

ARGENT 1044

I34

**ARGENSOLA**

# ARGENSOLA

REVISTA DE HISTORIA,  
ARTE Y PATRIMONIO

134 · 2024



**IEA**  
Instituto  
de Estudios  
Altoaragoneses

DIPUTACIÓN  
**H U E S C A**

## **ARGENSOLA**

**Directora** M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo

**Consejo de redacción** Fernando Alvira Banzo, José María Azpiroz 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'ó Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

**Coordinación editorial** Teresa Sas

**Corrección** Ana Bescós

**Diseño de portada** Vicente Badenes

**Maquetación** Littera

**Impresión** Gráficas Alós

### **IEA / Diputación Provincial de Huesca**

Calle del Parque, 10. E-22002 Huesca

Tel. 974 294 120

[www.iea.es](http://www.iea.es) / [publicaciones@iea.es](mailto:publicaciones@iea.es)

Periodicidad anual

ISSN 0518-4088

Depósito legal HU-378/1999

ISSN-e 2445-0561

**Revista digital en acceso abierto**

<https://revistas.iea.es/index.php/ARG>

## SUMARIO

### PRESENTACIÓN

<i>Argensola</i> , a un paso de los setenta y cinco, por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	9
--	---

### SECCIÓN TEMÁTICA

#### LA SEMANA SANTA OSCENSE, MOTIVO DE EXPOSICIÓN

<i>El maestro de capilla Celestino Vila de Forns (1830-1915) y la Semana Santa oscense</i> , por Carmen M. ZAVALA ARNAL y Jorge RAMÓN SALINAS .....	17
<i>Telones de pasión: aportaciones sobre monumentos de Semana Santa de Huesca y su entorno</i> , por Susana VILLACAMPA SANVICENTE .....	33
<i>El monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca: un patrimonio por recuperar</i> , por Selena SÁNCHEZ NAVARRO .....	81
<i>Félix Lafuente Tobeñas, pintor escenógrafo: el monumento de Jueves Santo del convento de la Asunción</i> , por Fernando ALVIRA BANZO .....	123

### BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>Una nota sobre unos evangelios oscenses de los años veinte del siglo pasado: un uso mágico no documentado</i> , por Gonzalo FONTANA ELBOJ .....	143
<i>Dos fórmulas mágicas de Ribagorza con antecedentes bíblicos</i> , por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	159

## SECCIÓN ABIERTA

<i>Mujeres altoaragonesas con poder en los siglos XII y XIII: abadesas y prioras,</i> por M. <sup>a</sup> Dolores BARRIOS MARTÍNEZ .....	169
<i>Espacios e imágenes dedicados al trabajo espiritual y al estudio: de los conventos franciscanos a los colegios de carmelitas descalzos,</i> por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	209
<i>El francés Juan Casaviella y el robo sacrílego en la catedral de Huesca (1641): la invención de una tradición,</i> por Carlos GARCÉS MANAU .....	247
<i>Los Aspes en el claustro de la catedral de Roda de Isábena,</i> por José Ramón GOICOLEA ALTUNA .....	281
<i>Estudio de los libros de cofradías de Sariñena (1714-1842),</i> por Gemma GRAU GALLARDO y Enrique TABUEÑA LÁZARO .....	299
<i>La Diputación Provincial de Huesca y la fotografía, años noventa: una década de promoción del medio fotográfico a través de sus publicaciones,</i> por Francisco J. LÁZARO SEBASTIÁN .....	345

# PRESENTACIÓN



## ARGENSOLA, A UN PASO DE LOS SETENTA Y CINCO

En el marco de la Semana Santa de 2024 el Museo Diocesano de Huesca acogió la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, una muestra que reunió más de veinticinco piezas litúrgicas y paralitúrgicas organizadas en torno a dos grandes ejes temáticos. En relación con el primero de ellos, la Semana Santa oscense, destacaron los trajes y las vestiduras diseñados a principios del siglo XX por el hermano jesuita Martín Coronas Pueyo para diversos grupos procesionales. El segundo se centró en los monumentos donde se instalaba la reserva eucarística el día de Jueves Santo. En este contexto se exhibieron elementos de distintos monumentos de la diócesis e incluso se recreó por completo el de la colegiata de Alquézar en el presbiterio de la antigua Parroquieta. Además se impartieron varias conferencias que permitieron documentar y sacar a la luz ciertas piezas en desuso, olvidadas o en mal estado de conservación debido a su gran tamaño y a la dificultad de su almacenamiento. Gracias a esta iniciativa, y durante un breve tiempo, algunos de los antiguos monumentos de la diócesis de Huesca, concebidos, como todos los de su género, para conmemorar la eucaristía, el sacrificio incruento de Cristo, y los tres días que su cuerpo permaneció en el sepulcro, hicieron que los oscenses evocaran su carácter originario.

A esa muestra están dedicados los artículos de la “Sección temática” de *Argensola*, titulada *La Semana Santa oscense, motivo de exposición*. En el siglo XIX las artes en España recurrían al pasado y retomaban estilos y rasgos característicos de diferentes épocas para dotar de identidad y personalidad a las nuevas obras. Eso fue lo que sucedió con un componente imprescindible en las celebraciones religiosas solemnes: la música sacra. Carmen M. Zavala Arnal y Jorge Ramón Salinas estudian la figura de Celestino Vila de Forns (1830-1915), maestro de capilla de las catedrales de

Huesca y Granada, y su papel clave en la revitalización de la Semana Santa oscense. Como prior de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz, desde 1865 Vila reorganizó la procesión del Santo Entierro, restauró pasos y encargó un nuevo Cristo yacente. También añadió a la procesión los grupos de ministriles, romanos, sibilas y apóstoles, así como el de los ancianos encargados de las luminarias en torno al Cristo yacente. Se da por hecho, como señalan los autores del artículo, que Vila compuso las melodías correspondientes, aunque no existe ninguna evidencia documental. Lo que sí es cierto es que Vila compuso más de quinientas obras, la mayoría de carácter religioso, y que constituye un referente de la música sacra en España.

En el segundo artículo Susana Villacampa Sanvicente pone en valor varios monumentos de la Semana Santa altoaragonesa poco estudiados, como la gran máquina construida para la catedral entre 1561 y 1563 por el pintor Tomás Peliguet, un conjunto de quince o dieciséis metros de altura y estructura circular exenta que fue consecuencia del Concilio de Trento (1545-1563), en donde se puso especial énfasis en la eucaristía al reafirmar el dogma de la transustanciación. Ese ambicioso monumento pronto fue sustituido por otro que llegó casi hasta nuestros días. Antes de la Guerra Civil, el día de Jueves Santo un ángel, con gran probabilidad un infantil de la Seo vestido como tal, cortaba con una espada el velo que cubría el monumento tal como el velo del templo de Jerusalén se rasgó en dos cuando murió Jesús (Mateo 27, 50). Después el clero atravesaba los cortinajes e introducía la eucaristía en el arca de plata dispuesta en el interior como si fuera el sepulcro de Cristo. La autora informa también sobre otros monumentos de la diócesis. Entre ellos destaca el de la colegiata de Bolea, realizado en 1763 por el pintor José Stern, y el de Alquézar, que Villacampa atribuye al mismo autor. En ambos casos la estructura recrea una *nave profunda* configurada mediante telones sucesivos montados en bastidores. En continuidad con lo anterior, Selena Sánchez Navarro estudia y compara los monumentos de la catedral de Huesca y reconstruye, con los datos de las respectivas capitulaciones, el de Peliguet y el posterior, construido por el arquitecto José Garro en 1608. Como apunta la autora, el cambio de mueble debe relacionarse con los problemas que planteaba cada año el montaje del primer monumento. Además, al analizar los seis profetas pintados en blanco y negro conservados de dicha obra inicial la autora descubre la intervención de tres artistas de diferente calidad, lo que apunta a que en algún momento fue necesaria la intervención de un pintor de menor valía para sustituir o repintar varios de ellos. Finalmente, Fernando Alvira Banzo aborda la renovación de los monumentos de Semana Santa

llevada a cabo en el siglo XIX por el pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas (1865-1927). Lafuente se formó en la Escuela de Artes y Oficios y en talleres madrileños especializados en pintura escenográfica. A su regreso a Huesca adaptó la técnica de la pintura decorativa a los monumentos religiosos, unas obras que podía diseñar de acuerdo con diferentes estilos artísticos, como demostró en sus variados bocetos. No se conserva completo ningún monumento proyectado por Lafuente, pero sí una fotografía del realizado para el convento de carmelitas calzadas de la Asunción, de estilo neorrománico.

El “Boletín de noticias” cuenta con dos contribuciones. Gonzalo Fontana Elboj estudia el amuleto utilizado por una familia oscense en la tercera década del siglo XX para proteger a sus hijos recién nacidos del mal de ojo. Se trata de unos evangelios impresos en latín y protegidos por un naipe de la sota de oros usado a manera de guardas. Lo más interesante es que este objeto apotropaico se conservaba junto a los cordones umbilicales de cinco infantes. En el segundo artículo doy a conocer el origen bíblico de dos fórmulas mágicas empleadas contra los ladrones en Ribagorza: una remite al mal ladrón junto al que fue crucificado Cristo y otra al ángel del salmo 34 (antes 33), que acampa alrededor de quienes temen al Señor.

La “Sección abierta” incluye seis estudios. M.<sup>a</sup> Dolores Barrios Martínez proporciona una nueva entrega de su serie de mujeres poderosas de la Edad Media. Después de estudiar a las *tenentes* y las *dominas* (*Argensola*, 133, de 2023, pp. 235-265), en esta ocasión se ocupa de las abadesas y las prioras que durante los siglos XII y XIII gobernaron cuatro centros religiosos de la actual provincia de Huesca: el monasterio de Santa María de Santa Cruz de las Sorores, de benedictinas; el de Santa María de Sijena, de sanjuanistas; el de Santa María de Casbas, de cistercienses; y el convento urbano de Santa Clara de Huesca, de clarisas franciscanas. Como subraya la autora, todas las mujeres involucradas en su gobierno, comenzando por las fundadoras, dieron perfecta respuesta a las necesidades de las comunidades. José Ramón Goicolea Altuna estudia de nuevo en *Argensola* (ya presentó el caso de doña Sebilía de Logra y sus familiares en el número 132, de 2022, pp. 255-272) algunas inscripciones del claustro de la que fuera catedral de San Vicente de Roda de Isábena. En este caso analiza los obituarios de seis miembros de la familia Aspes del siglo XIII y cruza documentación de la época para identificar a Bernardo, señor de Aspes, y a sus hermanos Raimundo, Arnaldo, Bertrando y Borto, quienes participaron en la conquista de Mallorca o sirvieron en la Iglesia y en el Ejército. Una mujer, Eligsenda, resultó ser nieta de Bernardo. Los Aspes, como tantas otras familias durante la Edad Media, formaron parte activa de lo que

Frederick S. Paxton ha dado en llamar *economía de la salvación*, un sistema que implicaba diferentes donaciones a la Iglesia para obtener a cambio oraciones por la salvación eterna. A lo largo de la Edad Media, sin embargo, las órdenes religiosas fueron cambiando progresivamente su relación con los seglares. Aunque con picos de renovada espiritualidad y ascetismo, la tendencia fue fortalecer el compromiso de los religiosos en la formación de los fieles para ganar el cielo. En mi artículo presento los programas iconográficos de varios conventos novohispanos del siglo XVI: el de franciscanos de Cuernavaca, el de dominicos de Tepoztlán y el de agustinos de Actopan. En todas estas obras se interpreta y se expone el estrecho vínculo que existe entre la ascesis del fraile y su tarea evangelizadora. Termino el análisis con un estudio sobre el colegio de carmelitas descalzos de San Alberto de Huesca, fundado en 1627, donde la estricta vida de sus colegiales —reconstruida a lo largo de una jornada completa— combinaba la formación teológica de cara al púlpito con los deberes espirituales.

En la Huesca del siglo XVII sucedieron acontecimientos muy importantes, y sin duda uno de ellos es el que analiza Carlos Garcés Manau. En 1641 el joven pastor francés Juan Casaviella hurtó unas formas consagradas en la capilla de san Juan Evangelista de la catedral después de haber cometido otros delitos semejantes en varias localidades aragonesas. Sin embargo, el juicio y la condena a los que fue sometido Casaviella por el Tribunal de la Inquisición no pusieron el punto final a la historia. La ciudad trató de olvidar el hecho y, sobre todo, se esforzó por desagaviar a Dios por un crimen que habría causado su ira. Cuando en 1651 se declaró la peste en Huesca, se construyó la ermita de San Andrés en el puesto de la muralla donde Casaviella había escondido diez años antes unos lienzos eucarísticos o donde, según la versión oficial, fue encontrado un copón gracias a la luz sobrenatural que emitían las formas eucarísticas de su interior. Las cofradías eran también buenos indicadores de cómo la religiosidad se entretejía en la vida cotidiana de una localidad. En este sentido, Gemma Grau Gallardo y Enrique Tabueña Lázaro analizan los veintiún libros de cofradías de Sariñena, fechados entre 1714 y 1832, que se conservan en el Archivo de la Diputación Provincial de Huesca. Los libros pertenecen a cenobios desamortizados (la cartuja de las Fuentes y el convento de San Francisco), degradados de categoría (la antigua iglesia colegial de San Salvador) o definitivamente abandonados (el convento del Carmen). Como señalan los autores, las cofradías tenían especial relevancia en los funerales y los entierros de los cofrades y también en las fiestas de las advocaciones religiosas cuya protección imploraban. En las procesiones de Semana Santa de Sariñena intervenían

dos cofradías: la de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y la de Nuestra Señora de la Soledad, ambas impulsadas por los frailes franciscanos.

Numerosos fotógrafos se esforzaron desde el siglo XIX por registrar la sociedad tradicional con sus tipos y sus costumbres, y conforme avanzaba el tiempo lo harían con la creciente convicción de asistir a su definitivo final. El trabajo de esos profesionales ha sido puesto en valor por la Diputación Provincial de Huesca desde hace décadas. Francisco J. Lázaro Sebastián estudia la labor de difusión llevada a cabo por la institución desde 1989, fecha en la que comenzó a formarse la Fototeca tras la adquisición del importante fondo fotográfico de Ricardo Compairé (1883-1965), y a lo largo de los años noventa del siglo pasado. La Diputación editó entonces numerosos libros de fotografías, el primero *Huesca: ferias y mercados. Fotografías, 1918-1943* (1990) y el último *Huesca: carros y caballerías. El transporte de tracción animal. Fotografías 1895-1960* (1999), cuyo contenido se obtuvo en diversas campañas de recopilación de imágenes, entre ellas la denominada *Fotografía en la escuela*, dirigida por José María Escalona entre 1990 y 1995.

Con este número de *Argensola* llegamos a las puertas de una importante celebración para la revista, que en 2025 cumple setenta y cinco años. Los que formamos parte de este proyecto queremos expresar nuestro agradecimiento a todos los autores cuyo valioso trabajo nutre sus páginas, así como a quienes se encargan del proceso editorial por su dedicación y su buen hacer profesional. Como siempre, esperamos que el contenido de este número contribuya a conocer mejor el Alto Aragón y sea del agrado de quienes aman y añoran esta tierra.

M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo  
Directora de la revista *Argensola*



**SECCIÓN TEMÁTICA**  
**LA SEMANA SANTA OSCENSE,**  
**MOTIVO DE EXPOSICIÓN**



# EL MAESTRO DE CAPILLA CELESTINO VILA DE FORNS (1830-1915) Y LA SEMANA SANTA OSCENSE

Carmen M. ZAVALA ARNAL\*  
Jorge RAMÓN SALINAS\*\*

**RESUMEN** El presente artículo muestra la actividad del maestro de capilla Celestino Vila de Fornes (1830-1915) en relación con la Semana Santa en Huesca. Tras una contextualización de su etapa profesional en la catedral de Huesca (1857-1877), se detallan algunos aspectos relevantes relacionados con su labor como prior de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz y como organizador desde 1865 de la procesión del Viernes Santo en la ciudad. Se reivindica además su importante legado como compositor y docente, aspectos estos todavía poco conocidos.

**PALABRAS CLAVE** Celestino Vila de Fornes. Semana Santa. Huesca. Siglo XIX. Catedral de Huesca. Maestro de capilla.

**ABSTRACT** This article presents the activities of chapel master Celestino Vila de Fornes (1830-1915) in relation to Holy Week in Huesca. Following a contextualization of his professional period at the cathedral of Huesca (1857-1877), several significant aspects of his labour as prior of the Archicofradía de la Santísima Vera Cruz and as organizer of the main procession in the city since 1865 are detailed.

---

\* Universidad de Zaragoza. czavala@unizar.es

\*\* Universidad de Zaragoza. jramon@unizar.es

Furthermore, the article highlights his important legacy as a composer and educator, aspects that remain largely unknown.

**KEYWORDS** Celestino Vila de Forns. Holy Week. Huesca. 19<sup>th</sup> century. Cathedral of Huesca. Chapel master.

La vida y la obra del maestro de capilla Celestino Vila de Forns (1830-1915) discurrieron en un momento de profundos cambios debidos al tránsito de los modelos socioeconómicos y políticos propios de la sociedad española del Antiguo Régimen hacia la nueva sociedad burguesa. Nacido en Bellpuig (Lérida) en 1830, Celestino Vila iniciaba la carrera eclesiástica y musical en el seminario de Solsona y en la catedral de Lérida y comenzaba a desarrollar su actividad profesional como maestro de capilla de la catedral de Huesca a los veintisiete años de edad. Posteriormente, veinte años después, se trasladaba a la catedral de Granada previa oposición.

Por la calidad y la gran extensión de su producción —centrada sobre todo en música religiosa, aunque también fueron destacadas sus escasas pero bien valoradas obras de música de cámara—,<sup>1</sup> Vila de Forns se convertía en uno de los compositores españoles destacados de su generación. Del mismo modo deben reseñarse sus labores como musicólogo y docente, sobre todo en su postrera etapa granadina (1877-1915), en la que, además, merced a la entonces privilegiada situación en el ámbito musical de la ciudad, pudo contactar con personalidades de la música de primer nivel, tales como Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Francisco A. Barbieri o el iliberritano y director de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos madrileña Mariano Vázquez, entre otros, quienes refrendaron su valía.

La difusión de sus trabajos en la corte madrileña y el apoyo de voces tan autorizadas en el panorama musical español otorgaron a Celestino Vila cierto renombre en la capital y, por ende, en el resto de España. Esta notoriedad en los círculos artísticos e intelectuales de Madrid quedaría reflejada en su nombramiento como académico

---

<sup>1</sup> Sus dos cuartetos para piano y cuerdas, uno en do menor y otro en mi menor, fueron compuestos en la década en 1880. El segundo, dedicado a la infanta Isabel de Borbón cuando visitó Granada en 1882, fue la primera obra de estas características de autor español en ser interpretada por la Sociedad de Cuartetos de Madrid en el Salón Romero. Por su parte, su quinteto para piano y cuerdas sería estrenado y dedicado a Isaac Albéniz, quien elogiaba al autor y su obra (Barberá, 2020).

correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1884. Sus citadas obras de cámara fueron conocidas y ampliamente interpretadas, así como algunas de sus obras religiosas —tales como misereres, *stabat mater*, gozos, misas de réquiem, villancicos, etcétera—, las cuales se representaron durante muchos años en Huesca y en la capital granadina, respectivamente.

En relación con la contextualización, entre los trabajos y las investigaciones realizados por los autores de este artículo sobre el panorama artístico-cultural y la música y su enseñanza en la ciudad de Huesca durante la *era isabelina* y la Restauración (1875-1902)<sup>2</sup> podrían destacarse aquellos que se centran en el paisaje musical de la ciudad, sus espacios y sus protagonistas. Entre estos últimos adquiere especial relevancia la trayectoria vital y profesional de Celestino Vila de Forn. La escasamente divulgada dimensión de su legado profesional y artístico en lo que respecta tanto a su etapa de la catedral de Huesca como a la de la seo granadina despertó nuestro interés hace ya unos años, lo que dio lugar a diversos artículos y comunicaciones,<sup>3</sup> así como a una extensa monografía sobre el autor que se publicará en 2025 —coeditada por la Universitat de Lleida y el Instituto de Estudios Altoaragoneses— y que se materializa como fruto de dos estancias de investigación realizadas previamente en la Universidad de Granada, así como de la concesión de sendas ayudas de investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses (2018) y el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (2023). De todo lo expuesto parte inicialmente la información que aquí se muestra y se amplía.<sup>4</sup>

### CELESTINO VILA Y LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Las capillas musicales españolas sufrieron durante el ochocientos una etapa de graves restricciones que habían comenzado en el siglo anterior durante el reinado de Carlos IV. Los estragos derivados de las guerras napoleónicas, por una parte, y las iniciativas desamortizadoras, por otra, cercenaron los recursos eclesiales irreversiblemente —aun con el *leve respiro* que en este sentido supondría la *década ominosa*

---

<sup>2</sup> Ramón (2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2018a y 2018b) y Ramón y Zavala (2014, 2016a, 2016b, 2017a, 2017b, 2018 y 2024).

<sup>3</sup> Ramón y Zavala (2020a, 2020b y 2025, e. p.).

<sup>4</sup> Ramón y Zavala (2025, e. p.).

fernandina—. Así, en los albores de la década de 1830 ya habrían desaparecido gran parte de la brillantez ceremonial y la mayoría de las capillas. Si podían mantenerse, apenas disponían de recursos y personal, debido a la drástica merma de bienes para sufragar los costes y los gastos de las catedrales,<sup>5</sup> especialmente en los casos de las más modestas.

El Concordato de 1851 con la Santa Sede también afectó a cuestiones relativas a las capillas de música y su actividad cotidiana. Entre las consecuencias derivadas de este acuerdo respecto a la música religiosa debe destacarse la reducción a mínimos de las plantillas de músicos, que derivó en muchos casos en la creación de composiciones de mayor sencillez. Adquiría así una mayor preponderancia el órgano en las tareas de acompañamiento musical. No obstante, y de forma paralela, se mantuvieron todavía, cuando fue posible y por influjo del romanticismo musical, las composiciones de gran formato.<sup>6</sup>

Del mismo modo, el Concordato indicaba como norma la condición de ser miembro del clero como requerimiento imprescindible para obtener un beneficio indefinido en las capillas, caracterizadas en general por una precariedad extrema. Así, gran parte de sus potenciales profesionales optarían por orientarse hacia la práctica de la música civil, en pleno auge. A pesar de ello, la Iglesia pudo contar para los actos más importantes del calendario litúrgico-religioso con músicos externos, contratados o colaboradores.

Estos aspectos condicionaron la actividad musical de las capillas del siglo XIX, especialmente desde la segunda mitad de la centuria, si bien se mantuvo todavía durante un tiempo una regular programación, aunque sin la brillantez de antaño. Una buena muestra de ello la constituiría la abundancia de creaciones de Celestino Vila de Forns, que se erigió en uno de los últimos maestros de capilla de su generación que presentarían una alta cualificación profesional y artística. Testigo de un profundo cambio de la sociedad española, viviría en la encrucijada entre la tradición y el inexorable tránsito hacia la modernidad.

---

<sup>5</sup> Alén (1989: 45).

<sup>6</sup> López-Calo (2012: 600). Véase también, sobre las tendencias estilísticas de las capillas del ochocientos en el caso aragonés, Ezquerro (2008 y 2015) y Ezquerro y Ballús (2016).

## SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE CELESTINO VILA

Tal y como hemos apuntado con anterioridad, Celestino Vila de Fornos comenzaba su formación musical en el seminario de Solsona y en la catedral de Lérida. Tras su ordenación, que tuvo lugar en 1854, y un primer —además de breve— destino profesional en Tárrega (Lérida) como organista de la iglesia de Santa María del Alba, llegaba en 1857 a la seo oscense como maestro de capilla por oposición.<sup>7</sup> El joven presbítero iniciaba así una disciplinada y prolija labor compositiva —que continuaría denodadamente también en Granada— manteniendo vivo su deseo de sostener la actividad de la capilla musical catedralicia en una coyuntura que a esas alturas del siglo ya era palpablemente desfavorable.

Además de realizar los trabajos propios del magisterio al frente de la capilla (dirección, docencia, etcétera), dedicó igualmente muchos esfuerzos a los archivos y a la investigación musicológica. La preservación de las tradiciones musicales de la Iglesia se convirtió en uno de sus objetivos, por lo que no resulta casual comprender su interés por reavivar la Semana Santa y su procesión ritual en la escenografía urbana oscense.

Durante los años que permaneció en Huesca, su madre y sus hermanos se instalaron en el número 7 de la calle Aínsa, en el barrio de la Catedral. Uno de sus hermanos, Martín Vila, dueño una zapatería en la calle del Coso Alto, quedaría definitivamente asentado en la ciudad.

Respecto a esa etapa, además de destacar su preocupación por la revitalización de la Semana Santa oscense y sus procesiones, que trataremos específicamente, debemos señalar que se conserva un importante conjunto de obras creadas por su mano, alrededor de ciento sesenta composiciones vocales e instrumentales de tipo religioso, dos piezas de música profana (sinfonías orquestales) y alguna obra religiosa instrumental. Algunas de ellas, tales como las misas de San Lorenzo, el Miserere a ocho voces con grande orquesta, compuesto en 1862, o la Misa de San Jorge a cinco voces, se mantuvieron mucho tiempo en los programas de música religiosa de la ciudad más allá de su estreno. Celestino Vila integraba así en el calendario litúrgico y festivo local sus abundantes composiciones, algunas de las cuales alcanzaron una notoria popularidad entre los oscenses.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Archivo de la Catedral de Huesca, actas capitulares de la catedral de Huesca, 1857, pp. 180-181.

<sup>8</sup> Ramón y Zavala (2025, e. p.).

Además, hay que destacar de esa etapa la redacción de un original manual docente que abordaremos posteriormente, *El sochantre práctico de la catedral de Huesca* (1868),<sup>9</sup> y el estudio de las obras contenidas en el Archivo de Música de la Catedral. En este sentido, Vila de Forns se interesó por la polifonía renacentista y por el patrimonio musical precedente: el canto llano y los cantos pregregorianos. Su curiosidad por la tradición musical eclesial más antigua lo condujo a sumarse a las tendencias pioneras de la musicología española de entonces, todavía en ciernes, dentro de una deriva nacionalista musical que anhelaba encontrar la concreción musical identitaria española. Así, en su posterior etapa profesional en Granada tuvo contacto personal y epistolar con algunos de los próceres de la musicología española, tales como Francisco A. Barbieri o Felipe Pedrell, entre otros.

Su segunda etapa como maestro de capilla transcurrió, como decimos, en la catedral de Granada (1877 y 1915), y fue todavía más destacada, dado que la ciudad de la Alhambra y la actividad musical allí desarrollada la erigieron durante el último cuarto del siglo XIX en uno de los puntos de mayor importancia del país.

Los trabajos musicales granadinos de Celestino Vila lo encumbraron como uno de los más relevantes músicos de la centuria, y no solo porque fue el más prolífero maestro de capilla de todos los que residieron en ambas catedrales a lo largo de su historia, sino también por la notoriedad que obtuvieron algunas de sus composiciones, que incluían sus conocidas obras de música de cámara.<sup>10</sup> En referencia a la música religiosa podemos destacar algunas de sus misas, como la de *San Lorenzo*, la *Misa en sol menor*, algunas de sus misas de réquiem, el célebre *Miserere a dos coros a grande orquesta*,<sup>11</sup> de 1880, o el *Miserere* de 1903.

Tal y como comentábamos, compuso algunas obras profanas muy difundidas, las cuales se estrenaron en Granada en la década de 1880. Nos referimos concretamente a sus dos cuartetos y su quinteto para cuerdas y piano,<sup>12</sup> con una estética propia

---

<sup>9</sup> Zavala y Ramón (2020a).

<sup>10</sup> Sirva de ejemplo el *miserere* compuesto en Granada en 1880, reeditado por López-Calo (2008).

<sup>11</sup> López-Calo (2008). Véase también *El Defensor de Granada*, 3 y 8 de febrero de 1883.

<sup>12</sup> *Cuarteto en do menor para violín, viola, violonchelo y piano* (compuesto en 1881 y publicado el año siguiente), *Cuarteto en mi menor para violín, viola, violonchelo y piano* (1882) y *Gran quinteto en la mayor para dos violines, viola, violonchelo y piano* (1882), publicados por la editorial madrileña del clarinetista Antonio Romero.

del romanticismo temprano de resabios clásicos, obras por las que recibiría alabanzas de personalidades musicales citadas.

En referencia a su actividad docente en la capital del Darro, la ejerció a título particular y en algunas escuelas musicales surgidas a instancia de sociedades de recreo granadinas como el Liceo. Formó a los hermanos Orense —especialmente a Eduardo—, a Rafael Salguero —su sucesor en la capilla catedralicia—, a los también hermanos José María y Manuel Guervós, a José Montero —profesor de la Universidad y fundador de la Banda Municipal de Granada— y a los conocidos Francisco Alonso y Ángel Barrios,<sup>13</sup> entre otros.

En resumen, tal y como apuntaba en 2013 el conocido musicólogo y sacerdote José López-Calo —concretamente en su ya clásico libro *La música en las catedrales españolas*— Celestino Vila de Fornos fue un excelente músico, “uno de los más insignes de la segunda mitad del siglo XIX, de toda España, aunque está todavía por descubrir casi en su totalidad”.<sup>14</sup> Destacaría, por tanto, por su labor compositiva, que fue muy extensa y se centró sobre todo en la música religiosa con más de quinientas obras: misas, misereres, lamentaciones, salves, letanías, villancicos y un largo etcétera cuyos originales se conservan fundamentalmente en los archivos catedralicios de Huesca y Granada.<sup>15</sup>

### CELESTINO VILA DE FORNS COMO ORGANIZADOR DE LA PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO DEL VIERNES SANTO EN LA SEMANA SANTA OSCENSE (1865):<sup>16</sup> LA MÚSICA DE LA PROCESIÓN

Desde su llegada a la capital oscense Vila se habría mostrado como un incansable trabajador, siempre preocupado por mantener la dignidad tradicional del culto, tan brillante en épocas pretéritas —tal y como constata el extenso ceremonial manuscrito de la seo oscense de 1786, obra del canónigo Vicente Novella— pero en progresiva decadencia por los avatares sociopolíticos descritos.

<sup>13</sup> Barberá (2017).

<sup>14</sup> López-Calo (2012: 610).

