

LOS GUERREROS DE LA LUZ: VICISITUDES DE UN FRAGMENTO MURAL OLVIDADO PROCEDENTE DE LA ERMITA DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ*

RESUMEN En este artículo, en el que se estudia un fragmento mural procedente de la ermita de San Fructuoso de Bierge y conservado en los fondos del Museu de Montserrat casi inédito y olvidado por la historiografía durante décadas, se aporta una lectura verosímil de su simbolismo, vinculado a la estética de la luz propia del mundo bajomedieval.

PALABRAS CLAVE San Fructuoso de Bierge. Gótico lineal. *Strappo*. Josep y Ramon Gudiol Ricart. Patrimonio emigrado. Jaime II. Vía prepirenaica. Siglos XII-XV. Fragmento mural. Museu de Montserrat. Simbología del arte medieval. Estética de la luz sagrada. Física óptica medieval.

ABSTRACT This article, which studies a mural fragment from the hermitage of San Fructuoso de Bierge preserved in the collections of the museum of Montserrat, almost unknown and forgotten by historiography for decades, provides a plausible reading of its symbolism, linked to the aesthetics of light characteristic of the late medieval world.

KEYWORDS San Fructuoso de Bierge. Linear gothic. *Strappo*. Josep y Ramon Gudiol Ricart. Emigrated heritage. Jaime II. Pre-Pyrenean way. 12th-15th centuries. Mural fragment. Museum of Montserrat. Symbolism of medieval art. Aesthetics of sacred light. Medieval optical physics.

* Doctor europeo en Historia del Arte. bernuesji@hotmail.com

LA ERMITA DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE: ASPECTOS GENERALES

La ermita de San Fructuoso de Bierge es un templo de transición románico-gótica orientado hacia el este, de aspecto muy austero y sin decoración escultórica alguna. Construido con piedra regular excepcionalmente bien escuadrada, llama mucho la atención el alzado de su planta sobre podio, una solución exclusiva, no vista más que aquí en toda la zona, que determina el acceso a su interior por tres peldaños y sirve para marcar un zócalo perimetral en el exterior y una bancada corrida por todo el perímetro en el interior. La parte interna se dispone como una única nave de planta rectangular con cuatro tramos separados por tres arcos diafragma apuntados y un testero plano profusamente decorado con pinturas murales. Cuenta con portada orientada al sur con módulo adelantado y abocinada con arquivoltas de medio punto, cubierta a dos aguas con alero decorado a base de canecillos lisos y un único vano original¹ al que se unieron otros dos abiertos posteriormente en fecha indeterminada, uno de los cuales destruyó para siempre, de forma muy agresiva, parte del ciclo pictórico mural dedicado a san Juan Evangelista desarrollado en el muro sur —en el lado de la epístola—.

Las pinturas murales resueltas en estilo gótico lineal desplegadas en su cabecera son los elementos más meritorios y espectaculares del templo. Cuando fueron arrancadas por los hermanos Josep y Ramon Gudiol Ricart mediante la técnica del *strappo*,² en 1949, el conjunto se dividió en tres lotes. Uno —el del testero, situado en el muro este, incluidos los dos grandes ángeles que decoran la cara interna del tímpano del arco de acceso al presbiterio— se lo quedó el obispado de Huesca con el objetivo de enriquecer los fondos de su Museo Diocesano,³ que en esos momentos se estaba constituyendo.⁴ Tras algunas vicisitudes, esa porción fue finalmente restaurada por el Gobierno de

¹ Existe una pequeña cuarta ventana centrada en la parte superior del muro oeste, actualmente cegada, que muy probablemente sea original y haya servido para multiplicar los efectos de la luz del ocaso en el interior del recinto sagrado. Actualmente una construcción anexa más reciente impide que pueda apreciarse desde fuera y no deja pasar la luz. De ser original, lo cual es muy verosímil, probaría que el edificio habría sido concebido en su origen como una edificación totalmente exenta.

² Técnica de arranque de pinturas murales que consiste en separar las superficies cromáticas de las paredes y transferirlas a soportes más ligeros.

³ En 1994 este conjunto de escenas que pertenecían a los fondos del Museo Diocesano de Huesca fue restituido a su lugar de origen, la ermita de San Fructuoso en Bierge, donde en la actualidad se conservan. Véase Buisán y Villacampa (1989).

⁴ Por decreto 6 de mayo de 1950 el obispo Lino Rodrigo Ruesca creó el “Museo Episcopal y Capitular de Arqueología Sagrada”. Lacarra y Morte (1984).



*San Fructuoso de Bierge. Arriba, portada de entrada al recinto, orientada al sur.
Abajo, vista del testero, con la ventana abierta en el muro este. (Fotos: Juan Ignacio Bernués Sanz)*



A la izquierda, pinturas murales reservadas por el obispado de Huesca y restituidas a su lugar de origen en 1994. A la derecha, improntas de la porción recibida por Josep y Ramon Gudiol como pago por su trabajo, que quedó diseminada entre coleccionistas y museos de varios países. (Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)

Aragón⁵ antes de ser devuelta definitivamente a Bierge en 1994 por petición del entonces director general del Patrimonio,⁶ que se hizo eco del deseo de los vecinos. El segundo lote —el del muro norte— fue adquirido por el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), donde se encuentra en la actualidad, por un importe de 110 000 pesetas.⁷ El tercero —el del muro sur— se entregó a los hermanos Gudiol como pago en especie por las labores técnicas realizadas para desprender las pinturas de los muros y tras pasarlas a soportes más ligeros. Esta fue la parte que, previamente troceada en obras autónomas, acabó por comercializarse y pasó a manos de varios museos —principalmente de Estados Unidos y Canadá— y diversos coleccionistas españoles y extranjeros, engrosando nuestro ya de por sí voluminoso *patrimonio emigrado*.⁸

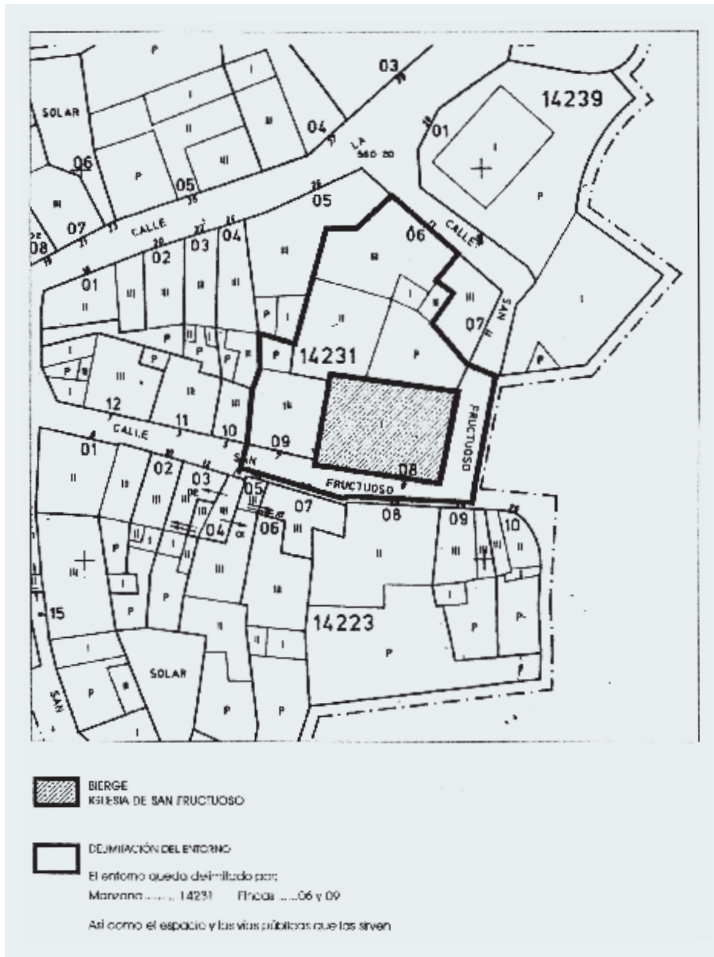
⁵ Monforte (1996).

⁶ Naval (2022: 107).

⁷ *Idem* (1999).

⁸ Varias monografías recogen pormenores de esta indeseable situación producida a lo largo de la historia reciente, entre ellas Gaya (1958), Naval (1999) y Lacarra (coord.) (2018).

Y aún queda una cuarta porción —motivo principal de este estudio—, cuya existencia fue ignorada durante décadas y que nunca se ha recogido ni se ha tratado en ninguno de los numerosos estudios dedicados a la ermita: profundamente modificada, como veremos, esa escena pasó a la colección de Xavier Busquets y, tras muchos años de *enclaustramiento*, reapareció en 1990, en el momento de su donación al Museu de Montserrat, con el título *Entrenamiento de un hospitalario con su escudero*.



