

NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES DE MONFLORITE

UNA IGLESIA ALTOARAGONESA
CON SANTUARIO EN FORMA DE TREBOL

POR MARIA PILAR CAVERO

EMPLAZAMIENTO GEOGRÁFICO DEL EDIFICIO

ESTÁ situado a unos cinco kilómetros de Huesca, a la derecha de la carretera que conduce a Sariñena y poco antes de llegar al pueblo de Monflorite. Se puede ir hasta él por dos caminos: uno, que nace junto al río Flumen, y el otro, más directo, un poco más lejos de dicho río, siguiendo la carretera.

SU HISTORIA: ORIGEN Y AMPLIACIONES. NOTICIAS DOCUMENTALES

Lanuza¹ hace remontar su origen «al mismo tiempo de la recuperación de Huesca y de aquellos lugares por los años 1096, después de la victoria de Alcoraz y conquista de Huesca», según «se ve por algunas escrituras».

Ahora bien, noticias documentadas de esta iglesia no aparecen hasta 1176.

1. *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta el 1618*, Zaragoza, 1619 1622, t. I, l. III, p. 305. En el t. II, p. 120, dice que el segundo de los hermanos López de Morillo, que se distinguieron por sus hazañas en la conquista de Huesca, «tuvo a Quarte, Tramacet y Monflorit... como el que había sido valeroso en la conquista de ellos». (Según F. Balaguer, esta afirmación parece errónea). En cuanto a las «escrituras» que cita, no hay noticia alguna de ellas.

Con fecha 24 de julio de dicho año está datada una donación², en la cual «Doña Viriata (cito de Aynsa) con voluntad de sus hijos e hijas por su alma y la de su marido Don Frontino y sus deudos hizo donación a la iglesia de Nuestra Señora de Monflorite de 10 aizadas de sembradura y 2 campos de 2 yugadas uno y otro de 10³, que es lo que comúnmente ahora llaman el Cerrado, y todos los diezmos y primicias de Monflorite. Y Esteban Obispo de Huesca con asenso de Ximeno Prior y Bernardo Arcediano y todo el Capítulo de esta catedral de Huesca, concedió a dicha Doña Viriata y sus descendientes, que se eligiesen en dicha Abad perpetuo como se acostumbraba en las demás del obispado, con que pagasen los cuarterones a dicho Obispo y Capítulo, y los demás derechos Pontificales, con cargo de pagar por la cena, y por la procuración diez sueldos por razón de visita pagaderos por el día de Todos los Santos en cada un año, visitando o no visitando el Obispo dicha iglesia... Es data 9 Kl. Augusti aera 1214 que del nacimiento contado es año 1176».

Este documento, que parece tratarse de una donación fundacional, establecía la situación jurídico eclesiástica de esta iglesia con relación al obispado.

A partir del siglo XIII las noticias documentales son relativamente abundantes. Todas ellas, sin embargo, hacen referencia a la historia interna de la iglesia y no al estado del edificio en sí.

En 1226, por un testamento⁴, se le dejaba al capellán de la cofradía de Santa María de Monflorite, cinco sueldos.

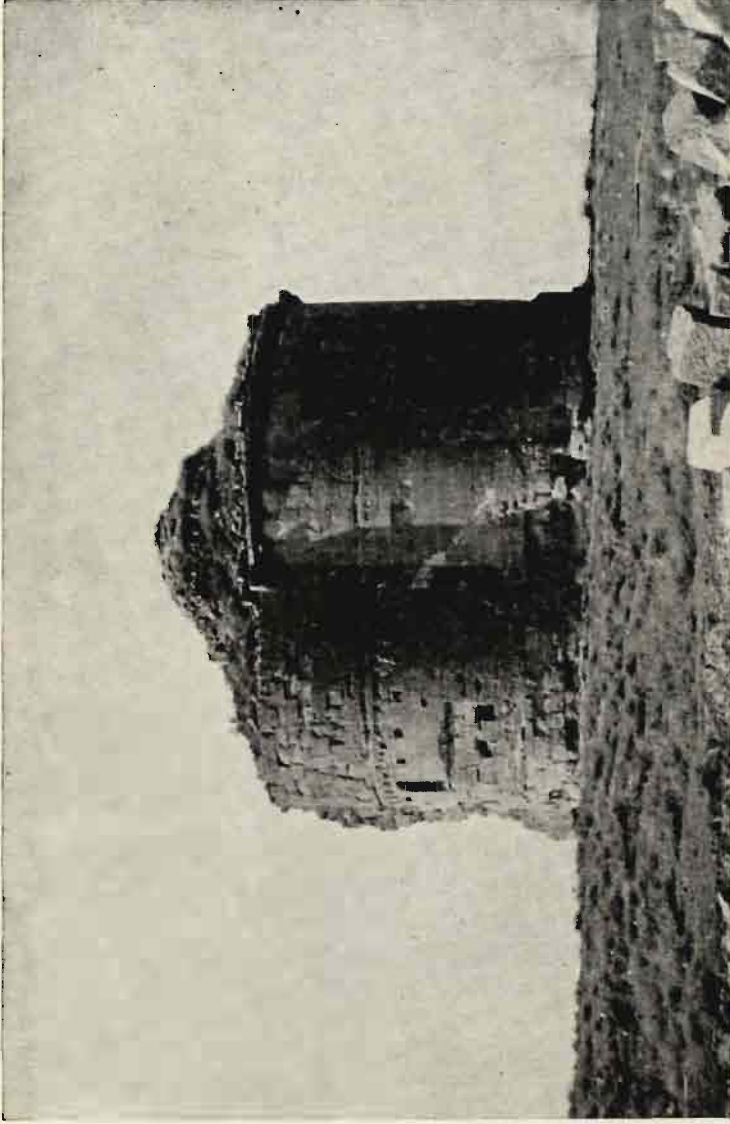
El 6 de junio de 1241, don Blasco Maza, a quien entonces, al parecer, pertenecía la iglesia, la donó en testamento, con todas sus heredades y pertenencias, junto con el castillo y la villa de Monflorite, al convento iglesia de Santa María, de la sede de Huesca. Pero con la condición de que dicho convento pusiese en ella a cinco clérigos que celebrasen allí los divinos oficios, y a su hermana como abadesa, con tres monjas y una «pediseca» (lega)⁵.

2. AYNZA, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, l. V, cap. IX, p. 644: «Sacase este trasunto —dice— del Archivo de Barcelona de donde vino auténtico a este colegio de Huesca (de la Merced)»; y P. HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragon*, Pamplona, 1797, t. VII, cap. VI, p. 47. Existía de él «copia auténtica en el Archivo del Colegio».

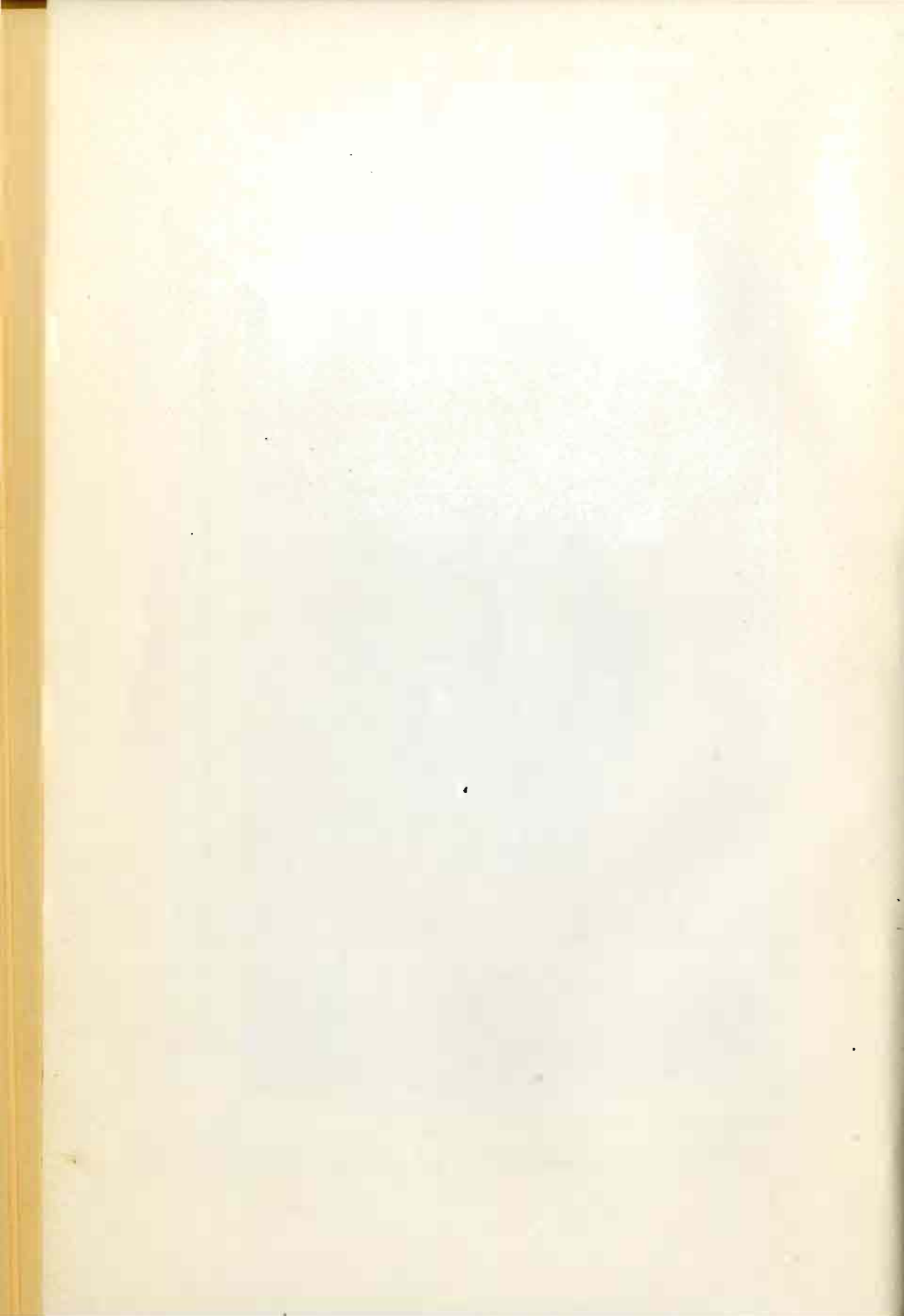
3. «Dos campos de 12 yugadas», según el P. Hue-ca.

4. Publicado por F. BALAGUER en «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», vol. II (1946), p. 415.

5. Archivo de la Catedral de Huesca, *Libro de la Cadena*, doc. 965, p. 505.



1. — Fachada sur: obsérvese el lugar que ocuparía el claustro y la forma trilobulada del ábside



Así, pues, tenemos establecida en la iglesia de los Dolores, ya desde luego en disposición de ser utilizada, una pequeña comunidad mixta compuesta de diez personas.

Veintitrés años más tarde, en 1263 (23 mayo), pasó a formar parte de la Orden de la Merced: don Domingo Sola, entonces obispo de Huesca, dio a fray Bernardo de San Román, maestro mayor de la Orden, la iglesia con todas sus décimas y pertenencias, reservándose para sí y para el arcediano de Serrablo y enfermero de la Catedral, a quienes pertenecían los derechos de dicha iglesia, la cuarta parte de los diezmos y primicias y diez sueldos por la cena. Es decir, lo mismo que se había establecido en 1176 en la donación de doña Viriata ⁶. El obispo quedaba en este momento, con relación a ella, en la misma situación económico jurídica de ochenta y ocho años antes.

La condición establecida a cambio, es que la Orden de la Merced pusiera en ella dos presbíteros, de los cuales uno tendría el cargo de vicario, corriendo su presentación a cargo de la Orden, y la institución, corrección y deposición, de la del obispo ⁷.

En el mismo pergamino en que consta este documento, se inserta la aceptación por el capítulo general de la Merced, celebrado en Lérida el 25 de mayo de 1265, de lo que en él se establece.

El 15 de abril de este año 1265, don Fortunio Bergua del Podio, señor de Monflorite y de quien entonces era el lugar donde estaba emplazada la iglesia; don Fortunio de Bergua, señor de Vicién, doña Jordana de Albero y don Sancho de Orta, en diferentes días cedieron a dicho fray Bernardo y a sus sucesores todo el derecho que tenían en Santa María de Monflorite, especialmente el patronato, y en todas las posesiones y pertenencias de ella ⁸.

El 21 de marzo de 1266, don Domingo Sola y su capítulo, a ruegos de los citados patronos de la iglesia, cedieron al convento de la Merced de Huesca el cuarto de las décimas, primicias y oblaciones, que sobre ella se habían reservado en 1264. Pero con la condición de que pagase cada

6. ACH, arm. 2.º, leg. 9, núm. 557. Publicado por el P. Huesca, op. cit., t. VII, apéndice I, p. 42⁷.

7. Data de donación: X Kalend. Junii sub Era M.CCC secunda.

8. AYNSA, op. cit., p. 45. «Es la fecha de 15 de abril de la era de 1303, que de Cristo fue año de 1265; y en 29 y 30 mayo del año 1261 en los castillos de Albero y Vicién». P. HUESCA, op. cit., p. 47. Sólo cita a don Fortunio Bergua, señor de Monflorite, y a don Fortunio Bergua, señor de Vicién, haciendo constar la existencia de este documento en el colegio de la Merced de Huesca.

año cien sueldos por día de la Asunción a la enfermería⁹ y treinta y cinco al arcedianos de Serrablo, y diez sueldos al vicario por la cena y procuración por visita del obispo el día de Todos los Santos. Todo lo cual pagó religiosamente dicho convento hasta 1776, que pasó el patronato al duque de Villahermosa¹⁰.

