente fluvial, permitiéndonos reinterpretar la visión que pudo tener cualquier espectador de la ciudad en esta época.

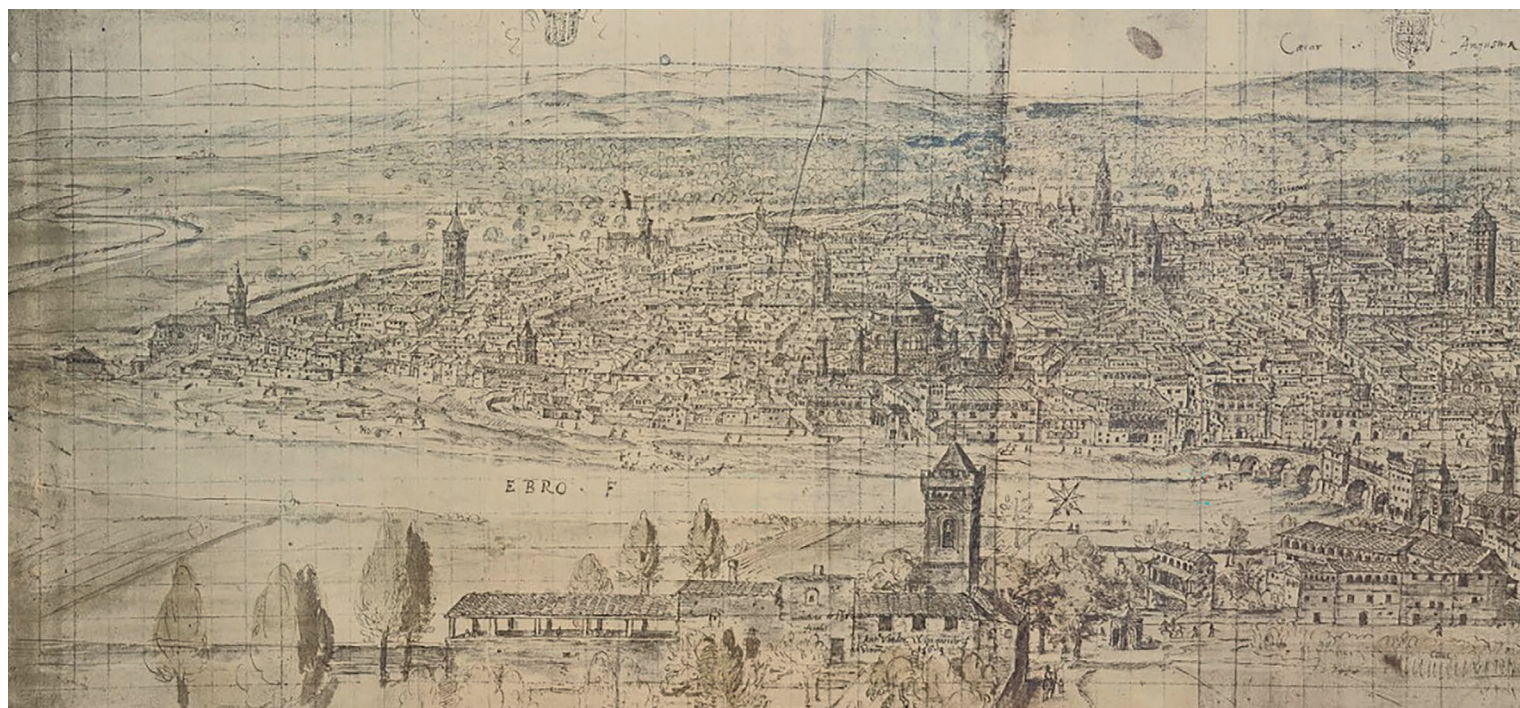
A pesar de las diferencias señaladas, en ambos casos el punto de vista elegido para la representación de Zaragoza lo constituye la orilla septentrional del río Ebro, donde se ubicaba el incipiente arrabal de la ciudad y que, de acuerdo con la morfología urbana, permitía observar las edificaciones que se situaban en esta gran fachada: de izquierda a derecha, la catedral y su cimborrio, el Palacio Arzobispal, la Lonja y la Basílica del Pilar. Además, estas dos visiones complementarias nos permiten comprender la importancia del río y

1. Introduction

The city of Zaragoza has been depicted by various artists throughout its history, from medieval times to the present day. This extensive catalogue helps us to learn about and recover lost heritage, especially after the French invasion, which marked a tragic turning point in the conservation of the city. It was precisely after this event that the testimonial and graphic documentation of what had happened, of the city and some of its most emblematic buildings, was promoted, the study of which is the subject of this contribution.

However, as a starting point in the graphic representation of the city, it is worth highlighting some important examples, especially those that offer a panoramic view of the city—with varying degrees of detail—as there are few that depict buildings in detail. For example, during the 16th century, the work of the Flemish painter and landscape artist Anton Van den Wyngaerde stands out, with his magnificent compendium of drawings of Spanish cities, which he began in 1562 at the request of Philip II to learn about his territories (Kagan, 1986). In the case of the city of Zaragoza (Fig. 1), as in other drawings, the author uses a bird's-eye view, showing us a wide panorama created using the line drawing technique. From a non-existent and imaginary elevated viewpoint, Wyngaerde reproduces in great detail the urban morphology of this city dominated by the River Ebro and some of its architectural landmarks, among which the large group of towers that articulated the landscape of the Aragonese capital and extended uniformly throughout the city stands out.

Later, during the 17th century, one of the most famous views of the city of Zaragoza stands out, painted by the Baroque artist Juan Bautista Martínez del Mazo in 1647 (Fig. 2)—although long attributed to Velázquez (Lorente, 1960)—which is an exceptional example of urban landscape painting in the Spanish and European context of the time (Portús, García and Álvarez-Garcillán, 2015). In this second work, in contrast to the previous one, there is a clear predominance of colour over drawing, the view of the city is projected from a real point of view, and it uses a series of costumbrist scenes in the foreground to depict the chance encounter between different social groups of the time. Behind these scenes, the wide River





1

1. Anton Van den Wyngaerde, 1563, *La ciudad de Zaragoza*. Tinta sobre papel. 42x141cm, Biblioteca Nacional de Viena, Cod. Min. 41 HAN MAG
2. J. B. Martínez del Mazo, 1647, *Vista de Zaragoza*. Óleo sobre lienzo, 181x331 cm, Museo Nacional del Prado, P000889.

1. Anton Van den Wyngaerde, 1563, *The City of Zaragoza*. Ink on paper. 42x141cm, Vienna National Library, Cod. Min. 41 HAN MAG.

2. J. B. Martínez del Mazo, 1647, *View of Zaragoza*. Oil on canvas, 181x331 cm, Prado National Museum, P000889.



2

Ebro stands out, bordered in the background by the city's skyline, in which the artist depicts the urban settlement and the main buildings that formed this riverfront, allowing us to reinterpret the view that any spectator of the city might have had at that time.

Despite the differences noted, in both cases the viewpoint chosen for the representation of Zaragoza is the northern bank of the River Ebro, where the city's fledgling suburbs were located and which, in accordance with the urban morphology, allowed the buildings on this great façade to be seen: from left to right, the cathedral and its dome, the Archbishop's Palace, the Lonja and the Basilica del Pilar. Furthermore, these two complementary views allow us to understand the importance of the river and the bridges that cross it in the shaping of the city, as well as its iconic image, which remains today despite the changes undergone by its heritage as a whole. In fact, these two important graphic contributions, among others, serve as a reference point for our understanding of the evolution of some of the graphic representations that we will discuss in the following sections (Portus, García & Álvarez, 2015).

2. Zaragoza in travel books

From the 18th century onwards, the phenomenon known as the Grand Tour emerged among the European elites, the practice of travelling to other countries—especially Italy—with 'a desire to discover other worlds and cultures' (Campos Martín, 2020: 209). These international journeys, facilitated by the great changes that Europe was undergoing at the time thanks to the industrial, scientific and technological revolution, were undertaken both for educational purposes and simply to experience the pleasures that these trips offered, recording everything they saw and learned in famous travel books. In the case of Spain, which seemed to resist the advances of the Enlightenment (Checa, 2015), it was not appreciated as a preferred destination, as European travellers considered that the country lacked—unlike Italy or Greece—a classical

past (the canon of art, culture and even politics at that time) and safe and sufficient means of communication. Therefore, they limited their interest in Spain to a prejudiced bastion of exoticism linked to the concept of Orientalism. However, many members of economically privileged families, as well as important artists and writers, were attracted precisely by this exotic vision of Spain. Among these travellers, the French diplomat and artist Alexandre Laborde, who was of Spanish origin and familiar with the country thanks to his close friendship with Luciano Bonaparte, Napoleon's brother and briefly French ambassador to Madrid from 1800 onwards, stands out. Laborde accompanied Bonaparte during his stay in the Spanish capital as an embassy attaché, and between 1800 and 1805 he travelled around our country as an archaeologist with the intention of studying it. This project gave rise to his magnum opus, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, published as a four-volume travel book between 1806 and 1820, which includes representations of landscapes, monuments and even maps of Spanish territory, for which he enlisted the help of renowned illustrators and engravers.