*Anexo documental de la declaración de bien de interés cultural (orden del 22 de enero de 2004):
 San Fructuoso y su entorno de protección.*

Además de haber sido declarado monumento nacional en 1931,⁹ en 2004 San Fructuoso obtuvo la declaración de bien de interés cultural,¹⁰ la máxima protección patrimonial de Aragón. Según la historiografía que se ha venido ocupando de él con prodigalidad, asentada ya desde el primer tercio del siglo XX,¹¹ sus pinturas habrían sido ejecutadas en dos fases en el XIII.¹² La primera, de estilo algo arcaizante y una factura no muy buena, se asigna a un supuesto pintor conocido como *Primer Maestro de Bierge*: a él correspondería la parte superior del testero, con el tema de la crucifixión y varios pasajes de la pasión y la muerte de san Fructuoso, san Augurio y san Eulogio.¹³ El segundo presunto *Maestro* habría trabajado entre los años 1285 y 1300 siguiendo el estilo del gótico lineal: en el muro norte —en el lado del evangelio— se narra la vida de san Nicolás, que se inicia en la cabecera del presbiterio y prosigue en la nave con un gran panel de diez escenas con cuatro registros superpuestos; en el muro sur —en el lado de la epístola— se plasma la vida de san Juan Evangelista en escenas repartidas de forma similar, y en la parte interior del primer arco diafragma, que da paso al presbiterio, se representan dos grandes ángeles con trompetas.

Otro elemento muy sugestivo presente en la ermita es el enterramiento —al menos uno oficial— descubierto con motivo de una restauración de urgencia llevada a cabo en 1992.¹⁴ Fue una excavación limitada porque solo se exploró una pequeña parte

⁹ Decreto del 3 de junio de 1931, *Gaceta de Madrid*, 155 (4 de junio de 1931), pp. 1181-1185.

¹⁰ Orden del 22 de enero de 2004, *Boletín Oficial de Aragón*, 20 (16 de febrero de 2004), p. 1365-1367.

¹¹ Especialmente valiosas para la difusión internacional temprana del monumento fueron las aportaciones de Post y Cook (1929) y Post (1930).

¹² Aunque se ha venido explicando sistemáticamente que existen obvias diferencias de calidad técnica, producto de dos manos distintas representadas por dos supuestos *maestros*, esto no prueba en absoluto que se hicieran en dos momentos diferentes. Tal vez se realizaron al mismo tiempo, una trazada por unas manos con más pericia que copiaron fielmente un modelo y la otra con más torpeza en su resolución y con menos posibilidades de estar inspirada por un modelo intermedio, por cuanto san Fructuoso es un santo que no aparece en la *Leyenda dorada* y su iconografía resulta mucho más restringida y minoritaria. Sus similitudes estilísticas con los restos pictóricos de la ermita de San Juan Bautista de Igríes son innegables.

¹³ Junto al de san Vicente, el pasionario del protomártir san Fructuoso de Tarragona (*Passio Fructuosi*) es uno de los más antiguos que se conocen en uso dentro de la península ibérica. Datado en el año 259, es la narración fiel —supuestamente contada por un testigo directo— de los sucesos relacionados con el martirio del santo y sus diáconos en tiempos de los emperadores Valeriano y Galieno. En los siglos IV-V el poeta Prudencio les dedicó un himno en su *Peristephanon*, que sirvió para divulgar el culto del patrono de Tarragona. Muñoz y Rius (coords.) (2008).

¹⁴ Lorenzo (1997).



Vista general del presbiterio de San Fructuoso. (Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)

del suelo del interior de la ermita, pero no se puede descartar que haya algunos más, pues se tiene constancia de que, según algunos vecinos que viven en sus alrededores, existirían varios enterramientos que nunca han sido objeto de excavación.¹⁵ Las conclusiones de esa campaña arqueológica en concreto hablan de un individuo de talla mediana y sexo femenino.¹⁶

Ante la carencia de toda documentación sobre este monumento,¹⁷ se han barajado varias hipótesis sobre las fechas de su construcción y de la ulterior realización del imponente ciclo de pintura mural que circunda su presbiterio (entre mediados del siglo XIII y principios del XIV). En realidad nunca se han aportado pruebas definitivas

¹⁵ Centro de Educación de Adultos Somontano de Barbastro y Grupo de Estudio del Patrimonio de Bierge, *Bierge*, Ayuntamiento de Bierge, 2008, p. 70.

¹⁶ Es incomprensible que hasta la fecha de hoy no se hayan realizado prospecciones arqueológicas extensas en un enclave que, por sus especiales características, muy probablemente guarde restos mucho más antiguos. Es uno de los lugares que habría que considerar más prometedores de la provincia de Huesca a este respecto.

¹⁷ Esta precariedad documental —junto a la precariedad material— es el principal problema que se plantea a la hora de abordar el estudio de la pintura mural bajomedieval. Gutiérrez Baños (2019: 23-24).

de una cronología más o menos exacta, cuya fijación ha motivado controversias ya muy tempranas entre los expertos, como por ejemplo la suscitada en 1919 entre Joaquim Folch i Torres¹⁸ y Ricardo del Arco,¹⁹ centrada en las dudas sobre el método y la cronología aportadas por este último. Tampoco hay datos sobre la propiedad histórica ni sobre la funcionalidad de este singular y enigmático edificio, que probablemente haya quedado como vestigio de un complejo más grande y disperso hoy en día desaparecido, por lo que requeriría nuevas revisiones con una mayor carga de contextualización en general y, muy en particular, en cuanto se refiere a su relación con el espacio geográfico inherente.

En principio, puede confirmarse que la posición geoestratégica específica de San Fructuoso está marcada por su ubicación en un entramado viario de muy antigua raigambre (véase trascendente a todo tiempo histórico) a mitad de distancia de lo que fuera, en dirección oeste-este —o viceversa—, el antiguo camino real que unía Huesca y Alquézar —con posibilidad de acceso a Barbastro—. Este esquema, llamémosle *intercomarcal*, se inscribe también a su vez en otro entramado de mucho mayor alcance que recorre todo el noreste de la península ibérica conectando el Mediterráneo con las vías principales del Camino de Santiago o Camino Francés —por Sangüesa— y, en definitiva, con la costa del Cantábrico, lo que se correspondería aproximadamente con la actual carretera nacional Tarragona – San Sebastián (N-240), un itinerario que en adelante denominaremos *vía prepirenaica*. Esta larga y estratégica ruta englobaría un tramo perteneciente al actual territorio de Aragón conectado con otro proveniente de la Cataluña interior,²⁰ según una hipótesis planteada por Gemma Malé hace unos pocos años.²¹ Ambos enlazarían en el nudo de comunicaciones de la actual población de Montañana —dominio de la orden hospitalaria—, en el límite entre las actuales provincias de Huesca y Lérida.

Las dinámicas históricas del periodo bajomedieval hispánico determinaron que, una vez superada su larga etapa de permanencia en la Marca Superior de al-Ándalus, esta infraestructura pasara muy pronto a servir por un prolongado periodo como vía

¹⁸ Folch (1919a y 1919b).

¹⁹ Arco (1919a, 1919b y 1919c).

²⁰ Según Malé (2011: 135), su recorrido atravesaría los territorios catalanes por los siguientes enclaves: Figueras, Olot, Ripoll, Bagá, Coll de Nargó (con enlace a Seo de Urgel) y Tremp.

²¹ *Ibidem*.

de comunicación preferente entre los territorios cristianos conquistados por Sancho Ramírez y sus inmediatos sucesores hasta que se fijara de manera definitiva el trazado viario principal del reino de Aragón en el eje del Ebro, centralizado en la nueva capital, Zaragoza, en un proceso que se inició en el mismo momento de su conquista, en 1118. A pesar de ello, todo el amplio sector del noreste peninsular incluido en la demarcación arzobispal tarraconense²² siguió sin cambios hasta que se dividió dos siglos después, en 1318, con la creación del nuevo arzobispado de Zaragoza.²³

La posición privativa de Bierge en este entramado viario lo convierte en un importante nudo de comunicaciones entre los difíciles pasos de los ríos Alcanadre, Isuala y Formiga, de régimen mediterráneo marcadamente torrencial, que en tiempos bajomedievales era preciso franquear con esfuerzo y no sin peligro. Además de estar situada en el tramo central de la vía prepirenaica, la localidad también ha servido como punto de acceso histórico a las rutas que, en dirección norte-sur, lo conectaban con el valle de Rodellar y con Sobrarbe. En este contexto general nació —o se reconstruyó a partir de un edificio preexistente— la actual ermita de San Fructuoso, un edificio de características singulares cuyas importantes pinturas murales de estilo gótico lineal supusieron, como veremos, la asimilación de intereses que trascendían con mucho las limitaciones de lo local para desarrollar aspectos más propios del cosmopolitismo cultural europeo en una fase en la que la Corona de Aragón llegó a ser primera potencia y se abrió con ímpetu a la conquista del Mediterráneo. Ese acceso a los aspectos más cosmopolitas de la cultura visual del periodo no se limitó a ese campo. Como más tarde tendremos ocasión de ver, el trabajo arquitectónico fue cuidadosamente ejecutado en todos y cada uno de sus detalles, desde la perfección de los planos de la ventana para que cumpliese unas funciones determinadas que de momento nos son desconocidas y la impecable talla de sus sillares, que encajan entre sí sin necesidad de argamasas, hasta sus relaciones armónicas más generales: en un futuro próximo comprobaremos la aplicación del número de oro o proporción áurea al ámbito de la construcción, que es muy probable que pueda darse en este caso, y, por supuesto, habrá que intentar obtener una explicación científica del impactante fenómeno luminoso que se manifiesta en el solsticio de verano.

