

ARGENT 14

130

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



I30

HUESCA, 2020

Edita: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)
Parque, 10 – E-22002 Huesca – Tel. 974 294 120
www.iea.es / publicaciones@iea.es

Dirección: M.^a Celia Fontana Calvo

Consejo de redacción: Fernando Alvira Banzo, José María Azpíroz Pascual, Domingo J. Buesa Conde, Teresa Cardesa García, Carlos Garcés Manau, Jesús Inglada Atarés, Ana Isabel Lapeña Paúl, Pilar Moreno Rodríguez, José María Nasarre López, Bizén d'o Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

Diseño de la portada: Vicente Badenes

Corrección: Ana Bescós

Coordinación editorial: Teresa Sas

ISSN: 0518-4088 (revista impresa)

ISSN: 2445-0561 (revista digital en acceso abierto:

<http://revistas.iea.es/index.php/ARG>)

Depósito legal: HU-378/99

Preimpresión: Littera

Imprime: Ulzama Digital

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>¿El año que cambió el mundo?</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
---	---

SECCIÓN TEMÁTICA

DE LA RESISTENCIA A LA SUPERACIÓN

<i>Estrategias femeninas medievales para la supervivencia: las donadas (siglos XII-XIII). María de Narbona, dama de la reina Sancha y donada de Sijena</i> , por M. ^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ	17
<i>Los Ruesta (Pedro, Francisco y Sebastián): relaciones de parentesco en una familia de artistas, arquitectos y cartógrafos de Barbastro</i> , por Carlos GARCÉS MANAU y Juan Antonio DÍAZ BIELSA	39
<i>La etapa oscense de Ángeles Santos: un periodo artístico desdibujado en su biografía</i> , por Luisa MONERRI GARCÍA	69

BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>Un intento de robo en la catedral de Huesca durante la peste de 1651</i> , por Carlos GARCÉS MANAU	103
<i>Composición de los pigmentos utilizados en el cuadro Cena de Emaús del Museo Diocesano de Huesca</i> , por Blas MATAS SERRANO, Susana VILLACAMPA SANVICENTE, Pablo MARTÍN-RAMOS, Jesús MARTÍN-GIL y José Antonio CUCHÍ OTERINO	121

SECCIÓN ABIERTA

<i>Inventarios de campanas en el Alto Aragón: estado de la cuestión, resultados y propuestas de actuación</i> , por Joan ALEPUZ CHELET	141
<i>La victoria escatológica sobre el anticristo y los judíos en la iglesia de San Miguel de Barluenga</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	161
<i>En torno a la acedia y el caracol en la capilla de san Victorián de San Juan de la Peña</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	191

PRESENTACIÓN

¿EL AÑO QUE CAMBIÓ EL MUNDO?

Quién sabe. Todavía estamos padeciendo los desastrosos efectos de la pandemia y es pronto para saber de qué naturaleza y profundidad serán los cambios. Lo que está claro es que nadie, o casi nadie, había previsto una situación tan perturbadora como la actual, tras la aparición de un virus extraño que nos obliga a adoptar en nuestra vida una *nueva normalidad*. Qué eufemismo, decimos, como si todo esto tuviera algo de *normal*. Porque, pensábamos, una enfermedad desconocida y grave podía afectar a ciertos lugares lejanos y deprimidos del planeta, pero ¿convertirse en una pandemia y, sobre todo, poner en jaque a nuestro cómodo y previsible mundo occidental? Eso parecía un golpe de efecto solo verosímil en los paranoides y apocalípticos filmes estadounidenses. Nadie sabe cómo será el mundo cuando salgamos de las trincheras desde las que lo miramos ahora, pero también es cierto que la crisis la estamos viviendo de maneras diversas. Hay quien cree que hemos de resistir y que cuando esto pase podremos retomar la vida casi en el punto en que la dejamos en marzo de 2020, y hay quien ve señales de un cambio necesario y la oportunidad de adaptarse a algo nuevo, y que mientras es preferible agitarse con el viento, como las flexibles palmeras, a resistir con firmeza cada embate como el duro roble.

Hasta la generalización de la llamada *posmodernidad*, y pese a las sucesivas crisis por guerras, malas cosechas o enfermedades, los cambios sociales eran muy lentos y las circunstancias de vida de los individuos duras y difíciles. Eso lo sabían perfectamente los personajes estudiados en los tres trabajos que conforman la “Sección temática”, titulada “De la resistencia a la superación”. Las actuales redes sociales —más escaparates que espejos, desde luego— han difuminado las fronteras entre lo privado y lo público y han socavado las barreras existentes entre las clases sociales, pero durante

siglos las trayectorias vitales de la mayoría de los individuos que no pertenecían a las élites políticas o religiosas, sobre todo las de las mujeres, pasaban casi desapercibidas. Como explica María Dolores Barrios Martínez, para conocer las circunstancias concretas de la mujer altoaragonesa de la Edad Media es necesario leer entre líneas, unir a noticias hipótesis verosímiles y poner en relación y en contexto el más mínimo dato aportado por los escuetos documentos que testimonian su existencia. ¿Qué podía llevar en los siglos XII y XIII a una mujer, generalmente de edad avanzada, a donar (de ahí el nombre de *donada*) voluntariamente su persona, su alma y sus pertenencias a una institución religiosa? Cada caso es distinto, como ayuda a comprender Barrios en su acucioso análisis documental, pero a nadie se le escapa que en la base de una decisión de esa naturaleza estaban el desamparo que amenazaba a una mujer sola y la necesidad de asegurarse el mantenimiento para evitar males mayores: la mendicidad, la servidumbre o la prostitución. El caso mejor conocido es el de María de Narbona, dama de la reina Sancha, cuyas circunstancias y decisiones —nunca reveladas totalmente en los documentos— podemos llegar a comprender gracias a la perspicacia de la citada autora para recomponer los últimos años de su vida.

El caso de los hombres era distinto, pues por lo general su actividad profesional y económica dejaba huellas fácilmente rastreables en los fondos documentales. En el ámbito artístico oscense destacaron en el siglo XVII varios miembros de la familia Ruesta, de origen barbastrense. Pedro y Sebastián fueron responsables en Huesca de obras muy señaladas que determinaron la implantación y el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos, el primero del Renacimiento y el segundo del pleno Barroco. A ellos se suma Francisco Domingo, quien llegó a ser piloto mayor de la Casa de Contratación de Sevilla en 1633 y después desarrolló una interesante carrera profesional como ingeniero militar, ligada a la corte y no exenta de aventuras. En su excelente trabajo, Carlos Garcés Manau y Juan Antonio Díaz Bielsa han logrado averiguar el parentesco, nunca aclarado, que ligaba a estos tres personajes (Pedro era tío de los hermanos Sebastián y Francisco Domingo) a partir de tres documentos muy reveladores llenos de datos —unos más veraces que otros— de enorme valor para conocer la mentalidad de una época. Queda claro, además, que cada uno de esos hombres tuvo que abandonar su lugar de origen para hacer despegar su carrera y medrar socialmente. La fama de los Ruesta fue directamente proporcional a sus éxitos profesionales, algo que para las mujeres hasta el siglo XX fue muy difícil. La joven pintora Ángeles Santos se instaló en Huesca con su hijo, de apenas dos años, a comienzos de 1939 para estar cerca de su familia, ya que su marido, también

pintor, en esa turbulenta época de la historia de España había decidido probar suerte en París. Antes de su llegada a Huesca, Ángeles ya había transformado el mundo oscuro y onírico de sus pinturas de juventud, que habían tenido muy buena acogida en la élite artística e intelectual española pero que la habían sumido en una profunda crisis vital. Como resultado, Ángeles Santos no abandonó la pintura, pero cambió radicalmente su forma de pintar. Luisa Monerri García investiga la vida de esta singular pintora y su producción artística de la década que vivió en Huesca (desde 1939 hasta 1948 o 1949) y destaca además la buena acogida de su pintura entre críticos como el periodista Ricardo Pardo Pascual o el historiador Federico Balaguer Sánchez. Para ambos, como demuestra Monerri, la capacidad artística de Ángeles estaba fuera de toda duda, aunque la escasa repercusión de sus nuevos cuadros en Barcelona y Madrid sugiriera lo contrario. Gracias al apoyo que siempre le brindó la ciudad, en 1945 Ángeles Santos mostró su obra en la Diputación Provincial de Huesca en una exposición individual, la primera en la capital altoaragonesa, porque al final de su larga vida realizó otras tres en la galería S'Art, en 1975, 2001 y 2006.

Los dos trabajos del “Boletín de noticias” rescatan la actualidad de sucesos y obras del pasado. El trabajo de Carlos Garcés Manau presenta un hecho que permite conocer cómo vivió la sociedad oscense los meses marcados por el episodio de peste bubónica que afectó a la ciudad de septiembre de 1651 a abril de 1652. Garcés relata, gracias a la documentación de los Papeles de Justicia, un intento de robo, protagonizado el 8 de octubre de 1651 por el albañil Pedro de Mur menor y otros profesionales relacionados con la construcción, de los bienes depositados en el archivo de la catedral de Huesca por la oligarquía local antes de huir de la ciudad para evitar el contagio. La grave crisis sanitaria, diríamos ahora, que vivía la ciudad entonces no evitó que, tras su apresamiento, cayera sobre Pedro de Mur todo el peso de la ley. En el segundo artículo el equipo formado por Blas Matas Serrano, Susana Villacampa Sanvicente, Pablo Martín-Ramos, Jesús Martín-Gil y José Antonio Cuchí Oterino presenta el proceso y los resultados del análisis de rayos X a que ha sido sometido el cuadro *Cena de Emaús* conservado en el Museo Diocesano de Huesca y procedente de la ermita de las Mártires. Desde hace años se cree que este lienzo está relacionado con la colección de Vincencio Juan de Lastanosa, quien, según su amigo Juan Francisco Andrés de Uztarroz, contaba con cuatro pinturas de Caravaggio, y además hizo pintar precisamente la cena de Emaús en su capilla funeraria de la catedral. Ahora la composición química de los pigmentos arroja que el lienzo puede proceder del círculo del gran maestro italiano del tenebrismo y de su escuela de pintura.

Si la “Sección temática” se adentra en las vidas de personajes concretos, la “Sección abierta” logra, mediante el estudio del patrimonio material, conectar con los pensamientos, las preocupaciones y los miedos de quienes mandaron realizar las obras que hoy forman parte de nuestro acervo patrimonial. Joan Alepuz Chelet argumenta la necesidad de inventariar todas las campanas existentes en el Alto Aragón, una actividad que hasta ahora han patrocinado especialmente los centros de estudios comarcales del Bajo Cinca / Baix Cinca, Cinca Medio, Sobrarbe y Somontano de Barbastro. Para Alepuz es de suma importancia registrar y dar a conocer las campanas, esos objetos cuyos toques marcaron la vida tanto diaria como extraordinaria de nuestras poblaciones durante siglos. El autor da testimonios de cómo defendieron los habitantes de los pueblos esos instrumentos de los que esperaban protección porque contenían plegarias y estaban bajo determinadas advocaciones. Las malas cosechas, las enfermedades y los desastres naturales eran una amenaza constante en la forma de vida tradicional, pero sucumbir a esas calamidades físicas no era lo único que causaba temor en el pasado, ni seguramente lo que más temor causaba. En el artículo siguiente interpreto la pintura de finales del siglo XIII que hace de la sencilla iglesia de San Miguel de Barluenga una obra excepcional. El programa desarrolla un final del mundo apocalíptico polarizado en buenos (Cristo y san Miguel) y malos (el anticristo y sus secuaces) que nos adentra en una mentalidad en la que los textos extrapolados de las Escrituras se utilizan para acusar a los judíos de los peores ataques que pudieran recibir los cristianos. Para terminar, cierro este número con un artículo sobre una capilla, la de san Victorián, que fue construida en el siglo XV como una engalanada joya para brillar en el universo románico de San Juan de la Peña. El estudio es uno de los primeros que tratan de adentrarse en su complejo y desafiante programa iconográfico y ornamental, donde nada es fruto del azar. Los caracoles tallados en la portada, lejos de ser una muestra de la fauna del lugar, representan uno de los peores azotes del monje: la acedia, considerada en su momento un vicio entre la pereza y la desidia que podía llevar al abandono de la vida monástica. El caracol constituye allí una referencia sobrecargada de un contenido acumulado y depurado durante siglos que conmina al monje a no ser acedioso en vida si quiere salvar su alma tras la muerte.

Uno de los emblemas de Alciato versionados en 1659 por el doctor Lorenzo Agüesca en la pintura mural de la sacristía de San Lorenzo fue “Que se ha de resistir a lo que apremia”, y para explicarlo la imagen correspondiente muestra cómo una palmera soporta la presión de un niño que se cuelga de ella. Así se hace referencia a la

puesta en marcha, después de veinte años de problemas (1617-1637), del priorato y las doce raciones instituidos por el obispo Tomás Cortés. A lo que, por supuesto, no hace referencia esa pintura apologética es al triste final que, tras el intento de robo en lo peor de la peste de 1651, tuvo el constructor de la sacristía, Pedro de Mur menor, hijo del albañil del mismo nombre, quien diseñó la estancia en 1637 por encargo de Juan Orencio Lastanosa. Porque en las crisis no todo llega a buen fin, ni todos son capaces de superarlas.

Al cerrar el número 130 de *Argensola* quiero agradecer muy especialmente a todos los autores que colaboran en él y a todos los que hacen posible esta publicación, porque gracias a su esfuerzo y su tesón, especialmente en estos tiempos difíciles, la revista puede continuar. Lo que no ha cambiado es nuestro compromiso de investigar y dar a conocer nuestra historia y nuestro patrimonio, nuestras raíces en definitiva, que, como a los árboles, nos dan la fuerza.

M.^a Celia Fontana Calvo
Directora de la revista *Argensola*

**SECCIÓN TEMÁTICA
DE LA RESISTENCIA A LA SUPERACIÓN**

**ESTRATEGIAS FEMENINAS MEDIEVALES PARA LA SUPERVIVENCIA:
LAS DONADAS (SIGLOS XII-XIII).
MARÍA DE NARBONA, DAMA DE LA REINA SANCHI Y DONADA DE SIJENA**

María Dolores BARRIOS MARTÍNEZ*

RESUMEN.— Las mujeres que vivieron en los siglos XII y XIII en el Alto Aragón, como en otros territorios, debieron buscar maneras de obtener una vida razonablemente estable y segura cuando las condiciones se ponían difíciles. Una de esas maneras era la de hacerse donadas de alguna institución eclesiástica. Este sistema estuvo vigente desde el siglo IX, que sepamos. Exponemos unos cuantos ejemplos que reflejan diferentes motivaciones para llegar a esa entrega. Como colofón, hacemos una pequeña biografía de una de ellas, de la que tenemos más información.

PALABRAS CLAVE.— Donadas. Siglos XII y XIII. María de Narbona.

ABSTRACT.— Women who lived in the 12th and 13th centuries in Alto Aragón, and in other territories, had to find ways of maintaining a reasonably stable and secure life when conditions became difficult. One of those ways was to become *donadas* in an ecclesiastical institution. As far as we know, this system was in force from the 9th century onwards. We present a number of examples that show the different motivations for opting for this dedication. Finally, we provide a short biography of one of these women, about whom we have more information.

* Exjefa del Centro de Documentación y Archivo de la Diputación Provincial de Huesca. doloresbarmar@telefonica.net

A pesar de las dificultades que entraña desarrollar temas relacionados con la historia de las mujeres, sobre todo en la Edad Media, vamos a tratar de explicar una de las posibilidades que se les ofrecían para evitar el desamparo y la pobreza. De todos es sabido que los documentos de esa época son concisos y poco explícitos, pues se refieren únicamente al objeto para el que se redactaron, y están llenos de cláusulas repetitivas. Por otro lado, no hay tampoco mucha bibliografía sobre aspectos tan concretos relacionados con las mujeres medievales. Si lo que se quiere es averiguar detalles sobre la vida cotidiana y el sistema de pensamiento en el que todo ello se enmarca, la investigación se vuelve casi detectivesca porque hay que ir rastreando pequeños indicios, leyendo entre líneas y supliendo muchas cosas, partiendo de la base de que las mujeres de la Edad Media eran, en esencia, similares a las actuales.

No se debe, por tanto, esperar encontrar hechos espectaculares ni grandes novedades, sino que hay que acercarse con cautela al conocimiento de lo que pudieron ser la vida, los hábitos, los sentimientos y los pensamientos de nuestras antecesoras.

A menudo se considera que la Edad Media fue una época oscura, siniestra y opresiva; sin embargo, se trata de una etapa muy larga de la historia humana en la que cupieron tiempos buenos y malos, luces y sombras, como en cualquier otro periodo. A veces se tiene la imagen de que solo hubo enfermedades, calamidades y guerras, y se olvidan muchos otros aspectos que supusieron avances en la historia de la humanidad.

La mentalidad y el ritmo habitual eran muy diferentes de los actuales. Se necesitaba más tiempo para hacer las mismas cosas (por ejemplo, los desplazamientos, el correo, lavar la ropa...), y la vida era más corta, pero los hombres y mujeres de la Edad Media eran esencialmente iguales que los de hoy, ni más listos ni más tontos: en eso no influye el que vivieran varios siglos antes. Tenían otras inquietudes y otras preocupaciones, pero también sentido del humor, capacidad de adaptación al medio en el que se desenvolvían y ansias de adquirir nuevos conocimientos que les ayudaran a resolver problemas y dificultades de cualquier índole.

Por otra parte, no se trata tanto de hablar de la represión y la marginación de las mujeres en muchos aspectos de la vida de la época, puesto que estos planteamientos responderían más a una mentalidad actual, como de valorar la actividad de las mujeres en el contexto en el que vivían, en una sociedad muy jerarquizada en la que cada individuo estaba encasillado en su nivel y disponía de unos márgenes limitados para actuar, y ver hasta qué punto tenían capacidad de iniciativa en el entorno en el que se

movían. Hemos de poner la atención en ellas, ya que tenían un papel que cumplir, aunque en muchas ocasiones haya quedado escondido y apenas valorado precisamente por haber sido desempeñado por ellas.

El objetivo de este artículo es, en principio, describir y analizar las soluciones que dieron algunas mujeres medievales a situaciones que les sobrevinieron y el modo en que les hicieron frente. Encontraron maneras de adaptarse a circunstancias a veces muy adversas o de huir de entornos que se convertían en prisiones para ellas, y una de esas maneras era acogerse a la protección de alguna institución, generalmente



Iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

eclesiástica. En este punto debemos resaltar que podían acudir a monasterios femeninos (los preferidos fueron Sijena y Casbas, ambos fundados por mujeres, la reina Sancha en el primer caso y la condesa Áurea u Oria de Pallars en el segundo), pero con mucha frecuencia se entregaban a instituciones masculinas como Montearagón, San Pedro el Viejo, San Victorián, el hospital de Santa Cristina de Somport o la catedral de Huesca, ya que su deseo no era hacerse monjas, sino que se podría decir que eran asociadas; de hecho, en ocasiones se les denominaba *socias*, *canonesas* o *fratrisas*, porque la mayoría seguían haciendo lo que podríamos llamar *vida civil* con algunos condicionantes. El grueso de las mujeres donadas vivieron entre la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII. El monasterio franciscano de Santa Clara, fundado en torno a 1265 por Constanza de Suabia, esposa del rey Pedro III, surgió ya en una época tardía para acogerlas.

A continuación vamos a ver distintos ejemplos de donadas y las diferentes fórmulas que surgieron en función de las circunstancias de cada una.

LAS DONADAS

En el mundo medieval, por lo que conocemos, vivir en grupo suponía una necesidad. Era una sociedad profundamente solidaria para hacer frente a las dificultades que se presentaban en la vida diaria.¹ Sin embargo, esos grupos —por ejemplo, una familia amplia, que era la habitual— no siempre eran permanentes, sino que solían disolverse por diversas circunstancias (guerras, epidemias, hambres...) que originaban su dispersión o su desaparición parcial.

Uno de los modos de compensar la falta de apoyo surgida al desaparecer el grupo natural de protección era entregarse en cuerpo y alma a un monasterio o una institución eclesiástica, solución que está documentada desde el siglo IX. La vinculación, en principio, debía ser total; es decir, una persona entregaba su alma, pero también su cuerpo, de manera que tenía que ser enterrada en el lugar al que se donaba. Era lo que jurídicamente se llamó al principio *traditio corporis et animae*. Luego se vulgarizaría y se hablaría de *donados* o *donadas*, pero las características del acto serían similares.

¹ Véase Cantera (2014: 364).

Sin embargo, a juzgar por lo que hemos podido observar en la documentación de los siglos XII y XIII estudiada,² si bien la mayoría de las veces quienes se entregaban lo hacían para poder sobrevivir, hubo muchos casos con motivaciones muy distintas, sobre todo en lo que respecta a las mujeres donadas. Veremos ahora los tipos de actuación más representativos.

Uno de los primeros casos que encontramos en el territorio oscense es el de doña Blasquita de Biniés, que se entrega a San Pedro de Siresa a comienzos del siglo XII³ y al mismo tiempo dona, por el alma de sus padres y por la suya propia, todos los bienes que tiene en Biniés, Veralavilla y Berdún, así como todos sus mezquinos. Por lo que se ve, sería una mujer que se había quedado sola —aunque no se menciona nada sobre su estado civil— y seguramente tenía ya una edad avanzada para la época y buscaría la protección de los monjes, a pesar de que poseía suficiente patrimonio como para ser autónoma. No obstante, a cambio de la donación de sus bienes —que asegura que no podrá derogar de ninguna manera ni otorgarla a otra institución— doña Blasquita establece una serie de condiciones por las que, si quiere acogerse en Siresa, le deberán dar a ella y a su sirviente alimentos y vestidos. Si, por el contrario, prefiere vivir en su casa, mantendrá mientras viva la gestión de sus bienes y solamente pide que la tengan bajo su amparo y la ayuden si es necesario. Se reserva, por tanto, la opción de vivir de forma independiente pero teniendo una especie de seguro con los monjes. Como se verá, era bastante frecuente que se acogieran mujeres a instituciones masculinas, sobre todo en la primera mitad del siglo XII, entre otras cosas porque no había prácticamente monasterios femeninos en esos momentos, salvo el de Santa Cruz de la Serós, que quizá había quedado ya un poco aislado.

La viudedad, si no se poseía patrimonio, era uno de los momentos difíciles a los que una mujer tenía que hacer frente. Aunque las normas jurídicas establecían que los hijos estaban obligados a hacerse cargo de sus padres, no siempre sucedía así. Un ejemplo de este caso es el de doña Zina, que había sido mujer de don Saporit y se ofreció a la abadía de Montearagón, en agosto de 1142,⁴ con todos sus bienes: una

² Se han manejado más de mil cien documentos correspondientes a esos siglos, obtenidos de las distintas colecciones documentales publicadas que se irán mencionando. Entre ellos hay más de ochenta relacionados con mujeres donadas.

³ Durán (1965: doc. 118). El documento no está fechado, pero Durán lo data entre 1114 y 1115.

⁴ Barrios (2004: docs. 41 y 43).

viña en la vía de la almunia (no especifica más), un campo en la partida de Alfedinar y una faja en Quicena, más una cuba de veinticinco nietros mayores. La abadía debía proporcionarle sustento y alojamiento. Doña Zina tenía al menos un hijo, Felipe, que quedó encargado de administrar los bienes que su madre donó a Montearagón, así como una heredad que poseía en Igríés, con la obligación de proporcionarle vestido adecuado y procurar por su alma cuando ella muriera. A la muerte de Felipe todos los bienes quedaron en poder de la abadía. No parece que la situación de doña Zina fuera muy desahogada ni que su patrimonio rindiera lo suficiente para sustentarla a ella y a su hijo. Su entrega a Montearagón le permitió sobrevivir y a la vez, con la entrega aplazada de sus bienes, consiguió que su hijo se pudiera mantener.



Vista aérea del castillo de Montearagón. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

Unos años más tarde, en 1144, y también en relación con Montearagón doña Mayor y María se ofrecen al monasterio y a San Martín de la Val d'Onsera con todos sus bienes, esta vez con la autorización de sus maridos, que las liberan “de cuanto a ellos pertenece” —fórmula ambigua que no se sabe si alude a bienes materiales o bien al débito conyugal—, y se comprometen a mantenerse castas y obedientes según lo que disponga el abad Fortuño. Asimismo sus maridos, Sancho Alinz y Atoalinz de Olivito, afirman a su vez su deseo de mantenerse castos y donan varios bienes. No queda claro si ellos se donan a la institución. En principio parece que las donadas son ellas.

Un caso de abuso de los hijos que obliga a sus padres a donarse a la catedral de Huesca⁵ es el de Urraca y su marido, don Calvet, que se acogen para recibir alimentos y vestidos honorables tras haber caído en la pobreza porque sus hijos Juan y Sancho han empeñado, por cuatrocientos morabetinos, la heredad que en ese momento donan a la catedral, salvo la parte que habían entregado a su hija Oriá y a su marido, Guillermo. En consecuencia, los canónigos deberán desempeñarla del prestamista Sancho de Valencia. En este caso los donados son los dos miembros del matrimonio. El documento se otorga en 1173. No es el único ejemplo de entrega de una pareja a una institución religiosa.

Había viudas que no tenían hijos, y en esa situación acogerse a la protección de un monasterio era una buena solución porque normalmente equivalía a tener asegurada la alimentación y el vestir, además del entierro y las oraciones correspondientes. Este es el caso de doña España,⁶ viuda de Arnaldo de Naballas, que en enero de 1190 se entrega con todos sus bienes, que incluían una heredad de Bascués que había empeñado a Montearagón por doscientos sesenta áureos. En la abadía la reciben como canonesa y socia tanto en lo espiritual como en lo temporal y convienen en facilitarle cada año mientras viva los alimentos que necesite como a los canónigos, a los que la equiparan, según relata el documento. Para su ropa le conceden cuarenta sueldos anuales pagaderos el día de la Asunción de la Virgen mientras viva, siempre que doña España sea buena, fiel y obediente en todo aquello que sea conveniente para el abad y la iglesia de Montearagón.

En cualquier caso, para poder donarse se debía de tener algún bien que entregar a cambio de los beneficios que se conseguían. Las mujeres realmente pobres no tenían

⁵ Durán (1965: doc. 294).

⁶ Barrios (2004: doc. 133).

más opción que la mendicidad, la servidumbre o la prostitución si no tenían familia a la que pedir asilo.

Un caso que parece responder a las necesidades económicas de la interesada, a pesar de que era de clase alta, es el de la vizcondesa de Lavedán, doña Oria, hermana además de Ortí Ortiz, perteneciente a la familia Lizana, una de las principales del Alto Aragón.⁷ Casada con el vizconde Arnaldo de Lavedán, se entrega como donada a la Seo de Zaragoza junto con la mitad de todas las heredades —bienes gananciales— que les había donado a su marido y a ella Gastón, vizconde de Bearne, en esa ciudad. La donación de sus bienes la hace por su alma y por la de su hermano Ortí y para el sustento de los canónigos de la catedral de Zaragoza. Sin embargo, menciona que ha tenido que empeñarlos, e incluso vender una parte de ellos —que por tanto no puede donar—, “llevada por la necesidad”. Doña Oria debe de estar separada y apartada de su familia, ya que advierte que, si su marido y sus hijos quieren recuperar las heredades, deberán pagárselas a la Seo. El documento no tiene fecha, pero tuvo que otorgarse entre 1130, año de la muerte de Gastón de Bearne, que figura como difunto en el documento, y 1144, año de la muerte de Arnaldo de Lavedán. El hecho de ser donada de la Seo, además de protección y seguramente sustento, posiblemente le dio también libertad frente a su marido y sus hijos, y quizá no tuvo que llevar vida monacal, sino que, como sucedió en otras instituciones religiosas, se la consideró como socia y pudo llevar su vida habitual, quizá con algunas condiciones. Así, en 1149, ya viuda, la vemos actuar por su cuenta vendiendo un campo en el arrabal de Zaragoza por cien sueldos.

A veces se da la entrega de una pareja a un monasterio, pero más que ser donados parece que se encomiendan a él y se quedan trabajando sus propios bienes como colonos. Esto sucede con Donnorria de Olbena, hija del *senior* de Graus y Olvena, que se ofrece a San Victorián⁸ con el consentimiento de su marido y dona al monasterio todo lo que tiene en la ciudad de Barbastro y en sus términos con dos condiciones: que los monjes desempeñen por cuarenta morabetinos una viña en Alcaneto que es de la heredad de Barbastro y que mientras vivan su marido y ella gestionen esta heredad de Barbastro por mano del abad de San Victorián. Donnorria dona también una heredad en Graus. Parecen ser bienes privativos de la esposa de los que dispone a su antojo. El documento es de abril de 1175.

⁷ Barrios (2015).

⁸ Martín Duque (2004: doc. 221).

Un ejemplo de lo que podría ser una separación matrimonial encubierta⁹ es el de María, hija de Eita Pérez, casada con don Antón, del que no se anota ningún dato más —ni siquiera que dé su consentimiento—, que se entrega a Santa Cristina de Somport junto con su heredad, que describe y que no parece muy cuantiosa. Pide a los monjes allí residentes que la reciban en fraternidad y en sociedad y que le den alimentos y vestido en cualquier casa en la que la quieran acomodar. El documento es de 1176.

Otra situación de apuros económicos es el de Sancha, hija de Miguel de Lizana, de familia notable¹⁰ por tanto, que en septiembre de 1181 se entrega a Montearagón, pero para ser *soror* en San Martín de la Val d’Onsera —que desde mediados del siglo XII era un monasterio de monjas, como hemos visto con anterioridad—. Dona toda la parte que recibió de su padre en Angüés más lo que tenía en Isarre y en Baranguás, además de las heredades que había recibido de su madre, que no localiza ni define. No obstante, todos estos bienes han sido empeñados y será la abadía la que habrá de desempeñarlos. Parece estar soltera y tener poca solvencia, a pesar de ser de buena familia y contar con un amplio patrimonio. Como testigos del documento figuran dos personajes conocidos entre las clases altas de Huesca: Pedro Maza y Marco Ferriz, pariente de la donada.

A principios de 1200 María de Salas, esposa de Pedro de Bergua, con su consentimiento, se ofrece a Montearagón ante el abad Berenguer y entrega con ella¹¹ un huerto suyo situado en la partida de Revalgedit de Huesca junto con la casa que está al lado, que linda por el este con las casas de sus hijos. Dona a la vez un campo en la Alguerdiá, una viña junto a la vía de Miquera y un majuelo situado en Guatatén de Iuso —todas ellas partidas del término de Huesca—, que recibirá la iglesia de Montearagón. Parte de esas propiedades debían de estar empeñadas, por lo que se deduce del documento, en el que se advierte que el prior ha desempeñado la heredad por dos mil sueldos. María de Salas es recibida como canóniga y socia de la iglesia de Montearagón tanto en lo temporal como en lo espiritual. Seguramente todos los bienes mencionados serían propiedad de María por herencia, y por tanto serían privativos, pues disponía de ellos sin ninguna cortapisa. En el siguiente documento incluso se hace constar que

⁹ Kiviharju (2004, doc. 118).

¹⁰ Barrios (2015).

¹¹ *Idem* (2004: docs. 178 y 179).

María puede elegir entre vivir en la abadía *como un canónigo más* o explotar los bienes donados a Montearagón, aunque no le está permitido, sin embargo, venderlos ni empeñarlos, y a su muerte pasarán a Montearagón. No hay manera de comprender los motivos que llevan a María de Salas a separarse de su marido, pero podríamos intuir que, con los hijos ya criados, puesto que viven en sus propias casas, y con un patrimonio del que puede disponer, elige una vida independiente. No parece que en su actitud haya una causa profundamente religiosa, ya que no se habla apenas de esa cuestión, ni siquiera para después de su muerte; más bien da la impresión de que en cierto modo busca protección por un lado y libertad por otro.

Como decíamos antes, hubo casos de donaciones que tuvieron una motivación diferente: en ocasiones fue una forma de huir de un marido poco aconsejable. Ese parece ser el caso de doña Toda Pérez de Bolea, que se presenta en Sijena para ingresar como monja afirmando que no está casada. Al cabo de un tiempo su marido, Domingo de Lavata, la reclama ante el obispo de Zaragoza. Por esta razón la priora de Sijena, con el fin de averiguar la verdad, comisiona a fray Rodrigo y lo envía al lugar donde tuvo lugar el enlace para que tome declaración a varios testigos presenciales, que afirman incluso que se entregaron los anillos y que el matrimonio se celebró ante el vicario de Almuxol.¹² Esto sucedía en mayo de 1270 —o quizá de 1275, porque el último número, que podría ser v, parece oculto por una mancha—. Lo que el documento no dice es cómo se solucionó el conflicto, si llegarían a un acuerdo o si doña Toda tuvo que volver con su marido.

Otras soluciones que podían elegir las mujeres que se quedaban solas eran las de acogerse en casa de parientes cercanos o adoptar como hijos a sobrinos o a nietos. Ambas opciones emplea a mediados del siglo XII doña Miteira, que en primer lugar se va a vivir con su hermano el abad Galindo y más tarde —seguramente debido a la muerte del abad— da una carta de *afiliación* o adopción a favor de su nieto Íñigo Sanz con el consentimiento de su hija Sancha, con seguridad la madre de Íñigo, y le entrega toda la heredad que tiene en Huesca mientras ella viva.¹³ A su muerte, la mitad de la heredad será para su hija y la otra mitad habrá de ser para algún hijo de su hermano Galindo, si apareciera, o para un pariente que pudiera surgir, pero siempre habría que tener en

¹² DARA, archivo virtual del monasterio de Sijena, ref. ES/AHPHU-S-12/16.

¹³ Durán (1965: doc. 194).



Monasterio de Santa María de Sijena. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

cuenta que su hermano le debía ochocientos mezcales por dos caballos más ciento cincuenta sueldos por otro caballo y una mula que le dio ella cuando la condujo a su casa el abad, con el acuerdo de que de todo cuanto él había ganado en tierra de Huesca la mitad sería para ella. Añade doña Miteira que no fue a casa de su hermano con las manos vacías, sino con quinientas ovejas, una mula con su silla y una acémila. Además aportó toda la ropa de su propia casa, un yugo de bueyes y treinta cerdos. E insiste en que, si alguien contradice todo esto que ella afirma, su hija y su nieto lo lleven a juicio.

Esta solución no era la más frecuente, quizá porque no había muchos parientes que quisieran hacerse cargo de una mujer ya mayor y a veces con pocos recursos, aunque este no era el caso de doña Miteira que parecía muy capaz de defender sus derechos y su patrimonio.

Como último ejemplo mencionaremos a una donada de carácter especial, con un gran patrimonio —y por lo tanto no necesitada de protección para sobrevivir— y un nivel social bastante alto. Quizá no sea demasiado representativa de la mayoría, pero sí está entre aquellas de las que nos han llegado unos pocos datos más. Nos

referimos a María de Narbona, dama de doña Sancha —esposa de Alfonso II, el primer rey de la Corona de Aragón, y fundadora de Sijena—, que gozaba de la confianza de la reina, como veremos más adelante, y tuvo una relación cercana con la familia real.

Uno de los primeros documentos que la menciona es de Pedro II, rey de Aragón y conde de Barcelona, que, estando en Calatayud en mayo de 1197, permuta con María un molino llamado *de Quinzanella* que tiene el monarca en Huesca, en el río Flumen. Está situado entre el molino de Alfedinar, que es de Montearagón, y el de García Fedón, que fue de la abadesa y las monjas de Santa Cruz (de la Serós seguramente). Se lo da Pedro II con todos sus edificios, con dos muelas y con todos sus derechos y sus pertenencias. A cambio María le da otro molino que le había concedido a ella el padre del rey, Alfonso II, que está situado también en el Flumen, más abajo de la Piedra,¹⁴ y del que la sede oscense tiene una parte. El cambio era, por tanto, ventajoso para María, y Pedro II lo hizo “por los muchos y gratos servicios que siempre ella había dispensado a la reina doña Sancha, su madre, y a él mismo”.

Como es habitual, de María no sabemos ni la fecha de nacimiento ni el origen. Por su apellido, *Narbona*, quizá se podría aventurar que procedía de la ciudad francesa de ese nombre, ya que, como es sabido, en esos momentos los reyes de Aragón estaban muy relacionados por lazos de vasallaje con el Mediodía francés y la reina Sancha hizo numerosos viajes a esos territorios acompañando a su marido;¹⁵ por lo tanto, no sería difícil que se hubieran conocido en ellos y hubiera sido elegida como dama de compañía de la reina. Eso parece indicar el documento que comentamos más arriba, en el que queda patente su buena relación con la casa real.¹⁶ Un año más tarde es la propia reina Sancha la que intercede ante García Ferrández, obispo de Pamplona, para que este cambie con María de Narbona unas casas que tiene en Huesca la sede pamplonesa, con un huerto y una bodega cerca de ellas, que a su vez lindan por el oeste con otras de la misma María, la cual, por su parte, entrega al obispo iruñense —eso sí, con la aquiescencia de su hija Sancha— unas casas que tiene también en Huesca, en el barrio de San Vicente.

¹⁴ En varios documentos medievales se menciona un castillo de Piedra o Torre de la Piedra, topónimo que aún existe hoy.

¹⁵ Véase Barrios (2017).

¹⁶ Alvira (2010: doc. 91).

Esto sucedía en abril de 1198 y por este documento sabemos que en esos momentos María estaba casada y tenía una hija —a la que había puesto el nombre de la reina—,¹⁷ posiblemente ya adolescente, por cuanto manifestó su conformidad con el cambio. Sin embargo, no sabemos nada del marido de María, ni su origen ni su nombre ni si estaba vivo o muerto. Posiblemente este fuera el caso, ya que de haber estado vivo probablemente habría debido figurar su acuerdo con el cambio. Si se daba esta circunstancia, quizá María se había incorporado al servicio de la reina Sancha una vez viuda.

Como se puede ver, a esas alturas gozaba ya de un buen patrimonio: los molinos eran industrias muy rentables en aquella época y las casas de Huesca posiblemente también le proporcionasen ingresos. Esto podría indicar que María llevaba ya un tiempo al servicio de su señora, lo que le habría permitido ir acumulando bienes.

No volvemos a saber nada de esta dama hasta 1207, cuando seguramente estaba ocupada acompañando a su señora, la reina, que en 1197 había ingresado como soror en Sijena¹⁸ pero que se seguía interesando por determinados asuntos del reino, como la administración de los bienes que le había dejado como esponsalicio su marido, Alfonso II, y del cuidado de sus hijas pequeñas, Leonor y Sancha, así como de negociar el nuevo matrimonio de la mayor, Constanza, con Federico de Sicilia.

En diciembre de 1207 don García Almazor¹⁹ vende a María de Narbona y a don Juan —hijo de Sancho Calvo— y a su mujer, España, dos campos situados en el molino de Quinzanella —el que había cambiado María con Pedro II— que lindan con huertos de la propia María. El precio, que ha sido pagado ya, es de ciento ochenta sueldos de moneda jaquesa. El documento no aclara la relación que podría haber entre los compradores; sin embargo, una doña España figura en otros documentos e incluso en el testamento de María, por lo que tal vez existiera algún parentesco entre ellas.

Se acercaba el final de la vida de la reina, su señora, y seguramente María permaneció a su lado en momentos importantes de esa etapa. Así, según figura en una de las cartas que Sancha escribió a Sijena, en abril de 1208 le comunicó a la priora, en aquel momento doña Ozenda de Lizana, que estaría allí junto con su nuera, María de

¹⁷ Alvira (2010: doc. 143).

¹⁸ Véase Barrios (2017: 109 y ss.).

¹⁹ Consultado en DARA, archivo virtual del monasterio de Sijena, ref. ES/AHPHU-S-00002/00020.

Montpellier y su hija Constanza, a la que llamaba ya *reina de Sicilia*, para la ceremonia y la fiesta de dedicación del templo del monasterio que, como hemos dicho, ella misma había fundado.²⁰

Unos meses más tarde, en agosto, se celebraba en Zaragoza la boda por poderes de la infanta Constanza con Federico de Sicilia, a la que asistió la reina. Posiblemente la acompañaría María, ya que Sancha necesitaría sus servicios debido a su estado de salud, bastante delicado ya en aquellos momentos, circunstancia que pudo motivar que la ya reina de Sicilia pospusiese su viaje a su reino para estar con su madre en sus últimos días.

Finalmente, el 6 de noviembre de ese mismo año de 1208 la reina de Aragón, que se encontraba en Sijena, dispuso de todos sus bienes y mandó a su hijo Pedro II que pagase sus deudas. No se ha conservado su testamento, únicamente algunos fragmentos, pero aun así en ellos se adivina la confianza que depositó Sancha en su dama de compañía, que pudo ser su camarera, cargo muy importante entre los servidores reales de aquella época, como nos explica don Juan Manuel en su *Libro de los estados*, que, aunque es muy posterior, no deja de ser un compendio de las costumbres y las tradiciones de entonces en estos aspectos. Así pues, María guardaba las joyas de la reina, que le ordenó que las vendiera y que el dinero obtenido lo empleara en la obra de Sijena. Igualmente le encargó que desempeñase por sesenta y ocho morabetinos —un valor considerable— un paño de seda que debía de apreciar mucho y lo entregase a la capilla de san Pedro, donde quería ser enterrada, junto con su reliquia del *lignum crucis*. Tres días más tarde, según se cree, moría Sancha de Castilla, reina de Aragón y condesa de Barcelona.

Es de suponer que para María de Narbona el fallecimiento sería un golpe, que, aparte del afecto que hubiera llegado a tener a la reina, la dejaba sin empleo, podríamos decir, aunque de ningún modo en mala situación económica, dado el patrimonio que hemos visto que poseía. Una prueba de ello es que en el testamento de doña Catalana —que ha sido abadesa de Casbas y dicta el documento en 1209 ante la abadesa del momento y la priora de Casbas, así como ante la priora de Sijena, doña Ozenda de Lizana— figura una manda según la cual la testadora dona trescientos ochenta sueldos a María de Narbona porque se los debe. Se puede comprender que si los había prestado

²⁰ Véase Barrios (2017: 130 y ss.).



Monasterio de Santa María de Casbas. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

era porque no le hacían falta. Unos cuantos años más tarde,²¹ en marzo de 1216, el infante Fernando, hermano del ya difunto Pedro II y bastante maquinador, reconoce deberle nada menos que cuatrocientos morabetinos de oro que se compromete a pagar en un plazo convenido con María, como veremos.

No obstante, también ella empeñaba bienes, seguramente porque necesitaba efectivo en el momento. Así, en enero de 1211 empeña una viña tapiada que tiene en Huesca, en el término de Guatatén “de Orsum”, llamada *de la Torre*, con todos sus árboles (se solían plantar también olivos o frutales en las viñas entonces) y con sus derechos de entrada y salida por cien morabetinos alfonsinos de oro que afirma haber recibido del prestamista Bernart Medico, tejedor oscense, y se compromete a devolverlos en el mes de enero siguiente, con posibilidad de prórroga de año en año, si en el primer plazo no pudiera devolver lo prestado.

Dos años más tarde, el 15 de agosto de 1213, Pedro II, que estaba en Huesca, probablemente encaminándose ya con su ejército —según se puede deducir por los testigos que figuran en el documento— hacia la batalla que le costaría la vida en

²¹ El documento de Casbas se puede consultar en Ubieta (1966: doc. 22).

Muret, concede la franqueza a los hombres y las mujeres —junto con sus bienes— que, dependiendo del monasterio de Sijena, habitan en el manso propiedad de María de Narbona, situado junto a Huesca. El rey advierte que a María y a sus sucesores en dicho manso ya procedió a otorgarles la franqueza años atrás mediante el documento correspondiente. Entonces confirma, por tanto, que las personas a las que se refiere serán libres junto con sus sucesores y sus bienes permaneciendo en el manso mencionado bajo la autoridad de Sijena, y que estén exentas de cualquier impuesto u obligación, incluida la obligación de ir a la guerra, tanto real como local. En consecuencia, manda que ni senior ni mayordomo, ni baile ni vicario, ni justicia ni ninguna otra autoridad incumplan este mandato, bajo pena de mil áureos.

La muerte de Pedro II originó la dificultosa minoría de su hijo y heredero Jaime I, que se vio zarandeado por los distintos personajes que quisieron ser sus tutores para gobernar sus territorios: Simón de Monfort en primer lugar, pero también los templarios en Monzón y luego su tío abuelo Sancho y Fernando, hermano de su padre. Este último, si bien tenía a su cargo la abadía de Montearagón, actuaba como un noble guerrero con sus partidarios para apoderarse del joven rey. Para financiar sus correrías recurrió a María de Narbona y en marzo de 1216 reconoció que le debía cuatrocientos morabetinos alfonsinos de oro y se comprometió a devolvérselos en la siguiente fiesta de Pentecostés jurándolo sobre los Evangelios y dando a María dos “juradores” que le hicieran cumplir lo que prometía. Si no se los pagaba en el término propuesto, debería entregarle prendas de las que pudiera obtener dicha cantidad.

María, por tanto, a pesar de haber perdido a su señora, sigue manteniendo vínculos con la casa real, pero quizá por ser ya mayor y porque, al parecer, su única hija —con la que no debe de tener muy buena relación— está ya casada, se decide a entregarse como donada al monasterio de Sijena, en manos de la priora doña Ozenda de Lizana, en marzo de 1216. Según se dice en el documento correspondiente,²² lo hace por remedio de su alma y también de la de “doña Sancha, en otro tiempo ilustrísima reina de Aragón”. Además ofrece numerosos bienes: toda la heredad que tiene en Huesca y en sus términos, yerma y cultivada, tanto de secano como de regadío (posiblemente se refiera al manso al que dio franqueza Pedro II unos años antes); las

²² El documento del infante Fernando se puede consultar en DARA, archivo virtual del monasterio de Sijena, ref. ES/AHPHU-S-00003/00020; la entrega como donada de María de Narbona, en Ubieto (1972: doc. 71).

casas mayores que posee también en Huesca, junto con su huerto; otras casas suyas que fueron de Domingo Carnicer y de su yerno; una bodega con doce cubas; una viña en Guatatén de Iuso y otra en Pueyo de Sancho; el huerto que tiene en la Puerta Nueva, con las casas y la canal que están junto a él, y un campo que posee en el término de la Alquibla ante el molino del Temple, además del molino de Quinzanella, del que ya se ha hablado anteriormente, con todas sus instalaciones y su heredad.

Establece también que ni su hija Sancha ni sus hijos puedan plantear ninguna demanda por esta donación, de la cual exceptúa las casas que fueron de doña España, y la viña pequeña de Guatatén de Iuso y cien morabetinos que asigna a su hija para cuando ella haya muerto.

Parecen desproporcionados los pocos bienes que deja a su hija en comparación con los que dona al monasterio, pero hay que considerar que seguramente la dotaría con generosidad en el momento de su matrimonio. Sin embargo, por lo que vamos a ver a continuación, la hija no debió de quedar conforme con la actuación de su madre.

María debe de estar siendo presionada, porque casi un año después, en febrero de 1217, sin ser forzada y con su consentimiento, presta homenaje “de manos y boca” —es decir, como lo prestan los vasallos a sus señores— a la priora doña Ozenda, en presencia de las dueñas más importantes de Sijena y de los frailes que sirven en el monasterio, y se compromete a entregar los documentos de propiedad de la heredad que cedió al ofrecerse como donada.²³ Por su parte, la priora se compromete a alojar en la casa de Sijena a María mientras viva, así como a sus dos criadas y a su sirvienta, y a mantener un animal, seguramente de carga, al que se darán cinco almudes de cebada cada noche. Le conceden que no esté obligada a tomar el hábito si no quiere y le dan licencia para disponer libremente de sus bienes muebles a su muerte. Asimismo le entregarán anualmente en el mes de junio cincuenta morabetinos para su ropa y la de sus criados y ni el maestre del hospital ni la priora ni las dueñas ni los frailes podrán tener poder “ni mandamiento” sobre ella ni sobre sus criados y sus cosas. Finalmente le aseguran que será enterrada en la tumba que se le ha asignado ante la puerta nueva de la iglesia de Sijena.

Cuenta, por tanto, con la protección del monasterio, que cubre sus necesidades, pero a la vez disfruta de una libertad que quizá hasta esos momentos nunca ha tenido.

²³ Ubieto (1972: docs. 77 y 78).

Las dueñas de Sijena son conscientes del valor de todos los bienes que les ha donado, independientemente de lo que pueda suponer el haber acogido a una persona relativamente cercana a la familia real, con prestigio y quizá también con influencia.

En 1220 María ha debido de sufrir de nuevo incidentes con su hija o con parientes cercanos, ya que se ve obligada a jurar ante el crucifijo, en el capítulo de la priora y las dueñas de Sijena, que no ha otorgado ni mandado otorgar a su hija la heredad de su propiedad. No menciona de cuál se trata, pero no puede ser otra que el famoso manso junto a Huesca.

Varios años más tarde, en febrero de 1226, aún hay otro documento en el que se explica más claramente lo que pasó.²⁴ María nos lo cuenta diciendo que cuando se hizo donada y entregó a Sijena su heredad de Huesca y sus términos no había dado esos bienes a ninguna persona; sin embargo, más tarde, aconsejada por sus parientes y principalmente por su yerno, Guillermo de Tarbes, y su hija, y abrumada por sus presiones, les dio esas heredades con instrumento público confeccionado por Filipo, notario, y ante dos ciudadanos de Zaragoza. Reconoce que esa actuación fue en perjuicio de su alma y contravino el juramento y el homenaje que había hecho. Declara por ello inválido dicho instrumento, con la sospecha además de que se había incluido una cláusula falsa, lo revoca y asegura que pondrá todo su empeño en recuperar el documento, para lo que pide ayuda a Dios.

Aún volverá a confirmar la donación, estando ya enferma, en abril de 1227, cuando insistirá en que ni su hija ni sus nietos ni cualquier otra persona podrán ir contra ella ni cuestionarla.

Unos meses más tarde, en septiembre, María, enferma pero con plena consciencia, otorga su testamento ante la priora de Sijena, entonces doña Sancha de Urrea, a la que encarga que lo cumpla.²⁵ A la propia priora le deja diez colchones de pluma, su bacín grande para uso de su cámara, una caldera y otros utensilios. A su nieta Guillerma le lega su propio lecho íntegro —es decir, con sus sábanas y sus cobertores—, un arca con toda la ropa que hay en ella —excepto la que luego reserva para María Aliaga—, un bacín pequeño de cobre y otros de latón. Advierte que en el arca hay seis cobertores

²⁴ Ubieto (1972: docs. 94 y 105).

²⁵ *Ibidem*, doc. 115.

o colchas, siete toallas de lino y tres de estopa y cuatro sábanas de lino. De esta ropa deja a María de Aliaga una colcha y dos sábanas. Además lega a su nieta diez codos (unos diez metros) de tela de lana de buena calidad de color azulado. A su criada, llamada también Guillerma, le deja un manto, una garnacha de abrigo y una túnica de buena lana verde. A su siervo Pedro, su capa de lana buena. Igualmente deja a María Pauce un manto de lana mixto, sin forro de piel, de color rojizo.

Hace notar que el infante Fernando, al que ya hemos mencionado, le debe aún doscientos treinta morabetinos, por lo que ruega a Jaime I, su señor y rey de Aragón, que, si no los quisiera pagar, se los reclame. De ellos deja cien a sus nietos los hijos de su hija Sancha Juanes, al parecer ya fallecida, a la que se los había prometido, así como las casas que fueron de doña España y la viña de Guatatén de Iuso, según figuraba en el documento de la donación que María hizo a Sijena cuando se entregó al monasterio. De los ciento treinta morabetinos que sobran, lega a su nieta Guillerma trescientos sueldos. El resto se lo deja a la priora de Sijena para que lo emplee en la obra de la iglesia del monasterio. Termina el testamento afirmando que no debe nada ni a ella le deben nada la priora y el convento de Sijena.

María debió de morir poco tiempo después, porque ya no se vuelve a hacer referencia a ella. Al parecer llevó una vida bastante interesante, aunque no exenta de dificultades, sobre todo de índole familiar. Fue una mujer privilegiada que acumuló un gran patrimonio y que estuvo muy bien relacionada con las élites de la época, como se puede ver no solo por los inmuebles que menciona en sus donaciones, sino también por los bienes muebles que reparte en su testamento, principalmente ropas de buena calidad de telas fabricadas en Europa. Es probable que cuando se viera más vulnerable por la edad y por sus circunstancias se acogiera a la protección del monasterio de Sijena, conservando, no obstante, su libertad. Allí encontraría mujeres con las que tratar, seguramente conocidas de antemano, puesto que Sijena recibía a las más nobles de aquella época.