<sup>15</sup> Mur (1993), López-Calo (1992) y Vega (1998: 461-170). Véase también Vega (2005).

<sup>16</sup> Véase el tríptico informativo *De Celestino Vila a nuestros días*, Llanas (1976) y *El Diario de Huesca*, 15 de febrero de 1923.

Su preocupación trascendía el ámbito meramente musical para extenderse a los trabajos de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz y la organización de la procesión. En el primer caso, su celo se concretaba en el aspecto compositivo, no solo cumpliendo con su obligación como compositor al frente de la capilla de música catedralicia, la de crear obras de forma continuada para su interpretación discrecional y su depósito en el archivo de música, sino también esforzándose por mantener la paleta tímbrica de sus composiciones de gran formato a pesar de la falta de instrumentistas. Para ello adoptaría puntualmente, de forma tan novedosa como curiosa, los nuevos instrumentos propios de las bandas civiles y militares (saxofones, bombardinos, *figles*, etcétera), cuyos componentes participarían en las tareas musicales de las demacradas plantillas de las capillas, que habrían quedado, como sabemos, reducidas a la mínima expresión.<sup>17</sup>

En su faceta como musicólogo y como didacta, en 1868 redactaba un original manual titulado *El sochantre práctico de la catedral de Huesca*,<sup>18</sup> que trataba, entre otros aspectos, el proceder básico de ese beneficiado y sus tareas musicales, muchas veces descuidadas por falta de personal cualificado merced a la supracitada crisis endémica de la Iglesia del ochocientos.

De este modo, imbuido por esa intención preservacionista, en 1865 Vila de Forns se dispuso a organizar y revitalizar la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo, al parecer muy devaluada y descuidada, y fue nombrado prior de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz de Huesca, cargo desde el que renovaría los estatutos u *ordinaciones*. Celestino Vila llegaba así a una antigua institución ubicada en el antiguo convento del Carmen de la ciudad de Huesca cuya fundación se remontaba a comienzos del siglo XVI y cuyos estatutos se habían renovado a finales de enero de 1587. De este modo, gracias al entusiasmo del leridano y a su buena relación con el que fue polémico obispo de la diócesis entre 1861 y 1870,<sup>19</sup> Basilio Gil Bueno —tío carnal de quien sería su secretario y ostentaría la dignidad y el beneficio de chantre de la catedral de Huesca, el célebre escritor y filántropo Saturnino López Novoa (1830-1905)—,<sup>20</sup> se

---

<sup>17</sup> Zavala y Ramón (2020b).

<sup>18</sup> Zavala y Ramón (2020a).

<sup>19</sup> Los episodios políticos acaecidos en la ciudad de Huesca en relación con la *Revolución Septembrina* en 1868 terminaron con el exilio del prelado a la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza.

<sup>20</sup> Asenjo (2016).

establecía canónicamente en la iglesia de Santo Domingo y San Martín de la ciudad por orden del prelado también ese mismo año de 1865.<sup>21</sup>

Se recobraba entonces la función de esa archicofradía, cuyos objetivos primordiales eran hacer proselitismo y fomentar la devoción a la pasión de Cristo a través de las procesiones y otros actos desarrollados en la Semana Santa, velando por su correcta realización y conservando los elementos materiales escenográfico-rituales (pasos, uniformes, etcétera) que quedaban en su propiedad.

Con este respaldo institucional, Vila organizaba el rescate de los pasos procesionales, muchos de ellos descuidados y en una situación de práctico abandono en propiedades que habrían sido desamortizadas, y propiciaba su restauración. Fueron precisamente esos procesos y sus efectos los que afectaron a la idiosincrasia de la antigua urbe universitaria y conventual de Huesca, ciudad que habría congregado una veintena de órdenes religiosas. La desamortización y el cierre definitivo de la Universidad Sertoriana, auspiciados por el Plan Pidal en 1845, constituyeron hitos determinantes para la capital oscense.

Vila también instaba a la construcción de nuevos pasos, que serían costeados mediante suscripciones públicas impulsadas por él mismo. Gracias a su insistencia pudo convencer incluso al consistorio oscense, controlado entonces por una ideología *a priori* antagónica, la del anticlerical, demócrata y republicano posibilista Manuel Camo, político *castelario* que terminaría engrosando las filas del partido fusionista de Sagasta y que sería determinante para la ciudad y la provincia durante toda la Restauración hasta su fallecimiento, que tuvo lugar en 1911. Este político y farmacéutico local colaboró junto a otros jóvenes oscenses con la empresa iniciada por el maestro de capilla haciendo posible la construcción del paso del Cristo Yacente en el Sepulcro o Cama Imperial con financiación municipal. El paso, que estuvo en uso hasta 1959, más allá de su mayor o menor interés artístico y de la calidad de su factura, tiene la peculiaridad de que fue modelado, al parecer, por el propio Vila, por lo que constituye un testimonio curioso de las aptitudes del músico para las artes plásticas. A día de hoy, aunque no procesiona, se puede visitar en la iglesia de Santo Domingo y San Martín de Huesca.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Página web de la Santísima Archicofradía de la Vera Cruz de Huesca, <https://veracruzhuesca.com> [consulta: 26/12/2024].

<sup>22</sup> Página web de la Santísima Archicofradía de la Vera Cruz de Huesca, <https://veracruzhuesca.com> [consulta: 26/12/2024].



*Paso del Cristo Yacente en el Sepulcro (ca. 1865), en el que Celestino Vila, entonces mayordomo primero de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz de Huesca, participó como escultor. El paso procesionaria hasta 1959. (Archivo de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz. Foto superior: Ricardo Compairé)*

Los proyectos de renovación de Celestino Vila se materializaron progresivamente desde 1864 hasta 1868 en las procesiones del Santo Entierro, que quedaron en gran medida como se realizan en la actualidad. También se añadieron varios pasos y un nutrido elenco de personajes como los ministriles —que van ataviados con túnica negra y cuyo grupo está compuesto en la actualidad por tres clarinetes y un tambor-caja—, los romanos, agrupaciones de personajes del Antiguo Testamento como el coro de sibilas<sup>23</sup>



*Grupo de los ministriles. En la actualidad es una formación tímbrica compuesta por tres clarinetes y un tambor-caja. (Archivo de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz)*

<sup>23</sup> “Lo forman doce jóvenes representando doce profetisas paganas que, a pesar de serlo, anunciaron la Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo. Están divididas en cuatro grupos: tres persas, tres griegas, tres africanas y tres romanas. Se llaman Pérsica, Líbica, Déléfica, Cimmericia, Eritrea, Samia, Cumana, Helespontiana, Frigia, Tiburnina, Agripa y Cimea. En su atuendo destacan las coronas doradas renovadas en 2008, signo de distinción, rematadas por una estrella, que significa el don profético. Realizan el trayecto cantando las profecías de Cristo, profecías que llevan en los pequeños estandartes que portan. En el año 1915, el hermano jesuita Martín Coronas, destacado pintor oscense, diseñó los trajes actuales, que fueron reformados en los años ochenta” (página web de la Santísima Archicofradía de la Vera Cruz de Huesca, <https://veracruzhuasca.com> [consulta: 26/12/2024]).



*Coro de Sibilas, grupo procesional. (Archivo de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz)*

o el coro de niños hebreos,<sup>24</sup> los apóstoles o los ancianos encargados de las luminarias en torno a la imagen de Cristo yacente.

Se da por hecho, y probablemente así fue, que Vila, además de supervisar la actividad, la situación y la indumentaria de todos esos grupos y personajes, compuso las melodías que tradicionalmente son interpretadas por los ministriles y los coros, aunque no disponemos de una prueba documental que pueda refrendarlo.

## CONCLUSIÓN

La estancia profesional de Celestino Vila de Forns al frente de la capilla de música de la catedral de Huesca entre 1857 y 1877 resultó determinante para la Semana Santa oscense y sus prácticas procesionales gracias a su empeño personal en revitalizar e impulsar la música religiosa y la tradición ceremonial de la Iglesia, degradada por la situación generalizada de progresiva crisis de recursos humanos y económicos que vivió la institución durante el siglo XIX.

<sup>24</sup> No sería la última vez que Vila escribiría composiciones procesionales para conjuntos de niños. También en Granada componía, en el marco de una rogativa por la guerra de Cuba, un “santo Rosario con música sencillísima” para los niños del colegio Ave María (*El Defensor de Granada*, 24 de enero de 1896).

El recuerdo colectivo que los oscenses tienen de Vila de Forn, prolífico y brillante compositor que, como hemos apuntado, dejaría en la catedral de Huesca un impresionante número de obras de su autoría, se encuentra por desgracia reducido *grosso modo* a su destacado e imprescindible papel desde 1865 en la reorganización de la Semana Santa, cuyas líneas generales de acción hemos descrito y que se llevaría a cabo merced a su iniciativa y con la colaboración de otros oscenses de muy diversas convicciones —incluida la del propio Manuel Camo Nogués, ideológicamente discrepante—.<sup>25</sup>

Unido a todo ese importante legado, debería reconocerse asimismo el estrictamente musical que el compositor dejaría en la ciudad y continuaría de manera brillante en Granada. Sus obras originales, conservadas en el Archivo de la Catedral de Huesca y catalogadas por Juan José de Mur en 1993, constituyen un extraordinario punto de partida para la revisión y la reedición crítica de algunas de las que fueron más aplaudidas y celebradas por los oscenses. A este conjunto hay que añadir algunas nuevas incorporaciones de obras de su autoría que habían sido extraviadas o sustraídas del archivo y que De Mur no incluyó en el listado.<sup>26</sup>

Desde estas líneas hemos pretendido, como preámbulo de próximas publicaciones sobre Vila, centrarnos en su papel como adalid de la Semana Santa oscense y su procesión del Viernes Santo señalando a modo de bosquejo biográfico-contextual algunas de sus gestas musicales, que deben ser puestas en valor por tratarse de uno de los compositores españoles destacados de la segunda mitad del siglo XIX y el principio del XX, y más aún cuando en algo más de dos décadas dejó una huella artística tan importante en la ciudad.

---

<sup>25</sup> Como dato curioso señalaremos que Alejo Cuartero y Garza, organista seglar, fue maestro de capilla interino y sucedió a Celestino Vila en 1877 cuando este se trasladó a Granada. A su llegada a la ciudad frecuentó los círculos más conservadores de la ciudad y se desposó con Concepción Camo y Borderas, hija del primogénito de la familia, el también farmacéutico Carlos Camo Nogués (1820-1896), hermano del citado Manuel Camo. Tras el temprano fallecimiento su mujer, ocurrido en 1886, Cuartero se ordenó sacerdote y el resto de su vida ejerció como maestro de capilla y organista en la catedral de Huesca y en la seo Zaragozana (Ramón y Zavala, 2016).

<sup>26</sup> Este es el caso de al menos dos obras manuscritas de Vila, propiedad de la catedral de Huesca, que fueron extraídas de su archivo, probablemente para su interpretación, y que se encuentran actualmente en la biblioteca personal del que fuera alcalde de la ciudad entre 1938 y 1947, así como director del Orfeón Oscense en su tercera etapa, el abogado José María Lacasa Coarasa: registro AG-592, *Misa de San Lorenzo*, manuscrita y autografiada, fechada por el autor el 31 de julio de 1860, para coro y orquesta; registro AG-593, *Visperas para Natividad y Reyes*, salmos 1.º (*Domine ad adiuvandum me festina*) y 3.º (*Beatus vir*), obra manuscrita y autografiada, fechada el 23 de diciembre de 1876.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ALÉN GARABATO, María Pilar (1987), “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, en José LÓPEZ-CALO, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Emilio Francisco CASARES RODICIO (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 2, pp. 39-49.
- ASENJO PELEGRINA, Juan José (2016), *Saturnino López Novoa, fundador de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados*, Madrid, Edibesa.
- BARBERÁ SOLER, José (2017), “Celestino Vila de Forns, el gran desconocido”, *Granada Hoy*, 16 de enero <[https://www.granadahoy.com/ocio/Celestino-Vila-Forns-gran-desconocido\\_0\\_1100290109.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Celestino-Vila-Forns-gran-desconocido_0_1100290109.html)>.
- (2020), *Música y músicos con Granada de fondo*, Granada, Lavela.
- De Celestino Vila a nuestros días*, tríptico informativo de la exposición organizada por la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz de Huesca, comisariada por José María Nasarre y realizada en el Centro Ibercaja Huesca – Palacio de Villahermosa del 12 al 28 de febrero de 2015.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2008), “La música europea desde las catedrales de Aragón: siglos XIX y XX”, en José Vicente GONZÁLEZ VALLE, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y Antonio EZQUERRO ESTEBAN (eds.), *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAI, pp. 115-165.
- (2015), *Música en imágenes: el maestro Nicolás Ledesma (1791-1883), un músico en la España del siglo XIX*, Madrid, Alpuerto.
- y Gloria BALLÚS (2016), *Música en imágenes: Francisco Andreví (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*, Madrid, Alpuerto.
- LÓPEZ-CALO, José (1992), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- (2008), *El Miserere de Celestino Vila*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- (2012), *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- LLANAS ALMUDÉVAR, José Antonio (1976), “La procesión del Santo Entierro”, *Nueva España*, 15 de abril.
- MUR BERNAD, Juan José de (1993), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca / Obispado de Huesca / DPH.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2011), “Música y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de sus fuentes hemerográficas”, *ACA Digital*, 16 <<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=532>>.
- (2012), “Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)”, *Argensola*, 122, pp. 291-315.
- (2014), “La fotografía y el cinematógrafo en Huesca a finales del siglo XIX: Félix Preciado y otros pioneros”, *ACA Digital*, 27 <<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=968>>.

- RAMÓN SALINAS, Jorge (2015), “Sociabilidad, ocio y enseñanza en los inicios del deporte y la actividad física: nuevos espacios y prácticas durante el último cuarto del siglo XIX en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 125, pp. 345-385.
- (2016), “El mausoleo republicano en el cementerio de las Mártires de Huesca: nuevas aportaciones al arte público oscense a finales del siglo XIX”, *ACA Digital*, 35 <<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1233>>.
- (2018a), “Manuel Ros Pons y Ramiro Ros Ráfales, pintores aragoneses de la Restauración”, *ACA Digital*, 42 <<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1412>>.
- (2018b), *Música, artes visuales y escénicas y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 65).
- y Carmen M. ZAVALA ARNAL (2014), “Notas biográficas sobre Gabino Jimeno y Ganuzas (1852-1931), compositor y pianista: nuevas aportaciones a la historia de la música oscense durante la primera Restauración (1875 – ca. 1902)”, *Argensola*, 124, pp. 273-303.
- (2016a), “Notas biográficas del músico zaragozano Alejo Cuartero y Garza (1859-1935): su etapa oscense”, *Nassarre*, 32, pp. 149-163.
- (2016b), “La familia Coronas: los inicios de una saga de músicos oscenses en el cambio de siglo”, *Argensola*, 126, pp. 225-243.
- (2017a), “Expresión musical y corporal en los batallones escolares a finales del siglo XIX: el batallón infantil de Huesca (1902-1905)”, *Cabás*, 17, pp. 18-49.
- (2017b), “Los inicios del coralismo profano altoaragonés a principios del siglo XX: el orfeón Zaragozano, el primer orfeón Oscense y otros en la provincia de Huesca”, *ACA Digital*, 39 <<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1320>>.
- (2018), “El flamenco en la prensa oscense en el último cuarto del siglo XIX: difusión y arraigo en el entorno urbano”, *La Madrugá*, 15, pp. 25-56.
- (2024), “Música y educación musical en la novela *Vida de Pedro Saputo* (1844) de Braulio Foz: entre el Romanticismo literario, el realismo y la mimesis costumbrista”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 30, pp. 525-553.
- (2025, e. p.), *Entre Huesca y Granada: Celestino Vila de Fornas (1830-1915), un maestro de capilla, musicólogo y docente en la encrucijada*, Lérida / Huesca, Universitat de Lleida / IEA.
- TEJERIZO ROBLES, Germán (1989), *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, 2 vols., Granada, Junta de Andalucía, vol. II, p. 45.
- VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (1998), *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada. Real monasterio de la Madre de Dios, Comendadoras de Santiago*, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- (2005), *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M., y Jorge RAMÓN SALINAS (2020a), “El sochantre práctico de la catedral de Huesca (1868) del maestro de capilla Celestino Vila de Fornas (1830 – † 1915): análisis de un manual sobre la práctica del canto llano”, *Revista de Musicología*, 43 (2), pp. 661-704.

ZAVALA ARNAL, Carmen M., y Jorge RAMÓN SALINAS (2020b), “Bandas de música y capillas catedralicias: relaciones y transferencias en la música religiosa española (ca. 1850 – 1900)”, en *La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España. II Congreso Internacional Comisión Bandas de Música, Sociedad Española de Musicología (SEdeM): Universidad de Jaén, 30-31 de enero de 2020*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 133-152.

### HEMEROGRAFÍA

*El Defensor de Granada*, 3 y 8 de febrero de 1883 y 24 de enero de 1896.

*El Diario de Huesca*, 15 de febrero de 1923.

### WEBGRAFÍA

*Archicofradía de la Vera Cruz de Huesca* <<https://veracruzhuesca.com>>.

## TELONES DE PASIÓN: APORTACIONES SOBRE MONUMENTOS DE SEMANA SANTA DE HUESCA Y SU ENTORNO

Susana VILLACAMPA SANVICENTE\*

**RESUMEN** La celebración de la Semana Santa, con el recuerdo de la pasión y la muerte de Jesucristo, ha sido desde antiguo uno de los momentos en los que la devoción y el fervor popular se expresan de manera más sentida a través de diversas manifestaciones artísticas que tratan de recordar los hechos y los dogmas que son la base del cristianismo. Durante los meses de marzo y abril de 2024 se organizó en el Museo Diocesano de Huesca una exposición en la que se mostraron varias piezas procedentes de distintas iglesias de la ciudad y de poblaciones cercanas con las que se trataba de destacar el valor de este tipo de obras, y en especial de los denominados *monumentos de Semana Santa* o *monumentos pascuales*, alguno de ellos completamente desconocido hasta entonces. En este artículo se hace un estudio de esas piezas y de otras de las que se tienen noticias y se aportan datos nuevos sobre la importancia del llamado *arte efímero* en el Alto Aragón.

**PALABRAS CLAVE** Semana Santa. Monumento. Arte efímero. Catafalco. Telones. Escenografía. Barroquismo. Sarga. Simulaciones arquitectónicas. Grisalla. Catedral de Huesca. Colegiata de Bolea. Colegiata de Alquézar. Convento de la Asunción. San Pedro el Viejo. Tomás Peliguet. Juan Miguel de Orlens. José Stern. Félix Lafuente. Biscarrués. Quicena. Almudévar. Esquedas.

---

\* Historiadora del arte y directora del Museo Diocesano de Huesca. [svillacampa24@gmail.com](mailto:svillacampa24@gmail.com)

**ABSTRACT** Easter, centred on the passion and death of Jesus, has long been one of the moments when popular devotion and fervour are most clearly expressed through various types of artistic production commemorating the fundamental events and dogmas of Christianity. In March and April 2024, the Diocesan Museum of Huesca held an exhibition of several pieces from different churches in the city and in nearby villages, highlighting the value of this type of work, particularly the *monumentos de Semana Santa* or altars of repose, some of which had previously been completely unknown. This article studies these pieces and others mentioned in the records, and contributes new information on the importance of so-called *ephemeral art* in Alto Aragón.

**KEYWORDS** Easter. *Monumento*. Ephemeral art. Catafalque. Curtains. Scenography. Baroque. Serge. Architectural simulations. Grisaille. Cathedral of Huesca. Collegiate Church of Bolea. Collegiate Church of Alquézar. Convent of the Asunción. San Pedro el Viejo. Tomás Peliguet. Juan Miguel de Orliens. José Stern. Félix Lafuente. Biscarrués. Quicena. Almudévar. Esquedas.

Durante los meses de marzo y abril de 2024 se organizó en el Museo Diocesano de Huesca una exposición, *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, en la que se pudieron ver varias piezas procedentes de distintas iglesias de Huesca y poblaciones cercanas con las que se trataba de mostrar la importancia de un tipo de manifestaciones artísticas poco conocidas y mal valoradas, los llamados *monumentos de Semana Santa* o *monumentos pascuales*.<sup>1</sup> En ella se exhibieron obras que hasta el momento no se habían mostrado en público y que en algún caso eran totalmente desconocidas o habían estado olvidadas y almacenadas en iglesias parroquiales desde hacía décadas sin que se les hubiera prestado ninguna atención. Fue necesario llevar a cabo labores de restauración y conservación debido al mal estado que presentaban las piezas, ya de por sí muy delicadas por los materiales y las técnicas con que fueron realizadas.<sup>2</sup> En la mayor parte de los casos estaban pintadas sobre sargas tensadas en

---

<sup>1</sup> La muestra tuvo lugar en las salas del mismo Museo Diocesano de Huesca (Parroquieta de la catedral y salón del Tanto Monta). Organizada y coordinada por el propio museo, contó con la colaboración de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz de Huesca y las áreas de Turismo y Cultura del Ayuntamiento de Huesca. Estuvo abierta al público del 1 de marzo al 5 de abril de 2024.

<sup>2</sup> Estos trabajos fueron llevados a cabo en el taller del propio museo por Selena Sánchez Navarro con la colaboración de Blanca Rubio Navarro y Rosa Pérez Granero, restauradoras tituladas, y el asesoramiento de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón.

bastidores de madera que habían sufrido desgarros y roturas y presentaban suciedad y alteraciones en la capa pictórica que hacían peligrar su conservación.

A raíz de la muestra, en alguna de las localidades de las que procedían las piezas se despertó un creciente interés por su recuperación y su puesta en valor, que ha propiciado el inicio de la restauración de alguno de los conjuntos.

Se trata de diseños y creaciones plásticas que ayudaban a solemnizar las celebraciones con el llamado *arte efímero*, construcciones, diseños y ornamentos que sumaban esplendor a las ceremonias, y también a manifestaciones más populares como procesiones o dramas litúrgicos, y que forman parte esencial de la tradición religiosa y del patrimonio altoaragonés como expresión de costumbres y de devoción popular. La Semana Santa y la Pascua, con la liturgia en torno a la pasión y la muerte de Cristo, son los momentos en los que los retablos, las portadas y los capiteles de los claustros no son suficientes y nuevas expresiones plásticas invaden el interior de iglesias, calles y plazas.

El arte barroco contribuyó a todo ello con la teatralidad y el efectismo que usaron pintores, diseñadores e imagineros para añadir belleza dramática a unas ceremonias en las que todos los sentidos entran en juego. Aportó imágenes pintadas o talladas y ropajes ricamente bordados que se iluminan con la vibrante luz de las velas y se ambientan con el ruido de los tambores y las matracas o con el sonido de los ministriles y el canto de las antífonas, y que unidos al olor a incienso y flores convierten estas manifestaciones en una experiencia multisensorial.<sup>3</sup>

Tradicionalmente las primeras comunidades cristianas no celebraban la eucaristía el Viernes Santo por ser el día de la muerte del Señor. Por esta razón, desde los primeros tiempos del cristianismo tras la misa vespertina del Jueves Santo se guardaban algunas formas consagradas para poder comulgar al día siguiente, dado que el viernes no se podía consagrar.

Desde la Edad Media ese acto de guardar o reservar pan consagrado consistía en trasladar las hostias a un sagrario que se situaba en un lugar destacado del templo

---

<sup>3</sup> Las celebraciones de Semana Santa y el patrimonio generado en el Alto Aragón en torno a esta festividad religiosa se han abordado recientemente en la exposición *Signos: patrimonio de la fiesta y la música en Huesca*. Véase Morte (2023).

para que los fieles pudieran venerarlo y orar. A su alrededor se colocaban elementos que le sumaban suntuosidad y belleza, y al mismo tiempo los orfebres y los plateros diseñaban piezas para la reserva de la eucaristía que se convertían en obras de arte, las llamadas *arcas eucarísticas*. A este tipo de montajes se los denominó *monumentos*, término asociado a la idea de grandeza y perpetuidad con un doble sentido: eucarístico, al ser el lugar donde se reservan las formas consagradas, y también funerario, pues evocaba el sepulcro donde reposó el cuerpo de Cristo hasta su Resurrección. Por ello, y a partir del siglo XVI, se crearon grandes catafalcos que recordaban aquellos que cubrían los túmulos funerarios para determinadas exequias. Así, los monumentos de Semana Santa o monumentos pascuales son estructuras provisionales realizadas con maderas y telas, decoradas según las modas y los estilos de cada época, a modo de grandes telones o tramoyas teatrales que se montaban y se desmontaban únicamente para los días de celebración. Se trata de sargas y telas pintadas para formar grandes catafalcos y escenografías barrocas que ayudaban a acercarse a los misterios que se recuerdan durante la semana de pasión y contribuían a teatralizar los dramas litúrgicos que se realizaban durante las celebraciones pascuales.

Se montaban en vísperas del Jueves Santo, día en el que cobraban todo el protagonismo tras la celebración de la misa *in Coena Domini*, y permanecían instalados hasta la Pascua de Resurrección, cuando eran desmontados y recogidos hasta el año siguiente.

El diseño y el montaje de los antiguos monumentos contribuían a sumar esplendor y efectismo. Estos conjuntos tuvieron un especial desarrollo a partir del Concilio de Trento (1545-1563) y de los cánones emanados de él, por los que se reforzaba el misterio eucarístico y se potenciaba la creencia en el dogma de la transustanciación.

Las nuevas normativas litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965), con formas más sencillas y contemporáneas de celebración, eliminaron y arrinconaron la utilización de esas piezas. Su falta de uso, añadida al deterioro que se iba sumando con los montajes y los desmontajes y las constantes reparaciones, hizo que la mayor parte de ellas se olvidaran y quedaran mal almacenadas en espacios húmedos y descuidados que comprometieron su conservación o en muchos casos desaparecieron.

Algunas de esas piezas, sin embargo, han conseguido sobrevivir y han llegado hasta nosotros guardadas en parroquias y templos de la diócesis de Huesca. Entre ellas hay obras de gran calidad artística que, sin embargo, son desconocidas debido a su

falta de uso y a su mal estado. El conjunto más antiguo lo forman los restos del fenomenal conjunto que se armaba en la catedral de Huesca, que fue encargado en 1561 y posteriormente reparado y reformado a lo largo de los siglos siguientes debido a los desperfectos que su montaje y su desmontaje le ocasionaban y a la necesidad de simplificar su tamaño y su instalación. Hasta ahora no nos consta que se conserve ningún monumento realizado en el siglo XVII. Sí que podemos encontrar, en cambio, interesantes piezas hechas en la segunda mitad del XVIII que poseen una gran calidad artística y una gran espectacularidad gracias al número de telones que las forman y a su riqueza iconográfica. Son los monumentos de dos iglesias colegiales, la de Bolea y la de Alquézar, sin duda dos de los centros religiosos mejor dotados de la provincia, que todavía en el siglo XVIII disponían de rentas suficientes para encargan ese tipo de obras. De ese momento encontramos en la parroquial de Esquedas una pintura de calidad que formó parte del monumento desaparecido, así como un singular conjunto en la de Biscarrués. Por último, contamos con varias piezas de irregular calidad realizadas en el siglo XIX y en la primera mitad del XX por pintores y decoradores locales que crearon conjuntos para iglesias parroquiales y órdenes religiosas de los que nos quedan fragmentos o noticias documentales, como en el caso del monumento del convento carmelita de la Asunción de Huesca o en el de la iglesia de la Compañía de Jesús. También hay otros de factura más popular, como el de la iglesia de San Pedro el Viejo o el de la parroquial de Quicena.

La mayor parte de los monumentos se encuentran mutilados, y en muchos casos en pésimo estado de conservación. Hasta las primeras décadas del siglo XX estos conjuntos fueron especialmente valorados y se cuidó su colocación y su conservación. En algún caso se quedaban montados en las capillas donde se instalaban y se ocultaban con puertas, cortinas o telones a lo largo del año para volver a destaparlos para los días de celebración. De este modo se protegían de los daños que pudieran sufrir durante el montaje y el desmontaje y se economizaba en esfuerzo y costes que resultaban complejos y gravosos. Era necesaria una reparación constante, documentada en algún caso, como el de la catedral de Huesca, además de por cuestiones de mantenimiento, para ir adaptándolos a los tiempos, los estilos y las modas, hasta que en ocasiones se sustituían por completo.

Varios autores han estudiado este tipo de arte efímero relacionado con la Semana Santa y los monumentos pascuales en Aragón, y en los últimos años se han publicado diversos artículos en los que se analizan algunas de las piezas, se documentan autorías

o se atribuyen trabajos a distintos talleres o personalidades artísticas.<sup>4</sup> Sin embargo, apenas se mencionan obras del Alto Aragón, y esto se debe a la pérdida o el desconocimiento de muchas de ellas, a su deficiente estado de conservación y a que en algún caso se encuentran almacenadas en lugares poco accesibles y olvidados y no ha sido posible conocerlas hasta ahora.

Carmen Morte García fue la primera que dedicó atención al monumento de la catedral de Huesca al publicar su contrato y analizar su autoría y su montaje.<sup>5</sup>

José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López abordaron en un exhaustivo artículo la importancia de este tipo de piezas, así como su función, su simbolismo y la riqueza de sus manifestaciones en Aragón a lo largo de los siglos barrocos, y describieron los monumentos mejor conocidos e identificados en esa fecha.<sup>6</sup> En el caso de la provincia de Huesca se centraron en el monumento de la catedral oscense, el conjunto más célebre y mejor documentado, y por primera vez prestaron atención al de la colegiata de Bolea, prácticamente inédito hasta ese momento. Los mismos autores llamaron la atención sobre la falta de estudios especializados y locales de monumentos del resto de Aragón y propusieron realizar un censo o inventario de lo conservado y conocido hasta la fecha a fin de asegurar su conservación y permitir su futuro estudio.<sup>7</sup> Con este estudio pretendemos sumar algunas piezas altoaragonesas hasta ahora prácticamente desconocidas a esa primera lista elaborada por Calvo y Lozano.

Javier Ibáñez Fernández, que se centró en las obras del siglo XVI, recogió y transcribió un buen número de documentos relativos a monumentos realizados en esa

---

<sup>4</sup> Uno de los primeros en dedicar atención a este asunto fue Esteban (1977).

<sup>5</sup> Morte (1986) publicó y transcribió el contrato del monumento de la catedral, conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca (ACH), prot. de Jerónimo Pilares, 1561, t. II, ff. 379-390, 12 de julio de 1561, doc. 8.