²² Sus derechos metropolitanos se extendían por un amplísimo territorio que incluía las sedes de Gerona, Barcelona, Urgel, Osona, Lérida, Zaragoza, Huesca, Pamplona, Tarazona y Calahorra.

²³ Por la bula *Romanus pontifex* del papa Juan XXII, cuando era obispo de Zaragoza Pedro López de Luna.



El culto a san Fructuoso en la actual provincia de Huesca.

Nótese que varios de los centros dedicados al mártir tarraconense se sitúan en la vía prepirenaica que conecta el Mediterráneo y el Cantábrico. (Elaboración propia)

Hasta ahora uno de los pocos elementos conservados *in situ* susceptibles de ofrecer alguna posible filiación de este templo es un detalle que en ningún caso debe ser infravalorado, pues se trata de la única referencia concreta con la que contamos: la cruz sanjuanista que porta en su escudo como enseña uno de los *guerreros de la luz* del fragmento mural conservado en el Museu de Montserrat, motivo principal de este análisis. De ser así, aceptando lo más obvio, resultaría una hipótesis verosímil que el edificio hubiera dependido en el momento de la realización de las pinturas de la Orden de San Juan de Jerusalén, bien de la encomienda de Huesca o de la de Barbastro,²⁴ ya que se encuentra en un punto más o menos intermedio entre ambas localidades del Alto Aragón. Se pondrá en este punto como objeción que el pueblo de Bierge ha pertenecido

²⁴ El estudio de las encomiendas sanjuanistas en la provincia de Huesca tiene muy poco desarrollo y desde el punto de vista documental presenta grandes lagunas. Uno de los estudios mejor documentados en los aspectos económicos y organizativos es el de Laliena (1979).

históricamente al monasterio de Casbas en calidad de vasallo, y cierto es, pero cuando comparamos el Bierge histórico con el actual tenemos que aceptar la posibilidad de que en su trazado original existieran dos enclaves distintos que con el tiempo terminarían por unirse: por un lado, el antiguo castro llamado *Cascallo* —este sí dependiente del cenobio de las bernardas casbatinas—, presidido por su austera iglesia dedicada a Santiago, y, por otro, lo que es en la actualidad el barrio de San Fructuoso, en origen un núcleo de población posiblemente distinto que no tuvo por qué mantener ningún tipo de relación de dependencia con el monasterio de Casbas, por lo que la titularidad que le correspondiera en ese momento sería, por ahora, todo un misterio.

CRÓNICA DE UN *OLVIDO*: LA IDENTIFICACIÓN DE UN FRAGMENTO MURAL FUERA DE CONTEXTO

Históricamente, hasta el desmantelamiento del conjunto pictórico mural de San Fructuoso, que tuvo lugar en 1949, una parte importante de su testero se había mantenido oculta tras un retablo de tamaño mediano y traza barroca provisto de un lienzo dedicado al patrono del templo con la clásica iconografía del mártir acompañado de sus inseparables diáconos san Augurio y san Eulogio. Esta circunstancia provocó que, hasta la eufemísticamente llamada *operación de rescate* de las pinturas dirigida por Gudiol y su posterior disgregación en 1949-1950, no se conociera esa parte oculta, fundamental para una correcta lectura de los dos ciclos dedicados a la vida de san Nicolás de Bari, el pasaje de san Juan *ante Portam Latinam* y la vida de san Juan Evangelista —inspirados fielmente en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine—, pues supone el arranque de su desarrollo iconográfico, que se prolonga desde allí a ambos lados del testero hasta los laterales con una lectura bidireccional. También oculto por el retablo se ha mantenido durante siglos su vano original, situado en el testero, inicialmente provisto de decoración en el interior, como veremos, rematado por un arco de medio punto y con un doble abocinamiento que sirve para focalizar y expandir la luz natural que entra por la estrecha abertura resultante.

Ocultos por el retablo permanecieron también los fragmentos que desde 1990 conserva el Museu de Montserrat unidos, como veremos, y catalogados con el título *Entrenamiento de un hospitalario con su escudero*. Hasta esa fecha su existencia era conocida únicamente gracias a dos fotografías que se encuentran en el fondo histórico del Arxiu Mas de Barcelona y que corresponden al estado de la obra en 1952, cuando



*El retablo que ocultaba la ventana del testero.
(Arxiu Mas, 1917. Cortesía de Lourdes Ferrando Oliván)*



Aspecto actual del sector del testero. (Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)



*Vista actual de la ventana abocinada
del testero desde el exterior.
(Foto: Juan Ignacio Bernués Sanz)*



*Vista actual de la ventana abocinada
del testero desde el interior.
(Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)*

ya había sido sometida por los hermanos Gudiol a la drástica intervención que los llevó a estar hoy en día unidos en un solo bastidor.²⁵ Esas dos imágenes, tituladas *Lucha de caballeros*,²⁶ son casi iguales: una de ellas está datada en 1952 —es decir, dos años más tarde que el resto de la serie— y la otra presenta la anotación “duplicada”. Solo una de ellas aclara su localización: “Huesca, Museo Diocesano”. De cualquier forma, en ambas podemos observar que en esa fecha (1952) estaba ya realizada la *reunificación* —seguramente bajo el dictado de los Gudiol— de los dos fragmentos en un mismo soporte, tal y como se presenta en la actualidad, y por tanto podemos concluir que la

²⁵ No existe, pues —o al menos no se conoce—, fotografía alguna que reproduzca la ventana con la disposición de las decoraciones en su estado original, lo que ha dado lugar a una laguna histórica que el presente artículo pretende superar.

²⁶ N.ºs 2-4066 y 4066 sec. Z (esta con la anotación “duplicada”).



Lucha de caballeros. Anverso y reverso de la fotografía en la que se escribió la anotación “duplicada”.
 (Arxiu Mas. Cortesía de Lourdes Ferrando Oliván)

restauración efectuada en 2013 —que más adelante se expondrá con más detalle— supuso en realidad una segunda intervención.

Estas fotografías han pasado casi desapercibidas, en la misma medida que la propia existencia del fragmento mural, que ha permanecido en el cuasianonimato entre 1952 —año en el que Busquets la recibió de los hermanos Gudiol— y 1990 —fecha en la que fue donada por el coleccionista al museo de la abadía catalana—, además de ignorarse su localización exacta en el espacio pintado de San Fructuoso de Bierge.²⁷

²⁷ Estas fotografías suponen una novedad en la documentación fotográfica antigua sobre el monumento. No aparecen en los fondos más antiguos del Arxiu Mas, de 1917 —simplemente porque la obra permanecía oculta tras el retablo—, ni entre las realizadas con motivo de la venta llevada a cabo por el obispado de Huesca en 1950. Tampoco se incluyen en los fondos fotográficos conservados en diferentes instituciones de España y del extranjero —que en realidad proceden del Arxiu Mas, por lo que no ofrecen novedades respecto a lo ya conocido—. Por desconocimiento, tampoco han podido trascender en las consideraciones de las diversas obras historiográficas de la voluminosa bibliografía que trata sobre esta ermita.

Valgan las anteriores argumentaciones para comprender mejor algunos aspectos importantes de una obra que, en definitiva, es la que a través de este artículo se pretende analizar y divulgar: la *Lucha de caballeros* del Museu de Montserrat.

Parece que fue en 1998 cuando se publicaron por primera vez noticias sobre ese fragmento de los frescos de Bierge —cuya existencia era prácticamente desconocida hasta esa fecha— en una edición de la guía del Museu de Montserrat.²⁸ A partir de entonces, si bien casi siempre se ha señalado correctamente la localidad de origen, nunca se ha hecho referencia a su localización precisa en la ventana central del testero, pues probablemente este dato habría revelado que se trata en realidad de dos fragmentos separados en origen y unidos artificiosamente en un mismo soporte, una circunstancia determinante a la que no se ha aludido nunca.