CONCLUSIÓN

Como resumen podríamos decir, sin asegurarlo taxativamente, que la mayoría de las donadas eran de edad madura. La opción de entregarse como donadas se elegía por muy diversas razones, pero la base común de todas ellas era la búsqueda de protección y seguridad, y en muchas ocasiones de libertad, de no estar sometidas a un

varón, fuera padre, hermano, marido o hijo. Incluso podría ser un modo de relacionarse con otras mujeres de la misma condición y quizá, como sucedía en los monasterios europeos, de desarrollarse intelectualmente, aunque de esta circunstancia, de momento, no tenemos datos.

Su situación no es equiparable a la de las monjas, puesto que las donadas no se sometían a las reglas monásticas. Se comprometían a llevar una vida ejemplar, pero un gran número de ellas seguían viviendo, si era su deseo, fuera de las instituciones religiosas.

Los dos monasterios femeninos que se fundaron en el último tercio del siglo XII (Casbas y Sijena) acogían a mujeres de clases sociales altas que, por lo que se puede adivinar, se llevaban a la vida monástica muchas de sus costumbres, incluidas las personas que tenían a su servicio.

Existieron también donados, que quizá buscasen igualmente protección y seguridad si se veían desamparados al final de sus vidas, pero hemos puesto de relieve que probablemente las mujeres tenían muchos más motivos para acogerse a este sistema con el fin de llevar una vida más digna.

Hubo más casos de donadas, pero hemos mostrado los que nos han parecido más representativos para describir los recursos a los que podían acudir las mujeres de la Edad Media.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- ALVIRA CABRER, Martín (2010), *Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213): documentos, testimonios y memoria histórica*, vol. I, Zaragoza, IFC.
- BARRIOS MARTÍNEZ, María Dolores (2004), *Documentos de Montearagón (1058-1205)*, Huesca, Asociación de Amigos del Castillo de Montearagón.
- (ed. e índs.) (2010), *Documentos de la colegiata de Santa María de Alquézar: siglos XI al XIII*, Huesca, IEA.
- (2010), *Documentos de la colegiata de Santa María de Alquézar: siglos XI al XIII*, Huesca, IEA.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel [1993], *La colección diplomática de Sancho Ramírez*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- (1964), *Colección diplomática de San Andrés de Fanlo (959-1270)*, Zaragoza, IFC.

- DURÁN GUDIOL, Antonio (1965), *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales.
- IBARRA Y RODRÍGUEZ, Eduardo (1904), *Documentos correspondientes al reinado de Ramiro I*, Zaragoza, Tip. De Andrés Uriarte.
- (1913), *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez*, vol. II: *Documentos particulares procedentes de la real casa y monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Pedro Carra.
- KIVIHARJU, Jukka (2004), *Colección diplomática del Hospital de Santa Cristina de Somport*, I: *Años 1078-1304*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- MARTÍN DUQUE, Ángel J. (2004), *Colección diplomática de San Victorián de Sobrarbe (1000-1219)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MOLHO, Mauricio (1964), *El Fuero de Jaca*, Zaragoza, CSIC.
- LEMA PUEYO, José Ángel (1990), *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y Pamplona (1104-1134)*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (ed.) (2010), *Los Fueros de Aragón: la compilación de Huesca*, Zaragoza, El Justicia de Aragón.
- SALARRULLANA DE DIOS, José (1907), *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez*, vol. I: *Documentos reales procedentes de la real casa y monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Tip. de M. Escar.
- UBIETO ARTETA, Agustín (1966), *Documentos de Casbas*, Valencia, Anubar.
- (1972), *Documentos de Sigena*, I, Valencia, Anubar.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1963), *Cartulario de San Juan de la Peña*, Valencia, Anubar.
- (1966), *Cartulario de Santa Cruz de la Serós*, Valencia, Anubar.
- (1988), *Documentos de Ramiro II de Aragón*, Zaragoza, Anubar.
- VIRUETE ERDOZÁIN, Roberto (ed.) (e. p.), *Documentos de San Pedro el Viejo de Huesca: siglos X-XII*, Huesca, IEA.

Bibliografía²⁶

- AGUDO ROMEO, María del Mar (1995), *El léxico de los delitos sexuales en los fueros locales aragoneses*, *El Ruego*, 1, pp. 37-66.
- ASCASO SARVISÉ, Lourdes (1986), *El monasterio cisterciense de Santa María de Casbas (1173-1350)*, Huesca, IEA.

²⁶ Como advertencia previa, debo apuntar que esta es una pequeña selección de la ya abundante bibliografía sobre las mujeres, pero haciendo constar que en la mayoría de los casos se trata de estudios generales y sobre todo relacionados con la Baja Edad Media. Sobre los siglos que estudio en el artículo no hay bibliografía específica —o no he sabido encontrarla—, y mucho menos que haga alusión concretamente al tema de las donadas.

- BARRIOS MARTÍNEZ, María Dolores (2015), “Los Lizana (1089-1273)”, *Argensola*, 125, pp. 233-263.
- (2017), *Sancha, primera reina de la Corona de Aragón*, Huesca, IEA.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita (2014), “Miedo a la soledad y al desamparo: algunas respuestas de la sociedad y del hombre medieval”, *En la España Medieval*, 37, pp. 363-375.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús (1971), “Notas sobre parafernales en Aragón: el patrimonio privativo de la mujer casada aragonesa”, *Anuario de Derecho Civil*, XXIV/4, pp. 1167-1202.
- DUBY, Georges (1990), *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- y Michèle PERROT (dirs.) (2000), *Historia de las mujeres, 2: La Edad Media*, [Madrid], Taurus.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen (1993), “Viudedad foral y viudas aragonesas a finales de la Edad Media”, *Hispania*, LIII (184), pp. 431-450.
- (2008), “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos”, en María del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Arte y vida cotidiana en época medieval*, Zaragoza, IFC, pp. 17-48.
- y Cristina PÉREZ GALÁN (coords.) (2014), *Mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Zaragoza, IFC.
- LACARRA LANZ, Eukene (2008), “El peor enemigo es el enemigo en casa: violencia de género en la literatura medieval”, *Clío & Crimen*, 5, pp. 228-266.
- LACRUZ BERDEJO, José Luis (1946), “El régimen matrimonial de los fueros de Aragón”, *Anuario de Derecho Aragonés*, III, pp. 17-153.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen (1983), “La mujer aragonesa en la legislación foral de la Edad Media”, en *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico: II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, UAM, pp. 115-123.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (1991), “La religiosidad de las mujeres en el medievo castellano”, *Revista d'Història Medieval*, 2, pp. 51-62.
- (2000), “¿Son las mujeres un grupo marginado?”, en María de los Desamparados MARTÍNEZ SAN PEDRO (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 107-118.
- (2001), “Las mujeres en la organización familiar”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *La familia en la Edad Media: XI Semana de Estudios Medievales (Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 209-220.
- SCHLOTHEUBER, Eva (2014), “Educación y formación, saber práctico y saber erudito en los monasterios femeninos en la Baja Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, 44/1 (enero-junio), pp. 309-348.
- UTRILLA UTRILLA, Juan F. (1984), “El dominio de la catedral de Huesca en el siglo XII: notas sobre su formación y localización”, *Aragón en la Edad Media*, 6, pp. 7-18.
- VINYOLES VIDAL, Teresa (2008), “Respuestas de mujeres medievales ante la pobreza, la marginación y la violencia”, *Clío & Crime*, 5, pp. 72-93.

**LOS RUESTA (PEDRO, FRANCISCO Y SEBASTIÁN):
RELACIONES DE PARENTESCO EN UNA FAMILIA DE ARTISTAS,
ARQUITECTOS Y CARTÓGRAFOS DE BARBASTRO**

Carlos GARCÉS MANAU*
Juan Antonio DÍAZ BIELSA**

RESUMEN.— En el artículo se presentan las relaciones de parentesco, hasta ahora no aclaradas, de tres miembros de una familia del siglo XVII originaria de Barbastro, los Ruesta, que destacaron como artistas, arquitectos, ingenieros y cartógrafos. Son Pedro de Ruesta, un escultor y arquitecto que trabajó sobre todo en Aragón, y Francisco y Sebastián de Ruesta, que fueron, respectivamente, piloto mayor y cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla. En el estudio se muestra que Francisco y Sebastián eran hermanos y que Pedro era su tío paterno. Para llegar a esta conclusión se analizan tres documentos: la solicitud de ser nombrado familiar del Santo Oficio presentada en 1628 por Pedro de Ruesta ante la Inquisición, el privilegio de infanzonía obtenido en 1641 por Francisco de Ruesta y el testamento hecho en Monzón por el mismo Francisco en 1642, publicado ya en 1950 pero no utilizado por los investigadores. Se desarrolla finalmente, a partir de estos nuevos datos, el árbol genealógico de la familia Ruesta.

* Historiador. garcesmanau@gmail.com

** Vicepresidente de Astrosomontano (Barbastro). juandibi@msn.com

PALABRAS CLAVE.— Pedro de Ruesta. Francisco de Ruesta. Sebastián de Ruesta. Siglo XVII. Escultura. Arquitectura. Cartografía. Barbastro. Lérida. Zaragoza. Sevilla. Casa de Contratación. Inquisición.

ABSTRACT.— The article presents the family relationship, hitherto not clarified, of three members of a 17th century family from Barbastro, the Ruesta family, who were prominent artists, architects, engineers and cartographers. They are Pedro de Ruesta, a sculptor and architect who worked mainly in Aragon, and Francisco and Sebastián de Ruesta, who were, respectively, *piloto mayor* and cosmographer of the Casa de Contratación of Sevilla. The study reveals that Francisco and Sebastián were brothers, and that Pedro was their paternal uncle. To reach this conclusion, three documents have been analysed: the request to be named a relative of the Holy Office presented in 1628 by Pedro de Ruesta before the Inquisition, the privilege of nobility obtained in 1641 by Francisco de Ruesta and the will made in Monzón by Francisco in 1642, published in 1950 but not used by researchers. Finally, based on these new data, the genealogical tree of the Ruesta family has been developed.

En el siglo XVII tres miembros de una familia de Barbastro, los Ruesta, sobresalieron en Aragón, Madrid y Sevilla en campos tan diversos como la escultura, la arquitectura, la ingeniería, la ciencia o la cartografía. Fueron Pedro de Ruesta, natural de Barbastro, y sus sobrinos, los hermanos Francisco y Sebastián de Ruesta, hijos de padre barbastrense pero nacidos en Lérida y Zaragoza. Mostrar dicho parentesco, hasta ahora desconocido, es el propósito de este artículo.

Vamos a sintetizar, para comenzar, la trayectoria vital de cada uno de los tres. La primera obra documentada de Pedro de Ruesta parece ser la adecuación en 1598 como palacio episcopal de cuatro casas próximas a la catedral de Barbastro. En ese templo construyó y decoró desde 1608, para el obispo Moriz de Salazar, la capilla de Santiago, de la que se conservan trazas originales de su mano; en 1610 acometió en la torre importantes obras de las que también hay un diseño suyo, y hacia el final de su vida realizó la caja del órgano. Otros trabajos de Pedro de Ruesta en Barbastro fueron la construcción en 1612 del pozo de hielo —que todavía existe—, la del retablo mayor de la iglesia de San Francisco y la de la sacristía del santuario de la Virgen del Pueyo. En Huesca, de nuevo por encargo de Moriz de Salazar, que entonces ya era obispo oscense, levantó y ornamentó entre 1622 y 1625 la capilla del santo Cristo de los Milagros, situada en la cabecera de la catedral. Investigadores como María Celia Fontana le



*Proyecto de la torre de la catedral de Barbastro. Pedro de Ruesta. 1610.
(Archivo Diocesano de Barbastro)*

atribuyen asimismo el diseño de las bóvedas de la iglesia de San Lorenzo. Y también participó, en 1636-1637, en la construcción de la bóveda del paraninfo de la Universidad de Huesca, en el antiguo palacio de los reyes de Aragón. En Zaragoza intervino en la edificación del convento de las carmelitas descalzas, conocidas como *fecetas*, y en la iglesia de San Ildefonso. Ruesta hizo retablos, en su mayoría desaparecidos, en Albelda, Lanaja, Fañanás y Apiés y trabajó en las iglesias de Salas Altas, Hoz, Azlor

y Laluega. En 1619 organizó, como prior de la Cofradía de la Vera Cruz, la procesión del Santo Entierro de Barbastro, para la que realizó, junto con el escultor Marcos Gallarza y el pintor Domingo del Campo, un paso con un cristo yacente. El conde de Aranda le encargó también imágenes para la procesión de Épila. Diseñó, por último, monumentos de Semana Santa para la catedral de Barbastro y la Seo de Zaragoza. Pedro de Ruesta murió en Leciñena en octubre de 1643 y fue enterrado en la catedral barbastrense el 24 de abril de 1644.

Francisco se llamaba en realidad Francisco Domingo de Ruesta. No es un dato tan menor como puede parecer, ya que un hermano suyo se llamaba, este sí, Francisco de Ruesta, pero, a diferencia de sus dos hermanos, no llevó a cabo ninguna obra de interés. Por esa razón, en este estudio, como en todos los que se le han dedicado, seguiremos llamando sencillamente *Francisco* al Ruesta que se convirtió en piloto mayor de la Casa de Contratación de Sevilla, aun a sabiendas, como decimos, de que su nombre completo era *Francisco Domingo*. Nació en Lérida (sus dos hermanos lo hicieron en



Mapa de la isla de Curazao, conquistada por los holandeses en julio de 1634. Francisco de Ruesta. (Archivo General de Indias)

Zaragoza) y se licenció en la Facultad de Filosofía de la Universidad leridana. Estuvo en Madrid al servicio del rey durante la década de los treinta. En 1637, por ejemplo, trabajó en la nivelación de la acequia del Jarama, cercana al palacio real de Aranjuez. En 1633 fue nombrado piloto mayor de la Casa de Contratación, pero no se trasladó a Sevilla, donde fue también notario de la Inquisición, hasta 1638. En 1640 comenzó a impartir enseñanzas de Fortificación, Artillería y Escuadrones en la ciudad andaluza. En 1641, año en que vio reconocida su infanzonía, marchó a Aragón para participar, como ingeniero militar y con rango de capitán, en la guerra de Cataluña. En 1642 cayó prisionero y fue trasladado a Francia, donde permaneció más de un año. Tras ser liberado se halló presente en la reconquista de Monzón; después construyó una maqueta de la localidad con la que mostró a Felipe IV el desarrollo del asedio. En 1644 se reincorporó a la Casa de Contratación, donde Gaspar de Haro —hijo de Luis de Haro, un sobrino del conde duque de Olivares al que sustituyó como valido del rey— fue uno de sus alumnos. De Francisco de Ruesta se conservan, en forma manuscrita, una relación de la peste que asoló Sevilla en 1649 y un *Tratado de cosmotheoría*. Fue también autor de mapas (de las costas de Venezuela y la isla antillana de Curazao, por ejemplo), y se le atribuye el proyecto arquitectónico de la cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, motivo por el que una calle de la capital aragonesa lleva su nombre. Francisco de Ruesta murió en Sevilla en 1673.

Sebastián de Ruesta participó en Zaragoza, entre 1635 y 1643, en la construcción del chapitel de la torre de la iglesia de San Pablo y en la de dos capillas de la Seo, la de las santas Justa y Rufina y la de Virto de Vero. En 1646 diseñó, junto a otros artistas zaragozanos, un túmulo funerario por la muerte del príncipe Baltasar Carlos. En 1648 fue el autor del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, cuyas bóvedas diseñó seguramente su tío Pedro. Luis de Haro lo nombró en 1650 maestro mayor de los Reales Alcázares de Sevilla, y en 1652 se convirtió en cosmógrafo y fabricante de instrumentos matemáticos de la Casa de Contratación, donde su hermano Francisco era piloto mayor. Desde entonces su vida se desarrolló en la ciudad andaluza. Fue autor de mapas de varios continentes, algunos de los cuales se conservan en la British Library; en 1655, de hecho, se le dio licencia para imprimir uno de ellos, lo que provocó un largo pleito con su hermano. En 1658 y 1659 participó en la guerra de Portugal, durante las campañas que comandó el valido Luis de Haro, y alcanzó el grado de capitán. En Sevilla intervino en las obras de la capilla del Sagrario y dio la traza del convento de clérigos menores del Espíritu Santo. Proyectó, por último, la colegiata de



*Sebastián de Ruesta. Retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Huesca. 1648.
(Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

Nuestra Señora de las Nieves en la localidad de Olivares, en la que fue enterrado Haro, cuyo túmulo diseñó también. Sebastián de Ruesta murió en Sevilla en 1669.

El artículo se inicia con las propuestas anteriores sobre las relaciones familiares de los Ruesta. Estudiamos después los tres documentos que han permitido aclarar la cuestión: la solicitud de ser nombrado familiar del Santo Oficio presentada en 1628 por Pedro de Ruesta ante la Inquisición, el privilegio de infanzonía obtenido en 1641

por Francisco de Ruesta y el testamento dictado en Monzón por el propio Francisco en 1642, publicado por Ricardo del Arco pero no utilizado por los investigadores. Presentamos, por último, el nuevo árbol genealógico de los Ruesta.

HIPÓTESIS SOBRE EL PARENTESCO DE LOS RUESTA

Las citas más antiguas coinciden en afirmar que Francisco de Ruesta nació en Barbastro, aunque la realidad ha resultado ser otra: si bien su padre y su abuelo eran barbastrenses, él vino al mundo en Lérida.

En 1680 Diego José Dormer publicó *Progresos de la historia en el reino de Aragón*, y en esta obra decía: “nuestro natural, de Barbastro, el Licenciado Francisco de Ruesta, Matemático y Piloto Mayor”.¹ Casi dos siglos después, en su *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, publicada en 1861, Saturnino López Novoa, tras calificar a Francisco de Ruesta como “uno de los hijos más insignes de Barbastro”, añadía: “creemos poder fijar su nacimiento en el día 1 de agosto de 1574, y su filiación designando a sus padres en Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín”.² En los libros parroquiales del Archivo Diocesano de Barbastro, de donde tomó el dato López Novoa, figura, en efecto, su partida de bautismo —aunque corresponde al 7 de agosto y no al 1—. En ella se dice que Martín Sarvisé bautizó a “Francisco de Ruesta, hijo de Domingo de Ruesta y de Hierónima Rolín”, y que actuaron como padrinos el notario Juan Santafé y Jerónima Galino.

Cabría pensar, pues, que esta partida corresponde al piloto mayor, quien utilizó en alguna ocasión los apellidos *Ruesta Rolín*, que aludirían a sus padres. La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito fechado en 1657 titulado *Discurso de las medidas del repartimiento del agua corriente que por el conducto que llaman los Caños de Carmona viene al Real Alcázar de Sevilla, por Francisco de Ruesta Rolín, profesor de matemáticas en la Casa de Contratación de las Indias*,³ y la Biblioteca de Catalunya guarda una obra, también manuscrita, cuya portada resulta especialmente informativa: *Tratado de cosmotheoría: escrebíale Francisco Domingo de Ruesta*

¹ Dormer (1680: 128-129).

² López Novoa (1861, II: 50-51).

³ Biblioteca Nacional de España, ms. 6156, ff. 98-105.

y Rolín, infanzón, notario de el Santo Oficio de la Inquisición, phylósopho illerdense, profesor de entrambos drechos, cathedrático de Matemáticas Militares, capitán de ynfantería en el terzio de la nobleza de Castilla, architecto militar en la recuperación de el principado de Cattaluña, piloto maior de la carrera de las Indias Occidentales.⁴

Si aceptamos, no obstante, que el piloto mayor y el Francisco de Ruesta cuya partida de bautismo publicó López Novoa son la misma persona, nos topamos con un grave problema: Ruesta falleció en Sevilla en 1673;⁵ si hubiera nacido en Barbastro en 1574, habría vivido noventa y nueve años, y además se habría mantenido activo hasta tan elevada edad, algo que, si bien no es imposible, resulta difícil de creer. La verdad, como veremos, es más sencilla: el Francisco de Ruesta nacido en 1574 no es el piloto mayor, sino su padre. Lo que no tenemos aún es una explicación segura para el hecho de que Ruesta utilizara alguna vez, junto al suyo, el apellido *Rolín*, que era el de su abuela y no el de su madre. Más adelante presentaremos una primera hipótesis al respecto.

Las relaciones familiares de los Ruesta son ahora claras: Pedro, nacido en Barbastro, era tío de los hermanos Francisco y Sebastián, naturales respectivamente de Lérida y Zaragoza. Durante mucho tiempo, sin embargo, se han propuesto vínculos diferentes entre los tres. Lo más habitual ha sido considerar a Sebastián hijo de Francisco. Es lo que se afirma ya en 1829, en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, compuestas por Eugenio Llaguno y acrecentadas por Juan Agustín Ceán Bermúdez: “Sebastián de Ruesta hubo de ser hijo del licenciado Francisco de Ruesta, piloto mayor y catedrático de matemáticas de Sevilla”.⁶ Y eso mismo figura hoy en la excelente reseña sobre Sebastián de Ruesta escrita por Juan Antonio Arenillas para el *Diccionario biográfico* de la Real Academia de la Historia. Arenillas, que considera a Sebastián nacido en Barbastro, lo hace “hijo del capitán de infantería, piloto mayor de la carrera de las Indias, filósofo y profesor de Matemáticas Francisco de Ruesta”. De igual modo, Jesús Martínez Verón, en *Arquitectos en Aragón: diccionario histórico*, de 2001, presenta a Sebastián como hijo de Francisco; además considera hermanos a este último y a Pedro, y a ambos nacidos en Barbastro. Martínez

⁴ Biblioteca de Catalunya, ms. 3640.

⁵ Pulido (1950: 863).

⁶ *Noticias*, vol. IV, p. 51.

Verón, que da correctamente el lugar y la fecha de muerte de Sebastián (Sevilla y 1669), dice que su segundo apellido era *Sesma*, lo que, sin embargo, no se corresponde con la realidad.⁷

La *Gran enciclopedia aragonesa*, en su entrada sobre los Ruesta, presenta relaciones de parentesco distintas: “importante familia de arquitectos y escultores formada por Pedro Ruesta y su hijo Sebastián Ruesta, naturales de Barbastro”. Y añade: “entendemos que Sebastián Ruesta era hijo del arquitecto Pedro Ruesta (Ricardo del Arco)⁸ y no de Francisco de Ruesta, piloto mayor y catedrático de Matemáticas en Sevilla (Llaguno)”.

Los primeros datos ciertos sobre Francisco y Sebastián, provenientes de la Casa de Contratación, aparecieron en 1950 en el monumental estudio de José Pulido *El piloto mayor: pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la Casa de la Contratación de Sevilla*.⁹ Pulido demuestra en este trabajo que Francisco y Sebastián de Ruesta eran hermanos y que el segundo procedía de Zaragoza. Esta información figuraba en uno de sus mapas, que incluía esta leyenda: “Carta náutica del Mar, Costas e Islas Occidentales, enmendada por Sebastián de Ruesta, natural de la ciudad de Çaragoça, cosmógrapho fabricante de instrumentos matemáticos por su Magestad en la Casa de la Contratación de la ciudad de Sevilla”.

Dado que eran hermanos, José Pulido creyó, lógicamente, que Francisco también había nacido en la capital aragonesa y, así, escribió: “el capitán Francisco de Ruesta, aragonés, y con toda seguridad natural de Zaragoza”. No obstante, ahora sabemos que no era zaragozano, sino ildense. Curiosamente, el mismo año, 1950, en que Pulido publicó su monografía, Ricardo del Arco daba a conocer el testamento de Francisco de Ruesta, y en él, además de confirmar que era hermano de Sebastián y que este nació en Zaragoza, Francisco explicaba que era natural de Lérida. Esta aportación de Del Arco permaneció, sin embargo, desconocida para investigadores sucesivos, aún más que las de José Pulido, lo que impidió durante más de medio siglo avanzar en el confuso panorama de las relaciones de parentesco de los Ruesta.

⁷ Martínez Verón (2001: 403).

⁸ Esta referencia a Ricardo del Arco debe de aludir a alguna publicación suya en la que consideraba a Sebastián hijo de Pedro de Ruesta, pero desconocemos cuál puede ser.

⁹ Pulido (1950: 456, 789-791 y 836-837).

PEDRO DE RUESTA SOLICITA SER FAMILIAR DE LA INQUISICIÓN (1628-1629)

El primer documento que ha permitido desvelar las relaciones familiares de los Ruesta es un legajo de unas quinientas páginas perteneciente a los fondos inquisitoriales del Archivo Histórico Nacional (Inquisición, 1340/18).

Comenzaba ya de manera excepcional. Era el propio inquisidor general, el cardenal Antonio Zapata, que había sido obispo de Cádiz y Pamplona, arzobispo de Burgos, virrey de Nápoles y consejero de Estado, quien el 7 de enero de 1628 se dirigía desde Madrid al tribunal de la Inquisición de Zaragoza para comunicarle que “Pedro de Ruesta, vecino de esa ciudad de Zaragoza”, deseaba “servir al Santo Oficio” y pedirle que lo admitiera como familiar, siempre que concurrieran “en su persona las calidades de limpieza y las demás necesarias”. El cardenal, que indicaba el principal punto de dificultad para ello (“porque su abuelo materno ha muchos años que vino de Francia”), concluía señalando: “en caso que os pareciere admitirle por familiar del Santo Oficio haréis que contribuya con alguna cantidad conforme al caudal que tiene para ayuda a la fábrica de la Inquisición de Sevilla”.

El 21 de enero de 1628 Pedro de Ruesta presentó un escrito ante los inquisidores Domingo Aztiria, Juan José Martínez Rubio e Isidoro Sanvicente en el palacio zaragozano de la Aljafería, que era la sede del Santo Oficio. Ruesta, que se calificaba a sí mismo como “maestro de obras”, aseguraba que hacía “muchos días” que deseaba “emplearse en servir” a ese “santo tribunal”. Residía entonces en Zaragoza junto con su mujer, Isabel Abiñón, porque participaba en la construcción del convento de Santa Teresa de Jesús, de carmelitas descalzas, unas religiosas conocidas como *fecetas*, y en la de la iglesia de San Ildefonso. Acompañó su petición con su genealogía y la de su cónyuge hasta los abuelos, y sobre ellas el Santo Oficio debía hacer las averiguaciones pertinentes. Sin embargo, curiosamente cometió varios errores —abundantes sobre todo en los antepasados de su mujer, algunos de los cuales procedían de la Ribagorza y de Cataluña, aunque Ruesta decía también que su abuela paterna se llamaba Violante Berlanga, cuando la documentación que aportó en los meses siguientes demostraría que se apellidaba Barluenga—. El 24 de enero los inquisidores ordenaron que abonara trescientos reales para hacer las “pruebas” de limpieza de sangre de ambas familias —y en abril y diciembre tuvo que hacer frente a otros dos pagos, de doscientos cincuenta y doscientos reales respectivamente—.

El tribunal de Zaragoza remitió comisiones, con fecha de 4 de febrero de 1628, a Domingo Estada, comisario del Santo Oficio en Benabarre, y mosén Antonio Plana,

comisario en Graus, “para hacer información de la genealogía” de Pedro de Ruesta e Isabel Abiñón. Estada viajó el 21 de febrero a Tremp, de donde se creía que era natural Salvador Abiñón, el abuelo de la mujer de Ruesta, pero tras el interrogatorio de varios vecinos quedó claro que Abiñón y su familia procedían de otra localidad catalana, Talarn, a la que el comisario encaminó sus pasos y donde diversos testigos confirmaron que Talarn era el origen de los Abiñón. Ya de vuelta en Aragón, se desplazó a Roda de Isábena y La Puebla de Roda, donde tomó nuevas declaraciones el 23 y el 24 de febrero. Mosén Antonio Plana, por su parte, no comenzó a interrogar testigos en Barbastro hasta un mes más tarde, el 22 de marzo, tarea que finalizó el 27. La Inquisición contaba entonces en Barbastro, cuya población era según los testigos de unos ochocientos vecinos (tres mil o cuatro mil habitantes, resultado de multiplicar por cuatro o cinco cada “vecino”),¹⁰ con dos comisarios (el canónigo Tomás Turlán, de sesenta y un años, y el doctor Pedro Blecua, de setenta y cuatro) y cinco familiares, la mayoría de los cuales declararon ante Plana (Pedro de las Ortigas y Ramón Palacio, ambos infanzones, y Miguel Millera y Pedro Lastanosa, que tenían respectivamente ochenta y dos, cuarenta y seis, cuarenta y cinco y cincuenta y dos años).

A comienzos de abril los inquisidores Sanvicente y Martínez Rubio declararon que seguían sin estar probadas las genealogías, y por ello interrogaron en el palacio de la Aljafería a varios testigos de Barbastro que residían en Zaragoza. Después Pedro de Ruesta presentó otro escrito, en el que apuntó los nombres de tres personas que podían saber cosas sobre su abuelo materno, el relojero francés Rolín Gaule: el mazonero oscense Vicente Urliens, el canónigo y vicario general de Barbastro Victorián Garcés y el escultor zaragozano Antón Franco, que residía en Naval, donde labraba un retablo. Urliens y Garcés fueron interrogados en la Aljafería el 18 y el 22 de mayo, y el canónigo barbastrense y comisario inquisitorial Turlán viajó hasta Naval, donde el 16 de julio tomó testimonio a Franco (este envió después a la Inquisición una carta en la que añadía algún dato más). Pedro de Ruesta, por último, fue recibido el 31 de julio por los inquisidores.

Las actuaciones inquisitoriales quedaron interrumpidas entonces más de dos meses, lo que llevó a Ruesta a presentar, el 11 de octubre de 1628, un tercer documento ante los inquisidores Domingo Aztiria y Bernardo Lacabra, que había sustituido

¹⁰ Solo el canónigo y comisario Turlán elevó esa cifra hasta más de novecientos vecinos.

entretanto a Isidoro Sanvicente. Se lamentaba de que pronto haría un año desde que había solicitado “ser nombrado uno de los ministros del Santo Oficio de Barbastro” y aún no había obtenido respuesta: “hasta ahora no se le ha respondido a dicha su petición, de lo cual le resulta al suplicante, hijos, mujer y parientes muy notable deshonor, porque saben muchos la pretensión del suplicante, y como ven que no sale con ella piensan que es por defecto de limpieza”. El artista barbastrense presentaba de nuevo su genealogía y la de su mujer, todavía con algunos errores (su abuela paterna volvía a aparecer como Violante Berlanga, y del abuelo paterno de su mujer, Salvador Abiñón, se decía que procedía de Tremp, cuando los interrogatorios habían demostrado ya que tenía su origen en Talarn). Pedro de Ruesta reforzó sus argumentos con noticias extraídas de los libros parroquiales y los protocolos notariales de Barbastro (bautismos, matrimonios y muertes de antepasados suyos y su mujer) entre las que estaban los capítulos matrimoniales de sus padres, Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín.

Los inquisidores, sin embargo, no se dieron prisa: hasta el 28 de noviembre no enviaron una nueva comisión al canónigo y comisario barbastrense Tomás Turlán para que recabara “información de la limpieza y genealogía de Pedro de Ruesta”. Turlán interrogó a una docena de testigos en Barbastro entre el 13 de diciembre de 1628 y el 7 de enero de 1629 y autenticó los documentos aportados por Ruesta acudiendo a los libros parroquiales y los protocolos de los notarios. Se copiaron íntegramente las capitulaciones matrimoniales de Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín, padres de Pedro de Ruesta, fechadas el 13 de julio de 1569; las de José Abiñón y Jerónima Puy, padres de Isabel Abiñón, del 11 de marzo de 1582, y las del cerrajero Pedro Rolín, tío materno de Pedro de Ruesta, y Jerónima Cortés, del 27 de junio de 1567. También se incluyó un testamento, el de Magdalena Valier, viuda de Guillén Huerta, con fecha de 10 de julio de 1565 (sin demasiada relación, por cierto, con las familias de Isabel Abiñón y Pedro de Ruesta). El comisario Turlán visitó después, entre el 24 y el 29 de enero de 1629, Tremp y Talarn en Cataluña, y Güel, las Casas del Estallo y La Puebla de Fantova en Aragón.

Una vez recopilada, durante un año, tan extensa y prolija documentación, un ministro del Santo Oficio, el licenciado Calderón, redactó el 19 de febrero el siguiente dictamen:

parece están probadas las naturalezas de los abuelos del pretendiente y de los abuelos de su mujer con las deposiciones de los testigos y partidas del quinque libris de Barbastro e instrumentos presentados y comprobados, y en ellas la limpieza del pretendiente y

su mujer, excepto que en la ciudad de Orleans en Francia, de donde parece fue natural Rolín Gaule, abuelo materno del pretendiente, no se han hecho diligencias ni parece se pueden hacer relevantes, por haber más de cien años que vino a España, si bien todos califican su limpieza por común reputación.

A la vista de dicho dictamen, el 7 de marzo de 1629 los inquisidores Martínez Rubio y Aztiria emitieron un auto en el que aprobaban las informaciones sobre Ruesta y su mujer y mandaban que “se le diese el título de familiar que pretende al dicho Pedro de Ruesta para en la dicha ciudad de Barbastro, sin embargo que no hay prueba de la naturaleza de Rolín de Gaule, atento que los que le conocieron en este reino y de él han tenido noticia todos dicen bien de su limpieza”. Tal decisión debía ser consultada “primero con los señores del Consejo” (la Suprema Inquisición, que dirigía el Santo Oficio, a cuyo frente estaba el inquisidor general y cuya sede se encontraba en Madrid). De conformidad con ello, el 9 de marzo de 1629 los inquisidores de Zaragoza enviaron a la Suprema las informaciones sobre Pedro de Ruesta e Isabel Abiñón.

Y ya no hay más noticias. Al parecer, después de catorce meses de trámites, Pedro de Ruesta no recibió el título de familiar. Desde luego, nunca figura como tal. Quizá las dudas sobre su abuelo materno, el francés Rolín Gaule, a las que se aludió una y otra vez a lo largo del proceso, fueron determinantes en la no concesión. En cualquier caso, y esto es lo que nos interesa, las declaraciones de los testigos y los documentos aportados durante aquel año largo de diligencias son de gran trascendencia para clarificar la genealogía de los Ruesta. Y es de ello de lo que nos ocupamos a continuación.

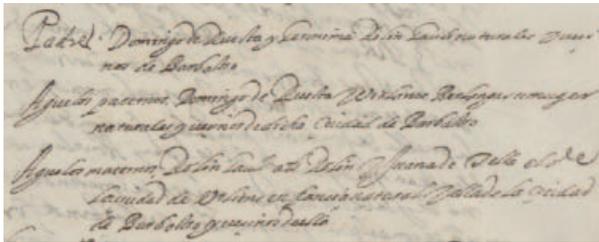
Las familias de Pedro de Ruesta e Isabel Abiñón

En uno de los escritos que presentó ante la Inquisición,¹¹ Pedro afirmaba: “el linaje y apellido de los Ruesta ha más de doscientos años que ha estado y está en la ciudad de Barbastro, el cual ha sido de personas muy honradas, cristianos viejos”. Posiblemente fuera así, pero los inquisidores, en cualquier caso, solo necesitaban remontarse hasta sus abuelos, que eran Domingo de Ruesta y Violante Barluenga, ambos naturales de Barbastro. Como ya hemos dicho, Ruesta equivocó el apellido de su abuela, que

¹¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Inquisición, 1340/18, ff. 228, 235, 264 y 292 y 31 de diciembre de 1628.

creía que era *Berlanga* (aparece con el de *Barluenga*, mucho más altoaragonés, en sus capítulos matrimoniales de 1569).

El abuelo de Pedro, Domingo de Ruesta, era serrador. El pelaire barbastrense de setenta y ocho años Pedro Sanvicente, que conoció a los abuelos de Pedro de Ruesta “por algunos años antes de sus muertes”, ya que eran vecinos, recordaba que Domingo “a este testigo y a otros niños les hacía palas para jugar a la pelota”. La viuda Violante Santafé, de más de sesenta años, señaló que Domingo de Ruesta era “hombre de pequeña estatura”. Pedro fechaba su muerte durante la peste que Aragón sufrió en 1564: “Domingo de Ruesta, abuelo del suplicante, murió el año de las muertes, que fue, según se dice, el año 1564”. De Domingo de Ruesta y Violante Barluenga nació un hijo, llamado también Domingo, que fue el padre de Pedro de Ruesta, y al menos dos varones más: Jaime, que fue bautizado el 9 de julio de 1548, y Juan, que recibió las aguas bautismales el 6 de septiembre de 1552.



Los padres y los abuelos de Pedro de Ruesta tal y como figuran en la solicitud que presentó ante el Santo Oficio en 1628. (Archivo Histórico Nacional)

Mucho más interesantes son las noticias, que aportaron los escultores Antón Franco y Vicente Urtiens, sobre el abuelo materno de Ruesta, el relojero francés natural de Orleans Rolín Gaule.¹² Franco, que declaró tener cincuenta y ocho años, haber nacido en Perarrúa, ser vecino de Zaragoza y residir en Naval, donde estaba haciendo “un retablo para la iglesia parroquial”, conocía a Pedro de Ruesta, “arquitecto”, desde hacía mucho:

estando en Barbastro este testigo trabajando unas sillas del coro de la iglesia catedral habrá más de treinta y dos años, estando en casa de Juan Jubero, oficial y maestro de

¹² AHN, Inquisición, 1340/18, ff. 202, 216, 222, 224 y 300 y 31 de diciembre de 1628.

las dichas sillas. Y después en otra ocasión estuvo este testigo en casa del dicho Pedro de Ruesta trabajando en el retablo que hizo hacer en Barbastro el bailío de Caspe Claramonte en la iglesia de San Francisco.

Franco se había casado con Ana Rolín, pariente de Pedro de Ruesta en tercer grado. El escultor explicó que las noticias sobre el abuelo materno de Ruesta las debía a su padre, Pedro Franco, que murió “de edad de casi cien años” y era natural de Palo, “de donde fue a casar a Perarrúa”. Le había oído contar que Rolín Gaule “era maestro de relojes y grande aritmético, y que había venido de la ciudad de Orleans en Francia en compañía de Nicolás Urliens, escultor”, y que “los dos se habían casado en Barbastro”. Según Antón Franco, un barbero, también de casi cien años, decía de Gaule “que era hombre que sacaba por cuenta cuantos granos de trigo cogían en un cuartal, y que eso oyó decir en celebración de su aritmética”.

El mazonero de cuarenta años Vicente Urliens, natural de Huesca y residente en Zaragoza, pertenecía a una familia de escultores originaria de Francia formada por su abuelo Nicolás, su padre, Miguel, y su hermano Juan Miguel de Urliens, del que cuenta que era familiar de la Inquisición y vivía en Valencia. Su padre decía que Rolín Gaule había venido a España en compañía de Nicolás Urliens desde Orleans, de donde ambos eran naturales (el apellido *Urliens* que Nicolás y sus descendientes ostentaban en España se debía, por supuesto, a esa procedencia). Vicente Urliens había oído contar de Gaule que era relojero y aritmético.

Una vez en Barbastro, Rolín Gaule, que trabajó también como cerrajero, se casó con la barbastrense Juana Tella. El matrimonio, además de a Jerónima, la madre de Pedro de Ruesta, tuvo cuatro hijos más, entre ellos Pedro, también cerrajero, y María. En el legajo inquisitorial se copiaron los capítulos matrimoniales de Pedro Gaule y Jerónima Cortés, del 27 de junio de 1567. La casa de Rolín Gaule y su familia, según este documento, se encontraba en la calle San Cosme, “en somo el Coso” (la viuda Violante Santafé declaró, no obstante, que Rolín tenía su casa en “la calle de las Carreteras”, donde vivía entonces “un nieto suyo”). Jerónima Cortés era doncella e hija del soguero Bartolomé Cortés y Juana Vellera. Aportaba al matrimonio, como dote, ropa y cuatro mil sueldos jaqueses. En estos capítulos matrimoniales constatamos un hecho muy notable: los descendientes de Rolín Gaule abandonaron el apellido *Gaule* y lo sustituyeron por *Rolín*, el nombre de pila del fundador de la familia. El hijo de Rolín Gaule y Juana Tella, por ejemplo, aparece de dos formas: *Pedro Gaule*, *alias Rolín*, y *Pedro Rolín*.

En cuanto a los padres de Pedro, Domingo de Ruesta y Jerónima Gaule (o Rolín),¹³ contamos también con sus capítulos matrimoniales, testificados ante el notario Juan Santafé el 13 de julio de 1569. Comparecieron, de un lado, el contrayente, Domingo de Ruesta, que era serrador, y su madre, Violante Barluenga, viuda del también serrador Domingo de Ruesta, y por la otra parte el cerrajero Rolín Gaule y su mujer, Juana Tella, y sus hijos Pedro y Jerónima, que era “doncella” (o sea, virgen). Esta aportaba al matrimonio una dote de mil sueldos y dos sayas. Domingo de Ruesta y su madre tenían su casa en la calle de Carruesco, en el cuartón del Entremuro. Los testigos fueron los fusteros Pedro Garcés y Pedro Bielsa.

Sobre el padre de Ruesta, serrador o carpintero como decimos, el presbítero de la catedral Francisco Orfanel, de sesenta y dos años, declaró que había ido con él “al río Cinca a comprar madera y concertarla para fabricar un granero que se había de hacer para los canónigos”. Según otro testigo, Domingo de Ruesta murió con noventa años. Sobre su mujer Jerónima, Isabel Dueso aportó esta relevante noticia: “Jerónima Rolín alias Gaule ha pocos años que murió en la ciudad de Huesca, donde estaba Pedro de Ruesta su hijo haciendo y fabricando una capilla para el señor obispo de aquella ciudad” (se trata de la capilla del santo Cristo de los Milagros, que Ruesta construyó entre 1622 y 1625). Los libros parroquiales del Archivo Diocesano de Huesca confirman que la madre de Ruesta fue enterrada en la catedral oscense el 28 de enero de 1623.¹⁴

Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín tuvieron su primer hijo apenas diez meses después de firmar sus capitulaciones matrimoniales. El 16 de mayo de 1570 fue bautizado Domingo José de Ruesta. De él, sin embargo, no volvemos a tener noticias, por lo que probablemente murió cuando era niño. Otro hijo, Francisco, como sabemos desde que López Novoa publicó su historia de Barbastro, nació en agosto de 1574. De quien no tenemos datos, curiosamente, es de Pedro de Ruesta. En la documentación de la Inquisición se afirma que una partida de bautismo de “Pedro, hijo de Domingo de Ruesta y Gerónima”, fechada el 18 de diciembre de 1565, es la suya, pero ello no parece posible, ya que los capítulos matrimoniales de sus padres son de 1569. Pedro debió de nacer, al igual que su hermano Francisco, en los primeros años de la década de los

¹³ AHN, Inquisición, 1340/18, ff. 45, 222, 264, 294, 324 y 28 y 30 de diciembre de 1628.

¹⁴ Archivo Diocesano de Huesca, 7-1, 134-01, f. 259v: “Fue sepultada Hierónima Raulín en la Seu” (28 de enero de 1623).

setenta. Dos de los testigos que declararon ante la Inquisición en 1628 aseguraban conocer a Pedro de Ruesta desde hacía cincuenta años, lo que apunta también a esas fechas.¹⁵

Isabel Abiñón, la mujer de Pedro de Ruesta, era hija de José Abiñón y Jerónima Puy y nieta de Salvador Abiñón —nacido en la localidad leridana de Talarn—, quien cuando era “mozo se fue a Barbastro”, donde trabajó como zurrador y casó con Catalina Bonet.¹⁶ Del matrimonio nació José, bautizado el 15 de octubre de 1549. Salvador falleció el 22 de mayo de 1568 y fue enterrado en la iglesia barbastrense de San Francisco. Los Puy, la familia materna de Isabel Abiñón, tenían su origen en las “Casas del Estallo”, que distaban una legua de La Puebla de Fantova, en la Ribagorza.¹⁷ De ellas eran su bisabuelo, Antón Puy, y su abuelo, Juan Puy. Este se instaló en Barbastro y casó con Isabel Huerta, con la que tuvo a Jerónima. Dado que Juan Puy procedía de las Casas del Estallo, a su mujer y su hija las conocían como *Isabel la Estallesa* y *Jerónima del Estallo*. Isabel Huerta quedó viuda y contrajo matrimonio con Jaime Comas. Estando casada con este participó en la firma de los capítulos matrimoniales de su hija Jerónima Puy con José Abiñón el 11 de marzo de 1582. José, al igual que su padre, Salvador, trabajaba como zurrador. La dote de Jerónima, que era “doncella”, ascendía a mil sueldos. José y Jerónima tuvieron al menos dos hijos: Andrés e Isabel, la mujer de Ruesta, que fue bautizada el 5 de marzo de 1589. Hacia 1600, cuando Isabel Abiñón tenía once años, su padre, José, que había quedado viudo, se casó con Isabel Dueso, quien crió a su hijastra como lo habría hecho con una “hija suya”.¹⁸

¹⁵ La documentación inquisitorial recoge las partidas de bautismo de dos posibles hermanas de Pedro de Ruesta: “Margalida, hija de Domingo de Ruesta y Gerónima” (17 de septiembre de 1576) e “Isabel, hija de Domingo de Ruesta y Gerónima Rolín” (26 de enero de 1583). No obstante, se incluye también el bautismo de “Violante de Ruesta, hija de Domingo de Ruesta y Gerónima Raulín”, en una fecha, 17 de febrero de 1568, de nuevo aparentemente imposible, ya que los capítulos matrimoniales de Domingo y Jerónima se firmaron un año después. No es el único problema, pues figura también, con fecha de 26 de diciembre de 1564, el bautismo de Domingo, hijo de Domingo de Ruesta y su mujer, y al margen alguien ha escrito que son el padre y el abuelo del “pretendiente” (Pedro de Ruesta), lo cual es aún menos posible.

¹⁶ AHN, Inquisición, 1340/18, ff. 231, 235, 292, 297, 408, 436 y 462 y 5 y 29 de enero de 1629.

¹⁷ Juan Badía, un labrador de ochenta y dos años, al hablar de esta zona de la Ribagorza, aludía a “los hombres que de esta tierra iban a coger olivas a la ciudad de Barbastro”.

¹⁸ Isabel Dueso tuvo a su vez dos hijos con José Abiñón: José Mateo y María Clara. Cuando declaró ante la Inquisición en 1629 era viuda de Abiñón.

EL TESTAMENTO DE FRANCISCO DE RUESTA DURANTE LA GUERRA DE CATALUÑA (1642)

El segundo documento de importancia trascendental para la resolución del parentesco de los Ruesta es el testamento que Francisco hizo redactar en Monzón en enero de 1642, mientras formaba parte del ejército que debía enfrentarse a catalanes y franceses. Dicho testamento fue publicado por Ricardo del Arco en 1950, en *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, pero las informaciones que contiene han pasado prácticamente desapercibidas para los investigadores. Nosotros tuvimos noticia de la existencia del testamento gracias a un artículo de Aurora Egido sobre la Academia de los Anhelantes de Zaragoza, a la que pertenecía Juan Francisco Andrés de Uztarroz, el personaje estudiado por Ricardo del Arco.¹⁹

Ruesta hizo testamento porque, como él mismo manifestaba, era “evidente el peligro” en que se hallaba por pertenecer al “ejército que su Majestad Felipe Cuarto el Grande” había constituido “en el Reino de Aragón para reducir los catalanes rebeldes y desterrar los franceses tiranos”. En los meses siguientes, de hecho, Ruesta cayó prisionero durante una desastrosa incursión de caballería en territorio enemigo y fue llevado a Francia, donde permaneció más de un año antes de regresar a España.²⁰

El testamento es extraordinariamente rico en noticias.²¹ Al comienzo figuran los datos que permiten esclarecer definitivamente el parentesco de los Ruesta:

Francisco Domingo de Ruesta, infanzón, natural de la ciudad de Lérida en el Principado de Cataluña, Piloto Mayor de la Casa de la Contratación de las Indias de la ciudad de Sevilla y Catedrático de Matemáticas por su Majestad en ella, Notario del Santo Oficio de la Inquisición de dicha ciudad de Sevilla. Hijo de Francisco de Ruesta, natural de la ciudad de Barbastro en el Reino de Aragón, y de Francisca Correa alias Pastor, natural de la ciudad de Zaragoza, vecinos y habitantes antes de la ciudad de Lérida y después de la de Zaragoza.²² Nieto de Domingo de Ruesta y de Jerónima Rolín Gault, naturales y habitantes de la ciudad de Barbastro.

¹⁹ Arco (1950, II: 594-599) y Egido (2010: 258).

²⁰ Pulido (1950: 808-812).

²¹ Ricardo del Arco decía del testamento de Francisco de Ruesta: “doy a continuación este testamento inédito, por el cual se descubre que Ruesta no nació en Barbastro, como puso el bibliógrafo Latassa, e incluso su contemporáneo Uztarroz, y Dormer al publicar los ‘Progresos’ del primero, sino en Lérida. Ahora bien, su padre y su abuelo de Barbastro fueron, y, por tanto, hay que considerarlo como aragonés de fuero”.

²² En el testamento, Francisco Domingo menciona a un tío materno, Lorenzo López Pastor, que residía en Madrid.

Francisco Domingo de Ruesta natural de la ciudad de
 Teruel en el primer palo del Catastro Pícto Mayor de la
 Casa de la Contratación de las Indias de la ciudad de Sevilla y
 Catedrático de Mathematicas por su Magestad Notario de
 el oficio de la Inquisición de dicha ciudad de Sevilla - hijo
 de Francisco de Ruesta natural de la ciudad de Barbastro en el
 Reyno de Aragón y de Francisca Torres alias Pastor natural
 de la ciudad de Zaragoza - vecinos y Salidados antes
 de la ciudad de Teruel y después de la de Zaragoza - Nieto
 de Domingo de Ruesta y de Hieronimo Dolon gaudet
 naturales y Salidados de la ciudad de Barbastro - como qui

que son mis Hermanos Legítimos Francisco de Ruesta y
 Sebastián de Ruesta ^{por partes iguales} con ellos en pero que si ellos murieren
 cada uno su parte de su herencia con cada uno su

Dos fragmentos del testamento de Francisco de Ruesta: arriba, noticias sobre sí mismo (su nombre es aquí Francisco Domingo de Ruesta), sus padres y sus abuelos; abajo, mención de sus hermanos Francisco y Sebastián de Ruesta. 1642. (Archivo Histórico Provincial de Huesca)

Ruesta señala que la sepultura de sus abuelos se hallaba en la catedral de Barbastro y que sus padres estaban enterrados en la parroquia de San Gil de Zaragoza y menciona como “hermanos legítimos” a Francisco y Sebastián de Ruesta.

Su nombre completo era, por tanto, Francisco Domingo, aunque se le conoce habitualmente, y así continuaremos llamándolo también nosotros, como *Francisco de Ruesta*. En alguna de sus obras, como el *Tratado de cosmotheoría*, firmaba, en efecto,

como *Francisco Domingo*. Tal nombre le permitía diferenciarse de su hermano Francisco, que era, probablemente, el tornero mencionado en un documento de Zaragoza el 12 de mayo de 1632. Lo más interesante, con todo, es que Francisco Domingo decía ser hermano de Sebastián de Ruesta, el tercer personaje de la saga que estudiamos. De este se conoce otro documento, muy significativo: el 9 de diciembre de 1631, en Zaragoza, Sebastián de Ruesta, hijo de Francisca Pastor, viuda de Francisco de Ruesta, entró como aprendiz de ensamblador y carpintero por tres años con Tomás Laguna.²³ Sus padres coincidían con los mencionados por Francisco en su testamento, por lo que ambos, definitivamente, eran hermanos.

El testamento permite igualmente relacionar a Francisco y Sebastián con Pedro de Ruesta, que resulta ser tío suyo. Ambos hermanos, se dice, eran hijos del barbastrense Francisco de Ruesta y la zaragozana Francisca Correa, alias *Pastor*. El matrimonio vivió primero en Lérida, donde nació Francisco, y después en Zaragoza, ciudad en la que vino al mundo Sebastián. El padre de los dos, Francisco de Ruesta, era vástago de Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín. Ello significa, por un lado, que él es el “Francisco de Ruesta y Rolín” bautizado en Barbastro en 1574 que dio a conocer López Novoa, e implica también que Pedro era tío paterno de Francisco y Sebastián, como sabemos gracias al documento inquisitorial de 1628, ya que en él se indica que Pedro de Ruesta era hijo asimismo de Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín.