The city of Zaragoza was also represented in this work, specifically in the drawings and engravings by French general, painter and lithographer Louis-François Lejeune. He participated in the Sieges of Zaragoza, which allowed him to become familiar with the landscape and some of the most notable buildings in the Aragonese capital, which he reproduced in great detail in Laborde's work. Indeed, the proliferation of these travel books from the 18th century onwards marked a paradigm shift in the graphic representation of the city and its architecture (Bolufer, 2002). Now, the drawings that illustrate countless travel books during the 18th and 19th centuries—using mechanical reproduction and dissemination techniques such as engraving—are much more descriptive; alongside general panoramic views—such as Wyngaerde's—we find other detailed views that take as their reference the city's most representative landmarks (Molina, 2018) and highlight its architectural heritage.

The section dedicated to the city of Zaragoza in this work is illustrated with an initial overview of the city drawn by Lejeune from the west (Fig. 3) and a brief description of it by

de los puentes que lo atraviesan en la conformación de la ciudad, así como la imagen icónica de la misma que perdura en la actualidad a pesar de los cambios sufridos en su conjunto patrimonial. De hecho, estas dos importantes aportaciones gráficas, entre otras, nos sirven como referencia para situar el punto de partida en nuestro conocimiento sobre la evolución de algunas de las representaciones gráficas que trataremos en adelante (Portus, García & Álvarez, 2015).

2. Zaragoza en los libros de viaje.

A partir del siglo XVIII surgió entre las élites europeas el fenómeno del denominado *Grand Tour*, la práctica de realizar viajes a otros países —especialmente a Italia— con “el ansia de conocer otros mundos y otras culturas” (Campos Martín, 2020: 209). Estos desplazamientos internacionales, facilitados por los grandes cambios que vive Europa en este momento gracias a la revolución industrial, científica y tecnológica, se realizan tanto por un afán formativo como por experimentar simplemente los placeres que estos viajes les deparaban, dejando constancia de todo lo vivido y conocido en los famosos libros de viaje. En el caso de España, que parecía resistirse a los avances de la Ilustración (Checa, 2015), no era apreciado como destino preferente, ya que los viajeros europeos consideraban que el país carecía —a diferencia de Italia o de Grecia— de un pasado clásico —canon del arte, la cultura e, incluso, la política en este momento— y de unas vías de comunicación seguras y suficientes. Por lo tanto, limitaban el interés por lo español a un prejuicioso reducto de exotismo ligado al concepto de orientalismo.

No obstante, son numerosos los miembros de familias económicamente privilegiadas, así como importantes artistas y literatos, los que precisamente se sintieron atraídos por esa visión exótica de España. Entre estos viajeros destaca el diplomático y artista francés Alexandre Laborde de origen español y familiarizado con el país gracias a su estrecha amistad con Luciano Bonaparte, hermano de Napoleón y brevemente embajador de Francia en Madrid a partir de 1800. Laborde acompañó a Bonaparte durante su estancia en la capital española como agregado de la embajada, y entre 1800 y 1805 recorrió nuestro país en su condición de arqueólogo con la intención de estudiar el mismo. De este proyecto surge su magna obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, publicada a modo de libro de viaje en cuatro volúmenes entre 1806 y 1820, en los que incluye representaciones de paisajes, monumentos e incluso cartografías del territorio español, para los que recurre a reconocidos colaboradores dibujantes y grabadores.

La ciudad de Zaragoza también fue representada en esta obra, concretamente en los dibujos y grabados que debemos al general, pintor y litógrafo francés Louis-François Lejeune. Éste participó en los Sitios de Zaragoza lo que le permitió conocer el paisaje y algunas de las edificaciones más notables de la capital aragonesa, que reproduciría con gran minuciosidad en la obra de Laborde. Precisamente, la proliferación de estos libros de viaje a partir del siglo XVIII supone un cambio de paradigma en la expresión gráfica de



3. L-F. Lejeune, 1806, *Vista general de Zaragoza*.
Reproducido en Laborde (1820 : 383).

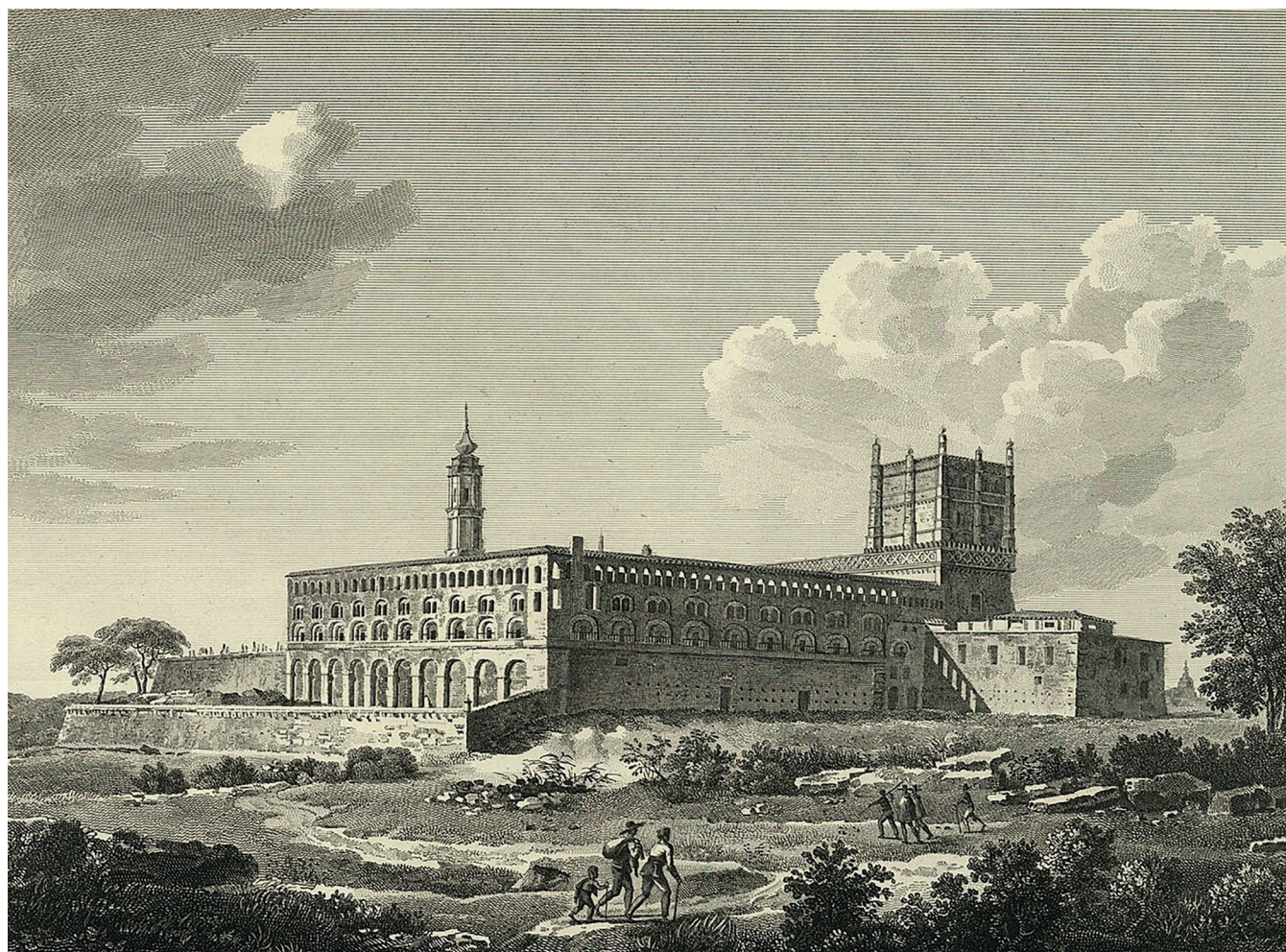
3. L-F. Lejeune, 1806, *General view of Zaragoza*.
Reproduced in Laborde (1820: 383).

la ciudad y su arquitectura (Bolufer, 2002). Ahora, los dibujos que ilustran infinidad de libros de viaje durante los siglos XVIII y XIX —mediante técnicas de reproducción y difusión mecánica como el grabado—, son mucho más descriptivos; ya que junto a vistas panorámicas generales —como la de Wyngaerde— encontramos otras de detalle que toman como referencia los hitos más representativos de la ciudad (Molina, 2018) y ponen en valor su patrimonio arquitectónico.