En 2014, tras su restauración, la obra viajó por primera vez al extranjero, etiquetada como proveniente de Bierge, para una importante exposición celebrada en el Forte di Bard (valle de Aosta, Italia), *Montserrat: opere maggiori dell'abbazia*, que fue inaugurada el 31 de enero. Además de exponerse el fragmento, espectacular sin duda por su buena factura y su original temática —desvirtuada en su lectura, como veremos—, se recoge también en el catálogo editado al efecto por la institución benedictina²⁹ con el título *Entrenament d'un hospitaler amb el seu escuder* y como procedente de Bierge.³⁰

Recientemente, en 2023, ante el desconocimiento general que seguía existiendo sobre el lugar en el que originalmente pudieron haberse ubicado los fragmentos dentro del conjunto pictórico mural, movimos ficha y emprendimos una pequeña campaña investigadora que sirviera para arrojar algo de luz sobre el asunto. Los implicados en ella, a la sazón habitantes del pueblo,³¹ iniciamos una serie de pesquisas que permitieran zanjar de una vez por todas la cuestión de esa importante laguna. En primer lugar, Lourdes Ferrando Oliván expurgó archivos susceptibles de conservar algo de

²⁸ Laplana (1998). En esta guía se incluye por primera vez la obra, en la sección “Pintura de los siglos XIII al XVIII”, bajo el epígrafe “Guerrers. Segle XIII. Fragment de pintura mural” y con una reproducción fotográfica (p. 34) acompañada de un breve comentario que no oculta ni su procedencia genérica ni su cualidad de fragmento, aunque sí su posición original en la única ventana situada en el testero del monumento.

²⁹ Laplana y Accornero (eds.) (2014: 36-37 [fotografía]).

³⁰ “Fragment de pintura mural procedent de Sant Fructuós de Bierge, c. 1280-1300. Fresc transportat sobre un suport mòbil, 109 × 100 cm. N. R. 201.232, Donació Xavier Busquets, 1990”.

³¹ Lourdes Ferrando Oliván y Juan Ignacio Bernués Sanz.

documentación y entrevistó a las personas más longevas del pueblo, que o simplemente no recordaban el fragmento o situaban la escena en lugares diversos del templo, especialmente en la parte superior de la pila de agua bendita, que se encuentra en el lado izquierdo de la puerta, pero la memoria es frágil y esa ubicación no coincidía con las medidas de la obra que actualmente pertenece al museo catalán. Por nuestra parte, tomamos medidas de otra zona, en principio apropiada para la decoración con pinturas: el intradós del arco apuntado correspondiente al acceso al presbiterio del templo. Nuevamente las dimensiones no se correspondían, esta vez por déficit, con las del fragmento mural. Por fin, tras varios meses sin alternativa, y habiendo llegado a la conclusión de que la obra en realidad no procedía de allí, la asistencia a un concierto celebrado en el recinto propició la observación atenta y la toma de medidas del único lugar sin pinturas de toda la cabecera: su único vano. En efecto, una aproximación a la



*Impronta del caballero de la parte izquierda de la ventana en su estado actual in situ.
(Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)*



*La misma zona en la obra Entrenamiento de un hospitalario con su escudero.
(Museu de Montserrat)*

ventana permitió detectar la presencia de algunas improntas en sus intradoses que concordaban con exactitud con la parte inferior izquierda de la escena de los caballeros. Súbitamente, el misterio se había resuelto: estábamos, en principio, ante dos fragmentos en origen separados que habían sido reunidos para conformar un conjunto. Eso lo cambiaba todo y revelaba algunos *secretos*.

El hecho de que los intradoses de las ventanas interiores de los recintos sagrados estuvieran decorados no es ninguna rareza, sino más bien la solución más lógica en espacios profusamente ornamentados donde no queda un solo rincón por intervenir.³² En la prolongación de la hipotética vía que transcurriría al pie de las sierras altoaragonesas hasta enlazar en tierras navarras con las Cinco Villas encontramos varios ejemplos interesantes, como la iglesia de Santa Lucía de Sos del Rey Católico, donde el intradós de la ventana central de la cabecera está decorado con la representación de dos muchachos que tocan instrumentos de viento.³³ el del lado izquierdo hace sonar un cuerno de caza que simboliza la llamada del espíritu para la guerra santa; el del lado derecho toca una trompeta, evocadora del juicio final. En el intradós de la ventana abierta en el lado izquierdo o del evangelio de la misma iglesia se puede ver la figura de un anciano con larga cabellera y barba —el profeta Daniel—, y en el derecho la imagen juvenil del arcángel Gabriel.³⁴ Asimismo, en el intradós derecho de la ventana del lado izquierdo o del evangelio de la iglesia de San Esteban Protomártir está representada una imagen de san Pablo.³⁵

Es cierto que la particular iconografía de la escena de los caballeros de Bierge no coincide en absoluto con la del resto del conjunto mural conservado, muy identificable porque se trata en su totalidad de una fiel transcripción en imágenes de los contenidos de la —desde que fue publicada, a mediados del siglo XIII— extraordinariamente difundida y popular *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Los relatos hagiográficos de esta obra compilatoria se divulgaron a partir de la literatura en

³² Muy probablemente los muros interiores de San Fructuoso, techumbres incluidas, estuvieron totalmente recubiertos de pinturas, como aún puede verse en el modelo conservado más semejante: la ermita de San Miguel de Barluenga. El paso del tiempo y varias restauraciones muy poco adecuadas dejaron como único remanente en San Fructuoso la zona del testero, que es lo que hoy en día podemos admirar.

³³ Lacarra (2016: 35).

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁵ *Ibidem*, p. 80.



Ventana del testero con improntas de la pintura original. (Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)

múltiples soportes, algunos en elementos litúrgicos obligatorios en esa época en todo recinto de culto como eran los frontales de altar o en las indumentarias realizadas con la técnica de bordado *opus anglicanum*, que en ese momento eran muy demandadas por su excelente calidad, además de, por supuesto, como elocuentes protagonistas de las propuestas ornamentales de los muros.

Entre las vicisitudes que han marcado la vida *museológica* de estos fragmentos destacan los datos que se señalan en un breve artículo publicado por el director del Museu de Montserrat³⁶ donde se confirma que la obra fue donada a la institución en

³⁶ Algunos pormenores sobre esta cuestión, en Laplana (1992).



Sector central del testero en su estado actual. (Foto: Pablo Otín, octubre de 2023)



Entrenamiento de un hospitalario con su escudero. Fragmento de pintura mural procedente de San Fructuoso de Bierge. Ca. 1280-1300. Fresco transportado a un soporte móvil. (Museu de Montserrat)

1990 por el arquitecto y coleccionista barcelonés Xavier Busquets i Sindreu (Barcelona, 1917-1990)³⁷ e integrada desde entonces en los fondos de la abadía catalana,³⁸ enriqueciendo la donación casi fundacional realizada por Josep Sala i Ardiz unos años antes, en 1982.³⁹

Después de una complicada restauración llevada a cabo en 2013, la obra pasó a ser expuesta y divulgada tras muchos años de *olvido* y la interpretación vertida por el director del centro, Josep de Calassanç Laplana, ha sido la única aportada en realidad por la historiografía hasta la fecha. Poco después, el 30 de junio de 2014, el director del museo barcelonés y comisario de la exposición del Forte di Bard publicaba en su blog personal algunas consideraciones sobre las posibles lecturas que posteriormente tendremos ocasión de analizar con mayor detalle.⁴⁰

DE ARREGLOS ESTÉTICOS Y SIMBOLISMO MEDIEVAL

Ante el mal estado de conservación del panel de los guerreros, en 2013 el Museu de Montserrat decidió someterlo a una restauración en profundidad. En un breve artículo publicado por la revista *El Propileu* —órgano periodístico del museo abacial— se aportan datos muy significativos sobre esta intervención en voz de la conservadora Montse Marín. La restauración del panel fue encargada a la especialista Montserrat Puchades, de la empresa Montart Restorer.⁴¹ Marín la califica como una restauración muy *delicada* y, de forma muy sucinta pero reveladora, resume la historia, el estado de conservación y los tratamientos aplicados para la recuperación de la obra en el siguiente extracto de la intervención:

³⁷ La vinculación de este coleccionista con el Museu de Montserrat se explica por la estrecha relación que mantuvo con el cenobio benedictino a través de su hermano el padre Pere (Joan Antoni) Busquets.

³⁸ Ficha catalográfica redactada por Josep de Calassanç Laplana i Puy para la web del Museu de Montserrat: <http://www.museudemontserrat.com/es/aula-estudio/entrenamientodeunhospitalarioconsuescudero/252>.

³⁹ Más datos sobre este coleccionista en https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=93.

⁴⁰ “Entrenament d’un hospitaler amb el seu escuder”, en el blog *La rebotiga del MDM* <<https://larebotigadm.blogspot.com/2014/06/entrenament-dun-hospitaler-amb-el-seu.html>>.

⁴¹ “Montart Restorer”, publicita la página web de la empresa, “és una empresa privada tècnica que, des de 2003, es dedica a la conservació i restauració d’obres d’art adreçada a organismes públics, fundacions, empreses i particulars. La nostra experiència i formació en el camp de la conservació-restauració ens permeten oferir un profund coneixement i una àmplia visió en la preservació de les obres d’art”.