A partir de este momento, el régimen interno del desde ahora convento de Santa María de Monflorite, funcionaba de la siguiente manera: el general de la Orden presentaba el abad elegido al obispo, éste lo examinaba y hacía la colocación. Dicho abad o vicario solía ser religioso de la misma Orden y estaba subordinado al comendador o rector de este colegio de Huesca, al que en casi todas las escrituras antiguas se le llama «Comendador de Huesca, Vicario de los Dolores»¹¹.

¿Qué hicieron los frailes de la Merced con la iglesia que acababan de recibir? ¿La destruyeron para construir otra nueva? ¿Añadieron nuevas construcciones?

Carreras Candí¹² parece opinar que construyeron una nueva iglesia, cuando afirma que los restos ahora existentes serían de una iglesia «construida en el siglo XIII cuando en 1264 entra en manos de los frailes mercedarios». No es esta nuestra opinión (cuando llegue el momento oportuno expondré las razones), ni tampoco la intención que manifiesta fray Bernardo de San Román, maestro mayor de la Orden de la Merced, en 1264, cuando dice: *Ecclesiam supradictam (Sancte Marie de Monteflorito) cum omni incremento sive melioramento, quod ibi fecerimus*.

Parte de este incremento pudo ser la terminación de la iglesia y la construcción del claustro, elemento imprescindible en esta época para el desarrollo de la vida en común. Y lógicamente toda una serie de dependencias, quizá alguna estuviese ya construida¹³, donde vivirían los frailes allí establecidos.

9. P. HUESCA, op. cit., habla de 10 sueldos.

10. De 5 agosto 1697 queda en Arch. Catedral Huesca la reseña (3-1457) de un documento perdido, por el cual los frailes de la Merced de Huesca se obligan a pagar cien sueldos anuales a la Catedral en concepto de diezmo y primicias de Monflorite.

11. El primer vicario de Monflorite, una vez anexionada a la Merced, fue un tal fray Jacobo, citado ya en el concilio general de Lérida (1265). El 15 mayo 1357 lo era fray Guillén Godoy. El 1 junio 1391 era nombrado fray Pedro Guilmón (ACH, arm. 6, l.º g. 3, núm. 187). El 16 julio 1421 ocupaba este cargo fray Iván Lupi, o López (NEYLA, *Historia del convento de San Lázaro*, cap. XV, p. 159).

12. *Recorriendo la comarca del Somontano*, «B. C. E. C.» (1910), p. 137.

13. RICARDO DEL ARCO, *La pintura mural en Aragón*, «B. S. E. E.» (1924), p. 225, y CARRERAS CANDÍ, op. cit., p. 137, hablan de la existencia de una casa desde 1176. En el AHPH, prot. 508, fol. 113, hay una concordia sobre la administración de la casa de Nuestra Señora de Monflorite, aunque muy posterior, del siglo XVI.

Si hasta este momento había llevado Nuestra Señora de Monflorite una vida activa, desde ahora va a llevarla casi brillante. Los bienes y rentas de que disfrutaba se verán acrecentados con nuevas donaciones. Tanto es así, que el 26 de julio de 1289, el propio rey de Aragón Alfonso III y II de Cataluña, yendo de viaje, pudo detenerse aquí ¹⁴.

En 1305, el 10 de septiembre, el matrimonio oscense constituido por Domingo Gil de Burao y Andrea, en su testamento ¹⁵, establece una «capellanía perpetua» que quieren sea cantada en la capilla de Santa Bárbara, a la cual dotan con un campo llamado de las «Claves», que poseían en el término de Pompeín Blanco.

En 5 de junio de 1325, don Iñigo López, caballero de Huesca, dona un molino situado en los términos de esta ciudad, llamado de Puyaçuelos. Por lo cual gozó del privilegio de ser enterrado en el claustro ¹⁶.

En 1359, se beneficiaba con el dinero de veintinueve judíos de la Sinagoga mayor de Huesca «contra los que formalizó escrito... por el cual se les obligaba a pagar 350 sueldos a D. Elsa López de Gurrea y al Vicario de St.^a M.^a de Monflorite, censo que corresponde a la herencia de D. Lope de Gurrea, el mozo, Señor de Monflorite», que fue enterrado en esta iglesia en la capilla de Santa Ana ¹⁷.

Su hijo, don Juan López de Gurrea, y la esposa de éste, doña Francisca López de Heredia, fueron grandes benefactores de dicha iglesia. En su testamento, otorgado el 19 de enero de 1401 ¹⁸, fundaron dos capellanías perpetuas, para lo que «dejaron al Vicario y frailes de la Merced, que había en ella, el lugar de Otura con todos sus términos, derechos y señoríos, ordenando que sus cuerpos fuesen sepultados en la capilla donde estaba D. Lope».

Además de todo lo citado, el ahora convento de Monflorite poseía ¹⁹: el término de Buxana, junto a Salillas; el de San Saturnino, que confronta con Coscollano, San Cosme y Panzano; un heredamiento en Torres de Barbués y otro en Alcalá del Obispo, y también el lugar de Barbenuta, en la montaña ²⁰.

14. ACA, regt. 80, fol. 18; y C. CANDÍ, op. cit.

15. ACH, arm. 9, leg. 11, núm. 269 (grande): «Esto fue feyto — cito del doc. — X dias andados de Sep. Era M.^a CCC.^a tercia».

16. AYNSA, op. cit.

17. P. BENITO TORRELLAS, *La Santísima Virgen en la provincia de Huesca*, p. 93.

18. P. HUESCA, op. cit.

19. AYNSA, op. cit., p. 647. Dice consta en testamento de don Juan López.

20. AYNSA, op. cit., p. 647: «Por donación del señor dél y que yo he visto».

Y entre otras rentas, la de dos cuartales de trigo perpetuos cada día sobre la plaza de Sariñena ²¹.

A últimos de agosto de este mismo año, 1401, el rey de Aragón, don Alfonso V, recibió bajo su protección y amparo al monasterio, vicario, frailes y personas a él pertenecientes; el lugar de Otura y demás fortalezas, castillos, lugares, granjas y cosas de dicho monasterio ²².

Al parecer ²³, ya en el siglo xv el convento de Santa María de Monflorite dejó de serlo en el sentido estricto de la palabra, teniendo título de vicaría dependiente de los frailes de la Merced de Huesca, donde estaba el comendador. Allí sólo había un fraile, el vicario, que cumplía las funciones de párroco.

En 1772, el obispo de Huesca, don Antonio Sánchez Sardinero, instituyó en vicario a un presbítero secular. La Orden se la cedió entonces en patronato, que quedó en los meses ordinarios a favor del duque de Villahermosa como señor de Monflorite ²⁴.

Toda esta historia interna tendría, como es lógico, su traducción externa en el edificio. La ventajosa situación económica de que gozaba, pese a que sus rentas las percibiese el colegio de Huesca, permitiría restauraciones y «embellecimientos» posteriores y la erección de nuevas dependencias siempre que hiciesen falta.

Todavía quedan restos de su último remozamiento: unos adornos de yeso a la entrada del santuario de la iglesia, algo del enlucido que la recubriría falseando un tanto su estructura y restos de pintura con flores y flecos, que se superpuso a la primitiva ²⁵.

Pasado el patronato al duque de Villahermosa debió entrar en franca decadencia. La ruina empezaría a minarla. La descripción que de ella nos hace Quadrado ²⁶ lo pone de manifiesto: «Mis recuerdos —dice— se remontan a 1844, la cerca estaba derrivada, franca la entrada

21. «Los cuales había concedido el rey D. Pedro (IV) a D. Lope de Gurrea, su camarero mayor, y pasaron al convento por cit. testamento». AYNSA, op. cit.

22. AYNSA, op. cit., p. 647. Dado el documento «en sus reales en el bosque de Bandro el último de agosto, año 1401».

23. Según datos que me facilitó don Antonio Durán Gudiol, archivero de la catedral de Huesca.

24. P. HUESCA, op. cit., p. 47.

25. JOSÉ MARÍA QUADRADO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Aragón*, Barcelona, 1886, cap. VI, p. 232. Habla de «la renovación lamentable a que modernamente la sujetaron los buenos religiosos» y la cual, según él, debe su más lamentable ruina.

26. Op. cit., p. 232



2.—Interior: primer tramo de la nave y arco de acceso al santuario



Figure 1. A map of the study area showing the location of the study sites.

del edificio, nuestra voz se perdía por los desiertos corredores y patios sembrados de escombros. Un claustro de sencillos arcos ojivos indicaba una mansión de religiosos abandonada desde corto tiempo».

Cuando sesenta y cinco años más tarde la visita Carreras Candí ya no ve más que «el viejo ábside románico», lo único que hoy queda de la iglesia y de las edificaciones que a su alrededor se construyeron, y que no sé por cuánto tiempo resistirá de seguir en las desastrosas condiciones en que hoy se encuentra ²⁷.

ADVOCACIONES A QUIENES ESTABA DEDICADA LA IGLESIA

En un principio, estuvo dedicada a la Virgen, a Santa Bárbara (citada en un documento de 1305) y Santa Ana (en cuya capilla fue enterrado don Lope de Gurrea, que murió del 23 al 28 de septiembre de 1381).

Posteriormente, se dio en ella culto a la Virgen de los Dolores ²⁸. Fue una de las primeras iglesias en que lo recibió. El mercedario Guimerán ²⁹ dice que de Nuestra Señora de Monflorite es de donde pretende «haber tenido origen, que la devoción de N.^a S.^a de los Dolores de la Cruz está de ordinario en casas nuestras de estos reinos». El P. Torrellas da la advocación de la imagen como del siglo xv ³⁰.

Dicha imagen fue tenida como muy milagrosa ³¹, lo que atraía a mucha gente a visitar la iglesia en que se veneraba ³². Tanto es así que,

27. Hoy se ha convertido en refugio de gitanos. El suelo está cubierto de paja y de excrementos de animales y con evidentes señales de haber hecho hogueras. Por otra parte, la bóveda de la parte de nave que queda está cediendo y es muy probable que se venga abajo.

28. La iglesia aparece citada con tres nombres: Santa María, Nuestra Señora y Nuestra Señora de los Dolores; el primero es el utilizado en los documentos más antiguos, el último sólo desde el siglo xvi.

29. *Breve historia de la Orden de N.^a S.^a de la Merced*, 1591, p. 71.

30. *Op. cit.*, p. 15.

31. P. NEYLA, *Descripción de las excelencias e ilustres hijos del Real Convento de S. Lázaro... de Zaragoza*, Barcelona, 1698, cap. II, p. 1, afirma que, según tradición antigua, fue aparecida en dicho lugar, ignorándose el modo y circunstancias de la aparición. A quien le interesen de modo especial los milagros, puede consultar: P. FACI, *Aragón reino de Cristo y dote de María Santísima* Zaragoza, 1739, págs. 117-118, y LANUZA y GUIMERÁN, *obs. cit.*

32. AYNSA, *op. cit.*; dice que la capilla donde estaba la imagen «era distinta de la iglesia de N.^a S.^a de Monflorite y como tal no se sabe que la hallan visitado los obispos, aunque lo han procurado».

en 1533, año en que «se encendió³³ peste particularmente en Huesca, donde murieron infinitos», la imagen fue llevada en procesión a la Catedral, donde se le dio culto durante ocho días, al cabo de los cuales, salvada la calamidad, se la volvió a su iglesia. «Agradecida la ciudad³⁴ hizo voto con acuerdo del Obispo y cabildo de ir todos los años en procesión... el miércoles después de Pascua de Resurrección y observaba fiesta en ese día». En 1603, se suprimió la primera, y en 1641, la segunda, en sínodo que celebró el obispo Esmir.

No obstante, los pueblos continuaron yendo a visitarla, no perdiéndose la tradición ni cuando abandonada la iglesia primitiva, la imagen fue trasladada a la actual parroquia de Monflorite, en dicho pueblo.

DESCRIPCIÓN DE LA IGLESIA

PLANTA.—Se trata de una iglesia de una sola nave con santuario en forma de trébol, es decir, constituido por tres ábsides semicirculares, dispuestos en forma de cruz.

Este tipo de planta, resulta anómalo en Aragón. Es el único caso que yo conozco dentro de nuestro románico; lo mismo opinan Ricardo del Arco³⁵ y Andrés Calzada³⁶, que no dudan de calificarla de «planta única en el Altoaragón», y tal es el parecer de don Francisco Abbad, a quien he consultado. En cambio, es un tipo bastante frecuente en Cataluña.