El apartado que dedica esta obra a la ciudad de Zaragoza se ilustra con una primera vista general de la ciudad trazada por Lejeune desde el Oeste (Fig. 3), y una breve descripción de la misma que debemos a Laborde (1820: 10): “Zaragoza parece una ciudad rica en medio de una vasta y fértil llanura: el terreno ofrece poco movimiento, pero los alrededores están embellecidos por una arquitectura elegante y edificios curiosos” (Laborde, 1820: 10). Para ilustrar esta vista comprobamos que Lejeune recurrió a una perspectiva real tomada a pie de calle, que introduce al espectador a través de un espacio agreste en primer plano y en el que aparecen diversos personajes, utilizando el mismo recurso que ya veíamos en la pintura de Martínez del Mazo (Fig. 2). Sin embargo, Lejeune decidió mostrar la fachada occidental de Zaragoza, constituyendo uno de los escasos documentos gráficos históricos conocidos de este frente urbano.

Laborde (1820: 10): ‘Zaragoza appears to be a wealthy city in the middle of a vast and fertile plain: the terrain offers little variation, but the surroundings are embellished by elegant architecture and curious buildings’ (Laborde, 1820: 10). To illustrate this view, we can see that Lejeune used a real perspective taken at street level, which introduces the viewer through a rugged space in the foreground in which various characters appear, using the same technique we saw in Martínez del Mazo’s painting (Fig. 2). However, Lejeune decided to show the western façade of Zaragoza, constituting one of the few known historical graphic documents of this urban front. Furthermore, as a result of the paradigm shift noted in the graphic representation of cities and the interest in specific monuments, the author produces an exterior drawing of the Convent of Santa Engracia (Fig. 4), which becomes the clear protagonist, occupying the entire frame. What is more, Lejeune accompanies this drawing with another





4

representation of the interior of the main cloister, in great detail, allowing us to see the obvious parallels between this lost monument and the cloister of the Monastery of Belém (Lisbon), belonging to the same Order of San Jeronimo (Damaso de Castro e Souza, 1840). In short, the representations of important monuments in the city that proliferate at this time are now a fundamental source for their study, especially if, as in the present case, the rigour and consistency with which Lejeune drew his drawings stands out, which we can verify with other graphic and written testimonies that have been preserved from this monastery (Criado, 1998).

3. The Sieges of Zaragoza in the engravings of Gálvez and Brambila

After the First Siege of Zaragoza (1808), numerous artists and intellectuals from all over Europe were shocked by the news coming out of Spain, and specifically from the Aragonese capital, with its impact being particularly significant among the ranks of the British army. These reports highlighted

Además, resultado del cambio de paradigma señalado en la representación gráfica de las ciudades y el interés por monumentos concretos, el autor realiza un dibujo exterior del Convento de Santa Engracia (Fig. 4), que se convierte en claro protagonista ocupando la totalidad del encuadre. Es más, Lejeune acompaña este dibujo con otra representación del interior del claustro principal, con gran lujo de detalle, lo que nos permite comprobar los evidentes paralelismos entre este monumento desaparecido y el claustro del monasterio de Belem (Lisboa) perteneciente a la misma orden jerónima (Damaso de Castro e Souza, 1840). En suma, las representaciones de importantes monumentos de la ciudad que proliferan en este momento constituyen en la actualidad una fuente fundamental para su estudio; sobre todo, si como en el presente caso, destaca el rigor y la coherencia con las que Lejeune trazó sus dibujos, que podemos verificar con otros testimonios gráficos y escritos que se conservan de este monasterio (Criado, 1998).

3. Los Sitios de Zaragoza en los grabados de Gálvez y Brambila.

Tras el Primer Sitio de Zaragoza (1808) fueron numerosos los artistas e intelectuales de toda Europa que quedaron sobrecogidos por las noticias que llegaban desde España, y concretamente desde la capital aragonesa, siendo especialmente relevante su repercusión entre las filas del ejército británico. Estas noticias incidían en la heroica resistencia de la ciudad frente al poder imperial, así como en el estado de ruina absoluta en el que había quedado



4. L-F. Lejeune, 1806, *Vista exterior del Convento de Santa Engracia*. Reproducido en Laborde (1820: 387).

5. Izquierda: L-F. Lejeune, 1806, *Vista exterior del Convento de San José*. Reproducido en Laborde (1820, 385). Derecha : Gálvez y Brambila, 1812, *Vista del Convento de S. José incendiado por los franceses*. Reproducido en Gálvez & Brambila (1812:35).

4. L-F. Lejeune, 1806, *Exterior view of the Convent of Santa Engracia*. Reproduced in Laborde (1820: 387).

5. Left: L-F. Lejeune, 1806, *Exterior view of the Convent of San José*. Reproduced in Laborde (1820, 385). Right: Gálvez and Brambila, 1812, *View of the Convent of San José set on fire by the French*. Reproduced in Gálvez & Brambila (1812:35).

la urbe y su población. Consecuencia de ello, muchos de estos artistas e intelectuales decidieron viajar hasta Zaragoza para conocer de primera mano lo sucedido, lo que supuso el germen de un momento de efervescencia cultural; que, además, debe ligarse al proceso de construcción de la cultura romántica con base en el estudio de las ruinas y del paisaje, así como en el enaltecimiento de ciertos actos heroicos y su asociación a espacios urbanos concretos.

Pues bien, consciente del contexto de fascinación surgido por la gesta aragonesa, el capitán general de Aragón, José de Palafox, hizo un llamamiento dirigido a artistas que estuviesen dispuestos a trasladarse a Zaragoza para documentar gráficamente la destrucción de la ciudad debida al ejército francés y para denunciar los horrores derivados de la invasión y la guerra. Entre los artistas que se sintieron interpelados por este llamado destacan el español Juan Gálvez y el italiano Fernando Brambila, que llegaron a la ciudad de Zaragoza en 1808 a fin de realizar dibujos del natural que, posteriormente —tras trasladarse a Cádiz—, les sirvieron como base para la edición de 32 grabados que formaron la colección de estampas denominada *Ruinas de Zaragoza*, publicada entre 1812 y 1813.

En este proyecto asociado, Gálvez se ocupó del encaje de la escena y de las formas figurativas, mientras que Brambila reprodujo los paisajes y los detalles arquitectónicos (Contento, 2010). En un primer momento, los dibujos preparativos constituyen el soporte gráfico que construye rigurosamente el paisaje y la arquitectura que trata de representar, sin que prevalezca un mensaje catastrófico o belicista más allá de la aparición de batallones enfrentados en la escena. Sin embargo, durante el posterior proceso de grabado estas estampas adquirieron un cariz totalmente inequívoco en la representación del horror y la desolación gracias al uso de grandes manchas de color oscuras, que dotan de un carácter lúgubre a todas las estampas (Fig. 5). En este sentido, destaca especialmente el recurso a escenas nocturnas donde las llamas de los incendios resplandecen sobre fondos oscuros, la representación

the city's heroic resistance to imperial power, as well as the state of absolute ruin in which the city and its population had been left. As a result, many of these artists and intellectuals decided to travel to Zaragoza to see for themselves what had happened, which led to a period of cultural effervescence. This should also be linked to the process of constructing Romantic culture based on the study of ruins and landscape, as well as the glorification of certain heroic acts and their association with specific urban spaces.