Se trata de un fresco del siglo XIII que en los primeros años cincuenta fue arrancado y traspasado a un soporte móvil de madera estucada con nido de abeja de madera de pino para evitar los movimientos del soporte. Desde entonces no había experimentado ninguna intervención ni de conservación ni de restauración; por este motivo la obra presentaba un estado bastante deficiente, con mucha suciedad en el envés, agujeros de carcoma y un notable abombamiento en la zona central. La parte de las figuras es fresco original, pero también hay una parte notable de estuco. La policromía presentaba fuertes levantamientos, pérdidas y grietas que han sido consolidadas con adhesivo plástico y reintegradas con acuarela. La restauradora nos ha advertido de la fragilidad natural de esta obra, que demandará siempre un tratamiento singular.⁴²

El muy apreciable “abombamiento en la zona central” y la aplicación de una parte notable de estuco en esa misma zona, con afectación en las figuras, descritos por Montse Marín basándose en el informe oficial de restauración hacen pensar que la obra se deterioró precisamente por su fragilidad en la parte donde se unen los dos fragmentos en origen separados y reunidos artificialmente en un solo soporte, circunstancia de vital importancia de la que la conservadora del museo no hace mención expresa en su breve comentario. Una ancha banda central con matices e intensidad de tonos ligeramente diferentes a los del resto del fondo resulta bastante apreciable aun a simple vista. Los repintes de la obra intervenida marcan la sección de la unión de los fragmentos tras una operación que transformó radicalmente la lectura iconográfica y la intención simbólica original.

En cuanto a este tipo de intervenciones radicales, esta no sería la única escena sometida a un *maquillaje estético* de combinación de fragmentos —lo que hoy denominamos *corta y pega*— que efectuaron en este tipo de murales a principios de los años cincuenta los hermanos Gudiol. En concreto, si se comparan los detalles ofrecidos por las fotos antiguas procedentes del Arxiu Mas, de 1917, y las obras en su estado actual, podemos encontrar otra intervención en el fragmento adquirido por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1950 con el título *Miracle of the Jewels (Milagro de las joyas)*. En este caso la *mejora* solo afecta a las bandas decorativas que sirven de marco a la escena: se sustituyeron las correspondientes a las partes superior y derecha por otras recuperadas de la zona no aprovechable comercialmente —el sector situado a la derecha de la ventana del fresco original—, de manera que el producto final presenta

⁴² Marín (2013).

un aspecto mucho más equilibrado y más armónico en su resultado. Esto mismo sucede con el fragmento titulado *Saint John on Patmos* (*San Juan en Patmos*), fechado por el museo receptor de la pieza en 1285 y atribuido de forma sorprendente a un supuesto Master of Barluenga por el propio museo adquiriente, el Joslyn Art Museum de Omaha, en la ficha catalográfica que le corresponde. Este fragmento, adquirido por la institución americana muy tardíamente, en 1959, presenta también un cambio importante con respecto a los frescos originales que afecta a las orlas decorativas con las que se enmarcan. Tras someter el fragmento a otra de sus oportunistas *operaciones estéticas*, los hermanos Gudiol sustituyeron del mismo modo que en la escena anterior alguna de las orlas de contorno originales⁴³ en busca de una mejora de su apreciación general.

La *solución* de la unificación de los fragmentos, que en principio parece ser ventajosa por su practicidad a la hora de la exhibición museográfica, resulta en cambio un serio inconveniente para realizar una interpretación iconográfica ajustada y verosímil de un tema que de este modo se aleja de su lectura simbólica inicial. Esta obtendría de su posición *in situ* sus rasgos más distintivos, y por ello en este punto, a partir de los argumentos esgrimidos en este artículo, puede plantearse una primera hipótesis: la que presenta la luz como eje esencial del discurso narrativo.

Laplana insistió en varias ocasiones en proponer unas interpretaciones muy determinadas para la obra, con la total ascendencia que tendría la opinión de alguien que, por el cargo que ocupaba, supuestamente podría acceder a todos sus secretos. Así, en los comentarios que publicó en la web del Museu de Montserrat decía:

La pequeña iglesia de San Fructuoso de Bierge, después de ser quemada durante los hechos revolucionarios de 1936, como no era un templo parroquial, quedó totalmente abandonada y marginada de las restauraciones oficiales de las “regiones devastadas” de la postguerra. [...]

[...] El arquitecto Xavier Busquets, donante y benefactor del Museu de Montserrat, compró el fragmento que reseñamos a Josep Gudiol Ricart, estudioso acreditado

⁴³ En el conjunto fotográfico realizado por el Arxiu Mas en 1950 con motivo de la extracción de las escenas murales este fragmento aparece ya rectificado en los extremos señalados. Se trata de una obra adquirida muy tardíamente (en 1959) por el Joslyn Art Museum, lo que explica las correcciones escritas a mano para incluir la nueva información sobre la ficha original del Arxiu Mas. “Fotografía: Arxiu Mas. San Fructuoso de Bierge. Escena de la vida de san Juan. Cliché 390. Año 1950. Omaha NE-USA”.



Miracle of the Jewels. *Master of Bierge*. (Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection)



Pasaje de la historia de san Juan Evangelista. Frescos originales situados en el muro sur (lado de la epístola) de la ermita de San Fructuoso de Bierge. (Arxiu Mas, 1917)



Saint John on Patmos. Master of Barluenga (sic). Fresco transferido a lienzo. (Joslyn Art Museum)



Primera escena de la historia de san Juan Evangelista: san Juan en Patmos. Frescos originales situados en el muro sur (lado de la epístola) de la ermita de San Fructuoso de Bierge. (Arxiu Mas, 1917)



Extensión aproximada de la unión de los dos fragmentos según la observación de los repintes. (Elaboración propia)

del arte gótico, que gestionó la operación de salvaguarda de estas pinturas junto a su hermano Ramon, que las restauró magníficamente pese a la dificultad que presentaban y la complejidad del procedimiento.

El tema del entrenamiento de armas entre un caballero hospitalario y su escudero no tiene paralelo en la pintura aragonesa ni catalana. Esta extraña representación en este lugar podría tener una explicación en la vecindad de Bierge con Monzón, que acababa de pasar de la recientemente suprimida Orden del Temple a la de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, cuyo hábito solo se distinguía porque su cruz era blanca mientras que la de los templarios era roja. El tema del entrenamiento de armas del caballero era —ya en los sermones de San Bernardo— un ejemplo moral para instar al fortalecimiento de las virtudes contra los vicios y la molicie. Estos podrían ser los motivos de incluir esta escena entre las pinturas de Bierge.⁴⁴

El texto de Laplana —del que se han seleccionado tres pasajes muy expresivos sobre las diferentes varas de medir o enfoques interesados que a menudo se han empleado cuando se habla de patrimonio emigrado— ofrece por lo pronto varios errores y algunas inexactitudes que merece la pena destacar sin recurrir al tan fácil como estéril recurso de los juicios morales: solo hay que ajustarse a hechos concretos respaldados por la documentación existente. En este sentido, es especialmente llamativo el primero de los párrafos reproducidos, pues, con la documentación histórica en la mano se puede asegurar que la ermita de Bierge ni se quemó en la guerra ni quedó marginada de las restauraciones oficiales de Regiones Devastadas, teniendo en cuenta que estas solo seguían el criterio de ocuparse de edificios de alto valor histórico-artístico, como era el caso, pues estamos ante un edificio importante que había sido declarado monumento nacional en 1931. Así lo señala un breve resumen oficial de la intervención restauradora realizada por Manuel Chamoso Lamas en 1943, que nos aporta datos sobre los frescos y muy especialmente sobre el estado de conservación en el que se encontraban tras el conflicto bélico. El informe señala textualmente:

Iglesia de San Fructuoso, en Bierge. Esta iglesia, obra del siglo XIII, declarada Monumento Nacional por su interesante construcción y por las valiosas pinturas murales que en varias fajas cubren la cabecera del testero, hace tiempo que no tenía culto y por tanto no sufrió otros daños que los producidos por el lanzamiento de piedras contra

⁴⁴ <https://www.museudemontserrat.com/es/aula-estudio/entrenamiento-de-un-hospitalario-con-su-escudero/> 252. Texto reproducido en catalán el 30 de junio de 2014 en el blog *La rebotiga del MDM* (<http://larebotigamdm.blogspot.com/2014/06>).

determinadas figuras de las pinturas murales. El Servicio reparó las cubiertas a fin de eliminar el gran número de goteras que barrían la pintura.⁴⁵

No es preciso hacer más comentarios sobre la inexactitud de estos datos, puesto que el informe citado anteriormente es oficial y su autor es el responsable directo de la intervención que, aunque de poca entidad, se llevó efectivamente a cabo en aquel momento.

Sobre las alusiones al mal estado de conservación de los frescos en su conjunto —que, volvamos a recordar, no sufrió daños de especial relevancia en la guerra de 1936, según Chamoso—, contamos con algunas referencias que apuntan precisamente a todo lo contrario. Fuentes hemerográficas como la referencia publicada por la revista barcelonesa *Destino* con motivo de la exposición que se hizo en 1951 del lateral completo de pintura perteneciente al muro norte del presbiterio (lado del evangelio), adquirido por el MNAC en 1950,⁴⁶ destacan el *prodigioso* estado de conservación en que se encontraba entonces.⁴⁷ Este importante y bien conservado conjunto pictórico sigue formando parte hoy en día de los fondos de dicha institución museística.⁴⁸

Por otra parte, en relación con el segundo párrafo entresacado del texto de Laplana, hay que comentar que la restauración no fue magnífica ni mucho menos, aunque, como dice el refranero popular español, “Para gustos, los colores”. Más allá de una valoración subjetiva centrada en una mayor o menor corrección técnica, puede ponerse en cuestión el tratamiento museográfico posterior, que se mantiene lejos del rigor historiográfico que el proyecto hubiera requerido.