Sin ninguna duda, se trata de influencia catalana. De haberse construido la iglesia en otro momento histórico, cien años antes por ejemplo, nos hubiéramos permitido dudar entre Cataluña y Francia, donde también abundan las iglesias con planta de este tipo, pero en este momento (fines del siglo XII) Aragón y Cataluña son un mismo reino y caminan a la par. A partir de su unión, «el severo arte románico aragonés³⁷ se catalaniza» y más en los monumentos del siglo XII al XIII, entre los que se incluye el que ahora tratamos.

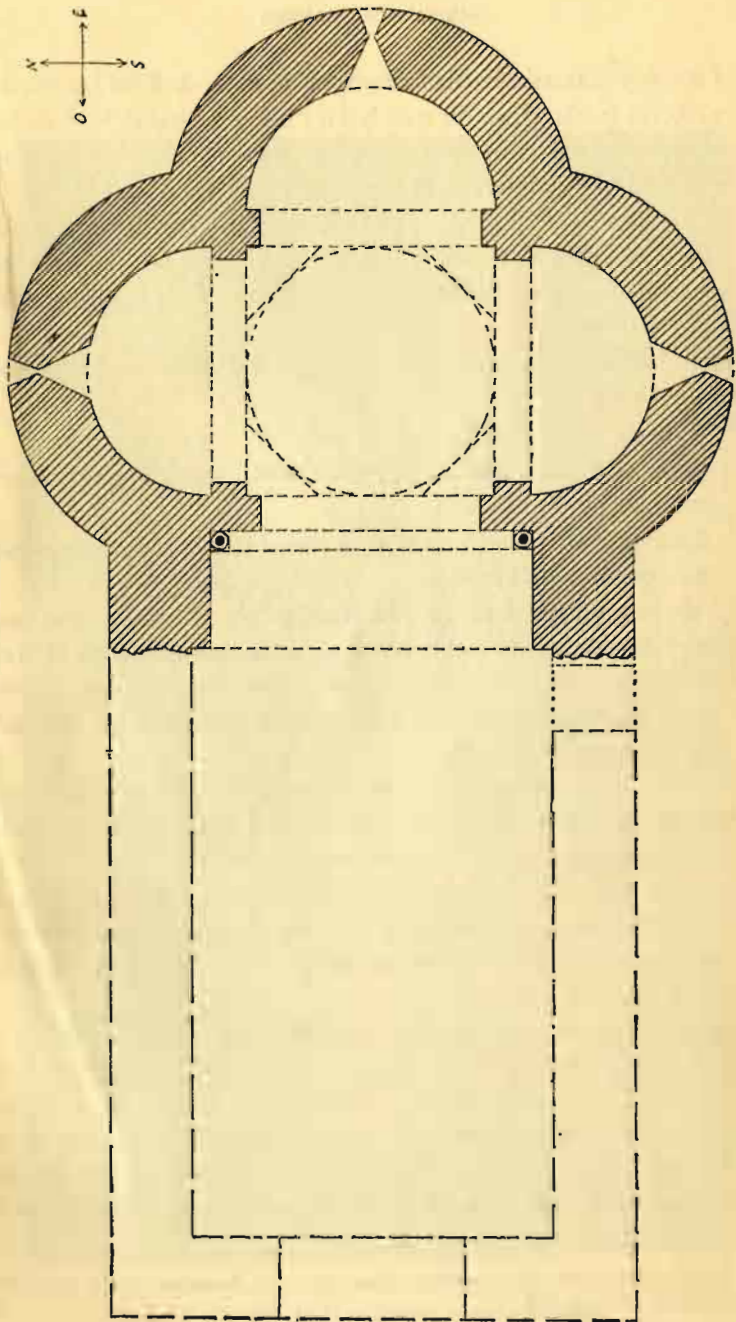
33. DIEGO JOSÉ DORMER, *Anales de la Corona de Aragón desde el año 1516 hasta el 1618*, Zaragoza, 1697.

34. P. HUESCA, op. cit.

35. *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, p. 177.

36. *Historia de la arquitectura en España*, apéndice a la *Historia de la arquitectura de Flecker*, Barcelona, 1928, vol. II, parte 1.ª, p. 824.

37. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930, t. II, 2.ª edición, p. 339.



Escala 1/100

cavero

Planta de la iglesia

Del Arco y Calzada hablan también de este «influjo catalán».

Dentro de la clasificación que hace Puig y Cadafalch ³⁸ de las iglesias catalanas de este tipo, se la puede incluir entre las de tres ábsides con cimborrio, pertenecientes al segundo románico.

Hoy no queda de ella más que el santuario y un primer tramo de la nave. Esto indujo a confusión a don Ricardo del Arco ³⁹, haciéndole creer que se trataba de una iglesia, que como la de Cellers, quedaba limitada al santuario.

Que la iglesia tuvo nave es indudable y puede deducirse de los siguientes indicios ⁴⁰:

- 1.º Queda un primer tramo de ella.
- 2.º Construida la iglesia de esta forma tendría que carecer de fachada principal y de portada.
- 3.º Los muros están rotos y la disposición de algunos sillares prueban su continuidad (foto 6).
- 4.º dichos muros han dejado huellas en el suelo, que aunque escasas, me han permitido determinar el lugar que ocuparía la nave (lo que incluso puede notarse por la manera distinta de crecer la hierba).
- 5.º Hay sepulcros excavados en la roca que estarían adosados al muro de la nave, en la fachada sur.

Por otra parte, exceptuando las criptas o capillas funerarias, las demás iglesias de este tipo, salvo muy contadas excepciones (la única que conozco es la de Cellers), tienen nave.

Esta nave es única, como la de Monflorite, en iglesias de tipo rural, como son las catalanas en su mayoría y las francesas del Este y Sur, aumentando su número hasta tres en las grandes de la nación renana o del Norte de Francia.

La configuración general de la planta en nuestra iglesia es la siguiente: los tres ábsides determinan un cuadrado central de 4 m. de lado; de cada uno de sus ángulos parten pilares adosados al muro, que sostienen los arcos torales sobre los que se levanta la cúpula. A partir del cuarto lado (que carece de ábside), se inicia la nave que se comunica con el santuario por el arco toral correspondiente. Tiene de largo

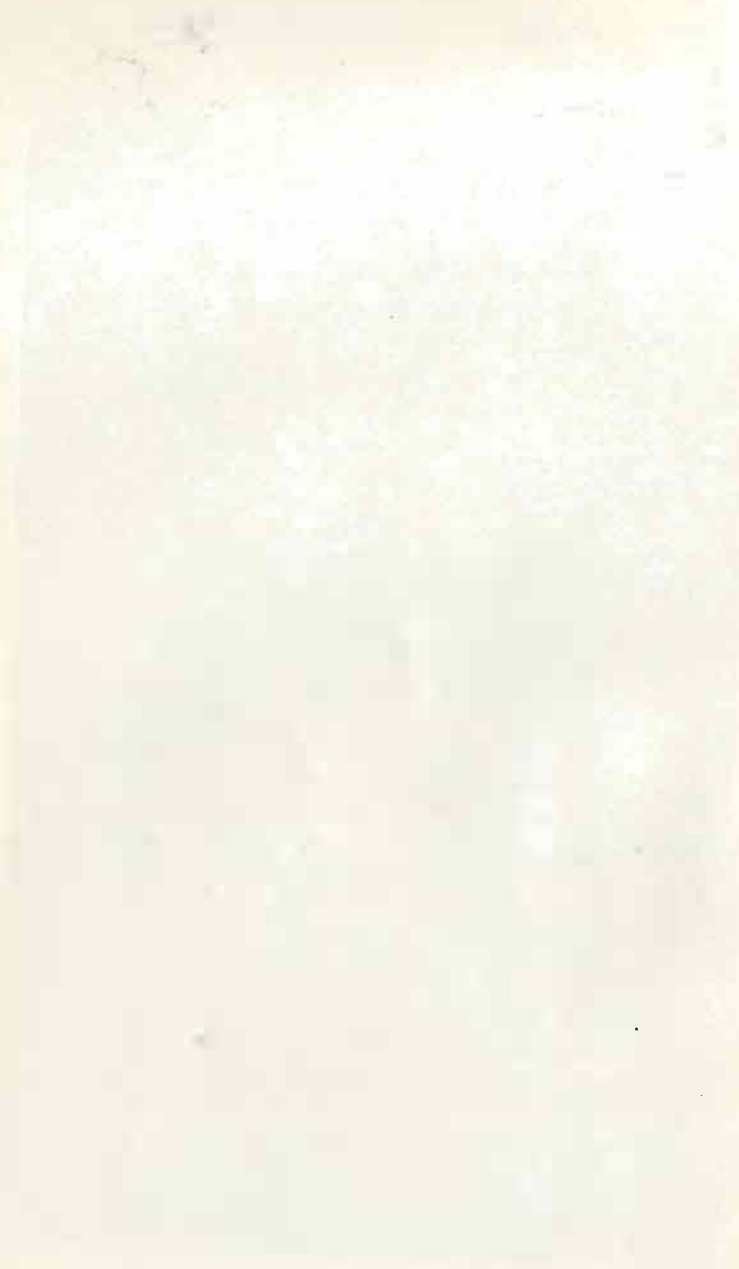
38. *Historia de l'arquitectura románica a Catalunya*, t. II, Barcelona, 1911, págs. 279-288, y t. III, Barcelona, 1922, p. 108.

39. Op. cit.

40. Es de igual opinión C. CANDÍ, op. cit., «queda—dice—la parte principal del interior...» y después habla «del viejo ábside...»



3. — Detalle de la columna, muro e imposta



Faint, illegible text or markings located below the watermark.

Faint, illegible text or markings located at the bottom right of the page.

el tramo que queda 2'2 m. y de ancho 6 m. La largura total de la nave era de 13 m. y su anchura tras de dicho primer tramo de 6'70, debido al menor grosor de los muros (35 cm.).

He observado que este tipo de planta, excepcional en Aragón, aparece utilizado con cierta frecuencia en templos tanto de Oriente como de Occidente, y ya desde las primeras iglesias cristianas, aumentando su utilización en el románico. Su origen, no aclarado todavía, podría remontarse a construcciones civiles romanas⁴¹; de allí tomarían ejemplo los cristianos para sus capillas cementeriales, de las que derivarían las iglesias posteriores de igual tipo.

Destino litúrgico de los tres ábsides.—Puig y Cadafalch⁴², hablando de las iglesias catalanas, dice que parece se debe su disposición al deseo de colocar tres altares correspondientes a los tres santos a quienes estaba la iglesia dedicada o consagrada.

Esta opinión puede hacerse extensiva a la iglesia de los Dolores de Monflorite, dedicada a la Virgen, a Santa Bárbara y Santa Ana, cuyas capillas aparecen citadas en los documentos.

Seguimos aquí, pues, en la misma línea del uso copto, que colocaba un altar en cada absidiolo, como en los templos faraónicos⁴³.

ESTRUCTURA GENERAL.

Material y aparejo.—El material utilizado es la piedra arenisca. Piedra que, como es característico en el segundo románico, está cortada a sierra y bien labrada, en forma de paralelepípedos.

Está aparejada en hiladas horizontales y juntas verticales, sentadas con mortero de cal. Los sillares son de buen tamaño y dan en conjunto impresión de regularidad.

Lógico el uso de piedra como material de construcción en esta iglesia, es el que se encuentra más a mano. El edificio mismo está levantado sobre un zócalo de piedra y el campo que lo rodea jalonado por

41. Habitaciones dispuestas de manera semejante ya existen en el siglo II, como en la villa de Adriano en Tívoli, y del siglo IV, en el palacio imperial de Treves y en dos dependencias del de Diocleciano en Spalato.

42. Op. cit., t. II, p. 279.

43. MICHEL, *L'histoire de l'art*, t. I, 1.^a parte. Millet, p. 149. El uso bizantino colocaba en el ábside central un altar, y de los laterales, uno servía de sacristía (*diaconicon*) donde se guardaban los libros litúrgicos, y el otro (norte) para la preparación de las especias. El occidental primitivo, el de la derecha para las hostias y el otro para los sacerdotes orantes.

bloques de este material. Es posible que, entre otros motivos, se eligiese precisamente este lugar por lo cómodo que resultaría tenerlo tan a mano y ahorrarse su acarreo.

Su utilización plantearía el problema de la necesidad de encontrar buenos canteros. Cuestión no muy difícil de resolver, ya que por entonces este oficio contaba con una tradición bien establecida.

Problemas y técnica de construcción.—La naturaleza del terreno presentaba un grave inconveniente; era éste, la dificultad, dada su dureza, de profundizar los cimientos. Para resolverlo debió pensarse en la construcción de un zócalo; por medio de él se aumentaba el ancho del apoyo de los miembros arquitectónicos sobre los cimientos, pudiendo ser los muros de un grosor que no excediese a lo normal.

Este zócalo se manifiesta tanto en el interior como en el exterior del santuario ⁴⁴. Su anchura es: por el interior 24 cm. y por el exterior 15 cm., lo que supone un aumento de 39 cm. a la superficie de apoyo del muro, que será de 1'86 m. en lugar de 1'47 que tiene a partir de él. No aparece en cambio en el tramo que queda de la nave, cuyos muros tienen una anchura de 1'90 m., con lo que pueden resistir perfectamente el peso de la bóveda de cañón.