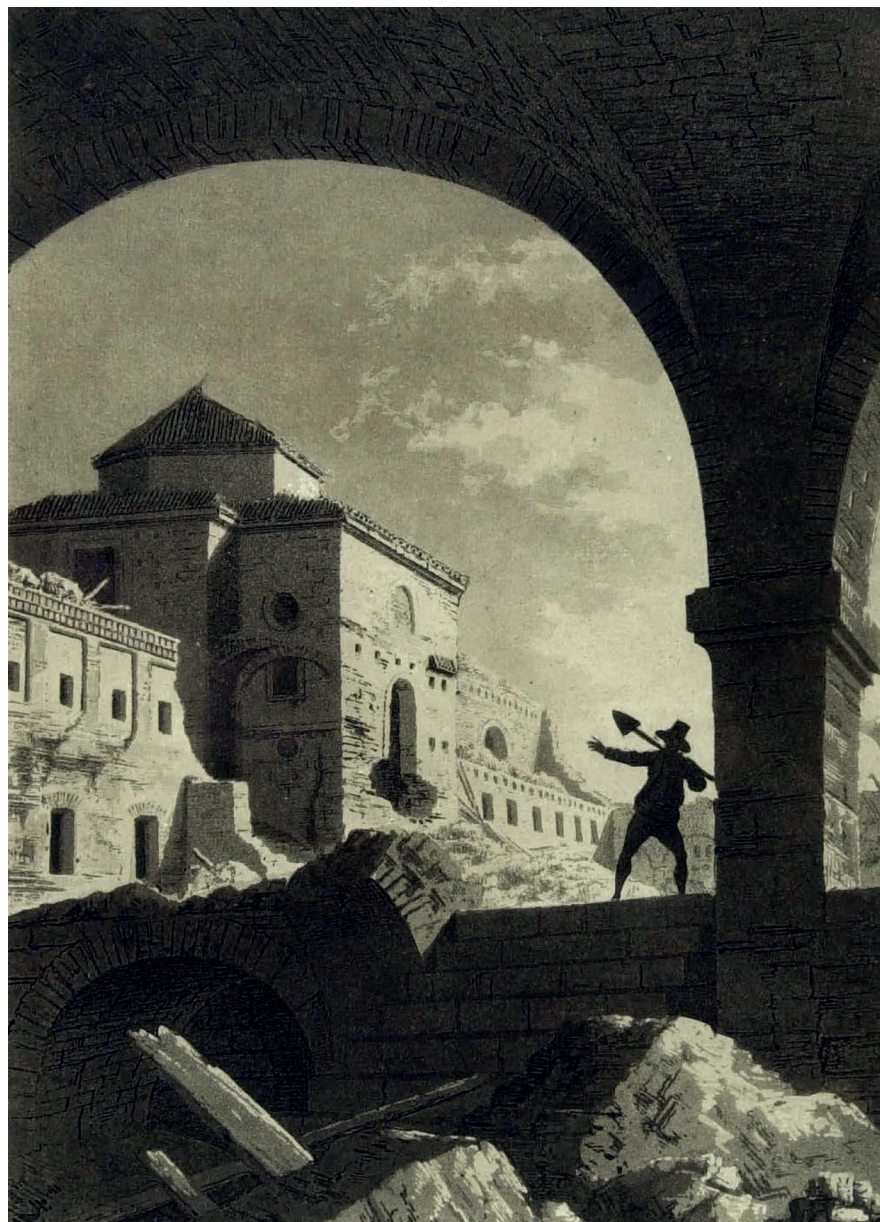
Well, aware of the fascination aroused by the Aragonese feat, the Captain General of Aragon, José de Palafox, appealed to artists who were willing to move to Zaragoza to graphically document the destruction of the city by the French army and to denounce the horrors of the invasion and the war. Among the artists who responded to this call were the Spaniard Juan Gálvez and the Italian Fernando Brambila, who arrived in the city of Zaragoza in 1808 to make drawings from life which, later, after moving to Cádiz, served as the basis for the publication of 32 engravings that formed the collection of prints entitled *Ruinas de Zaragoza* (Ruins of Zaragoza), published between 1812 and 1813. In this joint project, Gálvez was responsible for the composition of the scene and the figurative forms, while Brambila reproduced the landscapes and architectural details (Contento, 2010). Initially, the preparatory drawings constitute the graphic support that rigorously constructs the landscape



and architecture that it seeks to represent, without a catastrophic or bellicose message prevailing beyond the appearance of opposing battalions in the scene. However, during the subsequent engraving process, these prints took on a totally unambiguous tone in their representation of horror and desolation thanks to the use of large dark patches of colour, which give all the prints a gloomy character (Fig. 5). In this sense, the use of night scenes where the flames of fires glow against dark backgrounds is particularly noteworthy, the representation of piled-up ruins, and the use of strong chiaroscuro effects that enhance the dramatic, even sinister, vision of the representations, reminiscent of the work of the 18th-century Italian artist Giovanni Battista Piranesi and his series *Carceri d'invenzione* (Menconero, 2021). Furthermore, these prints use characters as a fundamental element to express the artists' condemnation of these events. In scenes where the focus of interest is in the distance, the figures in the foreground gesticulate and point to the place being attacked, guiding the viewer to share their gaze and desolation at what is happening. In other cases, where the figures are located inside specific buildings, they take on a dramatic, leading role, appearing against the light and responding tragically to the horror, as we can see in the engraving depicting the interior of the convent of San José (Fig. 6). Likewise, we can establish relationships between the drawings of these two artists and those of Lejeune mentioned above, as they share some views of the city or are interested in the same buildings. Thanks to this, we can draw comparisons, recognise many compositional coincidences, establish new foundations in the analysis of these disappeared or ruined buildings, and even propose hypotheses for their graphic reconstruction. This is the case of the Convent of San José (Fig. 5), reproduced in both cases, which was located outside the city walls on the southern bank of the Huerva River and was therefore one of the first targets of the French army upon its arrival in the Aragonese city. The same is true of the monastery of Santa Engracia, whose cloister was also depicted by Lejeune, and later by Gálvez and Brambila. In the engravings by the latter two, we can see how the depiction of ruined architectural elements (Fig. 7), torn from their original location by various explosions, as well as the piling up of these remains on the ground

de ruinas apiladas, así como el uso de fuertes claroscuros que potencian la visión dramática de las representaciones, e incluso siniestra, aproximándose a la obra del artista italiano del siglo XVIII Giovanni Battista Piranesi y su serie *Carceri d'invenzione* (Menconero, 2021).

Además, en estas estampas se recurre a una escenografía mediante personajes que constituyen un elemento fundamental para expresar la denuncia de los autores ante estos acontecimientos. En las escenas cuyo foco de interés se encuentra a lo lejos, las figuras en primer plano gesti-





6. Gálvez y Brambila, 1812, *Vista de la Iglesia del Convento de S. José*. Reproducido en Gálvez & Brambila, (1812: 28).

7. Izquierda: L-F. Lejeune, 1806, *Vista interior del Convento de Santa Engracia*. Laborde (1820: 387). Derecha: Gálvez y Brambila, 1812, *Ruinas del patio de Santa Engracia*. Reproducido en Gálvez & Brambila, (1812: 32).

6. Gálvez and Brambila, 1812, *View of the Church of the Convent of San José*. Reproduced in Gálvez & Brambila, (1812: 28).

7. Left: L-F. Lejeune, 1806, *Interior view of the Convent of Santa Engracia*. Laborde (1820: 387). Right: Gálvez and Brambila, 1812, *Ruins of the courtyard of Santa Engracia*. Reproduced in Gálvez & Brambila, (1812: 32).

culan y señalan el lugar que está siendo objeto de los ataques, sirviendo de guía al espectador que comparte su mirada y la desolación ante lo acontecido. En otros casos, en los que las figuras se sitúan en el interior de edificios concretos, éstas adquieren un carácter protagonista y dramático, apareciendo a contraluz y respondiendo trágicamente ante el horror, como observamos en el grabado que representa el interior del convento de San José (Fig. 6).

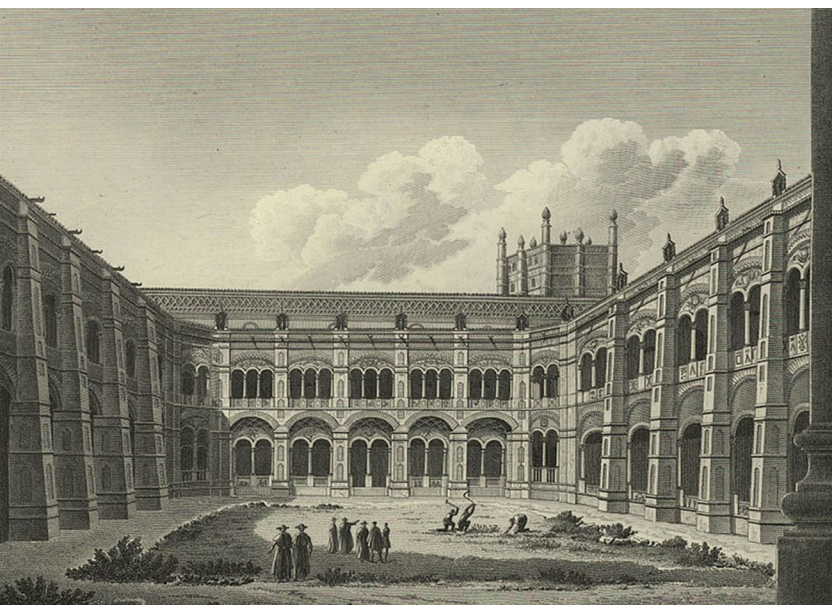
Asimismo, podemos establecer relaciones entre los dibujos de estos dos artistas con los anteriormente comentados de Lejeune, ya que comparten algunos puntos de vista de la ciudad o se interesan por las mismas edificaciones. Gracias a ello podemos trazar comparativas, reconocer gran cantidad de coincidencias compositivas, establecer nuevos fundamentos en el análisis de estos edificios desaparecidos o arruinados e, incluso, plantear hipótesis para su reconstrucción gráfica. Es el caso del Convento de San José (Fig. 5), reproducido en ambos casos, que se situaba extramuros en la ribera meridional sur del río Huerva, y por lo tanto fue uno de los primeros objetivos del ejército francés en su llegada a la ciudad aragonesa.