Muy especialmente, es la incorrecta lectura iconográfica defendida y difundida por el propio museo catalán la que más perjuicios ha ocasionado, pues toda ella se

⁴⁵ El informe de restauración original no ha podido ser localizado pese a los muchos esfuerzos realizados (Chamoso, 1943a: 28), pero su contenido parece ser coincidente con el divulgado por otra fuente que es la que utilizamos como base de nuestro análisis (*idem*, 1943b: 201).

⁴⁶ El obispado de Huesca vendió al MNAC el conjunto completo correspondiente al muro norte (lado del evangelio) por 110 000 pesetas. Se sabe que en las negociaciones para esa adquisición intervinieron Ainaud de Lasarte y el Ayuntamiento de Barcelona (Naval, 1989: 46).

⁴⁷ “Inauguración de nuevas salas en la Virreina”.

⁴⁸ MNAC. Sección medieval gótico. 456 × 306,5 × 4,6 cm. N.º de catálogo 045796-CJT (actualmente no expuesto).

construye argumentalmente sobre una base de realidad *falseada* —y aún más que eso, totalmente *imaginada*— olvidando uno de los rasgos más elementales del arte medieval de carácter sagrado: su sometimiento a los códigos medievales de representación, en los que todo estaba concebido y recreado formalmente con una insoslayable intención simbólica. De tal forma, el interpretar esta escena como una acción demasiado *anecdótica* —como puede ser el entrenamiento de unos caballeros— no corresponde a una representación que en su momento histórico nunca habría podido perder de vista su trasfondo espiritual en coherencia con el discurso narrativo general. Las objeciones al tercero de los párrafos de Laplana reproducidos anteriormente pueden resumirse en realidad en un solo argumento: el hecho de que el tema no tiene paralelo en la pintura de este periodo sencillamente porque, dada su ausencia de base real, no puede tenerlo. Es probable que la idea del entrenamiento surgiera —y aquí volvemos a entrar en el terreno de las especulaciones— de que a raíz de la reunificación de los fragmentos uno de los escudos no porta enseña, mientras que el otro muestra la cruz sanjuanista. Sin embargo, hay que tener en cuenta que una *restauración* tan agresiva como la que se llevó a cabo para unir las dos partes en una fecha ligeramente anterior a 1952 o simplemente el mal estado de los frescos originales en esas zonas concretas, que quedaban expuestas a las inclemencias del exterior, pudieron eliminar la enseña correspondiente a ese escudo, que, de forma verosímil, podría haber sido portador también de la cruz sanjuanista.⁴⁹ De hecho, los dos caballeros llevan vestimentas rojas y blancas alternadas, lo cual resulta muy revelador.⁵⁰

De cualquier manera, esa lectura tan *original* propuesta por el director de la institución benedictina catalana ha sido la que ha acabado por trascender e imponerse con poco realismo a lo largo del tiempo en la casi nula bibliografía posterior relativa a este fragmento tantos años desaparecido y mantenido al margen del debate intelectual. Así, por ejemplo, en 2017 la pintura se incluyó como una de las piezas más destacadas

⁴⁹ Las respuestas a esta interesante cuestión podrían haberse revelado con claridad en el curso de la restauración, de gran envergadura, acometida en 2013, siendo el museo, por tanto, plenamente consciente de las especiales condiciones de manipulación previa.

⁵⁰ Por una bula concedida en 1248 por Inocencio IV, los hospitalarios vestían hábito y manto negros y su distintivo era una cruz blanca de cuatro brazos de igual longitud que se ensanchaban hacia los extremos. En 1259 Alejandro IV los autorizó a llevar en tiempos de paz el manto negro y en la guerra cotas rojas con la cruz blanca. En 1278 se estableció en los estatutos de la orden que debían llevar la cruz blanca sobre fondo rojo. Fuertes (s. a.).

en una exposició dedicada a los templarios que tuvo lugar en el Museu d'Història de Catalunya, provista de un ilustrado catálogo.⁵¹ Los comentarios recogidos a propósito de la obra por la revista *oficial* del órgano museístico de la institución montserratina, *El Propileu*,⁵² no dejan lugar a dudas sobre el propósito de cubrir un vacío importante en lo que respecta a iconografías originales referentes a las órdenes militares medievales, verdaderamente raras en proporción con la abundante bibliografía disponible sobre el tema. De tal modo, la representación propuesta —que, por otra parte, no está protagonizada por templarios, sino por al menos un caballero perteneciente a la orden hospitalaria— sirve como ilustración del tema con muy poco rigor histórico.

Esa interpretación tan poco ajustada a los intereses estéticos del momento en que se creó la iconografía es la que finalmente ha venido imponiéndose en la bibliografía histórica posterior, aunque algún especialista como Fernando Galván Freile ya planteó en su día ciertas dudas razonables sobre su verosimilitud. De haber conocido la ubicación exacta de los fragmentos en la ventana y su cualidad de obra que unifica dos fragmentos separados en origen, seguramente no habría tenido ninguna duda de que esa explicación era realmente *fantasiosa*. Señala Galván:

Una actividad relacionada con el mundo de la guerra es, lógicamente, la del entrenamiento para tal fin, así como toda una serie de ejercicios relacionados con la actividad bélica, entre los que podríamos incluir los torneos. Resulta difícil encontrar imágenes en las que se figure la realización de actividades de preparación para la guerra; pero tal vez sea esta la lectura que deberíamos hacer de un fragmento de pintura mural, del siglo XIII, conservado en el Museu de Montserrat, procedente de Bierge, cerca de Barbastro.⁵³ La escena reproduce lo que parece ser una incruenta lucha entre dos hombres jóvenes, ataviados con indumentaria corriente, no como guerreros, que sostienen sendas espadas y escudos; el que mantiene una actitud más amenazadora porta un escudo decorado, mientras que el otro no, a la vez que se dispone en un plano ligeramente inferior; este último, posiblemente, ayude a entrenarse al primero, pero al ser un fragmento aislado no podemos pasar del plano de las suposiciones.⁵⁴

⁵¹ Companyns (coord.) (2017).

⁵² “Templers: guerra i religió a l’Europa de les Croades”, *El Propileu*, 20 (junio de 2017), p. 13.

⁵³ Laplana (1998: 34) (se incluye la reproducción del fragmento).

⁵⁴ Galván (2011: 73).



Reconstrucción hipotética de la ubicación de los fragmentos en su espacio original en la ventana del testero. (Elaboración propia)

En efecto, la interpretación actual, fuertemente mediatizada por una plasmación icónica que unifica los dos fragmentos originales en un solo plano de representación y *olvida* su verdadera contextualización dentro de la ventana del testero, priva a la combinación resultante de ser apreciada con la carga simbólica que en origen le pertenece, dentro de los códigos estéticos medievales, en los que las implicaciones simbólicas de la luz adquieren una importancia fundamental. Según una nueva hipótesis más ajustada a las características de la obra en su concepción original y su contexto específico, los jóvenes guerreros representados no lucharían entre sí, sino que acompañarían de manera rítmica la filtración de la luz a su paso entre ellos, en lo que originalmente se conformaba como la fuente esencial de iluminación del oscuro espacio sagrado de tradición románica.⁵⁵

⁵⁵ En la cripta de Sos del Rey Católico la ventana absidal central queda oculta actualmente, en parte, por la imagen de la Virgen del Perdón.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto se puede establecer de forma más convincente la hipótesis de un simbolismo activo relacionado con la luz, con la implicación *viva* de la luz cambiante a lo largo de los ciclos estacionales que penetraría en el oscuro recinto entre los dos jóvenes guerreros. Este se conformaría como el verdadero argumento de esta singular obra, que encuentra su más auténtico sentido ligada al *sitio*, y más precisamente a su ubicación precisa dentro de ese *sitio*, así como a la interacción dinámica de lo representado gráficamente con la potencialidad simbólica de la luz natural focalizada por el vano de la ventana. La acción de los guerreros dispuestos a ambos lados de la ventana⁵⁶ ofrecería una clara lectura vinculada a lo cosmotelúrico: la posición de las espadas que portan, una apuntando hacia arriba (el cielo) y la otra hacia abajo (la tierra), refuerza la idea de una totalidad *iluminada* por la presencia de Dios simbolizada por la luz. Se trata de una *iluminación* que hay que defender activamente y por la que es necesario luchar, un mensaje que está en clara relación con el mensaje evangelizador que preside todo el conjunto biergino.