<sup>6</sup> Se centraron especialmente en la provincia de Zaragoza. Hacen referencia a la catedral del Salvador de Zaragoza y a las parroquiales de Ibdes, Ateca, Samper de Calanda (antiguo monasterio de Nuestra Señora de Escatrón), Fuentes de Ebro y Carenas, así como varias iglesias y templos zaragozanos realizados tardíamente a lo largo del siglo XIX y en la primera mitad del XX, como la basílica del Pilar, la iglesia del Hospital de Gracia, la del Hospital Provincial y las de San Nicolás de Bari, San Gil Abad, San Pablo, San Miguel de los Navarros, las Escuelas Pías, San Gil, San Felipe y Santiago y Santa Engracia. También citan piezas de la provincia de Teruel como el convento de la Concepción de Calamocha, la parroquia de San Martín del Río y algunos adornos de la catedral turolense.

<sup>7</sup> Calvo y Lozano (2004).



*Arca eucarística de la catedral de Huesca. Plata. 1645. Obra del platero Jerónimo Pérez de Villarreal. (Museo Diocesano de Huesca)*



*Arca eucarística de la colegiata de Alquézar. Plata y bronce dorado. Siglo XVII. (Colegiata de Alquézar)*



*Arca eucarística de la iglesia parroquial de Biscarrués. Madera dorada y policromada. Siglo XVIII.  
(Iglesia parroquial de Biscarrués)*

centuria en Aragón.<sup>8</sup> En el caso de Huesca volvió a analizar la importancia del monumento de la catedral de Huesca como uno de los mejores ejemplos conservados del siglo XVI, además bien documentado y descrito por los cronistas y los ceremoniales antiguos. Citó el realizado para la parroquial de Almudévar a raíz del documento de pago firmado con su autor.

Así pues, los autores no citan más monumentos de la provincia de Huesca que los de la catedral oscense, la colegiata de Bolea y la parroquial de Almudévar, de modo que desconocen u obvian algunos ejemplos de interés y de calidad que recogemos en este artículo y que se mostraron en la exposición realizada en el Museo Diocesano de Huesca en 2024.

Respecto a los artífices, sabemos que en el Alto Aragón los diseños de los monumentos fueron encargados a artistas de prestigio y con experiencia en la realización de este tipo de piezas. A su calidad y su estilo pictórico sumaban conocimientos de diseño y una visión escenográfica y decorativa que ayudaba a componer las máquinas, que requerían además el trabajo de otros profesionales, como carpinteros, escultores, doradores o plateros. Estos últimos fueron especialmente importantes en la elaboración de

<sup>8</sup> Ibáñez (2009).

la pieza central, el sagrario o arca eucarística en el que había de colocarse la eucaristía y en torno al cual se levantaba toda la estructura de telones y gradas, además de los candeleros, las lámparas y todo el ajuar que contribuía al adorno del conjunto.

En relación con la diócesis oscense conocemos a algunos de esos afamados artífices y tenemos noticias de ellos: sabemos que el italiano Tomás Peliguet trabajó para la catedral de Huesca, Juan Miguel de Orliens para la parroquial de Almodévar, José Stern para la colegiata de Bolea, el pintor oscense Félix Lafuente para el convento de las carmelitas de la Asunción y el hermano Martín Coronas para la iglesia de los jesuitas de Huesca.

### EL MONUMENTO DE LA CATEDRAL DE HUESCA<sup>9</sup>

Fue precisamente en las catedrales donde los rituales relacionados con la Semana Santa y la Pascua alcanzaron mayor boato y riqueza de elementos. La compleja liturgia y el ceremonial que se desplegaban durante las celebraciones de Semana Santa en la seo de Huesca fueron recogidos ya en la *Consueta oscensis*.<sup>10</sup>

El monumento pascual de la catedral de Huesca fue objeto de atención y de descripción de diferentes cronistas desde el siglo XVII por ser uno de los más antiguos conservados y más destacados de Aragón.<sup>11</sup> Jusepe Martínez lo elogió tempranamente en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673-1675) al reseñar la obra de Tomás Peliguet: “en la muy ilustre catedral de Huesca hay un capelardente para el Santísimo Sacramento, que sirve para la Semana Santa, que aunque no hubiera quedado otra cosa de su mano, era bastante para conocer su fecundo ingenio y grande liberalidad”.<sup>12</sup>

En el *Ceremonial* de Vicente Novella<sup>13</sup> se describe de manera amplia y detallada tal y como el propio canónigo lo conoció y lo vio montar en su tiempo, cuando había sufrido diferentes reformas y diversas adaptaciones que habrían modificado su aspecto

---

<sup>9</sup> En este mismo número se recoge un completo estudio de la ejecución técnica, los materiales y la evolución de esta pieza, con recreaciones realizadas a partir de las descripciones que aparecen en la documentación conservada, llevado a cabo por Selenia Sánchez Navarro (pp. 81-121).

<sup>10</sup> ACH, *Consueta sedis oscensis*, ms., 1455-1457.

<sup>11</sup> Morte (1986, y 2023: 119-120), Calvo y Lozano (2004), Ibáñez (2009: 45).

<sup>12</sup> Martínez (1866: 134).

<sup>13</sup> Novella (1786).

original. Sin embargo, todavía conservaba la grandeza y la monumentalidad de una pieza de grandes dimensiones y complejo montaje, que lo convertían en una máquina de gran espectacularidad. La descripción de Novella es la que ha servido a los autores posteriores para su estudio y su valoración, pues es la más completa y fiel que se ha realizado de la obra y contempla sus diferentes modificaciones, su complejo montaje, sus materiales, su iconografía y sus dimensiones.

Valentín Carderera le dedicó atención y aportó un nuevo dato al apuntar la participación de un pintor de Huesca llamado Cuevas, discípulo de Peliguet, en la pintura de la pieza en el siglo XVI.<sup>14</sup> Sin embargo, Ricardo del Arco ya puso en duda esa teoría al no encontrar ninguna referencia a este segundo pintor en la capitulación hecha entre el cabildo de la catedral y el propio Peliguet.<sup>15</sup> El mismo Del Arco, citando a Carderera, afirma, sin duda exageradamente, que “los restos conservados recuerdan lo más grandioso y correcto que produjo la escuela de Miguel Ángel”.

Como ya hemos dicho, fue Carmen Morte quien publicó la capitulación de 1561 conservada en el Archivo de la Catedral de Huesca, que aporta numerosos datos sobre la contratación de la obra, los materiales, las medidas (en palmos), el diseño y el artífice de la obra, Tomás Peliguet, quien firmó esa capitulación con el cabildo.<sup>16</sup>

Peliguet fue un pintor, escultor y diseñador de origen italiano pero afincado y documentado en Zaragoza desde 1538,<sup>17</sup> un artista innovador que introdujo modelos renacentistas en la decoración de la capital altoaragonesa con elementos como grutescos o motivos del repertorio italiano realizados con técnicas de grisalla. En Huesca, donde está documentado hasta 1578, se ocupó de decorar varios espacios con el fin de adecuarlos a las nuevas modas renacentistas. En la misma catedral hizo el retablo para la capilla de san Martín en la sala de la Limosna del claustro de los canónigos, contratado en 1561, y pintó grisallas en los muros de la sacristía vieja en 1562 y en la capilla de los Reyes, por encargo del canónigo Tomás Fort, en 1566, además de decorar

---

<sup>14</sup> Esta información la dio Ricardo del Arco (1924: 156), que citaba una nota incluida por Carderera en su edición de la obra de Jusepe Martínez (1866: 134, n. 2). El documento del contrato se encuentra en el Archivo de la Catedral de Huesca.

<sup>15</sup> Arco (1924: 156-158).

<sup>16</sup> Morte (1986).

<sup>17</sup> Carmen Morte García da a conocer y documenta la biografía y parte de la obra de este artífice en diferentes publicaciones. Véase Morte (1990).

las vidrieras y una reja de la misma capilla y adornar con pinturas la caja del antiguo órgano. En 1566 pintó los muros de la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo y entre 1578 y 1579 doró las cabezas de los santos. Se le atribuye también la realización del retablo de las Almas para el castillo monasterio de Montearagón, datado en 1550.<sup>18</sup> Fueron trabajos importantes de los que no quedan restos en la ciudad, salvo las pinturas del monumento.<sup>19</sup>

Respecto a la autoría y la mano de Cuevas en la obra, la propia *Morte*, citando a Sánchez Cantón, apunta que es posible que los tres dibujos que se conservan de este pintor oscense tan desconocido sean bocetos preparatorios para el monumento de Huesca,<sup>20</sup> con lo que da por buenas las afirmaciones de Carderera.

El monumento de la catedral fue rehecho y retocado en varias ocasiones. Lo renovó por primera vez el mazonero José Garro en 1608 para reducir la dificultad y el coste de su montaje, que el cabildo de la catedral no podía asumir. El capellán mayor se quejaba en 1599 de que no podía “acudir con el gasto que se ofrecía en pararlo por ser la máchina tanta”.<sup>21</sup> Se debió de hacer necesario simplificarlo para abaratar costes. Terminó Garro esa obra en 1611 sin incluir la pintura, que no se pudo acometer hasta diez años después, en 1621. Hasta ese momento “usole el cabildo sin pintar”.<sup>22</sup> En 1621 se contrató al pintor flamenco establecido en Huesca Guillermo Donchers para pintar la pieza por encargo del obispo Juan Moriz de Salazar.<sup>23</sup> En 1770 se volvió a modificar con repintes que imitaban el original.

---

<sup>18</sup> Así consta en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (n.º cat. 099-16-000), donde se atribuye la obra a este pintor.

<sup>19</sup> En el almacén del Museo Diocesano de Huesca se conservan unas tablas con pinturas que representan de parte de un apostolado en blanco, negro y ocre que deben de proceder de la caja del antiguo órgano y que podemos atribuir a este autor. Durante la restauración del retablo de la capilla de los Reyes, en 2016, se hallaron detrás de él los restos que quedaban de las pinturas realizadas por Peliguet en blanco y negro.

<sup>20</sup> *Morte* (1986: 201). Se trata de un Padre Eterno y un san Jerónimo procedentes de la colección de Carderera y hoy conservados en la Biblioteca Nacional de España y un san Juan Evangelista que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Véase *Morte* (1996).

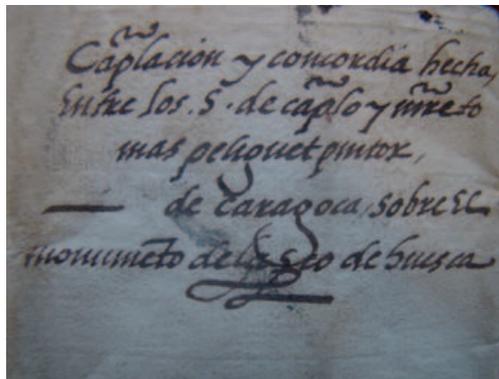
<sup>21</sup> ACH, libro de resoluciones del cabildo, 1557-1600, 30 de octubre de 1599, f. 355v. Este documento estuvo expuesto en la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión* junto a una de las tablas del monumento.

<sup>22</sup> Novella (1786: 62).

<sup>23</sup> Pallarés (1992).



*Restos de la antigua caja del órgano de la catedral de Huesca, decorada por Tomás Peliguet. Pintura sobre tabla. Ca. 1566. (Museo Diocesano de Huesca [almacén])*



*Detalle del documento de capitulación firmado por el cabildo de la catedral de Huesca y el pintor Tomás Peliguet en 1561 para la realización del monumento de Semana Santa. (Archivo de la Catedral de Huesca)*

Vicente Novella, además de recoger las diferentes reformas que sufrió la pieza a partir del siglo XVII (“Como su mole es tan grande, apenas hay año en que no necesite alguna composición”), describe con precisión cómo y dónde se montaba y la complejidad de su instalación. Según el mismo autor, que remite a la *Consueta oscensis*, antes de su época se montaba en la nave sur, delante de la capilla de la Virgen del Rosario (antigua capilla de santa María del Alba). A partir de 1611, también según Novella, se ponía delante del cancel de la puerta sur, en uno de los brazos del transepto.<sup>24</sup>

La estructura era de tipo torre o templete y constaba de una planta central y varios pisos. En el documento del contrato no se conservan trazas, pero sí una exhaustiva descripción que nos permite aproximarnos a su aspecto original. Tendría una planta importante, de 43 palmos (unos 9 metros), y de altura mediría 75 palmos (unos 15 metros), además de contar con un arco de acceso de 27 a 30 palmos (unos 5,5 metros) de altura. El diseño, de planta circular, correspondía al prototipo del Renacimiento, conexión que se reforzaba con elementos arquitectónicos simulados en los cuatro pisos (arquerías, columnas, entablamentos, capiteles y hornacinas aveneradas que evocaban formas de la arquitectura clásica) y con decoraciones realizadas a base de guirnaldas, mascarones, casetones y formas geométricas, vegetales y pinjantes. Se completaba la decoración con lienzos y con imágenes que se vestirían con telas encoladas y enyesadas que les aportaban realismo pero evitaban tener que cargar con el peso de una talla.

Las policromías se resolvieron imitando mármoles, bronces y relieves esculpidos con tonalidades neutras en blanco, negro y grises. Sobre esos tonos oscuros resaltarían los dorados aplicados en los capiteles y las basas, en los casetones del intradós de los arcos y las bóvedas o en los arquivoltas y los frisos de los frontones.<sup>25</sup> Esa falta de color, símbolo de luto y de dolor ante la ausencia de Cristo, era habitual y característica de este tipo de obras.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Novella (1786).

<sup>25</sup> Para la recreación y la descripción de las técnicas y los materiales empleados en esta pieza remito al artículo de Selena Sánchez Navarro publicado en este mismo número de *Argensola*.

<sup>26</sup> En algunas zonas del Alto Aragón era típico además que las flores o la decoración vegetal que se colocaba para adornar los monumentos carecieran igualmente de color, por lo que se hacía germinar legumbres en bodegas totalmente oscuras. Debido a la falta de luz las plantas nacían blancas y formaban finos y largos filamentos que parecían cabelleras y servían para decorar los monumentos pascuales.

Del monumento se conservan únicamente seis tablas de gran tamaño (298 centímetros de alto por 134 de ancho) con forma de arco en su montante superior y con representaciones de personajes del Antiguo Testamento: Jeremías, David, Isaías, Salomón, Aarón y Moisés. Era habitual que en estas piezas aparecieran personajes veterotestamentarios por ser anunciadores de la llegada de Cristo, profetas que anticiparon su llegada y cuyas predicciones se cumplirían, incluido el propio sacrificio de Jesús. Normalmente esos personajes se representan en la embocadura de acceso, en el exterior, mirando hacia el interior, donde se encuentra el sagrario, y por lo tanto el propio Cristo, como si comprobaran y atestiguaran que sus profecías se han cumplido.

Los personajes, que visten túnicas y mantos de plegados naturalistas, están representados de tres cuartos y con los elementos que los identifican iconográficamente: Salomón con corona y cetro de rey, Isaías anciano y con la cabeza cubierta, David con su arpa, Aarón con vestiduras de sumo sacerdote levita e incensario, Moisés con las tablas de la ley y Jeremías con su libro de profecías. Se pintaron en grisalla imitando relieves y consiguiendo en algunos casos dotarlos de volumen y de gran dinamismo, especialmente en el caso de Moisés, Salomón y Jeremías, que presentan un dibujo más vigoroso y definido y un canon más naturalista. Es probable que hayan sufrido menos repintes que el resto de los personajes y todavía conserven parte de la calidad de la pintura original.

Cada una de las tablas conserva en el reverso una inscripción hecha a grafito que probablemente indicaba el orden de colocación y que en dos casos incluye el nombre de uno de los últimos carpinteros que se encargaron de montar o de reparar el monumento.<sup>27</sup>

Estas voluminosas y pesadas tablas, la única parte superviviente de toda la pieza, ingresaron en la colección del Museo Diocesano de Huesca en el momento de su primera fundación, en 1945, cuando se creó el denominado *Tesoro de la Catedral* y se agruparon varias piezas en la antigua sala capitular. Las tablas quedaron entonces colgadas en los paramentos del tambor sobre el que se monta la cúpula de esa estancia.

El monumento, que requeriría días de montaje, cobraba protagonismo el día de Jueves Santo gracias a una liturgia muy cuidada en la que se incluía una curiosa

---

<sup>27</sup> Jeremías: “1.º T / C. Artero / 22-11-1896”; Salomón: “2 T / Benito Bulin [?] / 1868-1888”; Isaías: “C2”; Moisés: “T 3”; David: “C4”; Aarón: “C6”.



*Tablas del monumento de la catedral de Huesca con las representaciones de David, Moisés, Aarón, Salomón, Jeremías e Isaías. Pintura sobre tabla. (Museo Diocesano de Huesca [almacén])*



*Acuarela que representa el monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca realizada por Félix Lafuente Tobeñas en 1899 y publicada por Fernando Alvira Banzo en 1989. (Colección particular)*

representación dramatizada que fue relatada por Gregorio Gota Hernández. Consistía en que un ángel, probablemente un infantil de la Seo, descendía de lo alto gracias a un sistema de poleas y rasgaba con una espada el velo que cubría el monumento simulando el desgarrar que sufrió el velo del templo de Jerusalén en el momento de expirar Cristo en la cruz. Entonces el clero y los canónigos atravesaban las cortinas para introducir la eucaristía en el arca plata que estaba colocada en el centro del altar dispuesto en el interior del monumento.<sup>28</sup> El Domingo de Resurrección se retiraba el arca y se colocaba en su lugar la imagen de Cristo resucitado.

<sup>28</sup> Gota (1931).

No se conocían hasta ahora trazas ni dibujos del aspecto original de este monumento que se montó hasta 1936 en la catedral; sin embargo, se ha identificado una acuarela del pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas realizada en 1899<sup>29</sup> que sin duda representa este conjunto, o bien tal y como el mismo Lafuente lo conoció, o bien como una propuesta nueva de montaje ideada por el pintor, que habría diseñado monumentos y escenografías similares para distintos templos de la ciudad de Huesca.<sup>30</sup>

En la acuarela de Lafuente se reconocen claramente dos de las tablas descritas, las correspondientes al rey David y a Moisés. En este dibujo del siglo XIX el monumento presenta dos cuerpos o alturas y no los cuatro que tuvo en origen, tal y como lo describió Novella a finales del XVIII, cuando ya se habían eliminado pisos y se había ensanchado la capilla central. El mismo Novella decía que esta última reforma se había realizado en 1749.

### EL MONUMENTO DE LA COLEGIATA DE BOLEA

Se trata de una pieza de gran envergadura y calidad artística de la que ya dio noticias Antonio Naval, quien la describió desmontada y enrollada en un “trastero” de la misma colegiata, adonde debió de ir a parar tras dejar de utilizarse a partir de 1972. Naval indica que está formada por tres telones, que se colocaban en profundidad, pintados en tonos grises sobre sargas con un correcto dibujo que simula grandes arquitecturas con personajes bíblicos en las repisas.<sup>31</sup>

María Isabel Sepúlveda, José Luis Pano y Carmen Morte publicaron un compendio de estudios sobre la villa de Bolea donde igualmente dan noticia del monumento.<sup>32</sup>

Por otra parte, José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano le prestan atención y lo describen de manera breve.<sup>33</sup> Citan un documento del archivo parroquial, que

<sup>29</sup> La acuarela se conserva en una colección particular y fue publicada por Alvira (1989: 152).

<sup>30</sup> En el catálogo citado (*ibidem*, n. 29) aparecen los bocetos de dos monumentos más, ambos realizados en acuarela, firmados por Félix Lafuente y fechados en 1899. Uno de ellos, de procedencia desconocida, es de estilo y concepción neogóticos y presenta una gran altura. El otro, del que hablaremos más adelante, de estilo neorrománico, corresponde a un conjunto diseñado para la iglesia del convento de la Asunción de Huesca.

<sup>31</sup> Naval (1980: 69).

<sup>32</sup> Sepúlveda, Pano y Morte (2001).

<sup>33</sup> Calvo y Lozano (2004: 124-125).

ya debió de ver Naval, que acota la fecha de su realización entre 1754, cuando a través de un mandato pastoral se ordena hacer una pieza de esas características, y 1763, año en que se ordena pagar la correspondiente liquidación.<sup>34</sup>

Fue Javier Costa Florencia quien dio más información sobre el monumento de Bolea, describiendo la pieza con detalle y documentado su autoría tras localizar el documento correspondiente a la liquidación del pago realizado por la junta de propios de la villa de Bolea al pintor de origen italiano afincado en Huesca José Stern en 1764, cuando la obra ya estaba realizada y entregada.<sup>35</sup>

Este fenomenal conjunto se colocaba en la capilla de san Vicente de la colegiata, enfrentada a la puerta principal de acceso al templo, formando un decorado de tramos que iba desde el arco de embocadura de la capilla hasta el altar. Tipológicamente corresponde a los llamados *monumentos de nave profunda*, pues los distintos telones simulan un espacio en profundidad y en disminución componiendo un pasillo o nave donde se fingen arquitecturas y arcos en perspectiva acelerada jugando con el espacio y el trampantojo a modo de escenografía teatral.

El telón que hace de embocadura está compuesto por seis telas que irían ensambladas para forrar el arco. Mediante grisallas se simulan elementos arquitectónicos como el gran arco de acceso enmarcado por pilastras y rematado por un cuerpo sobre estructura adintelada fingida decorada con abundancia de tornapuntas, tarjetones y rocalla, todo dentro del repertorio rococó. Sobre la simulación arquitectónica se sitúan los personajes como si se tratara de imágenes en un retablo. Entre ellos están el rey David con el arpa (a la izquierda) y Moisés con las tablas de la ley (a la derecha), ambos sobre grandes plintos situados delante de las pilastras que flanquean el vano central. A los lados del arco dos hornacinas fingidas acogen las imágenes de otros dos personajes bíblicos veterotestamentarios, Aarón (a la izquierda) y Job (a la derecha). Sobre ellas hay espejos con rocalla que contienen inscripciones identificativas y sirven de pedestales a las personificaciones alegóricas de dos virtudes, la Esperanza (a la izquierda) y la Caridad (a la derecha). En las enjutas del arco sobrevuelan un par de angelitos que sostienen con las manos las *arma Christi*.

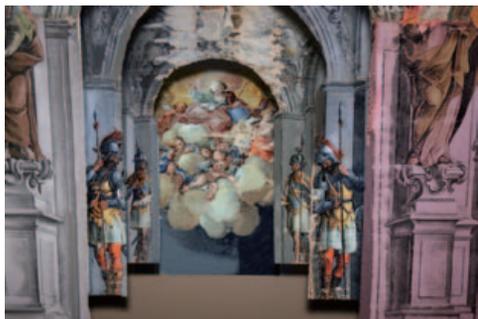
---

<sup>34</sup> Archivo Parroquial de Bolea, *Libro de mandatos*, V-2, ff. 116r y 122v.

<sup>35</sup> Costa (2009) recoge el documento encontrado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Atanasio Les, prot. 2741, 1764, f. 26v.



*Recreación fotográfica del monumento de Bolea realizada por la Asociación de Amigos de la Colegiata.*



*Interior del monumento.  
Telones intermedios y capilla de fondo.*



*Telas del monumento desplegadas en la iglesia de la Virgen de la Soledad de Bolea para comprobar su estado en febrero de 2024.*

En el ático la parte central está ocupada, como es habitual en otros monumentos, por el eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Envuelven y recogen toda la embocadura unos cortinajes fingidos sostenidos por cuatro angelotes. Los dos telones siguientes simulan arcos de tamaño decreciente con parejas de soldados que flanquean el vano y el paño de la Verónica con la santa faz, pintado en la clave del segundo, como únicos elementos figurados. El telón que sirve de fondo presenta un rompimiento de gloria con Dios Padre con el cetro y sobre nubes, el Espíritu Santo en forma de paloma y un numeroso grupo de ángeles, uno de los cuales porta la cruz. El conjunto se completa con dos telones más a modo pantallas laterales del arco de embocadura con representaciones de la última cena (a la izquierda) y el prendimiento de Cristo (a la derecha) enmarcadas en cornucopias simuladas que focalizan la mirada hacia el interior de la nave fingida.

Toda la estructura se adaptaba a las medidas de la propia capilla en la que era colocado y a las gradas de acceso a ella. La altura máxima del arco de embocadura es de 8 metros y la anchura de 6,4. La tela del fondo con el Padre Eterno mide 3,5 metros de altura y 2,5 de anchura. Las medidas de las telas laterales de pantalla son 2,5 metros de altura por 4 de anchura y cada una está dividida en dos mitades.

En el reverso de cada tela hay un esquema del monumento en el que se indica el lugar que le corresponde ocupar a cada pieza.

Sobre la figura de Aarón aparecen unas letras pintadas en tono ocre: M, F, E, C, I, T, G, Q, S. Están colocadas en un aparente desorden y las hemos interpretado así: “M[E] FECIT G[IUSEPE] Q S[TERN]”. Ello supondría que la pieza habría sido pintada por su autor, el pintor José Stern, artífice de origen romano que estuvo en afincado en Huesca durante la segunda mitad del siglo XVIII. José Ignacio Calvo lo describió como un pintor de gran calidad, de lenguaje tardobarroco italianizante y aire tiepolesco, fácilmente reconocible por sus figuras de carnes mórbidas, cierto amaneramiento propio del momento y rostros con narices respingonas.<sup>36</sup>

El trabajo de Stern no ha dejado apenas huellas documentales; sin embargo, se puede reconocer su estilo en algunas obras oscenses que presentan características similares a las del monumento de Bolea. Son piezas de gran formato que comparten el

---

<sup>36</sup> Calvo (2014: 403-405).

carácter escenográfico de las composiciones, como es el caso de los dos lienzos procedentes de la capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral de Huesca y expuestos en el Museo Diocesano de Huesca que representan respectivamente *El milagro de Calanda* y *La venida de la Virgen del Pilar*, ambos realizados en torno a 1764, que el mismo Calvo Ruata atribuyó al pintor italiano junto con algunas pinturas del santuario de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros y de la iglesia parroquial de Las Pedrosas.<sup>37</sup>

Javier Costa da noticias de este artífice, a quien cita como *José Ester Romano*, castellanizando su primer apellido y añadiendo su procedencia en el segundo. Se casó con Rita París y fue padre de otro pintor y dorador, Juan Ester París.<sup>38</sup> El padre Ramón de Huesca ya lo describió como un artista excelente que pintó el lienzo central del retablo mayor de la iglesia oscense de los capuchinos en 1755. Su nombre aparece citado habitualmente hasta 1784 en los catastros de Huesca, ciudad en la que tuvo diferentes domicilios y contrató trabajos para varios lugares.<sup>39</sup>

Stern realiza una pintura de calidad con un dibujo vigoroso, un excelente dominio de las proporciones y un amplio conocimiento de las formas arquitectónicas clasicistas y de todo el repertorio tardobarroco que decora la pieza a base de espejos, rocalla, tornapuntas, tarjetones, guirnaldas y flameros que cubren toda la superficie. Son formas carnosas en las que se valoran los contrastes de luces y sombras, que aportan un sugerente volumen al conjunto. Todo ello se consigue con una paleta monocromática de grises que contrasta con el vivo colorido de las figuras, de canon alargado, con *contrappostos* con los que se sugiere un cierto movimiento y abultados plegados de mantos y túnicas en los que se matizan con detalle los volúmenes. Los rostros, de contenida expresividad, presentan miradas afables y un modelado suave y de cierta blandura. Se observa una especial atención a lo decorativo que se manifiesta en detalles de las vestimentas como como borlas, bordados, cintas, repujados de metales, cordones, etcétera.

---

<sup>37</sup> En el santuario de la Oliva de Ejea de los Caballeros se conservaría una pareja de lienzos realizados hacia 1751 con representaciones de san José de Lionisa y san Fidel de Sigmarigna. En la iglesia parroquial de Las Pedrosas hay un lienzo de Nuestra Señora del Rosario y un frontal de altar con la Anunciación, ambos datados entre 1750 y 1770.

<sup>38</sup> Costa (2013: 80).

<sup>39</sup> Javier Costa Florencia da noticias de que vivió en la calle Pedrera en 1758, en el portal de San Agustín en 1764 y en el Coso en la década de los ochenta.



*Tela del arco de embocadura recuperada para la exposición temporal que tuvo lugar en el Museo Diocesano de Huesca. Monumento de Bolea. Sarga. 1764. José Stern. (Iglesia de la Soledad de Bolea)*

La pieza ha sufrido con el paso del tiempo, los montajes y los desmontajes sucesivos y el incorrecto almacenamiento en lugares que no guardaban las condiciones ambientales adecuadas. Ha perdido por completo los bastidores que mantenían la tensión de las telas y permitían su montaje. Las sargas presentan marcas que indican que durante algún tiempo se conservaron dobladas. Se aprecian lagunas con pérdidas de policromía, en alguna ocasión arrastrada por escorrentías de agua y humedad, así como abundante suciedad que ha alterado la capa pictórica y el reverso de las telas.

En el Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas existe una fotografía realizada en 1951 donde aparece la pieza montada pero sin las dos pantallas laterales de embocadura.



*Detalle del eccehomo del telón de embocadura. Monumento de Bolea. Sarga. 1764. José Stern. (Iglesia de la Virgen de la Soledad de Bolea)*

Durante las obras de restauración llevadas a cabo en la colegiata de Bolea entre 1989 y 1992 las telas del monumento fueron trasladadas al coro alto de la iglesia de la Virgen de la Soledad de la misma localidad enrolladas tal y como se habían conservado en la colegiata.

Se ha intentado abordar su recuperación desde el año 2000, cuando se trasladó al taller de restauración que existía en el obispado de Huesca a fin de valorar su estado de conservación y promover su restauración desde el propio obispado.<sup>40</sup> Debido a su

---

<sup>40</sup> El obispado de Huesca dispuso de un taller de restauración y conservación propio que estuvo en activo entre 1990 y 2002 y contó con dos personas con formación específica, Antonio Santamaría y José Ignacio Martínez Madrona, que recuperaron y restauraron un buen número de piezas de distintas iglesias y de varios conventos de la diócesis.



*Labores de conservación de una de las telas del monumento de la colegiata de Bolea que se expusieron temporalmente en el Museo Diocesano de Huesca en 2024.*

estado no se pudo acometer esa tarea y la pieza se llevó de vuelta a su localidad de origen en 2004.