Lo mismo sucede con el monasterio de Santa Engracia, cuyo claustro también fue representado por Lejeune, y posteriormente por Gálvez y Brambila. En los grabados de estos dos últimos observamos cómo el dibujo de elementos arquitectónicos arruinados (Fig. 7), desgajados de su lugar primitivo a causa de las distintas voladuras, así como el apilamiento de estos restos en el suelo y en primer plano, constituye una práctica habitual de su propuesta, que contribuye a potenciar el discurso visual de la serie. Es más, estos elementos ruinosos sirven también como soporte para ubicar y enmarcar a algunos personajes, los cuales parecen organizarse para restablecer el orden de

and in the foreground, is a common feature of their work, which helps to enhance the visual discourse of the series. Moreover, these ruined elements also serve as a backdrop for locating and framing certain characters, who seem to be organising themselves to restore order to the architecture. In any case, the dark skies, streaked with smoke from the numerous fires set by the French during their retreat from the city, continue to remain prominent.

4. The Sites of Zaragoza as an artistic motif: from Goya's expressionism to the romanticism of European travellers.

During the 19th century, artists became aware of the importance of experimenting artistically with reality and of the value of art as a means of denouncing and criticising the injustices of a world that was opening up to modernity. A prime example of this is the Aragonese painter Francisco de Goya, who was, in fact, Palafox's first choice to officially represent the destruction of Zaragoza and the damage caused to its population. In this case, and contrary to the approach taken by Gálvez and Brambila, in his series of engravings



Desastres de la Guerra (Disasters of War) (1810-1815) Goya dispensed with architecture as a backdrop for his drawings (Fig. 8), as he was primarily interested in capturing and expressing the tragic consequences of war through the actions of his characters, leaving the backgrounds completely blurred and unrecognisable. Goya's vision of the conflict did not convince General Palafox, as he sought to represent the horror of war impartially and show humanity as ultimately responsible for what had happened, regardless of which side they belonged to. In fact, given the violence of the images and the criticism they reveal, it was not possible to publish this series of engravings until 1863 (Contento, 2010), which did not prevent it from becoming a milestone in the history of universal art and the most significant example of the events experienced in Zaragoza during this war.

However, other artists endowed the city's ruins with beauty and turned them into a symbol of romanticism, such as the British artist Edward Hawke Locker, who in 1823 made a long journey through Spain to draw its monuments. In Zaragoza, in addition to depicting other buildings, the artist produced a view of the aforementioned ruined monastery of Santa Engracia (Fig. 9), which he depicted from the other bank of the River Huerva as a romantic ruin that blends organically into a bucolic landscape of exuberant nature.

In this case, the artist avoids any reference to the war, dispensing with the contrasting planes, dark spots, powerful skies and characters that we saw in the previous cases and which lent drama to the scene, opting instead for an image of great calm and serenity (Gómez-

la arquitectura. En todo caso, siguen destacando los cielos oscuros surcados por el humo de los numerosos incendios provocados por los franceses en su retirada de la ciudad.

4. Los Sitios de Zaragoza como motivo artístico: del expresionismo de Goya al romanticismo de los viajeros europeos.

Durante el siglo XIX los artistas tomaron conciencia de la importancia de experimentar plásticamente con la realidad, y del valor del arte como medio para denunciar y criticar las injusticias de un mundo que se abría a la modernidad. Ejemplo paradigmático de ello es el pintor aragonés Francisco de Goya que, de hecho, fue el primer candidato de Palafox para representar oficialmente la destrucción de Zaragoza y el daño causado a su población. En este caso, y frente a lo planteado por Gálvez y Brambila, en su serie de grabados los *Desastres de la Guerra* (1810-1815) Goya prescinde de la arquitectura como soporte de sus dibujos (Fig. 8) ya que le interesa, sobre todo, captar y expresar las trágicas consecuencias de la guerra a través de las acciones de sus personajes, quedando los fondos totalmente desdibujados e irreconocibles. Esta visión del conflicto por parte de Goya no terminó de convencer al general Palafox, ya que trataba de representar con imparcialidad el horror de la guerra y mostrar a la humanidad como última responsable de lo sucedido, con independencia de su pertenencia a un bando u otro. De hecho, dada la violencia de las imágenes y la crítica que revelan, no fue posible la publicación de esta serie de grabados hasta 1863 (Contento, 2010), lo que no impidió que se erigiese en un hito de la historia del arte universal y en la muestra más transcendente de los acontecimientos vividos en Zaragoza durante este conflicto bélico.

Sin embargo, otros artistas dotaron de belleza a las ruinas de la ciudad y las convirtieron en símbolo del romanticismo, como el británico Edward Hawke Locker, quien en 1823 realizó un largo viaje a través de España para dibujar sus monumentos. En Zaragoza, además de representar otros inmuebles, el autor realiza una vista del ya citado y arruinado monasterio de Santa





8 A la izquierda F. de Goya, 1810, Aún podrán servir. A la derecha *Tanto y Más*. Ambas representadas en *Desastres de la Guerra*. Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, R-3530-1 y R-3528-1.

9 E. H. Locker, 1824, *Vistas de las ruinas del Convento de Santa Engracia, Zaragoza*, Reproducido en Locker (1824: 47).

10 Richard Ford, 1831, *Vista General de Zaragoza*, Reproducido en Gamiz (2014: 201).

8 On the left, F. de Goya, 1810, *They Can Still Serve*. On the right, *As Much and More*. Both depicted in *The Disasters of War*. Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, R-3530-1 and R-3528-1.

9 E. H. Locker, 1824, *Views of the ruins of the Convent of Santa Engracia, Zaragoza*, Reproduced in Locker (1824: 47).

10 Richard Ford, 1831, *General View of Zaragoza*, reproduced in Gamiz (2014: 201).



9



10

Navarro, 2002). Another renowned Romantic traveller who devoted himself to drawing the Spanish territory was the British artist Richard Ford, whose work was highly influential in the second half of the 19th century. He visited the Aragonese capital in 1831 to capture it in a general view (Fig. 10) reminiscent of those by Laborde and Locker (Gámiz, 2014).

5. The partisan representation of the Sieges by the French

After the siege of Zaragoza by Napoleon's troops, the French felt the need to represent the capture of the city for military purposes. A notable example is the model of the Siege of Zaragoza (Fig. 11) preserved in the Musée des Plans-Reliefs in Paris, made around 1810 and attributed to the French military engineer Martin Boitard, who had already made models of other cities (Luxembourg and Brest) for similar purposes.

In this case, we are looking at a three-dimensional representation of one of the main fronts of the battle. Among other buildings, we can recognise the convent of San José—used as a fort by the French side—in front of the city walls, in a scene previously studied in engravings such as those by Gálvez and Brambila, although now with the walls destroyed and the batteries and trenches erected by the French to complete their siege. In any case, we should note that Boitard never visited Zaragoza (Michonneau, 2023) and that he made the model based on descriptions by Baron Roignat, so the proportions of the spaces and buildings represented in the model are significantly different from reality and there are alterations in the location and style of some architectural elements.

On the other hand, the French also resorted to graphic representations to whitewash and justify their actions with great bias (Chías & Abad, 2016). An example of this is the album of lithographs edited by Godefroy Engelmann, *Souvenirs pittoresques du General Bacle d'Albe. Tome II. Compagne d'Espagne*, published between 1820 and 1822 based on drawings by French artist and cartographer Louis Albert Guislain Bacle d'Albe, a person of great trust to Napoleon who visited the city of Zaragoza twice during the Sieges (1808-1809) (Barros, H., Cabanes, M., Navarro, P., Gilabert, S., 2014). Specifically, among the lithographs in this album that demonstrate his bias, one that stands out

Engracia (Fig. 9), que representa desde la otra orilla del río Huerva, como una ruina romántica que se integra orgánicamente en un bucólico paisaje de naturaleza exacerbada.

En este caso, el autor elude cualquier referencia al suceso bélico, prescindiendo de planos contrastados, manchas oscuras, cielos potentes o personajes que veíamos en los casos anteriores y que dotaban de dramatismo a la escena, optando en su conjunto por una imagen de gran calma y serenidad (Gómez-Navarro, 2002). Otro reconocido viajero del Romanticismo que se dedicó a dibujar el territorio español fue el británico Richard Ford, cuya obra fue de gran influencia en la segunda mitad del siglo XIX, y quien visitó la capital aragonesa en 1831 para plasmarla en una vista general (Fig.10) que recuerda a las del citado Laborde y a las del propio Locker (Gámiz, 2014).