Además, el zócalo tiene un cierto papel decorativo, ya que contribuye a romper la monotonía de la pared del santuario totalmente lisa.

Los muros están contruidos ⁴⁵ según la tradición técnica que de Roma llega hasta el románico: una masa de hormigón entre dos paramentos de sillería.

No es fácil saber con seguridad si estos muros estuvieron desde el principio encalados. En el interior estuvieron desde muy pronto no sólo encalados, sino también pintados; en el exterior, en cambio, aparecerían desnudos, el enlucido de que quedan restos es indudablemente posterior.

La iglesia carece de contrafuertes. Su pequeño tamaño, el grosor de los muros, el zócalo y lo reducido de sus aberturas, los hacen innecesarios.

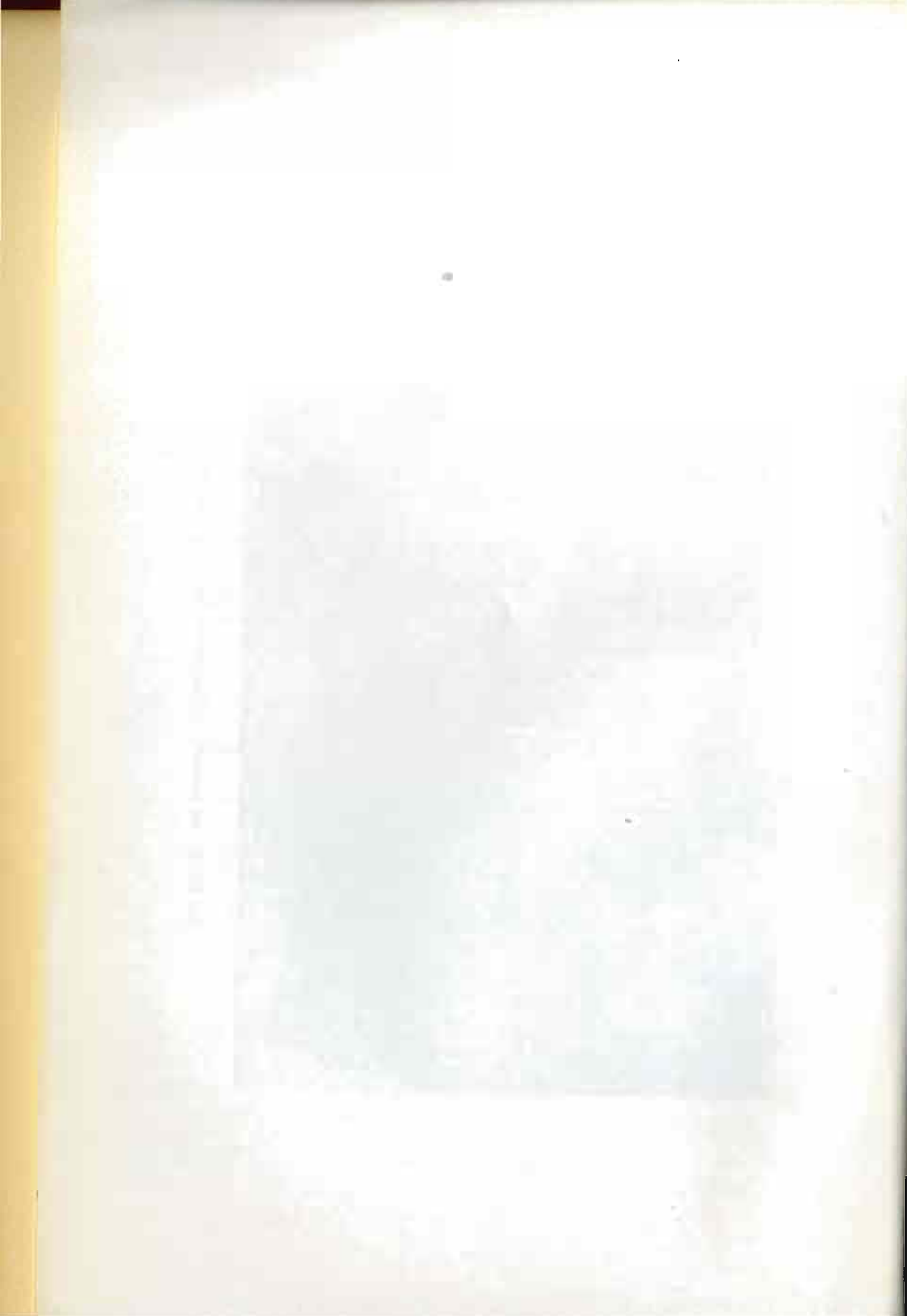
La cubierta.—Los tres ábsides están cubiertos de igual manera, con bóveda de cascarón o de cuarto de esfera, despiezada en anillos en la parte alta y de semicilindro en la baja. Una sencilla moldura de filete

44. No expresado en planta.

45. El estado de destrucción del edificio permite verlo.



4.— Interior del santuario: cúpula de base octogonal sobre trompas



con sección rectangular separa ambas estructuras (su altura es de 17 cm.). La superficie cuadrangular que configura estos ábsides se cubre con cúpula octogonal sobre trompas. El sistema utilizado es el siguiente: inmediatamente por encima de los cuatro arcos torales, cuatro trompas cónicas reducen la superficie a octogonal, sobre ellas se levanta la cúpula semiesférica. Una sencilla imposta del mismo tipo que la de los ábsides marca el paso de la planta octogonal a la circular (semejante a la que aparece en el cimborrio de la catedral de Jaca). La altura desde el suelo a dicha imposta es de 6'95 m.

Las trompas están constituidas por piedras de una sola pieza, son por tanto de juntas continuas. Debajo de ellas, cuatro sencillas ménsulas, idénticas a los canecillos del alero, debieron colocarse para sostener estatuas. (Trompas del mismo tipo aparecen, por ejemplo, en Jaca y en Loarre).

La cúpula está aparejada en anillos y su despiece es muy perfecto. La recubre por el exterior un simple cuerpo cuadrangular apenas saliente y cerrado por cuatro paños en forma piramidal.

Este tipo de cubierta, típica de Cataluña y bastante abundante en Aragón, parece que debe su introducción en España a influencia lombarda, bien directamente o bien indirectamente por medio de Aquitania. Su utilización en nuestra región data de los siglos XI y XII.

La nave, en el tramo que queda, está cubierta con bóveda de cañón, que descansa directamente sobre los muros. Carece de armadura, como ocurre en la mayoría de las iglesias abovedadas de la alta Cataluña ⁴⁶. Su altura alcanza casi a la del cimborrio. Una imposta sencilla, de sección trapezoidal, distinta de la del santuario, marca la transición entre el muro y la bóveda. De dicha imposta y apeándose en dos delgadas columnas adosadas al muro, sale un arco fajón, cuyo papel, dado su pequeño tamaño, no se sabe hasta qué punto es constructivo, o meramente decorativo.

No sé cómo sería la de la parte desaparecida; lo que sí es seguro es que tendría que cubrir un espacio mayor e ir sostenida por muros más delgados.

Los arcos.—Los cuatro arcos torales son sencillos y de medio punto ligerísimamente apuntados. Están despiezados en forma radial, no tienen clave y su bovelaje es bastante regular. Tres dovelas de menor tamaño

46. Propio de escuela angevina y poitevina.

los cierran dándoles ese ligerísimo apuntamiento, que permite dudar hasta qué punto fue o no intencionado. Da la impresión de que su constructor ideó esta forma de apuntar un arco semicircular por no encontrar otra técnica más apropiada.

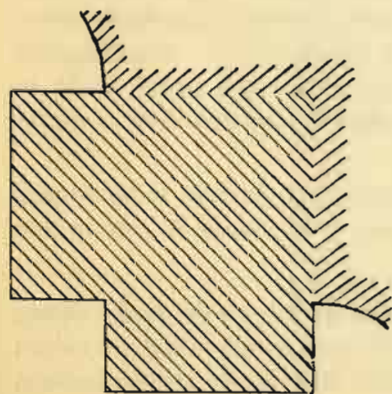
De estos arcos, el que comunica el santuario con la nave es el único que tiene salmeres, están colocados sobre la imposta que saliendo del interior del santuario continúa hasta la nave. Su número de dovelas es veintiséis, número que debe corresponder también a los otros tres, que no he podido contar por estar recubiertos de pinturas.

Su altura desde el suelo hasta el punto medio es de 5'70 y su radio de 2'01.

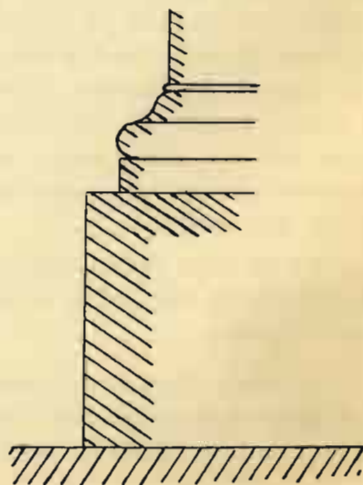
El fajón es un sencillo arco de medio punto, cuyo despiece sigue al de la bóveda.

Pilares.—Los arcos torales se apean cada dos en un pilar, al que configuran, dando una sección de arista viva. Dichos pilares, en número de cuatro, están adosados a los muros de los ábsides, propiamente forman parte de ellos, y colocados en los ángulos del cuadrado que dichos ábsides forman. No tienen capitel, su terminación es un simple ensanchamiento de forma troncopiramidal que está coronado por la imposta que recorre el santuario.

Columnas.—Las dos únicas que existen, tienen como papel arquitectónico sostener el arco fajón. Están levantadas sobre un poyo cons-



Planta del pilar



Perfil del poyo y basa de la columna

tituido por dos sillares y cuya altura es de 83 cm. Tienen plinto de poca altura, 10 cm., y basa de tipo ático ya muy evolucionado. Dicha basa, de unos 30 cm. de alto, consta de un toro inferior grueso, una escocia y un toro superior muy poco abultado, con una pequeña moldura ⁴⁷.

El fuste, muy fino, no está aparejado, como es costumbre en el románico, con aparejo de medida igual al del resto de la construcción, sino que está compuesto de dos tambores del mismo tamaño y uno más pequeño en su parte superior.

El capitel es de cuerpo liso y tipo prismático, pero con las aristas cortadas formando a modo de cuatro hojas lanceoladas en las que con el buril se han trazado unas rayitas. El collarino, apenas marcado, está tallado en el mismo capitel que está coronado por la imposta que continúa a lo largo de este primer tramo de la nave.

Capiteles semejantes ⁴⁸, existentes en antiguos baños de Gerona, Barcelona y Valencia, responden, según Puig y Cadafalch ⁴⁹, a la simplicidad llevada por las órdenes religiosas de fin del siglo XII y comienzos del XIII.

Alero.—Los muros de los ábsides se ven coronados por un alero que responde en todos sus elementos a la misma sencillez del resto del edificio. La cornisa, un poco volada y con perfil exterior en ángulo, descansa sobre modillones de tipo geométrico y perfil también angular.

Modillones de este tipo aparecen en edificios de fines del siglo XII a principios del XIII, extendidos por distintos puntos de España ⁵⁰. Puig y Cadafalch ⁵¹ habla de «cornisas lisas según disposición del Cister».

La iluminación.—El santuario recibe luz a través de tres ventanas saeteras iguales abiertas una en el centro de cada ábside y con doble derrame interior y exterior. Su despiece en la parte de fuera está constituido por un dintel monolítico en el que con un punzón se ha mar-

47. El abultamiento progresivo del toro inferior es un fenómeno que, iniciado en el siglo XI, llega hasta el gótico.

48. Existen también en San Hilario de Poitiers y en cierto número de los del claustro de la Perelada, obra del siglo XIII.

49. Op. cit., t. IV, Barcelona, 1928, págs. 600 y ss.

50. Tejaroz del claustro de la colegiata de Santillana (Santander), o en provincia de Huesca, portada parroquia de Pompién, Apiés, alero de San Miguel de Foces.

51. Op. cit., t. III, p. 405.

cado un arco y una serie de falsas dovelas que, imitando el despiece que existe en el interior, enmarcan el arco de la ventana, siguiendo en sus dos tercios inferiores el que tiene el muro.

En el interior, la serie de dovelas que forman el arco de las ventanas continúan por la parte interna de ellas, la del derrame, disminuyendo progresivamente hasta terminar en una pieza curvada, a manera de clave. A partir de ella el derrame se abre, con la misma técnica, hacia el exterior.

Sus dimensiones son: en el centro, donde confluyen los derrames, 72 cm. de alto y 10 de ancho; en los extremos, 1'31 m. de alto y 70 cm. de ancho.

La iglesia estaba poco iluminada ⁵². La ausencia de contrafuertes por una parte y de buenos cimientos por otra, exigían fuertes muros que soportasen el peso de las cubiertas y diesen una base firme al edificio. Así, pues, el abrir ventanas en ellos resultaba complicado, dado el espesor de los muros, y arriesgado porque con ello se les debilitaba.