Desde la Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea se está impulsando el conocimiento, la conservación y la restauración del monumento desde hace varios años y se ha conseguido darle visibilidad y que comience a ser valorado y estudiado.

A raíz de la exposición celebrada en el Museo Diocesano de Huesca se realizaron trabajos de conservación y consolidación en dos de las sargas del arco de embocadura añadiendo bandas y reentelados, colocando bastidores provisionales para tensar la sarga y exponerla y consolidando su policromía.<sup>41</sup> Tras el desmontaje de la muestra ambas pinturas se trasladaron a la colegiata de Bolea, donde quedaron expuestas en una de las capillas de la cabecera.

---

<sup>41</sup> Estos trabajos fueron realizados en el taller del Museo Diocesano de Huesca por Selena Sánchez Navarro y Blanca Rubio Navarro.

Recientemente se ha llevado a cabo un importante trabajo de documentación gráfica de la pieza y se ha elaborado un proyecto para su restauración integral promovido por el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Bolea.

### EL MONUMENTO DE LA COLEGIATA DE ALQUÉZAR

Este antiguo conjunto es uno de los más grandes y mejor conservados monumentos altoaragoneses conocidos hasta la fecha. Está formado por dieciocho telas diferentes que se ensamblan formando tres tramoyas en profundidad más una capilla de fondo. Se trata de una pieza tardobarroca que debió de realizarse a mediados del siglo XVIII.



*El monumento de la colegiata de Alquézar montado en el Museo Diocesano de Huesca para la exposición que tuvo lugar en 2024. Sarga. Medios del siglo XVIII. Atribuido a José Stern. (Iglesia parroquial de Alquézar)*

Fue montado hasta los años setenta del siglo XX en una de las capillas laterales de la colegiata de Alquézar, la de la Virgen del Rosario, que queda enfrentada a la puerta de la iglesia, a fin de que se viera nada más acceder al interior del templo. Los cuatro telones que lo forman fueron construidos teniendo en cuenta sus medidas de altura, anchura y profundidad, y también la mesa del altar donde quedaba expuesta el arca eucarística, que igualmente se conserva. El montaje se realizaba con un complejo sistema de poleas y cuerdas que permitían levantar y ensamblar las diferentes piezas hasta la altura requerida.

Es una pieza es inédita que ha pasado desapercibida hasta la fecha para investigadores y cronistas, ya que se encontraba oculta bajo el claustro de la misma colegiata, de donde se sacaba únicamente durante la Semana Santa. Desconocemos hasta cuándo se montó, pero lo más probable es que dejara de utilizarse tras el Concilio Vaticano II, a finales de la década de los sesenta o principios de los setenta, al igual que el resto de las obras de estas características. A partir de ese momento las pinturas habrían quedado recogidas en una estancia subterránea y poco accesible.

Con motivo de las obras de restauración del claustro de la colegiata, en 2001, las dieciocho telas, que conservaban todos sus bastidores, fueron trasladadas a la iglesia parroquial de la localidad, donde se almacenaron en una de las capillas y donde las localizamos en febrero de 2024 durante los preparativos de la exposición que se iba a celebrar en el Museo Diocesano de Huesca. Su estado de conservación, la calidad de su pintura y su grandiosidad nos llamaron la atención desde el principio.

Se trata de un monumento que sigue el modelo de nave en profundidad y del que además podemos calcular la longitud total porque se conservan los bastidores que sujetaban los diferentes telones y los travesaños que marcaban la distancia entre unos y otros. Del arco de embocadura al primer telón se guardaban 2,5 metros de distancia, desde el segundo telón al tercero 1,40 metros y los mismos desde el tercer telón hasta la capilla del fondo: en total, 5,3 metros de profundidad.

Las medidas de la pieza montada son igualmente importantes. El primer telón mide 7,8 metros de alto por 6 de ancho y el vano central tiene 2,70 metros de luz y 4 de alto. El segundo telón mide 6 metros de alto por 5 de ancho y el arco tiene 2,34 metros de luz y 3,7 de altura. El tercer telón tiene una altura total de 5,10 metros y una anchura de 4,80 y el arco mide 1,80 metros de luz y 2,95 de altura. La capilla del fondo mide

2,20 metros de altura y 2,80 de anchura. Esta capilla se cierra con una tela como cielo raso y otras dos laterales formando un cubículo que monta sobre la mesa de altar.

El diseño del monumento diseño sigue el modelo del conservado en la colegiata de Bolea, con una concepción escenográfica y una grandilocuencia similares en los elementos decorativos y una pintura que falsea una arquitectura clásica de arcos, frisos y arquitrabes. Sin embargo, en uno de los telones se vislumbra el inicio de una cúpula que monta sobre pechinas simuladas, lo que diferencia este conjunto del de Bolea y le da un carácter más monumental. Todo ello está decorado con motivos de rocalla y tornapuntas que imitan carnosas yeserías barrocas en relieve.

El primer telón, que forma el arco de embocadura, finge elementos arquitectónicos como pilastras, podios y hornacinas decoradas con abundancia de tornapuntas, tarjetones y rocalla, dentro del repertorio rococó. Sobre la simulación arquitectónica se sitúan personajes entre los que se encuentran el rey David con el arpa (a la izquierda) y Moisés con las tablas de la Ley (a la derecha), ambos sobre grandes plintos situados delante de las pilastras que flanquean el vano central, exactamente en la misma disposición en la que estaban en la pieza de Bolea. Flanqueando el arco, en ambos extremos, dos hornacinas fingidas acogen las imágenes de sendos soldados embozados



*Detalle de uno de los telones intermedios del monumento de Alquézar donde se simula el arranque de una cúpula sobre pechinas.*

en gruesas capas de vivo color ocre con las que tapan parte de sus rostros. Sobre ellas hay decoraciones con rocalla que, como en el monumento de Bolea, sirven de pedestales a las personificaciones alegóricas de dos virtudes, una a cada lado, la Fe (a la izquierda) y la Caridad (a la derecha). En las enjutas del arco un par de angelitos sobrevuelan con las *arma Christi* en las manos. La parte central del ático está ocupada, siguiendo el modelo de Bolea, por la escena del eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Igualmente, unos cortinajes fingidos sostenidos por cuatro angelotes envuelven y recogen toda la embocadura. Los dos telones siguientes simulan también arcos de tamaño decreciente con parejas de soldados que flanquean los vanos. Sobre ellos se finge el inicio de una cúpula de media naranja apoyada en pechinas simuladas donde se representan en tondos las escenas de la resurrección y la oración en el huerto (segundo telón) y las del camino del Calvario y la flagelación (tercer telón). En las claves de los arcos hay parejas de querubines con el paño de la santa faz (segundo telón) y la columna de la flagelación (tercer telón). La tela que sirve de fondo a la capilla final presenta un rompimiento de gloria con Dios Padre sobre nubes rodeado de cabezas de querubines.<sup>42</sup> El conjunto de la capilla de fondo se completa con tres telones más que le sirven de cierre, uno para la parte superior, a modo de techo o cielo raso, con la representación de un pelícano que da de comer a sus polluelos, y dos para los laterales con sendos ángeles arrodillados en actitud de adoración y mirando al centro, donde se encontraría el arca eucarística.

El diseño, la decoración, la iconografía y el estilo pictórico de la pieza de Alquézar remiten indudablemente a los de la conservada en Bolea, aunque aquella es algo más rica en colorido, ya que combina los grises con los que se fingen los elementos arquitectónicos con colores ocres más vivos en el repertorio decorativo de la arquitectura, lo que le aporta cierto volumen. Los personajes representados siguen los modelos vistos en Bolea. Los tipos son muy similares, y en alguna ocasión prácticamente iguales. La obra de Alquézar muestra un dibujo menos definido en las figuras, sin la nitidez que se aprecia en la de Bolea, donde las líneas están más marcadas y son más precisas. Sin embargo, el vivo colorido acentúa los contrastes entre lo arquitectónico y lo

---

<sup>42</sup> El rostro de la imagen de Dios Padre fue repintado en algún momento del siglo xx. Según el párroco y los vecinos de la localidad, sufrió desperfectos importantes cuando una vela quemó la tela y desfiguró el rostro original, que fue recortado y sustituido por otro de factura muy popular pintado por un vecino de la localidad en una tela con un pequeño bastidor que se colocó por la parte de atrás como si fuera un cuadro exento.



*Personajes y escenas representados en las sargas del monumento de la colegiata de Alquézar. Medios del siglo XVIII. Atribuidos a José Stern.*



*Detalle de la tela del fondo del monumento de Alquézar, donde se representa la imagen del Padre Eterno en la gloria, cuyo rostro fue repintado y añadido en fecha posterior.*



*Tela de techo o cielo raso de la capilla final con la representación del pelicano.*

figurativo y resalta con juegos de luces la supuesta iluminación que entraría por la cúpula fingida. Predominan los tonos ocres y rojizos, que contrastan con los blancos y los tonos fríos de túnicas y mantos. Los detalles que aparecen matizados en el monumento de Bolea pasan más desapercibidos en el de Alquézar debido a un modelado más blando y una ejecución más rápida, sin tanta atención a los elementos decorativos. Aun así, es indudable la mano del mismo artífice o el mismo taller que intervino en la ejecución de la obra de Bolea, que pudo servirle de modelo.

Javier Costa aporta un dato muy interesante sobre José Stern (o Ester), quien aparece documentado en junio de 1752 en el santuario de Nuestra Señora de Dulcis, muy próximo a Alquézar, donde acogió como aprendiz de dorador a un vecino de esa localidad, Juan Antonio Castellón, quien debía formarse en el oficio en un plazo de seis meses, periodo durante el que Stern se comprometía a mantenerlo.<sup>43</sup> Es posible que en ese periodo en el que Stern realizó alguna obra en el santuario de Dulcis ejecutara también la obra del monumento de Alquézar. La proximidad de ambos emplazamientos y el hecho de tener aprendices a su cargo bien podría explicar ese trabajo, que en parte se debería al taller del pintor.

Es posible que el conjunto fuera encargado y patrocinado por la Cofradía de Minerva, establecida y confirmada en la colegiata de Alquézar desde 1623, que se ocupaba de organizar las celebraciones más solemnes, como la procesión del Santísimo Sacramento del tercer domingo de cada mes, la octava del Corpus Christi o los actos relacionados con el monumento de Semana Santa.<sup>44</sup>

## EL MONUMENTO DEL CONVENTO CARMELITA DE LA ASUNCIÓN DE HUESCA

El antiguo monumento de Semana Santa del convento de la Asunción fue diseñado y realizado por el pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas en 1899. En la iglesia del propio convento se conserva parte de él: las telas de los cuatro evangelistas y la del Padre Eterno en actitud de bendecir. El resto del catafalco, que reproducía la fachada de un templo de estilo románico, no ha llegado hasta nosotros.

---

<sup>43</sup> Costa (2013: 80).

<sup>44</sup> Esteban (2007: 99).



*Fotografía del monumento del convento de las carmelitas de la Asunción realizado por Félix Lafuente Tobeñas en 1899 publicada por Fernando Alvira Banzo en 1989. (Colección particular)*

Lo conocemos a través de un dibujo realizado por el mismo Lafuente donde aparece la pieza al completo y a través del cual podemos tratar de describirlo como un gran catafalco formado por dos telones más una capilla de fondo. Su altura sería similar a la de la propia nave de la iglesia del convento, donde se colocaría delante del altar mayor.

Seguía el modelo de monumento de nave profunda. El primer telón simulaba la fachada de un templo románico de dos alturas con una gran portada de arco de medio punto sobre columnas fingidas flanqueada por cuatro vanos, dos a cada lado, a modo de arquería, con parteluces de separación. La segunda altura tenía un gran rosetón circular con columnillas interiores y con una galería de arquillos entrelazados a cada lado. El conjunto se remataba con un frontón a dos aguas sobre el que se situaban un

elemento de coronación con la vera faz de Cristo sobre una cruz en el centro y las *arma Christi* en las esquinas.

Todo el diseño de la embocadura recuerda claramente a la fachada sur de cierre del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, que fue realizada en 1888 por el arquitecto Patricio Bolumburu siguiendo un diseño de Nicolau<sup>45</sup> y que sin duda tuvo que ver y estudiar Lafuente antes de dibujar este elemento.<sup>46</sup>

En ese primer telón, bajo los arcos laterales e imitando vidrieras tras unas ventanas, estaban representados los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos. Delante del arco de entrada había dos figuras arrodilladas que parecían ángeles con túnicas blancas mirando hacia el fondo, donde se encontraba el altar con el sagrario.

En el telón intermedio se repetía el modelo de arco románico de medio punto sobre columnillas con capitel para enmarcar la capilla en la que se situaba el altar, cuyo fondo era una gran tela con la imagen de un Dios Padre Eterno en actitud de bendecir.

Toda la pieza compartiría el carácter monumental y escenográfico de este tipo de obras, y en ella, a juzgar por la acuarela que conservamos, se debió de valorar mucho la iluminación, tanto la natural como la de las lámparas y las velas, que crearían un sugerente ambiente. Lafuente tenía experiencia y formación como escenógrafo, lo que sin duda le permitió generar esos efectos teatrales y concebir esos telones tan grandes y tan difíciles de manejar.

*El Diario de Huesca* dio noticia del estreno del monumento con estas palabras: “El conjunto de la obra resulta de un efecto agradabilísimo, pues el autor ha combinado el estilo románico y el bizantino, demostrando que posee gusto artístico y amplitudes sobresalientes para la pintura en perspectiva. La obra de carpintería ha sido ejecutada en el acreditado taller del Sr. Arnal”.<sup>47</sup>

Desconocemos hasta cuándo fue utilizada esta pieza, de la que únicamente se conservan cinco sargas. Cuatro de ellas, con las figuras de los evangelistas, están

---

<sup>45</sup> Fontana (2003: 59-60).

<sup>46</sup> Entre 1893 y 1904 Félix Lafuente residió en Huesca y ejerció como profesor de Dibujo en el Instituto de la ciudad, además de en su propio estudio, situado en la plaza de la San Pedro. Para saber más sobre este pintor son fundamentales los trabajos de Alvira (1989 y 2020).

<sup>47</sup> *El Diario de Huesca*, 28 de marzo de 1899, p. 3.

situadas en el atrio de acceso a la propia iglesia del convento, dos a cada lado, flanqueando la puerta de entrada. La otra, con la figura del Padre Eterno, se encuentra en la misma iglesia en una dependencia utilizada a modo de sacristía.

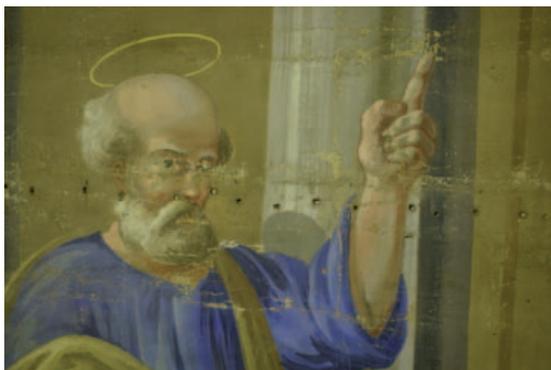
Las pinturas que conservamos, que parecen algo abocetadas, comparten las características de la pintura de Lafuente, de pincelada suelta y ejecución próxima al impresionismo.

### EL MONUMENTO DE SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA

En los almacenes del Museo Diocesano de Huesca se conservaban varias telas en pésimo estado, algunas de las cuales, restos del antiguo monumento que se debía de montar en la iglesia de San Pedro el Viejo, se limpiaron para su exposición en la muestra citada.



*Fragmentos del monumento de San Pedro el Viejo de Huesca que simulan arquitecturas y relieves. 1886.*



*Detalles de personajes pintados para el monumento de San Pedro el Viejo.*

Se trata de varias sargas, algunas todavía con sus bastidores, en las que se pintaron elementos arquitectónicos de bóvedas y arcos de estilo clásico, entre los que se distinguen columnas, capiteles, modillones, cornisas y relieves fingidos, todo ello dentro del modelo del estilo neoclásico, que constituirían, como hemos visto en otros ejemplos, la embocadura y los telones de una construcción arquitectónica simulada que cobijaría el arca eucarística. No contamos con una descripción precisa del monumento ni con un dibujo o una traza que nos permita recrearlo.

Entre los elementos arquitectónicos se dispondrían los personajes, de los que se han conservado Moisés, el rey David, san Pedro y san Juan Evangelista, que aparecen pintados en sendas telas que han perdido los bastidores, además de una pareja de soldados similares a los vistos en los monumentos de Bolea y Alquézar.

La obra debió de realizarse en 1886, a juzgar por la inscripción que se conserva en el reverso de una de las telas, aunque no podemos acercarnos a su autoría. En la pintura, de dibujo correcto y con líneas definidas y colores vivos, destaca la calidad de los azules y los verdes. Hubo en esos años pintores de renombre trabajando y dando



*Telas del monumento de San Pedro el Viejo que, tras su limpieza, se expusieron temporalmente en el Museo Diocesano de Huesca entre el 1 marzo 2024 y el 5 abril 2024.*

clases en Huesca que bien pudieron hacer este trabajo para una de las parroquias más importantes de la ciudad.<sup>48</sup> Desconocemos igualmente hasta cuándo fue utilizado el monumento y en qué lugar del templo se montaba.

En varias localidades de la provincia se conservan monumentos de este tipo o fragmentos de ellos. Aunque en su mayor parte son trabajos populares, mantienen una vistosidad que los convierte en piezas de cierta importancia dentro del patrimonio local. En algunos casos han sido recuperados y expuestos en sus respectivas iglesias o en sus parroquias, donde son valorados como piezas litúrgicas históricas o incluso convertidos en reclamos turísticos.

---

<sup>48</sup> Fernando Alvira Banzo ha llevado a cabo diferentes investigaciones sobre los artífices activos en Huesca en ese periodo. Entre los más destacados encontramos al pintor Félix Lafuente y al profesor y pintor León Abadías. Véase Alvira (1989, 2014 y 2020). El conjunto de San Pedro el Viejo podría relacionarse también con la saga de los Torrens, Isidro, Cecilio y Valentín, quienes realizaron numerosas decoraciones de un colorido y una viveza similares en otros lugares de la provincia. Isidro Torrens Arnáu, pintor y dorador, trabajó en la ejecución y en la renovación de retablos y de imágenes para la Semana Santa oscense por encargo del obispado de Huesca.

## EL MONUMENTO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE BISCARRUÉS

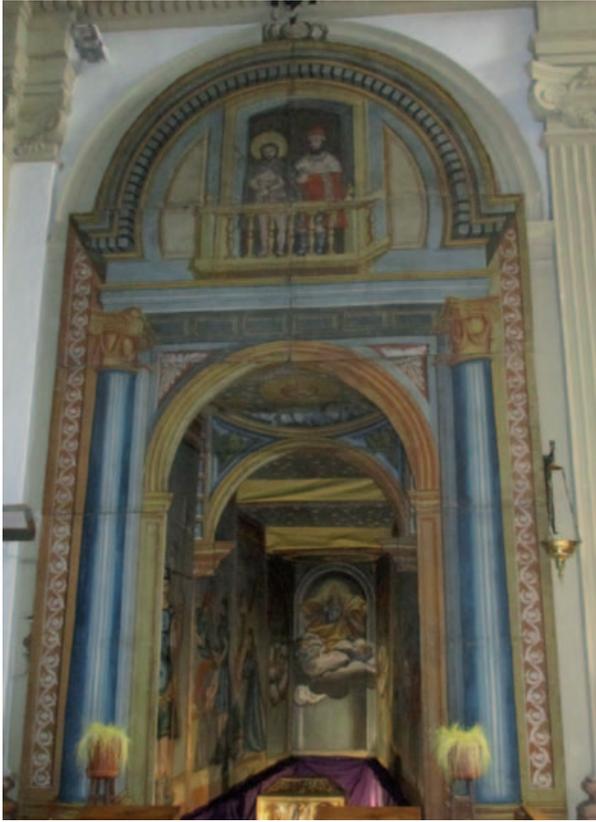
Trabajo popular recuperado hace unos años que cuenta con un total de veintitrés lienzos y se conserva en buen estado tanto en las telas como en los bastidores. Se han perdido algunos elementos de separación intermedios como columnas o telones que dividían el espacio central de la nave.

La obra, que debió de ser realizada en el siglo XVIII por algún taller o algún artífice local, sigue el modelo de nave profunda y perspectiva acelerada. El telón de embocadura finge la arquitectura de un arco de medio punto flanqueado por esbeltas columnas clásicas que sujetarían un simulado arquitrabe sobre el que monta un segundo cuerpo donde se ve al eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Hacia el interior de la nave hay lienzos que cierran y forran los laterales y en los que se van sucediendo figuras y escenas enfrentadas en este orden: soldados lanceros (primer tramo), la flagelación y la coronación de espinas (segundo tramo), el camino del Calvario y la Dolorosa (tercer tramo). El espacio superior, un cielo raso, se cierra con telas en las que se representa el cielo azul con el sol y otros astros y pequeñas estrellas blancas. La capilla de fondo está formada por cuatro telas: al fondo está el Padre Eterno en la gloria, a ambos lados hay cabezas de querubines rodeados de nubes y como cierre un cielo raso simula una cúpula gallonada.

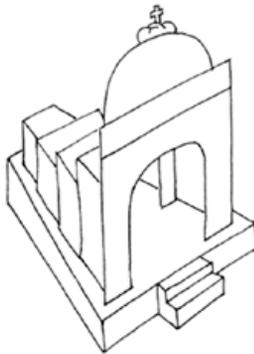
No es habitual este tipo de iconografía tan explicativa que recuerda los pasos de un viacrucis y en la que las escenas están representadas con un gran sentido narrativo y con cierto dramatismo. El pintor muestra un claro interés por lo decorativo que se observa, por ejemplo, en los cortinajes, las vestiduras o las armaduras de los soldados y en elementos como plumas o cinturones, además de en detalles anecdóticos como el uso de unas tenazas para la colocación de la corona de espinas.

Aun siendo de factura popular, la pintura está ejecutada con gracia y posee un rico colorido. Las representaciones de los personajes, que son tratados con gran ingenuidad, manifiestan un buen conocimiento de la iconografía y de modelos similares utilizados en otras piezas de estas características. A diferencia de otros conjuntos en los que se emplean tonos de grisalla, en el de Biscarrués los colores son vivos. Destacan sobre todo los tonos azulados y ocre, que consiguen darle un acertado contraste.

La singularidad de este conjunto radica en su estado de conservación, que lo convierte en ejemplo vivo de un tipo de piezas que con toda seguridad existieron en otras localidades de la zona. Este monumento se mantiene montado durante todo el año.



*Vista global del monumento de Semana Santa de Biscarrués. Sarga. Siglo XVIII.*



*Esquema del monumento de Biscarrués facilitado por Lola Giménez.*



*Detalles interiores de la pintura del monumento de Biscarrués. Sarga. Siglo XVIII.*

### EL MONUMENTO DE LA IGLESIA DE ALMUDÉVAR

Carmen Morte dio noticia de la existencia de un monumento del siglo XVI realizado para la parroquia de Almudévar por el escultor Juan Miguel de Orlens y sufragado por los jurados de la villa en 1599.<sup>49</sup> Orlens cobró 800 sueldos por su intervención, que no debió de consistir en el diseño íntegro de la pieza, sino en su modificación.

Juan Miguel de Orlens fue miembro de una saga de escultores y mazoneros que trabajaron ampliamente en Huesca desde principios del siglo XVI. A finales de esa centuria sus obras se enmarcaron en los modelos romanistas de transición entre el manierismo y las formas protobarrocas.

Desconocemos cómo fue el monumento de Almudévar, pues de él no se conservan trazas ni imágenes, si bien, a juzgar por la experiencia y los conocimientos del artífice, suponemos que sería una pieza de buena calidad y de cierta envergadura.

<sup>49</sup> Morte (1986: 195). Documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, not. Pablo Villanueva, 6 de agosto de 1599, f. 1020v.



*Telas del monumento de la parroquia de Almodévar. Sargas.*

En el museo parroquial de la localidad se conservan tres telas con sus respectivos bastidores que debieron de formar parte o bien del monumento original, o bien de alguna reforma posterior, ya que sus figuras son de factura muy popular y parecen rehechas y repintadas, aunque no podemos ponerlas en relación con el trabajo de Orlens.

Se trata de tres sargas con las representaciones de Moisés, un soldado lancero con escudo y un profeta con un rollo desplegado. La imagen de Moisés parece de una mano algo diferente a la del resto y presenta un dibujo algo más cuidado, pero no deja de ser de basta factura.

### **EL LIENZO DEL MONUMENTO DE LA IGLESIA DE ESQUEDAS**

En la iglesia parroquial de Esquedas se conserva una curiosa pintura que a todas luces formaba parte del antiguo monumento de Semana Santa. Se trata de un Dios Padre Eterno en la gloria.



*Tela atribuida a Francisco de Goya en la que se representa al Padre Eterno en la gloria.  
Ca. 1770. Parroquia de Esquedas.*

La vibrante factura de la pintura y su pincelada suelta, junto al hecho de que la población de Esquedas (tierras, campos, casas e iglesia) pertenecía al conde de Sobradriel, quien había encargado a Francisco de Goya la decoración de su palacio de Zaragoza, hacen que la obra se haya atribuido con bastante certeza al genial pintor aragonés.<sup>50</sup> Se trataría de una producción de juventud del artista, que supuestamente habría diseñado el resto de las telas, hoy desaparecidas.

Goya estaba trabajando para los condes de Sobradriel en torno a 1770, fecha en torno a la cual podríamos situar esta pieza en caso de considerarla obra suya.

---

<sup>50</sup> Lo hicieron los restauradores Teresa Grasa y Carlos Barboza en 1986 después de llevar a cabo un análisis y un completo estudio histórico de la pieza que fue publicado en *Heraldo de Aragón* el 15 de diciembre de 1985.

## LOS MONUMENTOS MODERNOS DE LAS IGLESIAS DE QUICENA Y OLA

En la localidad de Quicena fueron recuperadas hace unos años, tras su hallazgo en una estancia del templo, varias telas con bastidores que seguramente pertenecieron a un monumento. De factura popular y con un vivo colorido, debieron de ser realizadas por algún decorador local en torno a las primeras décadas del siglo XX y parecen haber sido repintadas en varias ocasiones y por diferentes manos.

Presentan dos ángeles en actitud de adoración de la eucaristía, que formarían parte de algún telón intermedio, y una tela de mayores dimensiones y de distinta mano con la imagen del Padre Eterno en la gloria.

Tras su restauración y su recuperación se colocaron a modo de retablos fingidos, enmarcando la capilla de cabecera y el altar mayor, en la misma iglesia de la localidad, que había perdido su patrimonio y su mobiliario durante la Guerra Civil.

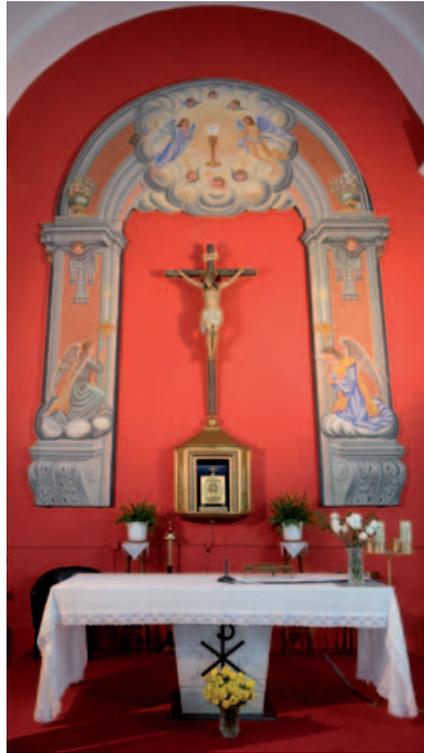
En Ola se conserva una pieza de similares características documentada como obra del pintor y decorador oscense Valentín Torrens, que llevó a cabo distintos proyectos para iglesias de la provincia de Huesca por encargo del obispado y de las parroquias. En esta ocasión la pintura parece haber sido realizada directamente sobre el muro a fin de poder usar la capilla con su altar a lo largo del año y decorarla de forma especial para la Semana Santa con el sagrario y con el ajuar correspondiente.

Se utilizan los tonos grises que ya hemos visto en otras piezas de estas características y las arquitecturas clásicas fingidas a modo de trampantojos. En el remate están representados dos ángeles en actitud de adorar una escena central cuyo tema no podemos identificar.

No podemos terminar sin mencionar la existencia de otros monumentos que se documentan a través de noticias o de imágenes y que debieron de desaparecer por falta de uso a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. A juzgar por lo que se conoce, habrían sido conjuntos de cierta calidad artística y de gran importancia dentro del patrimonio local. Entre ellos estaría el de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, un “precioso y magnífico monumento digno de la basílica del patrono y del celo de su párroco” que se estrenó en 1933.<sup>51</sup> En la noticia no se cita al autor ni se describe la pieza.

---

<sup>51</sup> *El Diario de Huesca*, 13 de abril de 1933, p. 1.



*Telas del antiguo monumento de la parroquia de Quicena. Sargas. Siglo XX.*



*Monumento de la iglesia parroquial de Ola. Valentín Torrens. Principios del siglo XX.*

Tenemos más datos y noticias acerca de la iglesia de la Compañía de Jesús de Huesca, “de cuyo monumento se hicieron numerosos elogios”<sup>52</sup> en 1924. Fue diseñado y realizado por el hermano de la misma orden Martín Coronas, excelente dibujante con conocimientos de la escenografía propia de la época, que integra notas del modernismo imperante. Se conservan bocetos realizados para las telas, además de alguna imagen fotográfica del conjunto. Los temas representados en él muestran cierta elaboración iconográfica en relación con la institución de la eucaristía y con su prefiguración en los textos veterotestamentarios. Sin duda sus conocimientos y su amplia formación permitieron a

<sup>52</sup> *El Diario de Huesca*, 13 de abril de 1924, p. 1.



*Fotografía del ya desaparecido monumento de Semana Santa de la iglesia de la Compañía de Jesús de Huesca.*

Martín Coronas utilizar recursos, escenas y personajes de gran simbolismo.<sup>53</sup> Los temas representados son el de Abraham y Melquisedec y el del maná.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.
- (1996), *Martín Coronas Pueyo: los dibujos de la Curia de la provincia de Aragón*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.

---

<sup>53</sup> Para conocer la obra de Martín Coronas son fundamentales los estudios de Fernando Alvira Banzo. Sobre el monumento citado véase Alvira (1996: 44, 77 y 78).