5. La representación partidista de los Sitios por parte de los franceses.

Tras el asedio de Zaragoza por parte de las tropas napoleónicas, surgió entre los franceses la necesidad de representar la toma de la ciudad con fines militares. Un destacado ejemplo es la *maqueta del Sitio de Zaragoza* (Fig. 11) conservada en el Musée des Plans-Reliefs de París, realizada en torno a 1810 y que se atribuye al ingeniero militar francés Martin Boitard; el cual, ya había realizado maquetas de otras ciudades (Luxemburgo o Brest) con fines semejantes.

En este caso, nos hallamos ante un ejercicio de expresión tridimensional que representa uno de los principales frentes de la batalla. Entre otras edificaciones, en la maqueta podemos reconocer el convento de San José





11. Atribuido a Martin Boitard, 1810, *Plano en relieve de Saragossa*. 81x54 cm. Musée des Plans-Reliefs.

12. G. Engelmann, 1820, (izquierda) *Les français s'établissoient dans les débris*, (derecha) *Fais -toi vieille, nous ne sommes pas des ogres*. Ambas litografías recogidas en *Souvenirs pittoresques du General Bacler d'Albe, Tome II. Compagne d'Espagne*.

11. Attributed to Martin Boitard, 1810, *Relief map of Zaragoza*. 81x54 cm. Musée des Plans-Reliefs.

12. G. Engelmann, 1820, (left) *Les français s'établissoient dans les débris*, (right) *Fais -toi vieille, nous ne sommes pas des ogres*. Both lithographs collected in *Souvenirs pittoresques du General Bacler d'Albe, Tome II. Compagne d'Espagne*.

—utilizado como fuerte por el bando francés— frente a las murallas de la ciudad, en una escena ya estudiada anteriormente en grabados como los de Gálvez y Brambila, aunque ahora con las murallas destruidas y el conjunto de baterías y trincheras erigidas por los franceses para culminar su asedio. En todo caso, debemos advertir que Boitard nunca visitó Zaragoza (Michonneau, 2023) y que realizó la maqueta basándose en descripciones del barón Roignat, por lo que las proporciones de los espacios y edificaciones representados en la maqueta se alejan notablemente de la realidad y se observan alteraciones en la ubicación y estilo de algunos elementos de la arquitectura.

Por otra parte, los franceses también recurrieron a representaciones gráficas para blanquear y justificar sus acciones con gran parcialidad (Chías & Abad, 2016). Un ejemplo de ello es el álbum de litografías editado por Godefroy Engelmann, *Souvenirs pittoresques du General Bacler d'Albe. Tome II. Compagne d'Espagne*, que se publica entre 1820 y 1822 a partir de los dibujos realizados por el artista y cartógrafo francés Louis Albert Guislain Bacler D'Albe, persona de gran confianza para Napoleón y que visitó la ciu-

is entitled *Les français s'établissoient dans les débris* (The French settle in the rubble) (Fig. 12), which is accompanied by a brief description of the scene with which it attempts to construct the French account of the tragedy: a Spanish man jumps from the top of some ruins while three French soldiers carry a ladder led by their captain, so that the man can reach the ground safely. A second example is the lithograph entitled *Fais-toi vieille, nous ne sommes pas des ogres* (Look, old woman, we are not ogres) (Fig. 12); which, like the previous one, is accompanied by a description that serves as a partial account of what happened, in this case to illustrate the moment when French soldiers are searching for survivors under the rubble and find an old woman and two Spanish children whom they rescue and feed with their own food. Furthermore, these engravings are notable for



Baclet D'Albe 2°.

Lith. de G. Engelmann.

La mine venait de faire sauter un vaste bâtiment à Saragosse. Les français s'établissoient dans les débris. Un Espagnol errait sur le haut d'un mur où la mort l'avait respecté. On veut lui porter du secours. . . . Non dit-il, j'en ai vu rien de venir et il se précipite.



Baclet D'Albe 2°.

Lith. de G. Engelmann.

Fais-toi vieille, nous ne sommes pas des ogres.

Des soldats français fouillaient dans les ruines de Saragosse, ils trouvent deux enfants cachés sous une égoutte et mourant de faim. Ils leur donnent leurs propres vivres.

the fact that we cannot recognise any of the locations, as there are no easily identifiable features and the title makes no mention of the place depicted—unlike in the examples studied previously—thus emphasising the propagandistic purpose of this work beyond its testimonial value.

In any case, the most renowned representation of Zaragoza by French artists during the war is the oil painting entitled *Episode from the Siege of Zaragoza: Assault on the Monastery of Santa Engracia*, 8 February 1809 (1827), which is the work of the aforementioned Louis-François Lejeune. This author, draughtsman and general in the French army, actively participated in the siege of the city and was deeply marked by the stubborn and heroic civil resistance of the people of Zaragoza in the face of the imperial invader (Lejeune, 1840). It was precisely the shock caused in the author by the sight of a population fighting with hardly any preparation or resources that served as a source of inspiration, as, encouraged by 19th-century Romanticism and Historicism, he presents an image of a passionate and heroic Spain, with beautiful, picturesque and orientalisising landscapes.

With a clear vision of the barbarity and even with an intention of atonement, the author reproduces the bloody confrontation that took place in the cloister of the Convent of Santa Engracia (Fig. 13); a convent space that had already been drawn by Lejeune years earlier (Figs. 4 and 7) and which he describes in the chapters devoted to the Sieges of Zaragoza in his memoirs (1840). As in the representation seen above, the realism of the space and architecture is altered in order to construct this scene, presenting certain unreal elements or manipulating the view, such as the sculptural group that dominates the image, the lush vegetation, and the eagles that crown the cornice. All of this helped to enhance the drama of the graphic proposal, reiterating characteristics already mentioned in other works, such as the location of the characters on the ruins, the partial framing, and the lead-coloured skies.

5. Conclusion

Throughout this article, we have documented different representations of the city of Zaragoza, highlighting certain historical periods or events that marked the development of the city's graphic expression,

dad de Zaragoza en dos ocasiones durante los Sitios (1808-1809) (Barros, H., Cabanes, M., Navarro, P., Gilabert, S., 2014).

Concretamente, entre las litografías de este álbum que demuestran su parcialidad destaca la titulada *Les français s'établissent dans les débris* (*Los franceses se instalan en los escombros*) (Fig. 12), que se acompaña por una breve descripción de la escena con la que se trata de construir el relato francés de la tragedia: un hombre español salta desde lo alto de unas ruinas mientras tres militares franceses portan una escalera dirigidos por su capitán, a fin de que el hombre llegue sano y salvo al suelo. Un segundo ejemplo, es la litografía llamada *Fais-toi vieille, nous ne sommes pas des ogres* (*Mira, anciana, no somos ogros*) (Fig. 12); que, al igual que la anterior, se acompaña de una descripción que sirve como relato parcial de lo sucedido, en este caso para ilustrar el momento en el que los soldados franceses están buscando supervivientes bajo los escombros y encuentran a una anciana y dos niños españoles a los que socorren y alimentan con su propia comida.

Además, en estos grabados destaca el hecho de que no podamos reconocer ninguna de las localizaciones, ya que no hallamos elementos fácilmente identificables y no se hace mención en su título al lugar representado—que sí constaba en ejemplos estudiados anteriormente—, subrayando así el fin propagandístico de esta obra más allá de su valor testimonial.

En todo caso, la representación más reconocida de Zaragoza por parte de autores franceses con motivo de la guerra es el óleo titulado *Episodio del sitio de Zaragoza: asalto al monasterio de Santa Engracia, 8 de febrero de 1809* (1827), que es obra del ya mencionado Louis-François Lejeune. Este autor, dibujante y general del ejército francés, participó activamente en el asedio de la ciudad y quedó profundamente marcado por la obstinada y heroica resistencia civil de los zaragozanos ante el invasor imperial (Lejeune, 1840). Precisamente, la conmoción que provocó en el autor la visión de una población que luchaba sin apenas preparación o recursos le sirvió como fuente de inspiración, ya que alentado por el Romanticismo y el Historicismo decimonónicos presenta una imagen de España pasional y heroica, de bellos paisajes pintorescos y orientalizantes.

Con una clara visión de la barbarie e incluso con una intención de expiación, el autor reproduce el cruento enfrentamiento que tuvo lugar en el claustro del Convento de Santa Engracia (Fig. 13); espacio conventual que ya había sido dibujado por Lejeune años atrás (Fig. 4 y 7) y el cual nos describe en los capítulos dedicados a los Sitios de Zaragoza en sus memorias (1840). Al igual que la representación anteriormente vista, el realismo del espacio y de la arquitectura se verá alterado con el fin de construir esta escena, presentando ciertos elementos irreales o manipulando su visión; como el grupo escultórico protagonista de la imagen, la frondosa vegetación o las águilas que rematan la cornisa. Todo ello ayudaba a potenciar el dramatismo de la propuesta gráfica, reincidiendo en características ya mencionadas en otras obras como la ubicación de los personajes sobre las ruinas, el encuadre parcial o el emplomado de los cielos.