Francisco de Ruesta, en esas últimas voluntades, nombra heredera universal a una niña de doce años, “Mónica Rolín, hija de Francisco Rolín y María Asensio”, bautizada en la parroquia madrileña de San Sebastián “por los años de seiscientos treinta poco más o menos”. La joven vivía en el Colegio y Casa Real de Nuestra Señora de Loreto de Madrid, una institución fundada por Felipe II en 1585 para acoger niñas huérfanas que el rey Felipe IV destinó a la educación de hijas de militares, magistrados y empleados de la casa real. ¿Quién era Mónica Rolín? Cuando Francisco de Ruesta murió, en 1673, estaba casado con Antonia Sea y tenía una hija, que se llamaba, curiosamente, Mónica de Ruesta y que, tras contraer matrimonio con Jorge Pozo, le había dado cuatro nietos.²⁴ ¿Mónica Rolín y Mónica de Ruesta podrían ser la misma persona? En tal caso, quizá su nacimiento fue ilegítimo y Ruesta decidió darle inicialmente el apellido *Rolín*, el de

²³ Bruñén *et alii* (2006, VII: 145 y 210).

²⁴ Pulido (1950: 864 y 867).

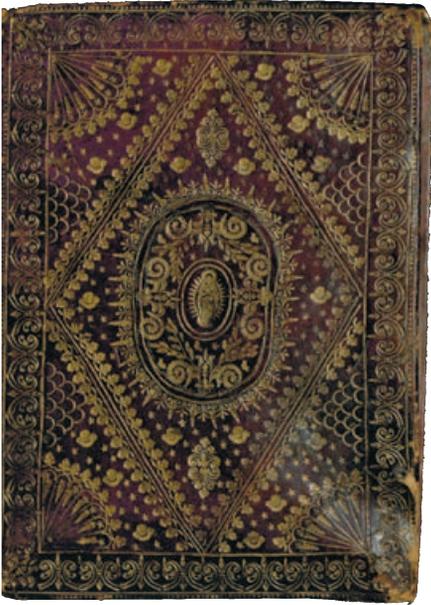
su abuela materna. Esta podría ser también la causa de que él mismo firmara en ocasiones como “Francisco de Ruesta y Rolín”, cuando el apellido de su madre era *Correa* (o *Pastor*). Tales cuestiones, no obstante, son por ahora meras conjeturas.

Francisco de Ruesta decía en el testamento que residía en los Reales Alcázares de Sevilla (y lo seguía haciendo cuando murió) y que impartía enseñanzas en la Lonja de Mercaderes, sede en la actualidad del Archivo General de Indias: “los instrumentos y alhajas, con unos globos celeste y terrestre, que hay en una pieza de la Lonja de la ciudad de Sevilla para el beneficio público de mis discípulos”. Y afirmaba, orgullosamente, poseer una imponente biblioteca de temas científicos: “una librería en que hay mil cuerpos de libros modernos y curiosos de diversas ciencias matemáticas, con algunos instrumentos de metal del mismo asunto”.

Mencionaba a Ana Montalbo y Juárez: “es la persona que al presente cuida de mi casa en Sevilla”. Hablaba de “las buenas obras y oficios” que le debía y de “su buen natural y condición desinteresada”. Citaba también a Ana Santiago, una criada que entró a su servicio cuando era niña. Reconocía tener deudas pendientes con Ana Reymad, viuda de Antonio Galcerán, que residía en Monzón, y con el escultor, vecino de Zaragoza, Raimundo Sanz —al que se conocía también como *Ramón Senz*—. Nombraba, por último, un numeroso grupo de ejecutores de su testamento: Tomás Herrera, tesorero de la Santa Cruzada del arzobispado de Sevilla, a quien llamaba “amigo”; Juan Herrera y Aguilar, cosmógrafo de la Casa de Contratación, al que había dejado, al marchar de Sevilla en abril de 1641, la llave de la “pieza” de la Lonja donde guardaba los instrumentos con los que impartía clase; Juan Antonio Blasco, natural de Cariñena y residente en Madrid, arcediano electo de la catedral de Santiago de Compostela; el zaragozano Pedro Porter y Casanate, explorador de California, que entonces vivía en Madrid, que había publicado en Zaragoza en 1634 el libro *Reparo a errores de la navegación española*, en el que citaba elogiosamente a Francisco de Ruesta, y que murió en 1662, cuando era gobernador de Chile; Pedro Zamudio, calificador de la Inquisición de Toledo, que también residía en Madrid; Victorián Esmir y Casanate, primo de Pedro Porter; Juan Beruete, racionero de la catedral de Barbastro; y su propio tío, Pedro de Ruesta.

EL PRIVILEGIO DE INFANZONÍA DE FRANCISCO DE RUESTA (1641)

En el testamento de enero de 1642 Francisco de Ruesta decía ser infanzón. Y lo era, en efecto, pero solo desde un año antes. La Audiencia Real de Zaragoza expidió



Privilegio de infanzonía de Francisco de Ruesta: encuadernación, documento y escudo heráldico de los Ruesta. 1641. (Universidad de Indiana)

su privilegio de infanzonía, en el que, por cierto, su nombre vuelve a ser *Francisco Domingo de Ruesta*, el 10 de enero de 1641. Este hermoso privilegio, que posee la universidad norteamericana de Indiana,²⁵ es el tercer elemento de prueba que presentamos. El documento confirma que el piloto mayor había nacido en Lérida²⁶ y tenía dos hermanos, Francisco y Sebastián.

El privilegio está bellamente encuadernado, con adornos dorados que incluyen una Inmaculada y cabezas de ángeles. Mide veintiocho centímetros y consta de dieciocho hojas, en la primera de las cuales figura el escudo heráldico de los Ruesta en color. La Universidad de Indiana lo adquirió en 1968 en un comercio de libro antiguo de Nueva York.

Los trámites para que los tribunales aragoneses reconociesen su infanzonía se iniciaron ocho años atrás y los llevó a cabo su hermano Francisco: “en el año mil seiscientos treinta y tres, Francisco de Ruesta, natural y vecino de la dicha ciudad de Zaragoza y hermano legítimo y natural del dicho Francisco Domingo de Ruesta, probó su infanzonía por la corte y tribunal del señor justicia de Aragón”. No parece casual que ello ocurriera en 1633, pues fue entonces cuando Francisco Domingo, que llevaba ya algún tiempo en Madrid, recibió del rey el cargo de piloto mayor de la Casa de Contratación. El proceso ante el justicia de Aragón tardó en quedar resuelto tres años, durante los cuales su hermano Francisco de Ruesta “hizo su probanza con diversos testigos, instrumentos, autos y escrituras públicas”, y, “hecho y concluido legítimo y foral proceso”, “en doce días del mes de septiembre del año mil seiscientos treinta y seis, por el dicho tribunal y corte del dicho justicia de Aragón se dio y pronunció en dicha causa una sentencia” que avalaba la condición nobiliaria de la familia.

Para conseguirlo, los hermanos Ruesta recurrieron a Luna, en las Cinco Villas aragonesas: “en dicha villa de Luna, por más de trescientos años, y de tiempo inmemorial hasta de presente continuamente, ha habido y hay una familia, linaje y casal del apellido y renombre de Ruesta, tenido y reputado siempre pública y comúnmente por familia y linaje de notorios caballeros hijosdalgo”. Estos Ruesta tenían como armas heráldicas “un escudo con su celada, y en él siete panes de oro con una banda azul y

²⁵ Indiana University, Spain History, mss. 1468-1887, LMC 1962.

²⁶ Al comienzo del documento se lee: “Franciscus Dominicus de Ruesta, oriundus civitatis Illerdensis Principatus Cataloniae”.

una espuela dorada, en campo rojo”. Ese escudo es el que figura, a todo color y gran tamaño, al comienzo del privilegio.

En el documento se detalla la genealogía de los Ruesta de Luna y el momento en que de ellos surgió la rama familiar de Barbastro. La genealogía se inicia con Juan de Ruesta, que tuvo dos hijos: Juan, que permaneció en Luna, y Domingo, que marchó a Barbastro. Del Juan que se quedó en las Cinco Villas nacieron a su vez dos hijos: otro Juan, que casó con Isabel Navasal (con la que tuvo a Miguel y Pablo de Ruesta) y Jaime. En cuanto a los Ruesta de Barbastro, las generaciones que se detallan en el privilegio coinciden con lo que sabemos por otras fuentes. El Domingo que se mudó a Barbastro casó con “Biolante Barlanga” y tuvo un hijo, llamado también Domingo, que se unió con “Gerónima Rolín” (se trata, por tanto, de los abuelos y los padres de Pedro de Ruesta). Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín procrearon un hijo, de nombre Francisco (el bautizado en Barbastro en 1574), que “se fue a vivir a Zaragoza, ciudad en la que contrajo matrimonio con Francisca Pastor”. De esta pareja nacieron los hermanos Francisco Domingo, Francisco y Sebastián de Ruesta.

¿Perteneían realmente los Ruesta de Barbastro al tronco familiar de los Ruesta de Luna, y podían por tanto alardear de condición infanzona? Seguramente no. Privilegios de infanzonía como este eran terreno abonado para la manipulación y la falsificación, dado que lo que se obtenía con ellos era el acceso a una situación privilegiada, la que confería la nobleza. Un caso oscense estudiado recientemente es el de los Climente,²⁷ una familia con antepasados judíos cuyos miembros construyeron en la entrada de la antigua judería un palacio que todavía existe (es el actual colegio de Santa Ana) y vieron reconocida su infanzonía, para lo que fabricaron una genealogía que ocultaba su origen converso. Uno de los Climente, en lo que constituye una notable paradoja histórica, incluso fue nombrado alguacil de la Inquisición.

El privilegio de infanzonía que se halla en la Universidad de Indiana incluye, de hecho, elementos que hacen dudar de los vínculos con los Ruesta de Luna de que se alardea. Se afirma, por ejemplo, que en la calle del barrio de Payán de Luna se levantaba el palacio familiar, pero a continuación se añade: “por su antigüedad está derruido y solo hay parte de las paredes y vestigios”. Se dice además que Miguel de Ruesta lo

²⁷ Gómez de Valenzuela (2017).

vendió, “por estar muy viejo y derruido”, a otro vecino de Luna. Aún más significativa es esta noticia:

[Francisco de Ruesta], por sí mismo y mediante sus parientes de la dicha villa de Luna ha hecho muchas diligencias en buscar en aquella las notas y escrituras antiguas y los quinque libris antiguos de la iglesia parroquial de Santiago, y no se han podido hallar por los pleitos y disensiones grandes que hubo en tiempos pasados en la misma villa, particularmente con el duque don Martín de Aragón, conde y señor que fue de dicha villa de Luna, por lo cual no se hallan notas ni escrituras antiguas.

No existen, pues, ni el palacio ni documentos que avalen lo que se afirma. Sospechoso.

En el privilegio se asegura que Domingo de Ruesta, el bisabuelo de los tres hermanos, se trasladó a Barbastro y que a partir de ese momento los Ruesta barbastrenses fueron tenidos, al igual que en Luna, por infanzones e hidalgos, pero ambos hechos parecen falsos. Los Ruesta llevaban viviendo en Barbastro más tiempo. Eso es al menos lo que Pedro de Ruesta decía en los escritos que presentó a la Inquisición: “el linaje y apellido de los Ruesta ha más de doscientos años que ha estado y está en la ciudad de Barbastro, el cual ha sido de personas muy honradas, cristianos viejos”. Cristianos viejos, pero no infanzones. Difícilmente podían serlo los Domingo de Ruesta a los que alude el privilegio, ya que ambos fueron serradores y carpinteros.

Si su hermano Francisco se personó en 1633 ante el justicia de Aragón, siete años después fue el propio Francisco Domingo quien lo hizo ante la Audiencia Real para que expidiera el privilegio de infanzonía que estudiamos. Sin embargo, como seguía en Sevilla como piloto mayor, no compareció en persona, sino por medio de un procurador, Pedro José de los Vayos, el 19 de noviembre de 1640. El 10 diciembre la Audiencia Real dictó la sentencia en que reconocía la infanzonía de Francisco Domingo de Ruesta y el 10 de enero de 1641 se fechó el privilegio, firmado en su última página por el virrey de Aragón, el napolitano Francisco María Carrafa, Castrioto y Gonzaga, duque de Nochera. La monarquía hispánica pasaba entonces por una situación crítica, tras las sublevaciones de Cataluña y Portugal en junio y diciembre de 1640. Francisco Domingo de Ruesta, ya infanzón, fue llamado a Aragón para servir como ingeniero militar en la guerra de Cataluña, por lo que tuvo que abandonar Sevilla en abril de 1641. En cuanto al duque de Nochera, cuya actitud ante el conflicto catalán llevó a las autoridades reales a ordenar su encarcelamiento, murió en prisión en 1642, al mismo tiempo que Ruesta caía prisionero de los franceses.

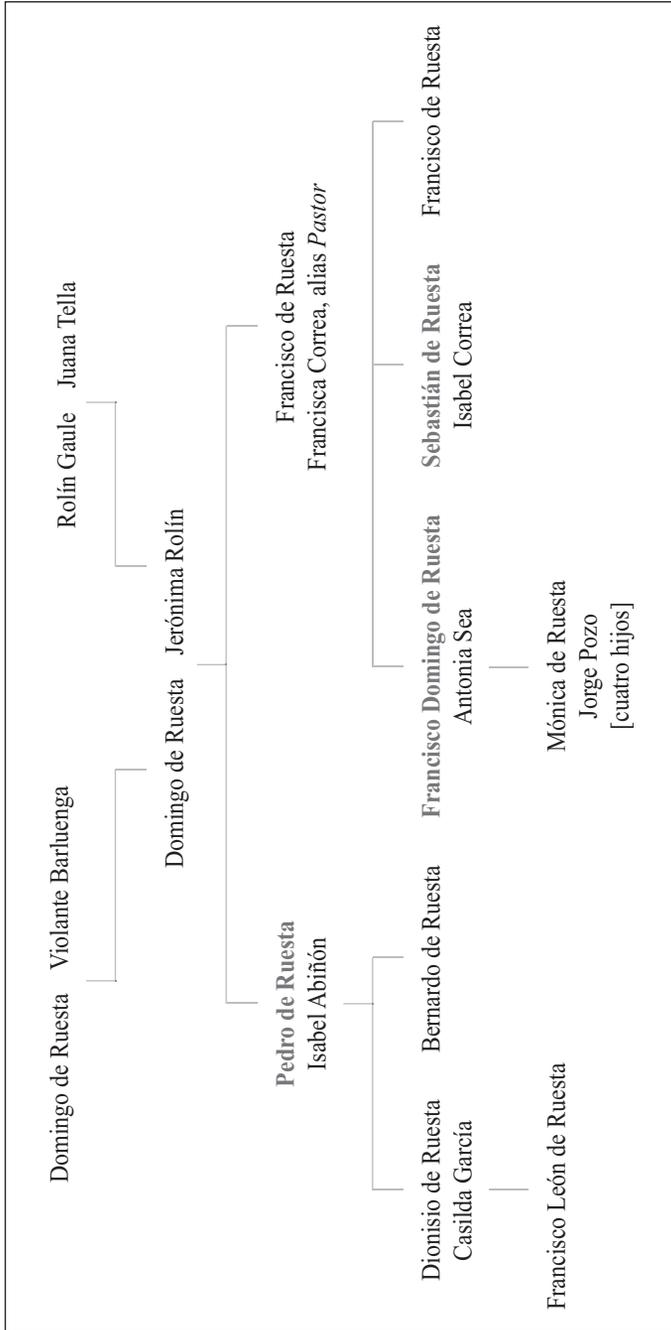
En relación con este privilegio de infanzonía se produjo en 1664 un hecho muy notable que descubrió José Pulido.²⁸ Se hallaba entonces en Sevilla un nieto de Pedro de Ruesta, de veintidós años de edad, llamado Francisco León. Pedro de Ruesta tuvo en Barbastro dos hijos, que fueron “ensambladores” (carpinteros y retablistas) como él: Dionisio, que casó en 1638 con Casilda García, unión de la que nació Francisco León, y Bernardo. En 1664, Francisco León de Ruesta pleiteó contra su pariente el piloto mayor Francisco Domingo de Ruesta por negarse a entregarle una copia de “la ejecutoria de nobleza de su padre” (era seguramente la obtenida en 1641). Este intento de Francisco León de alcanzar estatuto de nobleza al parecer fracasó.

CONCLUSIÓN: EL ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS RUESTA

Las noticias con que contamos ahora sobre los Ruesta permiten por fin clarificar su parentesco. El abuelo paterno de Pedro de Ruesta, Domingo, era un serrador de pequeña estatura, seguramente analfabeto, que casó con Violante Barluenga y murió durante la peste de 1564. Mucho más importante es el papel jugado por su abuelo materno, el francés Rolín Gaule, que llegó a España desde su Orleans natal junto con Nicolás de Urliens, cabeza a su vez de una importante dinastía de escultores de Huesca. Tanto Gaule como Urliens contrajeron matrimonio en Barbastro. Rolín Gaule, que curiosamente legó a sus descendientes como apellido su nombre de pila (*Rolín*), casó con Juana Tella. Rolín era relojero y cerrajero y destacaba también como “aritmético”. Es posible que las capacidades artísticas y científicas que décadas más tarde exhibieron Pedro, Francisco y Sebastián de Ruesta las heredaran de este antepasado francés, pues parecen ausentes en otras ramas de los Ruesta de Barbastro.

Domingo de Ruesta, que era también serrador, y Jerónima Rolín —hijos, respectivamente, de Domingo de Ruesta y Violante Barluenga y de Rolín Gaule y Juana Tella— firmaron capitulaciones matrimoniales en 1569. De la pareja nació Pedro de Ruesta en fecha que desconocemos, y en 1574 lo hizo Francisco, el padre de Francisco Domingo, Francisco y Sebastián de Ruesta. Domingo de Ruesta murió a la elevada edad de noventa años. En cuanto a Jerónima Rolín, fue enterrada en la catedral de Huesca el 28 de enero de 1623, mientras su hijo Pedro construía la capilla del santo Cristo de los Milagros.

²⁸ Pulido (1950: 832-834).



Árbol genealógico de los Ruesta.

Francisco de Ruesta se casó con la zaragozana Francisca Correa, alias *Pastor*. El matrimonio vivió en Lérida, donde nació, quizá en torno a 1600, Francisco —cuyo nombre completo era en realidad Francisco Domingo—, quien obtuvo la licenciatura en Filosofía en la Universidad leridana. Mientras, sus padres se establecieron en Zaragoza, ciudad en la que vinieron al mundo Francisco y Sebastián. Francisco Domingo y Sebastián de Ruesta nacieron probablemente con bastantes años de diferencia, pues cuando el primero estaba ya instalado en Madrid hacia 1630 y recibía en 1633 el nombramiento de piloto mayor de la Casa de Contratación, Sebastián comenzaba en 1631 un periodo de tres años como aprendiz del oficio de ensamblador y carpintero.

En Madrid nació Mónica Rolín, a la que Francisco de Ruesta nombró heredera en su testamento. Sus padres eran un misterioso Francisco Rolín (¿nombre que esconde quizá al propio Ruesta?) y María Asensio, por lo que tal vez se trate de una hija ilegítima. En 1638 Francisco se instaló en Sevilla para desempeñar su oficio de piloto mayor. Tres años después le fue otorgada la condición de infanzón y hubo de marchar a Aragón para participar en la guerra de Cataluña. En 1642 fue hecho prisionero y permaneció más de un año en Francia. Tras su liberación participó en la reconquista de Monzón por el ejército de Felipe IV, y en 1644 regresó definitivamente a Sevilla.

Se constata la presencia de Sebastián de Ruesta en 1646 en Madrid, ciudad en la que contrajo matrimonio con Isabel Jut y Correa.²⁹ En 1650 y 1652 Sebastián fue nombrado respectivamente maestro mayor de los Reales Alcázares de Sevilla y cosmógrafo de la Casa de Contratación, tras lo cual se instaló en la ciudad andaluza, donde ya se encontraba su hermano Francisco. Ambos protagonizaron un duro pleito a cuenta del mapa que Sebastián pretendía dar a la imprenta.

Sebastián de Ruesta murió en Sevilla en 1669. Su mujer, Isabel Correa, hizo testamento en 1686, y en él nombraba heredero a Francisco Escartín, un personaje desconocido por el momento. Ello significa, probablemente, que el matrimonio no tuvo hijos o que, si los tuvo, no llegaron a edad adulta. Francisco de Ruesta murió en 1673, también en Sevilla. Dejaba una hija, Mónica de Ruesta —quizá la misma Mónica Rolín de la que hablábamos antes—, casada con Jorge Pozo y madre de cuatro hijos. En Sevilla el apellido *Ruesta* parecía, por tanto, condenado a extinguirse.

²⁹ Arenillas (2018).

No ocurría lo mismo en Barbastro. Pedro de Ruesta estaba casado desde 1610 con Isabel Abiñón. Del matrimonio nacieron dos hijos varones, Dionisio en 1615 y Bernardo en 1616, que ejercieron el mismo oficio de “ensambladores” que su padre. Dionisio de Ruesta casó en 1638 con Casilda García y de la pareja nació en abril de 1642 Francisco León de Ruesta, quien, como hemos visto, se encontraba en 1664 en Sevilla tratando de conseguir una copia del privilegio de infanzonía del piloto mayor. De Bernardo, el segundo hijo de Pedro de Ruesta, sabemos menos cosas por el momento.³⁰

En 1725 vivía en Madrid y ejercía como “maestro ensamblador y tallista” un Bernardo Ruesta al que se califica como “maestro arquitecto y adornista”. Entre 1733 y 1735 realizó mesas, chimeneas y adornos para el Real Alcázar de Madrid y el Real Palacio de San Ildefonso. Murió antes del 8 de abril de 1738. Quizá fuera descendiente de Pedro de Ruesta.³¹

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1950), *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, 2 t., Madrid, CSIC.
- ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio (2018), “Sebastián de Ruesta”, en *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*, Madrid, RAH <<http://dbe.rah.es/biografias/62405/sebastian-ruesta>> [consulta: 30/10/20].
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., Luis JULVE LARRAZ y Esperanza VELASCO DE LA PEÑA (coords. y eds.) y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (dir.) (2005-2007), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza: de 1613 a 1696*, 9 t., Zaragoza, IFC.

³⁰ Pedro de Ruesta e Isabel Abiñón tuvieron un primer hijo, Antonio Hilario, que no debió de llegar a la edad adulta. Fue bautizado el 22 de octubre de 1613 y sus padrinos fueron sus abuelos paternos, Domingo de Ruesta y Jerónima Rolín. Dionisio —cuyo nombre en la pila de bautismo fue *Ramón Dionisio*— fue bautizado el 8 de abril de 1615 y sus padrinos fueron sus abuelos maternos, José Abiñón e Isabel Dueso. El bautismo de Bernardo tuvo lugar el 22 de agosto de 1616, con Francisco y María Labit como padrinos. En cuanto a Francisco León de Ruesta, recibió el bautismo el 11 de abril de 1642 y sus padrinos fueron su abuela paterna, Isabel Abiñón, y el presbítero Juan Beruete (probablemente, el racionero de la catedral de Barbastro al que Francisco de Ruesta nombró ejecutor de su testamento ese año). Archivo Diocesano de Barbastro, libros de bautismos. Véase también Archivo Histórico Provincial de Huesca, Francisco Claramunte, 4097, f. 29, y Martín Bonafonte, 4007, f. 130.

³¹ Sobre este Bernardo Ruesta del siglo XVIII, Díaz Fernández (2005) y López (2004 y 2012). También en Madrid está documentado por esos años, al parecer como vidriero, un José de Ruesta. Aún menor relación con los Ruesta de Barbastro parece tener el platero Juan de Ruesta, a quien se encargó en Madrid en 1632, cuando Francisco se encontraba asimismo en la corte, una estatua-relicario de san Isidro (Díaz Moreno, 2006).

- DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José (2005), “Autoría y datación del retablo mayor de Sta. María de la Blanca de Alcorcón (Madrid): José Mollor (1726), ensamblador; Próspero de Mortola (1743), dorador”, en *Relaciones histórico geográficas, sociales y laborales entre las poblaciones del sur de Madrid: Tercer Congreso*, [Alcorcón]: IEHSM Jiménez de Gregorio, pp. 147-156.
- DÍAZ MORENO, Félix (2006), “La estatua-relicario de san Isidro, obra del platero Juan de Ruesta”, *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, 8, pp. 207-218.
- DORMER, Diego José (1680), *Progresos de la historia en el reino de Aragón y elogios de Gerónimo Zurita, su primer cronista*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer.
- EGIDO, Aurora (2010), “La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la Casa Llana”, en Rosa M.^a CASTAÑER MARTÍN y Vicente LAGÜENS GRACIA (eds.), *De moneda nunca usada: estudios dedicados a José M.^a Enguita Utrilla*, Zaragoza, IFC, pp. 251-261.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Andrés (2017), “Genealogía de los Climente, señores de Bailín: una familia de conversos de Huesca”, *Emblemata*, XXIII, pp. 59-94.
- LÓPEZ CASTÁN, Ángel (2004), “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (I)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, pp. 129-150.
- (2012), “Jean Ranc y la decoración de la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid en 1734”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 109, pp. 177-194.
- LÓPEZ NOVOA, Saturnino (1861), *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su diócesis*, 2 t., Barcelona, Impr. de Pablo Riera.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús (2001), *Arquitectos en Aragón: diccionario histórico*, vol. IV: *Rada-Zurita*, Zaragoza, IFC.
- Noticias* = *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola: ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, 4 vols., Madrid, Imprenta Real, 1829.
- PULIDO RUBIO, José (1950), *El piloto mayor: pilotos mayores, catedráticos de Cosmografía y cosmógrafos de la Casa de la Contratación de Sevilla*, Sevilla, CSIC.

LA ETAPA OSCENSE DE ÁNGELES SANTOS: UN PERIODO ARTÍSTICO DESDIBUJADO EN SU BIOGRAFÍA¹

Luisa MONERRI GARCÍA*

RESUMEN.— La pintora Ángeles Santos mantuvo un compromiso con el arte oscense en los primeros años de la posguerra, un trabajo que la prensa local recogió con elogios. A lo largo de casi diez años, aunque con algunos periodos de ausencias, supo hacer de Huesca un lugar de convivencia con sus padres y sus hermanos, de socialización, de encuentros y de estudio sin dejar sus proyectos, a medio camino entre Cataluña y Castilla. El artículo se centra en los años cuarenta y revela la participación de Santos en la actividad artística de la ciudad, un tema hasta ahora no contemplado en su biografía.

PALABRAS CLAVE.— Mujeres artistas. Ángeles Santos. Huesca. Posguerra. Arte oscense.

ABSTRACT.— The painter Ángeles Santos maintained a commitment to art in Huesca in the early post-war years, a work that the local press received with praise. For almost ten years, although with some periods of absences, she made Huesca a place of coexistence with her parents and siblings, of socialization,

* Historiadora del arte e investigadora en formación en el Programa de Historia e Historia del Arte y Territorio de la Escuela Internacional de Doctorado de la UNED. Asociada al grupo de investigación PEMS-20 de la UNED. mmonerri4@alumno.uned.es

¹ Estudio realizado en el marco del doctorado, centrado en la investigación sobre mujeres artistas oscenses.

meetings and study without leaving her projects, halfway between Catalonia and Castile. The article focuses on the 1940s and reveals Santos's participation of in the artistic activity of the city, a subject not covered up to now in her biography.

Ángeles Santos Torroella (Port-Bou, 1911 – Madrid, 2013), con más de ochenta años de actividad —desde finales de los años veinte hasta la primera década del XXI—, fue una de las pintoras españolas más reconocidas e interesantes del siglo XX. Su producción se desarrolló gracias a su constancia, con periodos de mayor y de menor producción artística, de éxitos, olvidos y, finalmente, reconocimientos. La presencia de su obra en exposiciones y muestras proporciona a la investigación un buen número de fuentes documentales y testimoniales para un mayor conocimiento de su trayectoria y de la relación que pudo mantener con otras artistas contemporáneas nacidas entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Pertenece a una generación de mujeres que expresaron su creatividad en el ambiente de las primeras vanguardias españolas y cuyo talento tuvo una buena acogida en torno a la generación del 27, aunque el estallido de la guerra cambió el rumbo de sus trayectorias y muchas de ellas, con el tiempo, fueron olvidadas.

Gracias a la labor de investigación que desde la última década del siglo XX se viene realizando en nuestro país sobre las mujeres artistas, y sobre todo a su difusión a través de exposiciones, documentales, libros, conferencias, redes sociales y otros medios, se ha conseguido reivindicar y revalorizar como parte esencial de las vanguardias un trabajo que la historia del arte tradicional había relegado a una posición marginal. A pesar de todo, Ángeles Santos fue una pintora privilegiada. Su longevidad le permitió ver como se colgaban sus obras primeras en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, disfrutar de homenajes, retrospectivas, antológicas y otros proyectos sobre su figura, entre los que destacan la exposición monográfica *Ángeles Santos: un mundo insólito en Valladolid* (25 de septiembre de 2003 – 11 de enero de 2004), organizada en el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español,² y el documental *El mundo de Ángeles Santos* (2017), dirigido por Eva Fontanals para la serie *Imprescindibles* de Radiotelevisión Española. También recibió en persona reconocimientos oficiales por

² El catálogo de esta exposición, comisariada por Josep Casamartina, es un referente imprescindible para actualizar la biografía de Ángeles Santos. Agradecemos al Museo de Teruel su amable colaboración a la hora de facilitarnos su consulta.

su carrera artística como la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, que le fue entregada por el rey en 2004, o la Cruz de San Jorge, que se le otorgó en 2005.

La investigación a través de las fuentes locales nos ha permitido realizar una inmersión en el nuevo escenario político y social impuesto por el franquismo en la primera posguerra oscense, un escenario en el que la pintora tuvo que replantear su vida familiar y sentimental —sin su marido, con su hijo, junto a sus padres y sus hermanos, en una nueva ciudad— y organizar su actividad profesional. Huesca sería en esos años el referente familiar y social, y Barcelona, Madrid y Zaragoza, el profesional.

No obstante, aunque hablamos de una pintora reconocida y de la que se ha dicho todo o casi todo, se echa de menos que en su más reciente biografía no se recoja la relación que mantuvo con el arte oscense en la década de los cuarenta del siglo xx. Hasta ahora solo se ha comentado que vivió en Huesca con su familia, que en esos años tuvo poca actividad o simplemente que estuvo “de paso por Aragón”. Sin embargo, la vinculación de la pintora con el territorio altoaragonés, en el que pasó alrededor de doce años con sus padres y sus hermanos, tuvo un cierto arraigo. Esa relación, que se inició en Canfranc, localidad donde nació su hijo Julián en marzo de 1937, y se desarrolló desde que se instaló en la ciudad de Huesca, en 1939, hasta 1948-1949, fue más estrecha de lo que parece, porque se proyectó en lo social y en lo artístico. Sirva como ejemplo su participación junto a tres artistas locales, representando a la provincia de Huesca, en la Primera Exposición Nacional de Arte, organizada en 1941 en Madrid por la Obra Sindical Educación y Descanso. La presencia del cuadro *Un mundo* (1929), junto a otras obras vallisoletanas, en la casa familiar oscense también es un testimonio de esa relación.

DE CANFRANC A HUESCA

Unos meses antes de instalarse en Canfranc, Ángeles Santos se encontraba refugiada con su marido, el pintor catalán Emili Grau Sala, en un pueblecito del sur de Francia —Mazanet-sur-Tarn, cerca de Carcasona— al que habían llegado desde Port-Bou un día antes de estallar la Guerra Civil. Allí se alojaron hasta que en el invierno de 1936 cada uno decidió tomar un rumbo de vida diferente: su marido se fue a París y ella a Canfranc, donde estaban sus padres.³ El periodo de convivencia en pareja

³ RIUS VERNET, Núria, “La pintora Ángeles Santos Torroella”, *Duoda: revista d’estudis feministes*, 16 (1999), pp. 177-193, esp. p. 189.

fue breve, porque se conocieron en el verano de 1935, se casaron en enero de 1936 y en el invierno de ese mismo año se separaron. El viaje de regreso desde aquel pueblecito francés para cruzar la frontera a través de los Pirineos y llegar a Canfranc tuvo su complicación. La decisión tomada por Ángeles de reunirse con su familia suponía protección y seguridad, y más estando embarazada; en cambio, el joven pintor catalán de ideas republicanas se volcó hacia la aventura parisina, donde retomaría su actividad artística con éxito e iniciaría una relación sentimental con otra mujer. Ángeles y su marido volverían a vivir en pareja veinticinco años después.

Canfranc, un lugar controlado por los nacionales durante la contienda y un objetivo militar fronterizo de primera categoría, era el nuevo destino laboral del padre de la familia como funcionario de aduanas desde 1935. La pintora recordó en alguna ocasión el frío que hacía y la cantidad de nieve que cayó aquel mes de marzo de 1937, cuando nació su hijo Julián.⁴

Desde su estancia en Canfranc hasta que se estableció en la ciudad de Huesca, la vida de la pintora estuvo delimitada por la crianza de su hijo, la contienda y la ubicación familiar. En esa etapa vivió temporalmente en distintas localidades, entre ellas Orio, San Sebastián y Sangüesa. Realizó diferentes trabajos para ganar algo de dinero, como hacer prendas de punto (jerséis, calcetines...) para los que estaban en el frente o algún dibujo de encargo, y junto con su prima pintó botones para ganarse “unos cuantos duros con los que pagar el alquiler” y la comida.⁵ Llegó incluso a cambiar alguna de sus obras por un pan medio blanco.⁶ En Orio conocería a la ilustradora catalana de cuentos infantiles Mercedes Llimona, con la que mantendría una entrañable amistad, y gracias a ella se familiarizaría con el arte de la ilustración editorial.

LA ETAPA OSCENSE

A comienzos de 1939 Ángeles Santos se reunió con el núcleo familiar en Huesca, donde residiría hasta que Julián cumpliera doce años.⁷ Su primer domicilio se en-

⁴ MARTÍNEZ, Myriam, “Gente de aquí”, *Diario del Alto Aragón*, 23 de julio de 2006, p. 65.

⁵ RIUS VERNET, Núria, art. cit., p. 190.

⁶ SANTOS LLORO, Antonio, *Las vanguardias se apean en Huesca*, catálogo de exposición, Huesca, Librería Anónima, 2018.

⁷ Según recuerda él mismo en “Gente de aquí”, *Diario del Alto Aragón*, 8 de enero de 1995, p. 46.

contraba en la calle Cabestany, 6, muy cerca de la estación de tren, un transporte que utilizaría la artista con bastante frecuencia. Un año más tarde se trasladaría a una vivienda de nueva construcción, más cómoda, céntrica y amplia.

La ciudad había sido tomada por los nacionales al comienzo de la guerra y no sería liberada del cerco republicano hasta finales de marzo de 1938, después de un largo asedio. Aunque oficialmente la guerra no terminó hasta abril de 1939, una vez liberada la ciudad había prisa por borrar todo aquel desastre de la dura contienda y, como si no hubiera ocurrido nada, se intentaba volver a la vida cotidiana, a pesar de lo difícil que podía ser recuperar el pulso de la sociedad sin ocultar los miedos, los silencios y ciertas humillaciones continuadas.

En ese contexto social y político se instaló la familia Santos Torroella en la ciudad. Los hermanos de Ángeles que se encontraban en edad escolar estaban matriculados en el curso 1938-1939,⁸ y su padre, Julián Santos Estévez, se incorporó como inspector a la Delegación de Hacienda en el que iba a ser el destino más prolongado de cuantos había obtenido hasta entonces como funcionario.⁹

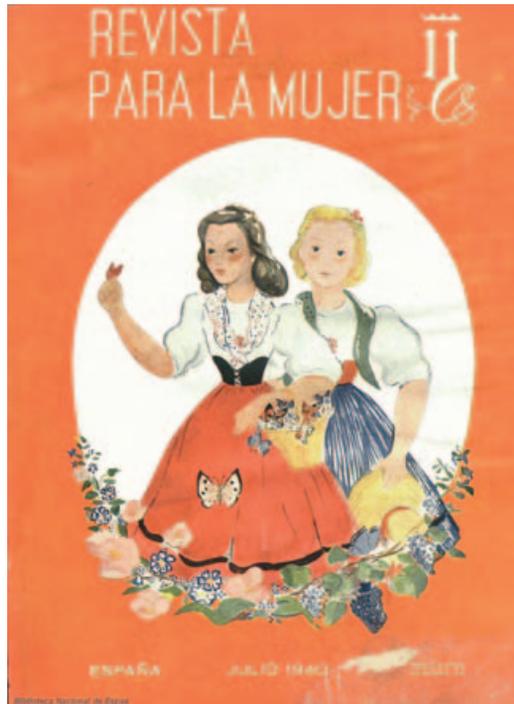
Queremos recordar que los Santos Torroella llevaron una vida nómada a consecuencia de los sucesivos destinos laborales del padre por la geografía española (especialmente los hermanos mayores, Ángeles y Rafael, notaron más esos cambios de domicilio durante su infancia y juventud), un recorrido que dejó su huella en las partidas de nacimiento de sus hermanos y en la de su propio hijo, según se recoge en el padrón municipal de Huesca de 1940.¹⁰ Llegaron a ser un grupo numeroso compuesto por once miembros, incluida la sirvienta, y según ese padrón llevaban viviendo dos años en la ciudad. Llamen la atención los datos de registro de su hermano Rafael, que figura como “soltero, agricultor, ausente, dos años residiendo, vecino”, cuando la

⁸ Archivo Histórico Provincial de Huesca, Educación y Cultura, Instituto Ramón y Cajal, expedientes de alumnos, Antonio Santos Torroella, sign. 949, n.º 23, 1938-1950.

⁹ Era norma del Cuerpo Pericial de Aduanas que no se residiera más de tres o cuatro años en un lugar para no establecer complicidades. La plaza de inspector de Hacienda en Huesca le permitió permanecer en la ciudad con su familia más tiempo del estipulado.

¹⁰ Ángeles, de veintinueve años, y Rafael, de veintiséis, habían nacido en Port-Bou (Gerona); Conchita, de dieciocho años, en Ripoll (Gerona); Anita, de quince años, y Antonio, de catorce, en Ayamonte (Huelva); Julián, de doce años, en Valladolid; Rosa, de siete años, en San Sebastián, y Julián, de tres años, en Canfranc (Huesca). Archivo Municipal de Huesca (en adelante AMH), padrón municipal de Huesca de 1940, Catedral, sección 2.ª.

realidad era otra y muy delicada. Este joven intelectual de izquierdas se encontraba prisionero en la cárcel de Alicante por haber servido como comisario político en el ejército republicano durante la Guerra Civil. Según cuenta el propio Rafael, se libró de la condena a muerte gracias a la intervención espontánea de su hermana Ángeles.¹¹ Para la pintora, la casa de los abuelos maternos en Port-Bou fue siempre el referente geográfico familiar más fiel, un lugar al que regresó todos los años desde la infancia.



*Portada del número 30 de Y: revista para la mujer, con una ilustración de Ángeles Santos.
(Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España)*

¹¹ Ángeles escribió una carta a Antonio Tovar, que medió por él y le salvó la vida. En marzo de 1940 salió de la cárcel y se refugió durante un tiempo en el pueblo de los abuelos paternos de Salamanca. Años más tarde emprendería una brillante carrera en el mundo del arte y de la literatura y llegaría a ser uno de los críticos de arte más influyentes de Cataluña en los años más difíciles de la dictadura. Este y otros datos se dieron a conocer tras la muerte de Antonio Tovar. VIDAL OLIVERAS, Jaume, “Rafael Santos Torroella: breve semblanza biográfica”, en *Rafael Santos Torroella: en los márgenes de la poesía y el arte*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2004, pp. 20-35, esp. p. 23.

El control social que se desplegó sobre la mujer desde la organización de la Sección Femenina nos confirma la presencia de Ángeles Santos en Huesca en febrero de 1939. A través de una nota de prensa publicada por la Jefatura Local de la Sección Femenina se reclamaba su presencia y la de otras mujeres oscenses en la oficina de personal para formalizar la solicitud del carné.¹² Ángeles Santos y otras artistas de la época —Marisa Roësset, Mercè Llimona, Neneta, Mari Claret o Rosario de Velasco— colaborarían en diferentes ocasiones como ilustradoras o dibujantes en una de las primeras publicaciones de la Sección Femenina, *Y: revista para la mujer*.¹³ La portada del número 30, de julio de 1940, la diseñó Ángeles Santos. El alegre y rico colorido de la ilustración se vincula con el nuevo estilo que presentaba su pintura al óleo en esos años.

Las primeras referencias como pintora

Ángeles Santos daba clases particulares de dibujo y pintura en la ciudad de Huesca (dos años antes había sido profesora en un colegio religioso de Sangüesa), una actividad que conocemos gracias a los anuncios publicados en la prensa local (“Se dan clases de dibujo y pintura. Av. General Franco, 2, 4.^o”) y también a través de los testimonios recogidos en las entrevistas realizadas.¹⁴ Es posible que ya impartiera clases en el domicilio anterior, pero el que figura en el anuncio es el segundo, que se encontraba en la actual calle del Parque, junto a la Delegación de Hacienda, donde trabajaba su padre. La vivienda estaba en un edificio de nueva construcción céntrico, alto y moderno, ideal para familias numerosas, que atraería a otros inquilinos, la flor y nata de Huesca, entre ellos el mismísimo gobernador civil, por lo que la discreción y la sociabilidad serían necesarias para la convivencia, sobre todo en aquellos años.

¹² “Voz de la Falange: Jefatura Local de la Sección Femenina. Sección Personal”, *Nueva España*, Huesca, 1 de febrero de 1939, p. 2.

¹³ La revista *Y* se publicó desde 1938 hasta 1945 mensualmente, salvo en el último semestre, en el que solo aparecieron dos ejemplares. Ángeles Santos colaboró como dibujante en los ejemplares de junio y agosto de 1945. Ese mismo año, en el penúltimo ejemplar de la revista, se incluyó también un cuento de su hermano Rafael dedicado a “MTB”, un guiño a María Teresa Bermejo.

¹⁴ La pintora oscense Victoria Recreo nos dijo que su padre, Félix Recreo, había sido alumno de Ángeles Santos. Entre febrero y abril de 1940 se publicaron los anuncios de las clases (véase, por ejemplo, *Nueva España*, 27 de febrero de 1940, p. 2).

Aunque pueda ser algo extraordinario que una mujer impartiera clases particulares de pintura y dibujo en su domicilio en aquellos años, que lo es, y más en una pequeña ciudad de provincias, debemos recordar aquí que otras mujeres, como las oscenses Enriqueta Espín Acín o Eulalia Barrio del Cacho, ejercieron como profesoras de Dibujo en sendos centros oficiales, el Instituto Ramón y Cajal y la Escuela Normal de Huesca respectivamente.

La figura de Ángeles Santos se dio a conocer entre los oscenses por las clases particulares, la prensa local y las exposiciones. Su bagaje profesional como pintora le permitiría trabajar en distintos proyectos a la vez (clases, encargos editoriales, exposiciones, convocatorias artísticas) dentro y fuera de Huesca, con un trajín de viajes que en alguna ocasión ha recordado su hijo Julián como “subiendo y bajando del tren”. La crítica oscense recogería con interés y admiración el trabajo que desplegó, que revelaba una imagen de mujer emprendedora, una imagen que de alguna manera pudo incentivar el arranque de la actividad artística oscense, que por entonces andaba paralizada.

Hay que tener en cuenta que el contexto en el que se encontraba el arte oscense a principios de los cuarenta era desolador. La guerra había cortado toda actividad de vanguardia y sus escasos defensores habían sido asesinados o se habían diluido en el exilio; no era de extrañar que en esos primeros años de posguerra Huesca permaneciera en un estado latente en cuanto a los pinceles se refiere y que se comenzara con cierta cautela.¹⁵ De hecho, la actividad expositiva en 1940 era nula. La primera artista en romper con ese silencio y exhibir sus obras fue la pintora Ángeles Santos, y lo hizo con una muestra individual organizada por la Obra Sindical Educación y Descanso en noviembre de 1941. El lugar elegido se anunciaba como un escenario improvisado que, a modo de “saloncito de arte”, se había habilitado en una de las clases del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Huesca, centro que por aquel entonces se ubicaba provisionalmente en el edificio de la Escuela Normal de Magisterio. De esa primera muestra en la ciudad no tenemos más referencias que la nota aparecida en la prensa,

¹⁵ Tras la sublevación de Huesca hubo una brutal represión caracterizada por fusilamientos sin juicio previo como el del profesor y artista de vanguardia Ramón Acín, cuyo asesinato fue un duro golpe para el arte oscense. No sabemos si Ángeles Santos conoció a Acín. En todo caso, la obra de ambos artistas coincidió en la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) en San Sebastián en 1931. PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 421-470.

en la que solo se decía que iba a exponer “varias obras originales la camarada Ángeles Santos”.¹⁶

Ese mismo año la pintora había participado como representante del arte realizado en la provincia de Huesca, junto con tres artesanos, Vicente Vallés (“empleado”), Julio Aineto (“herrero”) y Enrique Albajar (“herrero”), en la Primera Exposición Nacional de Arte, organizada también por la Obra Sindical Educación y Descanso, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El catálogo oficial de esa exposición no registraba imágenes de sus obras, pero sí a una Ángeles Santos “pintora” que presentaba un dibujo y tres óleos sin títulos.¹⁷

Este tipo de convocatorias obedecía a un nuevo modelo de exhibición artística creado por el franquismo que, a modo de concurso-exposición de ámbito nacional, pretendía reunir una selección de obras de los artistas y los artesanos más destacados de las diferentes provincias españolas. El Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical se encargaba de organizar estos eventos con el fin de iniciar en la afición a los artistas no profesionales.¹⁸ En esos concursos se incentivó la participación con premios en metálico, diplomas, becas y promoción de las obras, motivos suficientes para enganchar a los primeros pintores locales, como ocurrió con Vicente Vallés en 1941 y con José Beulas en 1947, entre otros, que se volcarían definitivamente en la profesión artística. Aunque Ángeles Santos era reconocida como pintora profesional, su obra estuvo presente en las primeras convocatorias provinciales de la Obra Sindical, concursando o fuera de concurso: “Fuera de concurso destacan los estupendos retratos de Ángeles Santos, ajustados de color, precisos de forma y de una sincera y emotiva expresión”.¹⁹

El interés del nuevo régimen por estimular una vuelta a la afición artística, como si nada hubiera ocurrido en el mundo del arte oscense después de que se aniquilara

¹⁶ “Actividades de la Obra Sindical ‘Educación y Descanso’ [...]: se organiza también una exposición de obras de arte de la camarada Ángeles Santos”, *Nueva España*, 6 de noviembre de 1941, p. 2.

¹⁷ *Catálogo general de la primera Exposición Nacional de Arte organizada por la Obra Sindical ‘Educación y Descanso’: Círculo de Bellas Artes, junio de 1941*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1941, p. 26.

¹⁸ FONCILLAS, “I Antología de la Pintura organizada por la Obra Sindical de Educación y Descanso: participarán las primeras figuras. Don Emilio Moréu nos informa”, *Nueva España*, 2 de septiembre de 1975, p. 9.

¹⁹ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Notas de arte: en torno a la III Exposición de Educación y Descanso”, *Nueva España*, 2 de diciembre de 1944, pp. 1 y 2.

el pequeño foco de vanguardia, era algo que chocaba en la ciudad. Desde este punto de vista podemos entender la actitud de aquellos que no continuaron, no despuntaron o se alejaron de los nuevos lenguajes artísticos de vanguardia por si acaso. También debemos recordar que en Huesca no existió la Escuela de Artes y Oficios hasta 1985, y tampoco hubo estudios superiores de Arte en toda la región —lo que contradice la idea de *incentivar* el arte—, por lo que quienes tenían inquietudes artísticas debían valorar todas las oportunidades que estuvieran a su alcance.

En 1941 también exhibió su obra en Zaragoza (desconocemos el tipo de obra que llevó) con una exposición individual en la galería Libros, entonces dirigida por el escritor y galerista Tomás Seral y Casas, un intelectual que siempre apostó por el arte de vanguardia.²⁰ Sin embargo, no era la primera vez que la artista mostraba su trabajo en esa ciudad: antes de la Guerra Civil, en la primavera de 1935, había colaborado con una reproducción de su obra *Niña* o *Retrato de Conchita* (1929) en el número 10 de la revista *Noroeste* —dirigida por el mismo Seral—, un monográfico dedicado a todas las mujeres creadoras por su constante colaboración con la publicación. Además, en el mes de mayo el director de la revista reservó un espacio en el escaparate de la Librería Internacional donde bajo el título “Homenaje de *Noroeste* a las heroínas españolas” se expusieron libros, retratos de mujeres, poemas y dibujos de Ángeles Santos, Rosario de Velasco, Norah Borges, Ruth Velázquez, Menchu Gal y Manuela Ballester, entre otras: todo un universo femenino en representación de una nueva cultura.

El cambio de estilo a través de la crítica oscense

La labor profesional de la pintora era conocida en Huesca por un reducido grupo de intelectuales formado por hombres y mujeres que con un trabajo constante a lo largo de los años cuarenta lograron recuperar la vida cultural oscense. Testimonio de su relación con Ángeles Santos es el retrato que le hizo a María Eugenia Rincón, por entonces una joven poetisa licenciada, casada con el catedrático de Latín del Instituto de Huesca Miguel Dolç Dolç —miembro fundador del Instituto de Estudios Oscenses, hoy Altoaragoneses—, que años más tarde se incorporaría como profesora de

²⁰ MAINER BAQUÉ, José-Carlos, y Chus TUDELLA, *Tomás Seral y Casas: un galerista en la posguerra*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 27-37.

Literatura Medieval a la Universidad Complutense de Madrid.²¹ Esos intelectuales pudieron conocer la fama de la artista a través de la crítica nacional de los años treinta y serían los primeros en admirar su pintura en la ciudad.

La primera exposición de Ángeles Santos después de la guerra se realizó en Huesca y se comentó de forma explícita en un extenso artículo publicado en la prensa local. En él se hablaba de la personalidad de la artista y del giro que había dado su obra respecto a su pintura anterior (la obra vallisoletana), y de que ese cambio era “común a muchos artistas” después de un periodo de crisis e inactividad, algo que en su caso la había liberado de un peso excesivo de preocupaciones extrapictóricas y le había permitido centrarse en su nueva producción con un estilo diferente, más natural y agradable. Este y otros aspectos los daba a conocer el periodista Ricardo Pardo tras una visita al estudio de la pintora en un artículo del que reproducimos la parte donde se explica el cambio de estilo y las dos etapas de su trayectoria:

En la vida artística de Ángeles Santos hay dos épocas completamente distintas una de otra, y, entre ambas, un periodo de casi diez años en que no produce nada, como si el espíritu creador se hubiese dormido o descansara de un exceso de trabajo. Esto, común a muchos artistas, aunque en apariencia parece que es un fenómeno fortuito y accidental, responde, sin embargo, a un imperativo de formación, a un proceso transformativo, terminado el cual ya no le torturará más, para su manifestación artística, la idea triste de la muerte, que ha dejado de ser una idea fija, y pasa bruscamente, al volver a pintar de nuevo, de lo fantástico a lo real, del tema lúgubre y oscuro al grato y alegre. [...]

La segunda época de la producción de Ángeles Santos no es conocida si no por muy pocos y en la intimidad; vive, por así decirlo, en el anónimo. Somos los primeros en hablar públicamente de ella, y Huesca va a ser la primera ciudad en que expondrá sus obras. Ha comenzado a pintar en 1940 con ese espíritu completamente nuevo y ha llevado ya al lienzo desde esa fecha una veintena de motivos: paisajes, retratos y naturaleza muerta. [...] Quiere iniciar un estilo, para cuya realización le preocupa el ambiente, salir del aislamiento en que vive.²²

²¹ María Eugenia Rincón colaboró junto a un grupo de mujeres poetas oscenses en diferentes actividades literarias de las Fiestas de la Poesía organizadas por el Instituto de Enseñanza Media. Fue autora de un gran número de publicaciones, entre ellas un libro sobre la reina Sofía titulado *Sofía de España: una mujer*. BASO ANDRÉU, Antonio, “In memoriam: María Eugenia Rincón”, *Argensola*, 121 (2011), pp. 197-204.

²² PARDO, [Ricardo], “Una visita al estudio de Ángeles Santos. Dos épocas completamente distintas en la vida artística de esta pintora. Huesca va a ser la primera ciudad en la que expone las obras que inician la segunda etapa de su arte”, *Nueva España*, Huesca, 7 de enero de 1942, p. 2.

El periodo de inactividad de Ángeles Santos no fue “de casi diez años”, como dice Pardo, sino de menos tiempo, desde la primavera de 1930 hasta finales de 1934 o tal vez principios de 1935, porque sería en ese año cuando expondría por primera vez algunos lienzos de estilo diferente. Es decir, antes de la guerra ya había comenzado a pintar y a desprenderse de su anterior estilo de una forma deliberada.