- ALVIRA BANZO, Fernando (2014), *León Abadías, pintor, escritor y didacta*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 1).
- (2020), *Félix Lafuente, pintor y escenógrafo*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 5).
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca: monografía histórico arqueológica*, Huesca, V. Campo.
- BONET CORREA, Antonio (2004), “La arquitectura efímera del Barroco en España», en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de conferencias (Roma, mayo-junio de 2003)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 19-42.
- CALVO RUATA, José Ignacio (2014), “Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya”, en *Goya y su contexto: seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza, IFC, pp. 391-409.
- y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ (2004), “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, *Artigrama*, 19, pp. 95-137.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2009), “José Stern, autor del monumento de Semana Santa de la excolegiata de Bolea”, *Diario del Alto Aragón*, 25 de octubre.
- (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón: biografías artísticas*, Huesca, IEA (Monumenta, 5).
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1979), *Historia de Alquézar*, Zaragoza, Guara.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1973), “Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales”, en *Francisco Abbad Ríos: a su memoria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 487-488.
- (1977), “La capilla de san Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés*, xxii-xxiv, pp. 175-180.
- (2007), *La colegiata de Alquézar*, Zaragoza, Vestigium.
- FONTANA CALVO, María Celia (2003), *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones propuestas en el siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 28).
- GOTA HERNÁNDEZ, Gregorio (1931), “Notas oscenses: algunos recuerdos de la Semana Santa”, *El Diario de Huesca*, 1 de abril.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (1993), “Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX”, *Artigrama*, 10, pp. 435-454.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2009), “Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna”, en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 45-132.

- MARTÍNEZ, Jusepe (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Imp. de Manuel Tello.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1986), “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)”, *Artigrama*, 3, pp. 195-214.
- (1990), “Tomás Peliguet”, en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catálogo de exposición, Zaragoza, Ibercaja, p. 114.
- (1996), “San Juan Evangelista”, “San Jerónimo” y “Dios Padre”, en *Signos: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI a XVII*, catálogo de exposición, Huesca, DPH, pp. 190-192 y 204.
- (2023), “La Semana Santa”, en *Signos: patrimonio de la fiesta y la música en Huesca*, catálogo de exposición, Huesca, DPH, pp. 117-123.
- NAVAL MAS, Antonio (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, vol. II, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente (1786), *Ceremonial de la santa iglesia de Huesca, dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación*, Archivo de la Catedral de Huesca, ms. n.º 54.
- PALLARÉS FERRER, María José (1992), “Un pintor flamenco en Huesca: Guillermo Donchers”, *Diario del Alto Aragón*, 1 de noviembre.
- (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 46).
- SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, José Luis PANO GRACIA y Carmen MORTE GARCÍA (2001), *La villa de Bolea: estudio histórico-artístico y documental*, Bolea, Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea.



## EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE HUESCA: UN PATRIMONIO POR RECUPERAR

Selena SÁNCHEZ NAVARRO\*

**RESUMEN** El transcurso de los siglos deja una huella en las obras de arte, que tienen su propia vivencia. En el caso del monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca hemos podido imaginar y recrear todos sus períodos gracias a la documentación conservada, poniendo especial énfasis en sus formas y en su producción: las técnicas policromas empleadas, los bienes muebles que lo acompañaban y las modificaciones y las adecuaciones que sufrió a lo largo de los siglos. Todo ello con el fin último de devolver su espacio a un patrimonio que ha sido olvidado y al que debemos restituir su voz.

**PALABRAS CLAVE** Semana Santa. Monumento. Tomás Peliguet. Agapito Cuevas. José Garro. Pintura monocroma. Chiaroscuro. Mosaico. Dorado.

**ABSTRACT** The centuries leave their mark on works of art, which have their own lifespans. In the case of the altar of repose in Huesca cathedral, we have been able to imagine and recreate it in all its periods thanks to the conserved documentation, with a special emphasis on its forms and production: the polychromy techniques used, the liturgical objects which accompanied it, and its changes and adaptations over the centuries. The ultimate goal was to return a forgotten heritage to its space, and recover its voice.

**KEYWORDS** Holy Week. Monument. Tomas Peliguet. Agapito Cuevas. José Garro. Monochrome painting. Chiaroscuro. Mosaic. Gilded.

---

\* Historiadora del arte, conservadora y restauradora especialista en pintura. selenassn@gmail.com

Las siguientes páginas tienen la misión de situar el foco en esas obras que, debido a la pérdida de su función y de su uso, caen en el olvido y terminan dormitando en los almacenes de los museos, apartadas en capillas de iglesias, amontonadas en las partes bajas de las torres..., un patrimonio por recuperar tanto desde el punto de vista material como desde el de su historia y su memoria. Entre esas obras se encuentran los monumentos de Semana Santa, piezas que por su gran tamaño y su deficiente estado de conservación, causado por un mal almacenaje y una continua manipulación, han podido perder incluso los bastidores. Sin embargo, ha sido sobre todo el desuso motivado por la simplificación o la moderación de la propia liturgia del Jueves y el Viernes Santo lo que ha hecho que muchas de ellas hayan quedado relegadas al olvido o incluso se hayan perdido.

En este sentido cabe destacar las seis tablas de grandes dimensiones que pertenecieron al monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca y que actualmente se encuentran almacenadas en el Museo Diocesano de Huesca en un estado de conservación muy deficiente a la espera de ser intervenidas. Dos de ellas se pudieron ver expuestas en 2024 en la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, que tuvo lugar en el propio Museo Diocesano.<sup>1</sup>

Los monumentos de Semana Santa de Aragón han sido estudiados por autores como Carmen Morte,<sup>2</sup> José Ignacio Calvo y Juan Carlos Lozano<sup>3</sup> o Javier Ibáñez,<sup>4</sup> y en este mismo número de *Argensola* por Susana Villacampa.<sup>5</sup> El caso que nos ocupa, el del monumento de la catedral oscense, también ha sido objeto de varias publicaciones, entre las que destaca la de la ya citada Carmen Morte, quien transcribió y analizó el contrato firmado en 1561. Además hay que mencionar las aportaciones documentales que realizaron Ricardo del Arco<sup>6</sup> y Antonio Duran Gudiol.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Se expusieron las tablas que se encontraban en mejor estado de conservación, concretamente las que representan a los profetas Jeremías y David. Para ello se realizó una limpieza superficial y una consolidación puntual de los estratos pictóricos.

<sup>2</sup> Morte (1986).

<sup>3</sup> Calvo y Lozano (2004).

<sup>4</sup> Ibáñez (2009).

<sup>5</sup> Villacampa (2025).

<sup>6</sup> Arco (1924).

<sup>7</sup> Durán (1991).

Aunque no conservamos el monumento de la catedral de Huesca al completo, sí que tenemos la suerte de disponer de una gran cantidad de documentación, especialmente del contrato firmado en 1561 con el maestro Tomás Peliguet y el suscrito en 1608 con José Garro. Pese a todo el trabajo que ya se ha realizado y publicado, en las próximas páginas revisaremos la documentación y trazaremos una trayectoria de la vida material de la obra valorando los diferentes hitos históricos, las modificaciones estructurales, las técnicas pictóricas y policromas con las que se realizó, las piezas que la acompañaban en su montaje, la liturgia que la rodeaba, etcétera.

### QUÉ ES UN MONUMENTO DE SEMANA SANTA

Se desconoce en qué momento exacto surgen los monumentos de Semana Santa, pero sí se sabe que la reserva eucarística ha sido necesaria desde los inicios del cristianismo. Probablemente será a lo largo de la Edad Media cuando comience a tomar un matiz más relevante e incluso llegue a surgir un debate doctrinal en torno al fenómeno de la transustanciación.<sup>8</sup> Especial importancia adquiere en Semana Santa la reserva eucarística, concretamente la realizada el Jueves Santo tras la misa vespertina. Las formas consagradas empezarán a depositarse en un lugar especial y para su exaltación se desarrollará toda una decoración que finalmente dará lugar a los monumentos.

Debemos entender los monumentos de Semana Santa como una evocación del santo sepulcro de Jesús. La forma consagrada se deposita en el monumento al igual que el cuerpo de Jesús se depositó en el sepulcro. Este hecho, la evocación de ese espacio, conllevará también la generación de una serie de liturgias y paraliturgias a su alrededor que se irán enriqueciendo conforme pasen los siglos. Todo ello provocará que esas máquinas de carácter efímero se vayan modificando y transformando hasta llegar a ser grandes estructuras realmente impactantes.

Los monumentos evolucionarán a lo largo de los siglos desde esos primeros contenedores en forma de arcos o sagrarios realizados con materiales preciosos hasta grandes estructuras autónomas. A finales del siglo XV y principios del XVI se comienzan a realizar estructuras turriformes de planta centralizada que se elevan en varios pisos

---

<sup>8</sup> Ibáñez (2009: 46-47).

para remarcar su carácter funerario. Probablemente son una evocación de las anástasis de Jerusalén.<sup>9</sup> De ese tipo eran el monumento realizado por Tomás Peliguet en 1561 para la catedral de Huesca y también el que podemos ver perfectamente ilustrado en una litografía del monumento de Semana Santa del real monasterio de San Lorenzo de El Escorial realizada a principios del siglo XIX. Esos monumentos de planta centralizada iban acompañados en ocasiones por una serie de telas y tapices que creaban un frente escénico y focalizaban la atención en el Sacramento. En la documentación se las denomina *empaliadas*.

Ya a finales del siglo XVI, y con gran relevancia en el XVII y el XVIII, se desarrollan los llamados *monumentos de nave profunda*,<sup>10</sup> que se insertan en una capilla y a través de distintos niveles de telas dispuestas hacia el fondo crean una estructura con una gran perspectiva y un carácter fuertemente teatral. En el Alto Aragón se han conservado ejemplos muy interesantes, como el monumento de Biscarrués o los de las colegiatas de Alquézar y Bolea, realizados por José Stern.

### ANTECEDENTES MEDIEVALES DE LA CATEDRAL DE HUESCA: LA PARALITURGIA DE LA EDAD MEDIA

En el caso de la catedral de Huesca queda constatado en su propia arquitectura y en sus bienes muebles que desde que se inició su construcción, en época medieval, la eucaristía, y en concreto la reserva eucarística, ha tenido especial importancia. Esto queda reflejado tanto en la *Consueta oscensis*<sup>11</sup> de 1470 como en la propia portada sur o portada del mediodía de la catedral. Tal es la vinculación de esta portada con la liturgia de la Semana Santa que a lo largo de los siglos los distintos monumentos, a pesar de haber ido modificándose y cambiando, siempre han permanecido asociados de alguna manera a la puerta y se han ubicado cerca de ella. Se trata de un acceso de una riqueza excepcional pero que por desgracia en la actualidad se encuentra completamente

<sup>9</sup> Durán (1991: 48).

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>11</sup> La *Consueta oscensis* fue redactada en 1303, durante el episcopado de Martín López de Azlor. No se conserva el texto primigenio, pero sí el redactado en 1470, en el episcopado de Antón de Espés, que recoge el primero y todas las modificaciones realizadas posteriormente.

descontextualizado por haber perdido su narrativa cuando en 1949 fue arrancada parte de su pintura mural por los hermanos Gudiol.<sup>12</sup>

Este tema ha sido muy bien estudiado por Antonio Duran Gudiol<sup>13</sup> y Samuel García Lasheras,<sup>14</sup> que han recopilado y analizado toda la documentación existente acerca de las paraliturgias que se realizaban en la catedral de Huesca durante la Semana Santa. Especialmente interesante es el ceremonial llevado a cabo el Jueves y el Viernes Santo, y para el caso que nos ocupa es relevante destacar el que tenía lugar desde primera hora de la mañana del Jueves Santo. Se iniciaba cuando los penitentes públicos eran introducidos en la catedral por el propio obispo, que posteriormente les explicaba en su lengua materna que gracias a su penitencia pública se les perdonaban sus pecados y además los invitaba a no reincidir. Después se celebraba la misa, en la que se bendecían los santos óleos y al terminar la liturgia se depositaba una hostia consagrada en el monumento.<sup>15</sup> Conocemos que ese primitivo monumento estaba situado en la capilla absidial de santa María del Alba, actual capilla del Rosario. Lo sabemos porque la *Consueta oscensis* continúa diciendo que el Viernes Santo, tras la adoración de la cruz,<sup>16</sup> los oficiales del rey portaban bajo palio el *corpus Domini* hasta el altar mayor, donde lo consumía el obispo.<sup>17</sup>

Que el monumento, de origen medieval, se situase frente a la capilla absidial de santa María del Alba, muy próxima a la puerta del mediodía, no es anecdótico. Esta portada se construiría a principios del siglo XIV, seguramente bajo el episcopado de Martín López de Azlor (1303-1313), quien también promovió la regularización de la liturgia con la redacción de la *Consueta oscensis* en 1303. Así, tal y como recoge García Lasheras,<sup>18</sup> en época medieval la ubicación de las imágenes en los templos no era

---

<sup>12</sup> En la actualidad se está llevando a cabo su estudio gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca en la convocatoria de 2024. El proyecto, titulado *Estudio técnico y analítico de las pinturas murales procedentes de la portada sur de la catedral de Huesca*, está siendo realizado por Blanca Rubio Navarro y Selena Sánchez Navarro.

<sup>13</sup> Durán (1994).

<sup>14</sup> García Lasheras (2011).

<sup>15</sup> Durán (1991: 120, y 1994: 87-89).

<sup>16</sup> Resulta de gran interés el uso de la imagería como elemento de apoyo visual y escenográfico para acompañar la celebración litúrgica. A este respecto se recomienda leer el estudio de García Lasheras (2011: 312).

<sup>17</sup> Durán (1994: 121) y García Lasheras (2011: 338 y 340).

<sup>18</sup> García Lasheras (2011: 30).

casual, sino que estaba relacionada con una función y un significado. A este respecto debemos destacar esta portada como un escenario que evocaría el santo sepulcro y que probablemente tendría un papel de especial relevancia en la paraliturgia del Domingo de Resurrección. Esto queda respaldado por texto del *Quem quaeritis* de la Resurrección (siglos XI-XII) conservado en el archivo catedralicio, que recoge la realización de actos de carácter pseudoteatral en la seo oscense durante las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa.<sup>19</sup> Se desconoce desde qué momento y hasta cuándo se llevaron a cabo teatralizaciones de este tipo, pero todavía en 1582, ya con el monumento que hizo Tomás Peliguet, desde la catedral se efectuó un pago por la compra de zapatos para la representación del día de Pascua de Resurrección.<sup>20</sup>

### 1561: LA IMPRONTA DEL CONCILIO DE TRENTO EN LA CATEDRAL DE HUESCA

Con estos antecedentes medievales, el 12 de julio de 1561 el cabildo catedralicio de Huesca firma un contrato con el maestro Peliguet para la realización del monumento de Semana Santa para esa sede, pero ¿en qué contexto se desarrolla la necesidad de llevar a cabo tan magna empresa? El Concilio de Trento jugará un papel muy importante en ello. Durante muchos siglos la doctrina de la transustanciación ha supuesto un problema para algunos sectores de la religión y ha suscitado un intenso debate. No será hasta el Concilio de Trento (1545-1563) cuando se dará una validez total a la presencia del cuerpo de Cristo en el Sacramento y a su permanencia tras su consagración, con lo que quedará completamente amparada la reserva eucarística. Concretamente este aspecto fue dilucidado en la XIII sesión del Concilio de Trento, celebrada en 1551, mediante el *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la eucaristía*.<sup>21</sup> A partir de ese momento, y en los siglos posteriores, el tabernáculo tomará una especial relevancia dentro de la ejecución de los retablos y llegará a ser obligatoria su instalación en la parte central, ya sea de forma exenta o en posición adosada.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> García Lasheras (2011: 319).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>21</sup> Cantos (2013: 261).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Es de destacar que la sede oscense estaba absolutamente al día de esas novedades, ya que en ese momento se encontraba cubriendo su cátedra el obispo Pedro Agustín (1545-1572), del que nos consta su participación en el Concilio.<sup>23</sup> Por ello debemos entender la realización de este tipo de obra como la consolidación de la doctrina y como un mensaje contra los reformadores.

### LOS TRABAJOS DE TOMÁS PELIGUET EN LA CATEDRAL DE HUESCA

El siglo XVI marca en la ciudad de Huesca una etapa de gran esplendor artístico que se inició con la llegada de Damián Forment, cuya influencia dio origen a una prolífica escuela de artistas que adoptaron las formas renacentistas o al romano. Entre las figuras más destacadas de la segunda mitad del siglo sobresale el maestro Tomás Peliguet. Aunque se desconoce el lugar de origen de este pintor, se sabe que estaba asentado en Zaragoza y que durante la década de 1560 desarrolló una intensa labor en la catedral de Huesca. Con él colaboró su discípulo Agapito Cuevas, en cuya trayectoria profundizaremos más adelante.

Son muchas las páginas que se han escrito acerca del maestro pintor y su discípulo,<sup>24</sup> por lo que no indagaremos más acerca de sus figuras. Solamente destacaremos algunas de las obras en las que Peliguet trabajó en la catedral de Huesca, que tomaremos como base para aproximarnos a su forma de trabajar y a sus referencias artísticas. Además del monumento que nos atañe, también realizaría la reja de hierro (la traza) y la pintura mural de la capilla de los Reyes, la pintura mural en blanco y negro de la bóveda de la sacristía vieja y el retablo de la capilla de la sala de la Limosna.<sup>25</sup> De este último todavía conservamos una fotografía realizada por Ricardo del Arco en la que se puede apreciar la calidad que debió de tener.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Durán (1991: 238).

<sup>24</sup> Martínez (1866), Arco (1915 y 1924), Abizanda (1917), Serrano *et alii* (1995), Morte (2009), Moya (2014) y Lacarra y Morte (1984).

<sup>25</sup> Durán (1991: 169-170 y 173).

<sup>26</sup> Arco (1924).

## Las capitulaciones firmadas el 12 de julio de 1561

El contrato firmado entre el pintor Peliguet y el cabildo oscense en 1561 fue transcrito y recogido por Carmen Morte<sup>27</sup> y posteriormente también estudiado por Javier Ibáñez.<sup>28</sup> Formalizado ante el notario Jerónimo Pilares el 12 de julio de 1561,<sup>29</sup> se redactó para el “efecto de la hobra o echura del monumento que se a de azer para la dicha iglesia”. En él se explicaba de forma detallada cómo sería el monumento (dimensiones, materiales, decoraciones, etcétera) con una terminología técnica y arquitectónica solo propia de un conocedor del tema. Es probable que fuera el mismo Peliguet quien hiciera la descripción, o al menos quien la dictara. De los setenta y ocho capítulos de que consta, solo los cinco últimos fueron escritos por otra mano, probablemente por un canónigo, y se refieren a las obligaciones contraídas con el cabildo. Toda esa descripción responde a la traza que el propio autor ya había entregado al cabildo. Desgraciadamente, esa traza no ha llegado hasta la actualidad. El monumento debía ser entregado en enero de 1562<sup>30</sup> y el cabildo tenía que abonar a Peliguet 6000 sueldos y proporcionarle “fusta, lienzo y clavos y foxa de Valencia” aceptando el presupuesto de 1318 sueldos para esos materiales. El pago se liquidó el 8 de febrero de 1568.<sup>31</sup>

El contrato comienza definiendo las dimensiones del monumento: 43 palmos de ancho y de largo (8,6 metros) y 75 de alto (15 metros). También aporta las medidas de la entrada: entre 19 y 20 palmos de ancho (4 metros) y entre 27 y 30 de alto (6 metros), lo que constituye un acceso monumental. Su ubicación cambiará con respecto a la del monumento anterior: el propio contrato especifica que se situará en “la delantera y el costado de Nuestra Señora”, es decir, en medio del transepto sur, justo delante de la capilla de santa María del Alba. Por la descripción podemos decir que se trata de un monumento turriforme y exento (“todo el monumento a la redonda”).

Se asentará sobre una base de piedras, concretamente de veinte piedras, que dará estabilidad a todo el conjunto, formado por cuatro niveles: un nivel principal y tres

---

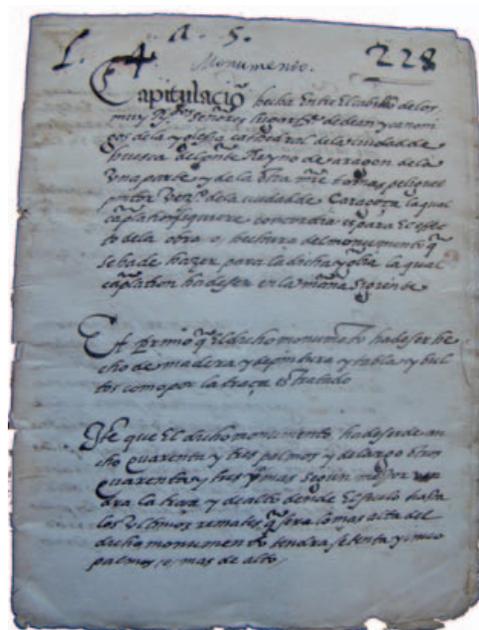
<sup>27</sup> Morte (1986).

<sup>28</sup> Ibáñez (2009), quien puso un mayor énfasis en el análisis de todos los materiales y técnicas.

<sup>29</sup> El documento se encuentra en el Archivo de la Catedral de Huesca, prot. de Jerónimo Pilares, 1561, t. II, ff. 379-390.

<sup>30</sup> Por la queja presentada al cabildo por el capellán mayor en 1599 sabemos que este plazo no se cumpliría.

<sup>31</sup> Durán (1991: 170).

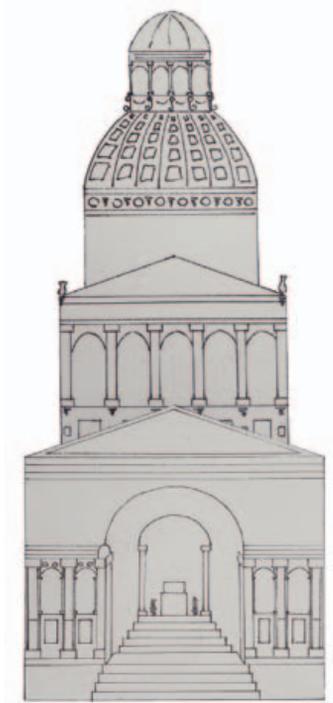


Folio 379 del contrato firmado entre Peliguet y el cabildo oscense en 1561.  
(Archivo de la Catedral de Huesca. Foto: Museo Diocesano de Huesca)

cimborrios. También especifica el contrato que toda la armadura debe ser de madera, y añade: “de la mejor manera que mejor convenga para tal obra y efecto asenbladas como conviene para que con façilidat se pueda armar el dicho monumento”. Es decir, ya desde el principio hay una preocupación por el montaje de tan magna estructura.

El documento desarrolla piso por piso todos los elementos arquitectónicos que deben incluirse, el modo en que tienen que disponerse, las proporciones que han de presentar y las decoraciones que se les van a realizar. Todos los elementos, las ornamentaciones y las técnicas corresponden a la manera de trabajar del siglo XVI, al romano.

Para la preparación de este artículo se ha estudiado el contrato minuciosamente con el fin de intentar establecer cómo sería el alzado del monumento. Se han recogido todos los elementos, no sin dificultad, y se ha realizado un acercamiento a la apariencia que pudo tener. Sin embargo, ese alzado se debe completar y entender teniendo en cuenta los modelos y las obras del mismo siglo, que son una clara referencia de



*Recreación del aspecto que pudo tener el monumento de Tomás Peliguet.*

lo que Peliguet estaba trazando. En los siguientes párrafos no vamos a describir absolutamente todos los aspectos recogidos en el contrato, ya que esa sería una tarea ardua y extendería estas líneas mucho más de lo necesario, sino que analizaremos algunos detalles relevantes que nos darán una idea de cómo pudo ser ese monumento.

El primer piso seguirá un orden dórico estricto, con un plinto “labrado de una bassa dórica” sobre el que habrá “pilastros dóricos con sus capiteles y basas dóricas” y, encima, “una cornisa alquitravada”. Entre pilar y pilar se irá “rebaxando el campo del medio”, creando así entrantes salientes, lo que se denominan *resaltos* en el documento, donde se indica, por ejemplo, que “incima de los resaltos de las columnas [...] van varios niños con un remate”. Frente a esos pilares habrá unas “columnas de la delantera”, y lo mismo dentro de la capilla del Santísimo: “en las espaldas de las columnas que a de aver unos pilastros cuadrados con sus basas y capiteles”. Este primer cuerpo se cerrará en la parte superior con un “frontiespicio [...] con un epitafio de bulto de madera”. Podemos realizar muchas aproximaciones, pero esta descripción se entiende perfectamente

si la comparamos con dibujos de la época como el del sepulcro con figura yacente de Jacques Androuet du Cerceau (1570),<sup>32</sup> una arquitectura que tiene el mismo sentido funerario que el monumento, o con una obra más cercana, el cuerpo principal del retablo de la capilla de la Epifanía de la catedral de Huesca, realizado por Gabriel Joly según traza de 1565, o incluso con el retablo de san Martín de la sala de la Limosna, realizado por el propio Peliguet y por Cuevas.

Respecto a la capilla del Santísimo Sacramento, que se situará “en la parte de dentro”, para acceder a ella se deberán subir “tres gradas o cinco” con unos pilares cuadrados sobre los que se desarrollarán unos arcos. Esos arcos serán los que sostengan el “cielo de la dicha capilla”, que tendrá que “ser armado de fusta echo su bastimento para azer unos artesones y poner rosas de bulto en ellos agora sean ochavados o con lixonjas o granos dordio o con cruces o seisavados o triángulos o quadros o pentágonos o todo mesclado como vengo convendrá azerse para poner pinjantes y rosones en los vazios del dicho çielo”. Esta descripción la podemos comparar con cualquiera de los dibujos de modelos para artesonados realizados por Sigismondo Stracha alrededor de 1540 que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de España,<sup>33</sup> donde podemos ver todas las posibilidades de composición y de decoración que está describiendo el contrato.

La misma descripción, elemento por elemento, se va realizando para los tres cimborrios que presenta la estructura. Se añade además un remate final, pero en los remates el orden arquitectónico cambia, pues se harán con “labores corintias”. Un detalle que cabe destacar del segundo cimborrio es que va a presentar un sistema cupulado, y se describe a la perfección la manera en que ha de ejecutarse: “más la cúpula echa con sus çerçillos y cindrias a fin que se arme de lienço y encima echo sus artesonas deminuidos de madera”.

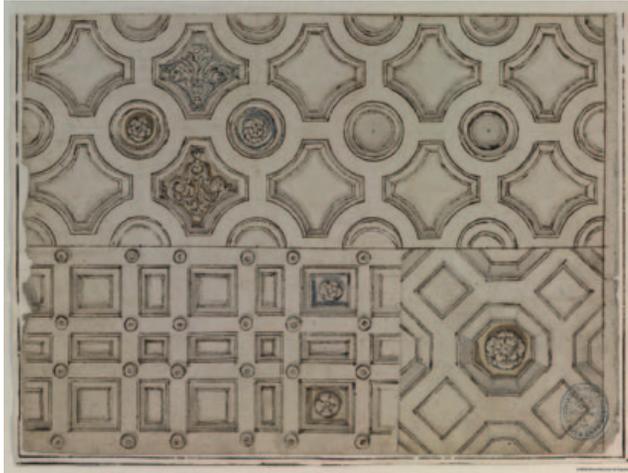
Sería habitual que los artistas tuvieran acceso a las estampas y los manuales que en ese momento estaban recorriendo Europa, así que podemos entender que seguramente Peliguet vería en algún momento dibujos parecidos a los realizados por Jacopo Vignola en 1562 para la *Regola delli cinque ordine d'architettura*.<sup>34</sup> Los mismos

---

<sup>32</sup> Biblioteca Nacional de España, inv. 2712905.

<sup>33</sup> Sign. DIB /15/16/13.

<sup>34</sup> Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/14/46/19.



*Dibujo de Sigismondo Stracha: modelo para artesanado.*



*Modelo de arquitectura de Jacopo Vignola. 1562.*

*(Biblioteca Nacional de España)*

órdenes se estaban empleando a la perfección en las obras de ese momento, de las cuales también era conocedor Peliguet, como ya se ha visto.

Además, a lo largo del contrato se introducen descripciones de lo más precisas de los elementos ornamentales. Parte de ellas las analizaremos técnicamente en los siguientes apartados, aunque cabe señalar que algunas incluyen desde términos amplios como “labrado con labores del romano” hasta otros más específicos como “tarjas con algunos trofeos con insignias de la Pasión”, “festones”, “ojas, quantas y fusaruelas”, “óvalos denteles con ojas chocalas, rosas, gusas, quantas y otras labores” o “tarjones con algunos serafines”, una riqueza ornamental que no podemos reproducir en la actualidad sin más datos pero que podemos entender viendo modelos parecidos.

### Los seis profetas

De todo el monumento realizado por Peliguet únicamente se conservan seis tablas de gran formato. Miden casi 3 metros de alto por 1,35 de ancho y en ellas se encuentran representados seis profetas del Antiguo Testamento: Aarón, Isaías, David, Salomón, Jeremías y Moisés.

Se desconoce exactamente dónde iban dispuestas en el monumento, ya que el contrato no lo indica con exactitud, aunque es probable que fueran en la zona inferior, alrededor de la reserva eucarística.<sup>35</sup> Sí que hay que destacar en lo que respecta a su composición que están realizadas para colocarse mirando al foco de iluminación del espacio donde se situaran, de modo que la luz quedara en el centro e impactara en tres de ellas por la izquierda y en las otras tres por la derecha, como si se irradiara.

Estas tablas presentan un estado de conservación bastante deficiente. En ellas se utilizó pintura monocroma y el aglutinante empleado fue una cola animal que se encuentra muy degradada. Todas están aparejadas, tal y como indicaba el contrato, y es de destacar el hecho de que han sufrido varios repintes a lo largo de los años. Los realizados sobre las propias figuras de los profetas tienden a ser más respetuosos con la obra original, ya que intentan integrarse y aproximarse al tono más bien cálido de su paleta. Seguramente esas intervenciones se efectuarían de manera habitual para reparar los daños causados por golpes u otros incidentes ocurridos durante el montaje

---

<sup>35</sup> Morte (1986: 200).