Orientación.—No se sale de la regla, tiene el ábside principal al Este.

Valoración estética de la obra.—Los elementos decorativos son mínimos. Se ha puesto lo justo y nada más.

Las molduras, que aparecen siempre que es necesario un cambio de estructura, no pueden ser más sencillas. Los canes, los capiteles, las basas, elementos que se prestan a la decoración, carecen en absoluto de ella. Puede hablarse de un carácter utilitario que preside la construcción.

Esta sobriedad, no exenta de cierta elegancia dentro de su sencillez, indica ya un cambio de gusto dentro del románico. La corriente del Cister está en circulación. «La nueva moda que supone una vuelta a los elementos constructivos puros, dejando todo lo que huele a decoración escultórica, se impone con tanta intensidad que invade hasta los lugares destinados al lujo, que eran los capiteles, portadas, basas» ⁵³.

La austeridad del Cister es imitada en parroquias rurales. La iglesia de los Dolores de Monflorite está dentro de la serie de edificios que cogen de su arquitectura lo más fácil de imitar, la falta de decoración, y lo aplican a sus propias estructuras.

No es obra de un gran arquitecto, pero sí unos buenos canteros que nos han dejado sus señales y hasta sus firmas en las piedras que

52. La nave, en la parte que queda, no tiene ninguna ventana, es posible que tampoco tuviese en el resto, sus muros son muy gruesos.

53. Op. cit., t. IV, p. 600.



5.— Exterior de la iglesia por la parte oeste: restos de la nave y entrada al santuario



6 — Fachada norte: obsérvese el resto del muro que cubría la nave



labraron. Diestros en el oficio, han logrado, utilizando fórmulas viejas y adaptándolas a las nuevas corrientes, si no una obra de excepción, sí un conjunto armónico.

MARCAS DE CANTERO. —Existen varias marcas de este tipo. Se encuentran localizadas en el interior de los muros de la nave y en el arco que da entrada al santuario. Están grabadas con punzón, unas muy marcadas y otras apenas señaladas.

La teoría más admitida acerca de estos signos es que se trata de señales hechas por los canteros o picapedreros para hacer constar su faena. Trazan signos legibles y fáciles de ejecutar rápidamente; una figura geométrica, la forma esquemática del instrumento que manejan, una cifra, una letra... Signos que pueden también relacionarse con el orden de la construcción y el trabajo hecho diariamente por cada operario. A veces, tienen carácter de verdaderas firmas, «señales del humilde»⁵⁴, que aparte de recordar su tasa, equivalen a las inscripciones del autor de un claustro o de una puerta.

A fines del siglo XII y en el XIII es cuando se hacen en España más abundantes⁵⁵. La venida de los cistercienses y con ellos de trabajadores extranjeros, seguramente provenzales, debieron contribuir a ello⁵⁶. Pero los mismos tipos, salvo muy ligeras variantes, se siguen repitiendo en los siglos XII, XIII, XIV, XV y XVI, lo que hace prácticamente imposible una datación cronológica por medio de ellos.

Las marcas de Nuestra Señora de Monflorite son de tipos y factura variados. Las más sencillas aparecen también en otros muchos edificios románicos: castillo de Loarre, Veruela, Uncastillo, Poblet, catedral de Lérida, Benavente, Toro, Santo Tomás de Salamanca y otros más.

Sus características más interesantes son:

- 1.^a La coexistencia de dos tipos de marcas:
 - a) Bien trazadas, seguras y definidas con precisión, las más abundantes.
 - b) Vacilantes, imprecisas y trazadas con timidez.

54. PUIG Y CADAFALCH, op. cit., t. III, págs. 17 y ss.

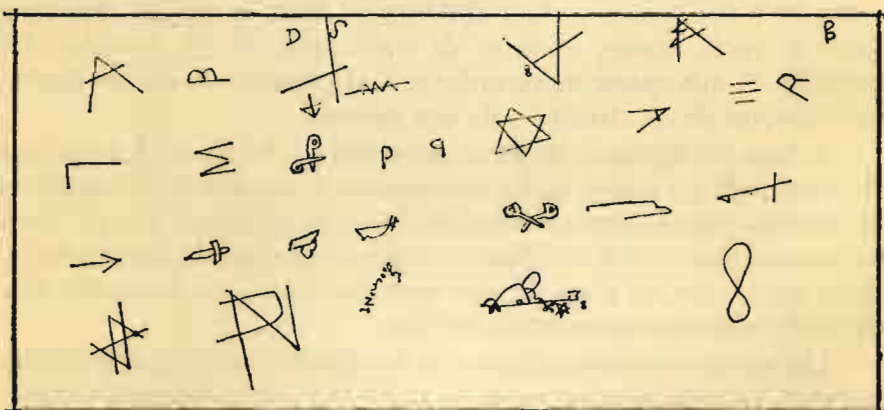
55. Signos de tipo semejante se encuentran ya en murallas de Tarragona, después debieron desaparecer durante un largo período. Reaparecen o aparecen, para algunos autores, en España, en edificios del último tercio del siglo XI (LAMPÉREZ, op. cit., t. I, p. 62) o principios del XII.

56. PUIG Y CADAFALCH, op. cit., t. III, págs. 17 y ss.

Puig y Cadafalch cree ver en las primeras la mano de los hombres de *las germandats d'Europa*, de los maestros hábiles; mientras que las segundas las atribuye a obreros auxiliares que no lo son tanto. Lampérez, en cambio, considera entre ambas una diferencia cronológica, dando como fecha más antigua las de trazos menos seguros ⁵⁷.

La coexistencia que he anotado, no está muy de acuerdo con la teoría de este último, por eso me inclino a lo que dice el primero. Que en Monflorite trabajaron buenos canteros es indudable, su obra habla por ellos, que tuvieran por auxiliares obreros menos hábiles, menos iniciados en el oficio, es lo más probable.

2.^a La enorme variedad de las marcas, desde sencillas cruces o letras hasta complejas firmas pasando por representaciones de instru-



Algunos ejemplos de marcas de cantero que aparecen en la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de Monflorite

mentos de trabajo..., lo cual, a mi modo de ver, indica que en esta obra intervinieron obreros distintos y de diversas procedencias o gremios.

3.^a La existencia en un mismo sillar de marcas diferentes, dos, tres, cuatro, que en ocasiones aparecen superpuestas, con trazo más marcado la exterior ⁵⁸.

57. Véanse las obras que cito en la página anterior.

58. La coexistencia de firmas con signos de tipo numérico, me hace suponer traten de indicar el número de sillares ejecutados por ese determinado cantero.

4.^a La distinta posición en que se encuentran: unas están inclinadas, otras invertidas, bastantes derechas. Lo cual confirma la idea de que se hacían antes de colocar los sillares en el edificio.

Cabe hacer de ellas esta clasificación:

1.^o Signos simples o sencillos: flechas, letras aisladas, triángulos, estrellas, cruces. Unas con carácter numérico, otras sin más valor que marcar el sillar.

2.^o Signos complejos: firmas. De dos tipos:

- a) Monogramáticas.
- b) Con nombre completo.

3.^o Signos de tipo anecdótico: instrumentos de trabajo, animales.

CRONOLOGÍA Y ETAPAS DE CONSTRUCCIÓN.

Cronología.—Se trata de una iglesia del segundo románico avanzado. No aporta ninguna novedad sobre lo anterior ni en su planta (la novedad estriba en ser utilizada en Aragón) ni en su alzado, ni en la manera de estar iluminada. Puede ser un ejemplo de ese período de vulgarización, de extensión de fórmulas, en que entra el románico en el siglo XII.

Presenta, sin embargo, una serie de detalles, pequeños pero reveladores, que nos ponen en la pista de lo avanzado de su cronología dentro del estilo. Son estos:

1.^o El ligerísimo apuntamiento de los arcos que denota:

a) La presencia de una corriente nueva que, procedente de Francia, había atravesado los pirineos conducida especialmente por el Cister (Poblet, 1166; Veruela, 1171).

b) Que esta novedad no ha cuajado todavía, al menos, en ambiente rural.

2.^o La extremada sencillez de los elementos que recibían antes decoración escultórica: capiteles, basas, impostas, canes.

3.^o El tipo de las columnas: con basa que no puede ser anterior a la segunda mitad del siglo XII, con fuste extremadamente delgado y capitel liso.

4.^o La presencia de marcas de cantero, que empiezan a hacerse abundantes a fines del siglo XII y especialmente en el XIII.

Así, pues, el estudio detenido de todos sus elementos, me da la fecha de fines del siglo XII a muy principios del XIII. Hay que tener en cuenta que la parte que queda es la más antigua y a ella me refiero.

La prueba documental más antigua conocida es de 1176. Documento que desde luego hace referencia al actual edificio, que debió empezarse a construir por entonces.

También se conoce documentalmente que, en 1241, el edificio estaba ya en uso.⁵⁹

Las opiniones de diversos autores confirman mi teoría:

Quadrado⁶⁰: «Iglesia cuya existencia en 1179 confirman dos bizantinos ábsides». (No son dos, sino tres).

Andrés Calzada: «Los arcos y cimborrio son del románico avanzado». Coloca, entre claudatores, la fecha de 1176⁶¹.

Post⁶²: «Construida en último cuarto del siglo XII».

Ricardo del Arco⁶³: «Pertenece al último cuarto del siglo XII, acaso al año 1176, en que consta su existencia».

En cambio, Carreras Candí, da una fecha mucho más moderna. Para él se trata de una iglesia construida a la llegada de los frailes mercedarios: 1264⁶⁴. No estoy de acuerdo con él, ni el edificio, ni los documentos, hablan de una fecha tan avanzada.

Para construir esta hipotética iglesia de 1264 los frailes hubieran tenido que destruir la anterior, y por muy pronto que comenzasen a reedificarla, difícilmente la hubieran terminado antes de muy finales del siglo XIII o principios del XIV. Creo que en esta fecha lógicamente se hubiera infiltrado en la construcción algún elemento gótico.

Por otra parte, hay que pensar en el claustro, cuya construcción fue indudablemente posterior a la de la iglesia y en el que no se pensó cuando se construyó ésta. De construirse la iglesia a la llegada de los frailes lógicamente se hubiera concebido con el claustro adjunto. ¿Y cómo explicar ese tímido apuntamiento de los arcos de medio punto de ella, con los «sencillos arcos ojivos» que Quadrado contempló en el claustro?

Y hay algo más, la intención de los mismos religiosos expresada por su maestro mayor en 1264⁶⁵, piensan en aumentar, en mejorar, pero no en construir de nuevo.

59. Véase p. 2.

60. Op. cit., p. 252.

61. Op. cit., t. II, parte 1.^a, p. 824.

62. *History of Spanish painting*, t. I, 1930, p. 174.

63. *Catálogo monumental de España. Huesca*, p. 177, y *El arte románico en región pirenaica*, p. 100.

64. Op. cit., p. 137.

65. Véase p. 4.



7. — Detalle de los arcos que dan acceso a los ábsides centro y sur, trompa y canecillo

Creo que es más lógica la teoría que he expuesto: la iglesia se iniciaría alrededor de 1176, terminándose ya dentro del siglo XIII.

Lo que sí es posible es que la última parte, la que hoy no existe, fuese edificada o concluida a la llegada de los mercedarios, precisamente por la misma época que se construiría el claustro. Ambos pudieron formar parte de ese «incremento» que pensaban hacer los frailes.

Etapas en la construcción de la iglesia.—Dos están claramente manifestadas:

1.^a Corresponde al santuario y primer tramo de la nave. Dentro de ésta podría hacerse una diferencia entre ambos: la imposta que recorre el santuario es diferente y no corresponde a la de la nave: el grosor de los muros es también distinto, aunque esto puede deberse a la necesidad de soportar los de la nave, los más gruesos (1'90), todo el peso de la bóveda de cañón.

2.^a El resto de la nave, hoy desaparecido y que no corresponde al mismo plano de edificación de la parte que queda. Tiene 70 centímetros más de anchura, debida a una disminución en el espesor de los muros de 35 cm. ⁶⁶.

No sé qué causa motivaría esta diferencia de grosor, es posible que el deseo de dar mayor anchura a la nave sin trascender al exterior, o de dar más luz al edificio, abriendo nuevas ventanas, lo que resultaría menos complicado con un muro menos ancho, o a que debía soportar una cubierta no tan pesada. Sea por lo que fuere, el caso es que ha sido precisamente la parte que antes se ha destruido.

DECORACIÓN PICTÓRICA

Frente a la inexistencia de decoración escultórica, la iglesia de los Dolores de Monflorite tenía una abundante decoración pictórica.

Dichas pinturas recubrían los tres ábsides, la imposta que corre a lo largo de ellos, los arcos torales, los pilares, las trompas y hasta la cúpula del cimborrio. Es posible que se extendiesen también por la nave,

66. Comprobado directamente en el edificio.

pero no es posible afirmarlo ya que en la parte que queda no hay restos. Su posterior enlucido y el ser la parte más expuesta a la intemperie han podido ser las causas de su desaparición.