Las obras de su primera época (1928-1930) presentaban un tipo de pintura cercano al lenguaje de las vanguardias figurativas de entreguerras, surrealizante, expresionista, con un estilo tenebroso y místico, a veces crítico, de oscuro cromatismo y de gran formato, un tipo de obra iniciado en Valladolid que alcanzó su mayor éxito en Madrid. Se trata de cuadros como *Un sueño*, *Tertulia*, *Un mundo*, *Familia cenando* o *Niños y plantas*. La artista renunciaría a ese tipo de pintura después de un periodo de inactividad pictórica de algo más de cuatro años que se inició en la primavera de 1930, cuando sufrió una fuerte crisis personal y fue ingresada en un sanatorio mental por decisión familiar entre marzo y abril de ese año. La crisis pudo ser consecuencia de un “exceso de trabajo” —como insinuaba Pardo—, de algo más que una rebeldía adolescente o de la suma de lo que sucedió antes, durante y después del internado, un proceso tan traumático para la artista que dejó de pintar cuando más éxito tenía. Las obras que se exhibieron durante el periodo de inactividad las había pintado anteriormente. Así lo explica Josep Casamartina: “Su portentosa obra vallisoletana sigue brillando en el firmamento, mientras su persona se apaga”.²³

Cuando Ángeles Santos volvió a pintar comenzó a desprenderse de su anterior estilo con voluntad y esfuerzo buscando un lenguaje propio pero distinto. El cambio se dejó ver tímidamente en 1935 en su primera exposición en la galería Syra de Barcelona, donde algunos de sus cuadros eran nuevos.²⁴ Allí conocían su obra por referencias, pues

²³ Dejó de pintar, pero tenía muchos cuadros realizados y, como algo extraño y posiblemente dirigido por su padre (la pintura de su hija está en pleno auge), se sigue exponiendo su obra vallisoletana, como ocurrió en el X Salón de Otoño de Madrid (1930) o de forma itinerante en las exposiciones de la SAI dentro y fuera de nuestro país (años 1931, 1932 y 1933). Su padre incluso le organizó una exposición en París en abril de 1931. Para un mayor conocimiento de ese periodo de inactividad, véase *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, catálogo de exposición, textos de Josep Casamartina i Parassols *et alii*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003, pp. 58-71.

²⁴ En esa exposición exhibió obras de las dos etapas, lo que permitió a la crítica catalana detectar el cambio en su trayectoria. *La Vanguardia*, 1 de junio de 1935, p. 10. En la exposición de 1936 ya se hablaba de una “transformación completa”, que se justificaba por la influencia de la pintura de su marido. *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1936, p. 10.

nunca había exhibido obra en esa ciudad. A raíz de esa exposición conoció al pintor Emili Grau y en él encontraría un apoyo para efectuar una renovación conceptual y artística en su producción con temas más moderados, amables y cromáticos. En la segunda exposición de Barcelona, en mayo de 1936, la crítica catalana atribuiría la evolución de su nuevo estilo a la influencia de la pintura de su marido, algo que ella siempre reconoció. Sin embargo, cuando Ángeles Santos se introdujo en el ambiente artístico de Barcelona y los críticos catalanes comenzaron a valorar su obra, estalló la guerra.

Después de la guerra la crítica oscense fue la primera en hablar públicamente de la artista, del cambio que había sufrido su pintura y de su nueva obra, pero en ningún momento se mencionó la influencia de Emili Grau Sala en ella. Su producción evolucionaría con una mayor gama cromática, más luminosidad y naturalismo, y, si en un principio pudo tener como modelo la pintura de su marido, lo que vino después —el nacimiento de su hijo y los postulados de posguerra— contribuyó a la configuración de un estilo más convencional en el que redujo el formato de sus obras y mantuvo una temática con pocas variaciones, principalmente retratos y paisajes.

Como ya hemos indicado, la crítica oscense no fue la primera en descubrir el cambio de estilo de la artista, pues ya lo había hecho la crítica catalana, pero sí en poner el acento sobre la nueva personalidad que asumió Ángeles Santos “con ese espíritu completamente nuevo”, lo que significaba un anuncio de su ruptura definitiva con el vanguardismo y un retorno hacia una actividad más convencional.

Un lienzo colosal llamado Un mundo

El cuadro denominado *Un mundo* es un lienzo *viajero* de gran tamaño que estuvo colgado durante un tiempo en una pared de la casa de Ángeles Santos en Huesca, posiblemente con chinchetas tras haber perdido su bastidor desde que estuvo en Valladolid como consecuencia de las sucesivas mudanzas de la familia.

Lo pintó Ángeles Santos en 1929, con tan solo dieciocho años, en una habitación de su casa de Valladolid, una ciudad provinciana que descubrió el enorme potencial de la joven artista. Algunos intelectuales de vanguardia, como Federico García Lorca o Jorge Guillén, irían a verla mientras estaba trabajando en el lienzo. Se mostró públicamente en Valladolid y fue recibido con elogios por la crítica literaria y artística de



Escena familiar con Ángeles Santos, su hijo Julián y dos niñas en la casa oscense hacia 1940. Al fondo puede verse el lienzo Un mundo. (Imagen tomada del documental El mundo de Ángeles Santos, de 2017, dirigido por Eva Fontanals para la serie Imprescindibles de Radiotelevisión Española)



Un mundo. 1929. Óleo sobre lienzo. 290 × 310 cm. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

vanguardia cuando se expuso en Madrid.²⁵ Este cuadro supuso la culminación de su pintura dentro de un mundo irreal y onírico, pero también el inicio de una etapa frenética que desembocaría en una fuerte crisis personal a comienzos de los años treinta.

Su hijo Julián recuerda que en su casa oscense cuando era pequeño jugaba a tirarle dardos con ventosa, y que otros cuadros se guardaban en otra habitación, siempre oscura, donde de vez en cuando veía entrar a su madre para cortar o reaprovechar los lienzos y pintar sobre ellos.²⁶

Pardo en su artículo describía el ambiente del estudio de la artista, donde se podían ver paisajes, retratos y otros cuadros, pero sobre todo se detenía ante ese lienzo de colosales proporciones, *Un mundo*, que abarcaba toda la pared y llamaba especialmente la atención.²⁷

El lienzo no se expuso en Huesca, pero se habló de él en la prensa local. Hoy, perdida su condición de *viajero*, reposa en un lugar visible para el público en una sala del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tras una reciente restauración, se encuentra en muy buen estado de conservación.

La actividad artística en Barcelona: ilustraciones, óleos y abanicos

La pintora preparó en Huesca su obra para ir a Barcelona. Su idea era volver a la ciudad en la que había exhibido sus cuadros un año antes de la guerra, cuando la crítica catalana comenzaba a valorar su cambio de estilo. Entre 1942 y 1943 participó en tres exposiciones, actividad que compaginaba con trabajos por encargo, como nos recordaba Pardo tras la visita a su estudio: “a más de en Huesca, piensa exponer sus obras en Barcelona, por ahora, y [...] en estos momentos está ilustrando para una casa editora de Barcelona la novela del escritor noruego, premio Nobel de literatura, Knut Hamsun, que lleva por título ‘Bajo la estrella de otoño’”.²⁸ Dos de los personajes de

²⁵ El lienzo fue exhibido en Valladolid, Madrid y París.

²⁶ DIEGO, Estrella de, y Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos cumple cien años*, conferencia, Madrid, Fundación Mapfre, 28 de septiembre de 2011 <<https://www.youtube.com/watch?v=eQz8AHF4R9s>> [consulta: 1/9/2020].

²⁷ PARDO, [Ricardo], art. cit.

²⁸ *Ibidem*. El libro al que alude se publicó en Ediciones La Gacela en 1942.

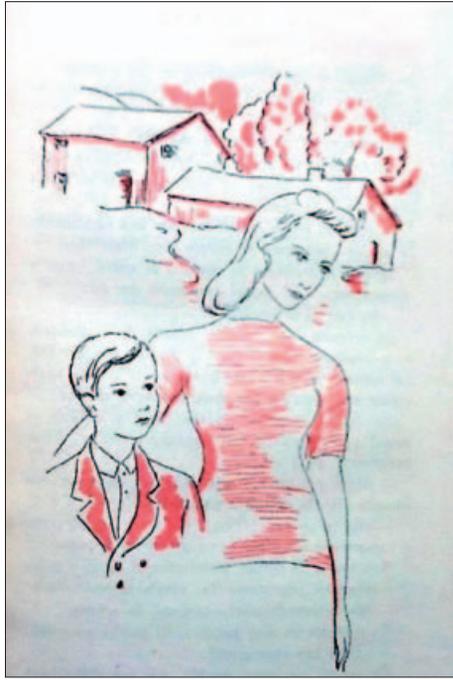


Ilustración del libro Bajo las estrellas de otoño. 1942. (Colección particular)

esas ilustraciones tienen un cierto parecido con ella y su hijo. También trabajaría como ilustradora de cuentos infantiles para la colección Cuentos Selectos Cisne.²⁹

En la primavera de 1942 participó por primera vez en una de las convocatorias oficiales de mayor tradición del arte español, la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada ese año en Barcelona,³⁰ a la que también concurrieron otras pintoras, como Rosario de Velasco u Olga Sacharoff, con las que mantenía relación. Ángeles Santos expuso *Autorretrato*, un lienzo impresionante tanto por su tamaño como por el rico colorido y la delicadeza de su trazo, aunque no exenta de una cierta melancolía. En él es evidente el cambio de estilo, si lo comparamos con el autorretrato vallisoletano de 1928.

²⁹ *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, ed. cit., p. 76.

³⁰ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona: primavera 1942*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1942.



Autorretrato. 1928. Óleo sobre lienzo. 62 × 44 cm.



Autorretrato. 1942. Óleo sobre lienzo. 146 × 97 cm.
(Colección Julián Grau Santos)

En marzo y abril de ese mismo año presentó en la galería de arte de la Casa del Libro de Barcelona “un conjunto homogéneo de obra marcadamente diferente, en cuanto a estilo y temática, de toda su producción anterior”.³¹ Eran cuadros que ya se habían visto en su estudio de Huesca, como el retrato de su amiga y polifacética artista oscense Sara Capella Sanagustín, un retrato que destaca por su armoniosa combinación de colores con matices claros y suaves, sin contrastes bruscos.³² A raíz de esa exposición el escritor catalán José María Junoy³³ escribió un artículo en el semanario *Destino* en el que hablaba del alejamiento de las primeras obras de juventud y de la entrega a una forma de expresión más natural y racional.³⁴ De nuevo se volvía a hablar de un cambio de estilo de la pintora.

Pero Ángeles Santos no tuvo más reconocimientos en Barcelona: su obra pasó inadvertida en el ambiente artístico catalán. Su última exposición en esa ciudad fue una colectiva de abanicos y biombos que llevó a cabo junto con Olga Sacharoff y Rosario de Velasco en la galería Syra a mediados de 1943 y en la que destacaba el encanto de los abanicos pintados sobre seda.³⁵ Su obra no obtuvo el éxito que esperaba; tampoco se la reconoció como una pintora catalana, una situación compleja que la llevó a replantear su actividad. Volvió a Huesca y más tarde probaría suerte en el ambiente artístico de Madrid, donde había conocido la fama en sus mejores años.

La exposición de 1945 en Huesca

La exposición más importante de Ángeles Santos en la capital oscense se organizó en una de las salas de la planta baja del edificio de la Diputación Provincial en enero de 1945. Las referencias que tenemos de esa muestra son una reseña y un

³¹ Es posible que en esa exposición de 1942 la pintora exhibiera por primera vez “un conjunto homogéneo” de obra nueva, según comenta Rosa Agenjo. Sin embargo, para entonces ya había mostrado cuadros nuevos en Huesca, aunque probablemente junto a otros de su anterior estilo, algo que no podemos confirmar. AGENJO BOSCH, Rosa, *La pintora Ángeles Santos y su obra anterior a la guerra civil española: catalogación y estudio*, tesis doctoral dirigida por Rafael Santos Torroella, Universidad de Barcelona, 1986, p. 295.

³² PARDO, [Ricardo], art. cit.

³³ En 1947 José María Junoy y Rafael Santos fundarían una nueva revista de arte, *Cobalto*, en Barcelona.

³⁴ JUNOY, José María, “El alma y la pintura de Ángeles Santos”, *Destino*, 262 (25 de julio de 1942), p. 11.

³⁵ LA ROSA, Tristán, “Arte y artistas. Las exposiciones de la semana: abanicos y biombos en ‘Galerías Syra’”, *La Vanguardia Española*, 13 de junio de 1943, p. 7.

comentario en la prensa local, el único foro de la crítica de arte en los años cuarenta. Ambas noticias son de Federico Balaguer,³⁶ un erudito historiador de talante liberal y el primer crítico oscense que dio cuenta de la vida cultural de los años cuarenta en el diario *Nueva España*. Tanto él como Pardo estaban informados de la trayectoria de la artista y hablaron de su actividad en algunos de sus artículos.

En esas fechas Ángeles Santos era una pintora muy conocida entre los oscenses porque ya se habían visto sus obras en otras ocasiones con notable éxito. El acto de inauguración estuvo muy concurrido por tratarse de un artista que tenía “méritos suficientes y obras cuidadísimas” para llenar la sala.³⁷ Allí mostró un total de veinticuatro obras (dieciséis óleos y ocho dibujos), algunas de las cuales ya se habían visto en una exposición anterior.

Los retratos al óleo recibieron los mayores elogios de la crítica por su vivo colorido, su dibujo perfecto y su profundidad psicológica. En la muestra se expusieron dos autorretratos de la autora, el *Retrato de Sarita Capella*,³⁸ la obra titulada *Contemplación* y dos retratos de niña, posiblemente *Rosita con muñeca negra* y *Rosita con lazo blanco*. El retrato femenino era uno de los géneros de más éxito y mayor producción en estos años. Entre este tipo de obras conviene destacar también *Muchacha con un lazo rojo*, *Retrato de Anita en Huesca* y *Autorretrato con Julián*.

Los dibujos también son destacados por la crítica como un buen trabajo; en cambio, las naturalezas muertas, como *Bodegón* u *Óleo con flores*, no gustan tanto porque su estilo es más artificioso, distinto del nuevo modo de pintar de la artista. “Muy diferentes” del resto son las obras tituladas *Ilusión de Reyes* y *Muñecas*, “que recuerdan a la pintura española de principios de siglo” por su sobriedad.³⁹ En la exposición también

³⁶ Eran famosas las tertulias que se celebraban en la trastienda de su negocio familiar con un reducido grupo de amistades intelectuales de diferentes ideas políticas, en las que se hablaba de todo lo que se cocía en Huesca. DOMPER LASÚS, Carlos, *Por Huesca hacia el Imperio: cultura y poder en el franquismo oscense (1938-1965)*, Huesca, IEA, 2010, pp. 53-85.

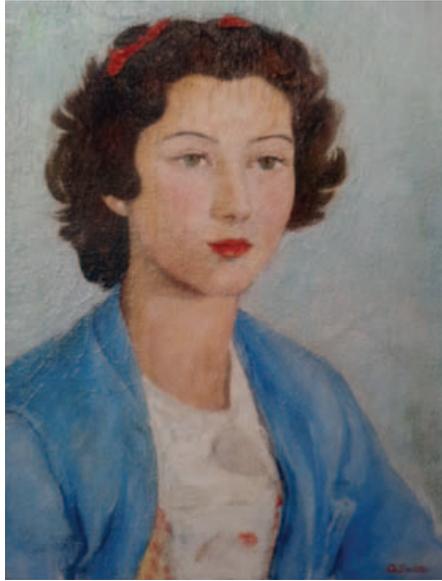
³⁷ “Exposición de Ángeles Santos”, *Nueva España*, 19 de enero de 1945, p. 2.

³⁸ Junoy describía con admiración este retrato en relación con la exposición individual de Barcelona de 1942.

³⁹ No se conserva un catálogo de esta exposición. Identificamos algunas de las obras por los títulos. Los entrecuadrados del párrafo, en BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “De arte: exposición de Ángeles Santos”, *Nueva España*, 25 de enero de 1945, p. 2.



Rosita con lazo blanco. *Ca. 1939-1940.*
Óleo sobre lienzo. (Colección particular)



Muchacha con lazo rojo. 1943. *Óleo sobre lienzo. 54 x 42 cm. (Colección particular)*



Retrato de Anita en Huesca. *Ca. 1940.*
Óleo sobre lienzo. (Colección particular)



Autorretrato con Julián. 1940.
(Colección Julián Grau Santos)

se mostró un paisaje de trazo impresionista denominado *Huesca nevada* del que daremos cuenta más adelante.

A mediados de los años cuarenta el ambiente artístico de la capital oscense necesitaba propuestas como esta para incentivar el arte: hacían falta artistas que des-puntaran y un público conocedor capaz de admirarlo. La crítica, condescendiente con la labor de la pintora, promocionó todo su trabajo con elogios: “Felicitamos a la señora Ángeles Santos, ya que acaba de conseguir un triunfo más en su vida artística”,⁴⁰ “El éxito obtenido por Ángeles Santos con esta exposición debe servirle de acicate para desarrollar todas sus actitudes pictóricas y para continuar con ahínco en su magnífica labor”.⁴¹ En algunas ocasiones se puede entrever que la ciudad todavía no estaba preparada para acoger la obra de un artista profesional: “Lástima que lo reducido del local impida ver estas obras desde una distancia apropiada”, escribió Balaguer refiriéndose a esa exposición.

Ángeles Santos organizó esa importante muestra individual unos meses antes de instalarse en Madrid, algo que parece tener sentido, como si fuera un ensayo o una despedida de Huesca.⁴²

Huesca nevada

Ángeles Santos pintó tres vistas de la plaza de Navarra de Huesca en las que recogió las sensaciones del ambiente en distintas estaciones del año: una copiosa nevada en el invierno de 1940, el final del verano de 1941 y un día de otoño con niebla durante la feria de San Andrés.⁴³

Son paisajes urbanos con una paleta nueva y un estilo distinto al de los vallisole-tanos, marcados por su sobriedad y su nitidez. El titulado *Huesca nevada* o *Paisaje de Huesca*, un lienzo de tamaño pequeño que fue exhibido en la exposición de 1945, se ha

⁴⁰ “Exposición de Ángeles Santos”, art. cit.

⁴¹ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “De arte: exposición de Ángeles Santos”, art. cit.

⁴² En diciembre de 1944 había participado en la III Exposición Provincial de Educación y Descanso en Huesca, en enero presentó la individual de 1945 y en marzo expuso por primera vez en Madrid, luego es posible que antes de marzo la pintora ya estuviera instalada en la capital. BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Notas de arte: en torno a la III Exposición de Educación y Descanso”, art. cit.

⁴³ PARDO, [Ricardo], art. cit.

conservado entre las obras de la colección personal de la artista. Se trata de una vista general de la plaza de Navarra que pintó desde la ventana de su estudio en el invierno de 1940.⁴⁴

La protagonista del pequeño cuadro al óleo es la nieve, que va dejando su huella en los tejados, los árboles, los paraguas de los paseantes que cruzan la plaza, la balaustrada de la terraza del Círculo Oscense —entonces habilitado como hospital militar—, los tendidos eléctricos y los tejados del antiguo convento de carmelitas descalzas. La pincelada suelta, los matices de color y la luminosidad de la obra nos recuerdan el toque impresionista de Berthe Morisot. El efecto de perspectiva aérea desdibuja el fondo y los copos de nieve dejan blanquecina la imagen, salvo el edificio de la iglesia del convento, que destaca por el tono terracota del ladrillo. Su fachada, con la figura de santa Teresa en su hornacina como si de una miniatura se tratase, es el centro de la composición. Ángeles Santos vivía enfrente de las monjas carmelitas, que en alguna ocasión le dijeron: “A usted el Señor la favorecerá de una manera especial”, en alusión a su nombre y su apellido.⁴⁵

Esta manera de pintar del natural desde una ventana o un balcón era característica de la obra de la artista. Con la mirada enmarcada recogía lo cotidiano desde su espacio íntimo y personal para llevárselo como un recuerdo, un recurso que nos permitirá conocer diferentes lugares transitados: paisajes de Valladolid, París, Cadaqués, Barcelona, Madrid y Sitges, entre otros.

Sobre la pintura y la identidad de Ángeles Santos conviene señalar que el hecho de haber tenido una vida viajera desde niña, con domicilios y entornos cotidianos tan diferentes, pudo haberle causado conflictos de identidad en algunos momentos, pero no hay duda de que esa vida itinerante también estimuló su imaginación y le proporcionó relaciones sociales de muy diversa índole, aspectos que seguramente enriquecerían su carácter y motivarían su temprana decisión expresa de reflejarlo a través de la pintura a lo largo de toda su vida. Los paisajes y los retratos tomados del natural son testimonios de convivencia.

⁴⁴ No es de 1937, como se ha indicado en alguna ocasión, entre otras razones porque Ángeles no vivía en la ciudad. Además, la vivienda desde donde se realizó no estaba habilitada en esa fecha. Véase DEAN ÁLVAREZ-CASTELLANOS, Alejandro, Marta DELSO GIL y Carlos LABARTA AIZPÚN, *Arquitectura racionalista en Huesca*, Huesca, IEA, 2009, p. 205.

⁴⁵ “La pintora Ángeles Santos Torroella fallece en Madrid a los 102 años”, *Diario del Alto Aragón*, 8 de octubre de 2013, p. 36.



Huesca nevada. 1940. Óleo sobre lienzo. 44 × 54 cm. (Colección Julián Grau Santos)



Vista actual de la plaza de Navarra desde el balcón de la casa de Ángeles Santos en Huesca. (Foto: Luisa Monerri García)

La artista volvería a exhibir su obra en Huesca, después de treinta años de ausencia, en 1975, cuando presentaría una colección de paisajes de los distintos lugares en los que había vivido durante ese tiempo. En su última exposición, que tuvo lugar en 2006, mostró el lienzo *Huesca nevada*, algo que podemos interpretar como un reencuentro con su pasado a la vez que como una despedida de la ciudad. Para la historia del arte oscense este cuadro es el primer paisaje de Huesca realizado por una mujer.

La orla del colegio San Viator de Huesca

En el colegio San Viator se conserva un trabajo realizado por Ángeles Santos para una promoción de alumnos. En ese centro educativo privado y religioso —por aquellos años solo para chicos— estudiaron sus hermanos Antonio y Julián y su hijo Julián. En los años cuarenta el colegio ocupaba dos edificios: como internado y para los niños más pequeños se usaba el del palacio de Villahermosa, al que acudía Julián hijo, y para los más mayores el de la calle Las Cortes, al que iban los hermanos de Ángeles. Su hijo Julián entró en el colegio con seis años, durante el curso 1943-1944, y permaneció en él hasta el 1948-1949 —salvo el paréntesis de 1945-1946, cuando se instaló con su madre en Madrid—. ⁴⁶

Su hermano Antonio acabó el bachillerato en el curso 1944-1945, y para esa ocasión tan especial Ángeles Santos diseñó una orla —la primera de una amplia colección que se conserva en el colegio— que regaló al centro como recuerdo de aquella promoción.

Se trata de un trabajo gráfico sobre un papel grueso o una cartulina ligera donde se recogen siete retratos fotográficos e ilustraciones. Cada fotografía está pegada dentro de un marco simulado como si fuera un pequeño cuadro, y debajo figura el nombre del retratado. El resto del espacio está decorado con dibujos, colores y letras ornamentadas. Destaca la figura de una diosa griega sedente —una Atenea pensativa ataviada con casco corintio y lanza— debajo de cuyo asiento aparecen el monograma de Cristo y un búho o un mochuelo, animales asociados a la diosa como símbolos de la sabiduría

⁴⁶ La artista firmó como *Angelita* en las primeras matrículas de su hijo, y después como *Ángeles*. El nombre del padre aparecía en los últimos cursos, 1947-1948 y 1948-1949, y se registró como *Emili Grau (pintor)*. Llama la atención que la profesión de pintora de la madre no se hiciera constar. Agradecemos a Rafael Gállego, antiguo director del colegio San Viator de Huesca, estos datos.



Orla del colegio San Viator de Huesca. Curso 1944-1945. (Foto: Luisa Monerri García)

y de las artes. Algunos motivos vegetales entrelazados y una hoja de palma completan el contenido de la orla. Se trata de una obra muy especial y de un testimonio del compromiso social de la artista.

UNA CORTA ESTANCIA EN MADRID

Algo aparentemente insustancial puede llamar la atención: “Vendo bicicleta señora, buen uso. Informes, Julián Santos, Delegación Hacienda”.⁴⁷ Se trata de un anuncio publicado en la prensa local en unas fechas que coinciden, casualmente, con las de la exposición de Ángeles Santos en la Diputación Provincial de Huesca de 1945. Esta venta nos permite hacer algunas conjeturas por referirse a una bicicleta de “señora”, una de ellas para interpretar la situación: se vende la bicicleta de Ángeles por

⁴⁷ “Anuncios económicos”, *Nueva España*, 16 de enero de 1945, p. 2.

su traslado a Madrid. Además, el padre entraba en la edad de jubilación (sesenta años) y tenía programado para su familia un posible último destino: el regreso a Port-Bou.⁴⁸

Instalarse en Madrid suponía para la pintora dar un paso hacia una vida más independiente del núcleo familiar oscense, pero por otro lado allí tenía el respaldo de su hermano Rafael, que, atraído por el ambiente cultural de posguerra, ya se había trasladado a la capital y era asiduo visitante del Café Gijón. Una vez establecida en Madrid, se llevaría con ella a su hijo Julián cuando finalizase el curso escolar en San Viator.

Debemos recordar que en la capital Ángeles Santos había sido reconocida como genial con tan solo dieciocho años y que fue allí donde alcanzó su mayor éxito con sus primeras obras de juventud a finales de los años veinte. Sin embargo, los tiempos habían cambiado y su pintura era otra.

Su actividad artística en Madrid se limitaría a dos muestras individuales y una colectiva. La primera individual se organizó en marzo de 1945 en una nueva sala comercial de posguerra, la galería Estilo,⁴⁹ donde la artista exhibió, entre otras obras, un cuadro de su estilo anterior, *Lilas y calavera*. Aunque ya no pintaba con ese estilo, hemos comprobado que en más de una ocasión mezcló obra nueva con obra anterior en una misma exposición.

Un año más tarde participó en una novedosa propuesta artística protagonizada por ciento siete pintoras y escultoras españolas: el Primer Salón Femenino de Bellas Artes.⁵⁰ La inauguración corrió a cargo uno de los más reconocidos críticos de arte del momento, José Francés, quien afirmaba que el salón era el “primero de los del género” que se celebraba en Europa⁵¹ y que se había organizado con la firme idea de darle continuidad cada año. La alta participación femenina en esa convocatoria dejó un balance positivo en el panorama de posguerra; sin embargo, ¿cuántas de esas artistas continuaron y cuántas cayeron en el olvido?

⁴⁸ La familia permanecería más tiempo en Huesca, trece años según el padrón de 1950, en el que se registra al cabeza de familia como *ausente*, con destino en Port-Bou, y se menciona a cinco miembros de la familia. No aparecen ni Ángeles ni su hijo Julián. AMH, padrón municipal de Huesca de 1950, Catedral, sección 2.ª, hoja 742.

⁴⁹ AGENJO BOSCH, Rosa, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁰ Organizado por el semanario *Domingo* a iniciativa de la condesa de Melgar en un local del Museo de Arte Moderno y patrocinado por la Dirección General de Bellas Artes, fue una interesante propuesta para abrir un hueco a las mujeres artistas.

⁵¹ FRANCÉS, José, “El Salón Femenino de Bellas Artes”, *La Vanguardia Española*, 19 de marzo de 1946, p. 5.

En mayo de 1946, en el colegio mayor Teresa de Jesús de la Universidad de Madrid, realizó la segunda y última exposición individual en esa ciudad. En ella, entre otras obras, mostró dos paisajes urbanos de Valladolid y el cuadro *Niños pobres*,⁵² tres pinturas de su época anterior.

La pintora trabajaba en los años cuarenta sin el desasosiego de su etapa vallisoletana, pero su producción fue menor. El esfuerzo realizado para instalarse en Madrid no se vio compensado debido al escaso éxito de su obra, un fracaso que ya había vivido unos años antes en Barcelona. El ambiente artístico y literario de la capital decepcionó a ambos hermanos, porque a finales de 1946 Rafael, cansado de la precariedad de la vida de escritor en la capital, se trasladó a la Ciudad Condal⁵³ y Ángeles volvió a Huesca.

EL REGRESO A HUESCA

Ángeles cerró su periodo madrileño y regresó a Huesca con la familia. A partir de entonces los proyectos artísticos que llevaría entre manos serían escasos: solo dos exposiciones individuales en Zaragoza, una en la galería Libros (1947) —galería-librería que entonces dirigía Víctor Bailo— y otra en la sala Reyno (1948). Esta última se anunciaba en la prensa a modo de reclamo de la nueva temporada de la sala: “Ha cedido los honores de la inauguración a una notable artista oscense, Ángeles Santos de Grau, que expondrá dieciséis obras entre retratos, paisajes, bodegones y pintura de género”.⁵⁴ En esa reseña se perdía la identidad de la artista: ya no era ni castellana de formación ni catalana de nacimiento, sino “una notable artista oscense”. Por otro lado, aunque la crítica zaragozana la calificara como “notable”, no derrochaba elogios como la oscense. Además, en esa exposición volvió a exhibir obra nueva junto a cuadros anteriores (*Niños pobres*, 1930) lo que provocó que se cuestionaran la calidad y la identidad de algunas de sus pinturas: “en algunos lienzos muestra una rara personalidad”; “a veces sigue rutas tan distintas que hace pensar en que no todos los cuadros

⁵² Esta obra, denominada también *Dos hermanos*, fue pintada en torno a 1930 y se encuentra actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁵³ Se instaló en Barcelona con Maite Teresa Bermejo, compañera incondicional en su aventura cultural catalana, con la que contrajo matrimonio en febrero de 1950.

⁵⁴ “Ángeles Santos inaugura la temporada de la Sala Reyno”, *Heraldo de Aragón*, 6 de octubre de 1948, p. 2.

son de la misma mano”.⁵⁵ Parece que la artista salió escaldada de esa experiencia en la que la crítica de arte ponía en duda su estilo sin una valoración de su trayectoria, pues no volvería a exponer en Zaragoza hasta los años ochenta.

De ahí en adelante los proyectos artísticos de la pintora pasaron a un segundo plano. Se centró más en lo familiar y lo personal, sobre todo en la futura educación de Julián, que manifestaba aptitudes para el dibujo e interés por las humanidades. Su hijo terminó los estudios en el colegio San Viator a los doce años, durante el curso 1948-1949, en el que estuvo como alumno interno, y sobre esas fechas Ángeles consiguió llevarlo a París para que conociera a su padre. Se fueron de la ciudad en 1949 y se trasladaron a Figueras, donde Ángeles Santos inició una nueva etapa en territorio catalán.

Su participación en la actividad artística sería muy escasa durante los años cincuenta, pero a principios de los sesenta, una vez retomada su vida en París junto a su marido, Emili, volvería a exponer, a viajar y a residir en diferentes lugares (Figueras, Barcelona, Cadaqués, París, Sitges, Madrid) sin dejar de pintar. Su longevidad le permitiría disfrutar de su pintura y de los reconocimientos que iría acumulando desde los setenta en Cataluña hasta el final de su vida en Castilla, dos polos geográficos que estuvo tanteando en los años cuarenta mientras vivía con su familia en Huesca.

Despedida en la galería S'Art

Dejamos una línea abierta en la relación de la pintora con el arte oscense como una prolongación de su actividad: su regreso a la ciudad, después de casi treinta años de ausencia, con motivo de la primera de las tres exposiciones individuales (1975, 2001 y 2006) que presentó en la galería S'Art,⁵⁶ un regreso en el que estuvo arropada por su hermano Rafael —conocedor del terreno por prestar su crítica a la promoción de algunos artistas de Huesca—, por su hijo Julián —cuya trayectoria había sido seguida con admiración por la crítica local— y por Ángel Sanagustín, propietario de la galería

⁵⁵ “La exposición de obras de Ángeles Santos en la Sala Reyno”, *Heraldo de Aragón*, 8 de octubre de 1948, p. 2.

⁵⁶ S'Art, la primera sala comercial privada que se abrió en la ciudad, se inauguró el 30 de diciembre de 1971 y es un referente imprescindible para tomar el pulso artístico de la ciudad desde los años setenta hasta su cierre definitivo, que tuvo lugar en 2013. Su propietario, Ángel Sanagustín (1927-2013), mantuvo muy buena relación con Ángeles Santos y toda la saga de los Grau Santos.

S'Art y gran admirador de su pintura. Para entenderlo mejor, “toda la estirpe de los Grau y Santos” tendría peso en el arte oscense a partir de esos años.⁵⁷

La pintura de la artista había evolucionado de una forma personal y diferente, pero en esas fechas se comenzaban a reivindicar sus obras de juventud. La exposición se inauguró en octubre de 1975, con una fecha de cierre que casi coincidió con la de la muerte del dictador. En el catálogo⁵⁸ —revisado por su hermano Rafael— se recogían diferentes textos de la crítica literaria y artística escritos en torno a los años treinta y uno del propio Rafael titulado “Angelita (recuerdo)”.⁵⁹ Todos ellos evocaban el pasado de la pintora y despertaban la insólita historia de su cambio de estilo, pero sobre todo el de Rafael, como bien diría Casamartina, “hablando con propiedad, aclara el verdadero origen de estas obras de su hermana”: “El redescubrimiento de la Angelita vanguardista viene dado ahora desde Barcelona”.⁶⁰ En esa exposición la pintora presentó principalmente paisajes de lugares transitados y un retrato de su marido, Emili Grau Sala, muerto en abril de ese mismo año.

Dieciséis años después, en abril de 2001, volvía a exponer en Huesca una Ángeles Santos que había recibido numerosos homenajes y la revalorización de sus obras más antiguas, dos de ellas ya en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (*Un mundo y Tertulia*). La prensa local ensalzaba la ilusión de la artista por seguir pintando a sus ochenta y nueve años.⁶¹

Ángeles Santos expuso por última vez en mayo de 2006, a la edad de noventa y cinco años. La pintora, que había sido galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2004, era recibida con cierta expectación y con cariño.⁶² En un

⁵⁷ AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Las manifestaciones artísticas contemporáneas en Huesca, siglos XIX y XX”, en Carlos LALIENA CORBERA (coord.), *Huesca: historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1990, pp. 453-469; la cita, en p. 463.

⁵⁸ Agradecemos a María Victoria Sanagustín que nos facilitara la consulta del catálogo *Ángeles Santos*, Huesca, Galería S'Art, 1975.

⁵⁹ Este artículo había sido publicado en *El Noticiero Universal* unos años antes, en octubre de 1967, para la puesta en escena de la obra *Un mundo* en el VI Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona.

⁶⁰ *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, ed. cit. p. 77.

⁶¹ ARA OLIVÁN, José Luis, “Ángeles Santos exhibe su pintura en la galería S'Art de Huesca. La exposición recoge las propias impresiones de la artista ante la belleza”, *Diario del Alto Aragón*, 2 de mayo de 2001.

⁶² MARTÍNEZ, Myriam, “Ángel Sanagustín se reencuentra en Huesca con una parte de su memoria”, *Diario del Alto Aragón*, 22 de julio de 2006.

diálogo con su pasado que evocaba su despedida de la ciudad, en esa ocasión exhibió dos obras de los años cuarenta, *Muñeca* y *Huesca nevada*. Esta última, que no se había visto en la capital altoaragonesa desde 1945, fue la gran estrella de la muestra.

Tres años después, y gracias a la colaboración de su hijo Julián, la obra *Tertulia* (1929) protagonizó el cartel de la IX Muestra de Cine Realizado por Mujeres, organizada por el Colectivo de Mujeres Feministas de Huesca.⁶³

A MODO DE CONCLUSIÓN

Si bien Huesca fue un destino fortuito para la pintora en la posguerra —como uno de tantos destinos laborales del padre de familia—, en la ciudad Ángeles Santos planificó su vida como madre y organizó su actividad como artista de un modo más sosegado que en su primera etapa, con la idea de configurar un nuevo estilo. A este deliberado cambio plástico y conceptual pudo haber contribuido en un primer momento la alegre y colorista obra de su marido, pero su evolución se desarrollaría de un modo más independiente y personal durante su estancia en la capital altoaragonesa. En este sentido, la crítica oscense fue la primera en hablar de la “nueva” artista a través de la prensa, como si de un manifiesto se tratara.

Sin embargo, a lo largo de los años cuarenta manifestó un diálogo forzado con su pasado, que pareció cruzarse con su presente en más de una ocasión, sobre todo cuando exhibía obras de dos estilos diferentes en una misma exposición, una situación que provocaría elogios y desavenencias entre la crítica y reflejaría cierta contrariedad en la propia trayectoria de la artista.

Los vínculos que Ángeles Santos mantuvo dentro del ámbito artístico local se pueden interpretar desde una perspectiva de compromiso con el arte oficial del momento o como la única salida de un aislamiento del que se resentía la pintora en los primeros años. Sus viajes a otros ambientes (en algunos momentos parecía tener el don de la ubicuidad) sacaron del aislamiento su obra, pero el esfuerzo que realizó no se vio compensado debido a la escasa difusión de su trabajo, una decepción que contribuiría a paralizar su actividad expositiva a finales de los años cuarenta.

⁶³ “Ángeles Santos ‘pone cara’ a la Muestra de Cine de Mujeres”, *Diario del Alto Aragón*, 2 de marzo de 2009.

La artista estuvo arropada durante esos años por la crítica local y por los oscenses que seguían su producción. Ese halo de popularidad que tuvo en la ciudad —no recordado en su biografía— fue perdiendo su luz con el tiempo de tal forma que cuando volvió a exponer después de treinta años de ausencia, en 1975, se la reconocería más por ser la madre del famoso pintor oscense Julián Grau Santos que por su propia obra.

Si en la etapa anterior, la vallisoletana, la artista había creado un mundo insólito en sus lienzos, en la oscense desarrolló un mundo pictórico más convencional que reivindicamos por su interés como una parte olvidada de su trayectoria.

BOLETÍN DE NOTICIAS

UN INTENTO DE ROBO EN LA CATEDRAL DE HUESCA DURANTE LA PESTE DE 1651

Carlos GARCÉS MANAU*

RESUMEN.— La última peste que sufrió la ciudad de Huesca ocurrió en 1651-1652 y causó la muerte de un cuarto de su población. El 8 de octubre de 1651, cuando se vivían los momentos más críticos de la epidemia, el albañil Pedro de Mur, el escultor Domingo Gil, el cubero Martín Zurnaba y otros hombres intentaron robar en la catedral. Cuando llegó la peste muchos oscenses huyeron de la ciudad, y una parte de ellos confiaron sus riquezas a la Iglesia para que las custodiara en su ausencia. Dichos tesoros se guardaron en el archivo de la catedral, y, sabedores de ello, Mur y sus cómplices trataron durante todo un día de agujerear sus bóvedas de piedra. Al ser descubiertos huyeron, y Pedro de Mur fue detenido al día siguiente. El proceso contra Mur, que es la principal fuente de información del artículo, proporciona nuevas noticias sobre uno de los momentos más difíciles de la historia de Huesca, y es también un documento sorprendente, ya que, a diferencia de lo que solemos imaginar al pensar en una peste, todo en él transmite sensación de normalidad en la ciudad. La documentación no incluye sentencia, pero sabemos por las actas municipales que el albañil fue ajusticiado.

PALABRAS CLAVE.— Peste. 1651. Huesca. Catedral. Archivo. Robo. Pedro de Mur. Albañil. Juicio. Ejecución.

* Historiador. garcesmanau@gmail.com

ABSTRACT.— The last plague suffered by the city of Huesca occurred in 1651-1652 and it caused the death of a quarter of its population. On October 8th 1651, in the throes of the most critical moments of the epidemic, the stonemason Pedro de Mur, the sculptor Domingo Gil, the barrel-maker Martín Zurnaba and several other men tried to carry out a robbery in the cathedral. When the plague hit the city, many citizens of Huesca fled, and some of them entrusted their riches to the Church for safekeeping in their absence. These treasures were kept in the cathedral archive and, aware of this, Mur and his accomplices tried to break through its stone vault during the course of a whole day. When they were discovered they fled, and Pedro de Mur was arrested the next day. The trial against Mur, which is the main source of information for the article, provides new details about one of the most difficult moments in the history of Huesca, and it is also a surprising document, since, unlike one would imagine in the midst of a plague, everything in the document conveys a sense of normalcy in the city. The documentation does not include the sentence, but we know from municipal records that the stonemason was executed.

Entre septiembre de 1651 y abril de 1652 Huesca sufrió la última gran epidemia de peste de su historia, que causó unas mil cuatrocientas muertes, un cuarto de la población con que contaba la ciudad. El 8 de octubre, durante los días más críticos de la enfermedad, el albañil Pedro de Mur, junto con otros hombres, entre los que se encontraban el escultor Domingo Gil y el cubero Martín Zurnaba, protagonizaron un extraordinario intento de robo en la catedral. El proceso criminal contra Mur ante el justicia de Huesca, que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu, Justicia, 623/7), constituye la principal fuente de información de cuanto se narra en este artículo.

En el juicio el ladrón es llamado *Pedro de Mur menor*¹ para distinguirlo de su padre, que se llamaba también Pedro y era asimismo albañil. María Celia Fontana ha estudiado los trabajos que ambos realizaron en la ciudad.² Los Mur participaron, de hecho, en dos de las obras más importantes que se acometieron en Huesca en los años inmediatamente anteriores a la peste: la capilla de los santos niños Justo y Pastor de la

¹ Al igual que *junior* y *senior* en los países anglosajones, la documentación aragonesa utilizaba en esta época los calificativos *menor* y *mayor* para distinguir a dos familiares de igual nombre, reservando el primero para el más joven.

² Fontana (1989: 10-11; 1992: 136-137; 2008: 91; 2011: 173).

iglesia de San Pedro el Viejo y la sacristía de la iglesia de San Lorenzo. En 1647 uno de los dos construyó el rafe y techó la capilla de los santos Justo y Pastor. En cuanto a la sacristía de San Lorenzo, en 1637 el canónigo Juan Orencio Lastanosa concertó su construcción con Pedro de Mur padre. Sin embargo, la obra no se llevó a cabo hasta 1650-1651, y corrió a cargo de Pedro de Mur menor, el cantero Orencio Rodiel y el albañil Juan Alonso.

El botín que Pedro de Mur esperaba obtener en la catedral era de enorme valor. Como solía ocurrir cuando había una peste en Huesca o en otras poblaciones, en cuanto se desencadenaba la enfermedad una parte importante de sus habitantes, sobre todo



Portada del proceso criminal contra el albañil Pedro de Mur, autor del intento de robo llevado a cabo en el archivo de la catedral. (AHPHu, Justicia, 623/7)

entre las clases altas, abandonaba precipitadamente el lugar tratando de salvar la vida. En la Huesca de 1651 sabemos, gracias al juicio de Mur, que los oscenses, al emprender la huida, confiaron sus riquezas a la Iglesia. Dichos tesoros se guardaron en el archivo de la catedral, una estancia gótica construida sobre la sacristía entre 1306 y 1308. Ambos espacios, sacristía y archivo, están adosados a dos de las capillas de la cabecera del templo.³

Sabedor de que el archivo albergaba tales riquezas, el albañil y sus compañeros se subieron a sus bóvedas y durante todo el día 8 de octubre trataron, infructuosamente, de abrir un boquete en los sillares de piedra. Por la tarde, el ruido que producían hizo que fueran descubiertos. Los ladrones escaparon a la carrera dejando tras de sí los instrumentos con los que habían estado trabajando. En el caso de Mur, el juicio nos permite reconstruir en detalle su huida. Salió de los claustros catedralicios por la puerta de la Limosna, cruzó la plaza de la Catedral y bajó a toda prisa por la actual calle Santiago, donde se encontró con varias personas. Tras zafarse de sus perseguidores, se retiró a dormir, pero fue detenido al día siguiente. Su proceso, que incluye el interrogatorio de Mur y las declaraciones de varios testigos, no finaliza con sentencia alguna. Sabemos, no obstante, gracias a las actas municipales, que el albañil fue ajusticiado por su intento de robo sacrílego en la catedral.

El juicio contra Pedro de Mur constituye una ventana singular a uno de los momentos más difíciles de la historia de Huesca, y también un documento sorprendente, porque, a diferencia de lo que solemos imaginar al pensar en una peste, todo en él, más allá del delito enjuiciado, transmite sensación de normalidad.

LA ÚLTIMA PESTE

Con la peste de 1651-1652, la última que Huesca padeció, finalizó también el gran ciclo de epidemias de los siglos XIV-XVII, que comenzó con la célebre peste negra de 1348. Episodios destacados en tierras oscenses fueron el que sufrió la ciudad en 1497, que está en el origen de la devoción por la imagen del santo Cristo de los Milagros de la catedral, y la grave peste de 1564, de ámbito aragonés.

En el caso que nos ocupa, la enfermedad llegó a España en 1647. Llegó primero al reino de Valencia y en los años siguientes se extendió por buena parte de la

³ Garcés (2014: 225-226).

Península. Sevilla se vio asolada en 1649 por una epidemia que produjo, quizá, sesenta mil víctimas. Huesca quedó afectada en 1651, y en 1652 ocurrió otro tanto en Zaragoza y Barcelona (la capital catalana era asediada entonces por el ejército real, en el episodio final de la guerra de Cataluña, que se había iniciado en 1640; muchos soldados de Felipe IV murieron víctimas del contagio, y recientemente se han localizado fosas que contienen restos suyos). Jaca y otras zonas del Pirineo, por último, padecieron los embates de la peste en 1653-1654.

El desarrollo de la peste en Huesca es bien conocido, ya que fue estudiado por Federico Balaguer, Ramón Guirao y Jesús Maiso, entre otros investigadores.⁴ El 15 de septiembre de 1651, “viendo que los que morían eran muchos”, el contagio se declaró oficialmente en la ciudad. Ya el día 13, no obstante, se había decidido trasladar a quienes enfermaban “de los bubones y granos” (de ahí el nombre de peste bubónica) al convento agustino de Santa María in Foris, situado más allá de las murallas. Cuando en 1990 se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas en el interior de su iglesia se descubrieron un gran número de cuerpos (los arqueólogos que realizaron la excavación, Josefa Murillo y José Miguel Pesqué, calcularon que el total ascendía a setecientos cincuenta) que habían sido enterrados, como medida higiénica, en cal viva. Según los arqueólogos, los restos corresponden a víctimas de esa peste.⁵

Más adelante, sin embargo, las autoridades municipales cambiaron de parecer, pues acordaron aislar un amplio recinto en la parte alta de la ciudad y llevar a él a los

⁴ Balaguer (1971-1974), Maiso (1975), Camps, Camps y Aler (1991) y Guirao (1998).

⁵ Murillo y Pesqué (1992: 162). El impresionante hallazgo es descrito así: “Se corresponde a la utilización del conjunto del convento e iglesia de San Agustín como hospital y lugar de enterramiento de los muertos de la peste bubónica que asoló a Huesca en los años 1651 y 1652. Se han recuperado 216 enterramientos ‘in situ’ de la totalidad de los 750 que debieron realizarse en el interior de la iglesia y que habían sido removidos, bien por los propios enterramientos adyacentes, bien por remodelaciones y obras posteriores. Se trata de esqueletos de personas de ambos sexos y de todas las edades, la mayor parte exentos y, algunos de ellos, con ataúd. Se disponen de forma irregular, superponiéndose entre sí, pero con la característica común de estar todos cubiertos por una capa de cal viva. Sus ajuares son escasos, aunque hay que mencionar la existencia de objetos personales propios del uso cotidiano (sandalias, botones, hebillas, anillos, pendientes...), objetos de culto (rosarios, medallas, crucifijos, estolas...) y los propios de la mortaja (alfileres, ataúdes, vendas...)”. La *Memoria de los sucesos de la peste* que conserva la catedral menciona que durante la epidemia se habilitaron cementerios nuevos, entre ellos uno en los campos adyacentes a la Escuela de Gramática y otro “a las espaldas” de la iglesia de San Lorenzo. El altísimo número de cuerpos descubiertos en la iglesia de Santa María in Foris hace aún más verosímil de lo que ya lo era la cifra de mil cuatrocientas víctimas de la peste que cita dicha memoria.

enfermos. Incluía el hospital de Huesca, llamado *de Nuestra Señora de la Esperanza*, la Universidad, el palacio real, el seminario, el colegio universitario de Santa Orosia y las iglesias de San Juan de Jerusalén y la Magdalena. Lógicamente, la Universidad, que debía comenzar las clases en octubre, cerró sus puertas durante el curso 1651-1652.

La peste se dio por extinguida en abril de 1652. Sin embargo, todavía en otoño hubo algún rebrote serio, como el que terminó con la vida, en su palacio del Coso (actual colegio de Santa Ana), del justicia de Huesca Francisco Luis Climente y de varios miembros de su familia y de su servicio. Una *Memoria de los sucesos de la peste* que se conserva en la catedral cifra el total de víctimas en Huesca en mil cuatrocientas. Tal y como explica Jesús Maiso, dicho número supondría un escalofriante 25 % de la población de la ciudad (cuando la peste alcanzó Zaragoza, en 1652, también mató en pocos meses a una cuarta parte de sus habitantes).

“LUEGO, LEJOS Y LARGO TIEMPO”: HUIR DEL CONTAGIO

En los siglos XVI y XVII, cuando la peste u otra enfermedad contagiosa llegaban a una población prácticamente el único remedio conocido era la huida inmediata. Y eso fue lo que sucedió en Huesca. El concejo, en su reunión del 26 de noviembre, reconocía que “muchas partes de los vecinos y moradores” de la ciudad estaban “ausentes de ella por ocasión de las enfermedades”, y dos días después afirmaba incluso que los huidos eran “la mayor parte de sus vecinos”.⁶

La fuga precipitada de los lugares apestados era un tópico literario. Baltasar Gracián lo recogió en la tercera parte de *El Criticón*, publicada en Madrid en 1657, solo seis años después de que la peste alcanzara Huesca. En la penúltima *crisi*, que lleva por título “La suegra de la Vida” y trata precisamente de la muerte, Gracián escribe sobre pestes y contagios:

quitáosme de delante, que no hacéis cosa a derechas, pues solo las habéis con los pobres desdichados y desvalidos, no atreviéndoo a los ricos y poderosos, que todos ellos se os escapan con aquellas tres alas de las tres eles, *luego, lejos y largo tiempo*; esto es, luego en el huir, lejos en el vivir y largo tiempo en volver.⁷

⁶ AMH, actas, 146, ff. 42-43.

⁷ Gracián (2016: vol. I, 791, y vol. II, 784). Sobre estas tres “eles”, véase también Hervás (2015).

En 1672, en un libro sobre una imagen valenciana del santo Cristo del que la Biblioteca Pública de Huesca posee un ejemplar, Juan Bautista Ballester insiste en la misma idea y convierte las “eles” de Gracián en “remedios”: Ballester habla, en efecto, de “los tres remedios que hay contra el contagio, que son huir presto, lejos y volver tarde”.⁸

Como explicaba el jesuita aragonés en *El Criticón*, la huida de las poblaciones apestadas estaba sobre todo al alcance de los más ricos, lo que hacía de las pestes enfermedades sociales que se cebaban preferentemente en los desfavorecidos. Ello queda claro también en la Huesca de 1651. En cuanto se declaró la peste, por ejemplo, ocho de los clérigos de la iglesia de San Lorenzo, muchos de los cuales pertenecían a las más importantes familias oscenses, abandonaron la ciudad.⁹

La *Memoria de los sucesos de la peste* narra cómo en solo cinco días buena parte de la población marchó precipitadamente:

a 15 de septiembre, viendo que los que morían eran muchos, se declaró ser contagio la enfermedad que corría, con que desde ese día hasta 20 del mismo mes se ausentó de la ciudad mucha parte de gente. Y de esta iglesia señores capitulares muchos, tomando en esta resolución muy buen acuerdo, pues con menos gente había de tener el mal menos en que asir.

De los veinte canónigos de la catedral, según este documento, “se ausentaron once capitulares, y cuatro que ya había ausentes, con que solos cinco quedaron a gobernarla”. Las actas del cabildo catedralicio se interrumpieron entre el 15 de septiembre de 1651 y el 1 de mayo de 1652. El obispo, el grausino Esteban de Esmir, adoptó sin embargo una actitud opuesta a la de los canónigos, pues se encontraba fuera de Huesca y regresó al tener noticia de que sus feligreses eran víctima de la peste. Lo explica el carmelita descalzo fray Jerónimo de San José en una carta escrita en Zaragoza el 30 de septiembre al cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz:

el señor obispo, que acaso estaba ausente, ha venido a su ciudad y casa, y con grande ánimo ofrecido gastar cuarenta mil escudos si fuere necesario en el socorro de esta necesidad, con harto piadoso y generoso ejemplo, aventurando vida y hacienda para cumplir con su oficio.¹⁰

⁸ Ballester (1672: 177). La signatura del ejemplar de la Biblioteca Pública de Huesca es B-18 2849.