Puede decirse que “la estética del siglo XIII se desarrolla en un clima particular: el de una mística de la luz”.⁵⁷ El triunfo del estilo gótico supone el triunfo de esa mística en lo arquitectónico. En el pensamiento medieval la luz es una “referencia simbólica a lo sagrado”.⁵⁸ Las referencias a estas particulares cualidades simbólicas provienen en primer lugar del Nuevo Testamento. San Juan identifica a Cristo con “la luz que resplandece en las tinieblas” y con “la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo”.⁵⁹ San Lucas afirma que “Cristo es la luz de la humanidad”.⁶⁰ El apóstol Santiago llama a Dios *Padre de las luces*: “Toda dádiva preciosa y todo don perfecto de arriba viene y descende del Padre de las luces”.⁶¹

⁵⁶ Un modelo semejante en cuanto a la disposición iconográfica de dos guerreros situados a ambos lados de la ventana central del ábside —aunque situados en los frentes y no en los intradoses como en el caso de Bierge— es el que la profesora Lacarra (2016: 123) identifica con el pasaje de la matanza de los inocentes en el ciclo pictórico de la cripta de Santa María del Perdón (o iglesia baja) de Sos del Rey Católico (Zaragoza).

⁵⁷ Bruyne (1959: 543).

⁵⁸ Nieto (1989: 14).

⁵⁹ Juan 1, 4- 9.

⁶⁰ Lucas 2, 32.

⁶¹ Santiago 1, 17.

Posteriormente los teólogos de la Edad Media desarrollaron todo un sistema filosófico en torno a la identificación de Dios con la luz, unas teorías que tienen su origen en el pensamiento de los neoplatónicos de fines de la Antigüedad y principios de la Edad Media. Uno de los autores neoplatónicos que más influyeron en el pensamiento del cristianismo medieval fue Plotino (siglo III). Tanto san Agustín de Hipona como Dionisio el Areopagita se inspiraron en las ideas platónicas de este filósofo. Para san Buenaventura, “la luz, antes de ser una realidad física, es sin duda y fundamentalmente realidad metafísica”.⁶² La pequeña ventana de Bierge con sus guerreros que luchan por el triunfo de la luz divina sobre la oscuridad del mundo se transforma en un símbolo activo y dinámico que convierte el despojado espacio de San Fructuoso en una caja de resonancias sensoriales y metafísicas.

Desprovisto hoy de una parte vital de sus iconografías privativas, el pequeño templo de San Fructuoso parece haber querido decir aún *algo más* de lo que se puede observar a simple vista, algo que se ha perdido en el curso de la historia pero aún se intuye tras siglos de polvorienta decadencia en algunos pequeños detalles arquitectónicos que perviven de forma muy sutil por debajo de sus maravillosas pinturas y que sugieren un deseo de sus constructores de obtener ciertos resultados con efectos lumínicos especiales. Observada en su propio contexto histórico-cultural, su edificación coincidió con una fase de esplendor en la que se estaban produciendo notables avances científicos que hoy ponen en cuestión la anterior concepción historiográfica que consideraba el periodo medieval como un tiempo de oscuridad y silencio.

En el estudio de un monumento como este, donde priman en gran medida los enigmas sobre las certezas, resulta pertinente aplicar un enfoque eminentemente pluridisciplinar y contextualizado que tenga en cuenta las incipientes disciplinas científicas y los conocimientos técnicos especializados que estaban en franco desarrollo durante ese periodo de la Baja Edad Media, saberes tales como la cosmología, el cálculo matemático o la física de la luz. Varios principios fundamentales tratados en esas áreas de conocimiento se tuvieron en cuenta sin duda para determinar de antemano algunos de los efectos producidos, desde los más visibles y corrientemente usados (orientación espacial, etcétera) hasta la forma exacta en la que una inscripción cosmológica particular podría repercutir de algún modo en el monumento. Solo unos pocos días antes de

⁶² Eco (1997).

cerrar este artículo, en la mañana del 21 de junio de 2025, coincidiendo con el solsticio de verano, decidimos comprobar⁶³ si el interesante fenómeno llamado *asoleo*⁶⁴ se producía en el oscuro interior de un recinto con acusados resabios románicos, aunque con motivo de algunas reformas posteriores se hubieran abierto dos vanos que, sin respetar del todo la densidad de la sombra original, no puede decirse que la afecten en demasía. A las ocho horas y quince minutos se produjo tal fenómeno: al principio tímidamente y un poco más tarde con una marcada intensidad, el potente chorro de luz solar que daba inicio al verano se situaba en el centro del estrecho ventanal e iluminaba el suelo —en lo que debería ser la zona del antealtar de haber existido este— para marcar un área muy contrastada de forma semicircular. Ello suponía la constatación *oficial* de la orientación solsticial de San Fructuoso, vinculada a la emblemática fecha de San Juan Bautista.

El fenómeno resultó muy espectacular y nos llamó especialmente la atención el hecho de que, en el momento del clímax, la potente luz blanca centrada en el hueco de la ventana adquirió cierta apariencia de *materialidad plasmática* y brilló con un fulgor inusitado —incandescente podría decirse— hasta concentrarse en una forma ovoide semejante a una mandorla o *almendra mística*, esa convención simbólica ligada a la expresión de lo divino tan frecuentemente representada en la pintura y la escultura románicas.

Nada es por casualidad. De tal manera, lo que habría de haber supuesto una simple constatación empírica de un fenómeno cosmológico —que sí se produjo con determinación y con una fuerza inesperada— se convirtió de repente en una invitación a formular una nueva hipótesis sobre algún otro efecto de mayor alcance perdido en el curso del tiempo. Por supuesto, esta es una mera conjetura establecida sobre la base de que esa ventana es sin duda fruto de un largo proceso de conocimiento de las leyes de la óptica y de la aplicación de un método de aprovechamiento y dominio de la luz natural de implicaciones aún por precisar.

En el trasfondo de estos procesos que ofrecen como resultado la vivencia de una experiencia *mágica* se observa la aplicación de un enfoque interdisciplinar muy propio

⁶³ En este caso fuimos tres personas: el cura Rafael Batalla, Lourdes Ferrando Oliván y Juan Ignacio Bernués Sanz.

⁶⁴ La visualización física de la luz, usada de forma simbólica y ritual en un edificio sacralizado, es un llamativo fenómeno que se aplicó desde la prehistoria hasta el Barroco en numerosos edificios religiosos de todas las culturas, subrayando en cada caso la inscripción cosmotelúrica de cada enclave en particular.

de la ciencia medieval a partir de la figura de Alhacén (Basora, ca. 965 – El Cairo, ca. 1040), el llamado padre de la óptica moderna, y de su influyente tratado *Libro de la óptica*. Sobre este personaje, fundamental en la historia de la ciencia, un estudioso de su vida y su obra como es González-Cano señala:

La completitud de su trabajo, lo innovador de sus planteamientos, el rigor de su exposición, el afán de combinar la Matemática y la Física, el recurso constante a la experimentación... son algunos de los argumentos que nos permiten señalar a Alhacén como uno de los autores que más decisivamente han contribuido a la mera existencia de la Óptica como disciplina científica y al avance de la ciencia en general.⁶⁵

Ese método eminentemente científico que se habría empleado en la ermita biergina estaría basado, como se ha sugerido, en un profundo conocimiento de las leyes de la óptica geométrica —tal vez surgidas de corrientes derivadas del maestro Alhacén— y, desde el punto de vista práctico, en la especial pericia del diseñador del edificio para establecer las relaciones entre las posiciones cósmicas exactas del paréntesis solsticial y las medidas y organización precisas de los elementos arquitectónicos involucrados para que la *maquinaria* funcionase de una manera determinada. Es en alguno de los detalles de este vano, y muy especialmente en su alféizar, donde todavía puede observarse un trabajo muy ajustado y sensible que supone la señal más evidente de que sus constructores buscaban unos efectos concretos en la penetración de la luz divina capaz de disolver simbólicamente el caos de la oscuridad del mundo. Esta especie de filigrana de perfiles ajustados e inclinaciones exactas de los planos suavemente convexos o cóncavos, junto con unas proporciones y unas disposiciones matemáticamente calculadas para el día de máxima duración y con mayor incidencia de la radiación solar de todo el ciclo anual, consigue, por ejemplo, que en el suelo del ábside se remarque con absoluta nitidez la forma semicircular de la luz en el máximo nivel de esplendor, energía y equilibrio posible. Magia, simple ciencia o una sabia combinación de ambas —a ojos de sus contemporáneos cuasimilagro—, en San Fructuoso se pondrían en juego, según esta hipótesis, varios interesantes aspectos de los más vanguardistas conocimientos de la época para lograr —supuestamente— una experiencia litúrgica realmente impactante para los humildes fieles o los viajeros que por allí transitaron.

⁶⁵ González-Cano (2015: 12).