PINTURAS EXISTENTES.—Las partes mejor conservadas se encuentran en el ábside central. En el cascarón que lo cubre queda una pata y una cola de animal y la parte inferior de una mandorla almendrada. En el semicilindro y a ambos lados de la ventana, restos de edificaciones y una escena de banquete, separados por dos cintas verticales. Y en la imposta que separa ambas estructuras, unas franjas rojas y amarillas.

Algo se distingue también en las trompas: cuatro líneas, negra, roja y dos negras, que siguen la dirección de las juntas y una a modo de roseta o palmeta, formada por líneas onduladas rojas y negras, alrededor de la clave.

Los arcos torales, en su trasdós, conservan restos de líneas rojas, amarillas y negras, que los enmarcarían. La cúpula del cimborrio tiene en sus juntas restos de pintura roja y cal blanca, lo que permite deducir que estaría pintada de blanco, traduciéndose su estructura pétreo al exterior por líneas rojas.

En los ábsides laterales se ve: en el de la fachada sur, a la derecha de la saetera, dos figuras de santos, seguramente apóstoles, parte de una tercera, otra en actitud de oración, una especie de árboles y, al parecer, otra más con un traje rosado. Encima de ellas se observan una serie de letras que indicarán los nombres de los personajes allí representados⁶⁷. En el de la parte norte, dos líneas verticales, una roja y otra amarilla, que separarían los temas allí representados.

El mal estado en que ahora se encuentran estas pinturas se debe, en parte, a que la piedra ha escupido la cal y con ella lo pintado, y en parte también al repinte que recibió la iglesia posteriormente. De este último quedan algunos restos: unos flecos en los pilares y unas flores de buen tamaño en el intradós de los arcos. Si se quitase podría salir a la luz bastante parte de la primitiva pintura que ahora está oculta.

ICONOGRAFÍA Y CARACTERÍSTICAS GENERALES.—La iconografía resulta un poco difícil de precisar, ya que no ha llegado ninguna escena completa.

En el cascarón del ábside central, aparecería una representación de Cristo en Majestad, rodeado de los símbolos de los evangelistas. Cristo

67. Tómese lo dicho con reservas; la escena está muy incompleta.

estaría colocado dentro de una mandorla, de la que se ve únicamente la parte inferior, y que ocuparía la mayor parte de la semicúpula del ábside, siendo, al parecer, de forma sensiblemente redondeada. A su izquierda, el león de san Marcos, como tal interpreto la cola y garra antes citadas, y a su derecha, el toro de san Lucas, del que se traduce algo al exterior. En la parte superior, el águila de san Juan y el ángel de san Mateo.

La franja que forma la mandorla está delimitada por líneas negras y decorada en su interior por motivos festoneados que tienen dentro de cada onda una rayita blanca entre dos negras.

La pata, que parece afianzarse en el suelo, es realista en su línea general, hasta las uñas están perfectamente marcadas, pero su dibujo interior es totalmente convencional, semejante en la manera de estar tratado al de la mandorla. La cola, que flota en el aire siguiendo la línea de la pata, termina en tres franjas, delimitadas antes de separarse del grueso de ésta por tres líneas negras.

Los colores utilizados son: el amarillo, como color básico; el negro y rojo, para siluetear las figuras y decorar el interior, y algo de blanco en las uñas de la pata y en pequeña medida en la mandorla.

La composición no se sale de la superficie del ábside en que está enclavada.

En el semicilindro del ábside, inmediatamente por debajo de la imposta, corre una franja decorativa realizada a base de motivos geométricos combinados con recodos florales. El motivo geométrico se constituye por una cinta plegada a crestas, a manera de dientes de sierra, entre dos paralelas. Entre ambas quedan unos triángulos alternados, dentro de los cuales están inscritos los motivos florales, formados por tres hojas.

Los colores utilizados en ella son: el negro, delimitando el trazado lineal de toda la composición; el amarillo, que colorea las dos cintas paralelas, y el rojo y el blanco, la plegada en ángulo, utilizándose también este último en el motivo floral.

Este tipo de franja, que da un agradable aspecto a la composición, aparece con frecuencia en pinturas catalanas y aragonesas de los siglos XII y XIII, con algunas variantes en el motivo interior ⁶⁸.

68. En Cataluña: Bohi, Angulasters, San Perre de Tarrasa, Santa María de Tahull. En Aragón: Bierge, Liesa, Barluenga, Pompeín, San Juan y San Valero de Daroca, la cripta de Sos.

Debajo y delimitada por ella, se encuentra la composición más interesante, o al menos la que ahora mejor se puede estudiar. «Pueden distinguirse pintadas—dice Post⁶⁹—representaciones de edificaciones y una escena de personas comiendo en una mesa, acaso las Bodas de Caná o la Última Cena».

La serie de edificaciones, se extiende a ambos lados de la ventana, a lo largo de toda la parte superior del semicilindro del ábside en la izquierda y hasta una tercera parte en la derecha. Comprende, lo que ahora se ve, seis edificios, cuatro a la izquierda y dos a la derecha. Son todos del mismo tipo, una fachada central extremadamente alta, cubierta con tejado a dos vertientes y adosada a ella la lateral, indicada por una línea inclinada. Dentro de su uniformidad, presentan una cierta variación en la manera de estar colocadas las puertas, todas del mismo tipo, y las ventanas, de tipos diferentes.

Las puertas, que unas veces aparecen en la fachada lateral y otras en la principal, son todas iguales, muy alargadas, terminadas en arco de medio punto y rodeadas por una línea negra que figurando un arco las enmarca. Su tipo, pues, no presenta nada de especial⁷⁰.

Las ventanas son de tipos y tradiciones distintas:

- 1.º Circulares, las más abundantes.
- 2.º Con arco de herradura, una pequeña en el primer edificio, a la derecha de la saetera.
- 3.º Cuadrilobulada, una de gran tamaño en el segundo edificio, a la derecha de la saetera.

Frente a las otras de tipo tradicional, esta última nos habla ya de una nueva corriente distinta a la románica⁷¹. Su utilización responde a una especie de moda extendida hacia el siglo XIII y traída a España por las nuevas corrientes góticas. En Aragón la encontramos también en otras pinturas murales: San Fructuoso de Bierge, Pompeín, Sijena.

La de Monflorite está tratada con cierto descuido, se inclina hacia la derecha y sus lóbulos son desiguales. El pintor parece concederle una gran importancia, está en primer plano, pintada en rojo, enmarcada

69. Op. cit., p. 178.

70. Las de San Baudel de Berlanga, panteón de San Isidoro de León, San Fructuoso de Bierge, Pompeín, frontal de Wich y frontal de Liesa son del mismo tipo.

71. Si es poco frecuente su uso con función arquitectónica lo es en cambio como elemento decorativo, apareciendo también con frecuencia en relieves, miniaturas, frontales y pintura mural de Francia, Italia, Alemania y España en el gótico primitivo.



8. -- Detalle de la parte derecha del ábside central



por una línea negra y es la que tiene mayor tamaño. Quiere que se vea, y en efecto es uno de los primeros elementos con que se tropieza al ver la línea general de edificios. A su derecha e izquierda se ven dos ventanas circulares.

Los edificios están pintados con una ausencia casi total de perspectiva, que intenta darse por una inclinación de las líneas que marcan las fachadas laterales. Los sillares están figurados por líneas horizontales y dobles líneas verticales, al uso de la época ⁷². El color utilizado para trazarlos es blanco o negro, según convenga hacerlos resaltar sobre un fondo claro, blanco o amarillo, o rojizo, pudiendo aparecer de ambos colores en un mismo edificio. En conjunto, la serie de edificaciones da la impresión de estar trazada con poco cuidado y con rapidez, las líneas que figuran los muros se inclinan y se tuercen caprichosamente ⁷³.

Es curioso que aparezcan como tema exclusivo de una composición y precisamente en el lugar más importante de la iglesia. Esto no es, desde luego, frecuente.

Resulta difícil saber el motivo que indujo a nuestro anónimo pintor a representarlos. ¿Fue un recurso fácil de llenar espacio? Yo diría que no. Lo más lógico, a mi modo de entender, es que se trate de una representación de «la Jerusalén» con su doble carácter de ciudad celeste e histórica. El lugar preferente en que se desarrolla la composición parece confirmarlo y todavía más el hecho de que a su derecha se representa una «escena de banquete», que no es sino la Santa Cena. Con lo cual tendríamos una continuidad narrativa, además del posible valor simbólico de los edificios en sí. ¿Y quién sabe si delante de ellos no se ocultará bajo la cal la escena de la entrada de Jesús en Jerusalén?

Los colores utilizados son: amarillo, negro, blanco y distintas tonalidades de rojo (rosado, ladrillo) debidas a combinaciones rojo-amarillo. Los tejados son negros, en el resto hay una notable variedad cromática dentro de los pobres colores utilizados. En un mismo edificio se matizan diversos tonos sin llegar a fundirse; en el último de la derecha de la ventana puede observarse esto con mayor claridad. En conjunto producen un efecto agradable.

72. Por ejemplo, pinturas de San Fructuoso de Bierge o miniaturas del *Liber Feudorum maior*.

73. Este hecho lo he observado también en otras pinturas: San Baudel de Berlanga, Pompíen.

Dos franjas verticales, una roja y otra amarilla, delimitadas por líneas negras y divididas por una de puntos del mismo color (exactamente iguales a las de Bierge), dan paso y a la vez separan a la escena siguiente.

Esta representa la Santa Cena. De ella se distinguen claramente tres apóstoles y parte de otro situados tras una mesa provista de vajilla y semicultos por la cal a Cristo, san Juan y Judas.

Los apóstoles están de frente, en la misma actitud y la misma posición. Llevan un nimbo amarillo muy pequeño, enmarcado por una línea negra, alrededor de la cabeza. La mesa, sin mantel, está provista de vajilla, copas de pie alto de tipo de cáliz y escudillas también con pie, y alimentos, pescado sobre las escudillas y pan. La disposición de una y otros, es: copa alta, escudilla con pescado, pan, copa alta, otro pan y otra escudilla. Están pintados con color amarillo. Cristo está en el centro, junto al cuarto apóstol; su figura es de mayor tamaño y su nimbo también es mayor. Juan reposa la cabeza en su pecho. Judas está colocado aparte, delante de la mesa en posición arrodillada (al parecer para no ocultar la figura de Jesús), tiene una mano extendida hacia adelante en actitud de meter la mano en el plato con pescado. En muchas representaciones recibe a la vez la comunión de la mano de Cristo, aquí no es posible distinguirlo.

Por consiguiente, esta Santa Cena responde a la iconografía típica occidental ⁷⁴.

Post ⁷⁵ y Del Arco ⁷⁶, dudaban entre si se trataba de la dicha Santa Cena o de las Bodas de Caná. Mi afirmación está plenamente corroborada por tres hechos:

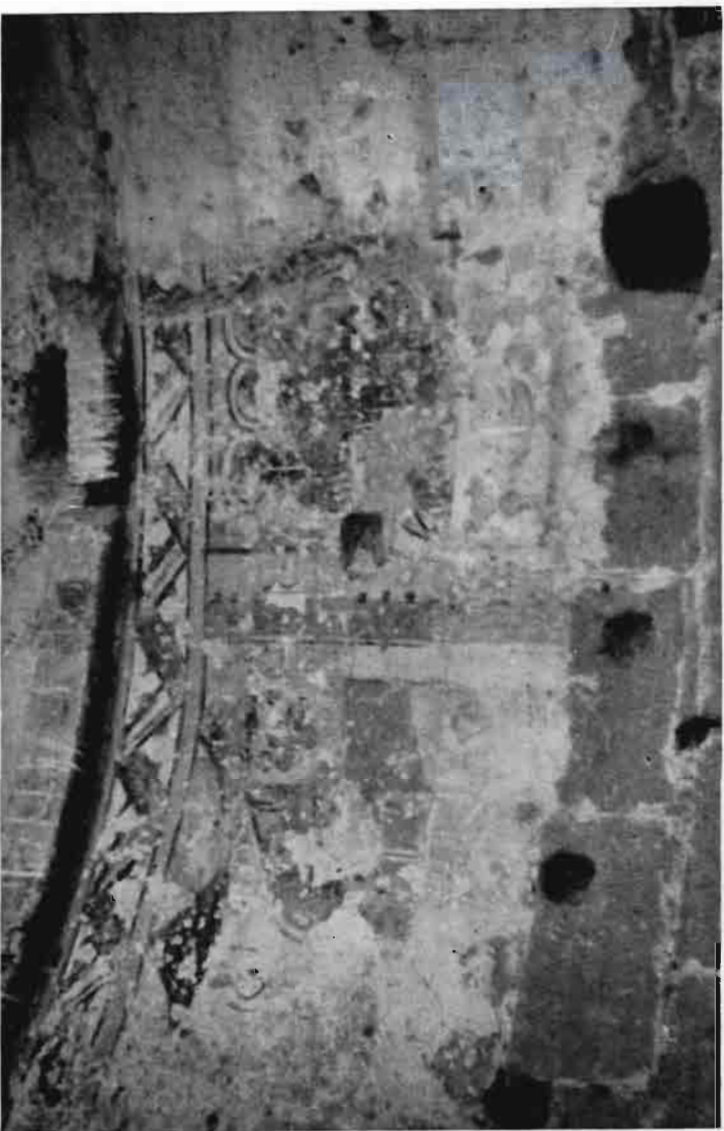
1.º Todas las figuras van nimbadas; en cambio, en las Bodas de Caná, los únicos que lo llevan son Jesús y la Virgen, y en todo caso algún apóstol, si excepcionalmente aparece.