13. L-F Lejeune, 1827, *Episodio del sitio de Zaragoza: asalto de Santa Engracia, febrero 1809*. 162x129 cm, óleo sobre tabla. Palacio de Versailles, MV 6859 - 15-506704.

13. L-F Lejeune, 1827, *Episode from the siege of Zaragoza: assault on Santa Engracia, February 1809*. 162x129 cm, oil on panel. Palace of Versailles, MV 6859 - 15-506704.



13

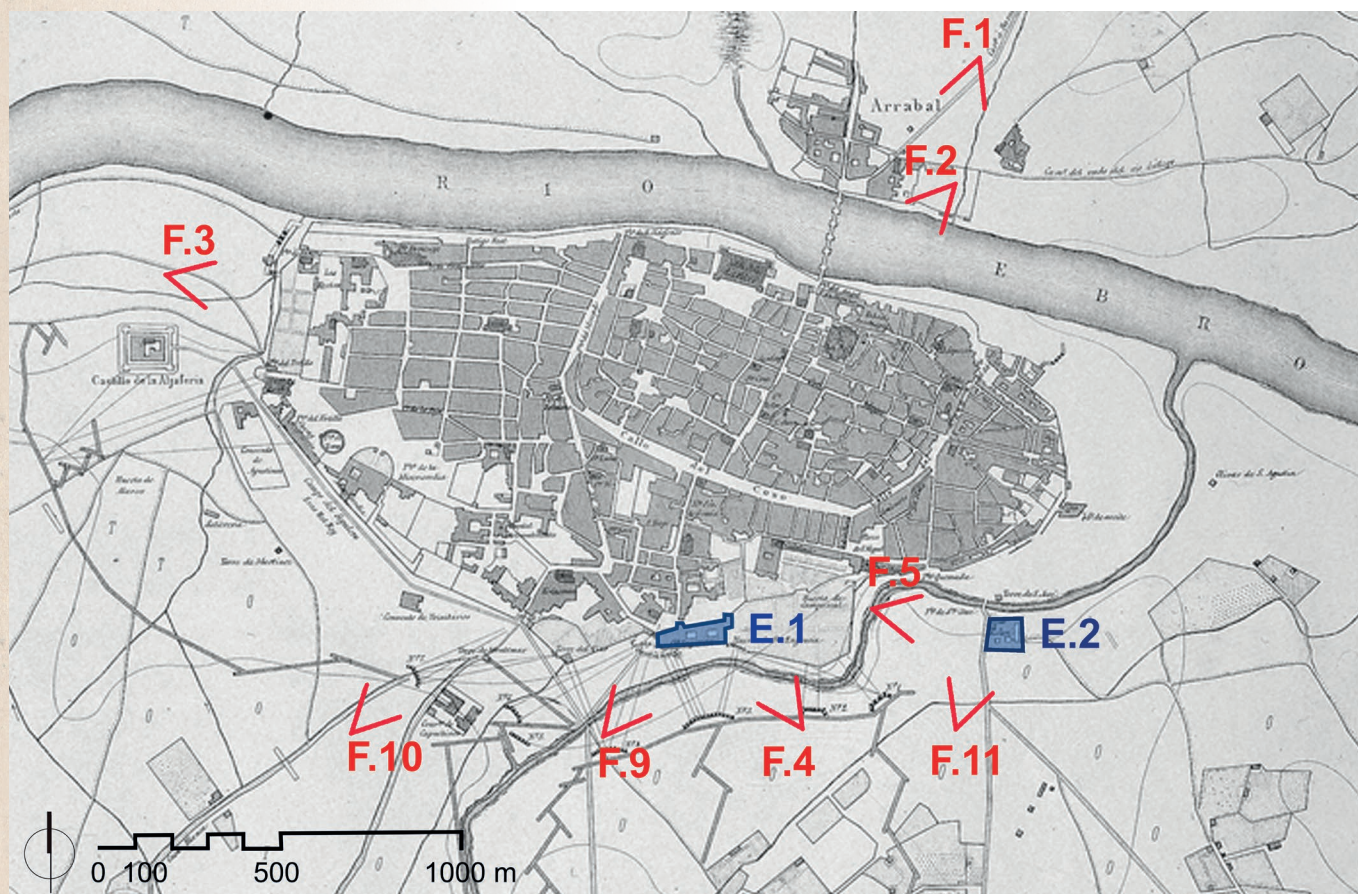
5. Conclusión.

A lo largo del presente artículo hemos documentado diferentes representaciones de la ciudad de Zaragoza, destacando algunos periodos históricos o acontecimientos que marcaron el desarrollo en la expresión gráfica de la ciudad; especialmente durante la invasión francesa y, más concretamente, sus dos Sitios (1808 y 1809). Las diferentes muestras que hemos podido analizar nos permiten comprobar que en algunos casos el uso de este tipo de representaciones se hacía con un fin que iba más allá del meramente documental —como es el caso de Wyngaerde y Martínez del Mazo—. Nos referimos a aquellos dibujos que en el marco de las guerras napoleónicas se sirvieron de la representación del patrimonio de la ciudad de Zaragoza como escenario para la expresión de sus posicionamientos ideológicos o artísticos. No obs-

especialmente durante la French invasion and, more specifically, its two sieges (1808 and 1809). The different examples we have been able to analyse allow us to verify that in some cases the use of this type of representation went beyond a merely documentary purpose, as in the case of Wyngaerde and Martínez del Mazo. We refer to those drawings that, in the context of the Napoleonic Wars, used the representation of the heritage of the city of Zaragoza as a backdrop for the expression of their ideological or artistic positions. However, regardless of the different motivations behind them and their historical value, these drawings form a large graphic documentary corpus of the city of Zaragoza that is currently essential for understanding and recovering the heritage lost as a result of this war.

Bibliography

- Artal-Sanz, I., Gutiérrez-Pérez, N., & Chías, P. (2025). The effects of the Peninsular War on the cartographic production of Zaragoza. *DISEGNARECON*, 18(34). <https://doi.org/10.20365/DISEGNARECON.34.2025.11>
- Bacler d'Albe, L. A. G., 1820, *Souvenirs pittoresques du général Bacler d'Albe. Tome II, Campagne d'Espagne*. G. Engelmann.
- Barros Costa H., Cabanes Ginés, M., Navarro Esteve, P., Gilabert Sanz, S., 2014, *Viaje por la representación gráfica del Castillo templario de Peñíscola, El dibujo de viaje de los arquitectos: actas del XV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* / coord. por Ángel Melián García, págs. 735-742.
- Bittoun-Debruyne, N., 2015, *Rehuyendo los tópicos: el 'Voyage pittoresque et historique de l'Espagne' (1806-1820), de Alexandre de Laborde, La cultura española en la Europa romántica*. P. 37-55. Madrid. Visor Libros.
- Bolufer Peruga, M., 2002, *Visiones de Europa en el Siglo de las Luces: El viaje fuera de España (1785) de Antonio Ponz*. *Estudis: Revista de historia moderna* Nº 28.
- Campos Martín, N. M., 2020, Traducción, historia y turismo: relatos de viajeros por la España del siglo XIX. Alexandre Laborde y su *Voyage pittoresque* (1806), vertido a la lengua castellana por Juan Fernández de Rojas en 1807. *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Número Extra 7 (Especial VII), pp. 206–223.
- Checa Beltrán, J., 2015, *La cultura española en la Europa romántica*. pp. 7-13. Madrid. Visor Libros.
- Chías, P. & Abad, T., 2016, *The Peninsular War 1808-1814: French and Spanish Cartography of the Guadarrama Pass and El Escorial*. *History of*



14

Military Cartography. Elry Liebenberg, Imre Josef Demhardtand Soetkin Vervust (eds.), Springer International Publishing Switzerland: 263-281.

- Contento Márquez, R., 2010, *Las Ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila. Una epopeya calcográfica*: Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
- Damaso De Castro E Souza, A. 1840. *Descripcao do real mosteiro de Belem*. Lisboa.
- Gálvez, J. & Brambila, F., 1812, *Ruinas de Zaragoza: estampas del primer Sitio de Zaragoza*.
- Gámiz Gordo, A., 2014, Paisajes dibujados. Las rutas de Ford, *Richard Ford: Viajes por España*. Pp. 112-175.
- Gómez-Navarro Navarrete, J., 2002, Los primeros viajeros románticos por España: Edward Hawke Locker. *Sociedad Geográfica Española*, Nº 12, pp. 52-63.
- Guislain, L. A., 1820, *Souvenirs pittoresques du General Bacler d'Albe. Tome II. Compagne d'Espagne*. París.
- Gutiérrez-Pérez, N. (2024). La gráfica del contrabando. Los dibujos de espionaje industrial francés como medio para la recuperación del

tante, con independencia de estas diferentes motivaciones que los originan y su valor histórico, estos dibujos forman un amplio corpus documental gráfico de la ciudad de Zaragoza que en la actualidad resulta fundamental para el conocimiento y recuperación del patrimonio perdido como consecuencia de este conflicto bélico.