⁹ Maiso (1975: 154).

¹⁰ Blecua (1945: 125-128).

Jerónimo de San José nos ofrece en esta carta un vívido retrato de la huida masiva de los oscenses:

Muy poco después se descubrió la malicia pestilente, y esta voz causó tanto horror y temor en la ciudad de Huesca que muy aprisa comenzaron sus moradores a desampararla. Nuestro amigo, el canónigo Salinas, cargó a medianoche con las dos casas, de su padre y su hermana, y me escribe que con tal prisa y ahogo que parecía se habían de caer luego muertos. Y que de Apiés, de donde escribe, los arrojaban del lugar, y no sabía adónde irían a parar. En ninguna parte los admiten, y se quedan en caserías y pajares y chozas. Ayer vinieron dos religiosos nuestros de Barbastro, y pasando casi a vista de Huesca dicen están los campos sembrados de chozas y como tiendas de campaña, donde están con suma descomodidad.

San José se refería, por último, al mecenas y coleccionista oscense Vincencio Juan de Lastanosa: “llevó su gente dicen que a Pompeín, y volvió a su casa, tapiando puertas y ventanas, y con poca gente y abastecimiento se encerró en ella”. Al fraile le habían llegado rumores sobre su muerte que resultaron infundados: “hoy se ha dicho que murió; cosa que no lo sé con certidumbre ni lo querría por mucho”. Lastanosa, que ostentaba el cargo de regidor del hospital, tuvo durante la epidemia, al igual que el obispo Esmir, una actuación notable que se recogió con orgullo en la inscripción que ilustra su retrato en su capilla de la catedral: “El capitán don Vincencio Juan de Lastanosa. Su edad LX años. Sirvió al rey y patria en la guerra y en la peste”.

Los oscenses que abandonaron la ciudad confiaron sus bienes más valiosos, que se convirtieron en objeto de deseo de Pedro de Mur y sus secuaces, a la Iglesia, que los guardó en el archivo de la catedral. El procurador del concejo, en la acusación que presentó contra Mur, señalaba sobre la catedral: “para la custodia del dinero y cosas preciosas y de los papeles y escrituras de sus rentas y privilegios han tenido y tienen, y ha habido y hay, un archivo [...] muy fuerte, con mucha seguridad y fortaleza para su custodia”. El procurador continuaba diciendo respecto al archivo:

a ocasión de haberse ausentado de la presente ciudad muchos vecinos de ella, y para tener con toda seguridad sus haciendas, tienen puestas y depositadas muchas y diversas cantidades de dinero, oro, plata y cosas preciosas y de mucho valor, que excederán a la cantidad de más de veinte mil ducados.

EL INTENTO DE ROBO

Pedro de Mur y sus cómplices, conocedores de que en el archivo catedralicio se había reunido tal cantidad de riquezas, trataron de robarlas. Lo hicieron, algo que seguramente tenía lógica desde su punto de vista, durante los días más duros de la epidemia. El intento se produjo el 8 de octubre de 1651, y, tal como escribe Jesús Maiso, “el peor momento de la peste” fueron los meses de septiembre y octubre.

Podemos precisar más y comprobar que la situación en la ciudad era muy crítica en los días inmediatamente anteriores al 8 de octubre.¹¹ Como hemos señalado, la declaración oficial de peste se produjo el 15 de diciembre. En las dos semanas siguientes, no obstante, las autoridades municipales no consideraban la situación demasiado difícil (o, al menos, esa era la imagen que deseaban transmitir), según las cartas enviadas a los diputados aragoneses y a la ciudad de Zaragoza. El 26 de septiembre, en una misiva a los diputados, se decía, por ejemplo: “damos noticia cómo las enfermedades, aunque prosiguen, es de manera que no pueden exasperarnos”. Dos días después, también en una carta dirigida a la diputación, aseguraban: “nuestras enfermedades, hasta hoy, se están en un ser, sin que se hayan empeorado”. Y el 28 de septiembre, en un escrito remitido al concejo zaragozano, se avanzaba un pronóstico aún más optimista: “están las enfermedades de manera que nos prometemos que han de cesar con brevedad”.

Los días siguientes trajeron consigo, por desgracia, un empeoramiento radical. Así, el 6 de octubre, en nuevas cartas destinadas a Zaragoza y a los diputados, el concejo reconocía: “desde el 28 del pasado hasta hoy se han ido aumentando las enfermedades, de manera que hoy se hallan sesenta enfermos en el Hospital”. Y lo peor era que cada día morían “cuatro, seis y ocho”. Con el fin de paliar la situación se pedía a la capital del reino y a los diputados aragoneses que duplicaran las oraciones: “para que multiplicadas las intercesiones merezcamos de Nuestro Señor mitigue su ira”.

Los solemnes votos que la ciudad aprobó el día 4 son la mejor prueba de que a comienzos de octubre la situación era cada vez más dramática. “Viendo que ningún remedio temporal ni espiritual” detenía la peste, escribe Jesús Maiso, un concejo general se reunió en el patio de entrada de la casa consistorial y tomó los siguientes

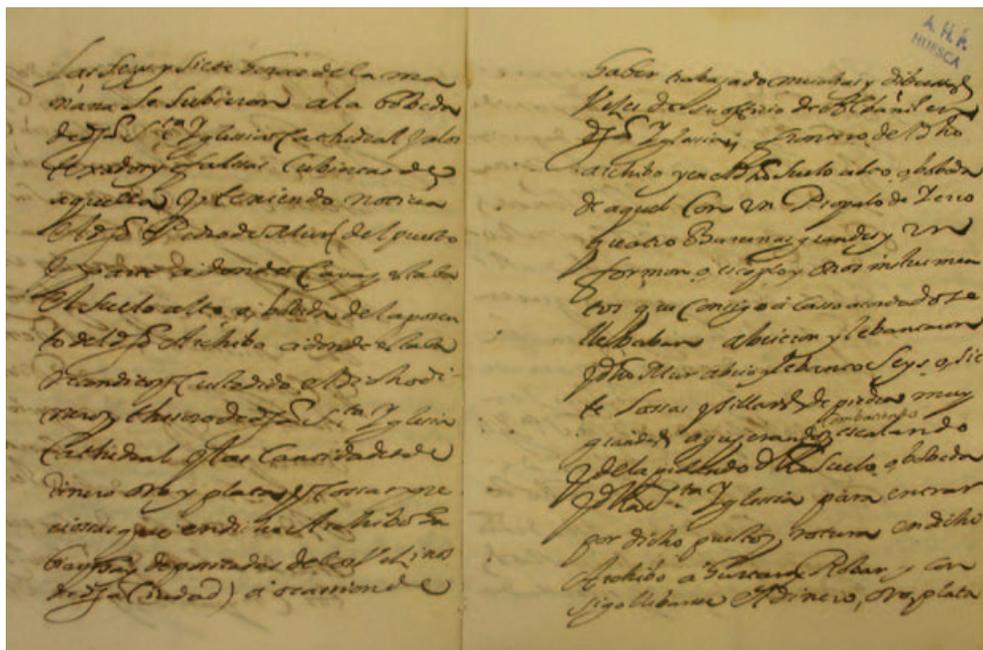
¹¹ Maiso (1975: 143 y 152-153) y Guirao (1998: 151-153). El voto de la ciudad, aprobado el 4 de octubre, se conserva en el Archivo Histórico Nacional (sección Clero, leg. 2408) y lo menciona también la *Memoria de los sucesos de la peste* de la catedral de Huesca.

acuerdos: corroborar el voto que la ciudad, la catedral y la Universidad hicieron en 1619 de venerar y defender la Inmaculada Concepción, celebrando fiesta en su víspera y en su día (este es el origen de la ceremonia del Tota Pulchra, que siguen llevando a cabo cada 7 de diciembre el ayuntamiento, el cabildo catedralicio y el Instituto Ramón y Cajal como heredero de la Universidad); hacer procesiones anuales al convento de San Francisco en honor de la Inmaculada y al hospital en honor de San Roque; sufragar una lámpara de plata en la iglesia de Loreto para que ardiera perpetuamente delante de las reliquias de los santos Orencio y Paciencia, padres de san Lorenzo según las tradiciones oscenses; y construir una ermita u oratorio en el lugar en que el francés Juan de Casaviella, diez años antes, había escondido bajo estiércol el copón con hostias consagradas que había sustraído de la catedral¹² (otro robo sacrílego, por tanto, y aún más grave que el que estaba a punto de intentar Pedro de Mur). Tras aprobar estos votos, el justicia de Huesca y los jurados, acompañados por muchos ciudadanos, se presentaron ante el obispo Esmir y juraron mantenerlos sobre la cruz y los Evangelios.

Solo cuatro días después del juramento de tales votos, y apenas dos más tarde de las cartas en que el concejo reconocía que diariamente morían “cuatro, seis y ocho” vecinos, el albañil Pedro de Mur, el escultor Domingo Gil, el cubero Martín Zurnaba y otros “cómplices y secuaces, camaradas y amigos” se encaramaron a las bóvedas de la catedral y trataron de robar en el archivo. De Gil y Zurnaba no volvemos a tener noticias, pues el juicio se ocupa únicamente de la actuación de Mur. Según la acusación que se presentó contra el albañil, el 8 de octubre de 1651

entre las seis y siete horas de la mañana se subieron a la bóveda de dicha santa iglesia catedral y a los tejados y falsas cubiertas de aquella. Y teniendo noticia Pedro de Mur del puesto y parte adonde caía y estaba el suelo alto o bóveda del aposento del dicho archivo, a ocasión de haber trabajado muchas y diversas veces de su oficio de albañil en dicha iglesia, en el dicho suelo alto o bóveda de aquel, con un prúpalo de hierro, cuatro barrenas grandes y un formón o escoplo y otros instrumentos, abrieron y levantaron seis o siete losas y sillares de piedra muy grandes para entrar por dicho puesto y rotura en dicho archivo a hurtar y robar y consigo llevarse el dinero, oro, plata y demás cosas preciosas que en dicho archivo había y hay.

¹² Sobre el robo perpetrado por Casaviella en noviembre de 1641, véase Fontana (2004: 229).



Relato del intento de robo tal y como figura en la acusación que el procurador de la ciudad presentó en el juicio contra Pedro de Mur. (Archivo Histórico Provincial de Huesca)

Al ser interrogado por esos hechos, Pedro de Mur los reconoció. Admitió que junto con Gil y Zurnaba “abrieron y levantaron tres o cuatro losas con los instrumentos que consigo llevaban, que eran un própalo, barrenas, pico y sogas, para poder entrar por allí a robar el dinero que había en dicho archivo, y después de haber trabajado en eso un rato conocieron que lo hacían mal”. El “rato” duró, en realidad, doce horas, pues el albañil dice que comenzaron entre las seis y las siete de la mañana, y cuando se dieron cuenta de su error eran ya las seis de la tarde.

El intento de robo fue descubierto por el ruido que producían los trabajos de apertura del butrón, tal y como explica la acusación:

y de hecho hubieran hecho dicho robo si no se lo hubieran impedido y estorbado los sacristanes de dicha iglesia y otras personas que a asistirles y favorecerles acudieron y tuvieron de ello noticia, a ocasión del ruido que sintieron en dicha bóveda. Los cuales, cogiendo un cabo de hacha encendido, a toda prisa, que serían las siete de la tarde de dicho día poco más o menos, cuando oyeron dicho ruido y tuvieron de ello noticia subieron a dicha bóveda, falsas y tejados.

Al llegar arriba vieron a Mur y sus compañeros, quienes, tras abandonar los instrumentos con los que trabajaban, “se iban huyendo por los tejados, y para impedirles que los conocieran les tiraron un carabinazo. Con lo cual se descolgaron por los tejados y saltaron al cementerio y claustros de dicha iglesia, y dieron a huir por la puerta llamada de la Limosna”.

Además de intentar perpetrar un robo sacrílego en la catedral, los ladrones dispararon, pues, contra quienes los descubrieron, lo que agravaba aún más la naturaleza del delito. Precisamente por ello Pedro de Mur no mencionó en ningún momento tal disparo. Aseguraba en su interrogatorio que cuando se dieron cuenta de que lo hacían mal tratando de agujerear las bóvedas abandonaron el intento y

se bajaron a la iglesia para salirse de ella. Y hallando las puertas cerradas se volvieron a retirar a un caracol de dicha iglesia que sube a unas falsas cubiertas, y oyendo que subía gente se fueron retirando hacia unos tejados, y por ellos fueron bajando hasta los tejados del claustro. Y saltó en el cementerio de dicha iglesia y de él se salió corriendo por la puerta de la Limosna, y se fue por la calle de Martín del Molino.

Los testigos que prestaron declaración en el proceso desmienten, sin embargo, este relato, pues sí se referían al disparo, que figura, por ejemplo, en el testimonio de dos hermanos carpinteros, Vicente y José Fabana, de treinta y cinco y treinta y tres años respectivamente. Según José, “habiendo oído ruido en los tejados de la Seo”, junto con un tercer hermano “subieron en los tejados, y con la ayuda de un hacha que llevaban vio que un hombre, al cual no conoció, iba huyendo por dichos tejados, y siguiéndolo les tiraron una escopetada, por lo cual se quedaron”. Vicente Fabana, entretanto, “bajó para ir a coger la puerta de la Limosna, por la cual le parecía habían de salir los que estaban en dicha bóveda, y cuando llegó a ella ya habían pasado”.

LA PERSECUCIÓN DEL LADRÓN

La parte más extensa de las declaraciones tanto de Mur como de los testigos está dedicada a relatar la trepidante huida del albañil, llena de episodios, hasta que logró escapar, si bien por poco tiempo, a la acción de la justicia.

En su interrogatorio, Pedro de Mur dice que salió de los claustros de la catedral por la puerta de la Limosna y después continuó “por la calle de Martín del Molino”, que se llamaba así porque en ella se encontraba la vivienda de este ciudadano oscense.

Dicha calle, a la que los testigos llaman también *de Molinos*, es, desde 1871, año de la imposición de los nombres actuales al callejero de Huesca, la calle Santiago (con anterioridad fue conocida también como *calle de la Campana* o *de los Campaneros*).¹³ Hasta la construcción del palacio episcopal, entre 1955 y 1958, la calle era bastante más estrecha que en nuestros días.

El albañil, por tanto, atravesó a la carrera la plaza de la Catedral y siguió por la calle Santiago, a la que da la fachada lateral del ayuntamiento. Los labradores Francisco Juste, de cuarenta y dos años, y Alejandro Lasierra, de treinta y seis, fueron testigos de ello. Uno de los dos declaró que, estando

en la puerta de la Limosna, oyó ruido que andaban por los tejados del claustro de la Seo, y luego vio un hombre que salía corriendo de dichos claustros, al cual no conoció por ser de noche, pero lo fue siguiendo, el cual se bajó por la calle de Molinos abajo. Y llegando cerca de casa de Vicencio Santapáu se perdieron de vista.

La acusación recoge de este modo la persecución:

dieron a huir por la puerta llamada de la Limosna, y siguiendo dichos sacristanes y personas que les asistían a Pedro de Mur por la calle abajo llamada de Martín del Molino, dando voces y diciendo “¡Al ladrón, al ladrón! ¡Ayuda y favor a la Iglesia, que la han robado!”, a lo que llegaron a las casas de la propia habitación de Vincencio Santapáu se vio y conoció claramente ser y que era Pedro de Mur menor el que iba huyendo.

Mur declaró que “a lo que llegó a la puerta de Santapáu lo alcanzó uno llamado Antón Boráu”. Este era un labrador de cuarenta años que prestó un testimonio muy detallado sobre lo ocurrido:

entre seis y siete de la noche poco más o menos, en las casas de Diego Solano, que están sitiadas en la calle de Molinos, oyó voces en la plaza de la Seo que decían: “¡Al ladrón, al ladrón!”. Y salió a la puerta de la calle y vio que bajaba un hombre corriendo, al cual entonces no conoció por ser de noche, al cual siguió, y llegando frontero a la puerta del huerto del arcediano Olcina vio que dicho hombre se le rehízo, y entonces el declarante se quedó. Y volviendo dicho hombre a huir continuó en seguirle, y llegando a la esquina de las casas de Vicencio Santapáu dicho hombre se le volvió a rehacer, y entonces

¹³ Garcés (2012: 97). En 1583-1587 la calle se llamaba *de Juan del Molino*. El Martín del Molino que le daba nombre en 1651 era, sin duda, descendiente suyo.

cerró con él, y asiéndose entrambos llegaron forcejando a la puerta de dicho Santapáu, y en ella dicho hombre volvió la cara para el declarante y le dijo: “¡No me descubras, que soy perdido!”. Y entonces, en el hablar y por verle la cara conoció que era Pedro de Mur menor. Y entonces, ejecutando lo que dicho Mur le había dicho, lo dejó estar en el patio de las casas de dicho Santapáu, y se salió a la calle.

Mur entró en las casas del notario Vicencio Santapáu y en uno de los cuartos se topó con él. Después volvió a salir al patio, y allí se encontró con el albañil Miguel Isarre. Ambos hombres fueron llamados a declarar. Santapáu, que tenía cuarenta años, oyó desde su casa

que bajaba por la calle de Molinos mucha gente tras un hombre, y que decían unos “¡Ayuda a la Iglesia!” y otros “¡Al ladrón!”. Y rematando la calle llegaron a la puerta de dichas casas, y en el patio de ellas entraron tres o cuatro hombres. Y estando en la puerta del estudio vio que en el patio estaban forcejeando unos a otros, y por no haber más luz en el patio que la de una linterna que dichos hombres tenían no pudo conocer quiénes eran, sino por una vislumbre. Y que, estando así, uno de ellos se desasíó de los otros y se entró por la puerta del estudio en donde estaba, y queriendo agarrarlo le forcejeó, de manera que lo retiró dos pasos atrás, y se le fue por una puerta cerca del estudio y se entró en un cuarto. Y al pasar por delante de él vio que era un hombre de mediana estatura y descolorido, y cerrada barba.

El albañil Miguel Isarre, de treinta y cuatro años, vivía en una casa contigua a la de Santapáu, en la que estaba cuando escuchó que por la calle

iban gritando “¡Al ladrón, al ladrón!” y “¡Ayuda a la Iglesia!”. Y entonces bajó al patio y salió a la puerta de la calle, y en ella topó a Antón Boráu, el cual le dijo: “¡Calla, que es Pedro de Mur!”. Y entonces fue al patio de las casas de Santapáu y en él halló a Pedro de Mur, al cual le tiró de la capa para que le siguiera. Y entonces Mur lo siguió, y entrambos se fueron hacia la puerta falsa de las casas que fueron de don Juan Cortés, y estando allí le dijo a Mur: “¿Cómo un hombre honrado se puede hallar en cosas semejantes?”. Y entonces dicho Mur le encogió los hombros y le respondió: ¿Qué quieres?

Una escena estupenda, sin duda, y un encogimiento de hombros que a Pedro de Mur iba a costarle la vida en pocos meses.

Mur hizo una petición a Miguel Isarre: “Ves a casa de Santapáu y mira si han preso a alguno, y dile a Santapáu que no me descubra, que nadie me ha conocido sino él y Antón Boráu”. Isarre entró en la casa del notario y le habló, tal y como confirmó

el propio Santapáu: “pasó más de media hora” y “uno llamado Miguel Isarre le dijo: ‘Señor, Pedro de Mur me ha hablado para que le dijese a vuestra merced que no le descubra’”. Por lo que hace al ladrón, tras zafarse de sus perseguidores “llegó a casa de su suegra, y allí cenó, y después se fue a acostar a su casa”. Muy poco le duró, sin embargo, la tranquilidad, pues al día siguiente, el 9 de octubre de 1651, se encontraba ya detenido y daba comienzo el juicio contra él.

EL PROCESO JUDICIAL CONTRA PEDRO DE MUR

El proceso criminal se desarrolló ante el justicia de Huesca de ese año, Bernardino Pérez de Pomar Gómez y Mendoza, y su lugarteniente, Francisco Gómez. Al comienzo se decía que se había apresado a Pedro de Mur por “haber escalado la iglesia de la Seo para robar y hurtar el dinero y cosas” que había en el archivo, “y para ello haber descubierto la bóveda de dicha iglesia quitando cinco o seis piedras grandes”.

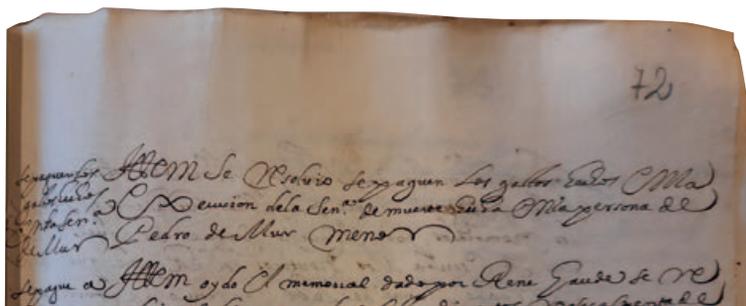
El 12 de octubre el procurador de la ciudad Juan Alberto Gastón presentó contra Pedro de Mur, al que calificaba de ladrón y sacrílego, la acusación o demanda criminal, de la que ya hemos reproducido algunos fragmentos. Dos días después Mur fue interrogado sobre el contenido de dicha demanda. El albañil admitió el intento de robo, aunque, curiosamente, a la octava cuestión respondió que sabía que estaba preso, pero no sabía por qué.

Un mes después, entre el 6 y el 10 de noviembre, prestaron declaración los testigos, y el día 7 se llevó a cabo una singular prueba pericial. En la demanda criminal se señalaba que los ladrones abandonaron sobre el archivo de la catedral “un própalo de hierro, cuatro barrenas grandes, un escoplo o formón, una linterna, unas sogas y otros trastos”, y se decía que tales instrumentos pertenecían a Mur con anterioridad. Todo ello fue presentado ante la corte del justicia de Huesca y mostrado a uno de los testigos, el carpintero Vicente Fabana, pues este había declarado que, tras subir con sus dos hermanos a las bóvedas de la catedral,

en la parte que corresponde con el archivo hallaron el suelo siquiera bóveda de aquel rompido, y levantadas y quitadas tres losas y tres o cuatro sillares [...] y cerca de dichas losas hallaron un própalo de hierro, cuatro barrenas grandes, un formón, una linterna, dos sogas, una de cáñamo y otra de esparto. El cual própalo tenía rompidos los extremos, y las barrenas unas estaban rotas y otras torcidas, y se conocía que se habían roto frescamente.

Fabana examinó los instrumentos que guardaban las autoridades oscenses y aseguró que eran los mismos que había encontrado en la bóveda rota del archivo.

El 15 de noviembre el proceso judicial se interrumpió. No se anotaron más diligencias y tampoco se incluyó la sentencia, ya fuera esta absolutoria o condenatoria. Gracias a las actas municipales sabemos, sin embargo, que dicha sentencia se produjo y que Pedro de Mur fue condenado a muerte. Dadas las concepciones vigentes en la época sobre epidemias como la que sufría la ciudad, el concejo no tenía, seguramente, más alternativa que ajusticiarlo, y el propio Mur debió de ser consciente también de que su suerte estaba echada. La peste que asolaba Huesca, al igual que otros tipos de catástrofes, solían considerarse un castigo de Dios provocado por las faltas y los pecados de su pueblo. El 6 de octubre, solo dos días antes del intento de robo, las autoridades municipales, tal y como hemos visto, pedían a Zaragoza y a los diputados aragoneses que rezaran para que Dios mitigase su ira. Difícilmente podía hacer que disminuyera esa ira divina un robo sacrílego en la catedral, el primer templo de la ciudad (y sacrílego llamaba expresamente a Mur, además de ladrón, el procurador de la ciudad en su acusación). La única forma de tratar de conseguirlo era castigar con la muerte al autor del delito, y eso fue lo que ocurrió.



Noticia del 28 de enero de 1652 sobre la ejecución de Pedro de Mur. (Archivo Municipal de Huesca)

En su reunión del 28 de enero de 1652 las autoridades municipales fueron informadas de que se había ajusticiado, seguramente mediante ahorcamiento, al albañil, que pagó muy caro su intento de robo. En las actas municipales se lee, en concreto, lo siguiente: “se resolvió se paguen los gastos hechos en la ejecución de la sentencia de muerte hecha en la persona de Pedro de Mur menor”.¹⁴

¹⁴ AMH, actas, 146, f. 72.

¿UNA CIERTA NORMALIDAD?

Tras la llegada de la peste la vida en Huesca quedó trastornada por completo. Como hemos señalado, el concejo reconocía a finales de noviembre de 1651 que “la mayor parte de sus vecinos” había huido. Solo permanecieron en ella cinco de los veinte canónigos y las actas del cabildo dejaron de escribirse durante siete meses y medio. En cuanto a la Universidad, no hubo curso ese año. Y no hay que olvidar, por supuesto, los padecimientos de los enfermos, muchos cientos de los cuales murieron, y sus familias.

Todo ello es cierto. Sin embargo, el proceso contra Pedro de Mur nos muestra la otra cara de la moneda, la de una Huesca, con las autoridades municipales a la cabeza, que seguía desarrollando una actividad hasta cierto punto normal, muy alejada de las visiones apocalípticas que solemos asociar con las epidemias de peste. Los miembros del concejo continuaron en sus puestos, hasta donde sabemos, tras la declaración del contagio, y el 31 de octubre, víspera de Todos los Santos, se eligieron por sorteo, como todos los años, los nuevos cargos municipales. A diferencia de lo que ocurrió con las actas del cabildo catedralicio, las municipales siguieron poniéndose por escrito. Las correspondientes a la anualidad que iba de noviembre de 1650 a octubre de 1651, aunque existieron, se han perdido, lo cual nos priva de conocer con más detalle las decisiones que tomó la ciudad a la llegada de la peste (y también lo que ocurrió en el concejo cuando se produjo el intento de robo protagonizado por Mur). Las actas de 1651-1652, por el contrario, sí se conservan, y contienen un dato fundamental que no figura en el proceso: el de la ejecución del albañil.

El propio juicio constituye una notable manifestación de normalidad. Las diligencias judiciales (presentación de la demanda criminal, interrogatorio del acusado, declaración de los testigos, pruebas periciales) se desarrollaron como en cualquier otro proceso ante el justicia de Huesca, y los testimonios que se prestaron traslucen una ciudad con vecinos en la catedral, en las calles y en sus casas, sin que nada evidencie que se vivían entonces los días más duros de la epidemia. La peste, que ni siquiera es mencionada, asoma apenas como explicación de que en el archivo de la catedral se hubieran acumulado tantas riquezas.

BIBLIOGRAFÍA

- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1971-1974), “Médicos y medicinas en la Huesca de 1651”, *Argensola*, 71-78, pp. 111-136.
- BALLESTER, Juan Bautista (1672), *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia con la sacrosanta imagen de Christo de la ciudad de Berito en la Tierra Santa*, Valencia, Jerónimo Villagrasa.
- BLECUA, José Manuel (1945), “Cartas de fray Gerónimo de San José al cronista Juan F. Andrés de Ustarroz”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 1, pp. 33-150.
- CAMPS CLEMENTE, Manuel, Manuel CAMPS SURROCA y Cristina ALER IBARZ (1991), “Notas sobre la peste de 1651 en Huesca”, en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia de la Medicina: Zaragoza, 21, 22 y 23 de septiembre de 1989*, 4 vols., Zaragoza, PUZ / Ayuntamiento de Zaragoza, vol. 2, pp. 475-477.
- FONTANA CALVO, María Celia (1989), “El mecenazgo de don Tomás y don Faustino Cortés en la iglesia de San Lorenzo”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto, pp. 10-11.
- (1992), “Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47, pp. 119-160.
- (2004), “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114, pp. 221-276.
- (2008), “La bóveda de la sacristía de San Lorenzo de Huesca: un programa del siglo XVII en torno a la prosperidad y la virtud”, *Argensola*, 118, pp. 85-143.
- (2011), “Dos capillas restauradas en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, la de San Úrbez (hoy la Virgen del Carmen) y la de los Santos Justo y Pastor”, *Argensola*, 121, pp. 145-192.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2012), *El Ayuntamiento de Huesca: historia, arte y poder*, Huesca, IEA.
- (2014), “La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, *Argensola*, 124, pp. 211-271.
- GRACIÁN, Baltasar (2016), *El Criticón*, 2 vols., ed. crítica de Luis Sánchez Lailla y José Enrique Laplana; notas de María Pilar Cuartero, José Enrique Laplana y Luis Sánchez Lailla, Zaragoza, IFC.
- GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón (1998), “Epidemia de peste en Huesca: año de 1651”, en *Retazos de la medicina altoaragonesa de los siglos XV al XIX*, Huesca, Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Huesca, pp. 143-172.
- HERVÁS CRESPO, Gonzalo (2015), “*Huye luego, lexos y largo tiempo*: la pintura de niños de Murillo y la peste de Sevilla de 1649”, *De Arte*, 14, pp. 78-89.
- MAISO GONZÁLEZ, Jesús (1975), “La peste de Huesca de 1651 y 1652”, *Estudios del Departamento de Historia Moderna*, pp. 141-164.
- MURILLO COSTA, Josefa, y José Miguel PESQUÉ LECINA (1992), “Memoria de resultados arqueológicos: iglesia de Santa María ‘in foris’. Huesca”, *Arqueología Aragonesa 1990*, pp. 161-163.

**COMPOSICIÓN DE LOS PIGMENTOS UTILIZADOS
EN EL CUADRO *CENA DE EMAÚS* DEL MUSEO DIOCESANO DE HUESCA**

Blas MATAS SERRANO*
Susana VILLACAMPA SANVICENTE**
Pablo MARTÍN-RAMOS***
Jesús MARTÍN-GIL****
José Antonio CUCHÍ OTERINO*****

RESUMEN.— El presente artículo recoge los resultados de la caracterización por espectroscopia de fluorescencia de rayos X de los pigmentos empleados en la pintura *Cena de Emaús* o *Los discípulos de Emaús*, considerada copia de la obra de Caravaggio, procedente de la ermita de las Mártires y actualmente depositada en el Museo Diocesano de Huesca. La composición elemental obtenida sugiere la utilización de blanco de plomo, bermellón, verdigrís, ocre, negro de hueso y otros, todo ello compatible con la paleta de Caravaggio y su escuela.

* Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC de Aragón y colaborador del Museo Diocesano de Huesca. bmatas.esrbca@gmail.com

** Historiadora del arte y técnica del Museo Diocesano de Huesca. patrimonio@diocesisdehuesca.org

*** Escuela Politécnica Superior, Universidad de Zaragoza. pmr@unizar.es

**** ETSIIAA, Universidad de Valladolid. mgil@iaf.uva.es

***** Escuela Politécnica Superior, Universidad de Zaragoza. cuchí@unizar.es

PALABRAS CLAVE.— Pigmentos. Espectroscopia de fluorescencia de rayos X. Caravaggio. *Cena de Emaús*. Huesca.

ABSTRACT.— This article presents the results of the characterization by X-ray fluorescence spectroscopy of the pigments used in the painting *The Supper at Emmaus*, considered a copy of Caravaggio's work, coming from the hermitage of Las Mártires and currently part of the Diocesan Museum of Huesca collection. The elemental composition obtained suggests the use of lead white, vermilion, verdigris, ochre, bone black and others, all compatible with the palette of Caravaggio and his school.

Miguelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571 – Porto Ércole, 1610) fue un gran artista que tuvo una vida bronca y tumultuosa. Huido de Roma por asesinato, pasó por Nápoles a Malta, donde fue encarcelado. Su fuga, otra vez a Nápoles, propició su consecuente expulsión de la orden de los sanjuanistas. Su muerte, tras algún intento de asesinato, está envuelta en controversia y misterio (Cinotti, 1991).

Su obra y su estilo tuvieron una clara influencia en el barroco de su momento. Contó con grandes protectores y con importantes enemigos. De hecho, hacia la segunda década del siglo XVII su estilo fue calificado de indecoroso y cayó en desgracia (Scribner, 1977). Hubo que esperar hasta mediados del siglo XX para que su obra volviera a ser reconocida. Cinotti (1991) lista ochenta y seis obras, veintitrés atribuidas y setenta y cinco perdidas. Entre las últimas figuran dos que se ubicaron en Huesca. Continúa el debate sobre la asignación a este pintor de algunas de las obras de las dos primeras listas.

En Roma, en 1601-1602 Caravaggio pinta *Los discípulos de Emaús*, también conocido como *Cena de Emaús*, óleo sobre tela de 139 por 195 centímetros que se encuentra en la National Gallery de Londres. Años más tarde, en 1605-1606, pinta otro óleo sobre tela, este de 141 por 175 centímetros, con el mismo título pero con una composición ligeramente diferente, que se conserva en la Pinacoteca di Brera, en Milán (Cuppone, 2017).

Es conocida la existencia de copias prácticamente idénticas realizadas por este autor, que se pueden calificar de originales múltiples. Así, del *Joven tocando el laúd* existen dos copias de 1595-1596, una en el Hermitage de San Petersburgo y otra en el Metropolitan de Nueva York. De *La buenaventura* hay otras dos, una de 1594 en los Museos Capitolinos de Roma y otra de 1597 en el Louvre. Varias copias de otras obras

se atribuyen a su taller y a autores contemporáneos y posteriores. Diana, Muioli y Secaroni (1998) presentan consideraciones sobre ellas y hacen referencia a la utilización de técnicas modernas para su caracterización. Entre los pintores cercanos que imitaban su estilo estaba el denominado *Cecco del Caravaggio* (activo ca. 1610 – mediados de 1620), Francesco Buoneri, quien trabajaba en el taller de Merisi y lógicamente utilizaba la misma paleta. Los también pintores Louis Finson y Abraham Vinck, de origen flamenco, estuvieron en Nápoles con Caravaggio y posteriormente vendieron obras de este, o conjuntas, en Amberes. Dados la temática y el efectismo de sus lienzos, se han realizado bastantes copias de las obras de Caravaggio. Acerca de la *Cena de Emaús* de 1601-1602, Morte (2007) recoge una cita de Cinotti (1983), que lista unas veinte réplicas.

La temática de la cena de Emaús, basada en un episodio del Evangelio de San Lucas (Lc 24, 13-35), inspiró a otros autores, como Velázquez o Rubens. En Huesca, además del cuadro estudiado en este artículo hay una pintura mural sobre esa cena en la catedral, en la capilla de los santos Orencio y Paciencia que perteneció a la familia Lastanosa (Fontana, 2004).

LA ERMITA DE LAS MÁRTIRES Y SU ENTORNO

El pequeño cerro denominado *de las Mártires*, por suponerse el lugar de martirio en el año 840 de las niñas Nunilo y Alodia, naturales de Adahuesca, está situado al nordeste del casco antiguo de Huesca, del que lo separa el río Isuela. También se denominó *Tozal de Forcas*. Por su ubicación parece haber jugado un importante papel durante los asedios aragoneses a la Wašqa musulmana en 1094 y 1096. Hoy el cerro, muy alterado por una desaparecida empresa de construcción de vigas, ha quedado prácticamente reducido a la ermita y al cementerio municipal adjunto (utilizado entre 1832 y 1846), aparte del acceso meridional.

Desde época medieval ha existido un edificio religioso, restaurado en 1328, 1478, 1717 y 1893, que fue sede de la cofradía de Nuestra Señora del Monte (Mur, 1936). El edificio actual ha sido descrito por Naval y Naval (1980).

EL CUADRO *CENA DE EMAÚS* DEL MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

Al hacer el inventario de las representaciones artísticas de la mencionada ermita, Naval y Naval (1980) señalan en primer lugar el cuadro *Cena de Emaús*, del que



Figura 1. El cuadro Cena de Emaús del Museo Diocesano de Huesca.

destacan que es de excelente calidad. Añaden que es una copia del exhibido en la National Gallery, aunque lo fechan unos años antes de lo actualmente admitido. Indican también que el marco es del siglo XVII. El cuadro, un óleo de 127 por 193 centímetros, se encuentra, al parecer, recortado.

El lienzo estuvo en la ermita de las Mártires hasta su traslado al Museo Diocesano de Huesca, donde fue restaurado por Rosa Abadía y Elena Aquilué. De su informe de restauración destaca lo siguiente:

El soporte de la obra es una tela de lino tipo Velázquez de trama muy abierta tejida a tafetán y de una sola pieza. Presenta una imprimación rojiza y se halla sujeta a un bastidor fijo de madera de pino. En el reverso de la tela y en la parte inferior derecha aparece una inscripción realizada a pincel y con pigmento negro con la palabra *Asso*. Existen en este reverso marcas de oxidación dejadas por dos travesaños diferentes y por ello en algún momento, quizás para ajustar la tela a un nuevo marco y bastidor, el

lienzo fue recortado de forma que el espacio, la atmósfera compositiva, se redujo. La mano izquierda de Santiago dobla sobre el bastidor y el gorro del posadero, que aparece de pie, queda parcialmente oculto por el marco. (Abadía y Aquilué, 2017)

Morte (2007) señala que no se conoce ningún pintor aragonés con el apellido Asso, que la obra podría provenir de un taller romano y que debió de pertenecer a la catedral antes de su traslado a las Mártires. Añade que en la descripción del palacio de Lastanosa realizada por Francisco Andrés de Uztarroz figuran dos cuadros de “Carabacho” que también recoge Cinotti (1991). Por su parte, Buisán y Villacampa (2005) indican que hay cuatro pinturas del estilo de Caravaggio en el Museo Diocesano de Huesca.

No se ha realizado ningún tipo de estudio con radiografía de rayos X o con luz ultravioleta. Este artículo describe los resultados de un análisis llevado a cabo mediante espectroscopia de fluorescencia de rayos X.

LA ESPECTROSCOPIA DE FLUORESCENCIA DE RAYOS X COMO MÉTODO NO INVASIVO EN LIENZOS PINTADOS

En las últimas décadas se han desarrollado diversas técnicas no invasivas para el estudio de obras de arte, como la microscopia de superficie, la radiografía (Greaves y Johnson, 1974; Cardinali *et alii*, 2016), la reflectografía infrarroja y la luz ultravioleta, que se utilizan de forma rutinaria antes de los tratamientos de conservación. Un examen específico de los pigmentos y las estructuras de la capa de pintura se logra mediante el estudio microscópico de la superficie y con técnicas analíticas no invasivas como las espectroscopias de fluorescencia de rayos X (XRF) y Raman.

La espectroscopia XRF hace uso de la detección y la caracterización de los rayos X secundarios emitidos como respuesta a la excitación de un material por rayos X de alta energía. El nivel de penetración de la radiación excitadora es muy bajo, lo que permite que únicamente el material superficial resulte analizado. Esta técnica identifica la presencia de elementos con número atómico superior al del sodio ($Z > 11$). Hay que señalar que entre los elementos de menor número atómico se encuentran los constitutivos de la mayor parte de la materia orgánica (carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno). Es preciso hacer constar que solamente se identifican elementos, y no moléculas, lo que dificulta la interpretación.

La técnica se ha utilizado en numerosas pinturas, a pequeña y a gran escala. A pequeña escala, como en el presente estudio, se caracterizan puntos específicos seleccionados por su representatividad o su singularidad (Diana, Moioli y Seccaroni, 1998; Ferrero *et alii*, 1999; Neelmeijer *et alii*, 2000); Ferreras *et alii*, 2011). A gran escala, macro XRF o MAXRF, se analiza el conjunto de la obra y se obtienen mapeados de determinados elementos específicos (Sciutto *et alii*, 2017). Alfeld *et alii* (2011) utilizaron esta técnica en una copia de la *Cena de Emaús* y se centraron en el área comprendida entre el elaborado jarro de la mesa y los pámpanos de fruta. Pocos años después, Alfeld y Janssens (2015) volvieron a estudiar esta pintura, que se encuentra en una colección privada de Estados Unidos, y entraron de lleno en el debate sobre la posibilidad de que esta copia fuera de la mano de Caravaggio. En esta línea se encuentra también el estudio de Cardinali *et alii* (2015). Respecto a la ejecución del original de la *Cena de Emaús*, se ha sugerido (Hockney, 2001) el uso de lentes y un espejo cóncavo, recurso utilizado por el artista en su cuadro de *Marta y María Magdalena*. La hipótesis es apoyada por Smith (2015) y refutada por Stork y Furuichi (2011).

MATERIAL Y MÉTODOS

Muestreo

Sobre la *Cena de Emaús* oscense se seleccionaron para análisis por fluorescencia de rayos X treinta y seis puntos que se consideraron representativos. Las zonas muestreadas mediante XRF portátil se presentan en la figura 2.

Métodos analíticos

La presencia de elementos con número atómico igual o superior al del magnesio ha sido detectada por mediciones realizadas mediante un espectrómetro de rayos X portátil modelo Niton XL3t GOLDD+ de Thermo Fisher (Waltham, Massachusetts, Estados Unidos) empleando el modo de medida *mining*, con tiempos de detección superiores a 120 segundos y una apertura del colimador de 3 milímetros. Los elementos con número atómico inferior al del magnesio (como el carbono, el oxígeno o el sodio), que el equipo no es capaz de determinar, quedan clasificados como *bal*.



Figura 2. Puntos muestreados mediante XRF en el cuadro Cena de Emaús del Museo Diocesano de Huesca.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Este apartado se divide en tres partes: en primer lugar se presentan los resultados obtenidos; en segundo lugar, los expuestos por otros autores para cuadros similares; y en tercer lugar se realiza la correspondiente comparativa.

Los resultados se presentan en la tabla 1. Hay que considerarlos como datos semicuantitativos. Como se ha señalado, la técnica tiene una muy baja capacidad de penetración y hay que contar con la probable existencia de capas protectoras tipo albúmina de huevo o aceites.

Hay dos aspectos básicos que considerar, teniendo en cuenta la presencia o la ausencia de determinados elementos en los pigmentos analizados. Evidentemente, tienen que ser los propios del momento y la escuela en que se realizó la obra, pero el método no permite identificar moléculas, por lo que son posibles diferentes pigmentos

derivados de un mismo elemento (como por ejemplo malaquita, azurita, verdigrís y otros derivados de la presencia de cobre). Es indudable que la existencia de componentes de pigmentos descubiertos con posterioridad a la hipotética fecha de realización supone un anacronismo y constituye una sospecha de posible error de atribución. Véase, por ejemplo, Burgio, Clark y Hark (2009) y Artoni *et alii* (2018). En todo caso, hay que tener en cuenta los efectos de restauraciones posteriores.

Resultados obtenidos

El plomo es un elemento dominante. Está presente en los blancos (5, 8, 13, 21, 23, 25) y en las carnaciones. La composición de las carnaciones parece corresponder a la mezcla tradicional de óxidos de plomo (minio o litargirio) con carbonato básico de plomo (blanco de plomo o albayalde).

El mercurio, como era de esperar, es también importante en los rojos de las túnicas del posadero (4) y Cristo (20 y 31). Dada la general presencia de azufre, todo apunta al uso de cinabrio, pero aparece en otros puntos muestreados en menor concentración.

El hierro aparece en todos los puntos muestreados. El manganeso, normalmente asociado al hierro en el medio natural y en los ocre, está ausente en varios puntos donde dominan el blanco de plomo (21) u otros colores, como el verde de la espalda de discípulo situado a la izquierda (7) o los tonos vivos del jarro y los frutos, así como el azul del pañuelo que lleva en el cuello el discípulo que se encuentra a la derecha con los brazos extendidos.

El cobre se encuentra en todos los puntos muestreados. Los valores más altos aparecen en el azul verdoso del pañuelo que lleva al cuello el discípulo de la derecha (34), en las hojas de vid (15, 16) y en el historiado jarrón, de difícil análisis. Se plantea la posible utilización de malaquita, azurita o tal vez verdigrís, dada la presencia de cloruros. La espalda del discípulo de la izquierda (7), que sugiere un color verdoso, tiene una concentración de cobre más baja, superada por la de plomo y la de hierro.

La presencia de arsénico es generalizada, aunque los valores más altos se hallan en la carnación (1, 7), en la faja blanca del discípulo de la derecha (25) y en la jarra (27, 29). Esa generalización parece descartar una asociación con plomo y azufre, resultado de la tostación de alguna galena, pero también puede responder a una aplicación general de rejalgar (As_4S_4). Una explicación alternativa al hallazgo de arsénico en la

Cena de Emaús oscense sería una atribución impropia a este elemento (con banda $K\alpha_1$ 10.543) de parte de la banda del plomo ($L\alpha_1$ 10.551) realizada por el *software* interno del equipamiento utilizado, en la línea de lo observado por DiScenza, Keimowitz y Fitzgerald (2014).

El calcio se encuentra en todos los puntos muestreados. Parece un elemento fundamental en las bases del cuadro, sean de yeso o de calcita / cal apagada. El aluminio, al igual que el silicio, puede provenir de algún tipo de arcilla o tierra usada como colorante (ocre, *terra de Siena*). La distribución de ambos no es general en todo el cuadro, y de hecho no se ha detectado en algunas carnaciones (6) y tampoco en sombras (2), blanco (13, 21), ave y frutas (14, 18, 31, 32), jarrón y vaso de agua (26, 28) y pañuelo azul del discípulo de la derecha (34).

La existencia de fósforo puede ser de origen orgánico (negro de hueso). Es interesante que los valores más altos estén en relación con los rojos (4, 20, 31, 35), lo que puede ser interpretado bien como una preparación del bermellón, o bien como un elemento asociado en el mineral original.

La presencia de cloro es ubicua y cuando se observa en grandes cantidades plantea interrogantes sobre si forma parte o no de los pigmentos. Favaro *et alii* (2005) señalan la presencia de cloruros asociados al cobre y sugieren que Caravaggio utilizaba una vieja receta de *verde salsum*, pero los cloruros y parte del azufre también pueden ser una aportación de la pared del viejo edificio de las Mártires por ascenso de humedad.

El empleo de azufre es también extensivo a toda la pintura. Desde luego, su presencia está relacionada con el mercurio, pero también puede ser parte de una imprimación de base en yeso o tratarse de un problema de migración de sulfatos al cuadro desde la pared de la ermita, al igual que en el caso de los cloruros.

El hallazgo de wolframio es interesante. Hay una clara correlación directa entre su presencia y la de mercurio. Lo mismo sucede con el fósforo. Es posible que se trate de una asociación natural existente en el cinabrio utilizado como pigmento.

Hay muy poco estaño, con valores que están en el límite de detección del equipo, salvo en las frutas amarillas (17 y, sobre todo, 18). Su existencia sugiere el uso de amarillo de plomo-estaño, conocido en España como *genuli* u *hornaza* y utilizado en los siglos XVI y XVIII (Palomino, 1796; Ramírez *et alii*, 2002). Con la metodología usada no es posible saber si se trata de plomo-estaño en estado de oxidación I o II.

Punto	Muestra	Bal.	Pb	Fe	Cu	Hg	Sn	As	W	Mn	Ca	Al	P	Si	Cl	S
1	Fronte de Cristo	35,934	30,625	0,21	0,018	0,033	<LOD	3,56	<LOD	0,066	0,622	0,518	0,407	3,362	10,31	14,07
2	Sombra de Cristo	66,505	2,81	5,173	0,98	0,017	0,006	0,626	0,07	0,335	3,044	<LOD	0,1	5,073	9,971	4,521
3	Fondo	64,072	5,198	3,664	0,288	0,028	<LOD	1,231	0,077	0,1	2,744	0,394	0,279	4,769	7,651	7,934
4	Rojo, manga del posadero	48,748	3,691	1,46	0,171	4,356	<LOD	1,444	0,897	0,099	1,361	0,64	3,385	3,503	11,36	18,36
5	Blanco, manga del posadero	57,247	12,447	0,44	0,022	0,008	0,011	2,387	<LOD	0,03	0,494	0,269	0,375	3,292	9,002	13,78
6	Carne, brazo del posadero	42,864	24,554	0,807	0,054	0,056	0,04	2,945	<LOD	0,04	0,638	<LOD	0,211	4,938	14,5	8,128
7	Verde, espalda del discípulo izquierdo	85,051	1,029	0,96	0,52	0,006	<LOD	0,189	<LOD	<LOD	2,766	0,122	0,068	1,771	4,597	2,682
8	Blanco, gorro del posadero	75,54	7,026	0,069	0,009	<LOD	<LOD	1,242	<LOD	<LOD	0,167	0,132	0,293	1,991	4,283	9,234
9	Respaldo de la silla del discípulo izquierdo	65,84	1,547	5,624	0,761	0,253	<LOD	0,28	0,101	0,214	5,909	0,37	0,304	4,313	8,879	4,584
10	Manto pardo sobre la silla del discípulo izquierdo	63,354	4,116	3,526	0,237	0,262	0,009	1,04	0,07	0,05	3,074	0,75	0,341	7,198	8,575	6,831
11	Manto pardo bajo la silla del discípulo izquierdo	60,918	7,462	2,546	0,068	0,242	<LOD	1,654	0,142	0,033	1,794	0,443	0,446	5,037	7,377	9,865
12	Pan	62,675	2,964	4,609	0,131	0,331	0,009	0,554	0,134	0,08	5,494	0,411	0,227	6,257	10,8	4,772
13	Blanco, mantel mesa	55,193	15,87	0,249	0,048	<LOD	0,014	2,871	<LOD	<LOD	0,651	<LOD	0,337	3,282	8,652	12,74
14	Amarillo, pollo	71,344	6,412	0,82	0,047	0,021	<LOD	1,053	0,053	<LOD	0,609	<LOD	0,159	4,71	7,071	6,846
15	Hoja de vid, zona más clara	78,773	3,192	0,663	1,718	0,008	0,038	0,635	<LOD	<LOD	0,949	<LOD	0,083	2,972	6,843	3,855
16	Hoja de vid, zona más oscura	63,131	4,85	1,683	3,567	0,027	0,081	0,956	0,049	0,031	3,825	0,356	0,122	4,502	9,148	5,599
17	Manzana	64,002	6,132	1,765	0,067	0,145	0,29	1,388	<LOD	0,061	1,316	0,431	0,446	4,536	8,112	11,02
18	Pera	40,98	25,544	0,127	0,027	<LOD	1,573	2,707	<LOD	0,049	1,587	<LOD	0,185	4,999	13,22	8,707
19	Blanco, esquina del mantel	55,816	13,279	0,246	0,043	0,006	<LOD	2,693	<LOD	0,026	0,759	0,424	0,371	4,473	8,516	13,28
20	Rojo, hombro de la túnica de Cristo	45,646	3,582	0,232	0,051	6,433	<LOD	1,425	0,873	0,12	2,489	1,655	2,379	5,63	11,54	17,03

Punto	Muestra	Bal.	Pb	Fe	Cu	Hg	Sn	As	W	Mn	Ca	Al	P	Si	Cl	S
21	Blanco, manto de Cristo	78,228	4,501	0,234	0,018	0,005	< LOD	0,973	< LOD	0,474	< LOD	0,144	2,955	6,748	5,671	
22	Chaleco del discípulo derecho	62,812	5,539	3,227	0,052	0,092	0,008	1,344	0,083	1,547	0,38	0,227	5,406	11,25	7,412	
23	Blanco, manga del discípulo derecho	56,025	13,366	0,534	0,033	0,007	0,014	2,37	< LOD	1,321	0,317	0,288	3,843	9,116	12,62	
24	Mano del discípulo derecho	76,665	5,194	0,766	0,031	0,101	< LOD	1,066	0,087	0,504	0,229	0,377	2,922	5,643	6,31	
25	Blanco, faja del discípulo derecho	46,164	21,617	0,076	0,016	< LOD	0,021	3,271	< LOD	0,615	0,487	0,379	4,63	8,689	13,9	
26	Copa de agua	63,384	4,51	2,17	0,651	0,024	< LOD	1,068	< LOD	4,466	< LOD	0,119	5,751	10,87	6,268	
27	Jarro, trazo vertical	57,844	13,315	0,798	5,498	0,019	< LOD	2,005	< LOD	0,566	0,419	0,171	3,314	7,978	6,7	
28	Jarro, trazo negro inferior	70,192	4,429	1,875	3,439	0,015	< LOD	0,9	0,048	0,838	< LOD	0,088	5,055	9,825	2,952	
29	Jarro, zona amarilla	55,035	13,257	0,345	0,455	0,016	0,012	2,423	< LOD	0,559	0,328	0,199	4,706	13,37	9,168	
30	Codo del discípulo izquierdo	67,788	4,907	1,061	1,758	0,009	< LOD	1,154	< LOD	4,293	0,368	0,219	2,668	7,762	7,556	
31	Rojo, granos de la granada	59,285	4,772	1,208	0,186	0,827	0,018	1,278	0,292	2,154	< LOD	0,929	4,678	11,54	10	
32	Uva	65,101	2,161	3,378	0,43	0,045	0,007	0,422	0,053	5,412	< LOD	0,124	5,992	11,09	4,879	
33	Trazo naranja de la tela bajo el mantel, esquina derecha	66,161	2,521	5,75	0,131	0,034	0,006	0,546	0,043	3,321	0,606	0,198	5,617	8,212	5,373	
34	Azul, cuello del discípulo derecho	76,563	3,302	0,561	8,119	< LOD	< LOD	0,291	0,028	0,709	< LOD	0,052	2,155	6,101	2,031	
35	Rojo, túnica de Cristo bajo el brazo	53,733	1,289	1,066	0,041	3,074	< LOD	0,495	0,759	3,067	1,388	3,326	5,681	9,725	15,58	
36	Fondo, esquina superior derecha	72,765	1,741	3,472	0,216	0,023	< LOD	0,362	0,038	3,272	0,344	0,177	4,726	5,819	6,2	

Tabla 1. Datos obtenidos por XRF del cuadro *Cena de Emaús del Museo Diocesano de Huesca*.