*Detalle del rostro de Isaías.*

*Tablas de Aarón e Isaías.*



*Detalle de las manos de David.*



*Tablas de David y Salomón.*

y el desmontaje de las tablas. Sin embargo, lo que llama la atención es la repolicromía que se ha hecho en el fondo de todas las tablas, efectuada con un tono mucho más frío que contrasta de tal manera que menoscaba la pintura original. El efecto de degradado de la luz a la sombra no está conseguido, y además enrarece la lectura, ya que la iluminación no se ha aplicado en el lugar desde el que se proyecta en las figuras, sino en el lado contrario, por lo que las deja como ingravidas en el espacio, sin ningún contexto. Se desconoce si esos fondos corresponden a la repolicromía del monumento realizada en 1770, que más tarde comentaremos.

Por desgracia, generalmente cuando se llevan a cabo este tipo de repintes tan extensos es porque la policromía original se encuentra en unas condiciones de conservación muy deficientes. Aun así, sería interesante saber cómo era el campo de fondo que había debajo para poder realizar la lectura de las tablas: si era gris, si era negro o si presentaba un mosaico dorado, como más tarde veremos.

Las profesoras Morte y Lacarra catalogan las tablas como obras de Peliguet y Cuevas, pero sin entrar a esclarecer quién pudo pintar cada una. Además destacan el comentario de Moya Valgañón acerca de que las tablas no coinciden estilísticamente con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, obra de Peliguet.<sup>36</sup> En este artículo no vamos a dilucidar quién hizo cada obra, ya que hasta el momento no hay documentación ni medios para ello, pero sí que vamos a indicar las diferencias pictóricas que presentan las tablas entre sí, que nos llevan a apreciar hasta tres manos o tres formas distintas de pintar.

Por una parte, las tablas de Aarón, Isaías, David y Salomón tienen una composición parecida: los cuatro están de pie con una pierna adelantada y sostienen sus atributos con un temperamento muy tranquilo. Además presentan la misma forma de trabajar pintura, la misma factura, con una pincelada muy velada con la que los tonos se funden para conseguir la volumetría mediante unos contrastes de claroscuro conseguidos usando solo tres o cuatro tonalidades que abarcan desde la luz hasta la sombra. En estas cuatro piezas destaca especialmente el trabajo realizado en los rostros, con unos ojos muy expresivos y una mirada melancólica que transmite una gran tristeza. Especialmente sobrecogedora es la de Isaías, que mira directamente al espectador (el resto de las figuras dirigen la vista hacia el punto medio o hacia arriba, pero nunca

---

<sup>36</sup> Lacarra y Morte (1984: 100-102).

hacia el exterior) mientras con una mano se toca el pecho y con la otra señala lo que hay en el centro. En el caso de que estas obras se dispusieran alrededor del arca sacramental, la lectura sería de lo más elocuente.

Por otra parte, la tabla que más destaca es la de Jeremías. En ella se observa un claro influjo miguelangelesco en una composición muy dinámica donde el *contrapposto* y la representación de la musculatura dotan a la figura de una fuerza contenida y una expresividad que no se ven en las otras piezas de este monumento. La pincelada es claramente distinta, mucho más pequeña y rápida, consistente en pequeños toques que dan sensación de movimiento. Hay que mencionar asimismo el gran trabajo realizado en los pliegues del manto y la minuciosidad de los trazos del rostro y la barba.

Es difícil precisar quién fue el autor de cada pieza, pero se puede hacer una comparación estilística entre algunos dibujos de Agapito Cuevas y la tabla de Jeremías.



Tabla de Jeremías y detalles del rostro, los pliegues de la ropa y los pies.



*Dibujo de san Juan Evangelista atribuido a Agapito Cuevas.  
(Museo Nacional del Prado)*

En el Museo Nacional del Prado<sup>37</sup> se conserva un boceto preparatorio de san Juan Evangelista de dimensiones reducidas, de unos cincuenta centímetros de alto, que presenta una composición parecida. Guardando las distancias, ya que estamos hablando de dos formatos completamente distintos, resulta interesante el similar trabajo realizado en la representación de los pies. Sánchez Cantón<sup>38</sup> cree que este dibujo<sup>39</sup> podría ser un estudio para el monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca. No nos ha llegado ninguna pieza que recoja esta pintura, pero es de destacar que todo el papel está horadado siguiendo el contorno de la figura, como se hacía habitualmente para trasladar el dibujo al soporte final.

<sup>37</sup> N.º cat. D000005.

<sup>38</sup> Pérez Sánchez (1972: 27).

<sup>39</sup> Y su pareja, un dibujo de san Jerónimo de dimensiones similares que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/13/1/20.

Similar comparación podemos hacer con el dibujo del Padre Eterno realizado entre 1561 y 1564 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España,<sup>40</sup> una obra que igualmente presenta el punteado para ser traspasada. En ella podemos ver en el brazo del Padre Eterno la misma expresividad y la misma fuerza anatómica que en el de Jeremías.



*Detalle de la tabla de Jeremías.*



*Dibujo del Padre Eterno atribuido a Agapito Cuevas. (Biblioteca Nacional de España)*

<sup>40</sup> Sign. DIB /13/1/23.



*Tabla de Moisés.*

Finalmente, la tabla de Moisés es la de peor factura. A pesar de tener un dibujo parecido al de Jeremías, con influjo de Miguel Ángel, y de que se pueden ver composiciones similares en el retablo mayor de la catedral oscense, realizado unas décadas antes por Damián Forment, no presenta la misma calidad técnica. La pintura está resuelta mal, de una manera muy rápida, casi esbozada, como si no se hubiera llegado a acabar, algo que no se aprecia en ninguna de las otras tablas. Esto queda plenamente patente en la solución del rostro, en el que no se consigue la volumetría necesaria ni se observa la misma minuciosidad que en los de sus compañeras.

### **TÉCNICAS PICTÓRICAS Y POLICROMAS EMPLEADAS EN EL MONUMENTO**

El contrato firmado por Peliguet describe de manera precisa y con gran riqueza las técnicas empleadas para la ejecución del monumento. Desgraciadamente, en muchas ocasiones esas indicaciones acaban convirtiéndose en meras alusiones sin mayor

calado en los estudios realizados sobre este tipo de obras, que dan más importancia, por ejemplo, a las estructuras arquitectónicas. Sin embargo, en este caso, debido a la calidad que en su día hubo de tener el monumento, hemos querido hacer especial hincapié en esos aspectos. El contrato comienza señalando que el monumento “ha de ser echo de madera y de pintura y talla y bultos como por la traça es tratado”. Es decir, está haciendo referencia al material necesario para la realización de la estructura, pero lo está equiparando a la pintura (¿sobre lienzo?), teniendo presente también la necesidad de la policromía. A pesar de que en esta primera alusión no se nombran, más adelante también veremos que se emplean “lienços”, “papel”, “foja” (dorada), “jesos”, “cola”, etcétera, y se dice además que el cabildo deberá proporcionar a Peliguet “fusta y lienço y clavos y foxas de balentia doradas”.

### PINTURA EN BLANCO Y NEGRO

“Ítem más que toda la pintura del dicho monumento a de ser echa de blanco i negro en la manera siguiente y todo lo que irá puesta de oja dorada donde conven-drá”. Esta es la primera referencia a la técnica pictórica, y en concreto a la pintura monocroma,<sup>41</sup> que se introduce en el contrato, y se repite después constantemente. Se trata de una decoración monocroma realizada a partir de gradaciones tonales de colores acromáticos (blanco y negro combinados formando distintos tonos de grises) con las que se conseguirá crear la volumetría buscada. Es un tipo de pintura que se practica desde el siglo XIV. En muchas ocasiones se introducen tonos de pardo, ocre y siena para el modelado, lo que supone una evolución de la pintura monocroma que podría denominarse *pintura en claroscuro*. A veces incluso se destacan sobre fondos coloreados en azul o en rojo,<sup>42</sup> como sucede en la bóveda de la capilla de santa Ana de la catedral oscense.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Existe una confusión terminológica profundamente instaurada acerca del término *grisalla*. La pintura monocroma y la grisalla suelen entenderse como lo mismo, pero nada más lejos de la realidad: mientras que la monocroma es una pintura que se realiza para que terminarla rápidamente y su resultado final es un aspecto de tonos grisáceos, la grisalla, a pesar de compartir visualmente ese primer resultado, tiene la función de servir como una primera capa sobre la que se aplicarán veladuras de color que suavizarán y matizarán el modelado. Su uso es muy frecuente en carnaciones pictóricas. A este respecto se recomienda la lectura de Torres (2014).

<sup>42</sup> Cantos (2013: 355).

<sup>43</sup> Mainar e Ibáñez (2006: 90-94).

A primera vista puede parecer que al emplearse solo dos pigmentos, blanco (el más habitual, blanco de plomo) y negro (tierras, carbón vegetal, negro de humo o negro de huesos) aglutinados al temple (cola animal) el resultado será simple y pobre, pero todo lo contrario: con la mezcla de ambos pigmentos es posible obtener una gran variedad de tonalidades que dan lugar a una volumetría (la propia documentación hace referencia a “unas istorias de blanco y negro como cossa de baxo relieve”) y a una creación de arquitecturas fingidas excepcionales.

No obstante, el contrato también menciona el uso de otros tonos combinados con la pintura monocroma. En el texto se habla del pardo y de los jaspes, así como del empleo de la hoja de oro y de plata para determinados detalles, y se dice que “las molduras y friso y alquitrave” han de ser “labrados de sus colores como conviene a fin que parezca cosa de piedra.” Por lo general los capiteles y las basas están recubiertos con lámina de oro, y lo mismo ocurre con multitud de elementos arquitectónicos como frisos, cornisas, etcétera, que, según se indica, deben llevar “algún filete dorado”.



*Maqueta de la gama cromática que presentaría el monumento de la catedral de Huesca desde el negro hasta el blanco y en los tonos tierra, realizada por Selena Sánchez Navarro.*

Por otra parte, no debemos desdeñar la técnica del temple de cola por considerarla una técnica de segunda. Se trata de un procedimiento que se elige por dos razones: su bajo coste material y, sobre todo, la rapidez de su ejecución, que permite cubrir superficies de gran tamaño sin excesiva laboriosidad.<sup>44</sup> Sin embargo, es un método que, al contrario que el óleo, no permite rectificación. Por eso mismo ha de ser empleado por un pintor que tenga gran destreza y seguridad en sus trazos. Además, en el caso de este tipo de estructuras hay que tener en cuenta que los artistas también

<sup>44</sup> Bruquetas (2007: 307).

debían dominar las perspectivas y la geometría para transportarlas a las grandes dimensiones de la máquina.

En el monumento estudiado encontramos esa técnica sobre dos soportes, sobre tabla, previamente aparejada, y sobre lienzo, que sería lo que se conoce como *sarga*: “toda esta obra sea aparejada de sus jesos [tablas] y encolada [tejidos] como conviene”. Las sargas, vinculadas a cortinas penitenciales y decoraciones de carácter efímero, alcanzaron un gran auge durante el siglo XVI.<sup>45</sup> Además, en el caso que nos ocupa el contrato añade información sobre una técnica que aporta una riqueza todavía mayor a la pintura gracias a la combinación de distintos fondos: aparte de mencionar el fondo habitual, que suele ser gris, hace referencia a los “campos de negro” y a los “campos de mosaico”. En estos últimos haremos especial hincapié más adelante. Respecto a los campos de negro, permitirían que los elementos realizados en blanco y negro destacaran y contrastaran de manera notable, dando lugar así a una considerable tridimensionalidad y, según en qué lugar de la arquitectura se situaran, probablemente también a un efecto de perspectiva y profundidad mucho mayor.

Por desgracia, al haberse perdido todas las piezas no podemos hacernos una idea del contraste que producirían los diferentes campos de color dispuestos en todo el monumento, de las sinergias que crearían entre ellos para dar lugar a perspectivas, etcétera. Por ello, y con una función didáctica, se realizaron una serie de maquetas en las que se representó un mismo motivo monocromático colocado sobre los distintos fondos descritos con el fin de obtener una aproximación a lo que debió de ser la policromía del monumento y a su riqueza. La compra del material necesario para la elaboración de esas maquetas fue posible gracias a la aportación económica de la Asociación de Amigos del Museo Diocesano de Huesca.

En todo caso, no debemos perder de vista el simbolismo que presenta el empleo de esos tonos en un contexto ritual como es el de la Semana Santa. El uso de los distintos colores manifiesta una idea y tiene un gran valor expresivo, al igual que los sonidos, los olores y los gestos realizados durante la liturgia. En la Semana Santa, y más concretamente en el momento de la muerte y la sepultura de Jesucristo, nos encontramos en un tiempo de luto, un tiempo en el que la escala cromática transmite el dolor, el sufrimiento, el sacrificio que ha tenido lugar. Por eso mismo durante ese

---

<sup>45</sup> Bruquetas (2007: 298).



*Maquetas de pinturas monocromáticas sobre fondo gris, sobre fondo negro y sobre fondo al mosaico, realizadas por Selena Sánchez Navarro con la colaboración de Blanca Rubio Navarro.*

periodo litúrgico era habitual que los retablos de las iglesias, las imágenes y las pinturas fueran cubiertas para tapar sus ricas policromías, no acordes con ese ambiente luctuoso. Destaca como símbolo de tristeza y penitencia el gris, que es fruto de la suma de dos colores complementarios pero con lecturas totalmente distintas: el blanco, emblema de la inmortalidad espiritual, y el negro, que representa la muerte terrestre, ambos unidos para simbolizar la resurrección de la carne.<sup>46</sup>

El simbolismo también se encuentra asociado al uso de la lámina dorada: el oro, como símbolo del sol, representa la luz pura, el lugar celestial donde reside Dios. Ese valor lumínico es entendido como un receptáculo de la luz divina. Además, su capacidad reflectora le permite cambiar la percepción que tenemos de la obra, sobre todo cuando se dispone en los fondos. Este último aspecto deberemos tenerlo presente a la hora de analizar los fondos dorados al mosaico que se realizaron en la obra.

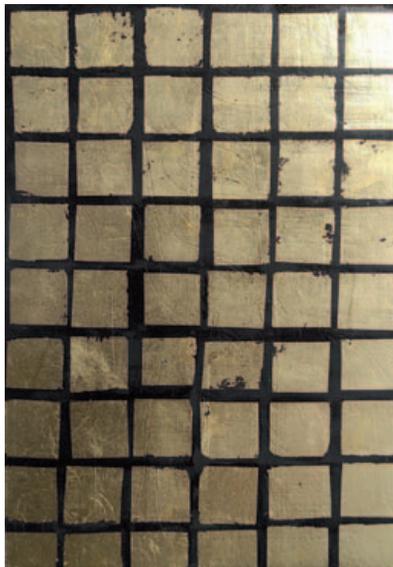
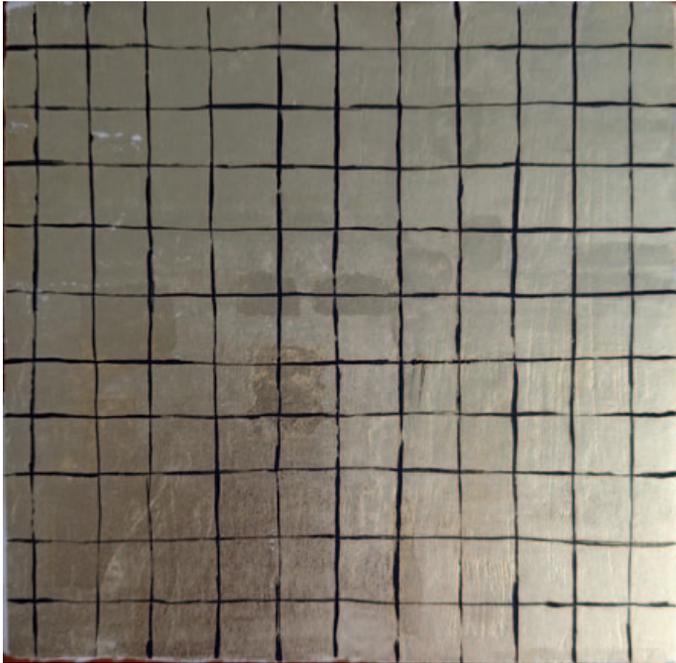
### HOJA DORADA CORTADA AL MUSAICO

Sobre el empleo del recurso policromo de la hoja de oro aplicada de tal forma que visualmente evoque un mosaico, hay que destacar una técnica, nada habitual en el siglo XVI en Aragón, que en el contrato encontramos referenciada de distintas formas: “musaico de foja cortada”, “musaico labrado”, “campo de musaico”, “labrado al campo de musaico de redondos diguo al mosaico”.

Desconocemos exactamente cómo se ejecutaría en el monumento estudiado. En todo caso, probablemente se trataría de una técnica similar a la empleada en la catedral de Tarazona, consistente en disponer los trozos de manera individual formando una trama y dejar sin pintar la retícula sobre el fondo dorado. Esto lo podemos corroborar porque el propio contrato hace referencia explícita a la “foja cortada”, pero, al no conservarse la obra y no contar con más datos documentales, no sabemos si ese oro se aplicaría sobre bol o no, si sería bruñido, si se realizarían incisiones en el aparejo para luego colocarlo... Lo que sí que sabemos es que, al igual que en Tarazona, se pondría alrededor de determinadas figuras (“y en los ángulos algunas figuras de blanco y negro y el campo de musaico”), además de en elementos arquitectónicos grandes como el tímpano, en el que destacaría de forma individualizada. Por otra parte, tampoco podemos averiguar sobre qué color de fondo se emplearía, si sobre el negro o sobre el gris.

---

<sup>46</sup> Sánchez Ortiz (2000: 92).



*Maquetas didácticas realizadas con el fin de poder ver la diferencia que existe entre una técnica de ejecución del mosaico y otra.*

Esa fórmula resultaba novedosa en Aragón, pero en Italia se venía desarrollando desde hacía casi un siglo. Podemos citar obras como las realizadas por Mantegna en la Cámara de los Esposos (1473-1474), Pinturicchio en la sala de las Artes Liberales de los Apartamentos Borgia (1494) y en el coro de la basílica de Santa Maria del Popolo (1508-1509), Rafael en la bóveda de la estancia de la Signatura (1508-1509) o Luigi Pace en la capilla Chigi de la basílica de Santa Maria del Popolo (1516).<sup>47</sup> Probablemente la técnica llegó a España de la mano de Alonso Berruguete, quien la introduciría en el banco del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid (1523-1532), pero no tuvo mayor desarrollo y no se conoce ningún otro ejemplo de la península ibérica, aparte de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Tarazona, decorada por Alonso González entre 1562 y 1564, y el monumento realizado por Tomás Peliguet para la seo oscense.

No obstante, hay que señalar que la técnica de ejecución de los italianos, e incluso la de Alonso Berruguete, era distinta de la que se empleó en la catedral de Tarazona y muy probablemente de la que se usaría en la oscense. Mientras que aquellos trazaban líneas sobre un fondo completamente dorado para crear una trama sinuosa que evocara las teselas, Alonso González cortaba el pan de oro. Se desconoce si era un recurso técnico o si se debía al hecho de que realizaba esos fondos con el oro que no había utilizado para dorar las claves.<sup>48</sup> En el caso de Huesca, la ejecución se acercaría más a la de González que a la de los maestros italianos, ya que la referencia hoja cortada no da lugar a dudas.

## FIGURAS DE BULTO

El contrato hace referencia a dos tipos de figuras, realizadas con técnicas distintas, que se emplearían para producir un efecto tridimensional. Por una parte, habla de “figuras de bulto [...] las quales sean armadas sobre unas ánimas de palo y revestidas de lienço conforme al efecto de las figuras”. Es decir, para cada una de ellas se haría un alma muy ligera con listones de madera que formarían el esqueleto y solamente se tallarían las partes visibles: cabeza, manos y pies. El alma quedaría cubierta por una tela sobre la que se aplicaría cola para proporcionarle una rigidez que permitiera crear

---

<sup>47</sup> Ibáñez (2009: 68-69).

<sup>48</sup> Méndez y Gómez Urdáñez (2008: 225-226).

volúmenes y dar sensación de movimiento. Lo más habitual era que posteriormente esos tejidos fueran policromados, y podían presentar una capa de preparación o no. El resultado final tendría una volumetría idéntica a la de una escultura tallada. Además, el contrato indica que esas esculturas deben policromarse “las unas conforme a mármol otras conforme a bronzó retocadas de sus purpurinas”. Es una solución sencilla y económica para hacer esculturas de dimensiones considerables reduciendo su peso de una forma drástica, ya que la cantidad de madera empleada es la mínima posible. Esto resulta esencial cuando se trata de un monumento porque permite una mayor movilidad de la pieza, que incluso puede ser manipulada por una sola persona.

Se desconoce el momento exacto en que la técnica de la tela encolada comenzó a emplearse en la península ibérica, pero ya estaría presente y completamente implantada tanto en España como en Italia al menos desde el siglo xv. Las esculturas realizadas por Peliguet, tal y como apunta Javier Ibáñez, estarían entre las primeras de esa naturaleza que han sido documentadas en el arte aragonés de la Edad Moderna.<sup>49</sup>

El otro tipo de esculturas a las que se hace referencia a lo largo del contrato son las de madera de bulto redondo, las más frecuentes en la imaginería: “varios niños con un remate los quales an de ser de bulto”, “serafines de bulto dorado”. También se mencionan “serafines de bulto de cosa vazizada”, es decir, piezas realizadas mediante el empleo de un molde. No se indica el material con el que se harían esas figuras, que podría ser yeso, papel...

Las mismas indicaciones encontramos cuando se habla de las rosas: “para poner en el papo de los dichos arcos unas rosas de bulto de cossa vazizada”. Deberán ser “doradas y algunas plateadas de la dicha foja”, es decir, sobre ellas se aplicarán láminas metálicas. En este caso se aporta más información acerca del material con el que deben hacerse, al menos las más grandes: “y los çielos de unos compartimentos con sus rosas pintadas o vazizadas como mejor parecerá y en cada çimborrio en medio una gran rosa vazizada de papel conforme a su tamaño”. Nos encontramos ante un resultado parecido al de las esculturas de palo: el hecho de que las rosas sean de papel disminuye muchísimo el peso que aportan a la estructura. Por otra parte, es de destacar que el empleo de papel para la realización de moldes era más habitual de lo que pensamos, pero debido a su fragilidad y al desconocimiento son muy pocos los ejemplos que han llegado hasta nuestros días.

---

<sup>49</sup> Ibáñez (2009: 73).

### 1599: “POR SER LA MÁCHINA TANTA”

Uno de los motivos por los que no se conserva la gran obra efímera realizada por Peliguet es que pronto levantó quejas debido a la dificultad y el alto coste de su montaje. No debemos olvidar que hablamos de obras que se montan y se desmontan todos los años y que deben ser almacenadas, arregladas y repintadas, y ello requiere contratar anualmente carpinteros u otros profesionales. El despliegue debía de ser todavía mayor en el caso de este monumento por sus grandes dimensiones, sobre todo por su altura, y por el gran peso que resultaría del hecho de que todo el conjunto estuviera hecho con tablones de madera.

En este sentido, en el Archivo de la Catedral de Huesca hay una referencia al montaje del monumento en el libro de resoluciones del cabildo de 1599.<sup>50</sup> En primer lugar, el texto nos dice: “Die Sábado 30 de octubre 1599 se dé hablar en el Consejo que atendido que el parar el monumento en cada año era cargo del capellán mayor, siquiera de la dicha dignidad”. Continúa con la denuncia hecha ante el cabildo por el capellán, que indicaba que “no podía él acudir con el gasto que se ofrecía en pararlo por ser la máchima tanta”.<sup>51</sup> Esto nos confirma que el monumento se montaba y se desmontaba cada año, pues era una estructura de carácter temporal, y que, debido a lo ya comentado con anterioridad, el dispendio económico que ello suponría sería altísimo y, por lo tanto, el capellán no podría asumirlo.

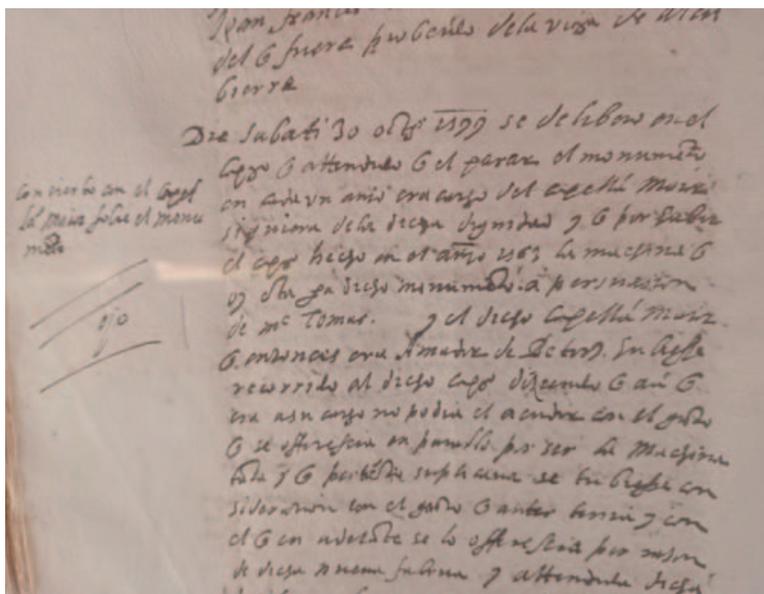
Otros aspectos que se pueden destacar de esta pequeña, pero no poco importante, referencia documental es el hecho de que en ella se menciona al autor del monumento, el maestro Tomás, y además se nos proporciona una fecha de realización: 1563. Así, podemos leer: “y que por haber el consejo hecho en el año 1563 la máquina [...] de mestre Tomás [Peliguet]”. Con este dato podemos dar cuenta de que quizá no se cumplieran los plazos de entrega establecidos en un principio, ya que Peliguet se había comprometido a que el monumento estuviera finalizado en enero de 1562,<sup>52</sup> pero probablemente no sería hasta 1563 cuando la obra fuera entregada y montada por primera vez.

---

<sup>50</sup> T. 1, f. 355v.

<sup>51</sup> Durán (1991: 170), Arco (1924: 157) y Morte (1986: 198).

<sup>52</sup> Durán (1991: 170).



Detalle del folio 355v del tomo 1 del libro de resoluciones del cabildo de 1599.  
(Archivo de la Catedral de Huesca)

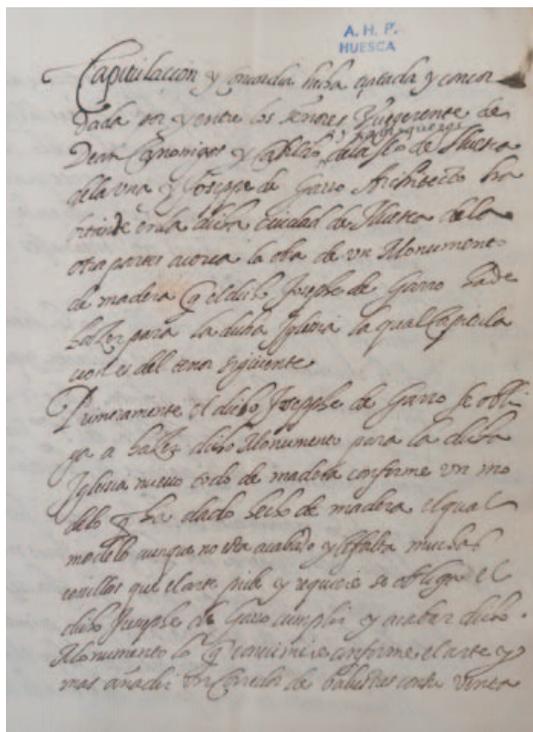
Es de suponer que la queja presentada por el capellán de la seo oscense en 1599 fue lo que provocó que pocos años después, en 1608, el cabildo oscense decidiera reemplazar ese monumento por otro encargado al arquitecto José Garro.

### 1608: JOSÉ GARRO

Tras la queja expuesta por el capellán mayor ante el cabildo de la catedral oscense por el gasto de montaje del monumento realizado por Peliguet, en 1608 el cabildo contrata la realización de un nuevo monumento. En este caso se lo encarga al arquitecto José Garro. En el Archivo Histórico Provincial de Huesca se conserva el contrato firmado por ambas partes,<sup>53</sup> que no es tan preciso como el de Peliguet, pero nos aporta datos documentales de gran interés.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Prot. de Andrés Castro, 10358, ff. 186-190.

<sup>54</sup> Este documento fue transcrito por Pallarés (2001: 277-279).



Contrato firmado con José Garro en 1608. (Archivo Histórico Provincial de Huesca)

En la capitulación se encomienda a Garro, de quien se indica que es un arquitecto que reside en la ciudad de Huesca, la realización de la obra de un monumento nuevo “todo de madera”.<sup>55</sup> Se acepta el modelo (la maqueta) que ha entregado, pero deberá añadirle un corredor de balaustrada según una traza en papel que tiene el cabildo y también lo que pide el “arte”, además de los remates de los arcos, los sobrecielos, los ventanales, los nichos y las molduras. Es de destacar que ya comenzado el siglo XVII se continúe pidiendo que este tipo de fábricas se hagan de madera, sin mencionar en ningún momento el lienzo, ya que conforme avanzan los siglos hay un proceso de simplificación y aligeramiento de las estructuras de los propios monumentos para que sea

<sup>55</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), prot. de Andrés Castro, 10358, f. 186r.

más fácil su montaje. El cabildo acaba de desechar el de Peliguet por su complejidad y vuelve a encargar uno de madera.

El documento establece de forma muy clara las medidas: 44 palmos (8,8 metros) de ancho, 66 (13,5 metros) de alto y 28 (5,6 metros) de profundidad.<sup>56</sup> También tiene en cuenta las proporciones de la “capilleta para el Santísimo Sacramento”, de 11 palmos (2,2 metros) de fondo. Para el montaje especifica que se tendrá que disponer sobre el suelo de la iglesia (no sobre piedras como el de Peliguet) y “sin hacer agujeros ni romper el suelo en ninguna parte”.<sup>57</sup> Así, deberá ir ensamblado en un pedestal de 8 palmos de alto de modo que toda la estructura sea firme. Sobre ese soporte se alzarán el cuerpo principal, con un primer pedestal de 7 palmos, sus columnas de 20 palmos y friso, cornisa y arquitrabe de 5 palmos. Todo ello debe “estar cerrado por todo alderredor con pillastras en sus lugares y lo demás y tableros con sus arcadas y ventanaje [...] las columnas y pilares todas estriadas, o canaladas alquitrabes y cornisas todas con sus molduras corridas”.<sup>58</sup> Como vemos, la descripción de los distintos cuerpos es puramente formal. Es precisa en cuanto a los elementos que se han de desarrollar y a sus proporciones, pero hay una clara diferencia entre ella y la que figura en el contrato de Peliguet en lo que respecta a las referencias estilísticas y ornamentales.