Referencias

- Artal-Sanz, I., Gutiérrez-Pérez, N., & Chías, P. (2025). The effects of the Peninsular War on the cartographic production of Zaragoza. *DISEGNARECON*, 18(34). <https://doi.org/10.20365/DISEGNARECON.34.2025.11>
- Bacler d'Albe, L. A. G., 1820, *Souvenirs pittoresques du général Bacler d'Albe. Tome II, Campagne d'Espagne*. G. Engelmann.
- Barros Costa H., Cabanes Ginés, M., Navarro Esteve, P., Gilabert Sanz, S., 2014, Viaje por la representación gráfica del Castillo templario de Peñíscola, *El dibujo de viaje de los arquitectos: actas del XV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica I* coord. por Ángel Melián García, págs. 735-742.



14. Indicación de los emplazamientos utilizados para realizar los dibujos expuestos en el artículo, sobre el plano del primer asedio de Zaragoza reproducido en el Atlas de la Guerra de la Independencia (1868) realizado por José Gómez de Arteche. E1: Monasterio de Santa Engracia. E2: Convento de San José.
- 14 Indication of the locations used to make the drawings shown in the article, on the map of the First Siege of Zaragoza reproduced in José Gómez de Arteche's *Atlas de la Guerra de la Independencia* (Atlas of the War of Independence) (1868). E1: Monastery of Saint Engracia. E2: Convent of San José.
- Bittoun-Debruyne, N., 2015, Rehuyendo los tópicos: el ‘Voyage pittoresque et historique de l’Espagne’ (1806-1820), de Alexandre de Laborde, *La cultura española en la Europa romántica*. P. 37-55. Madrid. Visor Libros.
 - Bolufer Peruga, M., 2002, *Visiones de Europa en el Siglo de las Luces: El viaje fuera de España (1785) de Antonio Ponz*. Estudios: Revista de historia moderna N° 28.
 - Campos Martín, N. M., 2020, Traducción, historia y turismo: relatos de viajeros por la España del siglo XIX. Alexandre Laborde y su *Voyage pittoresque* (1806), vertido a la lengua castellana por Juan Fernández de Rojas en 1807. *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Número Extra 7 (Especial VII), pp. 206-223.
 - Checa Beltrán, J., 2015, *La cultura española en la Europa romántica*. pp. 7-13. Madrid. Visor Libros.
 - Chías, P. & Abad, T., 2016, The Peninsular War 1808-1814: French and Spanish Cartography of the Guadarrama Pass and El Escorial. *History of Military Cartography*. Elry Liebenberg, Imre Josef Demhardtand Soetkin Vervust (eds.), Springer International Publishing Switzerland: 263-281.
 - Contento Márquez, R., 2010, *Las Ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila. Una epopeya calcográfica*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
 - Damaso De Castro E Souza, A. 1840. *Descripcao do real mosteiro de Belem*. Lisboa.
 - Gálvez, J. & Brambila, F., 1812, *Ruinas de Zaragoza: estampas del primer Sitio de Zaragoza*.
 - Gámiz Gordo, A., 2014, Paisajes dibujados. Las rutas de Ford, *Richard Ford: Viajes por España*. Pp. 112-175.
 - Gómez-Navarro Navarrete, J., 2002, Los primeros viajeros románticos por España: Edward Hawke Locker. *Sociedad Geográfica Española*, N° 12, pp. 52-63.
 - Guislain, L. A., 1820, *Souvernirs pittoresques du General Bacler d’Albe. Tome II. Compagne d’Espagne*. París.
 - Gutiérrez-Pérez, N. (2024). La gráfica del contrabando. Los dibujos de espionaje industrial francés como medio para la recuperación del patrimonio trashumante desaparecido. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 29(50), 132-149. <https://doi.org/10.4995/ega.2024.20431>
 - Gutiérrez-Pérez, N., Artal-Sanz, I., Abad, T., & Chías, P. (2024). The Model of Cadiz: a Unique Prototype for the Representation of Spanish Cities at the End of the 18th Century. *Disegno*, 2024(14), 45-58. <https://doi.org/10.26375/DISEGNO.14.2024.6>
 - Kagan, R.L. (dir.) 1986. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, Ediciones El Viso.
 - Laborde, A. 1820. *Voyage Picturesque and historical trip to Spain*, tomo II, parte II. Paris. Diderot.
 - Lejeune, L.F., 1840, *Sièges de Saragosse, histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte pendant les deux sièges qu’elle a soutenus en 1808 et 1809... par le général Bon Lejeune*. Paris. Firmin-Didot frères.
 - Locker, E. H., 1824, *Views in Spain*. Londres. John Murray.
 - Lorente, M. 1960, La vista de Zaragoza por Velázquez y Mazo. *Archivo Español De Arte*, 33, pp. 183-190.
 - Menconero, S., 2021, Beyond the Limit in Piranesi’s Art, *Disegno*, (9), 121-132. <https://doi.org/10.26375/disegno.9.2021.13>
 - Michonneau, S., 2023, *Les ruines des sièges de Saragosse, des monuments pour la postérité*. Presses universitaires Blaise Pascal. La modernisation de l’Espagne. Entre réformes et conflicts (XIXe-XXe siècles).
 - Molina Martín, A., 2018, *La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos*. El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV. Vol. 2.
 - Ossorio Y Bernard, M., 1868, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Volumen 1*. Madrid. Moreno y Rojas.
 - Ponz, A., 1776, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid. D. Joachin Ibarra.
 - Portús Pérez, J., García Márquez, J., Álvarez- Garcillán, Mª, 2015, La Vista de Zaragoza, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración. *Boletín del Museo del Prado, Museo del Prado*, pp.60-77 f.1, 2, 4-7.
 - Salas Guerra, M. C., 2021, *Arte, imagen y experiencia. Perspectivas estéticas*. Medellín, FCHE.
 - Sotos Serrano, C., 1982, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina, Volumen 2*. Madrid. Real Academia de la Historia.
 - Vega, J., 2004, *Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX una aventura lejos de la civilización*, Revista de dialectología y tradiciones populares, Tomo 59, Cuaderno 2, pp. 93-126.

- patrimonio trashumante desaparecido. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 29(50), 132-149. <https://doi.org/10.4995/ega.2024.20431>
- Gutiérrez-Pérez, N., Artal-Sanz, I., Abad, T., & Chías, P. (2024). The Model of Cadiz: a Unique Prototype for the Representation of Spanish Cities at the End of the 18th Century. *Disegno*, 2024(14), 45-58. <https://doi.org/10.26375/DISEGNO.14.2024.6>
- Kagan, R.L. (dir.) 1986. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, Ediciones El Viso.
- Laborde, A. 1820. *Voyage Picturesque and historical trip to Spain*, tomo II, parte II. Paris. Diderot.
- Lejeune, L.F., 1840, *Sièges de Saragosse, histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte pendant les deux sièges qu’elle a soutenus en 1808 et 1809... par le général Bon Lejeune*. Paris. Firmin-Didot frères.
- Locker, E. H., 1824, *Views in Spain*. Londres. John Murray.
- Lorente, M. 1960, La vista de Zaragoza por Velázquez y Mazo. *Archivo Español De Arte*, 33, pp. 183-190.
- Menconero, S., 2021, Beyond the Limit in Piranesi’s Art, *Disegno*, (9), 121-132. <https://doi.org/10.26375/disegno.9.2021.13>
- Michonneau, S., 2023, *Les ruines des sièges de Saragosse, des monuments pour la postérité*. Presses universitaires Blaise Pascal. La modernisation de l’Espagne. Entre réformes et conflicts (XIXe-XXe siècles).
- Molina Martín, A., 2018, *La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos*. El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV. Vol. 2.
- Ossorio Y Bernard, M., 1868, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Volumen 1*. Madrid. Moreno y Rojas.
- Ponz, A., 1776, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid. D. Joachin Ibarra.
- Portús Pérez, J., García Márquez, J., Álvarez- Garcillán, Mª, 2015, La Vista de Zaragoza, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración. *Boletín del Museo del Prado, Museo del Prado*, pp.60-77 f.1, 2, 4-7.
- Salas Guerra, M. C., 2021, *Arte, imagen y experiencia. Perspectivas estéticas*. Medellín, FCHE.
- Sotos Serrano, C., 1982, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina, Volumen 2*. Madrid. Real Academia de la Historia.
- Vega, J., 2004, *Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX una aventura lejos de la civilización*, Revista de dialectología y tradiciones populares, Tomo 59, Cuaderno 2, pp. 93-126.