Se detectan trazas de bario (14), plata (4 y 6), circonio (9 y 32) y cromo (2, 3, 9, 10, 12, 33, 36), pero, por el rango de valores, parecen ser artefactos del equipo analítico. Lo mismo sucede con el cobalto, cuya ausencia lleva a deducir que los pigmentos de tono azulado se han obtenido mediante cobre (azurita). También son mínimos los contenidos de magnesio, estroncio y rubidio, que se consideran elementos terrígenos, normalmente asociados a calizas: su presencia es prácticamente nula. La mínima existencia de cromo parece descartar restauraciones modernas con pigmentos basados en este elemento.

Son también interesantes las ausencias: no se ha detectado cadmio, antimonio, paladio, molibdeno, niobio, zirconio, bismuto, selenio u oro. La inexistencia de antimonio parece descartar la utilización de amarillo Nápoles, cuya fórmula genérica es $Pb_2Sb_2O_7$, aunque el pigmento es químicamente más complejo (Hradil *et alii*, 2007).

Composiciones referidas en la bibliografía

El siguiente paso en la presente discusión es realizar comparativas con los pigmentos utilizados por Caravaggio y sus coetáneos. En general se señala que Caravaggio usaba pocos pigmentos en comparación con la contemporánea escuela veneciana. Sobre la obra *Marta y María Magdalena* (1598), el análisis de pigmentos reveló la presencia de blanco de plomo, azurita, ocre rojo y ocre amarillo (Greaves y Johnson, 1974). Gigante *et alii* (1990), en su examen con XRF de doce obras consideradas como propias de Caravaggio, destacaron la ausencia de azules y violetas, salvo pequeños detalles, y listaron los elementos y los pigmentos probablemente usados: la presencia de blanco de plomo, amarillo de plomo-estaño y ocre era generalizada, pero el mercurio (bermellón) no aparecía en todas las obras. De hecho, dudaban de la autoría de dos piezas por la ausencia de elementos presentes en el resto. Diana, Moiola y Seccaroni (1998), en su estudio de varias obras de Caravaggio de la época romana (aunque no de la *Cena de Emaús*), identificaron diferencias en la composición elemental (tabla 2) entre dos versiones de *San Juan el Bautista*: la de la Galleria Doria-Pamphili, considerada original, difiere de la de los Museos Capitolinos, de autoría discutida, en la existencia de mercurio en esta última. Favaro *et alii* (2005), con una microsonda EDS, señalaron la presencia de cobre, cloro y, excepcionalmente, oro en el cuadro *La cabeza de Medusa*. Smith (2015) refiere el empleo de azurita para el color verde, ocre rojo y amarillo, plomo-estaño para amarillos claros, blanco de plomo, negro de carbón

vegetal o hueso quemado y cinabrio en *La conversión de la Magdalena*. Weil (2007) señala que la paleta básica de Caravaggio incluye blanco de plomo, ocre rojo y amarillo, cinabrio, malaquita, amarillo de plomo-estaño, negro de carbón y colores de tierra, así como resinatos de cobre. González (2018) coincide en que la paleta del milanés era bastante simple y estaba compuesta principalmente por colores obtenidos del óxido ferroso (*umber*, ocre amarillo, ocre rojo), ciertos pigmentos minerales (blanco de plomo, bermellón), verdigrís (cardenillo) y carbón negro orgánico. El resinato de cobre, cardenillo ligado en aglutinantes como trementina, fue empleado con profusión por antiguos maestros. El acetato de cobre (verdigrís, verdete o verdet) es definido ya desde el XVIII como color falso porque, siendo inicialmente verde, deriva a negro (Palomino, 1796; Colomina y Guerola, 2011).

<i>Color</i>	<i>Elementos mayores</i>	<i>Elementos menores</i>	<i>Trazas</i>
Rojos	Hg, Pb	Cu, Ca, Fe, Sn	Sr, Ba
Marrón oscuro	Cu, Fe	Ca, Mn, Pb	Sr, Ba
Marrón claro	Fe, Sn, Pb	Ca, Mn, Cu	Sr, Ba
Carne	Pb, Fe	Mn, Ca, (Cu)	(Sr, Ba)
Verde	Cu, Fe	Mn, Ca, Pb	Sr, Ba, Sn
Amarillo	Sn, Pb	Fe	Sr, Ba, (Hg)
Blanco	Pb		Sr

Tabla 2. Elementos detectados en el cuadro San Juan Bautista (Museos Capitolinos) atribuido a Caravaggio mediante XRF en Diana, Moiola y Seccaroni (1998).

El tema se complica, como ya se ha señalado, por la existencia de copias prácticamente contemporáneas a los originales. En el estudio de un área restringida de una copia americana de la *Cena de Emaús*, Alfeld *et alii* (2011) señalan la presencia de cobalto, potasio, arsénico y níquel. En la zona azul del jarro destacan la utilización de una sal de cobre. En la misma pintura, estudiada a escala completa por Alfeld y Janssens (2015), hay hierro y manganeso en los pigmentos de tierras rojas y pardas usados en todo el cuadro. El cinabrio o bermellón es usado puro en los rojos y mezclado con otros pigmentos en las carnaciones y para acentuar los tonos marrones, como en la silla del discípulo de la izquierda, el pan y el ave. Este pigmento es identificado en toda la pintura, probablemente en las capas base para dar un color más cálido. El plomo aparece como albayalde, y en menor cantidad como amarillo de plomo-estaño,

tanto en las capas de base como, en forma pura, en el mantel blanco. El cobre es componente de los pigmentos verdes y azules utilizados en la espalda del discípulo de la izquierda y también en las sombras. El potasio está presente en la posible *terra verde* de la túnica del discípulo de la derecha. El calcio parece encontrarse como negro de huesos y caliza o yeso usados para las capas base. Otros elementos, como Co, Ni, As y Bi, se hallan en las capas espesas del elaborado jarro de agua. La presencia puntual de cromo se considera una restauración. Como observación adicional, Jasiński (2019) señala que Cecco del Caravaggio empleaba la paleta de Caravaggio, pero utilizaba carbonato de calcio en la pintura base.

Comparativa

El análisis elemental de los pigmentos del cuadro del Museo Diocesano de Huesca es compatible con la paleta de Caravaggio y su escuela.

Una diferencia importante es la presencia en concentraciones significativas (de hasta un 3,5 %) de arsénico, elemento que en los estudios realizados por Alfeld *et alii* (2011) y Alfeld y Janssens (2015) para el original de la National Gallery solo fue referido en trazos del jarro (aunque es preciso aclarar que dichos estudios no se centraron en las zonas en las que se han encontrado concentraciones de arsénico más altas en el cuadro estudiado en el presente artículo, como la frente de Cristo). En la revisión bibliográfica no se ha encontrado ninguna referencia a que Caravaggio utilizara rejalgar (As_4S_4 , rojo) u oropimente (As_2S_3 , amarillo), lo que justificaría esa presencia de arsénico.

Tampoco se ha hallado información sobre wolframio ni sobre fósforo en los trabajos revisados. La ya señalada relación con el mercurio sugiere una fuente común a partir de muestras de mineral. Los cinabrios naturales se originan en ambientes volcánicos y es común la existencia de mineralizaciones tipo antimonio-wolframio-mercurio en yacimientos estratoligados, según Maucher (1976). Sin embargo, este autor señala que no ha localizado la asociación binaria cinabrio-scheelita, sin antimonio. Los clásicos yacimientos de cinabrio del Mediterráneo occidental son Almadén en el centro de España, Idrija en Eslovenia y Monte Amiata, Ripa y Levigliani en la Toscana italiana. Höll (1978) señala la presencia de fósforo asociado a depósitos de cinabrio del Paleozoico de los Alpes occidentales. Fedorchuk (1975) y Tvalchrelidze (1980) indican que existen depósitos de mercurio-wolframio-arsénico en forma de

arsenopiritas en Turquía. Quizás la presencia de wolframio y fósforo y la ausencia de antimonio ayudarían a localizar el posible origen del cinabrio utilizado como pigmento, tema que supera los objetivos de este estudio.

CONCLUSIONES

Los resultados analíticos obtenidos para el cuadro del Museo Diocesano de Huesca resultan compatibles con los pigmentos utilizados por Caravaggio y su escuela, salvo por el hallazgo de arsénico en algunas zonas del cuadro, que, no obstante, podría relacionarse bien con las características geológicas del cinabrio utilizado, incluida la presencia de wolframio y fósforo, o bien con problemas de solapamiento de bandas en el XRF. La realización de análisis no destructivos complementarios a los referidos en este estudio (por ejemplo, empleando espectroscopia Raman) podría arrojar luz sobre este punto.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece la disposición positiva del Museo Diocesano de Huesca para el estudio del cuadro. El Sipca del Instituto de Estudios Altoaragoneses y la biblioteca de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Zaragoza colaboraron muy activamente en la búsqueda bibliográfica. El equipo XRF empleado fue financiado con una Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2019 de la Fundación BBVA, si bien esta no se responsabiliza de las opiniones, los comentarios y los contenidos vertidos en este artículo, los cuales son total y absoluta responsabilidad de sus autores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABADÍA ABADÍAS, Rosa, y Elena AQUILUÉ PÉREZ (2017), *Memoria de restauración del lienzo Cena de Emaús*, informe inédito, Archivo Museo Diocesano de Huesca.
- ALFELD, Matthias, *et alii* (2011), "Optimization of mobile scanning macro-XRF systems for the in situ investigation of historical paintings", *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 26 (5), pp. 899-909.
- y Koen JANSSENS (2015), "Strategies for processing mega-pixel X-ray fluorescence hyperspectral data: a case study on a version of Caravaggio's painting *Supper at Emmaus*", *Journal of analytical Atomic Spectrometry*, 30 (3), pp. 777-789.
- ARTONI, Paola, *et alii* (2018), "On Ars Geminis: fakes, forgeries and copies of medieval and Renaissance paintings", *kunstexte.de*, 3.

- BUISÁN CHAVES, Antonia, y Susana VILLACAMPA SANVICENTE (2005), “Reflexiones tras la renovación del inventario del Museo Diocesano de Huesca”, *Argensola*, 115, pp. 221-244.
- BURGIO, Lucia, Robin J. H. CLARK y Richard R. HARK (2009), “Spectroscopic investigation of modern pigments on purportedly medieval miniatures by the ‘Spanish Forger’”, *Journal of Raman Spectroscopy*, 40 (12), pp. 2031-2036.
- CARDINALI, Marco, *et alii* (2016), “The rediscovered portrait of Prospero Farinacci by Caravaggio”, *Artibus et Historiae*, 73, pp. 249-284.
- CINOTTI, Mia (1983), *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Bérghamo, Banca Popolare.
- (1991), *Caravage*, París, Adam Biro.
- COLOMINA SUBIELA, Antoni, y Vicente GUEROLA BLAY (2011), “Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación”, *Arché*, 6, pp. 69-74.
- CUPPONE, Michele (2017), “La *Natività* di Palermo: prima pala d’altare per Caravaggio?”, *Valori Tattili*, 9, pp. 61-83.
- DIANA, Maurizio, Pietro MOIOLI y Claudio SECCARONI (1998), “Replicas in Caravaggio’s paintings: the correct use of scientific analysis”, *Scientific Detection of Fakery in Art*, 3315 (mayo), pp. 42-55.
- DISCENZA, Dana J., Alison R. KEIMOWITZ y Neil FITZGERALD (2014), “Calibration and evaluation of an X-ray fluorescence method for the determination of lead and arsenic in soils”, *Journal of Environmental Analytical Chemistry*, 1 (103), pp. 1-3.
- FAVARO, Monica, *et alii* (2005), “La Medusa by Caravaggio: characterisation of the painting technique and evaluation of the state of conservation”, *Journal of Cultural Heritage*, 6 (4), pp. 295-305.
- FEDORCHUK, V. P. (1975), “Commercial types of mercury deposits”, *International Geology Review*, 17 (9), pp. 989-1006.
- FERRERAS ROMERO, Gabriel, *et alii* (2011), “*Virgen con el Niño, san Sebastián y san Roque*, obra de Bernardino Luini (investigación e intervención)”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 80, pp. 72-89.
- FERRERO CALABUIG, José Lorenzo, *et alii* (1999), “Estudio mediante fluorescencia de rayos-X de pigmentos amarillos en retablos valencianos de los siglos XV y XVI”, *Caesaraugusta*, 73, pp. 257-262.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2004), “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114, pp. 221-276.
- GIGANTE, Giovanni E., *et alii* (1990), “In situ ND analysis of 16th and 17th centuries Italian paintings”, en Ernst PERNICKA y Günther A. WAGNER (eds.), *Archaeometry '90: 27 Symposium on Archaeometry*, Basilea / Boston, Birkhäuser, pp. 255-264.
- GONZÁLEZ, Jorge (2018), “Los pigmentos esenciales en la paleta de los grandes maestros del Barroco”, en ttamayo.com <<https://www.ttamayo.com/2018/12/paleta-de-los-grandes-maestros-del-barroco>>.
- GREAVES, James L., y Meryl JOHNSON (1974), “New findings on Caravaggio’s technique in the Detroit ‘Magdalen’”, *The Burlington Magazine*, 116 (859) (octubre) (n.º esp. dedicado a Caravaggio y los caravaggiescos), pp. 564-591.

- HOCKNEY, David (2001), *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Nueva York Viking Studio.
- HÖLL, Rudolf (1978), "Time-and stratabound early Paleozoic scheelite, stibnite and cinnabar deposits in the Eastern Alps", *Verhandlungen der Geologischen Staatsanstalt*, 3, pp. 369-387.
- HRADIL, David, *et alii* (2007), "Microanalytical identification of Pb-Sb-Sn yellow pigment in historical European paintings and its differentiation from lead tin and Naples yellows", *Journal of Cultural Heritage*, 8 (4), pp. 377-386.
- JASIŃSKI, Mateusz (2019), "Cecco del Caravaggio's *Martyrdom of Saint Sebastian*: An investigation into caravaggisti painting technique and technology", *International Journal of Conservation Science*, 10 (2), pp. 271-278.
- MAUCHER, Albert (1976), "The stratabound cinnabar-stibnite-scheelite deposits (discussed with examples from the Mediterranean region)", en Karl H. WOLF (ed.), *Handbook of Strata-bound and Stratiform Ore Deposits*, Ámsterdam / Oxford, Nueva York, Elsevier, pp. 477-503.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2007), "Cena de Emaús", en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, Huesca, IEA, p. 254.
- MUR VENTURA, Luis (1936), "Huesca y sus ermitas: la de las Mártires", *Aragón*, 135, pp. 242-244.
- NAVAL MAS, Antonio, y Joaquín NAVAL MAS (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, 2 t., Madrid, Centro Nacional de Información Artística y Arqueológica, t. II.
- NEELMEIJER, C., *et alii* (2000), "Paintings – a challenge for XRF and PIXE analysis", *X-Ray Spectrometry*, 29 (1), pp. 101-110.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1797), *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imp. de Sancha.
- PERNICKA, Ernst, y Günther A. WAGNER (eds.) (1991), *Archaeometry '90: 27 Symposium on Archaeometry*, Basilea / Boston, Birkhäuser.
- RAMÍREZ BARAT, Blanca, *et alii* (2002), "Identificación del tipo de amarillo de plomo y estaño utilizado en muestras pictóricas de la escuela española: primeros resultados", en *Conservación del patrimonio, evolución y nuevas perspectivas: actas del I Congreso del GEIIC*, Valencia, Grupo Español del ICC, pp. 344-348.
- SCIUTTO, Giorgia, *et alii* (2018), "From macro to micro: An advanced macro X-ray fluorescence (MA-XRF) imaging approach for the study of painted surfaces", *Microchemical Journal*, 137, pp. 277-284.
- SCRIBNER III, Charles (1977), "In alia effigie: Caravaggio's London *Supper at Emmaus*", *The Art Bulletin*, 59 (3), pp. 375-382.
- SMITH, Stephen (2015), "Michelangelo Merisi da Caravaggio Beneath the Surface" <<http://www.threemagi.com/art/papers/Caravaggio.pdf>>.
- STORK, David G., y Yasuo FURUICHI (2011), "A computer graphics reconstruction and optical analysis of scale anomalies in Caravaggio's *Supper at Emmaus*", en *Computer Vision and Image Analysis of Art II: Proceedings of SPIE*, 7869, Bellingham, International Society for Optics Photonics.

- TVALCHRELIDZE, Alexander G. (1980), "Metallogeny of the central part of the Alpine Mediterranean fold belt", *International Geology Review*, 22 (1), pp. 99-108.
- WEIL, Phoebe Dent (2007), "Technical art history and archaeometry, II: An exploration of Caravaggio painting techniques", *Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação*, 1, pp. 106-110.

SECCIÓN ABIERTA

INVENTARIOS DE CAMPANAS EN EL ALTO ARAGÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN, RESULTADOS Y PROPUESTAS DE ACTUACIÓN

Joan ALEPUZ CHELET*

RESUMEN.— Desde 2016 se han desarrollado en varias comarcas del Alto Aragón una serie de estudios centrados en las campanas. Ello ha sido posible gracias a las ayudas a la investigación que anualmente convocan los centros de estudios comarcales. El resultado de esos estudios ha permitido documentar decenas de campanas, algunas de ellas de gran valor histórico y cultural, así como campanarios y otros elementos (relojes, matracas o carraclas, relojes solares, etcétera). La investigación ha sido el eje central que ha estructurado las diversas propuestas y ha marcado los objetivos de cada proyecto. Este es el motivo por el que ahora se pretende reflexionar sobre los trabajos desde la perspectiva del patrimonio y de la urgencia que supone el estudio de las campanas y sus instalaciones. El artículo está orientado al análisis de los resultados desde el punto de vista material y la consideración de las campanas y sus instalaciones como bienes muebles.

PALABRAS CLAVE.— Campanas. Campanarios. Inventario. Catálogo. Alto Aragón.

ABSTRACT.— Since 2016 a series of studies focused on bells have been developed in several regions of Alto Aragón. This has been possible thanks to the

* Asociación cultural Campaners de la Catedral de València. joanalepuzchelet@gmail.com
Todas las fotografías que se reproducen en el artículo han sido realizadas por el autor.

research grants that are convened annually by the regional study centres. The result of those studies has made it possible to document dozens of bells, some of them of great historical and cultural value, as well as bell towers and other elements (clocks, rattles, sundials, etc.). Research has been the central axis that has structured the various proposals and has marked the objectives of each project. This is the reason why it is now intended to reflect on the works from the perspective of the heritage and the urgency involved in studying the bells and their installations. The study is oriented to the analysis of the results from the material point of view and the consideration of the bells and their installations as movable property.

INVENTARIAR LAS CAMPANAS: UN RECONOCIMIENTO A UNOS BIENES PATRIMONIALES POCO (RE)CONOCIDOS

Una de las definiciones propuestas para un término tan complejo como *patrimonio cultural* se refiere a él como un conjunto de bienes muebles, inmuebles, inmateriales que hemos heredado del pasado y hemos decidido que merece la pena proteger como parte de nuestras señas de identidad (Querol, 2010). En ella se advierten dos ideas importantes: por un lado, la complejidad de delimitar el concepto; por otro, la importancia que las personas tenemos a la hora de percibir como patrimonio una serie de bienes tangibles e intangibles que nos han sido legados y con los que convivimos.

La ampliación de la noción del concepto de patrimonio cultural ha convertido toda una serie de bienes en susceptibles de ser reconocidos como tal. Desde que en el siglo XIX se acuñara el término *patrimonio* este ha sido continuamente transformado. Del patrimonio histórico se ha llegado al actual patrimonio cultural, algo que supone una ampliación de los bienes que pueden ser englobados por esa definición.

Esa ampliación ha hecho que actualmente se entienda que elementos como las campanas también pueden ser considerados como patrimonio por su valor tanto material como inmaterial. Aunque las campanas empiecen a verse desde esta perspectiva, a lo largo de los siglos han tenido un significado muy variable y complejo: poseen un halo de polivalencia que es aglutinador para la comunidad donde están, que las siente como propias y como tales las defiende (Alonso, 2008).

Así, su importancia es tal que en más de una ocasión los vecinos salieron en defensa de sus campanas para evitar su destrucción. En la localidad ribagorzana de Agualiu (Graus) cuentan que ello ocurrió en dos ocasiones durante el siglo XX. La primera fue durante la Guerra Civil. Como en muchas otras poblaciones, las campanas



*Campana de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Buera
(Santa María de Dulcis, Somontano de Barbastro).*

fueron tiradas desde la torre y arrastradas hasta la parte baja del pueblo. Dicen que, una vez allí, uno de los vecinos obligó a los causantes del daño a volver a subirlas. En los años ochenta, cuando un obispo quiso llevarse alguna de ellas a Torreciudad, otro vecino las protegió e impidió su traslado. En ambas situaciones se ejemplifica la importancia de las campanas para la comunidad local a la cual sirven, que llega a enfrentarse a aquellos que tratan de arrebatarlas o destruirlas.

Actualmente la valorización patrimonial de las campanas, como veremos, tiene muchas limitaciones, causadas en buena parte por el desconocimiento de la sociedad en general. Una de las medidas tradicionales para revertir ese desconocimiento ha sido la documentación, una medida que habitualmente ha acompañado el desarrollo de la legislación patrimonial, si bien parece que nunca acaba de completarse. En primer lugar, sirve para algo tan simple como localizar aquellos bienes susceptibles de convertirse en patrimonio y determinar su estado de conservación, su uso o los riesgos que corren a corto y medio plazo (Querol, 2010); en dos palabras: conocer e identificar. En segundo lugar, esta fase se sitúa en la base de una serie de estudios analíticos que permiten plantear medidas de prevención, control y mantenimiento (González-Varas, 2018). A ello se debe de sumar la difusión como medio para fomentar la valorización del patrimonio.

A modo de recapitulación, podríamos decir que la documentación del patrimonio cultural está en la base de su planificación porque permite obtener el conocimiento necesario para diseñar las estrategias destinadas a su conservación, su delimitación y su gestión (Fernández y Arenillas, 2017).

Pero, si la documentación es tan importante para las campanas, ¿por qué no se ha desarrollado un inventario o un catálogo más o menos complejo y global de las campanas del Alto Aragón? Una de las causas podría ser la tradicional división de las artes en mayores y menores. Las campanas han quedado encuadradas dentro de la segunda categoría y su fundición es valorada principalmente como una operación técnica. Como consecuencia, su estudio desde disciplinas como la historia o la historia del arte es muy reducida (Redondo, 1997), mientras que en otras, como la antropología, se les ha prestado mayor atención. Si bien existen inventarios más o menos complejos en algunos territorios (como la Comunidad Valenciana, una parte de las comarcas catalanas y zonas de Aragón, Castilla y León o La Rioja), a nivel estatal es una tarea que todavía está pendiente.

Las campanas presentan algunas peculiaridades que convierten su estudio y documentación en una tarea urgente. Su ubicación natural son los lugares elevados y, por tanto, poco accesibles. Aunque algunos campanarios, como los de las catedrales de Barbastro y Huesca o el del castillo de Benabarre, están abiertos al público y se pueden visitar, llegar hasta las salas de las campanas supone un esfuerzo físico y no se trata de espacios accesibles para todo tipo de personas (como aquellas con movilidad reducida).

Vinculado con este factor está el hecho de que, aunque su sonido resulte familiar para la comunidad local (tanto en ciudades como en pequeños núcleos), pocos conocen los detalles de sus inscripciones, su iconografía y su valor histórico (en caso de que se conserven campanas antiguas).

En consecuencia, los registros de campanas no contribuyen exclusivamente a identificar su valor patrimonial o a detectar los riesgos: también permiten su accesibilidad y conocimiento. Una forma de conseguirlo es su publicación en internet. Así, en la página web www.campaners.com, de la asociación cultural Campaners de la Catedral de València, se pueden consultar las fichas de decenas de campanas de las tres provincias aragonesas (<http://www.campaners.com/php/pais3.php?numer=2>).



Campana de la ermita de San Pedro Mártir de Pociello (Capella, Ribagorza).

ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ciertamente los primeros registros de campanas son tardíos en comparación con los de otros bienes patrimoniales, tanto en el Alto Aragón como en general en toda España. Ya se han señalado en el apartado anterior algunas de las causas, como su nula valorización como patrimonio hasta fechas relativamente recientes o la escasa atención que se les concede desde disciplinas como la historia o la historia del arte.

Los inventarios y los catálogos monumentales que se inician a principios del siglo XX no incluyen información sobre las campanas. Para que aparezcan las campanas en esos registros será necesario esperar hasta los años ochenta. Dentro de los dos volúmenes dedicados al partido judicial de Boltaña incluidos en el *Inventario artístico de Huesca y su provincia* (García Guatas, dir., 1992) se aportan de forma muy somera algunos datos relativos a las campanas, principalmente inscripciones, año de fundición, autor e imágenes religiosas. La relación es fragmentaria y se limita a un pequeño porcentaje de las campanas de parte de las actuales comarcas de Sobrarbe y La Ribagorza.

Unos años antes Francesc Llop i Bayo recorrió algunas poblaciones. La recogida de datos formaba parte de su tesis doctoral, dedicada a los toques de campana aragoneses, y en el trabajo de campo también registró información sobre algunas campanas, de las que en esos estudios, como en el anterior, no se tomaron fotografías. El mismo autor documentó, con Mari Carmen Álvaro Muñoz y otros campaneros, los conjuntos de los cuatro templos catedralicios de la provincia y la antigua catedral de Roda de Isábena, además de los de otras localidades altoaragonesas. En esa ocasión la documentación se centró exclusivamente en las campanas e incluyó imágenes detalladas de la totalidad de los bronce y sus instalaciones, así como de los respectivos campanarios.

Este era el estado de la cuestión antes de que se iniciaran las investigaciones. Las ayudas de los centros de estudios han permitido que actualmente esté documentada, aproximadamente, la mitad de la provincia. El carácter comarcal de esos centros determinó que se siguiera esta estructura para los trabajos, de forma que se han estudiado ya algunas comarcas, algunas en equipos de investigación: Bajo Cinca (XVII Beca de Investigación Amanda Llebot del Institut d'Estudis del Baix Cinca), Cinca Medio (XXVIII Beca de Investigación Joaquín y Mariano Pano del Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio), Sobrarbe (XIV y XV Ayudas a la Investigación del Centro de Estudios de Sobrarbe) y Somontano de Barbastro (XVIII Concurso de Investigación López Novoa del Centro de Estudios del Somontano de Barbastro). Por

otro lado, recientemente se ha publicado el estudio que recogía el inventario de las campanas de la comarca de La Jacetania (Ruiz y Sarrió, 2019).

Siglo XIV	2
Siglo XV	7
Siglo XVI	13
Siglo XVII	31
Siglo XVIII	85
Siglo XIX	107
Siglo XX hasta 1936	38
Siglo XX después de 1936	259
Siglo XXI	65
Total	607

Distribución por siglos de las campanas documentadas. (Fuente: elaboración propia)

La documentación ha constatado la presencia de campanas de alto valor histórico y cultural, tanto en lugares de culto como en edificios civiles, que apenas son valoradas como patrimonio cultural. La cronología es variable y abarca desde el siglo XIV hasta la actualidad. Entre las más antiguas documentadas hasta el momento destacarían dos: la de las Agonías de la catedral de Jaca y la de las horas del castillo de Benabarre.

La cronología de la campana de Jaca se ha situado alrededor del año 1300 (Llop y Martín, 1998). Esta datación se ha establecido en función de las inscripciones, compuestas con letra mayúscula gótica, y la forma de la campana. Además, el texto de la inscripción (la *tavola angelica* de santa Águeda) es muy usual en las campanas de esa época.

Si bien la campana de Benabarre no se pudo estudiar con el detenimiento necesario porque es inaccesible sin medios extraordinarios, una primera documentación parcial desde el exterior permitió identificar parte de las inscripciones. Estas coinciden en buena medida con las de la campana jaquesa y a su vez están presentes en otras documentadas en Cataluña y la Comunidad Valenciana: la Caterina de la catedral de Valencia (1305) y la Vella del instituto Lluís Vives de la misma ciudad (1319).



Inscripciones e imagen de San Miguel. Detalle de la campana gótica (1435) del castillo de Benabarre (Ribagorza).



Sala de las campanas de la iglesia parroquial de Santiago de Bierge (Somontano de Barbastro). En el centro, restos del yugo de una campana destruida seguramente en 1936.

El resto de las campanas documentadas hasta ahora son posteriores. Las fundidas antes de mediados del siglo XVI también presentan una datación complicada, pero algunas ya cuentan con el año de su fundición. En el castillo de Benabarre se conserva otra, fundida en 1435, que muestra los cambios que permiten fechar de manera aproximada muchas de las campanas de entre el siglo XV y mediados del XVI. Tiene inscripciones en letra minúscula gótica, la más común durante esa época. Por otro lado, la disposición de textos e imágenes en la superficie exterior presenta este esquema: asas decoradas en la parte superior; a continuación, dos inscripciones separadas con letra minúscula gótica entre las cuales hay varias imágenes (san Miguel, Cristo Varón de Dolores, el Calvario y la Virgen con el Niño), y cenefas en las partes central e inferior.

Este modelo se repite en varias campanas documentadas entre el siglo XV y parte del XVI en localidades como Aínsa (1501), Barbastro (1511), Graus (1527) o Abizanda (1538), así como en otras que tienen esas características pero no llevan el año de fundición. Por otro lado, desde mediados del XVI se advierten cambios, pues se incorpora una gran cruz en la parte central y se incluyen diversas advocaciones del santoral. Además, durante la década de los ochenta del mismo siglo aparece por primera vez la letra capital humanística de inspiración clásica.

La mayor parte de las campanas fundidas a partir del XVII sí presentan el año de fundición entre las inscripciones, tendencia que se mantiene durante los siglos posteriores. Es por ello por lo que su ubicación cronológica resulta más sencilla que la de las campanas anteriores.

Por otro lado, se ha documentado la masiva desaparición de campanas en la Guerra Civil (1936-1939) y la poca reposición que se produjo después de ella. El bronce era un material muy apreciado por durante los conflictos bélicos porque servía para la fundición de cañones y todo tipo de artillería. Si bien durante la contienda española la tecnología bélica ya utilizaba mayoritariamente otro tipo de materiales, decenas de campanas de la zona republicana de Huesca fueron lanzadas desde los campanarios. Algunos testimonios orales recuerdan que en Barbastro se amontonaron para su posterior traslado a Barcelona, mientras que en las poblaciones de Sin y Saravillo (ambas en Sobrarbe) recuerdan que sus campanas rotas quedaron abandonadas en un prado cercano a la segunda localidad. Excepcionalmente se salvaron íntegros algunos conjuntos (entre tres y cinco en cada comarca).

Por lo general se dejaron en los campanarios una o dos campanas, que solían ser las que daban las horas, con la intención de utilizarlas también para tocar a alarma. Las circunstancias económicas y sobre todo la despoblación limitaron mucho la reposición de campanas a mediados del siglo xx. En la mayor parte de las localidades se fundieron una o dos y los toques se adaptaron a las existentes.

También se han advertido otras consecuencias de la despoblación: el abandono y el traslado de las campanas. El silencio dejado por la marcha de los vecinos se hacía más patente cuando la campana quedaba muda o era bajada de la torre para depositarla en lugares habitados. Este hecho fue relativamente común en las comarcas de Sobrarbe y el Somontano de Barbastro. Por ejemplo, la campana de Ceresuela fue llevada a Bestué, la de Pallaruelo de Monclús a Tierrantona y la de Mipanas al santuario de los Dolores de Naval. También las campanas de Buil se reubicaron (una de ellas está en Morilla, núcleo de Ilche) y la de Sasé fue trasladada a Javierre de Ara. Por el contrario, se quedaron en los pueblos las campanas de Berroy, Escartín, Muro de Roda y Ota. Allí permanecen como testimonios silenciosos de la despoblación.

Por último, se ha constatado que las instalaciones de las campanas (los conjuntos de elementos que permiten su puesta en funcionamiento) tampoco ha recibido ninguna valoración como parte del patrimonio cultural. Por este motivo se han cambiado instalaciones sin conservar ni copiar las antiguas.

LA METODOLOGÍA

Desde la redacción de los estudios previos al desarrollo de los proyectos se preveía un intenso trabajo de campo, principalmente en campanarios y edificios con campanas. Sin dejar de lado los archivos, la consulta de bibliografía o cualquier otro tipo de documentación, se intuía que el grueso de la información se obtendría en los lugares que las conservaban.

Respecto a los criterios de selección, resultaba evidente que, si se trataba de dar una visión global del patrimonio campanero de cada comarca era necesario documentar la totalidad de las campanas existentes. La finalidad no era solo identificar aquellas que eran susceptibles de ser reconocidas por su valor histórico y cultural, sino más bien analizarlas en su conjunto desde la más antigua a la más moderna.



*A la izquierda, conjunto de una de las campanas de la colegiata de Alquézar (Somontano de Barbastro).
A la derecha, detalle de la cruz.*

En este proceso la fotografía ha resultado fundamental. En la actualidad el uso de la imagen digital dentro del proceso de recogida de datos es imprescindible y constituye una de las fuentes de información más importantes para desarrollar posteriores trabajos de investigación, conservación e intervención (Dugo y Rubio, 2017). La imagen digital permite además un seguimiento de la evolución del bien a lo largo del tiempo, en otras palabras, sirve para trazar la historia vital del bien documentado (Alba, 2014).

Por este motivo la documentación incluía fotografías de la totalidad de la campana, así como de su instalación. Con el fin de seguir un orden lógico que facilitase la recuperación de la información para su posterior análisis se fotografiaba en primer lugar el conjunto: campana + yugo o contrapeso (si lo tenía) y otros accesorios. A continuación se documentaban en detalle todos los elementos presentes (badajos, herrajes,

ejes de giro, etcétera). En especial se prestaba atención a las inscripciones y la iconografía porque después serían objeto de un detallado análisis. Además se tomaban tres medidas para obtener el peso de la campana: diámetro, labio y altura (sin las asas). El mismo proceso exhaustivo de documentación fotográfica se seguía en el caso de los campanarios.

La posterior recuperación de la información estaba destinada al análisis de inscripciones, la iconografía y la instalación de las campanas. Este se orientaba a la redacción de un trabajo final que englobaría los resultados de la investigación. Durante este proceso se advirtió que las campanas más antiguas son, por lo general, las que tienen unas inscripciones y una iconografía más complejas, resultado de los valores que la sociedad les otorgaba.



*Cruz con un eccehomo y varias medallas de san Medardo.
Castillo de Benabarre (1742).*

Por otro lado, en los inventarios que ya se están publicados en formato electrónico (en la página web www.campaners.com) a los resultados de la investigación se añaden otros campos de análisis, como el valor patrimonial o las propuestas de intervención. Cada caso se estudia de forma individual porque puede darse el caso de que en un mismo edificio se conserven dos campanas con valores muy diferentes. Por ejemplo, el campanario de la iglesia parroquial de El Grado (Somontano de Barbastro) tiene tres campanas: una de 1778, otra de 1847 y otra de 1994. Las primeras no se podrían refundir, atendiendo a su valor histórico y cultural, mientras que la de 1994 podría ser fundida de nuevo en caso de romperse. El criterio general que se acepta para proponer la conservación de la campana y la soldadura como alternativas a la refundición es que la campana no sea posterior a 1850, si bien en la práctica es común que en muchas zonas la fecha se retrase hasta bien entrado el siglo XX. Es más, en la Comunidad Valenciana es habitual que no se refundan campanas anteriores a 1936. Este criterio se planteó de acuerdo con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (Llop y Martín, 1998).

AVANCE DE LOS RESULTADOS

La documentación ha permitido visibilizar un patrimonio hasta ahora poco conocido. Una vez que se ha dado este primer paso, los datos obtenidos hacen posible formular una serie de hipótesis que podrán verificarse o descartarse mediante investigaciones posteriores, además de determinar qué campanas e instalaciones se deben proteger.

Una de las cuestiones que se plantean es el papel simbólico que las campanas tenían en la sociedad. Por este motivo no es casualidad que las más antiguas presenten inscripciones e imágenes que remiten a la protección divina. Los textos que corresponden a fragmentos de oraciones que se rezaban contra tormentas y otros males son los más comunes en las campanas fundidas entre los siglos XIV y XVI, y su uso posterior es residual. Estos son unos ejemplos:

- “ΧΡΙΣΤΟΣ ΡΕΧ ΒΕΝΙΤ ΙΝ ΠΑΧΕ ΔΕΥΣ ΗΜΟ ΦΑΧΤΥΣ ΕΣΤ”. Se traduciría como ‘Cristo Rey vino en paz, Dios se hizo hombre’. Está presente en las campanas de Abizanda (1538) y Boltaña (ca. 1550). Forma parte de una oración contra las tormentas.

- “MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIA LIBERATIONEM”. La expresión equivaldría a ‘De manera piadosa y voluntariamente sueno en honor de Dios y para liberar mi patria’. El texto, según la tradición, pertenece a la *tavola angelica*, una lápida que un ángel habría depositado en la tumba de santa Águeda. Esta santa fue la primera a la que se invocó contra tormentas y fenómenos atmosféricos. Está en campanas como la de la ermita de Bestué (finales del siglo xv o principios del xvi).
- “A FULGURE ET TEMPESTATE LIBERANOS DOMINE”. Su traducción sería ‘Del rayo y la tempestad, líbranos, Señor’. Su finalidad protectora es evidente. Pertenece a la campana de la iglesia de Planillo, fundida hacia el año 1550.



Nuestra Señora del Rosario (1773). Campana de la iglesia parroquial de Mequinenza (Bajo Cinca).

Los textos solían ocupar la parte superior de las campanas y se completaban con imágenes de san Miguel, Cristo Varón de Dolores, la Virgen con el Niño y el Calvario. Además era común que las letras que conformaban las inscripciones estuvieran decoradas con motivos vegetales o animales que también aparecían en otras partes de las campanas, especialmente los primeros.

Esos textos se utilizan en menor medida a partir del siglo xvii, que es cuando se sustituyen por una sencilla oración que acompaña los nombres de los santos a los que se dedican las campanas: “ora/orate pro nobis” (‘ruega / rogad por nosotros’). Un poco antes, a mediados del xvi, aparece en el espacio central de las campanas una gran cruz, elemento igualmente asociado a la protección. El repertorio de imágenes religiosas se amplió especialmente durante el xviii, y a las tradicionales se incorporaron las de san Benito con su medalla, santa Bárbara, san José o el Santísimo Sacramento representado por medio de una custodia.

En el siglo xx se advierte una paulatina simplificación de las inscripciones y las decoraciones, aunque perviven imágenes y textos anteriores. Su significado protector decae, y por extensión lo hace también el de las campanas, que pasan a ser simples objetos sonoros cuya función es avisar de las celebraciones.

Por otro lado, también resulta importante destacar la conservación de decenas de instalaciones tradicionales. Por *instalación* entendemos el conjunto de los accesorios que hacen posible la puesta en funcionamiento de una campana, que principalmente son el yugo (contrapeso para sujetar la campana en el vano), los herrajes (piezas metálicas que sirven para fijar la campana al yugo), el badajo (pieza alargada con una bola en un extremo para golpear la campana) y los ejes (situados en el yugo) que permiten el movimiento de la campana.

Se trata de instalaciones tradicionales cuando todos esos elementos están vinculados con el uso dado a las campanas antes de la mecanización de su toque. Generalmente el yugo será de madera (de perfil muy diferente en función de la zona o del pueblo), el badajo de metal (todo de una pieza o con parte de madera y un disco metálico en un extremo) y los ejes rectos o acodados (en forma de L) y los herrajes se fijarán mediante un sistema de cuñas (desde mediados del siglo xx con tornillos).

Las instalaciones son lo menos valorado dentro de la dimensión patrimonial de las campanas porque se tiende a dar importancia exclusiva al bronce. En consecuencia,



Campana con instalación tradicional. Iglesia parroquial de Salinas de Hoz (Hoz y Costean, Somontano de Barbastro).

incluso en la actualidad se cambian yugos de madera antiguos por otros nuevos que no guardan relación con los tradicionales. Excepto en contadas ocasiones, ni los yugos ni otros accesorios se restauran o se copian.

Durante la segunda mitad del siglo xx se difundió un modelo de mecanización muy agresivo con los usos tradicionales de las campanas y con su conservación. Ese modelo, impulsado por algunas fundiciones, contemplaba la destrucción de los yugos de madera y su sustitución por otros de hierro. En función de la capacidad económica del cliente, esta actuación se completaba con la instalación de motores de bandeó y electromazos.

Afortunadamente, las limitaciones económicas no permitieron que este fenómeno se expandiera con la misma incidencia que en otros lugares (como la Comunidad Valenciana). Por este motivo se conservan numerosos ejemplos de instalaciones tradicionales.

Uno de los cambios positivos que se han realizado en las últimas restauraciones ha sido la renovación de los mecanismos de motorización de los toques de campana. Los actuales motores y martillos eléctricos hacen sonar las campanas con mayor respeto al instrumento y en cierto modo imitan el estilo de los antiguos campaneros.



*Campana con instalación modificada para su mecanización.
Iglesia parroquial de San Esteban de Estadilla (Somontano de Barbastro).*

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE ACTUACIÓN

El trabajo hecho hasta ahora constata la urgencia de llevar a cabo una documentación completa de las campanas conservadas en el Alto Aragón que permita localizar las de las comarcas no estudiadas todavía y contribuya a su conocimiento, protección y valorización patrimonial. Esta es la propuesta de actuación que se considera más necesario llevar a cabo.

Es importante destacar de nuevo el interés que los centros de estudios comarcales han puesto en el desarrollo de estos trabajos de inventario. Gracias a ello se ha podido documentar y dar a conocer un conjunto de bienes patrimoniales que habían pasado, en la mayor parte de los casos, inadvertidos. Por otro lado, la difusión de los resultados no se ha limitado a su publicación: también se han organizado actividades como la presentación del estudio “Campanas y campanarios en el Somontano”, acto que tuvo lugar en Salas Altas en octubre de 2018 y que estuvo precedido de una muestra de toques en la ermita de la Candelera.

Por otro lado, la documentación ha permitido identificar muchos de los riesgos que corren las campanas. Se han señalado ya algunos de ellos, como la despoblación o la falta de reconocimiento como patrimonio tanto de las mismas campanas como de sus instalaciones. La despoblación supone que su uso sea mucho menor que el que se les daba hasta mediados de los años cincuenta y, en consecuencia, habitualmente se encuentran en un estado de conservación muy precario.

La falta de reconocimiento como patrimonio de las campanas y sus instalaciones hace que no se valoren como partes de un conjunto. Las modificaciones que no tienen en cuenta sus usos alteran los valores de los instrumentos y rompen con las costumbres locales. Documentar las instalaciones, en especial las tradicionales, es una tarea que nuevamente debe calificarse de urgente.

Con la documentación también se consigue, al menos, identificar aquellos bienes susceptibles de recibir la consideración de patrimonio cultural. Por este motivo ha de llenarse el vacío de conocimiento que existe en aquellas zonas que no se han documentado todavía siguiendo una metodología similar a la desarrollada en anteriores estudios.

Por último, es necesario llegar a la sociedad. Las campanas estaban íntimamente ligadas a la vida comunitaria (y en muchas ocasiones todavía lo están en la actualidad).



Dos de las campanas de la iglesia parroquial de Aguinaliu (Graus, Ribagorza), fundidas a finales del siglo XVII.

Fomentar la accesibilidad de algunos campanarios es una medida que puede contribuir a ello, siempre que se remarque que el campanario no es solo un mirador con buenas vistas del entorno urbano o del paisaje circundante. Aunque en muchas ocasiones las campanas tienen un alto valor histórico y cultural, no se suele destacar su importancia.

Sin embargo, es cierto que la accesibilidad tiene un límite y no puede alcanzar a todo el mundo. Ese límite estaría en la propia seguridad del bien. La publicación de inventarios o catálogos de campanas, tanto de forma impresa como en soporte digital, es una medida que puede paliar esta carencia. También actividades como las exposiciones de campanas en casos de restauración, las conferencias y las publicaciones contribuyen a su conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, Ester (2014), “Catálogo e inventario como instrumentos para la gestión del patrimonio cultural”, en Ramón LÓPEZ MARTÍN (coord.), *Educación y entorno territorial de la Universitat de València: conferencias impartidas en el Programa Universitat i Territori*, Valencia, Universitat de València, pp. 67-84.
- ALEPUZ CHELET, Joan, Antoni RUIZ I ENGRA y Pau M. SARRIÓ ANDRÉS (2019a), *Campanarios, campanas y toques del Cinca Medio: estudio e inventario*, Monzón, Cehimo.
- Antoni RUIZ I ENGRA y Pau M. SARRIÓ ANDRÉS (2019b), “Campanarios, campanas y toques de Sobrarbe: propuestas de estudio y catalogación (primera fase)”, *Revista del Centro de Estudios de Sobrarbe*, 17, pp. 171-262.
- y Sandra ESPADAS MACIÀ (2020), “Estudio y análisis del patrimonio sonoro de Sobrarbe: el paisaje de campanarios, campanas y toques en la comarca altoaragonesa. 2.ª parte”, *Revista del Centro de Estudios de Sobrarbe*, 18, pp. 259-367.
- ALONSO PONGA, José Luis (2008), *Las campanas*, León, Diario de León.
- DUGO COBACHO, Isabel, y Teresa RUBIO LARA (2017), “La fotografía digital como herramienta documental”, en Cruz MUÑOZ VALLE, Isabel FERNÁNDEZ CACHO y Juan Antonio ARENILLAS TORREJÓN (coords.), *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 210-233.
- FERNÁNDEZ CACHO, Isabel, y Juan Antonio ARENILLAS TORREJÓN (2017), “Criterios generales para la documentación e información del patrimonio cultural”, en Cruz MUÑOZ VALLE, Isabel FERNÁNDEZ CACHO y Juan Antonio ARENILLAS TORREJÓN (coords.), *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 16-39.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (dir.) (1992), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, t. III: *Partido judicial de Boltaña*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio (2018), *Conservación del patrimonio cultural: teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra.
- LLOP I BAYO, Francesc, y Francesc Xavier MARTÍN NOGUERA (1998), *Inventarios de campanas*, <<http://www.campaners.com/php/textos.php?text=1172>> [consulta: 15/3/2020].
- QUEROL FERNÁNDEZ, María Ángeles (2010), *Manual de gestión del patrimonio cultural*, Madrid, Akal.
- REDONDO CANTERA, María José (1997), “Maestros campaneros y campanas en Valladolid y su provincia (siglos XVI al XX): estado histórico-artístico de la cuestión y datos documentales”, en Eloy GÓMEZ PELLÓN y José GUERRERO CAROT (eds.), *Las campanas: cultura de un sonido milenario. Actas del I Congreso Nacional*, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 133-158.
- RUIZ ENGRA, Antoni, y Pau M. SARRIÓ ANDRÉS (2019), *El paisaje sonoro de la Jacetania: campanas, toques y relojes públicos*, Jaca, Asociación Sancho Ramón / Comarca de La Jacetania.

LA VICTORIA ESCATOLÓGICA SOBRE EL ANTICRISTO Y LOS JUDÍOS EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE BARLUENGA

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La iglesia de San Miguel de Barluenga, de finales del siglo XIII, posee un excepcional programa iconográfico todavía poco estudiado en lo relativo a sus líneas generales y sus complementos. Esta investigación plantea que las pinturas muestran una gran preocupación por el destino último de los hombres al final de los tiempos. Por eso sus protagonistas, Cristo juez en majestad, el crismón y san Miguel, defienden a los cristianos de una amenaza que anuncia el Apocalipsis, una amenaza tan terrible como el pecado y la muerte: el anticristo y sus seguidores, que en Barluenga están tipificados como judíos.

PALABRAS CLAVE.— San Miguel de Barluenga. Anticristo. San Miguel. Crismón. Anfisbena. Antisemitismo.

ABSTRACT.— The church of San Miguel de Barluenga, dating from the end of the 13th century, has an exceptional iconographic programme, whose general lines and complements have yet been little studied. This research suggests that the paintings reveal a great preoccupation for the ultimate destiny of man at the end of time. For this reason its protagonists, Christ the Judge on the Throne of Majesty, the Chrismon and Saint Michael, defend Christians from a threat that heralds the Book of Revelation, a threat as terrible as sin and death: the Antichrist and his followers, who in Barluenga are typified as Jews.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com. Agradezco a Gonzalo Fontana Elboj su puntual revisión del texto y sus acertadas sugerencias.

LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE BARLUENGA

La iglesia de San Miguel de Barluenga está construida en un pequeño altozano ubicado a la entrada de la localidad y en medio del cementerio. Su exterior, muy modesto, sin ningún adorno accesorio, solo está animado con una sobria portada en arco de medio punto doblado, abierta en la sección de poniente del lado sur. Tal sencillez no permite intuir en absoluto el espléndido programa iconográfico pintado en el interior, que en la actualidad se desarrolla especialmente en tres secciones: el presbiterio, de testero recto; la cumbreira de la techumbre —un cierre de madera a dos aguas sobre cuatro arcos diafragma—, y el arco triunfal, función que realiza el diafragma correspondiente que se encuentra entre la nave y la cabecera.

Desde que Ricardo del Arco las registrara en su estudio “La pintura mural en Aragón” (1924)¹ las pinturas fueron analizadas por los principales investigadores del tema desde el punto de vista formal y también temático, pero hasta 1985 el conjunto



*Exterior de la iglesia de San Miguel de Barluenga. Costado meridional.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

¹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, “La pintura mural en Aragón”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, xxxii (1924), pp. 221-237.

no contó con un estudio monográfico, el llevado a cabo por Carlos Perrela Larrosa,² que constituye el obligado punto de partida para este artículo. En cuanto a cronología, Perrela llegó a la conclusión de que la iglesia fue construida a finales del siglo XIII por similitudes contrastables de su cubierta con la de San Miguel de Huesca (firmada y datada en 1284) y de sus pinturas murales con las de San Fructuoso de Bierge (segundo maestro) y San Miguel de Foces, comenzadas en 1302.³ Más tarde Paulino Rodríguez Barral presentó estas pinturas en el marco de la pintura apocalíptica medieval de la Corona de Aragón.⁴ Ambos estudios fueron realizados antes de que la restauración de 2003 sacara a la luz más fragmentos pictóricos en la sección inferior del presbiterio.⁵

Aquí solo nos vamos a ocupar de las figuras principales de las pinturas: Cristo, el crismón y, por supuesto, san Miguel, el titular de la iglesia, destacados en Barluenga como los protagonistas heroicos de los últimos tiempos. Como ya indicó Perrela, el juicio final centra el programa iconográfico de la iglesia.⁶ Sin embargo, este tema se combina con un especial reconocimiento a san Miguel (está narrada la leyenda del monte Gargano en el lado de la epístola del presbiterio) y con referencias a san Cristóbal, patrón de la buena muerte (con escenas también en el presbiterio, pero en el lado del evangelio), así como al primer juicio (por la *psicostasis* de la parte baja del testero) y a sus resultados: en buena parte de la sección inferior del presbiterio los demonios aplican tormentos a las almas condenadas y en el lado oriental del arco triunfal los ángeles elevan al cielo las almas salvadas.

² PERRELA LARROSA, Carlos, "Aportación al estudio del arte funerario en Aragón: San Miguel de Barluenga", en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1986, pp. 375-386.

³ *Ibidem*, pp. 379-381.