El contrato continúa describiendo el segundo cuerpo y hablando de cimborrios, en plural.<sup>59</sup> Estos se asientan sobre un pedestal de 4 palmos con pilares de 10 palmos, cornisa, friso y alquitrabe de 2 palmos y cartelas con cornisa de 4 palmos. Finalmente indica que el cimborrio, de media naranja, será de 4 palmos. La suma de todos los palmos enumerados nos da los 66 palmos de alto ya planteados desde el inicio. Por lo tanto, el monumento tendría dos pisos.<sup>60</sup> También se le encarga a Garro hacer escaleras, dos para la puerta del medio y otras dos para las arcadas o puertas de los lados.<sup>61</sup> Gracias a esta descripción tan precisa de las dimensiones y los elementos arquitectónicos se ha podido realizar una aproximación a su alzado y al modo en que encajaría en el espacio catedralicio.

---

<sup>56</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), prot. de Andrés Castro, 10358, f. 186v.

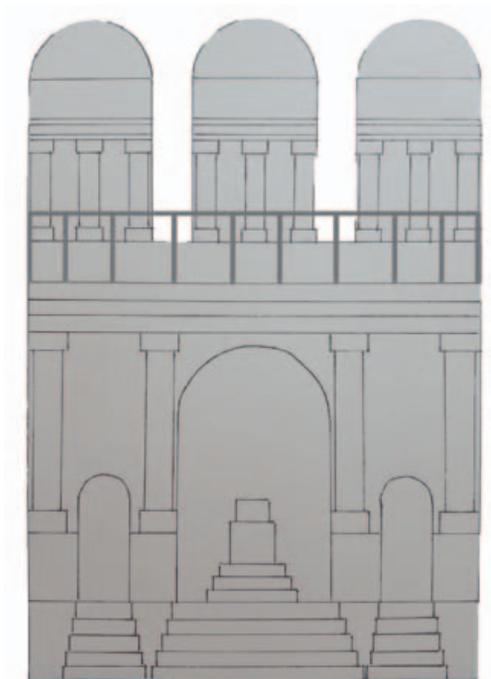
<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, f. 187r.

<sup>59</sup> *Ibidem*, ff. 187r y 187v.

<sup>60</sup> Esto contradice el testimonio de Novella (1786: 63), según el cual tendría tres pisos y hacia 1730 o 1740 se habría eliminado el intermedio.

<sup>61</sup> AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 188r.



*Recreación del aspecto que pudo tener el monumento de José Garro.*

Además de todo ello, José Garro debe hacer candeleros para colocarlos en los remates. Se especifica asimismo que el monumento no será pintado de inmediato, sino que la madera debe ser curada para que se pueda policromar posteriormente. Esto se complementa al final del contrato con una indicación que dice “que se pueda haver pintado y dorado toda la obra para los últimos de Febrero del dicho año próximo venidero de mil seysçientos y nueve”.<sup>62</sup> Gracias al protocolo identificado y transcrito por Pallarés sabemos que en realidad no sería así, puesto que el monumento no se policromó hasta 1621.<sup>63</sup> El 11 de noviembre de ese año se pagaron 5700 sueldos, sufragados por el obispo Moriz de Salazar, a Guillermo Donquers, pintor de origen flamenco asentado en Huesca, y al escultor José Garro, por “pintar el monumento de la Seo de la dicha

<sup>62</sup> AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 189r.

<sup>63</sup> Pallarés (2001: 312) y AHPHu, 10860, f. 89r.

ciudad de blanco y negro”.<sup>64</sup> Gracias a esta noticia documental sabemos que este monumento, siguiendo la línea ya establecida para el anterior, además de dorado estaba policromado en blanco y negro.

Es de destacar que en la concepción del monumento se hace referencia a la *ceremonia* litúrgica establecida con anterioridad y ya realizada en el monumento de Peliguet. En relación con esa liturgia se le encarga que haga dos “angelicos” con sus incensarios y se le dice que ha de renovar “la figura de la Ressurrección”<sup>65</sup> y se le dará la vieja a cambio. De esta figura vieja no tenemos ninguna otra información, ya que ni siquiera se menciona en el contrato de Peliguet. Tampoco sabemos nada más de la realizada por Garro, ya que la que se conserva en la actualidad, de 1789, es del escultor Pascual Ypas. En cuanto al arca sacramental, se le indica a Garro que debe hacer una nueva o acomodar la que ya existe.<sup>66</sup> Como ocurre en el caso de la figura, las que conservamos en la actualidad no son ninguna de esas dos. Aun así, estos pequeños detalles nos están aportando muchos datos acerca de las liturgias que se llevarían a cabo en los siglos XVI y XVII, las cuales no serían muy diferentes de las relatadas por Novella, que posteriormente analizaremos.

Para todo ello Garro debe poner la madera. En ningún caso se habla en el contrato de reutilizar ni se hace referencia a ninguna pieza anterior, salvo a las ya mencionadas, y mucho menos a las seis pinturas sobre tabla que actualmente se conservan. No obstante, sabemos con seguridad que estas piezas sí que fueron reutilizadas, ya que hacia 1673 Jusepe Martínez indicaba lo siguiente al nombrar la figura de Cuevas: “De este Cuevas se conserva todavía el monumento de Semana Santa, que se coloca en la catedral de Huesca todos los años. Es de bellísima invención y muy notables las figuras casi colosales de Profetas pintadas de claro oscuro en los paneles o tableros de las naves laterales, que forman una especie de basílica, en dicho monumento”.<sup>67</sup> De esta frase deducimos que las seis tablas no se integrarían en la estructura del monumento, sino que se situarían en los laterales del propio transepto creando un pasillo entre el monumento y el altar mayor.

---

<sup>64</sup> AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 189v.

<sup>65</sup> *Ibidem*, f. 187v.

<sup>66</sup> *Ibidem*, f. 188r-v.

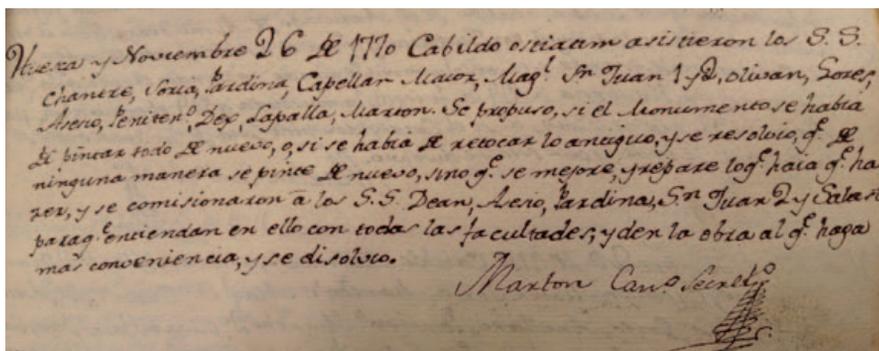
<sup>67</sup> Martínez (1866: 134).

Por la realización del monumento el cabildo pagará a Garro 8000 sueldos. Además, para evitar los problemas surgidos con el anterior, le encarga que mientras viva lo monte y lo desmonte, por lo que le abonará 300 sueldos anuales. Igualmente deberá guardarlo y conservarlo y ocuparse de que tanto la pintura como la madera se mantengan en estado óptimo, una preocupación, la del montaje y la conservación del monumento, completamente comprensible en vista de los precedentes.

### 1770: LA RENOVACIÓN DE LA POLICROMÍA

La posterior noticia documental es ya del siglo siguiente y la encontramos concretamente en el Archivo de la Catedral de Huesca en el libro de resoluciones del cabildo de 1775-1787: “Huesca y Noviembre 26 de 1770 [...] se propuso si el Monumento se había de pintar todo de nuevo o si se había de retocar lo antiguo y se resolvió que de ninguna manera se pinte de nuevo, sino que se mejore y repare lo que había que hacer”<sup>68</sup>.

Esta noticia es de una gran importancia por el hecho de que deja constancia de un procedimiento que sabemos que era habitual, el de repolicromar las piezas que por su propio uso sufrían daños y pérdidas de pintura. Es de destacar que en ese momento, en 1770, el monumento de Garro se habría montado y desmontado más de



Detalle del libro de resoluciones del cabildo de 1775-1787. (Archivo de la Catedral de Huesca)

<sup>68</sup> Arco (1924: 158).

ciento cincuenta veces, por lo que nos podemos imaginar el estado en el que se encontraría su policromía. Aun así, parece ser que funcionaba a la perfección y se decidió no repolicromarlo por completo, sino arreglar lo ya existente. Se desconoce si esto se debió a una cuestión presupuestaria o al hecho de que se valoraba el trabajo realizado por José Garro en el siglo anterior.

### 1789: EL TESTIMONIO DE VICENTE NOVELLA

Por último, el tomo II del *Ceremonial* de Vicente Novella aporta datos de gran interés para entender la obra en su contexto total.<sup>69</sup> Respecto al monumento realizado por Garro nos indica que se montó por primera vez en 1611<sup>70</sup> y que se situaba en “la testera de la nave mayor del Crucero, cerrado la puerta de las Escaleretas, y abriendo el cancel”.<sup>71</sup> De nuevo observamos la vinculación con la portada sur de la catedral que ya existía desde época medieval en cuanto a la paraliturgia relacionada con el Domingo de Resurrección. Novella también dice que el monumento ocupaba toda la testera, todo el ancho del transepto, y que siempre se montaría en el mismo lugar, ya que en el pavimento habría unas marcas que indicarían dónde debía situarse.<sup>72</sup> Además, la máquina del monumento va más allá de la arquitectura efímera creada por Garro y, como era habitual, el transepto se cierra por completo, desde la testera hasta el altar mayor, por medio de colgaduras.<sup>73</sup> Es decir, se cierran el arco de acceso a la capilla del Rosario y el que une el transepto con la nave lateral. Hay que señalar que, a pesar de que Jusepe Martínez describía la colocación en ese espacio de las tablas de los profetas, Novella ya no las menciona en su texto, por lo que se cambiaría su disposición o se dejarían de poner durante ese periodo.

Otro dato que hay que destacar del testimonio de Novella, que no concuerda con la información aportada por el contrato ya analizado, es que el monumento en “un principio tuvo 3 cuerpos, y por ser mucha elevación, le pareció preciso al Cabildo

---

<sup>69</sup> Novella (1786).

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 67.

dejarle solo 2, quitándole el segundo”.<sup>74</sup> Dice que esto ocurrió hacia 1730 o 1740. Sin embargo, en el contrato de 1608 se describen a la perfección las medidas y los pisos que tendría el monumento y no se habla en ningún caso de tres niveles, sino siempre de dos. En ese mismo momento el cabildo haría otro cambio, consistente en ampliar el fondo de la capilla del Santísimo para dar cabida al arca.

Novella habla también de una serie de piezas que denomina *adorno del monumento*.<sup>75</sup> En el altar se ponía un dosel que había sido donado por el obispo Pedro Gregorio y Antillón (1708-1718) acompañado de un frontal y junto con el arca. El arca debía de ser la que dio en 1645 el obispo Esteban Esmir para que sirviera como sagrario para el monumento. La realizó el platero Jerónimo Pérez de Villarreal y es la que se sigue empleando en la actualidad, aunque, según Novella, no era “del gusto moderno”.<sup>76</sup> También se instalaba el retablo de plata que se hizo entre los siglos XVII y XVIII en el taller de los Estrada y los Carbonell de Huesca. Se colocaban además las medias gradas, así como todos los bustos (los de san Lorenzo, san Vicente, san Orencio, santa Paciencia, san Orencio Obispo y san Martín de Tours) dispuestos en parejas de forma progresiva hacia el exterior del monumento. Novella nos indica asimismo que en 1794 se haría un frontal de plata nuevo para el monumento.<sup>77</sup>

Otro aspecto destacable del adorno es que el pavimento se cubría con alfombras comunes, pero en toda la subida al monumento y en los espacios de los reclinatorios se ponía una que había sido fabricada en Madrid en 1785 y que todavía se conserva en la catedral oscense.<sup>78</sup> Finalmente, Novella nos describe de forma pormenorizada la iluminación del monumento y el modo en que se distribuían los cirios desde las cúpulas hasta la nave mayor de la catedral.<sup>79</sup> Esta descripción es significativa porque nos demuestra la importancia que se daba a la iluminación, la misma que le daba Peliguet.

Para finalizar con Novella vamos a analizar brevemente algunos datos que nos aporta acerca de la liturgia vinculada a la Semana Santa. En primer lugar, el Jueves

---

<sup>74</sup> Novella (1786: 63).

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 69.

Santo,<sup>80</sup> cuando la procesión llega al monumento para depositar la reserva eucarística, este “está cubierto con cortina de tafetán carmesí”, y antes de que la comitiva suba las escaleras “se desprende el Ángel, que ya está puesto en tramoya para que descienda, y al más ligero impulso divide la cortina, quedándose cada mitad a su lado”.<sup>81</sup> Estas acciones, según el propio Novella, estarían evocando las palabras del Evangelio de san Mateo 27, 51: “el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo, y la tierra tembló y las rocas se partieron”. En cuanto al ángel, no podemos afirmar si se trataría de uno de los “angélicos” encargados a Garro o de otra figura, o si incluso en algún momento este acto se celebraría con niños. Después la reserva era colocada en el arca. El Viernes Santo, tras retirar la reserva eucarística, el monumento quedaba “cerrado con las cortinillas de tafetán hasta el claustro del Domingo de Resurrección”.<sup>82</sup> Durante los tres días de Pascua en el interior del monumento, donde antes estaba el arca eucarística, había una figura de Cristo resucitado. En ese periodo se jugaría con la apertura y el cierre de las cortinas y con la iluminación del monumento, hasta que el tercer día de Pascua se quitaría la imagen y comenzaría el desmontaje del monumento, que duraría toda la mañana.<sup>83</sup> Desconocemos qué imagen se utilizaba en ese momento, pero desde 1789 se colocaría la talla realizada por Pascual Ypas que actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Huesca. Hay que señalar que la tradición de la imagen de Cristo resucitado se remontaría al menos al siglo XVI, pues a Garro ya se le dio la que había hecho Peliguet y se le exigió que realizara una nueva.

Otro aspecto que se mantiene a lo largo de los siglos es la elección de la parte más meridional de la catedral, la parte sur del transepto, para ubicar los monumentos. Ese fue el lugar escogido tanto en el caso de la primitiva capilla de santa María del Alba, en época medieval (con la importancia de la portada sur), como en el del monumento de Peliguet, situado en medio del transepto, y en el del realizado por Garro, completamente adosado a ese espacio sur. Es la orientación que propicia la entrada de la luz y el calor y evoca la idea del Cristo salvador, del reino de la gracia.

---

<sup>80</sup> Toda la narrativa de Novella acerca de la liturgia que rodea la Semana Santa es digna de un estudio pormenorizado, ya que es muy cuidadosa con los detalles, pero por razones de espacio solamente se va a incidir en los aspectos vinculados expresamente con el monumento y su fábrica.

<sup>81</sup> Novella (1786: 90).

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 224-225.

## DEL SIGLO XIX A LA ACTUALIDAD

Después del extenso relato aportado por Novella pocas son las noticias que tenemos del monumento. Solo conservamos algunos retazos que nos indican que todavía queda mucho trabajo por hacer. Desconocemos hasta cuándo se montaría el monumento de Garro tal y como está descrito en la documentación, aunque sabemos que el monumento de la catedral se instalaría hasta 1936.<sup>84</sup>

Se conserva un boceto realizado antes, en 1899, por el pintor, escenógrafo y paisajista Félix Lafuente de un posible monumento para la catedral oscense.<sup>85</sup> Se desconoce si se llegó a ejecutar, pero hay que destacar que este artista conocería y habría visto las pinturas que se hicieron en el siglo XVI, concretamente las tablas de David y Moisés, ya que las integra en su propuesta.

También tenemos constancia de que antes de pasar a los depósitos del Museo Diocesano de Huesca esas tablas estaban colgadas en la antigua sala capitular. Llegamos así hasta el presente, cuando dos de ellas han salido de su letargo en 2024 para formar parte de la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, donde se han mostrado junto a gran parte de la documentación analizada en este artículo. En la actualidad todas ellas se encuentran en los almacenes del museo esperando que algún día puedan ser recuperadas. Deseamos que este artículo sea un paso más hacia adelante y al menos contribuya a que se conozca su historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1917), “Tomás Peliguet o Pelegret, pintor del siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25 (3), pp. 177-179.
- ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca: monografía histórico arqueológica*, Huesca, V. Campo.
- (1915), “El arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos (continuación)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23 (3), pp. 187-197.

---

<sup>84</sup> Morte (1986: 198).

<sup>85</sup> Alvira (dir.) (1989: 152).

- BRUQUETAS GALÁN, Rocío (2007), *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, [Madrid], Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2.<sup>a</sup> ed.
- CALVO RUATA, José Ignacio, y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ (2004), “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, *Artígrama*, 19, pp. 95-137.
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga (2013), *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses / Fundación Tarazona Monumental.
- CASASECA GARCÍA, Francisco Javier (2012), “Tela encolada y cabello natural como técnicas aplicadas a la escultura tardogótica”, *Ge-conservación*, 3, pp. 169-187.
- CRIADO MAINAR, Jesús Fermín, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2006), *Sobre campo de azul y carmin: programas de ornamentación arquitectónica al romano del primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2011), *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, tesis doctoral, Universitat de València.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2009), “Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna”, en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 45-132.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, y Carmen MORTE GARCÍA (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Imp. de Manuel Tello.
- MÉNDEZ DE JUAN, José Félix, y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ (coords.) (2009), *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona: restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1986), “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)”, *Artígrama*, 3, pp. 195-214.
- (2009), “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos”, en Margarita CASTILLO MONTOLAR, Carmen MORTE GARCÍA y María del Carmen LACARRA DUCAY (coords.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 54-79.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (2014), “Algunas muestras de la variada imaginería hispánica del siglo XVI”, *Brocar*, 38, pp. 103-117.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente (1786), *Ceremonial de la santa iglesia de Huesca, dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación*, Archivo de la Catedral de Huesca, ms. n.º 54.
- PALLARÉS FERRER, María José (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 46).

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1972), *Museo del Prado: catálogo de dibujos, I: Dibujos españoles, siglos XIV-XVII*, Madrid, Seix y Barral Hnos.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2000), “El color en la liturgia (funciones, usos y simbolismo)”, *Ars Sacra*, 14-15, pp. 87-94.
- SERRANO GRACIA, Raquel, *et alii* (1995), “El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 61, pp. 59-108.
- TORRES CARCELLER, Andrés (2014), *Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2024), “Telones de pasión: aportaciones sobre monumentos de Semana Santa de la diócesis de Huesca”, *Argensola*, 134, pp. 33-79.



## FÉLIX LAFUENTE TOBEÑAS, PINTOR ESCENÓGRAFO: EL MONUMENTO DE JUEVES SANTO DEL CONVENTO DE LA ASUNCIÓN

Fernando ALVIRA BANZO\*

**RESUMEN** Félix Lafuente en sus años de estudio en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid pudo subsistir trabajando como aprendiz en el taller de los italianos Busto y Bonardi, encargados de las escenografías del Teatro Real de la capital. Sus bocetos para la escena están dotados de una considerable calidad, pese a lo cual dejó Madrid y regresó a su ciudad natal, Huesca, donde las posibilidades de trabajar en ese ámbito eran prácticamente nulas pero que le permitiría ocupar la cátedra de Dibujo del Instituto Provincial los últimos años del siglo XIX y algunos de la primera década del XX. En ese decenio creó escenografías civiles y religiosas: entre las primeras, un gran arco triunfal para la visita del rey a la ciudad; entre las segundas, monumentos para la celebración del Jueves Santo que había diseñado durante sus estudios en el aula de Javier Amérigo. El artículo analiza el que se pudo ver en la Semana Santa de 1899 en el convento de la Asunción, algunos de cuyos elementos se recuperaron con motivo de la exposición que sobre el pintor produjo la Diputación Provincial de Huesca en 1989, comisariada por el autor de estas líneas.

**PALABRAS CLAVE** Félix Lafuente. Pintor de paisaje y retrato. Ilustrador. Escenógrafo. Monumentos de Jueves Santo.

---

\* Vicepresidente primero de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de san Luis. [fvira@unizar.es](mailto:fvira@unizar.es)

**ABSTRACT** Félix Lafuente, in his years as a student in the Escuela de Artes y Oficios de Madrid, was able to make a living as an apprentice in the workshop of the Italians Busto and Bonardi, set designers for the Teatro Real, Madrid's opera house. Although his scenery sketches were of considerable quality, he left Madrid and returned to the city of his birth, Huesca, where the possibilities of working in set design were extremely limited, but where he would become the Chair Professor of Drawing of the Instituto Provincial in the late 1890s and early 1900s. In those ten years, he created civil and religious set designs: among his works in the first category, a great triumphal arch when the King visited the city, and in the second, altars of repose for the celebration of Maundy Thursday that he had designed during his studies under Javier Amérigo. The article analyses the one that could be seen in Easter 1899 in the Convent of la Asunción, some elements of which were recovered for the exhibition on the painter at the Diputación Provincial de Huesca in 1989, curated by the present author.

**KEYWORDS** Félix Lafuente. Landscape and portrait painter. Illustrator. Set designer. Maundy Thursday monuments.

Hace algo más de dos décadas, cuando se cumplían setenta y cinco años del fallecimiento del pintor oscense Félix Lafuente, publicaba un artículo en el número 7 de *Flumen*, revista de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza en el campus de Huesca, para analizar una de sus facetas menos conocidas: la de pintor escenógrafo. Comenzaba advirtiendo que la escenografía, entendida como pintura de escena que presta fondo plástico al texto literario en el espacio concreto de un escenario, no hundía sus raíces en la noche de los tiempos, como podríamos afirmar si considerásemos cualquier otra modalidad de obra artística; que los rompientes y los telones de fondo que simulan un espacio concreto constituyen un sistema de representación relativamente joven en nuestro país, y que para conocer el momento de su puesta en marcha en España debíamos dirigir la mirada al Madrid del periodo de la Ilustración y buscar la firma de un altoaragonés, Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, x conde de Aranda, sobre la orden de reforma del teatro.<sup>1</sup>

La reforma puesta en marcha por uno de los principales ilustrados aragoneses implantaba la decoración pintada en los escenarios, con bambalinas y varios telones de fondo, llamada a sustituir a las simples cortinas que habían decorado hasta ese

---

<sup>1</sup> Rubio (1998: 4).

momento la escena de los teatros españoles y a dotar los espacios escénicos de nuevos artilugios y tramoyas.

Durante las décadas siguientes se había desarrollado un modo pictórico cuyas características resultaban muy especiales por su doble destino: el espacio propio del escenario por un lado y el espacio ficticio en que se sitúa el texto teatral. Por ello el pintor escenógrafo debía tener en cuenta tanto el gusto de la época y las modificaciones ornamentales que ese gusto producía, patentes en los textos literarios, cuanto las reglas de la perspectiva, que a su vez habían de atender a la arquitectura del edificio teatral y al espacio ocupado por la escena dentro de esa arquitectura.

Es decir, nos encontrábamos ante un tipo de obra pictórica en el que lo importante no era cada una de las muchas imágenes que se representaban, sino el espacio ilusorio que se creaba con ellas. Esto determina unas características inherentes a la pintura escénica definidas por Ana María Arias de Cossío como provisionalidad e ilusionismo.

La condición de provisionalidad viene dada porque, concluida la representación, los decorados se desechan y su conservación crea con el tiempo serios problemas de transporte, almacenaje y mantenimiento. Ello ha supuesto que la cantidad de piezas originales que han podido llegar hasta nosotros sea más bien escasa. Muchos de los que podemos conocer en este momento deben esa posibilidad a la catalogación de los bocetos previos de pintores escenógrafos, resueltos generalmente con el procedimiento de la acuarela; también a las no demasiadas fotografías que acompañaban a las críticas teatrales en los diarios y las revistas especializadas o a las reproducciones de las revistas ilustradas, características de los primeros años del pasado siglo y de los últimos del XIX, cuyo más destacado exponente lo encontramos en *La Ilustración Española y Americana*.

Desde el momento en que el conde de Aranda ordenó la reforma —para suprimir desórdenes y obtener una policía adecuada—, y hasta el último cuarto del XIX, la escenografía española estuvo en manos de pintores italianos llevados a la capital para hacerse cargo del Teatro Real.<sup>2</sup> Fue a partir de los últimos años de ese siglo cuando aparecieron algunos nombres españoles en el panorama de la pintura escenográfica.

---

<sup>2</sup> Arias (1991: 18).

En 1874, cuando un niño oscense nacido en 1865 y llamado Félix Lafuente Tobeñas correteaba en el recreo de sus primeros estudios elementales, el estreno de *Aida* en el Teatro Real de Madrid trajo consigo la realización de varias escenografías pintadas por el italiano Augusto Ferri, que contó para ese trabajo con la colaboración de un compatriota, Giorgio Bussato.<sup>3</sup>

## EN MADRID

Transcurridos diez años, en 1884, Lafuente se trasladó a Madrid para cursar estudios en la Escuela de Artes Aplicadas. Desde su llegada a la capital de España el joven oscense compartió las enseñanzas nocturnas de la Escuela de Artes con el trabajo de aprendiz en el taller que Bussato mantenía con Bonardi al servicio del Teatro Real cuando este dejó de contar con Ferri. La pintura de Lafuente está decididamente influida por el primero de ellos, no solo cuando se enfrenta a los espacios escénicos, sino en la práctica totalidad de sus primeros paisajes. Lafuente se mantuvo en Madrid una decena de años, algunos recibiendo una exigua ayuda de la Diputación Provincial de Huesca, pero pudo subsistir sobre todo por su trabajo de aprendiz escenógrafo en el taller de los italianos.<sup>4</sup>

El nombre de Lafuente aparece en una noticia de *El Diario de Huesca* del lunes 8 de abril de 1889 titulada “De ayer a hoy, dos cuadros”, en la que se afirma: “se hallan expuestos en el escaparate de la confitería del señor Potoc dos notables cuadros, pintados por el joven oscense, nuestro amigo don Félix Lafuente, aprovechado discípulo de los señores Bussato y Bonardi en cuyos talleres en Madrid se halla hace tiempo trabajando”. Esto deja claro que Lafuente tuvo que entrar como aprendiz en el taller de los encargados en ese momento del Teatro Real de Madrid en los primeros meses de su estancia en la capital.

La existencia de bocetos para escenografía pintados a la acuarela y datados por el pintor en 1886, solo dos años después de establecer su residencia en Madrid, implica que su actividad principal consistió desde 1884 en el aprendizaje de la pintura de escena. El propio Lafuente en el curso 1887-1888 se consideraba no aprendiz, sino

---

<sup>3</sup> Arias (1991: 18).

<sup>4</sup> Alvira (2020: 17).

pintor escenógrafo. En varios de los trabajos presentados para la asignatura dedicada al análisis de elementos decorativos de los diferentes estilos (etrusco, egipcio, romano en sus distintas épocas, gótico, renacimiento), en la que se combinan dibujos a lápiz y acuarelas, añade a la firma su condición de pintor escenógrafo.<sup>5</sup>

Durante su estancia en el taller coincidió con Amalio Fernández, pintor albaceteño que ha sido considerado el primer realizador español dedicado de lleno y exclusivamente al arte de la escenografía. Tras ser rechazado en ese taller, Fernández se trasladó a París y trabajó con pintores italianos y franceses en decoraciones para óperas realizadas en el clima estético del realismo. A su regreso a Madrid, tras un nuevo y breve paso por el taller de Bussato y Bonardi, se estableció por su cuenta en 1890.

Ese fue un momento fundamental en la biografía de Félix Lafuente como pintor escenógrafo. De temperamento menos conflictivo que Amalio Fernández, Lafuente permaneció media docena de años en el taller de los italianos. Cuando Fernández se estableció por su cuenta el oscense decidió trasladarse a un espacio compartido con el escenógrafo, que en los albores del siglo XX acabaría cediendo por algunos años a la tentación de la fábrica más imponente de escenarios, Hollywood, donde moriría en 1928.

Ello me lleva a considerar que Lafuente, en el momento de dejar el taller de los italianos, en 1890, debía de gozar de un reconocimiento similar al de su compañero de estudio y aprendizaje. Solo su temprano abandono de la capital del reino lo privó del éxito que sin duda habría cosechado de haber seguido en la escenografía. Tan solo tres años más tarde el oscense decidió dar por finalizada la aventura madrileña y regresar a su ciudad para hacerse cargo de la cátedra de Dibujo del Instituto General y Técnico, pese a saber que nunca la podría tener en propiedad por no haberse titulado en la Academia Superior de San Fernando.

A partir de ese momento, durante su estancia en Huesca, su contacto con el arte escenográfico se limitaría a algunas realizaciones de tipo religioso, los monumentos de Jueves Santo, y a un modo de entender el paisaje urbano heredero directo de los usos escenográficos. Su traslado a la capital aragonesa con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del centenario de los Sitios en la primera década del siglo XX lo devolvería a su trabajo de escenógrafo. En esa ocasión compartió taller

---

<sup>5</sup> Alvira (dir.) (1989: 12).



*Dos monumentos diseñados por Félix Lafuente, uno de estética clasicista y otro de estética gótica.  
(Colección particular)*

con el zaragozano Ambrosio Ruste, con el que trabajó para varios teatros de la capital aragonesa, especialmente para el Principal y para las empresas del Parisina y el Circo.

Uno de los bocetos catalogados con motivo de la retrospectiva de su obra que la Diputación Provincial de Huesca programó a finales de 1989, perteneciente a la colección de Pilar Ferrer Lafuente, fue el que se emplearía en la opereta humorística *La gatita blanca*, estrenada en Madrid en diciembre de 1905, con interiores de diseños vinculados al modernismo, movimiento por el que Lafuente se sintió especialmente atraído, sobre todo a la hora de plantear trabajos para la publicidad y para los muchos diplomas conmemorativos que le fueron encargados por las instituciones aragonesas.