2.º La vajilla que aquí aparece es la típica de las representaciones de la Cena (muy semejante a la del frontal de Surigerola, M. A. C., Barcelona) y no de las Bodas de Caná. Las copas altas, en forma de cáliz, van bien a la simbología eucarística de la Cena, y la escudilla con

74. Definida por L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien-Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament*. París, 1957, págs 411 y ss, y E. MALLÉ, *L'art religieux en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age...*, París, 1931, t. I, p. 184.

75. Op. cit.

76. *Catálogo monumental de España. Huesca*, p. 174, y *La pintura mural en Aragón*, B. S. E. E., 1924, p. 225.



9.—Detalle de la decoración pictórica de la parte derecha del ábside: continuación de la serie de edificios y Santa Cena

pescado es un elemento que no falta nunca en esta representación. Por el contrario, en ningún sitio aparecen las seis hidrias imprescindibles en las Bodas de Caná.

3.º Además, aunque no muy claras, se ven las figuras de Cristo, san Juan y Judas, las más características en una representación de la Santa Cena.

Un hecho curioso que he observado, es que los apóstoles parecen estar de pie, ya que las tres cuartas partes de sus cuerpos sobresalen por detrás de la mesa ⁷⁷, aunque podría deberse a una falta de proporción. Su actitud es impasible, miran hacia adelante y ninguno hace ademán de comer. Da la impresión de que más que vivir una escena están asistiendo a un rito. Por otra parte, los alimentos y la vajilla, alineados en su mayor parte en un primer plano, más parecen ser símbolos que estar dispuestos para ser ingeridos y utilizados. No hay ninguna concesión a elementos accesorios, como cuchillos, jarras..., ni anecdóticos, que en otras representaciones de carácter más narrativo aparecen.

El tipo étnico de los personajes no responde al que se traduce en pinturas románicas catalanas y castellanas, e incluso algunas aragonesas de la época. Sus cabezas tienen forma cordiforme y sus cabellos rubios descienden hasta los hombros, curvándose graciosamente hacia arriba. Se nota en ellos una influencia de la corriente gótica francesa. Su cuello es esbelto y separa claramente la cabeza del resto del cuerpo. Los pliegados de los paños están tratados de manera realista, tienen cierto volumen; su modelado se logra a base de dar unos toques blancos sobre el fondo más oscuro del ropaje. Aunque angulosos, en su realismo denotan una señal del goticismo que aparece hacia mitad del siglo XIII. Semejan, en la manera de estar tratados, a los de San Miguel de Foces, a los de Bierge y a los de algunos frontales como el de Greiza o el de Santa Eugenia, próximo estilísticamente a San Miguel de Foces.

Me atrevo a opinar que en Monflorite, a la Santa Cena ⁷⁸, le antecederían y seguirían la representación de otra serie de escenas de la

77. RÉAU, op. cit., cita a modo de excepción el tímpano de la catedral de Estrasburgo, donde, según él, están de pie para conformarse al rito pascual de los judíos, que se ponen de pie para comer el cordero.

78. La encontramos también representada en pintura española románica, en: San Baudel de Berlanga, la Seo de Urgel, Roda, en los frontales de Surigerola, de la colección Espona, baldaquiro de Tost y en uno dedicado a la Pasión y procedente de la provincia de Huesca. En este último, la Cena ocupa su parte inferior izquierda y por encima de ella y a lo largo de todo el frontal corre un friso decorativo igual al de Monflorite, curiosa coincidencia.

Pasión. Las figuras se prolongan a lo largo de los pilares, pasando de un ábside a otro. La escena que figura a la derecha de la ventana del ábside sur parece ser una Oración en el Huerto. ¿Y quién sabe si entre ella y la Santa Cena no estará el Lavatorio?

TÉCNICA.—Se trata de pinturas al temple, ejecutadas sobre una delgada capa de cal. Ofrecen poca adherencia, desprendiéndose con facilidad.

Los contornos vienen delimitados por un trazado lineal que perfila el dibujo y determina la forma definitiva. Sin embargo, el dominio excesivo de la línea empieza a ceder paso al color, que juega ya en esta composición un papel importante. Tímidamente se introducen suaves veladuras y medias tintas, que según Cook parecen incorporadas a nuestra pintura por influencia del arte francés del siglo XIII.

No existe perspectiva ni proporción. Las figuras se colocan en una línea continua, edificios y personas tienen la misma entidad. El fondo que en las pinturas catalanas de pleno románico tiene un papel importante, casi una entidad propia, aquí carece en absoluto de él, es simplemente el lugar sobre el que se pinta. Las escenas están separadas por franjas iguales y colocadas cada una de ellas en su respectivo compartimento. Sus figuras son pequeñas, claro influjo de los frontales pintados.

La paleta de nuestro pintor es pobre. Negro, rojo, amarillo y blanco, como ya he apuntado, son sus colores básicos. Pero el hombre se esfuerza por conseguir un buen conjunto cromático y a veces lo consigue. Se nota un intento de introducir combinaciones de color fácil de ver en la serie de edificios.

ESTILO Y CRONOLOGÍA.

Encuadre estilístico.—Según Post ⁷⁹ se trata de pinturas «románicas más bien que góticas».

Por su temática: Pantocrator, Santa Cena, tipo de franja decorativa, caen dentro del románico. Pero hay una serie de detalles que nos hablan de influencias góticas: el tipo étnico de los apóstoles, el realismo del plegado de los ropajes, la ventana cuadrilobulada, ese intento de introducir medias tintas.

Hay que colocarlas, dado su estilo y emplazamiento geográfico, dentro de ese grupo de pinturas que constituyen la llamada «Escuela

79. Op. cit.

de Huesca». Escuela que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV y cuyas características generales son la distribución de los temas en franjas paralelas y las influencias francesas, especialmente las escuelas del Sur (Puy, Vienne, Evrón).

Pertenecen a lo que podríamos llamar pinturas de transición, son una de esas «mezclas híbridas» en las que coexisten las tradiciones románicas con los nuevos aportes del gótico francés.

Técnicamente, en lo que se puede apreciar, no están demasiado lejos del maestro de San Miguel de Foces (lugar no muy lejano a Monflorite). La manera de tratar la franja decorativa es la misma; en ambos hay un intento de producir relieve que no consigue tanto el de Monflorite; la cinta que se pliega, en la parte inclinada hacia la derecha, se ve matizada en los dos (también en Bierge) por unas líneas oscuras; el motivo floral es en cambio más ligero, más flúido, más gótico en San Miguel. La manera de plegar los paños también revela ciertas semejanzas y algo la forma de concebir las cabezas. La composición es, sin embargo, más movida, más jugosa en Foces.

¿Aprendería la técnica el maestro de Monflorite en el de Foces? Desde luego está por debajo de él. Nuestro pintor podría quedarse en una discreta segunda fila. No es un gran artista, pero sí un conocedor del oficio. Un hombre que maneja a su manera las nuevas fórmulas gótico francesas, pero que no puede desarraigar su hispanismo y mete una ventana con arco de herradura en uno de los edificios que pinta.

Es posible que pintase en otros lugares de la región o que tuviese algún discípulo o fuese imitado por otros. Las pinturas de la ermita de Pompíen (Lascasas), lugar muy próximo a Monflorite, tienen bastantes elementos comunes con éstas: la misma franja decorativa, aunque de trazo más inseguro, ventanas cuadrilobuladas, puertas de igual tipo, figuras de pequeño tamaño, edificios que se tuercen. En conjunto son inferiores a las de nuestro pintor, con el que pudieron tener alguna relación. Con las de Bierge también presenta algunas afinidades.

Cronología.—Hay un hecho indudable, se trata de pinturas no anteriores al siglo XIII:

1.º La construcción del santuario donde aparecen se terminaría a muy finales del siglo XII y las pinturas lógicamente tienen que ser posteriores.

2.º Por otra parte, la moda de la pintura llega tarde a Aragón. Post, Gudiol, Cook y otros autores están de acuerdo en afirmar que

antes del siglo XIII apenas sí tiene importancia esta región de la historia de la pintura española, el interés demostrado en ella «por la escultura monumental y la estructura de cantería»⁸⁰ es la causa de ello.

3.º La presencia de elementos y técnicas que no pueden ser en ningún modo anteriores a este siglo.

Del Arco⁸¹ dice que son de final del período románico (siglo XIII), junto con las de Bierge, San Miguel de Barluenga y Liesa.

Afinando más la cronología, yo las situaría hacia finales del siglo XIII. El realismo de los plegados, las veladuras de los colores, prueban que no puede adelantarse su fecha más allá de la mitad del siglo. Las relaciones técnicas con el maestro de Foces confirman lo avanzado de su cronología.

Así, pues, concluimos afirmando que la iglesia de los Dolores de Monflorite fue pintada por primera vez con posterioridad a 1264, en que llegaron los frailes mercedarios. Pudiendo formar parte dicha pintura del «melioramento» que pensaban hacer los frailes en la iglesia.

EL CLAUSTRO

EMPLAZAMIENTO.—No queda nada del claustro, pero puede saberse dónde estuvo⁸², ya que sus huellas han quedado impresas en los muros y hay noticias literarias relativas a él.

Estaba situado en la parte sur, donde normalmente suele estarlo, por ser la más resguardada.

Su construcción debió crearles alguna dificultad a causa de la disposición de la iglesia. El plano trebolado del santuario dificultaría la exigencia de un plano regular del claustro y de los edificios conventuales que le rodearían⁸³.

En las iglesias con crucero suele partir de él, prolongándose hacia la nave, aquí hubiera resultado difícil hacerlo así. Por eso debió pensarse en construirlo partiendo del ábside central, continuando por el

80. COOK y GUDIOL, *Pintura e imaginería románica*, «Ars Hisp.», t. VI, p. 107.

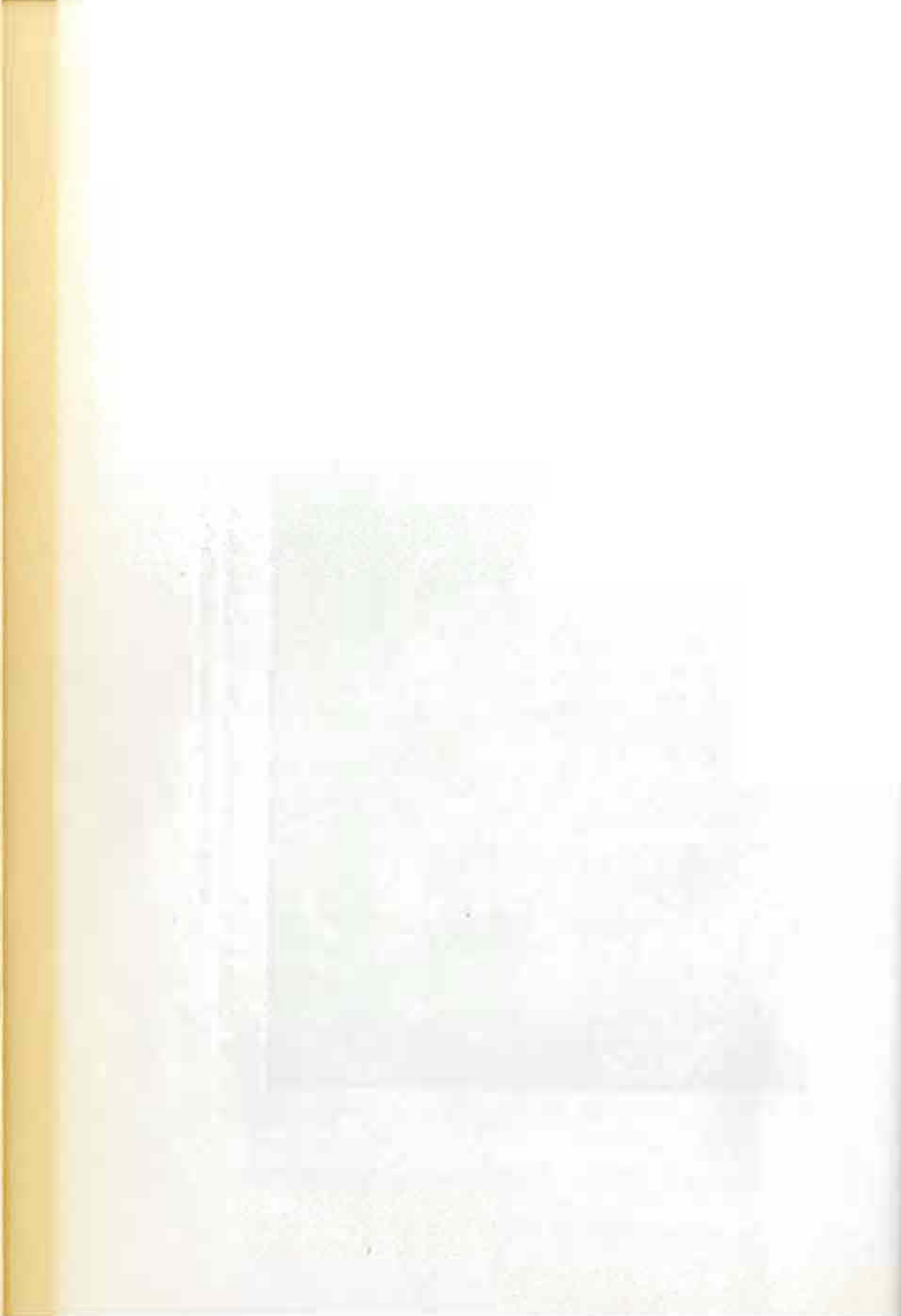
81. *El arte románico en región pirenaica*, p. 200.