⁴ *La imagen de la justicia divina: la retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral dirigida por Joaquín Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona <<https://www.tdx.cat/handle/10803/5191>>. Las pinturas han sido reseñadas también por otros autores. Ana Isabel LAPEÑA PAÚL abordó los episodios correspondientes a san Miguel y san Cristóbal en su estudio "Santos y devociones preferidas en Aragón en los siglos de esplendor del canto gregoriano", en Luis PRENSA y Pedro CALAHORRA, *IX Jornadas de Canto Gregoriano. Antiphonarium de sanctis. Los santos aragoneses medievales: sus imágenes, sus historias, sus músicas; X Jornadas de Canto Gregoriano. De nuevo con los mozarabes: sus beatos y sus códices, sus melodías y su herencia en códices gregorianos*, Zaragoza, IFC, pp. 13-52, esp. pp. 30-33 e ils. pp. 45-46.

⁵ Afectados por la humedad, no se encuentran en buen estado de conservación, y se ha perdido mucha capa pictórica, pero en algunos de ellos se pueden identificar figuras y acciones. Da cuenta de la restauración Antonio García Omedes en la entrada correspondiente de su blog <http://www.romanicocaragones.com/3-Somontano/990379-Barluenga3.htm>.

⁶ PERRELA LARROSA, Carlos, "Aportación al estudio...", est. cit., pp. 378-379.

De todo el conjunto de imágenes complementarias, las más relevantes para nuestro caso son las de san Miguel en el monte Gargano. Es muy significativo que con ellas se haga patente la capacidad del arcángel para interceptar flechas en los lugares que ocupa, como ocurrió según la leyenda en el siglo v en la cueva del citado monte ubicado en la región de Apulia, porque la iglesia de Barluenga también está *atacada*, simbólicamente, por infinidad de flechas que parecen llegar desde las alturas. La solera del edificio y los diferentes tramos de la cubierta están repletos de estos elementos amenazadores: por separado sus dos componentes podrían ser solo dientes de sierra y bandas verticales, pero al presentarse combinados conforman una infinidad de proyectiles.

¿Pero realmente tiene sentido un asedio de este tipo? Si tenemos en cuenta que san Miguel en Gargano defendió el lugar contra los herejes y, además, nos remitimos a la conceptualización de los falsos dioses desde los padres del desierto, cabe pensar que quienes pretenden ingresar y profanar el espacio sagrado de la iglesia son demonios, seres en su mayoría aéreos, como señalaba Evagrio Pónico (*Kephalaia gnostica*, I, 68). Por otro lado, algunos *Apophthegmata patrum* conciben los demonios como un ejército asociado al poniente, sede del mundo de las tinieblas, al igual que se situaba tradicionalmente a los ángeles en el oriente como los hijos de la luz.⁷ Este dualismo explicaría que, para aumentar la protección contra el ataque, la puerta de la iglesia de Barluenga, como ocurre en otras coetáneas de los somontanos de Huesca y de Barbastro, se encuentre en el lado sur, no en el hastial de poniente, sin duda para no abrir un hueco —siempre franqueable y necesitado de protección— allí donde el peligro es mayor. Incluso en un espacio escatológico y apocalíptico como el de Barluenga, esas flechas podrían recordar el asedio de Gog y Magog contra el campamento de los santos (la propia iglesia) al que se refiere el Apocalipsis (20, 7-9). En el *Apocalypse en vers français* (1220-1270), conservado en la Bibliothèq̃ue municipale de Toulouse, los feroces atacantes tienen por narices grandes protuberancias curvilíneas (f. 49v) con las que se ridiculizaba a los judíos, identificados con el mal en todo el programa estudiado.⁸

⁷ FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio, “Demonología de los *Apophthegmata patrum*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1972), pp. 464-491, esp. p. 483.

⁸ Paulino Rodríguez Barral da cuenta de cómo se relacionó a los judíos con el anticristo sobre todo a finales de la Edad Media en *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 235-248. Acerca específicamente de Gog y Magog, tres tradiciones se conciliaron para convertirlos en pueblos judíos destructores. En primer lugar, según una versión en griego del *Romance de Alejandro*, el gran conquistador confinó a las “naciones



Ataque de Gog y Magog a la fortaleza de los santos. Apocalypse en vers français, 1220-1270, f. 49v. (Bibliothèque municipale de Toulouse)

En cuanto al colorido, también simbólico, los murales de Barluenga presentan dos colores básicos, el blanco y el rojo —la pareja de opuestos principal en su momento—, utilizados tanto en la vertiente positiva como en la negativa, ya que, como explica Michel Pastoureau, todos los colores en la Edad Media presentaban esa ambivalencia.⁹ A ellos se suman el azul, que destaca los ámbitos celestes; el amarillo, que señala a varios de los traicioneros demonios, y el negro, que alerta de lo más nocivo y peligroso.

inmundas” detrás de una barrera en las montañas del Cáucaso para proteger al mundo civilizado. Por otro lado, la cristiandad identificó a los enemigos apocalípticos, Gog y Magog, con los pueblos aislados por Alejandro. Y a finales del siglo XIII el erudito parisino Pedro el Comedor asoció los pueblos atrapados, es decir, Gog y Magog, con las diez tribus perdidas de Israel. Voss, Rebekka, “Entangled Stories: The Red Jews in Premodern Yiddish and German Apocalyptic Lore”, *AJS Review*, 36/1 (abril de 2012), pp. 1-41, esp. pp. 4-5. Según el *Roman d’Alexandre* de Lambert Le Tort (ca. 1170), Gog y Magog permanecerán encerrados hasta el advenimiento del anticristo, y entonces unirán a él sus huestes.

⁹ PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Kats, 2011.



Interior de la iglesia de San Miguel de Barluenga. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

DEL JUICIO PARTICULAR AL JUICIO FINAL

La escatología medieval fue dando forma a la existencia de un juicio divino además del que anuncian las Escrituras para el final de los tiempos (Mateo 25 y Apocalipsis 20). En su configuración más acabada, del siglo xv, el primer juicio tendría lugar inmediatamente después de la muerte física y su resultado sería muy importante para el hombre medieval, pues de él dependería que su alma fuera condenada por sus pecados o se salvara gracias a sus méritos, y en ese caso fuera directamente al cielo, o bien debiera pasar primero por el purgatorio —el tercer lugar del más allá, según Le Goff— con el fin de redimir sus faltas antes de incorporarse a la morada celestial.

Para algunos autores, desde el siglo XIII, la trascendencia de ese primer juicio anticipa el declive en cuanto a la importancia del juicio final. Jérôme Baschet, sin embargo, no lo considera así en absoluto.¹⁰ Baschet argumenta, en la línea de Aaron J. Gourevitch, que los dos juicios, lejos de suplantar el uno al otro, conviven a lo largo de la Edad Media, y que, a pesar de lo contradictorio de su existencia simultánea (santo Tomás afirmó que Dios no juzga dos veces lo mismo, de acuerdo con el principio jurídico romano *non bis in idem*), y también de la aparente inutilidad del segundo, el juicio final no queda marginado, sino que, al contrario, sigue gozando de una marcada preeminencia, lo cual, por otro lado, no es de extrañar, porque da lugar a la resurrección de la carne. Los programas medievales sobre los novísimos articulan los dos juicios, y eso hace que coexistan las imágenes de ambos,¹¹ como sucede en Barluenga, según se ha explicado.

En esta iglesia las imágenes más importantes son las del testero y las del arco triunfal, ambas integradas en motivos y composiciones fáciles de interpretar hasta un determinado nivel. No hay duda de que en el arco previo al presbiterio se representó el juicio final y que la mitad superior del testero se dividió casi a partes iguales entre Cristo y san Miguel, pero requiere una explicación bien razonada la presencia allí de estas dos figuras y su relación con los últimos acontecimientos de la historia.

¹⁰ BASCHET, Jérôme, "Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?", *Revue Mabillon*, 6/67 (1995), pp. 159-203.

¹¹ *Ibidem*, p. 191.

Parecería lógico, como se ha explicado, que el juicio final solo viniera a corroborar lo dictaminado en el primero y que, por tanto, en el caso de los resucitados cuyas almas ya hayan sido salvadas, los dos componentes, alma y cuerpo, se reunieran para gozar en la Jerusalén celeste con Cristo por toda la eternidad. Sin embargo, según exponen las pinturas de Barluenga, la Edad Media creía en la existencia de un impedimento crucial para que los buenos cristianos recibieran el premio merecido. Aparte de vencer al pecado (con sus buenas obras) y a la muerte (por la virtud de Cristo), todavía debían enfrentarse (y ser salvados) de otro enemigo no menos peligroso que los anteriores, el anticristo, cuya aparición, además, se consideró una de las señales inequívocas del fin de los tiempos (1 Juan 2, 18). Y precisamente en el anticristo, sus correligionarios y la forma de derrotarlos se enfoca el programa iconográfico del testero de Barluenga. Por ello cobran un valor heroico sus dos grandes protagonistas: Cristo juez, sentado en su trono revestido de toda su majestad, y san Miguel, que alancea a un animal monstruoso de siete cabezas, como la bestia del mar pero con rasgos particulares y acusadores contra un determinado colectivo religioso y étnico, como veremos después.

Lo anterior se muestra como fundamental para que se cumpla la Escritura y llegue el fin de los tiempos con garantía de salvación para los cristianos. El arco triunfal, por asociación de conceptos, es el mejor lugar para poner en escena cada elemento del juicio final. Aprovechando los valores semánticos de cada sección, se disponen el tribunal (Cristo, en el centro) y los abogados (santas y santos, a los lados) en la parte superior y los convocantes (ángeles con sus tubas) en el lado de poniente de los pilares, mientras que los difuntos salen de sus tumbas en toda la extensión del intradós, un lugar perfecto para evocar el interior de la tierra. Como era habitual en la época, entre los resucitados solo se distinguen figuras de dos estamentos: nobles (quizás reyes) y clérigos. Y seguramente para explicar su presencia basta la justificación que da Émile Mâle para situaciones parecidas en Bourges y Mans: en ambos casos el cortejo de los elegidos es abierto por un rey y un fraile franciscano porque en ese tiempo las suyas se consideraban las almas más puras.¹²

Analicemos con detenimiento las pinturas del testero para averiguar cómo la historia se pudo cerrar de manera conveniente para los cristianos.

¹² MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Ernest Leroux, 1898, p. 482.



Muro testero de la iglesia de San Miguel de Barluenga. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

CRISTO ES RECONOCIDO Y SE MUESTRA A SÍ MISMO COMO DIOS

Cristo en su trono celestial, en la sección del testero que corresponde al evangelio, aparece envuelto en una mandorla y es glorificado en su segunda venida a la tierra como en Apocalipsis 4. Arriba se conservan en muy buen estado dos figuras del tetramorfos, el hombre (Mateo) y el águila (Juan), ambos con filacterias, aunque en la parte inferior apenas pueden adivinarse el león de Marcos y el toro de Lucas. Muy interesante resulta que entre ellos, a mitad de la altura, se hayan dispuesto dos ángeles para sostener la mandorla (como si se tratara de un crismón), lo que significa, siguiendo el esquema de la *ascensio animae*, pero utilizado en sentido contrario, que Cristo ha descendido del cielo (Mateo 13, 26), cuyo aspecto físico (tonalidad azul y estrellas) muestra la citada almendra mística.

Como principio y fin, Cristo se asocia a alfa y omega, letras integradas en su nimbo crucífero, un complemento que aquí funciona como un crismón, pues las dos partes de su brazo horizontal exhiben la inscripción “EGO SUM / ALPHA ET [OMEGA]”. La manifestación divina de Cristo es corroborada por sus acompañantes, las figuras del tetramorfos —que, como sucede en Apocalipsis 4, 8, han de proclamar sin descanso: “Santo, santo, santo es el Señor Dios, el Todopoderoso, el que era, el que es, y el que

vendrá”—, y también por el serafín que hay justo debajo de la ventana, cuya luz parece disipar los velos de las tinieblas. Sus dos pares de alas, uno en la espalda y otro en el pecho, rojas parcialmente, están llenas de ojos. Dada su elevada jerarquía, a este ángel le corresponde un lugar tan próximo a la divinidad que tiene un conocimiento directo de ella y puede identificarla, como demuestra con sus gestos. Ubicado a la derecha de Cristo y debajo del crismón, el signo que lo representa, el serafín señala a Cristo con el dedo índice de la mano izquierda y quizás (la pérdida de capa pictórica no permite asegurarlo) con el dedo correspondiente de la derecha hace lo propio con el crismón, lo que subrayaría la relación de identidad entre uno y otro.¹³



Cristo en majestad con ángeles tenantes y rodeado del tetramorfos.

A la derecha, un serafín de alas oceladas señala a Cristo.

Testero de la iglesia de San Miguel de Barluenga. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)

¹³ Los seres con ojos que vigilan y cuidan presencias divinas tienen una larga tradición y son muy abundantes en las iglesias románicas del siglo XII. Serafines repletos de ojos rodean el carro de Dios en la parte inferior del ábside de la iglesia de Santa María de Aneu (Lérida), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. También hay ojos en los serafines de los ábsides de San Pablo y San Pedro de Esterri de Cardós y Santa Eulalia de Estaon, pero quizás los más conocidos sean los de las iglesias hermanas de San Clemente y Santa María de Tahull, consagradas con un día de diferencia por san Ramón, obispo de Barbastro, en 1123.

EL ANTICRISTO JUDÍO

Si Cristo en este punto de su misión ratifica su función salvífica mediante su presencia y su manifestación, a san Miguel le corresponde un papel plenamente activo. Se presenta en la mitad sur del testero armado con lanza y escudo, marcados ambos con la señal de la cruz, y en el momento de alancear un ave con algunos rasgos de dragón y multicéfala, de tipo anfibena porque posee cabezas tanto en la parte delantera (cinco) como en la trasera (dos). Dichas cabezas, crecidas en los extremos de largos cuellos, arrojan fuego y muerden con sus afilados dientes de sierra el manto y el escudo del arcángel, pero su violencia es inútil: la lanza de san Miguel atraviesa ya dos de las cinco cabezas delanteras del monstruo —incluida la principal—, que quedan ensartadas en el arma de forma decreciente.

Y el punto que se debe dilucidar ahora es este: ¿qué o quién es el terrible adversario del arcángel? Para ello hay que situarse en el momento último y más crítico de toda la historia, el que decide el futuro de los hombres para toda la eternidad. Recordemos que para los cristianos Cristo es el Mesías que ha traído la salvación, que con su muerte y su resurrección ha vencido al pecado y a la muerte, pero que la absoluta y última destrucción de las potencias del mal solo culminará en un tiempo futuro, al final del mundo, después del milenio —en el que el demonio será encadenado— y de que la maldad despliegue de nuevo su poder. Ese periodo, no obstante, será breve porque muy pronto, después de múltiples catástrofes, tendrá lugar el juicio final, en el que a cada hombre se le asignará su destino definitivo.

Los exégetas hicieron grandes esfuerzos para averiguar cuándo se produciría el fin de los días y en qué orden sucederían los acontecimientos, pues ni el Apocalipsis ni otros libros escriturales lo establecen con claridad. Para san Agustín, la última hora será larga, pero será la última, y en ella primero vendrá el anticristo y después tendrá lugar el juicio final (homilía 3, 3). Concretamente, asegura que se producirán estos acontecimientos y en este orden: “la vuelta de Elías el Tesbita, la conversión a la fe de los judíos, la persecución del Anticristo, la actuación de Cristo como juez, la resurrección de los muertos, la separación de buenos y malos, la conflagración del mundo y su renovación” (*La ciudad de Dios*, xx, 30, 5). De todo lo previsto, las acciones del anticristo y su auténtica identidad son lo más desconocido, porque este ser no se menciona en el Apocalipsis y solo se hace referencia a él en las dos primeras cartas de Juan: “Hijos míos, ha llegado la última hora. Ustedes oyeron decir que vendría el anticristo; en realidad,

ya han aparecido muchos anticristos, y por eso sabemos que ha llegado la última hora” (1 Juan 2, 18). Además Juan aborda una cuestión muy importante para nuestro propósito, pues identifica con los *anticristos* a todos aquellos individuos que no pertenecen a Dios y que no están vinculados a él (1 Juan 2, 18-19, y 4, 2-3), porque no confiesan que Cristo es la encarnación de Dios y se comportan como *seductores* (2 Juan 7).¹⁴

La literatura sobre el anticristo cristiano es muy extensa y antigua. Como explica Ramón Teja Casuso, se trata de una creación relacionada con el gran drama anunciado por el Apocalipsis, pero al mismo tiempo se concibe como una figura real, de acuerdo con las concepciones históricas propias de la tradición judeocristiana.¹⁵ Teja recuerda que se alimenta de las ideas judías sobre los antimesías, entendidos como individuos o poderes que se oponían a la esperanza de la llegada de un mesías que liberaría a Israel. Para los cristianos, el antimesías coincide con el anticristo, su antagonista y su contrario; así, el nacimiento de Cristo da lugar al *nacimiento* del anticristo, quien ha de ser también un hombre, un tirano que con la ayuda de Satán logre engañar a la humanidad y hacerse pasar por Cristo, desencadenando de este modo la última y más feroz persecución contra la Iglesia.¹⁶

En la segunda mitad del siglo II la patrística realizó las primeras reflexiones teológicas sobre esta inquietante figura. Ireneo en su *Adversus haereses* abordó el significado del “Número o Marca de la Bestia” del mar, el 666. Para él, si Jesús con su llegada y su presencia entre los hombres contribuyó a recapitular todo el bien desde el principio de los tiempos, el anticristo tendría que aparecer del mismo o de semejante modo, pero para actuar en sentido opuesto (*Adversus haereses*, v, 28, 22).¹⁷ Además, Ireneo identificó perfectamente la procedencia del adversario escatológico por antonomasia al señalar que provendría de la tribu de Dan porque según Jeremías esta no estaría entre las escogidas para convertirse en objeto de la salvación (Jeremías 8, 16; *Adversus*

¹⁴ CUESTA FERNÁNDEZ, Jorge, “Apocalíptica y fin del mundo en el cristianismo primitivo: el anticristo en Comodiano y Victorino de Petovio”, en *Construyendo la Antigüedad: Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA III)*, 2017, Murcia, Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía de la Universidad de Murcia, pp. 483-508, esp. p. 484.

¹⁵ TEJA CASUSO, Ramón, “El nacimiento del Anticristo: apocalíptica y milenarismo en el judaísmo tardío y en el cristianismo primitivo”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales*, Nájera, IER, 1999, pp. 65-86, esp. p. 68.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ CUESTA FERNÁNDEZ, Jorge, “Apocalíptica y fin del mundo...”, est. cit., pp. 484-485.

haereses, v, 30, 2). Al asignársele un origen judío, el anticristo y antimesías tendría otro paralelismo con Cristo. No habría duda de que los judíos no solo reconocerían, sino que también admitirían al anticristo como su legítimo soberano;¹⁸ de hecho, su gran objetivo sería que se le adorase como a un dios, pretensión que lograría al tomar el control del Templo de Jerusalén.¹⁹ Poco después, para Hipólito, el anticristo también había de ser un judío nacido de la tribu de Dan, no el propio Satán o Satanás, sino su *encarnación*, que congregaría al pueblo judío y levantaría el Templo de Jerusalén (*De antichristo*, 27). A diferencia de Ireneo, Hipólito afirmaba que la bestia apocalíptica de referencia era la de la tierra, por sus cuernos semejantes a los de un carnero.²⁰

Exégetas posteriores dirigieron la búsqueda del anticristo a Roma —enemiga de los cristianos durante siglos— y los tiranos redivivos de otros imperios.²¹ San Agustín, después de examinar la segunda epístola de san Pablo a los tesalonicenses, y retomando distintas opiniones, apunta al Imperio romano o a Nerón resucitado (*La ciudad de Dios*, xx, 19, 3). Asegura que la Iglesia tendrá que soportar la “crudelísima tiranía del Anticristo durante un periodo de tiempo” hasta que los santos reciban el reino eterno en el juicio final (*ibidem*, 23, 1). Para él, de acuerdo con 2 Tesalonicenses 2, 8, en su segunda parusía Cristo destruirá con el aliento de su boca y el resplandor de su venida al *impío*, entendido como el anticristo (*ibidem*, 19, 1). Como veremos después, en Barluenga este método de aniquilación se adapta a los anticristos.

SAN MIGUEL DE BARLUENGA, EL *ALTER CHRISTUS* QUE VENCE AL ANTICRISTO JUDÍO

En una época en la que el profetismo escatológico hizo del anticristo una preocupación real y constante en toda Europa, el príncipe de las milicias celestiales, que en

¹⁸ CUESTA FERNÁNDEZ, Jorge, “Apocalíptica y fin del mundo...”, est. cit., p. 485.

¹⁹ *Ibidem*, p. 486.

²⁰ *Ibidem*, p. 487.

²¹ La vinculación del anticristo con una supuesta reencarnación del emperador Nerón, el gran perseguidor de los cristianos, a modo de *Nero redivivus*, comienza en autores posteriores, de avanzado el siglo III, Comodiano y Victorino de Petovio, pero incluso Comodiano pensó en una asociación de los judíos con el anticristo, porque, en su opinión, habrían sido ellos quienes habrían puesto a Nerón a su servicio con el firme propósito de atacar a los cristianos y exterminarlos de una vez por todas (*Carmen apologeticum*, 838) (*ibidem*, p. 494). Para Comodiano, las sinagogas, lugar habitual de reunión de los judíos durante centurias, constituirían en muchas ocasiones el origen de los ataques y las persecuciones que tuvieron que soportar los cristianos (*ibidem*, p. 495).

el Apocalipsis (12, 7-10) se perfila como el gran vencedor del dragón, resultaría muy verosímil también como triunfador frente al máximo antagonista de Cristo, aunque para ello hubiera que hacer algunas adecuaciones.

La bestia del mar, como se ha explicado, fue identificada con el anticristo por Ireneo. El libro de Daniel (7, 22-27) y el Apocalipsis (13, 1-8) coinciden en una bestia de diez cuernos y siete cabezas que emerge del mar. Según especifica el Apocalipsis (13, 1 y 3), ha recibido una herida mortal —aunque ya está cicatrizada—, profiere blasfemias contra Dios y los habitantes del cielo, lucha y vence a los santos y es adorada por todas las gentes de la tierra cuyos nombres no están escritos en el libro de la vida del Cordero desde la creación del mundo (Apocalipsis 13, 5-8). Los textos la caracterizan en perfecta oposición con Cristo, algo que ha sido determinante en la proyección de su máximo oponente.²²

Antes de la destrucción de este poderoso ser, sus seguidores retaban a Dios con esta pregunta: “¿Quién es tan poderoso como la bestia, como para poder pelear contra ella?” (Apocalipsis 13, 4). La respuesta, a modo de juego de palabras, es clara: “quis ut Deus”, es decir, san Miguel, aunque en Barluenga se revela fundamentalmente “quis ut Christus”. El fin del anticristo a manos de san Miguel concuerda con una de las opciones de Gregorio Magno. En *Moralia in Job*, de la segunda mitad del siglo VI, Gregorio afirma que el enemigo final será destruido por Cristo “con el soplo de su boca” (32, 17, 27), pero en su *Homilía sobre los Evangelios* (2, 34, 9) se hace eco de la tradición, derivada de Apocalipsis 12, 7, en la que tal tarea es atribuida al arcángel, lo cual pasa por identificar al dragón apocalíptico con el anticristo.²³ Los escritos de Beda el Venerable y la versión latina de *Sibylla Tiburtina*, copia de los siglos X-XI de un original datado hacia finales del siglo IV d. C., atribuyen a san Miguel la misma función.²⁴ Destaquemos que el abad Hermerio Adson en su tratado *De ortu, vita et moribus Antichristi*, compuesto hacia 950, sale al paso de la aparente contradicción que esto plantea con las Escrituras: “sive dominus Iesus interfecerit illum potentia

²² TEJA CASUSO, Ramón, est. cit., p. 71.

²³ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, “Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XLVI (2005), pp. 111-124; esp. p. 118.

²⁴ LEDO CABALLERO, Antonio Carlos, “*Et occidetur virtute Domini Antichristus a Mikaele arcangelo*: paisaje y escatología en Sant Miquel de Lliria (s. XIV d. C.)”, *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, 20 (2015), pp. 111-135, esp. p. 129.

virtutis sue sive archangelus Michael interfecerit illum, per virtutem domini nostri Iesu Christi occidetur, non per virtutem cuiuslibet angeli vel archangeli”.²⁵ Y el texto de *Sibylla Tiburtina* lo afirma también: “et occidetur virtute Domini Antichristus a Mikaele arcangelo in monte Oliveti”.²⁶ Es decir, lo que queda fuera de toda duda es que la virtud de Cristo es la única arma que puede aniquilar al anticristo y que Miguel ejecuta su muerte al hacer uso de ella. En Barluenga, como en otros casos, este principio



*San Miguel alancea al anticristo de siete cabezas.
Testero de la iglesia de San Miguel de Barluenga. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

²⁵ LEDO CABALLERO, Antonio Carlos, “*Et occidetur virtute Domini Antichristus a Mikaele arcangelo...*”, art. cit., p. 129.

²⁶ *Ibidem*.



San Miguel y sus ángeles se enfrentan al dragón (la bestia del mar). Maestro de Sarum, Apocalypse glosée, f. 20r. (Bibliothèque nationale de France)

teológico, en apariencia demasiado esquivo para ser captado en una representación gráfica, se resuelve colocando la cruz de Cristo en las armas del arcángel (la lanza y el escudo), porque la cruz es el instrumento que habría vencido al pecado y a la muerte, por los méritos exclusivos de Cristo.

El animal monstruoso de Barluenga se asemeja a la bestia del mar pintada en el *Apocalypse glosée* (1240-1250) del maestro de Sarum,²⁷ que responde a un dragón tipo anfisbena. No obstante, el monstruo de Barluenga no se ajusta totalmente a ese modelo porque posee elementos de tipificación diferentes: su cuerpo no es de reptil alado, sino de ave, y sus cabezas (cinco delante y dos detrás), tienen barbas de chivo y la palidez de la muerte. Ese aspecto general de pájaro y las barbas lo acercan a los judíos. En algunos manuscritos judíos medievales las figuras humanas fueron sustituidas por aves completas o sus cabezas se cambiaron por cabezas de pájaro —como en la *Bird's Head Haggadah*, la haggadá centroeuropea más antigua que se conserva—, o al menos las

²⁷ Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 403, f. 20r.

narices se dibujaron tan grandes y curvadas como picos de aves de presa.²⁸ Además, la iconografía cristiana contemporánea atribuyó a los judíos el comportamiento destructivo de las terribles arpías, con las que quedaron identificados.²⁹ Las barbas de chivo son otro distintivo muy revelador, porque con ellas se ridiculizan las de los judíos. También conviene tener en cuenta que la bestia del mar era blasfema (Apocalipsis 13, 5-6), y el fuego que despiden todas las bocas del animal de Barluenga se puede asociar a la fuerza destructora de la maledicencia. En algunos casos las ilustraciones de los manuscritos hacen patente la íntima relación de la bestia del mar con el pueblo judío. El citado *Apocalypse en vers français* presenta una puesta en escena del combate entre “Miguel y sus ángeles” y “el dragón y sus ángeles” (Apocalipsis 12, 7), donde el monstruo de siete cabezas sirve de montura a demonios cornudos y con narices semíticas caricaturizadas.



Enfrentamiento de san Miguel y el dragón (la bestia del mar) con sus ejércitos respectivos. *Apocalypse en vers français*, 1220-1270, f. 26r. (Bibliothèque municipale de Toulouse)

²⁸ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El antisemitismo en el alfarje de los Azlor, en el palacio de Villahermosa (Huesca), y su relación con la política de Pedro III”, *Argensola*, 126 (2016), pp. 141-182.

²⁹ *Idem*, “El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca a lo largo de la historia: aportaciones sobre su temática y su función”, en *Panteones reales de Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2018, pp. 112-123, esp. p. 120.

Es claro que esta ficción escatológica se generó por el antisemitismo, pero tenía una dirección de ida y vuelta que alimentaba el rechazo social hacia el pueblo judío, al que se acusaba a través de ella no solo de haber dado muerte a Cristo, sino de pretender, como el anticristo, destruir a los miembros del pueblo de Dios, a los cristianos, al final de los tiempos: “le fue permitido combatir contra los santos hasta vencerlos y se le dio poder sobre toda familia, pueblo, lengua y nación” (Apocalipsis 13, 7). Esta es la catástrofe que enfrenta y trata de conjurar el programa iconográfico de Barluenga. Su narrativa visual muestra que en el Aragón medieval se creía que el anticristo sería un judío al que derrotaría san Miguel, como se afirmaba desde san Gregorio Magno y en el siglo XIII ratificó y difundió Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada*. Según el relato del fraile dominico, el anticristo, al tercer día, después de simular su muerte y posterior resurrección, con la ayuda de sus artes mágicas y de los demonios, se elevará en el aire consiguiendo que las multitudes lo adoren. Después plantará su tienda en el monte de los Olivos, pero, “cuando esté dentro de ella sentado en su trono, llegará Miguel y le matará”.³⁰ Es posible que en Barluenga la crucial victoria de san Miguel tenga como referencia también el monte de los Olivos, al que aludirían los árboles de la escena. Como se ha mencionado, el texto de *Sibylla Tiburtina* afirma con contundencia que los hechos ocurrieron en ese lugar, tradición que comienza con san Jerónimo,³¹ quien afirma que allí, donde había subido Cristo al Padre, nada podría auxiliar al anticristo porque el Señor está contra él.³²

Los demonios alanceados por san Miguel en los retablos góticos del siglo XV son el resultado de un conjunto dispar de rasgos antropomorfos, repulsivos y grotescos, donde casi siempre están muy presentes los atribuidos a los judíos. Todo lo anterior hace pensar que el anticristo no solo se presenta vencido por Miguel en el arte tardogótico por influencia del *Llibre dels àngels* del franciscano Francesc Eiximenis, como ha estudiado Rodríguez Barral.³³ Como hemos visto en Barluenga, la victoria de Miguel frente a tan terrible enemigo se plasma de forma gráfica mucho antes, y además se perpetúa en la iconografía más representativa del arcángel.

³⁰ VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1984, vol. 2, p. 626.

³¹ LEDO CABALLERO, Antonio Carlos, “*Et occidetur virtute Domini Antichristus a Mikaele arcangelo...*”, art. cit., p. 129.

³² LARRIBA, Teodoro, “Comentario de san Jerónimo al libro de Daniel: las profecías sobre Cristo y el anticristo”, *Scripta Theologica*, 7/1 (1975), pp. 7-50, esp. p. 43.

³³ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, “Eiximenis y la iconografía...”, art. cit.

JUDÍOS Y ANTICRISTOS EN LA CUMBRERA

Juan dice en la primera de sus cartas, según se ha mencionado, que el anticristo no se presentará solo, sino con sus seguidores, los anticristos. Este extremo se puede comprobar en la iglesia de Barluenga, donde es posible identificar a los anticristos y *anticristianos* (1 Jn 2, 18), tan parecidos pero tan diferentes, como advierten los textos que les dan consistencia: “Ellos salieron de entre nosotros; sin embargo, no eran de los nuestros. Si lo hubieran sido, habrían permanecido con nosotros. Pero debía ponerse de manifiesto que no todos son de los nuestros” (19). Es decir, participan de una otredad muy cercana, pero sustancialmente distinta. Juan continúa: “¿Quién es el mentiroso, sino el que niega que Jesús es el Cristo? Ese es el anticristo: el que niega al Padre y al Hijo” (22). Y concluye: “Y todo el que niega a Jesús no procede de Dios, sino que está inspirado por el anticristo, por el que ustedes oyeron decir que vendría y ya está en el mundo” (1 Juan 4, 2-3).

Para Juan los anticristos son miembros de un grupo coetáneo disidente, pero fuera de contexto la propia retórica escritural hace que las miradas escrutadoras se dirijan tras toda esta argumentación a los judíos, para quienes Jesucristo no participa de la esencia divina y, por supuesto, no es el Mesías encarnado. Este punto de discordia entre ellos y los cristianos se convirtió con el tiempo en motivo de las acusaciones más graves contra el pueblo judío, considerado embustero y embaucador, como el demonio, y además deicida, porque a él se le responsabilizó de la muerte de Jesús, no a los romanos. Y, en buena lógica, si los judíos se habían atrevido a matar a Cristo, qué no harían con sus seguidores: con el paso del tiempo se generó la idea de que maquinaban un complot para acabar con la cristiandad. En términos sociales y políticos, el pueblo judío no era un simple *inimicus*, adversario, contrincante tolerado, sino un *hostis*, antagonista radical “que permitía definir por oposición la pertenencia a una comunidad cohesionada (un *nosotros* frente a un *ellos*)”.³⁴

Lo más interesante es que en la cubierta de Barluenga se puede identificar a los supuestos anticristos con judíos, todos ellos animalizados, culpabilizados o reducidos a sus símbolos identitarios, como se explica a continuación.

³⁴ BELTRÁN TORREIRA, Federico M., “Siervos del anticristo (la creación del mito histórico del enemigo interno en las fuentes hispanovisigodas)”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, IER, 2003, pp. 85-127, esp. p. 85.



*Sección oriental de la techumbre de la iglesia de San Miguel de Barluenga. Vista general.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

Ya adelantábamos al inicio que en la solera perimetral del edificio se pintaron infinidad de flechas, con el astil y la punta perfectamente contrastados en colores opuestos para remarcar la existencia de cada una de ellas. Estas flechas han de ponerse en relación con toda la decoración de la cumbreira en sus distintos tramos, de los cuales el primero presenta puntas de flecha —que ya advirtió Perrela—³⁵ en blanco, rojo y negro. Según se ha explicado antes, esta violencia debe entenderse como un formidable ataque apocalíptico, parecido al que avanza de poniente a oriente por todo el extremo superior del edificio.

La cumbreira en sus diferentes secciones tiene una decoración que podríamos denominar *de revelación progresiva*. En el primer tramo, a los pies, aparecen las citadas puntas de flecha; en las dos secciones siguientes esas formas anguladas se transforman en elementos vegetales: primero un roleo de tallo y hojas grandes de color negro y pequeñas de color blanco, y después una auténtica enredadera negra, serpentiforme y desordenada, poblada de una especie de flores tripartitas, y blancas, como las hojas menores del roleo anterior. La metáfora arbórea, tan útil en la iconografía medieval,

³⁵ PERRELA LARROSA, Carlos, “Aportación al estudio...”, est. cit., p. 385.



*Sección poniente de la cumbra de la iglesia de San Miguel de Barluenga.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*



*Detalles decorativos de la sección poniente de la cumbra (arriba) y de la solera (centro y abajo).
(Fotos de M.^a Celia Fontana Calvo)*



“Virga Aaron floruit contra naturam ex gratia divina”.
Speculum humanae salvationis, f. 22r. (Yale University Library)



Secciones segunda y tercera de la cubierta desde poniente y detalles de los motivos vegetales correspondientes. Iglesia de San Miguel de Barluenga. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)

parece aplicarse aquí para representar la estirpe de la tribu de Dan, de la que nacerá el anticristo, según hemos visto, y de la que también procederán, en buena lógica, los anticristos. Una antítesis de esa vara sería la de Aarón, sumo sacerdote de la casa de Leví, que floreció y volvió a la vida milagrosamente para revelar que su propietario era el elegido de Dios (Números 17). Su representación en el *Speculum humanae salvationis*,³⁶ de entre los siglos XIV y XV, dentro del templo y entre las varas secas de las tribus de Israel compone una imagen de indudable paralelismo con la organización de la cubierta de Barluenga en su totalidad, portadora de sentido en sí misma.

De hecho, en los dos tramos orientales de la viga central de la techumbre ya son perfectamente visibles seres judíos y sus símbolos anticristianos. Sin duda la comprensión del conjunto pasa por la advertencia hecha por Hipólito sobre el anticristo, en el sentido de que había de ser en todo contrario a Cristo:

así como las profecías hablan de Nuestro Señor Jesucristo, que es también Dios, mediante la figura del león, por su realeza y por su gloria, de la misma forma las Escrituras han hablado hace tiempo del anticristo como león, por su tiara y su violencia. Pues el mentiroso trata de semejarse en todo al Hijo de Dios. Cristo es un león, también el anticristo lo es; Cristo es un rey como también el anticristo lo es. El Salvador se manifestó como un cordero; también el anticristo, de alguna manera, aparecerá como un cordero, aunque por dentro es un lobo. (*De antichristo*, 6)³⁷

Efectivamente, varios símbolos pintados en esa parte pueden entenderse como contrarios de Cristo y su reino: la rueda de ocho radios —de estructura tan semejante a la de muchos crismones—, la flor de lis —símbolo de Cristo (y, a partir de él, de la realeza), pero también signo identitario del pueblo judío—³⁸ o el castillo de tres torres —motivo heráldico del reino de Castilla, pero también representativo de la ciudad de Jerusalén en la Edad Media—. En este contexto, la referencia a la Ciudad Santa podía entenderse como símbolo tanto del anticristo como de los judíos hispanos sefardíes. Recordemos que para Ireneo el anticristo tomaría el control del Templo de Jerusalén y que según Hipólito lo levantaría de nuevo,³⁹ pero también que los judíos sefardíes

³⁶ Yale University Library, Beinecke MS 27, f. 22r.

³⁷ En TEJA CASUSO, Ramón, “El nacimiento del Anticristo ...”, est. cit., p. 75.

³⁸ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El antisemitismo en el alfarje de los Azlor...”, art. cit., pp. 161-162.

³⁹ CUESTA FERNÁNDEZ, Jorge, “Apocalíptica y fin del mundo...”, est. cit., p. 487.

tenían a gala proceder de Jerusalén, y por ello una reivindicación identitaria parece ser la explicación del castillo de tres torres de la sinagoga del Tránsito de Toledo.⁴⁰

Entre los seres que figuran en las dos secciones orientales de la cumbreira destacan dragoncillos de cola trífida —como falsas flores de lis—, ciervos perseguidos por perros —una alegoría bíblica de la iconografía judía medieval que pasó a la cristiana para incentivar la persecución de los judíos—, una sirena y un hombre desnudo —seres entregados a la lujuria, vicio del que se acusaba a los judíos— y otra figura con un largo y picudo gorro en la tarea de devorar a un hombre. A la misma idea de destrucción de los cristianos responden dos negras anfisbenas situadas en el centro de la sección oriental, justo en el presbiterio, y también hay algún otro ejemplar en la solera. Todas las figuras y los elementos descritos quedan envueltos por un entrelazo de cinta negra, derivado de la maraña vegetal anterior, que genera un irregular lazo de ocho, pero las anfisbenas no se encuentran encapsuladas y aún están libres para causar daño. Las dos negras serpientes poseen cuerpos con prolongaciones vegetales y tres cabezas: una en el lugar natural, otra en la cola y la tercera en el extremo de su gorro picudo e inequívocamente judío. Su imagen no puede ser más nefasta porque entre ambas están despedazando a un hombre, al parecer ya eviscerado. En el infierno del *Apocalypse de S. Jean*, de 1313,⁴¹ el hombre que encarna el infierno, como antítesis del seno de Abraham, está sentado sobre una anfisbena que devora por una de sus bocas y deglute por la otra las almas condenadas. La personificación del infierno tiene en sus rodillas el alma de un avaro —que ni allí ha sido capaz de abandonar la bolsa con sus pertenencias, por supuesto— por practicar la usura, y siempre se acusó a los

⁴⁰ Juan Eduardo CIRLOT, en *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 121, apunta que el castillo es símbolo, entre otras cosas, del alma en su trascendencia y de la Jerusalén celeste. Sin embargo, en Barluenga la Jerusalén aludida es básicamente terrenal. Para los judíos hispanos Hispania era la Sefarad bíblica (Abdías 20). Ellos se consideraban los desterrados de Jerusalén después de la destrucción del primer Templo, que habían llegado a Sefarad. Véase AYASO MARTÍNEZ, José R., “Antigüedad y excelencia de la diáspora judía en la península ibérica”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos: sección de hebreo*, 49 (2000), pp. 233-259, esp. p. 238. Como descendientes de los habitantes de Jerusalén, no de quienes vivían en aldeas no fortificadas, podemos entender que los judíos sefardíes utilizaron el castillo de tres torres como signo que los unía a su pasado más glorioso. Esa construcción protagoniza las señas particulares de diferentes prohombres judíos, como Samuel ben Meir ha-Leví Abulafia, promotor de la sinagoga del Tránsito (Toledo, siglo XIV), que incorporó el castillo en el friso de su sala de oración para dejar testimonio de su patrocinio. MUÑOZ GARRIDO, Daniel, “‘Felicidad, bienestar, gloria y honor’: la imagen pública que Samuel ha-Leví proyectó en la sinagoga del Tránsito”, *Sefarad*, 76/1 (enero-junio de 2016), pp. 97-120.

⁴¹ Bibliothèque nationale de France, Français 13096, f. 86v.



*Extremo oriental de la techumbre, con el crismón a la izquierda de la imagen.
Iglesia de San Miguel de Barluenga. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Dos anfisbenas devoran a un hombre en el centro de la sección oriental de la techumbre,
sobre el presbiterio. Iglesia de San Miguel de Barluenga. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Pelea, con autoamenaza, entre dos anfisbenas.
The Queen Mary Psalter, f. 138v. (British Library)*



*El infierno de la prostituta
y el avaro. Apocalypse de
S. Jean, f. 86v. (Bibliothèque
nationale de France)*

judíos de avaricia. En cuanto a su aspecto, las anfisbenas de Barluenga entrelazan sus cuellos de manera parecida a las de *The Queen Mary Psalter*, de 1310-1320.⁴²

EL CRISMÓN COMO DETENTE CONTRA LOS ANTICRISTOS Y LA AMENAZA JUDÍA

Rodríguez Barral en su análisis sobre el tímpano de la portada de San Miguel de Uncastillo, de la segunda mitad del siglo XII —conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston—, alude a la presencia de un crismón como motivo tradicional de los tímpanos aragoneses.⁴³ Y sí, ese crismón podría ser solo una pervivencia iconográfica, pero todo hace pensar que su colocación entre san Miguel y un demonio —en dura lucha por un alma— se debe a un motivo de mucho más peso. “Que el Señor te reprima”, había proferido san Miguel contra el demonio, con quien disputó el cuerpo de Moisés (Judas 9), porque Cristo siempre es el talismán infalible contra el maligno.

En cualquier caso, el comentario de Rodríguez Barral indica lo poco que se ha estudiado la función que desarrollan los crismones en los programas iconográficos donde se insertan, a excepción de algunos, sobre todo del esculpido en la portada occidental de la catedral de Jaca, que, por el contrario, ha hecho correr ríos de tinta.⁴⁴

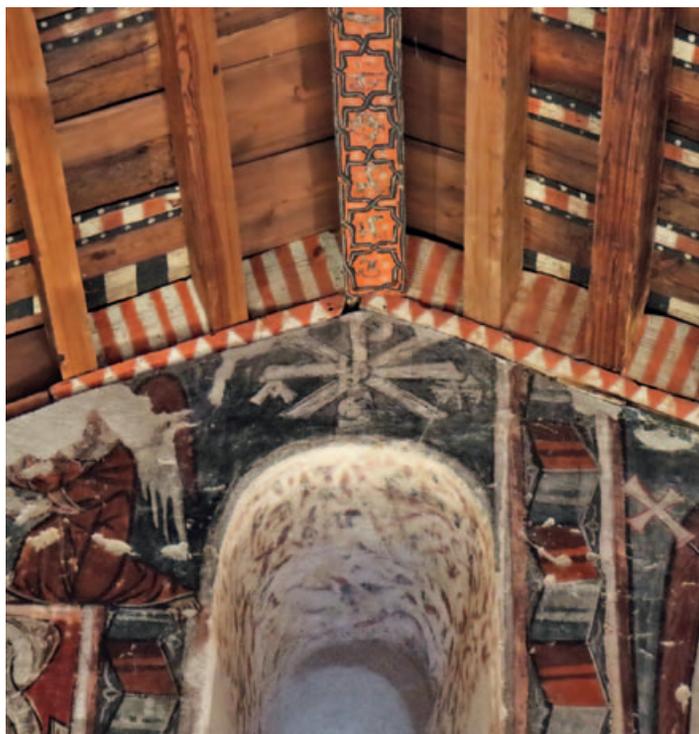
El crismón de Barluenga es de ocho brazos y tiene el centro remarcado. El número ocho lleva implícita la resurrección: para san Isidoro, “por el ocho se entiende la esperanza de la eterna resurrección, en este día resucitó el Señor de entre los muertos, por el ocho se designa a Cristo como cabeza de la Iglesia”; además, en la numerología cristiana el 888 es el número de Jesús. Por ello, apunta Juan Francisco Esteban, el ocho es el número del bautismo y de los baptisterios,⁴⁵ y también —hay que añadir— está presente en los crismones de ocho radios, muchas veces funerarios (nichos del panteón de nobles de San Juan de la Peña) y otras penitenciales (tímpano de la portada

⁴² British Library, Royal MS 2 B VII, f. 138v.

⁴³ Lo menciona Alain SÉNÉ en “Quelques remarques sur les tympan romans à chrisme en Aragon et en Navarre”, en Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina...*, op. cit., p. 216.

⁴⁴ Para conocer el estado de la cuestión desde los años cincuenta del siglo pasado, véase el resumen realizado por Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA en *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesíastica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, IEA, 2018, pp. 27 y 30-33. En esta obra el autor se alinea con la tesis de Juan Francisco ESTEBAN LORENTE respecto a la función del crismón jaqués, tal como la expone especialmente en “El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)”, *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV (1999), pp. 451-472.

⁴⁵ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)”, art. cit., p. 470.



*El crismón detiene y colapsa a los anticristos en el testero de la iglesia de San Miguel de Barluenga.
(Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

occidental de la catedral de Jaca). El anagrama de Barluenga está conformado por las letras que dan origen a la figura básica del crismón, la ji (X) y la ro (P) griegas, más la sigma en forma de S, por la s de la desinencia latina *us*, de manera que el signo remite a XPS, abreviatura del nombre de Cristo que en latín se escribió con letras griegas y la desinencia latina: *Xpistus = Christus*.⁴⁶ A este nombre se añaden, en el travesañ horizontal agregado, el alfa (A) y un signo cruciforme en el lugar habitual de la omega, ambos muy importantes porque sitúan a Cristo como el juez del final de los tiempos (Apocalipsis 22, 13). A través de estos elementos también se establece una absoluta identidad entre este Cristo juez y el señor de los ejércitos de Israel: “Yo soy el primero y yo soy el último, y no hay ningún dios fuera de mí” (Isaías 44, 6). Esta concordancia

⁴⁶ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)”, art. cit., p. 462.

en sí misma tiene una connotación de victoria, pero no solo de tipo político o militar —sesgo que se refuerza con Constantino—, sino también de naturaleza trascendente. El Cristo apocalíptico posee un enorme poder sobre la salvación o la condenación eternas: “Estuve muerto, pero ahora vivo para siempre y tengo la llave de la muerte y del abismo” (Apocalipsis 1, 18). Esa facultad le permite salvar a quienes creen en él y castigar eternamente a los que están en su contra: “Afuera quedarán los perros y los hechiceros, los lujuriosos, los asesinos, los idólatras y todos aquellos que aman y practican la falsedad” (22, 13-15). Todos ellos sufrirán “la segunda muerte” (21, 8), que es la muerte definitiva, según la doctrina cristiana.

No podemos demostrar que el tardío crismón de Barluenga sea trinitario, característica que hoy se considera menos frecuente en los crismones medievales que hace unas décadas;⁴⁷ sin embargo, dado el contexto, resultaría muy conveniente. El dogma de la Trinidad, entre otras cosas, refuerza la importancia de Cristo en el contexto teológico, al afirmar con total contundencia su divinidad. Esteban apuntó que la difusión de los crismones trinitarios está ligada a la necesidad de exponer el dogma católico ante los musulmanes y sobre todo ante los judíos, con quienes se convivía y cuyo colectivo tenía gran peso económico e intelectual, algo con lo que concuerda García.⁴⁸ En la misma línea de autodefinición de los cristianos frente a otros credos insisten los cronistas del siglo XVII. Francisco Diego de Aínsa explica en 1619 que la finalidad

⁴⁷ Resulta imposible abordar el tema en profundidad, pero es conveniente conocer y valorar los argumentos utilizados por tres autores de referencia. El primero que apuntó en esa dirección fue Robert FAVREAU, cuando se preguntó cómo podría haber más de trescientos tímpanos con crismón trinitario en la región pirenaica, teniendo en cuenta que los tímpanos con carácter trinitario son extremadamente raros, en “Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140^e année, 2 (1996), pp. 535-560, esp. p. 555. Vincent DEBIAIS es de la misma opinión y señala la falta de inscripciones trinitarias explícitas en los crismones, a excepción del jaqués y algún otro, en “From Christ's monogram to God's presence: epigraphic contribution to the study of chrismons in Romanesque sculpture”, en Brigitte Miriam BEDOS-REZAK y Jeffrey F. HAMBURGER (eds.), *Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, Washington D. C., Dumbarton Oaks, 2016, pp. 135-153, esp. p. 145. Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA, por su parte, razona la rigurosidad dogmática del crismón jaqués, derivada de unas circunstancias políticas y religiosas muy concretas —las de la reforma gregoriana en Aragón en el último tercio del siglo XI— y, desde luego, no extrapolables, en *Las portadas de la catedral de Jaca*, ed. cit., esp. pp. 73-78, 95 y 137.

⁴⁸ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés”, *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 209-227, esp. pp. 210-211, y “Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca”, *Artígrama*, 10 (1993), pp. 143-161, esp. p. 157; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, *Las portadas de la catedral de Jaca*, ed. cit., pp. 71 y ss.

de los crismones en la iglesia románica de San Pedro el Viejo de Huesca es “diferenciarse los católicos de los arrianos, confessando la divinidad e igualdad de Christo, señor nuestro, con las demás personas divinas, que era lo que los arrianos negaban”. El A y la ω declaran que Cristo “es principio y fin de todas las cosas, atributo y propiedad de la divinidad de Dios”.⁴⁹ Desde luego, difícilmente podrían ser los crismones de San Pedro, iglesia terminada en el siglo XIII, elementos utilizados contra los arrianos, que tras surgir en el siglo III desaparecieron totalmente en el VII, pero sí puede ser válida la idea de que en algunas obras este elemento exhibiera la doctrina esencial sobre la divinidad distintiva de los cristianos.

Recordemos, por otro lado, que los anticristos son quienes no creen que Cristo es la encarnación de Dios (2 Juan 7), como los judíos. Por eso podemos aplicarles lo que san Agustín atribuye al anticristo: “¿Qué es lo que nos produce pánico en el anticristo, sino el que ha de honrar su propio nombre y ha de despreciar el del Señor?” (sermón 129, 7). Ese rechazo al nombre de Cristo será la causa de su destrucción, pues según san Pablo él aniquilará al impío con el aliento de su boca y el resplandor de su venida (2 Tesalonicenses 2, 8). En este sentido conviene mencionar que para Vincent Debiais los crismones, al saludar con la palabra *pax* —implícita o explícita en la mayoría de ellos—, funcionarían en determinados casos como representaciones monumentales de la voz de Cristo.⁵⁰

Así, el crismón es el mejor talismán para los seguidores de Cristo, que hacen suya su victoria sobre la muerte y apelan con él a su salvación, pero también supone un alto para sus oponentes y bloquea de manera contundente a los anticristos, tan semejantes —como hemos explicado— a los judíos, quienes encarnan todos los vicios y los pecados señalados en Apocalipsis 21, 8, y 22, 15. Si el crismón penitencial de Jaca persuade a los pecadores (cristianos) para que se arrepientan y logren así la clemencia y la salvación del león de Judá, el Mesías, Cristo,⁵¹ el de Barluenga impide a los incrédulos

⁴⁹ AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, p. 535.

⁵⁰ DEBIAIS, Vincent, “From Christ’s monogram to God’s presence...”, art. cit., p. 143.

⁵¹ El pórtico de la iglesia estaba ligado a dos celebraciones muy importantes: por un lado, al sacramento del bautismo, que permitía unirse a la comunidad de fieles y, significativamente, también ingresar en el interior del templo; por otro, a una ceremonia de penitencia solemne y pública que tenía lugar durante la Cuaresma y estaba reservada para quienes habían cometido faltas consideradas en su momento muy graves y por las cuales no les estaba permitido entrar en la iglesia. Véase ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)”, art. cit., pp. 454-460.

y malvados judíos gozar del reino de Dios. Contra ellos va dirigido el crismón, así como su dogma implícito: que Jesús es Dios y el auténtico Mesías prometido.