Pero (existe siempre un pero) ahora toca que nuestra presunción tenga que proseguir necesariamente por la senda de la hipótesis, puesto que las representaciones pictóricas de los guerreros —en origen situadas en las contrapuestas jambas de la ventana— no permanecen hoy en día en el lugar previsto, de modo que no pueden cumplir su papel en el juego óptico formulado, fuera cual fuera este, y esta importante carencia nos impide contemplar el fenómeno con toda la magnitud y la grandeza que pudo —supuestamente— alcanzar en su día. ¿Se concentraría la imagen reflejada de ambos personajes en el *seno* de esa mandorla surgida en el vacío como una nueva realidad tridimensional al estilo de nuestros actuales hologramas? ¿Se remarcaría por simple reflexión su colorida presencia en el suelo, en el interior del semicírculo creado por la luz en el entorno sombrío del ábside, de forma más convencional?

Para esclarecer algunas de estas cuestiones, ¿no merecería la pena realizar una sencilla prueba empírica, siempre, por supuesto, recurriendo al apoyo y a la asistencia



Efecto de asoleo en el exterior del testero de San Fructuoso a las ocho de la mañana del 21 de junio de 2025. (Foto: Juan Ignacio Bernués Sanz)



Efecto de asoleo en el interior de San Fructuoso a las ocho y diez de la mañana del 21 de junio de 2025. (Fotos: Juan Ignacio Bernués Sanz)

de científicos⁶⁶ que pudieran ser competentes en la determinación del presunto efecto luminoso solsticial biérgino? Para ello bastaría, por ejemplo, con hacer simples reproducciones a tamaño natural y, una vez colocadas estas *in situ*, observar qué es lo que ocurre, siempre respetando las fechas concretas en las que el fenómeno se manifiesta y teniendo en cuenta el marco teórico y las prescripciones técnicas aplicables a esta interesante producción artística medieval hoy desvirtuada en su forma y su sentido⁶⁷ que no sería descabellado pensar que pueda atesorar algún otro secreto enigma oculto más allá de la fascinación de lo visible.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919a), “La pintura mural en el Alto Aragón”, *Vell i Nou*, año 5, 93 (15 de junio), pp. 223-232.
- (1919b), “Comentarios a una crítica: más sobre pintura mural en el Alto Aragón (continuación)”, *Vell i Nou*, año 5, 100 (1 de octubre), pp. 372-374.
- (1919c), “Comentarios a una crítica: más sobre pintura mural en el Alto Aragón (final)”, *Vell i Nou*, año 5, 103-104-105 (15 de diciembre), pp. 439-446.
- Boletín Oficial Obispado de Huesca*, año CLXVI, diciembre de 2018.
- BRUYNE, Edgar de (1959), *Estudios de estética medieval*, vol. III: *El siglo XIII*, Madrid, Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía, 17).
- BUISÁN CHAVES, Antonia, y Susana VILLACAMPA SANVICENTE (1989), “Reflexiones tras la renovación del inventario del Museo Diocesano de Huesca”, *Argensola*, 115, pp. 221-244.
- CALVO PADILLA, María Luisa (2019), *El pionero de la luz: Alhacén y su Libro de la óptica*, Madrid, Ediciones Complutense.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1943a), *Noticias de los trabajos realizados por el Servicio de Recuperación Artística*, Madrid, Hauser y Menet.
- (1943b), “El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año L, 3.º trimestre, 47, pp. 259-294.

⁶⁶ Una aportación significativa a este respecto podría provenir, por ejemplo, de profesores expertos en este tipo de disciplinas como María Luisa Calvo Padilla, catedrática emérita de Óptica de la Universidad Complutense de Madrid que durante más de cuarenta años ha ejercido la docencia y la investigación en la Facultad de Ciencias Físicas en especialidades como la Óptica Física, la Holografía, la Física de la Visión o la Fotónica. También se ha interesado por la historia de la óptica y desde la celebración del Año Internacional de la Luz (2015) ha realizado varias publicaciones sobre la vida y la obra de Alhacén.

⁶⁷ En principio, un posible punto de arranque para una investigación que implica un campo tan especializado como el de la física de la luz medieval en combinación con la cosmología, en Calvo (2019).

- COMPANYS I HUGUET, Mariona (coord.) (2017), *Templers: guerra i religió a l'Europa de les Croades*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya.
- COOK, Walter W. S. (1929), "Romanesque Spanish mural painting (1)", *The Art Bulletin*, 11 (4) (diciembre), pp. 327-356.
- ECO, Umberto (1997), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1919a), "Pintures murals aragoneses", *La Veu de Catalunya*, año XXIX, 7309 (25 de agosto), pp. 2-3.
- (1919b), "Pintures murals aragoneses", *La Veu de Catalunya*, año XXIX, 7316 (1 de septiembre), pp. 2-3.
- FUERTES DOÑATE, Carlos (s. a.), "Vestimenta y panoplia de la Orden de San Juan del Hospital (ss. XII-XIII)", *Aliger Ferrum* <vestimenta-y-panoplia-de-la-orden-de-san-juan-del-hospital-ss.-xii-xiii.pdf>.
- GALVÁN FREILE, Fernando (2011), "Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano", en *Imágenes del poder en la Edad Media*, t. I, León, Universidad de León, pp. 61-83.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958), *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GONZÁLEZ-CANO, Agustín (2015), "Alhacén: una revolución óptica", *Arbor*, 191 (775) (septiembre-octubre) <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2065>>.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2019), "Cuando las paredes toman la palabra: estrategias para el estudio de la pintura mural bajomedieval", en Santiago MANZARBEITIA VALLE, Matilde AZCÁRATE LUXÁN e Irene GONZÁLEZ HERNANDO (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Complutense, pp. 23-44.
- "Inauguración de nuevas salas en la Virreina", *Destino*, año XV, 739 (6 de octubre de 1951), p. 17.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (2016), *Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico*, Zaragoza, IFC.
- (coord.) (2018), *El patrimonio histórico-artístico aragonés fuera de Aragón*, Zaragoza, IFC.
- y Carmen MORTE GARCÍA (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza (Colección Básica Aragonesa, 44).
- LALIENA CORBERA, Carlos (1979), "El dominio de la Encomienda del Hospital de Barbastro (siglos XII-XIII)", *Argensola*, 88, pp. 381-402.
- LAPLANA I PUY, Josep de Calassanç (1992), "El llegat Xavier Busquets", *Montserrat: Butlletí del Santuari*, 32 (enero-abril), pp. 42-46.
- (1998), *Museu de Montserrat: guía de visita*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- y Lluís CASALS (2009), *Montserrat: arte e historia*, Barcelona, Angle (Arts, 4).
- y Gabriele ACCORNERO (eds.) (2014), *Montserrat: opere maggiori dell'abbazia*, catálogo de exposición, Bard, Forte di Bard.
- LORENZO LIZALDE, José Ignacio (1997), "Excavación de una tumba románica en la iglesia de San Fructuoso de Bierge (Huesca)", *Arqueología Aragonesa*, 93 (20), pp. 481-484.

- MALÉ MIRANDA, Gemma (2011), “Una posible vía de peregrinación por la Cataluña interior”, *Ad Limina*, 2 (2), pp. 115-139.
- MARÍN, Montse (2013), “El MDM restaura: *Entrenement d’armes d’un templer*, del segle XIII”, *El Propileu*, 13 (diciembre), p. 13.
- MONFORTE ESPALLARGAS, Alfonso (1996), “Conservación, restauración y reposición del conjunto mural de la ermita de San Fructuoso. Bierge (Huesca)”, en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Castellón 3, 4, 5 y 6 de octubre de 1996)*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón.
- MUÑOZ MELGAR, Andreu, y Francisco Xavier RIUS FERRÚS (coords.) (2008), *D’Orient a Occident: el culte de sant Fructuós de Tarragona al món*, Tarragona, Associació Cultural Sant Fructuós.
- NASARRE LÓPEZ, José María, y Susana VILLACAMPA SANVICENTE (2014), “El Museo Diocesano de Huesca”, *Artigrama*, 29, pp. 65-96.
- NAVAL MAS, Antonio (1989), *Patrimonio emigrado*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón.
- (1990), “El milagro de las piedras preciosas: pintura al fresco de Bierge en Nueva York”, Huesca, IEA (Cuadernos Altoaragoneses, 158).
- (2022), *Claustra de la catedral de Huesca (en el entorno de la catedral, con el museo)*, Huesca, ed. del autor, 2.ª ed.
- NAVARRO LÓPEZ, José Manuel (2024), *Luz sagrada*, Zaragoza, Prames (Temas).
- NIETO ALCALDE, Víctor (1989), *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de Arte Cátedra).
- PÉREZ VALCÁRCCEL, Juan, y Victoria PÉREZ PALMERO (2018), “La orientación de las iglesias mozárabes”, *España Medieval*, 41, pp. 171-197.
- y Victoria PÉREZ PALMERO (2019), “La orientación de las iglesias románicas en la península ibérica”, *Anuario de Estudios Medievales*, 49 (2), pp. 761-791.
- POST, Chandler Rathfon (1930), *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge (MA), Harvard UP.
- y Walter W. S. COOK (1929), “Romanesque Spanish mural painting (I)”, *The Art Bulletin*, 11 (4) (diciembre), pp. 327-356.