82. CARRERAS CANDÍ, *op. cit.*, p. 137, se muestra menos optimista: «Nadie podrá señalarlo—dice—...ni las piedras quedan».

83. Este es otro de los motivos, además de los citados, que me inducen a pensar que claustro e iglesia no fueron concebidos a la vez.



10. — Detalle de la parte izquierda del mismo. Obsérvese la decoración pictórica: la franja decorativa y la serie de edificios que creemos representación de Jerusalén



del sur y prolongándolo hasta donde empezaba la parte de nave que ahora ya no existe. Una puerta, la de entrada, conduciría desde la nave de la iglesia hasta él; de ella, de 1'70 de ancho, quedan restos en su parte inferior. Otra accesoria y de pequeñas dimensiones, llevaría a él, y posiblemente también al lugar utilizado como sacristía, desde el interior del santuario. Puerta que se ve en el ábside central cerrada por piedras.

La situación que he trazado no es una mera suposición: una línea hundida en el muro recorre, siguiendo la alineación de los sillares, todo el ábside sur por encima de la ventana y se prolonga hasta un tercio del central, precisamente hasta el lugar donde se ve la pequeña puerta antes citada. Desde el punto donde se detiene, desciende otra transversalmente cruzando la saetera del ábside central.

La primera de dichas líneas indica el lugar donde estaría el claustro y su altura. Bajo ella se ve una serie continua de mechinales, que se duplica en el ábside sur; de ellos saldrían las vigas que sostendrían su cubierta.

Hay, además, otra serie de detalles interesantes que se pueden observar en este ábside:

1.º En el muro hay dos huecos rectangulares de igual tamaño que indican el lugar donde estuvieron dos sepulcros. Están colocados a la altura de la parte inferior de la ventana y, como es lógico, dentro del claustro.

2.º Carece de alero, no hay ni cornisa ni modillones. La única explicación que cabe dar a este hecho, es que fueron arrancados (quedan sus huellas). No cabe la suposición de que se cayesen, y menos todos, ya que están en la parte más resguardada, y en cambio se conservan todos los de la fachada norte y este, mucho más expuestos a los vientos. No sabemos con qué objeto se arrancarían, pero parece lo más probable suponer que se hizo para construir sobre el claustro y hasta donde termina el ábside una habitación, que quizá fuese utilizada como dormitorio de los frailes (en otros monasterios estaba colocado allí).

Para alguna de estas afirmaciones cuento por fortuna con testimonios, aunque escasos, de personas que vieron el claustro:

Aynsa ⁸⁴, hablando de don Iñigo López, dice: «Está enterrado este caballero... a la entrada del claustro de los Dolores, a las espaldas de

84. Op. cit., p. 647.

una de las capillas colaterales de la mayor ⁸⁵, que venía a estar frente donde antiguamente estaba el altar de la Madre de Dios de los Dolores porque la puerta de esta capilla salía al claustro como hoy se la ve cerrada».

P. Huesca, aludiendo a la capilla de la Virgen de los Dolores, afirma ⁸⁶: «Y tenía su puerta al claustro, la que aún ahora se ve macizada con piedras».

ESTILO.—Cuadrado ⁸⁷ lo describe como «de sencillos arcos ojivos». Es decir, un claustro gótico. Esto mismo opina Del Arco.

No debía ser de grandes proporciones.

CRONOLOGÍA.—Se iniciaría su construcción poco después de 1264, después de establecidos los frailes. Fecha que coincide con el hecho de que los arcos sean ojivales.

Lo desde luego seguro es que, hacia 1325, estaba ya construido. Don Iñigo López fue enterrado en él por una donación hecha en su testamento, dado el 5 de junio de 1325.

ENTERRAMIENTOS: SUS CLASES

Encontramos tres tipos de sepulcros:

- 1.º En el interior de la iglesia.
- 2.º En el muro exterior del ábside Sur, lugar del claustro.
- 3.º Excavados en la roca.

SEPULCROS DEL INTERIOR.—Están situados en la parte central inferior de los ábsides laterales, uno en el de la derecha y otro en el de la izquierda. Son de forma rectangular, siguiendo la curvatura del ábside y de igual tamaño, 2,20 m. de largo por 0,73 de ancho.

La primera persona que debió recibir sepultura en la iglesia fue don Blasco Maza, que en su testamento ⁸⁸, con fecha 6 de junio de 1241, manifestaba: *In ecclesia Sancte Marie Montis Floriti meam eligo sepulturam.*

85. Op. cit., p. 47.

86. Sería el primero de los sepulcros indicados.

87. Op. cit.

88. ACH, *Libro de la Cadena*, doc. 965, p. 505.



11. — Conjunto de pinturas del ábside central. En la parte superior estaba representado el Pantocrator



12. — Detalle del ábside sur: emplazamiento de los sepulcros adosados al mismo y situados en el claustro



Más de un siglo después fue enterrado en la capilla de Santa Ana don Lope de Gurrea, que murió en septiembre de 1381. Y pocos años más tarde, su hijo don Juan López de Gurrea y esposa doña Francisca López de Heredia, según ordenaron en su testamento dado en 1401.

¿Cómo serían estos sepulcros? Es de suponer que se tratase de dos sarcófagos que irían empotrados en los huecos que ahora quedan. Y de factura tosca, según describe Quadrado.

ENTERRAMIENTOS DEL CLAUSTRO.—En el lugar que fue claustro existen dos huecos rectangulares, de igual longitud aproximadamente que los del interior pero de un tercio menos de anchura. Están situados a ambos lados de la ventana del ábside sur. Los sarcófagos que en ellos se empotrarían irían sostenidos por tres sillares, a manera de toscas ménsulas, que todavía pueden verse.

En el de la izquierda estaría enterrado el tan citado don Iñigo López.

SEPULCROS EXCAVADOS EN LA ROCA.—Se encuentran en torno a la iglesia, junto al ábside de la fachada norte y al lugar por donde correría el muro que cerraría la nave por la fachada sur.

Del Arco ⁸⁹ los cita junto con los de Pompeín, San Urbez y Nocito. Y Carreras Candí ⁹⁰ observa que su forma «es muy diferente de los otros que se habían visto en Cataluña, pues no siguen tanto la forma del cuerpo humano».

Esta misma sugerencia se me ocurrió viendo los de San Juan de Uncastillo, ya que frente a la forma de éstos en que aparece perfectamente marcada la cabeza por un semicírculo y el cuerpo en forma trapezoidal, los de Monflorite son más bien ovalados y sin estar diferenciada la parte de la cabeza.

Están orientados de Oeste a Este, como los antiguos enterramientos cristianos y como en general los de este tipo. Su forma es, dentro de estos sepulcros, la más sencilla ⁹¹. Se cubrirían con una losa que ahora ha desaparecido.

89. *El arte románico en la región pirenaica*, p. 129.

90. *Op. cit.*, p. 137.

91. *Ibidem*.

Es esta una forma de enterramiento que abunda bastante, «se puede decir que se usaba en toda la península Ibérica, e incluso en toda la Europa cristiana, se citan en Francia, en Italia»⁹².

En España se utilizan desde el siglo IX al XIII. Los de Monflorite, o al menos parte de ellos, tienen que ser anteriores a 1264. En el documento por el que se da la iglesia de los Dolores a la Orden de la Merced, el obispo de Huesca, don Domingo Sola, habla de las personas: *Qui apud dictam ecclesiam hactenus sunt sepulti*⁹³.

Al principio se creyó que este tipo de sepulturas no eran enterramientos cristianos, más tarde se generaliza la opinión de que lo son⁹⁴, su disposición más sencilla existe ya en las catacumbas y es, por otra parte, la forma misma de los sarcófagos cristianos. Las personas que en Monflorite fueron enterradas en ellos eran desde luego cristianos que habían beneficiado de alguna manera a la iglesia con donaciones de mayor o menor cuantía.

LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

No es posible hacer de ella un estudio directo, ya que fue quemada, tras descubrirse el sitio donde estaba escondida, a principios de nuestra guerra civil. Lo único que se conserva es el Cristo, restaurado por el pintor oscense señor Bueno. Así, pues, voy a basar mi estudio en dos fotografías⁹⁵ que son las únicas que quedan de la imagen.

El P. Faci⁹⁶ la describe muy brevemente: «Es la imagen—dice—de madera, tiene en sus brazos a Nuestro Señor Jesucristo difunto; pedestal e imagen tienen de alto como cinco palmos». Don Ricardo del Arco habla de «virgen románica»⁹⁷.

Se trata de una Piedad: la Virgen, al pie de la cruz, sostiene a Cristo yacente.

92. PUIG Y CADAVALCH, op. cit., t. II, págs. 415-418.

93. ACH, arm. 2.º, leg. 9, núm. 557.

94. Opinión sostenida por Zobel, Amador de los Ríos, Fernández Guerra y Bonet y Siso (véase PUIG Y CADAVALCH, op. cit., t. II, págs. 415-418).

95. Hechas por don Ricardo Compairé y que amablemente me prestó el alcalde de Monflorite.

96. *Aragón, reino de Cristo*, p. 117.

97. *Catálogo monumental de España. Huesca*, p. 177.

La imagen de María resulta desproporcionada con respecto a la de Jesús, que es demasiado pequeño para ella; la postura de su cuerpo, de pie, y la expresión de su rostro, de beatífica indiferencia, no se corresponden con el hecho de estar sosteniendo a su Hijo muerto. Cristo descansa en ella de una manera un tanto artificial y se sostiene unido por clavos y una banda de tela que rodeaba a ambas imágenes.

No se trata, pues, de un grupo escultórico, sino de dos esculturas diferentes que no se corresponden estilísticamente.

La Virgen es una imagen gótica, vestida posteriormente. Su rostro es de forma ovoide, tiene la nariz afilada y un poquito larga, las cejas marcadas por una pequeña línea en relieve y los ojos saltones.

He encontrado una gran semejanza entre ella (en lo que al rostro se refiere; lo demás no puede verse por cubrirlo sus ropajes) y una imagen, también de madera ⁹⁸, perteneciente a la colección Carlos Vallín (Barcelona). «Da la impresión de algo arcaico—dice Meyer—. El carácter español provinciano se acredita de la mejor manera en el trato de la cabeza, corte de la nariz y ojos». Características que podrían aplicarse perfectamente a nuestra imagen. Esta semejanza puede hacerse extensible a una escultura del arcángel san Gabriel ⁹⁹ relacionada con la escuela de Lérida; la misma forma del rostro, la misma manera de trazar las cejas y los ojos, la misma expresión de la cara, un poco más sonriente en el ángel. Tal es así que me atrevería a hablar de un mismo maestro, o por lo menos de una misma escuela, para los tres, y sobre todo para las dos primeras.

Las cronologías establecidas son: segunda mitad del siglo XIII para la santa y primer cuarto del XVI para el arcángel. La imagen de la Virgen lógicamente estará en estas mismas fechas.

El Cristo es una imagen posterior, de trazas ya renacentistas, aunque con resabios góticos, fechable hacia muy principios del siglo XVI. Obra de cierto valor artístico, con buen estudio anatómico, especialmente en las piernas y pies. El pelo, trazado a hiladas, cae sobre su hombro derecho, hacia donde Cristo inclina la cabeza. Está muy lograda la expresión de reposo, de descanso tras de la muerte. Es muy humano. Sus manos, unidas delante, y sus pies, están taladrados por los clavos de la cruz.

98. MEYER, *Estilo gótico en España*, Espasa-Calpe, 1929, fg. 43, p. 195.

99. *La escultura gótica*, «Ars. Hispaniae», t. VIII, fg. 180, p. 188,

De lo expuesto deduzco que la Virgen, escultura gótica de fines del siglo XIII, a principios del XVI fue vestida y transformada en Piedad tras añadirle el Cristo ¹⁰⁰.

Es posible que la imagen, en su forma primitiva, tuviese las manos juntas, como la santa de la colección Vallín, y como una vez vestida no se le iban a ver, se le pusiesen unas nuevas ya en disposición de sostener al Cristo, con el que se corresponden estilísticamente.

100. El cronista Dormer cita un milagro relacionado con la imagen, ya bajo la advocación de Virgen de los Dolores, en 1533 (vease págs. 7 y 8 y nota 33).