CONCLUSIONES

La pintura de la iglesia oscense de Barluenga prioriza algunos episodios de los últimos tiempos para exponer cómo al final del mundo se librarán a los seguidores de Cristo de unos enemigos menos conocidos que el pecado y la muerte, pero igualmente nefastos y tan mortales y violentos como las flechas pintadas en toda la cubierta, alusivas al ataque de los demonios o, específicamente en este contexto, al asedio de los ejércitos de Gog y Magog (Apocalipsis 20, 7-9).

Se acerca el juicio final, y el momento definitivo, en el que se decide el destino de los hombres para toda la eternidad, ha llegado. El anticristo y sus seguidores ya han convivido con los cristianos y los han sometido —o, al menos, eso temen los creyentes—, pero entonces Cristo, en su segunda parusía y antes del veredicto final, hace gala de todo su poder y su dignidad sentado en su trono celestial y la fuerza de su nombre, contenida en el crismón, se despliega de manera formidable y actúa como talismán para los cristianos y detente para los judíos, los anticristos e idólatras pecadores que los hombres medievales conocían tan bien. Si trasladamos este mensaje al plano social, resulta evidente que a finales del siglo XIII el rechazo general a los judíos deseaba su fin, ya fuera por medio de la conversión o por medio de la expulsión. En paralelo, el anticristo, la amenaza más dañina para los cristianos al final del mundo (Apocalipsis 13, 7), es derrotado por san Miguel, que encarna la virtud de Cristo, el único vencedor del pecado y de la muerte con su sacrificio en la cruz.

Además, como hizo con la cueva del monte Gargano, san Miguel cuidará la iglesia de Barluenga y sacará o detendrá las flechas de todos los enemigos que traten de asediarla, porque esta es su casa y él protege del mal a todos los que se resguarden en ella, a todos quienes, como en el Salmo 91, se refugien bajo sus alas.

EN TORNO A LA ACEDIA Y EL CARACOL EN LA CAPILLA DE SAN VICTORIÁN DE SAN JUAN DE LA PEÑA

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La capilla funeraria de san Victorián, construida por el abad Juan Marqués en el siglo xv y en el ángulo sureste del claustro de San Juan de la Peña, es una exquisita muestra del mejor tardogótico aragonés, como prueban los festones de su arquitectura y su profusa decoración escultórica, esta última muy poco estudiada desde el punto de vista temático. Este trabajo centra su interés en uno de los animales más repetidos en la portada, el caracol, imagen a su vez de uno de los principales vicios atribuidos a los monjes, la acedia, cuyas connotaciones morales variaron desde los primeros siglos del cristianismo, como se estudia a continuación.

PALABRAS CLAVE.— Acedia. Caracol. Gótico aragonés. Capilla de san Victorián. San Juan de la Peña.

ABSTRACT.— The funerary chapel of San Victorián, built by Abbot Juan Marqués in the 15th century in the southeast corner of the cloister of San Juan de la Peña, is an exquisite example of the best Aragonese late Gothic, as evidenced by the festoons of its architecture and its profuse sculptural decoration, the latter very little studied from a thematic point of view. This work focuses on one of the

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com. Quiero agradecer a José Luis Solano, antiguo guarda del monasterio de San Juan de la Peña, su apoyo durante la realización de este artículo y las numerosas fotografías que me ha aportado. Gracias también al profesor Gonzalo Fontana Elboj por su puntual revisión del texto y sus atinadas sugerencias.

animals most frequently depicted on its façade, the snail, which is also the image of one of the main vices attributed to monks, sloth, with moral connotations that varied from the first centuries of Christianity, as studied in this paper.

Una delicada y enigmática joya. Esta metáfora, u otra similar, es perfectamente aplicable a la capilla de san Victorián, construida en el primer tercio del siglo xv en el ángulo sureste del claustro románico de San Juan de la Peña. La obra produce inmediata admiración en todo aquel que la visita por el derroche inacabable de su maestría, pues, si refinada es su arquitectura, más sorprendente aún es su labor escultórica. La destreza, el detalle y la verosimilitud plasmados en la elaboración del magnífico complemento vegetal y en el extenso y variado bestiario cautivan, entre otras razones, porque sus formas se advierten con todo detalle al quedar muy cercanas a la vista gracias a las pequeñas dimensiones del espacio construido, condicionadas por la peña que lo cobija.

El presente estudio va en otra dirección, porque no ayuda a ver más, sino a comprender mejor a partir de la interpretación de algunos elementos de la portada. Concretamente analiza la conceptualización de la acedia, un estado mental y emocional perturbador asociado a la vida monástica y del que ya se hace eco uno de los capiteles románicos del claustro debido a la problemática que lleva aparejada.¹ Este artículo constituye un pequeño avance de una investigación iconográfica más amplia sobre toda la capilla, hasta ahora muy poco estudiada, tanto desde el punto de vista formal como en el aspecto temático, a pesar de su innegable importancia.²

Una inscripción latina tallada en el interior de la capilla de san Victorián, que afortunadamente fue transcrita cuando todavía se conservaba en buen estado, aporta datos fundamentales sobre la obra.³ Gracias a ella conocemos a su promotor, el abad

¹ Muy probablemente, como ha señalado José Luis Solano, la corrección de la acedia es el tema principal del capitel número 19, situado en el machón suroeste del claustro. BUESA CONDE, Domingo, *et alii*, *Guía de San Juan de la Peña: Botaya, Santa Cruz de la Serós*, Huesca, Prames, 2004, 2.^a ed., pp. 66 y 67.

² Desde el punto de vista temático el estudio más importante es el de Jesús LACASTA SERRANO sobre los ángeles músicos ubicados en las nervaduras de la bóveda: “Los ángeles músicos en la capilla de san Victorián”, *Nassarre*, VIII/2 (1992), pp. 109-156.

³ Ricardo del ARCO Y GARAY dio a conocer en 1919 la transcripción que hizo de ella en 1638 Juan Francisco Andrés de Uztarroz a partir de una copia de Félix Latassa en *La Covadonga de Aragón: el real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, F. de las Heras, 1919, p. 74. Después, Francisco OLIVÁN BAILE aportó la versión de la citada inscripción de Juan de Baranguá, consignada en sus memorias sobre el monasterio (1573), en *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós: estudio histórico-artístico*, Zaragoza, 1974, pp. 60-61.

del monasterio, Juan Marqués, y las fechas en que fue construida: entre 1426 y 1433. Por otro lado, Juan Briz Martínez determinó su función como “entierro de los abades”,⁴ y, efectivamente, en el arcosolio abierto en el muro de la epístola fue sepultado el abad Marqués a su muerte, en 1437.⁵



*Vista general de la portada de la capilla de san Victorián.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

⁴ BRIZ MARTÍNEZ, Juan, *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra*, Zaragoza, 1620, p. 862.

⁵ Dato aportado por Juan de Baranguá (OLIVÁN BAILE, Francisco, *op. cit.*, p. 62) y corroborado por Juan BRIZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 862.

EL MONJE Y EL DEMONIO: RIVALES Y CONTRINCANTES EN UNA SINGULAR BATALLA

En las últimas décadas del siglo III el monacato fue la vía de penetración del cristianismo en Egipto, pero, como señala Natalio Fernández, este primer monacato de Oriente, además de haber sido el medio de cristianización de un territorio en un determinado periodo histórico, fue interpretado por la Iglesia como una nueva época heroica.⁶ Después de que las persecuciones hubieran desaparecido y de que, en consecuencia, los martirios dejaran de ser una vivencia ordinaria en las comunidades cristianas, los nuevos héroes eran quienes abandonaban el mundo, en sentido figurado, y se instalaban en el desierto para luchar a brazo partido contra otros enemigos en su propio terreno: las creencias en los antiguos dioses paganos, entendidos como demonios.⁷ Esa batalla se trasladó al plano espiritual y se convirtió en una *psicomaquia* sin tregua en la que los demonios eran tipificados como los eternos enemigos del hombre y la celda pasó a ser la palestra del anacoreta.

Para el solitario del desierto, como explica también Fernández, había dos realidades que cobraban una presencia vivísima: el *logion*, dicho sabio y edificante que dicta el maestro como consejo, y los *logismoí*, una multitud de pensamientos confusos y desordenados, siempre manipulados por el demonio, que lo envuelven.⁸ El eremita san Antonio estuvo terriblemente atormentado con ellos, pues según su biógrafo, san Atanasio, de repente llegaba a “levantarse un gran torbellino de pensamientos en su mente”.⁹ Esto mismo debía de ocurrirle al noble inglés san Guthlac (673-714), que fue primero monje y después eremita. Uno de los episodios del famoso *Guthlac Roll*, fechado entre 1175 y 1215 y basado en una biografía anterior del siglo VIII, muestra cómo los malos pensamientos sacaban al monje de la realidad (en la imagen lo levantan del suelo) y, además, se materializaban en demonios, porque en sí ambos desempeñan las mismas funciones: tientan al solitario y ponen a prueba su fortaleza espiritual. La variedad de los *logismoí* está ligada a la creencia de que existía un demonio para cada vicio y además al convencimiento de que esos espíritus tenían la capacidad de aparecer y hacerse visibles.¹⁰

⁶ FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio, “Demonología de los *Apophthegmata patrum*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1972), pp. 464-491, esp. p. 484.

⁷ *Ibidem*, pp. 487-491.

⁸ *Ibidem*, p. 470.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 471 y 472.

En general, en esas pruebas de fuerza las imágenes de fines de la Edad Media contraponen la debilidad física —que no moral— del afectado a la violencia de sus deformes atacantes. La victoria del eremita reside en su perfecta impassibilidad —*apatheia*, virtud de raigambre estoica—, que ninguna tentación, por fuerte y persistente que sea, puede turbar. Los artistas del norte de Europa alcanzaron a finales del siglo XV un virtuosismo en la representación solo comparable al desarrollo de su imaginación. Había en ellos una predilección por la recreación de monstruos, demonios y calamidades, y así se comprende que san Antonio, gracias a la destreza de Martin Schongauer o de Lucas Cranach, sea enajenado por unos *logismoi* con forma de demonios grotescos, fruto de mezclas imposibles pero tan verosímiles para el espectador como si realmente el artista hubiera asistido a su epifanía y los hubiera tenido frente a sus ojos como modelo. Por su detalle, su variedad y su complejidad estos seres son un auténtico festín para la vista, y, además, sus características los relacionan con los placeres de la carne y por tanto con Asmodeo, el demonio de la lujuria, que quedó cojo tras su mala caída desde el cielo.



San Guthlac atormentado por los demonios.
Guthlac Roll, Harley Roll Y 6, f. 7r. (British Library)



Las tentaciones de san Antonio.
Martin Schongauer, 1480-1490.
(Metropolitan Museum of Art)

LA ACEDIA Y EL DEMONIO DEL MEDIODÍA

El eterno enemigo del eremita era el demonio, que con sus ardidés le impedía perfeccionarse en la virtud. Siempre tramposo y hábil, el demonio ponía al monje todo tipo de trabas con el fin de hacerlo fracasar en su propósito de salvar su alma y, de esta manera, apropiarse de ella para atormentarla durante toda la eternidad con castigos perfectamente adaptados a los pecados y los vicios que el monje desarrolló en vida. En esta competencia, para Evagrio Póntico, *el filósofo del desierto*, el demonio se valía de un pensamiento especialmente perturbador: la acedia.¹¹

Evagrio (345-399) se retiró a Egipto en plena madurez y durante más de una década vivió en el desierto, primero en Nitria y después en las Celdas (*Kellia*), donde lo esperaban, según su propio testimonio, “los tormentos” que el enemigo le había preparado con sus manos.¹² Sus escritos, basados en vivencias y combates personales, iban dirigidos, a modo de *logia*, a otros anacoretas y tuvieron mucha trascendencia, a pesar de que el II Concilio de Constantinopla (553) marcó toda la estela evagriana con el signo de la herejía e hizo que se retirara el nombre de Evagrio de sus obras.¹³ En una de las más importantes, el *Tratado práctico a los monjes*, el anacoreta enuncia y caracteriza ocho malos pensamientos (*logismoi*) y dice cómo combatirlos para adquirir la impassibilidad necesaria para derrotarlos.¹⁴ Esos pensamientos son la forma en la que los demonios tientan al hombre y engendran los diferentes vicios: gula, fornicación, avaricia, tristeza, cólera, acedia, vanagloria y orgullo.¹⁵

De los ocho *pensamientos*, el más novedoso, y el que tiene especial aplicación a la vida religiosa, es la acedia (del griego ἀκηδία, *a-kēdía*, es decir, sin *kēdos* ‘cuidado’, lo que equivaldría en su sentido más original a ‘descuido, falta de cuidado, indiferencia’).¹⁶ Pero Evagrio distingue muy bien la acedia de otras actitudes indolentes.

¹¹ EVAGRIO PÓNTICO, *Tratado práctico; A los monjes; Exhortación a una virgen; Sobre la oración*, introd. y notas de José I. González Villanueva, trad. de Juan Pablo Rubio Sadia, Madrid, Ciudad Nueva, 1995, pp. 69-72.

¹² *Ibidem*, p. 25.

¹³ *Ibidem*, pp. 18 y 35.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 45-46.

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹⁶ Aunque no es absolutamente original, pues de la experiencia de los monjes de Egipto y de sus lecturas de Orígenes aprendió mucho sobre la acedia. *Ibidem*, p. 69.

En sus *Ocho spiritus* describe con humor la pereza y la somnolencia del monje, pero en su *Tratado práctico* (cap. 12) califica la acedia como la mayor tentación de todas, pues hace dudar al religioso de lo válido de su opción vital y de todo lo que lo rodea: “pone ante sus ojos las fatigas de la ascesis” y se vale de “todo su ingenio para que el monje abandone su celda y huya del estadio”, es decir, se aparte del lugar donde lleva a cabo el combate espiritual con el maligno. Y es que el secreto del triunfo no consiste en huir de los demonios, sino en aguantar firme sus embates; de nada sirve cambiar de puesto porque los demonios están en todas partes.¹⁷ En este sentido, tan importante es para san Benito el arraigo del monje a su monasterio que a su ingreso debe prometer, junto con el cambio de costumbres y la obediencia, la *stabilitas loci* (RB 58, 17).

El terrible demonio causante de la acedia, según Evagrio, es el *daemonio meridiano*, el demonio del mediodía, al que dio carta de naturaleza el salmo 90 (hoy 91) de la Vulgata, al parecer por una mala traducción del griego.¹⁸ El salmo en la versión antigua de la Vulgata asegura que quien tenga consigo el amparo y la protección del Señor nada tiene que temer ante los mayores peligros que lo acechan a lo largo del día: “Non timebis a timore nocturno, a sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incursu et daemonio meridiano” (Liber Psalmorum 90, 5-6).¹⁹ Como hasta fechas recientes no se modificó el citado texto, tuvo larga vida ese perturbador demonio que tan bien conocía Evagrio y que hoy se relacionaría con estados emocionales tales como el aburrimiento crónico, la insatisfacción, la apatía, la falta de concentración, la ansiedad, la agorafobia o la fobia social, casi todos ellos dentro del espectro de la depresión, como se puede deducir de la caracterización de Evagrio:

El demonio de la acedia, llamado también “demonio del mediodía”, es de todos los demonios el más gravoso. Ataca el monje hacia la hora cuarta y asedia su alma hasta la octava. Al principio hace que el sol parezca avanzar lento e incluso inmóvil y que el día aparente tener cincuenta horas. A continuación le apremia a dirigir la vista una y otra vez hacia la ventana y a saltar fuera de su celda, a observar cuánto dista el sol de la hora nona y a mirar aquí y allá [...]. Además de esto, le despierta aversión hacia

¹⁷ FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio, art. cit., p. 483.

¹⁸ En la actualidad el demonio del mediodía es el que parece que redobla los apetitos sexuales en hombres de mediana edad, especialmente a partir de la novela de Paul Bourget *Le démon de midi*, publicada en 1914.

¹⁹ En la versión actual de la Biblia católica este salmo es el 91, y la Nova Vulgata ya no menciona al demonio meridiano: “Non timebis a timore nocturno, a sagitta volante in die, a peste perambulante in tenebris, ab exterminio vastante in meridie” (Liber Psalmorum 91, 5-6).

el lugar donde mora, hacia su misma vida y hacia el trabajo manual; le inculca la idea de que la caridad ha desaparecido entre sus hermanos y no hay quien le consuele. [...] Este demonio le induce entonces al deseo de otros lugares en los que puede encontrar fácilmente lo que necesita y ejercer un oficio más fácil de realizar y más rentable.²⁰

La lucha entre el asceta y el demonio se perpetuó en el monacato de Occidente y cobró matices muy interesantes entre los monjes, que, a diferencia de los anacoretas de Egipto y Siria, vivían en comunidad. En los monasterios los antiguos *logia* fueron sistematizados y reunidos en una norma de vida, la regla, que ordenaba el devenir comunitario bajo la presidencia de un abad. Por su parte, los *logismoi* se convirtieron en vicios y pecados que afectaban no solo a monjes, sino también a laicos.

Juan Casiano (ca. 360 – ca. 435), primero eremita en Egipto y después monje en la Galia, señaló en sus *Institutiones* las obligaciones del monje y previno de los vicios a los que había de hacer frente mediante el ejercicio ascético; los principales, la gula y la fornicación, origen de los demás pecados. En buena lógica, para Casiano la *castidad* era la base de la vida monástica, pero dedica todo el libro X al vicio de la acedia y al demonio del mediodía, que irrumpe para él con precisión en torno a la hora sexta, cuando el sol cae más duramente sobre las rocas del desierto. Casiano latiniza el término griego *acedia* asimilándolo al *taedium* o la *anxietas* y dice que produce un estado similar a la pereza,²¹ que se vence mediante el trabajo, y no solo de tipo espiritual, sino también manual.²² Casiano sigue aquí la doctrina de san Pablo que obliga al hombre a ganar su sustento con su propia labor (2 Tesalonicenses 3, 7-12).

La dignificación del trabajo manual es retomada por san Benito de Nursia (480-547), quien lo ensalza hasta afirmar: “así son verdaderos monjes cuando viven del trabajo de sus propias manos, como nuestros Padres y los apóstoles” (RB 48, 8). Para san Benito el centro del ejercicio espiritual era la *humildad* (opuesta al *orgullo*) —que hizo caer al primer hombre en el pecado y arrojó a Luzbel y a sus seguidores del cielo—, porque a través de ella el hombre toma conciencia de sí mismo. Para lograrla,

²⁰ FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio, art. cit., pp. 140-141. Esta aportación fue muy importante en la historia de la espiritualidad. Juan Climaco (*Escala*, 13) sigue en este punto a Evagrio y Orígenes encuadra la acedia entre el sueño y la cobardía (*deilia*), en EVAGRIO PÓNTICO, *op. cit.*, p. 69.

²¹ PERETÓ RIVAS, Rubén, “El itinerario medieval de la acedia”, *Intus – Legere Historia*, 4/1 (2010), pp. 33-48, esp. pp. 37-38.

²² *Idem*, “Acedia y trabajo: el justo equilibrio”, *Cauriensia*, VI (2011), pp. 333-344, esp. pp. 334 y 339.

san Benito estableció un largo itinerario espiritual de doce grados ascendentes, el primero de los cuales es la obediencia.

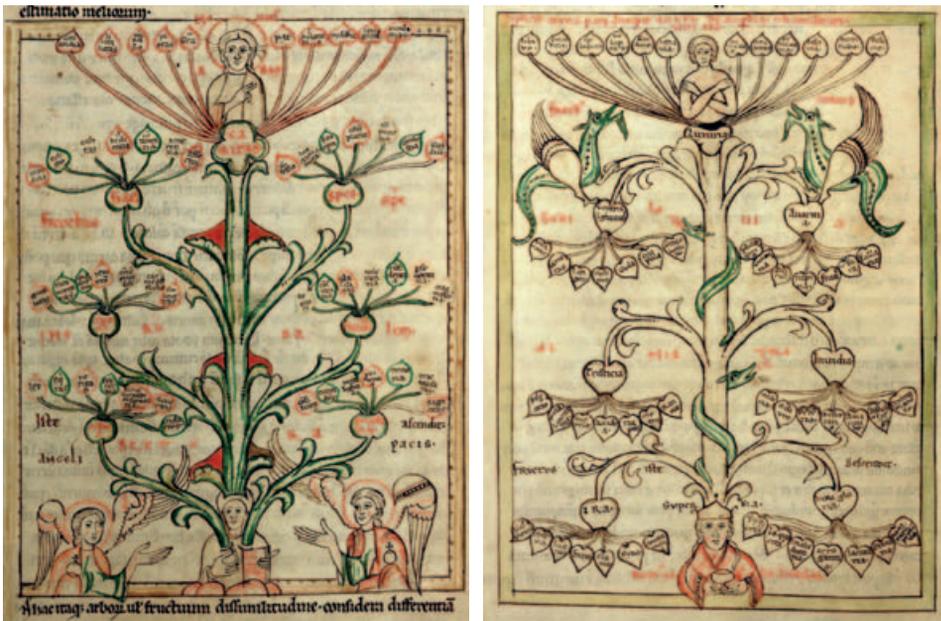
Por lo que se refiere a la acedia, la regla benedictina la menciona en una sola ocasión (RB 48, 14-21), y lo hace al referirse al mayor tiempo que el monje ha de dedicar en Cuaresma a la lectura sin distraerse, aunque probablemente ese vicio contra el que debe luchar el monje esté presente en la concepción misma de la vida monástica ideada por san Benito. El lema “Ora et labora” cobra pleno sentido cuando se comprende que el trabajo, ya sea manual o espiritual, ayuda a vencer al demonio del mediodía, y sin esa obligación constante es más fácil fracasar ante él: “La ociosidad es enemiga del alma; por eso han de ocuparse los hermanos a unas horas en el trabajo manual y a otras en la lectura divina” (RB 48, 1). Como señaló san Bernardo mucho después, “*Monachus cuius officium est sedere*”.²³ Los *Apophthegmata patrum* relatan que un ángel reveló a san Antonio la importancia del trabajo manual, realizado sentado, para evitar los *logismoi*. En su desesperación el santo había clamado a Dios:

“Señor, quiero salvar mi alma, pero los pensamientos no me dejan. ¿Qué he de hacer en mi aflicción? ¿Cómo me salvaré?”. Poco después, cuando se levantaba para irse, vio Antonio a un hombre como él, trabajando sentado, que se levantaba de su trabajo para orar, y sentábase de nuevo para trenzar una cuerda, y se alzaba para orar, y era un ángel del Señor, enviado para corregir y consolar a Antonio. Y oyó al ángel que le decía: “Haz esto y serás salvo”. Al oír estas palabras sintió mucha alegría y fuerza, y obrando de esa manera se salvó.²⁴

Desde san Gregorio la acedia se integró en el entramado de causas y efectos a que se sometieron los vicios y pecados por un lado y las virtudes por otro. Sirva de ejemplo que uno de los *Speculum virginum* —tratado didáctico para la vida monástica femenina del siglo XII—, el conservado en el Walters Art Museum, presenta los vicios y las virtudes emergiendo de sendos árboles. El árbol de las virtudes se asienta en la humildad y culmina con la caridad, mientras que el de los vicios tiene como raíz la soberbia y como último fruto la lujuria; allí, entre los vicios capitales, se encuentra la tristeza, que genera la acedia.

²³ SAN BERNARDO, *Epistolae*, 397, 2; cit. en PERETÓ RIVAS, Rubén, “Acedia y trabajo...”, art. cit., p. 340.

²⁴ *Los dichos de los padres del desierto: colección alfabética de los apotegmas*, trad. de Martín de Elizalde, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986, t. 1, p. 15 (letra alfa, “Abba Antonio”); cit. en PERETÓ RIVAS, Rubén, “Acedia y trabajo...”, art. cit., p. 339.



Árbol de las virtudes y árbol de los vicios. *Speculum virginum*, ms. W.72, ff. 25v y 26r.
(Walters Art Museum)

EL CARACOL, EL ACANTO Y EL ROBLE

En la capilla de san Victorián hay animales por todas partes. En el interior pueblan las nervaduras de la bóveda, se acomodan en las esquinas de la sala y se posicionan en el arcosolio, y en la portada se localizan en los pináculos, se apostan en los arranques de la moldura del arco y encuentran cobijo en su rosca moldurada. Y es allí, en el tercero de esos arcos que dan cuenta del grosor del muro, donde se repite con insistencia un animal completamente diferente de los demás en cuanto a aspecto y conducta: el caracol, un pequeño molusco que puede parecer hoy insignificante o incluso simpático, pero que tenía connotaciones muy negativas para los hombres del siglo xv, y sin duda para los monjes de San Juan. Como en tantos otros casos, la tradición atribuyó connotaciones morales a la anatomía y la fisiología del animal: el pequeño molusco siempre va con su *casa* (concha) a cuestas, es decir, lleva encima todo lo que posee;²⁵

²⁵ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO pone al caracol como símbolo “del que trae consigo toda su hazienda y caudal y su casa, como los que viven en tiendas y los pobres, que no tienen casa ni hogar”, en su *Tesoro de la*

además su desplazamiento es lento, como el del hombre perezoso, y se refugia en su concha ante cualquier peligro, acción que puede entenderse como cobardía. Estas dos últimas características son la base de una configuración simbólica de este animal con un fascinante testimonio en los *marginalia* medievales que permite comprender los caracoles de la capilla de san Victorián.

Sorprendentemente, en los márgenes de algunos manuscritos medievales el caracol supera en mucho las dimensiones de su tamaño real y sobrepasa sus condicionamientos físicos para enfrentarse cuerpo a cuerpo a bien pertrechados guerreros que



Desigual combate entre un caballero y un caracol. Gorleston Psalter (Suffolk, Inglaterra), 1310-1324, Add MS 49622, f. 193v. (British Library)

lengua castellana o española (Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 197v). Antes, en su *Philosophia vulgar* (Sevilla, Hernando Díaz, 1568), Juan MAL LARA llamaba tortugas o caracoles a quienes llevan puesto todo cuanto poseen, en este caso para presumir de joyas y aderezos (f. 219v). Por otro lado, según Claudio ELIANO (*Historia de los animales*, trad. y notas de José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1984, libros IX-XVII, p. 51), el hábil caracol que evita con un ardid a sus depredadores en realidad no es tal, sino que es fruto de la confusión con una babosa: “Los caracoles saben que son enemigos suyos las perdices y las garzas y huyen de ellas [...]. Pero los caracoles llamados *areiones* [babosas] engañan y burlan, con una astucia connatural, a las mencionadas aves. Pues saliendo de las conchas que les ha dado la naturaleza, comen sin preocupación alguna, mientras las aves que he dicho se abaten sobre las conchas vacías, como si fueran los caracoles mismos, y al no encontrar nada dentro, se apartan de ellos como de cosa inútil y se van”.

se muestran aterrorizados ante él. Los investigadores pronto salieron al paso de este comportamiento singular y el caracol fue objeto de los primeros estudios monográficos con que cuentan los ricos *marginalia* medievales. Lilian Randall publicó en 1962 un magnífico estudio sobre el tema donde se hacía eco de las imágenes paradójicas a las que se asocia el caracol y descubría los hechos históricos que están en su base.²⁶

El caracol, en salterios, libros de horas, breviarios, pontificales y decretales franceses, flamencos e ingleses de fines del siglo XIII y el primer tercio del XIV, sirve para exhibir la cobardía, pero no la suya propia, sino, por comparación, la mayor pusilanimidad atribuida en origen a los soldados lombardos. Estos, en 722, a pesar de su fama de valientes y feroces guerreros, se batieron en retirada ante Carlomagno sin presentar batalla cuando el papa Adriano II le pidió ayuda para luchar contra Desiderio, rey de los lombardos, que se había apropiado de ciertos territorios papales.²⁷ En el siglo XV el caracol volvió a tener especial vigencia. A finales de esa centuria se utilizó en el *Gran kalendier des berges* para ridiculizar a un campesino y a su mujer, atemorizados ante tan peligrosa fiera.²⁸ Y el caracol, hibridado de mil maneras y protagonista de multitud de situaciones, es uno de los personajes principales de los *marginalia* de libros tan interesantes como *Le livre des hystoires du mirouer du monde*, del siglo XV (Bibliothèque nationale de France, Français 328).

El común denominador de los caracoles marginales es su connotación negativa. Además, muchos de ellos están vinculados con alguna forma de cobardía o con sus opuestos (arrogancia, audacia temeraria) en clave de sátira o de humor, pero al mismo tiempo también se pusieron en relación con la acedia. En el *Imago mundi* de Gauthier de Metz, de mediados del siglo XIII (Bibliothèque nationale de France, Français 574), la

²⁶ RANDALL, Lilian M. C., "The snail in Gothic marginal warfare", *Speculum*, 37/3 (julio de 1962), pp. 358-367.

²⁷ *Ibidem*, pp. 364-365. Los hechos se remontan al repentino final del reino lombardo, cuyo ejército fue derrotado por Carlomagno, el rey franco en quien buscó apoyo el papa. La historiografía italiana tradicional señala al respecto que los católicos lombardos habrían huido casi sin combatir frente a los francos para no luchar contra el papa, pues él era su más alta autoridad espiritual. Véase en GASPARRI, Stefano, "¿Un fin inevitable?: la caída del reino longobardo frente a los francos y al papado", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 51 (2017), pp. 51-60, esp. p. 52. Explica Lilian M. C. RANDALL (art. cit., p. 362) que la fama de cobardes, expuesta en determinadas crónicas, acompañó durante mucho tiempo a los lombardos. Así, en 1230 el maestro Odofredo salía al paso de unos garabatos difamatorios de estudiantes franceses que pintaron babosas en vituperio de los italianos en los muros de la Universidad de París.

²⁸ RANDALL, Lilian M. C., art. cit., pp. 359-360 y 364.

pusilanimidad, generada por la acedia, está representada por el miedo al caracol,²⁹ una asociación que nos interesa especialmente porque explica la presencia de este animal en la portada de la capilla de san Victorián.

Durante los siglos del medievo la acedia se califica de vicio y de pecado, pero todavía en el ámbito de la vida espiritual y moral y sin apartarse nunca de la esencia proporcionada por Evagrio. Así, para san Bernardo de Claraval es el vicio que impide al monje cuidar de la viña del Señor y lo incita a abandonarlo todo.³⁰ En el siglo XIII el cisterciense alemán Cesáreo de Heisterbach concibe la acedia en su *Dialogus miraculorum* como una *tristeza* (*depression* en la traducción inglesa) a la que dedica varios capítulos. En ellos explica cómo nace de una confusión de la mente y la sufren no solo los religiosos, sino también los laicos, en sus manifestaciones graduales: primero produce sopor, debilidad y somnolencia físicos y después ataca el espíritu para extinguir toda alegría e incluso hace que se llegue a dudar de Dios, lo que conduce a una desesperación que puede ser suicida. Ese fue el caso de una monja tentada de tal forma por la acedia que se arrojó al Mosela, aunque fue salvada por Dios para premiarla por toda una vida dedicada a la oración y al sacrificio.³¹ En la misma línea de tristeza se pronuncia David de Habsburgo en su *Formula novitiorum*, aunque no establece grados de perturbación, sino tipos de acedia.

Para la escolástica la acedia es, casi exclusivamente, sinónimo de *tristeza* y, sobre todo, de *pereza espiritual*. Santo Tomás le dedica la cuestión 35 de su *Summa theologiae*, donde la identifica con la tristeza que proviene del rechazo a los bienes otorgados por Dios y considera que, si esa repulsa es razonada, se convierte en un pecado mortal. Para el también dominico Guillermo Peraldus, autor en la segunda mitad del siglo XIII de una *Summa de virtutibus et vitiis*, la acedia es un tipo de *tristeza*, el tedio de la vida, que, como un gusano, corroe el corazón. Esto genera en el acedioso seglar la tibieza de la indefinición, que lo lleva a no hacer nunca nada, ni bueno ni malo, y al religioso, por el contrario, lo impulsa a salir de su celda, es decir, a huir de sí mismo y a saciar el hambre de mundo exterior con los pecados de la sensualidad.³²

²⁹ RANDALL, Lilian M. C., art. cit., p. 361.

³⁰ PERETÓ RIVAS, Rubén, "El itinerario medieval de la acedia", art. cit., p. 39.

³¹ *Ibidem*, pp. 40-42.

³² *Ibidem*, pp. 43-45.

Con gran habilidad, la imaginación medieval supo ubicar al caracol en cada una de las concepciones y variantes de la acedia. En cuanto a su relación con la pereza, es muy ilustrativa la creación de Pieter Bruegel el Viejo sobre la *Desidia*, de la serie de *Los siete pecados capitales* (1558). La abigarrada composición yuxtapone imágenes que, en consonancia con la leyenda explicativa, muestran cómo la lentitud acaba con las fuerzas y la inactividad prolongada rompe los nervios. Lentos y abúlicos son los protagonistas de las numerosas escenas sarcásticas que exageran su languidez hasta lo imposible, y entre los animales que están en sintonía con ella, además del burro, se encuentran varios caracoles.



Desidia, de la serie *Los siete pecados capitales*, dibujada por Pieter Bruegel el Viejo y grabada por Pieter van der Heyden, 1558.

La acedia entendida como *tristeza* generó algunas de las imágenes más impactantes cuando las alteraciones que produce fueron llevadas al extremo por seres grotescos. Una figura masculina alada con una gran concha de caracol en lugar de piernas fuerza con las manos la apertura de su boca en un gesto de desesperación en *Le livre*



Figura masculina alada presa de la desesperación. Le livre des histoires du mirouer du monde, Français 328, f. 10r. (Bibliothèque nationale de France)



Suicida acedioso. Wolfenbüttel Chansonnier, ca. 1461-1465, D-W Cod. Guelf. 287 Extrav., f. 2v. (Herzog August Bibliothek)

des hystoires du mirouer du monde (Bibliothèque nationale de France, Français 328, f. 10r), pero quizás es todavía más impactante el hombre sombrío que, con un gran caracol en la cabeza y la parte inferior de otro animal, acaba de darse muerte con una gran espada que todavía sostiene ensangrentada en el *Wolfenbüttel Chansonnier* (Herzog August Bibliothek, D-W Cod. Guelf. 287 Extrav., f. 2v).

Por otro lado, la versión religiosa del caracol en pugna con el caballero está plasmada de manera magistral en el *Bréviaire de Renaud de Bar*, escrito por este obispo de Metz en los primeros años del siglo XIV. Allí un orgulloso caracol planta cara a un prelado cuya mitra lo señala como un obispo o un abad, aunque hay razones para pensar que se trata de lo segundo. La versión de la National Gallery of Victoria muestra en una sola composición al prelado en actitud de amonestar al animal, que lo mira desafiante y desde una posición elevada, pero la de la Bibliothèque municipale de Verdun, que respeta más las categorías de la jerarquía eclesiástica, lo presenta en el cuerpo del texto y observando con estupor a un hombre-caracol armado con un garrote que lo increpa desde su puesto alejado, fuera del límite establecido por la caja de escritura y en el folio siguiente. Sorprendentemente, no hay duda de la identidad de ese caracol, pues tiene cuerpo de monje tonsurado, algo que también permite atribuir al prelado la dignidad abacial.



*Prelado amonestando a un caracol, The Asprenont-Kieveraing Hours, f. 118v.
(National Gallery of Victoria)*



*Un monje-caracol marginal se enfrenta a un prelado que adorna una capital en el cuerpo del texto.
Bréviaire de Renaud de Bar (été), ms. 107, f. 97r. (Bibliothèque municipale de Verdun)*



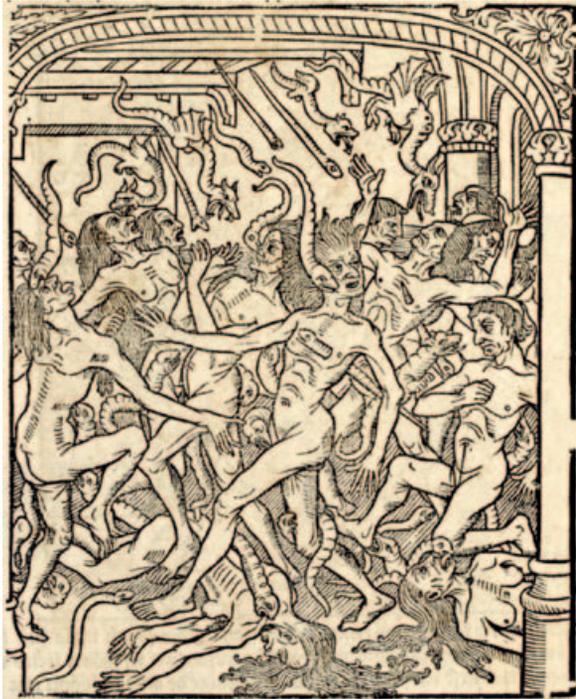
Las tentaciones de san Antonio Abad, anónimo aragonés del siglo xv. (Museo de Bellas Artes de Bilbao)

En el siglo XV tenía plena vigencia la nefasta valoración del demonio del medio-día expuesta por Evagrio. Una pintura anónima aragonesa conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao presenta a varios demonios esforzándose por hacer caer (en la tentación) a san Antonio, pero solo uno, con caracoles en los hombros, es decir, el que produce la acedia, se enfrenta a él directamente y lo golpea.

A fines de la Edad Media la acedia era tanto una *pereza* física como una *tristeza* de tipo espiritual que era posible sintetizar y presentar gráficamente de manera eficiente. Este es el caso del Bosco y su versión de la acedia en la *Mesa de los pecados capitales*, pintada en el primer decenio del siglo XVI. La escena en cuestión, de alto contenido simbólico, se desarrolla en un interior, lo más indicado para referirse a un pecado que afecta sobre todo al espíritu. El protagonista es un hombre que, en lugar de aceptar el rosario y el libro de oraciones que le ofrece una monja —quizás la imagen de la Religión—, permanece ocioso y sentado cómodamente. Su aspecto, con una almohada a la espalda, abrigado y al mor del fuego, como el perro que dormita a sus pies, sería del todo placentero si el sujeto no se llevara una mano a su dolorido corazón (recordemos que para Guillermo de Peraldus la acedia es un gusano que lo corroe) y no quedaran a la vista un puñal en su cinto y una ballesta en la repisa de la ventana, porque ambos adelantan que, si se abandona a la acedia, puede incluso querer acabar con su vida. Por los mismos años *Le grant kalendrier et compost des bergiers*, de 1496, realizado para Nicolas le Rouge en Troyes, describe la pereza como una auténtica acedia espiritual



Acedia. Mesa de los pecados capitales. El Bosco (atribuida), ca. 1500. (Museo del Prado)



Castigo infernal para los perezosos, arrojados a pozos de serpientes.
 Le grant kalendrier et compost des bergiers, Nicolas le Rouge, edición de 1529, RES-V-274, s. f.
 (Bibliothèque nationale de France)



Monstruosos roedores en los pináculos y fieras leoninas apostadas en el arranque de la moldura exterior del arco. Portada de la capilla de san Victorián. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)

(“Paresse est tristesse des biens spirituels qui ordonnent l’homme à Dieu par quoy on laisse à Dieu servir de cuer, comme on doit et de la bouche et pour bonnes œuvres”), y el castigo preparado para quienes se entregan a ella, de acuerdo con la salida que se da en todo el medievo a este tipo de circunstancias, no puede ser más a propósito para la falta: en el infierno los perezosos no podrán parar de moverse y correr si quieren rehuir siquiera por un momento el ataque incontrolado y por doquier de una gran variedad de dragones, serpientes y alimañas, que con sus ataques los hacen agitarse y convulsionar hasta conseguir vencerlos.

CARACOLES, BELLOTAS Y ACANTOS EN LA CAPILLA DE SAN VICTORIÁN

En ese contexto moral hemos de ver e interpretar los caracoles tallados en la arquivolta central de la portada de san Victorián, un lugar especialmente visible para reflejar la importancia de la acedia en la vida monástica, pues es clave en el resultado de todo el trabajo espiritual. Y junto al símbolo que representa a los acediosos está también la amenaza de su castigo. Probablemente su sentido más genuino es el de guardianes de la puerta, pero no deja de ser curioso que, junto con los felinos monstruosos apostados en el arranque de la moldura exterior de la portada, una serie de animalejos, alimañas, roedores y sabandijas descendan a toda velocidad por los pináculos. Su fiereza desatada recuerda la de los animales que atacan a los perezosos en el citado *Le grant kalendrier des bergiers*, y aquí parecen estar preparados no solo para neutralizar a quien intente acceder a la capilla con malas intenciones, sino también para castigar a los monjes acediosos de San Juan que se distraen o abandonan su trabajo, lo que equivale a salir del monasterio, representado como en una sinécdoque por la capilla de san Victorián.

Los naturalistas caracoles de la arquivolta parecen estar en su medio, disfrutando de hojas rizadas y sin duda muy blandas, mientras que unas duras bellotas se asocian a unas hojas de forma similar, pero angulosas. Quizás estas sean las “hojas simbólicas”³³ de los dos tipos de acantos, el cultivado, suave como indica su nombre (*acantus mollis*), y el silvestre, duro y espinoso, variantes que también se hacen patentes en los cogollos del angrelado y la crestería vegetal de la moldura del trasdós. Frente

³³ La expresión es de Ramiro de PINEDO, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid / Barcelona, Espasa-Calpe, 1930, p. 23.



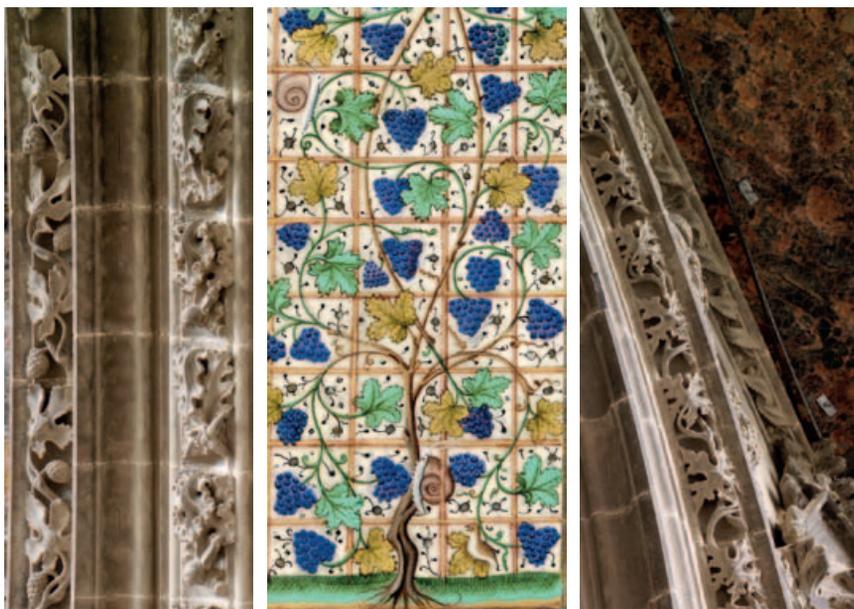
Bellotas y caracoles asociados a dos tipos de hojas en la arquivolta central de la portada. Capilla de san Victorián. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)



Acanto cultivado y acanto espinoso reunidos en una misma ilustración. Rationale divinarum officiorum. Guillelmus Duranti, 1459, OEXV 1 RES, ff. 140r y 20r. (Bibliothèque Sainte-Geneviève)

al débil caracol, la bellota representaría las cualidades del árbol de origen, el roble, que para Ripa, en su *Iconología* (1593) —sin ilustraciones—, es indicativo de la fortaleza “del ánimo”, que resiste “a los vicios y defectos, que nos incitan a rendir nuestra virtud”.³⁴ Por su parte, Ana María Quiñones explica que en la hoja del acanto espinoso

³⁴ RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002, t. I, p. 439. Así caracteriza el roble en cuanto atributo, precisamente, de la Fortaleza, y asimila su función con la de la armadura, que con su solidez “muestra la fortaleza del cuerpo”.



Arquivoltas de la portada de la capilla de san Victorián: en el lado del evangelio, la exterior (izquierda) contiene sarmientos de vid llenos de racimos y la interior acantos, caracoles y bellotas; en el de la epístola (derecha), la exterior presenta sarmientos secos de vid, cortados y sin frutos (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo). En el centro, parra repleta de racimos con caracoles en las Horae ad usum Parisiensem, Latin 1176, f. 46r. (Bibliothèque nationale de France)



Sarcófago de la caza de Meleagro, donde acantos y vides ayudan a la inmortalidad. (Musée Saint-Raymond. Foto: Wikimedia Commons)

los primeros eremitas de Egipto ven un elemento adecuado para representar su sufrimiento espiritual³⁵ y Ramiro de Pinedo señala que en el Antiguo Testamento las espinas son los vicios y los pecados que impiden prosperar al hombre espiritual (Génesis 3, 8; Lucas 8, 7, y Salmos 31, 14).³⁶ En cuanto al acanto cultivado, no hay que olvidar que griegos y romanos lo vincularon al imperecedero recuerdo del difunto, y que dio la pauta para el diseño del capitel corintio, asociado desde su origen a lo funerario.³⁷ No obstante, hay razonados indicios para pensar que en el medievo el significado del acanto cultivado no se ajustaba a la idea de inmortalidad, tal como se deduce de lo expuesto en la portada de la capilla de san Victorián. Lo interesante es que entonces, al parecer, convivieron los dos tipos de acanto asociados a significados simbólicos,³⁸ y que en el contexto en el que nos encontramos se muestran como opuestos porque el acanto duro y silvestre correspondería al monje que se enfrenta con fortaleza a las *espinas* del trabajo espiritual, y el *mollis*, de hojas suaves y tiernas, al acedioso, que prefiere, como el caracol, vivir con la comodidad que le proporciona una vida de descuido e indolencia.

LA VID Y LOS SARMIENTOS

El exquisito y variado ornato vegetal decora y da sentido trascendente a la portada. Además de los acantos, en la quinta arquivolta cobra forma una metáfora vegetal que ilustra la parábola de la vid y los sarmientos (Juan 15, 1-8). A la izquierda, en el lado del evangelio, los sarmientos están llenos de racimos (un pájaro picotea las uvas en la clave), mientras que en el derecho, el de la epístola, ya están secos y han sido cortados porque no han dado fruto. Cristo es el viñador de esta viña y quien corta todos los sarmientos: los que dan fruto los poda para que den más todavía (Juan 15, 2) (“La gloria de mi Padre consiste en que deis fruto y fruto abundante, y así seáis mis discípulos”, leemos en Juan 15, 8) y los secos que no han fructificado para arrojarlos al fuego (Juan 15, 6); de hecho, el siniestro león que está en esa parte ya ha empezado a devorarlos (1 Pedro 5, 8). La imagen es una prefiguración de lo que espera a los monjes: la

³⁵ QUIÑONES COSTA, Ana María, *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, pp. 81-82 <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/2389/>>.

³⁶ PINEDO, Ramiro de, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁷ QUIÑONES COSTA, Ana María, *op. cit.*, pp. 69-79.

³⁸ *Ibidem*, p. 95.

salvación, si han cumplido con su trabajo espiritual, o la condenación, si han cedido a la acedia y no han dado fruto. El citado dominico Guillermo Peralduz identifica la acedia con la indecisión de los tibios que nunca hacen nada, ni bueno ni malo,³⁹ actitud seriamente reprobada ya en Apocalipsis 3, 6. A los sarmientos fecundos, los monjes que han vencido al demonio del mediodía, Cristo parece invitarlos a pedir “lo que quieran y lo obtendrán” (Juan 15, 7). El sarcófago de la caza de Meleagro de Toulouse, del siglo VI, es un canto a la salvación para todo aquel que permanece fiel a Cristo y da muchos frutos (racimos de uvas), y así obtiene la vida eterna (acanto).

Toda la vida del monasterio está bajo la autoridad, la supervisión y la vigilancia del abad, que representa al propio Cristo. Por eso es muy interesante que las insignias abaciales por triplicado —dos mitras con báculo a los lados de la señal de Aragón y otra más desplazada hacia la derecha y a nivel inferior— tengan una presencia tan potente en la portada, porque todo lo que suceda en el monasterio de San Juan es responsabilidad de su abad. Y en este compromiso es mucho lo que él arriesga, pues según la regla benedictina responderá de los logros de su monasterio en el día del juicio: “Siempre tendrá presente el abad que su magisterio y la obediencia de sus discípulos, ambas cosas a la vez, serán objeto de examen en el tremendo juicio de Dios. Y sepa el abad que el pastor será plenamente responsable de todas las deficiencias que el padre de familia encuentre en sus ovejas” (RB 2, 6-7). Es decir, de su gobierno y su vigilancia dependen la salvación o la condena de sus monjes, y ello lleva aparejado también su premio o su castigo.

³⁹ PERETÓ RIVAS, Rubén, “El itinerario medieval de la acedia”, art. cit., pp. 43-44.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

Argensola publicará trabajos originales de historia, historia del arte, patrimonio cultural y ciencias sociales en general que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de trabajos referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión sobre la investigación en el Alto Aragón. Necesariamente los trabajos habrán de ser de investigación y contendrán, por ello, el oportuno aparato crítico.

Los trabajos, redactados en castellano y con un máximo de 70 000 caracteres, más las ilustraciones, si las hubiera (que no podrán exceder de 25 entre fotos, gráficos, dibujos...), se enviarán a la redacción de la revista (Instituto de Estudios Altoaragoneses. Parque, 10. E-22002 Huesca. Teléfono: 974 294 120. Correo electrónico: publicaciones@iea.es), impresos y en el correspondiente soporte digital, antes del mes de marzo del año de publicación.

La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir encabezados de ningún tipo ni partición de palabras a final de línea o espacios sistemáticos que no vayan fijados con tabuladores. De no presentarse el original con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que incluyan citas mediante el procedimiento de insertar en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa, si se repite— y páginas de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final contenga las referencias completas según el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: apellidos y nombre del autor, título de la obra en cursiva, lugar de edición, editorial, año de edición, volumen —si procede— y páginas citadas. Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —en el supuesto de actas, homenajes...— se coloca tras el título, seguido de (*ed.*) o (*coord.*), según corresponda. También mediante *pról. de* o *ed. de*, el autor del prólogo y el preparador

de la edición textual, respectivamente, o la forma completa, como es habitual en filología: *edición, introducción y notas de*.

Para artículos de revista: título (entrecomillado), título de la revista (en cursiva), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente) y páginas. En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como en las revistas pero intercalando la preposición *entre* el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Las colaboraciones irán precedidas de su título y un resumen en castellano de no más de diez líneas (junto con su correspondiente *abstract* en inglés), así como las palabras clave que permitan la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo, dirección postal y electrónica, y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para las ciencias sociales en el Alto Aragón; tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Argensola*.

Las ilustraciones, si las hubiera, serán aportadas en su totalidad por el autor y se entregarán preferentemente en formato digital. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar. Igualmente habrá de proporcionar el autor la información pertinente acerca de la procedencia y la propiedad de las imágenes.

El texto publicado será el resultante de la corrección de pruebas por el autor —sin añadidos que modifiquen la maquetación— o ese mismo borrador si no se devuelve corregido en el plazo fijado.

La selección y aprobación de los trabajos es competencia del consejo de redacción de la revista *Argensola*, el cual actuará colegiadamente al respecto y, si es el caso, propondrá a los autores los oportunos cambios.

CONTENIDOS DEL NÚMERO 130 (2020)

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: ¿El año que cambió el mundo?

SECCIÓN TEMÁTICA

DE LA RESISTENCIA A LA SUPERACIÓN

M.^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ: Estrategias femeninas medievales para la supervivencia: las donadas (siglos XII-XIII). María de Narbona, dama de la reina Sancha y donada de Sijena. Carlos GARCÉS MANAU y Juan Antonio DÍAZ BIELSA: Los Ruesta (Pedro, Francisco y Sebastián): relaciones de parentesco en una familia de artistas, arquitectos y cartógrafos de Barbastro. Luisa MONERRI GARCÍA: La etapa oscense de Ángeles Santos: un periodo artístico desdibujado en su biografía.

BOLETÍN DE NOTICIAS

Carlos GARCÉS MANAU: Un intento de robo en la catedral de Huesca durante la peste de 1651. Blas MATAS SERRANO, Susana VILLACAMPA SANVICENTE, Pablo MARTÍN-RAMOS, Jesús MARTÍN-GIL y José Antonio CUCHÍ OTERINO: Composición de los pigmentos utilizados en el cuadro *Cena de Emaús* del Museo Diocesano de Huesca.

SECCIÓN ABIERTA

Joan ALEPUZ CHELET: Inventarios de campanas en el Alto Aragón: estado de la cuestión, resultados y propuestas de actuación. M.^a Celia FONTANA CALVO: La victoria escatológica sobre el anticristo y los judíos en la iglesia de San Miguel de Barluenga. M.^a Celia FONTANA CALVO: En torno a la acedia y el caracol en la capilla de san Victorián de San Juan de la Peña.