¿Qué hizo regresar al pintor a su ciudad natal y olvidar de manera casi definitiva su intención de ser pintor escenógrafo como afirmaba en la rúbrica de alguno de sus primeros trabajos académicos? Está claro que abandonar Madrid suponía dejar de lado

la ciudad con más posibilidades de dedicarse a esa especialidad. En su ciudad solo el Principal, decorado precisamente por su maestro Bussato unos años atrás, llevaba a Huesca compañías de segunda fila en determinadas festividades del año, fundamentalmente en las fiestas de San Lorenzo.

Está claro, a la vista de algunos de los bocetos para escenografía que conserva la colección familiar, que la literatura especializada no fue justa en su momento con el pintor oscense. En 1890 Lafuente acumulaba un considerable bagaje como escenógrafo, amasado tanto en la Escuela de Artes y Oficios como en el taller de los italianos. Más de un lustro de aprendizaje, compaginado en los primeros años con los estudios de arte, lo habían convertido sin duda en un profesional cuyo talento queda patente en las acuarelas preparatorias de los futuros escenarios. Sin embargo, cuando la crítica teatral madrileña hablaba, por ejemplo, de los decorados realizados para el *Tenorio* en la temporada de 1900, Lafuente ni siquiera era mencionado. El taller que compartían los dos jóvenes realizadores se nombraba como taller de Amalio Fernández, a quien se atribuían en exclusiva las provechosas novedades que implicaba la decoración derivada del encargo del propietario del Teatro Español, Ricardo Calvo.

Si analizamos a un tiempo el texto de la crónica aparecida en el *Heraldo* madrileño y las acuarelas catalogadas en 1989 conservadas en la colección familiar, podemos encontrar una de las claves de la vuelta definitiva de Lafuente a su ciudad. José Ramón Mélida, en su crítica del *Tenorio*, afirmaba que la primera de las decoraciones fue la del tercer acto, y en ella el público

veía la acción por duplicado, veía lo que pasaba en la celda y lo que pasaba en el claustro. Veía llegar a Tenorio, transponer la puerta de la celda, tomar en brazos a doña Inés, huir con ella, veía llegar a la Priora, buscar a la fugitiva y pasar el comendador la puerta de la clausura. Estas innovaciones que en nada se oponían a la representación del acto, vinieron, por el contrario, a darle un movimiento, una vida y un interés que, con estar visto, se ve ahora como cosa nueva.

Arias de Cossío, por su parte, indicaba que ese sistema de partir la escena era algo que desde hacía algunos años se veía en Francia, pero que Amalio Fernández lo había incorporado a su labor decorativa en ese momento y como consecuencia de su aprendizaje con los escenógrafos franceses Cammer y Carpezant. Seguía comentando esta autora:

Amalio estuvo felicísimo en la idea de partir la escena, dejando una celda muy verdadera, pequeña, baja de techo y un claustro amplio, con columnas pareadas y robusta arquería, cortado en primer término por la puerta seglar y prolongado en el fondo, sin que falten los árboles que suben del patio encuadrado por el claustro. En este la luz intensa y misteriosa de la luna en la celda, las sombras medrosas que apenas disipaban la luz de la lámpara que alumbra al Crucifijo era de un efecto bellissimo, poético, romántico, como lo piden la obra y la situación.<sup>6</sup>

Las acuarelas catalogadas con los números 45 y 46 en *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses* no solo son dos de las mejores piezas de ese momento del pintor oscense, que demuestra en ellas su profundo conocimiento de los secretos de la perspectiva, sino que está claro que son los bocetos previos para los decorados definitivos descritos en el *Heraldo* madrileño.

Lafuente tuvo mucho cuidado en firmar el primero en la parte inferior derecha con sus iniciales y datar el segundo en 1886, cuando todavía se encontraba trabajando en el taller de sus maestros italianos. Por ello considero que los decorados a los que se refería José Ramón Mélida deben ser atribuidos no a Amalio Fernández, sino al taller de Amalio Fernández, y dentro de él a la mano de Félix Lafuente, quien conocía perfectamente los usos de la pintura escenográfica de otros países vecinos tras su dilatado paso por el taller de Bussato y había firmado los bocetos cuatro años antes.

Joaquín Muñoz Morillejo nos ofrece una descripción del sistema de trabajo seguido por Busato en la elaboración de los bocetos para decorados que podemos trasladar palabra por palabra al empleado por Lafuente en las mejores de sus acuarelas.<sup>7</sup> La totalidad de las aguadas que hizo Félix Lafuente en los últimos años del siglo XIX tienen la impronta de su maestro y responden exactamente a la descripción del modo de trabajo que del escenógrafo italiano relata Muñoz, pero es en las acuarelas que Lafuente trazó como bocetos para los escenarios donde queda patente el origen de sus conocimientos del arte de la pintura escenográfica. Considero especialmente significativa, como ya he indicado, la serie realizada para la puesta en escena de *Don Juan Tenorio*.

Una de las características definitorias de los bocetos para decoración de Lafuente es la constante referencia al paisaje y a la arquitectura de la provincia altoaragonesa, de

---

<sup>6</sup> Arias (1991: 218).

<sup>7</sup> Muñoz (1923), cit. en Alvira (2020: 26).

donde podemos deducir que otro de los motivos que acabarían llevándolo de regreso a su ciudad fue la nostalgia de su tierra y de su gente. En uno que se conservaba en la colección de Rafael Ferrer, sobrino del pintor, el escenario se convierte en el interior de una cueva cuya entrada enmarca un paisaje de los más imponentes y queridos para él, el de los Mallos de Riglos.

En este sentido, el más significativo, actualmente en la colección Magda Juan, representa la plaza de una ciudad que a su izquierda tiene un edificio religioso cuya fachada principal no es otra que la de la catedral de Huesca, a la que se le ha suprimido el alero pero que mantiene la estructura octogonal de la torre y el chapitel, y también la portada con arquivoltas y esculturas y los cuatro pináculos que la coronan. Al fondo, tras las casas que cierran la plaza, se ve un palacio cuyas torres laterales son la repetición de la que corona el imperial Colegio de Santiago, en el que de niño recibió Lafuente las primeras lecciones de pintura de la mano de León Abadías. El autor no copió las dos torres diferentes del ayuntamiento de la capital altoaragonesa, sino que incluyó dos veces la que culmina el edificio que comenzó siendo colegio mayor de la fenecida Universidad de Huesca para convertirse después en colegio menor, en museo y, en la actualidad, en dependencia municipal.

La visión de esos bocetos para decorados lleva al observador a la descripción del sistema de trabajo de Bussato. Son grandes masas de color entonadas en grises que analizan de modo general las formas y el volumen y se culminan con toques precisos, seguros y efectistas de *gouache* en las zonas de luz. Con ellos se consigue ese paso de la noche al día, del no ser al ser, del embrión al ser viviente, de la nada al todo, descrito por Muñoz, pero nos hablan de igual modo de la permanente ubicación de la mente del pintor en su ciudad.

Si sumamos el talante conflictivo y acaparador de Amalio Fernández a la nostalgia mantenida por su ciudad natal y el carácter apacible del pintor oscense, no nos resulta extraño que el resultado fuera la decisión de Lafuente a poner tierra de por medio y volver a su entorno primero, en el que, además, se le había ofrecido la posibilidad de encargarse de la cátedra de Dibujo del Instituto.

## EN HUESCA

Tras su regreso a Huesca, Lafuente no dejaría de ser un pintor escenógrafo a la hora de realizar el paisaje al aire libre, cuando iba a representar hombres de carne

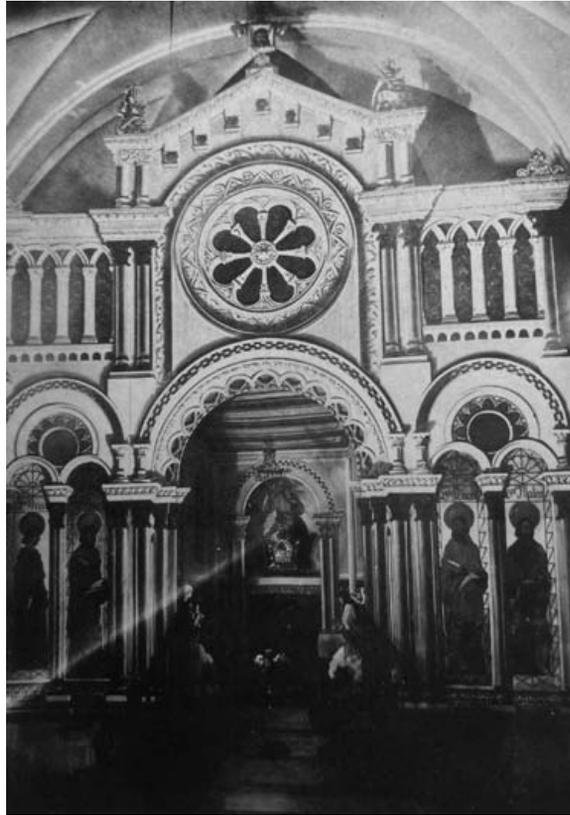
y hueso y piedras de verdad, como advertía Ramón Acín en la hermosa necrológica que redactó para su maestro, en la que se definió como el san Juan de sus discípulos. Muchos de los paisajes urbanos y abiertos de Lafuente siguen componiéndose con la estructura de la pintura escénica. Su *Patio de casa de labor aragonesa*, propiedad del Ayuntamiento de Huesca, es una buena muestra. Todos los elementos del cuadro están destinados a crear un espacio escénico siguiendo los dictados de los talleres de escenografía en los que el pintor realizó su aprendizaje. Los diferentes rompientes, el telón de fondo y hasta los aperos, cuidadosamente colocados en el primer término, producen el efecto de un espacio del que las figuras pueden desaparecer en cualquier momento de la acción.

La misma sensación provoca el *Patio del Museo*, espacio querido por el pintor por haber albergado el Instituto de Segunda Enseñanza de la provincia durante sus años de profesor. El primer término se soluciona con una de las arcadas del pórtico octogonal que circunda el patio. La impresión de que se trata de una bambalina que va a ser levantada por los tramoyistas en el intermedio de la acción es inmediata. El conocimiento de la perspectiva se hace patente en esta y en muchas otras piezas de pintura de caballete del oscense.

Durante la década en la que Lafuente ejerció la cátedra de Dibujo del Instituto de su ciudad natal cambiarían los espacios a los que se dirigía su pintura de escena, huérfana la capital altoaragonesa de grandes teatros. Entonces sus diseños no debían servir a los libretos de óperas, dramas, sainetes o zarzuelas, sino a intereses implícitos en celebraciones religiosas o civiles. El arco triunfal colocado en los Porches con motivo de la visita a Huesca del rey Alfonso XIII en 1903 sería el más notable de ellos. La publicación de la visita regia en *Heraldo de Aragón* se acompañó con una de las primeras plumillas que hizo el oscense para el periódico regional con el que colaboraría en los años de su estancia en la capital aragonesa. En ella se detalla el trabajo realizado para esa escenografía, de formato considerable.

Respecto a los escenarios destinados a celebraciones litúrgicas cabe señalar que uno de los profesores que influyó decisivamente en la Escuela de Artes fue Javier Américo. En junio de 1890 *El Diario de Huesca* concluía así una noticia en la que hablaba del notable aprovechamiento del estudiante oscense: “el maestro D. Javier Américo puede estar satisfecho de los adelantos verdaderos de Félix Lafuente, pero nosotros sus paisanos sentimos natural placer en consignarlo y divulgarlo”.

En marzo de 1900, ante la proximidad de la Semana Santa, se da noticia en el periódico local de la exposición en los escaparates de uno de los comercios del Coso de un conjunto de siete bocetos para monumentos diseñados por el profesor de Dibujo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Comenta *El Diario de Huesca*: “En algunos de ellos, todo el interés de su composición se halla en el interior con varios términos, todos practicables y que llevados a la realización serían de sorprendente efecto; uno hay de estilo gótico florido que sentaría muy bien en una Catedral como la nuestra”. Finalmente la idea no se llevaría a cabo. Es probable que los diseños para monumentos de Semana Santa salieran del aula del mencionado profesor y académico valenciano, cuyo trabajo tanto tuvo que ver con la pintura de tema religioso y con la escenografía.



*Monumento de Jueves Santo diseñado por Félix Lafuente para el convento de la Asunción.*

El que sí vio la luz fue el del convento de la Asunción, que había transformado el interior de la iglesia conventual en la Semana Santa de 1899 en un escenario monumental para la celebración del Jueves Santo. De la obra montada en el lugar para el que fue creada se conserva una fotografía que sirve ahora para describir el monumento. Olvidado durante algo más de medio siglo, fue recuperado en agosto de 1988, en los trabajos de preparación de la retrospectiva *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, producida por la Diputación Provincial de Huesca en diciembre del siguiente año. Tres piezas se usaron en la exposición, si bien las dos que contienen las parejas de evangelistas tuvieron que instalarse en el zaguán del nuevo edificio por tener una altura superior a la de las salas de exposición, lo que abunda en el notable tamaño del escenario preparado por Lafuente para el convento.

El autor, que lo planteó a modo de fachada de iglesia neorrománica con la pretensión inicial de levantarlo como una obra armónica en la que existiera una concordancia de todas las partes entre sí y con la totalidad, se basó al componerlo en elementos simples (círculos, cuadrados, triángulos y arcos de medio punto), pero añadió otros como si quisiera dejar claro lo mucho que de copia de elementos románicos contenían las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios de la madrileña calle de los Estudios, en la que había adquirido un sólido bagaje de conocimientos artísticos.

El primer bastidor reducía drásticamente el espacio visual de los fieles dirigiéndolos hacia el interior del monumento y recreaba una fachada románica particularmente decorada y con muchos vanos, de manera que resultaba muy abierta para filtrar la luz, no le impedía el paso. La fachada se componía de dos cuerpos con arquerías rematados por un piñón y alzados sobre un zócalo de falso mármol que salvaba los escalones de acceso al presbiterio y dejaba en el centro el paso al interior protegido por dos figuras de ángeles. Su aspecto general recordaba mucho al diseño realizado por el arquitecto Patricio Bolumburu en 1888 para la portada de los claustros de San Pedro el Viejo abierta a la calle de los Cuatro Reyes.<sup>8</sup>

Félix Lafuente planteó una portada en arco de medio punto con intradós polilobulado y decoraciones en zigzag más una chambrana en el trasdós decorada con el típico taqueado jaqués y apeada en columnillas laterales, recursos empleados en la arquería claustral del monasterio de San Juan de la Peña. A ambos lados del arco de ingreso se

---

<sup>8</sup> Fontana (2003: 60, 61 y 170).



*Portada de los claustros de San Pedro el Viejo abierta a la calle de los Cuatro Reyes.  
Diseño de Patricio Bolumburu (1888). (Foto: Antonio García Omedes)*

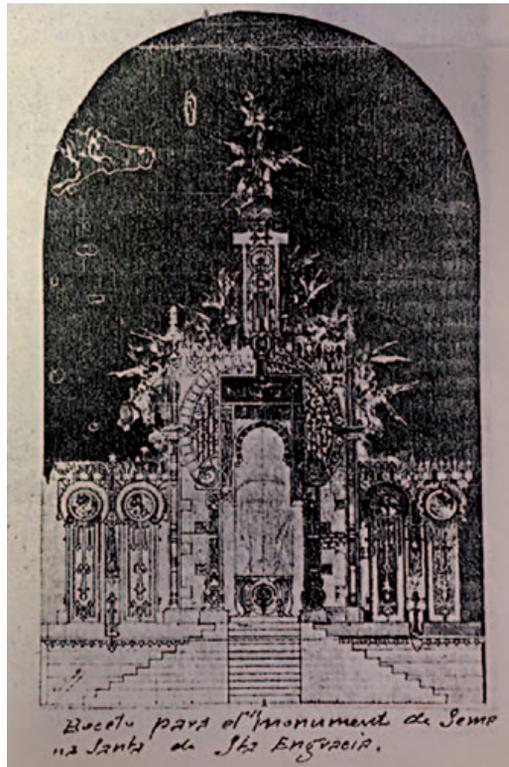
abrían sendas arquerías de dos vanos, a modo de ventanas bíforas con parteluz, para alojar las correspondientes parejas de evangelistas. Cada doble vano estaba cobijado, a su vez, por una chambrana semicircular con taqueado jaqués y apeada de nuevo en columnas laterales; en el espacio resultante se abría un óculo. Lafuente colocó columnas de fuste liso tanto en las jambas de la portada como en los vanos y sobre sus capiteles colocó cimacios, piezas que no dudó en unir para utilizarlas a modo de cornisa. El cuerpo inferior ha proporcionado la mayor superficie recuperada del monumento por contener la figuración.

El cuerpo superior de la fachada presentaba una sección central con un rosetón destacada con columnas pareadas. El rosetón, que constaba de ocho lóbulos —arcos sobre columnillas—, se asemejaba a un crismón rueda de ocho radios y estaba envuelto por una moldura decorada con un motivo en zigzag. Las secciones laterales tenían breves galerías de arcos rebajados y entrecruzados sobre un friso de arquillos de medio punto. Sobre el rosetón se alzaba un piñón con modillones en cuyo centro, a modo de remate, se colocó una cruz con el paño de la Verónica, y a plomo con los pares de columnas laterales que elevaban este remate se dispusieron otros elementos; cabe pensar en que serían también símbolos pasionarios, aunque las fotografías existentes y los restos conservados no permiten comprobarlo.



*Convento de la Asunción. Telón con la figura de Dios Padre y arquerías con las dos parejas de evangelistas: en un lado Juan y Marcos y en el otro Lucas y Mateo.*

Un segundo bastidor, solo para el primer cuerpo de la estructura, reducía de nuevo el espacio visual enfocando la mirada hacia el sagrario. Se organizaba en torno a otra portada de arco de medio punto, de características similares a las de la primera aunque más sencilla, y simulaba en la parte superior una techumbre plana en perspectiva que sumaba al recorrido de la vista un espacio fingido que invitaba a quien lo observaba a centrar su atención en el sagrario. En el telón de fondo aparecía sobre el sagrario la figura de Dios Padre como si reconociera en él a su hijo (Mateo 3, 11). Este lienzo, junto con las dos telas de los evangelistas, se recuperó para que formara parte de la exposición retrospectiva del pintor oscense que se pudo ver a finales de los ochenta del pasado siglo en las salas del nuevo edificio de la Diputación. Las telas se han conservado después en el vestíbulo del convento y pueden ser contempladas por los visitantes.



*Boceto para el monumento de Santa Engracia realizado por Félix Lafuente.*

También conocemos la imagen, documentada por Ángel Azpeitia, del monumento que preparó para la parroquia oscense de Santa Engracia en Zaragoza, en el que queda de nuevo patente la cercanía del pintor a los modos artísticos del modernismo, en especial en sus trabajos para la escena, en sus dibujos para la edición y en sus mejores decoraciones para interiores, de las que muy pocas han podido ser documentadas. La temprana desaparición de Lafuente de los espacios artísticos zaragozanos y su obligado retiro en Huesca a causa de la enfermedad que le impidió practicar la pintura los últimos años de su vida hizo que su trabajo cayera en un excesivo olvido entre los historiadores del arte aragonés.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.
- (1995), *Aproximación a la biografía de León Abadías: discurso de ingreso leído por [...] Contestación al mismo por [...] Ángel Azpeitia Burgos*, Huesca, DPH.
- (2006), *Martín Coronas, pintor*, Zaragoza, PUZ.
- (2014), *León Abadías, pintor, escritor y didacta*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 1).
- (2020), *Félix Lafuente, pintor escenógrafo*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 5).
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., Manuel GARCÍA GUATAS y José GARCÍA LASAOSA (1977), *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*, Zaragoza, Librería General (Colección Aragón, 10).
- BRAVO, Isidre (1986), *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (1880), *El Teatro Real de Madrid en la temporada de 1879-1880*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- D'AMICO, Silvio (dir.) (1956), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere.
- FÁBREGAS, Xavier (1874), “Josep Mestres Cabanes i l'escola escenogràfica catalana”, *Serra d'Or*, 183, pp. 59-66.
- FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia (2003), *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones y propuestas del siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 28).
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1988), “La escenografía en el Teatro Principal de Zaragoza”, *Artigrama*, 13, pp. 109-129.
- GONZÁLEZ ARACO, Manuel (1897), *El Teatro Real por dentro: memorias de un empresario*, Madrid, Imp. de los Hijos de José Ducazal.

- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923), *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- NICOLL, Allardyce (1971), *Lo spazio scenico: storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni.
- OLAECHEA, Rafael, y José Antonio FERRER BENIMELI (1998), *El conde de Aranda: mito y realidad de un político aragonés*, Zaragoza, DPH / Ibercaja.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998), *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja.
- VALLBÉ, Andreu (1982), *Escola catalana d'escenografia realista (1850-1950)*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- VELASCO ZAZO, Antonio (1956), *Historia del Real*, Madrid, Victoriano Suárez.
- WAGNER, Fernando (1970), *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor (Nueva Colección Labor, 107).



# **BOLETÍN DE NOTICIAS**



## UNA NOTA SOBRE UNOS EVANGELIOS OSCENSES DE LOS AÑOS VEINTE DEL SIGLO PASADO: UN USO MÁGICO NO DOCUMENTADO

Gonzalo FONTANA ELBOJ\*

**RESUMEN** El propósito de la presente nota no es sino el de dar a conocer la existencia de unos evangelios procedentes de la ciudad de Huesca y datados a mediados de los años veinte del pasado siglo. Aunque este tipo de amuletos contra el mal de ojo es muy común en la zona, el que aquí nos ocupa presenta algunas características singulares. En particular, que el objeto apareció en una caja junto con cinco cordones umbilicales. Tal hecho resulta poco usual, y por ello el autor del artículo ha considerado que merecía la pena tratar de hallar algún paralelo que pudiera explicar semejante uso. Este paralelo se ha hallado en amuletos documentados en la provincia de Gerona. El hallazgo puede contribuir a ampliar nuestro conocimiento sobre las creencias populares que existían en la Hoya de Huesca a comienzos del pasado siglo.

**PALABRAS CLAVE** Evangelios. Mal de ojo. Amuletos. Magia perinatal. Cordón umbilical. Hoya de Huesca.

**ABSTRACT** The aim of this note is to bring to light the existence of certain *evangelios* originating from the city of Huesca, dating back to the mid-1920s. Although this type of amulet against the evil eye is common in the region, the one in question possesses unique characteristics —most notably, the fact that it

---

\* Universidad de Zaragoza. gfontana@unizar.es

was found in a box alongside five dried umbilical cords. Such a detail is unusual, prompting the author to seek other parallels that might explain this practice. The parallel has been found in amulets documented in the province of Gerona (Spain). This finding may contribute to a better understanding of popular beliefs existing in the Hoya de Huesca at the beginning of the last century.

**KEYWORDS** *Evangelios*. Evil eye. Protective amulets. Perinatal magic. Umbilical cord. Hoya de Huesca.

No es ningún secreto que el período de la lactancia constituye uno de los momentos más críticos de la vida del ser humano. Los recién nacidos son muy frágiles y están en permanente riesgo de morir o, como poco, amenazados por multitud de enfermedades y percances. Por eso en todos los pueblos y las culturas esta etapa inicial de la vida se halla rodeada de creencias relativas a los peligros que los acechan y, simultáneamente, de ritos y objetos destinados a protegerlos y sobre todo a mantenerlos a salvo del llamado *mal de ojo*, que no es sino una metáfora genérica que da cuenta de la mala voluntad del prójimo, la peor de las amenazas que se ciernen sobre todos los seres humanos, y muy en particular sobre los niños más pequeños.<sup>1</sup> De ahí la gran cantidad de amuletos y ceremonias a los que las sociedades tradicionales han acudido desde siempre con el fin de preservarlos de las malas miradas que podrían desgraciarlos o, al menos, dejarlos arguellaos, por utilizar la expresión más usual en Aragón.

Según se ve, y como no podía ser de otra manera, la sociedad altoaragonesa no era una excepción en esto. Tal como pone de manifiesto la célebre *Encuesta del Ateneo* de 1901,<sup>2</sup> tanto en la capital oscense como, sobre todo, en las zonas rurales de la

---

<sup>1</sup> Una exposición general sobre la cuestión, en la obra general de Alvar (2012), que no solo da cuenta del fenómeno del mal de ojo en el ámbito del Imperio romano, sino que descende a interesantes detalles antropológicos vivos a día de hoy en muchas sociedades contemporáneas. Baste un solo ejemplo: “En Libano, por ejemplo, una encuesta médica hecha a madres lactantes de diferentes etnias (armenia, maronita y sunní), prueba que el 54% de las mujeres encuestadas creían que los efectos perniciosos del mal de ojo podían afectar a su lactancia. De ellas, la mayor parte conocían cómo se podía manifestar la maldición” (Alvar, 2012: 75).

<sup>2</sup> Aquel año la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid, resuelta a documentar el acervo de costumbres y tradiciones del país, dirigió un completísimo cuestionario a todos los municipios de España. Algunos respondieron, y el conjunto de sus informes dio lugar a una riquísima base de datos que en fechas recientes ha sido puesta a disposición del público en la red. Gracias a ella me ha sido posible acceder a buena parte de la información que expongo en este artículo. Como es de suponer, no fueron muchas las localidades oscenses que se molestaron en contestar la *Encuesta*. Con todo, la escasez de respuestas se ve compensada por la riqueza y

provincia, estaba muy extendida la creencia de que era posible que los lactantes fueran víctimas de un ajojamiento, idea que, por supuesto, daba lugar frecuentemente al empleo de los correspondientes amuletos protectores:<sup>3</sup>

Sé de un pueblo (Castejón de Monegros) donde al recién nacido se le preserva del contacto de tres o cuatro mujeres viejísimas y pobres, pues creen que tocando a los niños les dan mal de ojo. Se deshace el maleficio tocando la madre del nacido a la vieja. (Huesca: 02019 [informante: A. Viñuales])<sup>4</sup>

Se cree en brujas bastante y por esto se prohíbe que nadie, excepto las personas de la familia, besen al recién nacido antes de bautizarle, para que no puedan darle lo que llaman enemigos. (Ansó: 02021 [informante: F. Navarro])

No hace mucho era costumbre de adornar el traje del recién nacido con las más valiosas joyas de la casa. Además, se le ponían con las joyas reliquias que se conservaban con este objeto. Todas se ponían pendientes de la cintura. Al conjunto de joyas y reliquias se le conocía con el nombre de rastra. (Alberuela de Tubo: 02946 [informante: no consta]).

En los valles más altos, colocan sobre el faldón una cinta ancha de seda anudando sus extremos en el lado derecho y colgando, de dicho nudo o lazada, reliquias. (Jaca: 02948 [informante: D. Sangorrín])<sup>5</sup>

Cuélganle al cuello sargas de medallas, cruces y relicarios, y le prenden a la cintura los evangelios en una envoltura de seda o terciopelo de color vivo y bordada con hilillo de oro, de plata o con lentejuelas. (Tamarite de Litera: 02950 [informante: V. Torrente])

---

el extraordinario interés de muchos de los datos que suministran. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar que la *Encuesta* fue patrocinada por dos oscenses (Gari, 1989: 235): Joaquín Costa y Rafael Salillas Panzano, quien poco después publicó una obra de conjunto sobre el mal de ojo en España que es una recopilación de la propia información generada por la *Encuesta* (Salillas, 1905).

<sup>3</sup> Un examen general sobre la cuestión en época moderna, en Ágreda y Naya (2021).

<sup>4</sup> Por supuesto, se trata de una creencia muy común en toda la Península. Baste como único ejemplo adicional un informe procedente de la provincia de Ávila: “Generalmente se cree que las que pueden hacer mal de ojo o embrujar son las viejas; las consecuencias de ello son que el niño tiene un desarrollo defectuoso (encanijado). Para preservarlo de este mal se le ponen los Evangelios y cuando ya están embrujados hacen las madres que se los lea el sacerdote” (Arévalo, Ávila: 01967 [informante: Julián Vara]).

<sup>5</sup> Obviamente, los amuletos no eran el único procedimiento para proteger a los lactantes. Así, en la *Encuesta* se anota que en la propia ciudad de Huesca “también se conserva el nombre del santo del día para el recién nacido, como remedio eficaz para librarle de maleficios” (Huesca: 03135 [informante: Agustín Viñuales o Viñals]).

Pues bien, como acabamos de ver, entre los objetos protectores más conocidos están los llamados *evangelios*, que eran un amuleto o talismán que incluía varios pasajes procedentes de los cuatro Evangelios, los cuales, según una creencia ampliamente extendida, protegían al recién nacido del mal de ojo.<sup>6</sup> Tal idea podría estar abonada por la existencia de algunos testimonios bíblicos que parecen autorizar el empleo de los textos sagrados como elementos protectores contra el mal: “Vestíos de toda la armadura de Dios, para que podáis estar firmes contra las asechanzas del diablo [...]. Tomad el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios” (Efesios 6, 11-17). De ahí a su empleo en el ámbito de la magia solo hay un paso.

Un examen de las muchas páginas de Internet dedicadas a la religiosidad popular española revela que se trata de objetos muy difundidos por toda la geografía peninsular.<sup>7</sup> En ocasiones se presentaban aislados, pero no era infrecuente que, tal como hemos visto, formaran parte de las mencionadas rastras de bautizo, que eran cinturones compuestos por una variedad de objetos protectores de todo tipo.<sup>8</sup> Un magnífico ejemplo de una de esas rastras —datada en el siglo XVIII o quizás en el XIX— se conserva en el Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central de Abizanda. Se trata de un cinturón del que cuelgan veintisiete objetos, entre los cuales se hallan también los susodichos evangelios,<sup>9</sup> amuletos cuyo empleo, según señala la propia *Encuesta*, también se halla documentado en la propia ciudad de Huesca:

---

<sup>6</sup> Según la *Encuesta* (02952), en la diócesis de Jaca, al margen de los evangelios que llevaba la faja, al niño se le ponían en la muñeca medallitas de santa Orosia y santa Elena. Por supuesto, el catálogo de materiales protectores contra el mal de ojo es amplísimo. Por ejemplo, en Galicia está atestiguado el empleo del ajo y la sal (Penalba, Orense: 01905).

<sup>7</sup> La relación de las publicaciones existentes sobre la cuestión es muy extensa, aunque la información que ofrecen es bastante reiterativa. Me limito a mencionar solo dos de ellas: Llompart (1966) y Herradón (2013).

<sup>8</sup> Su empleo seguramente se retrotrae a la prehistoria, pero, por no alejarnos tanto en el tiempo, pensemos solo en los *tintinnabula* romanos, que eran colecciones de dijes —muchas veces cascabeles y campanillas— que se sujetaban al cuerpo del niño para protegerlo mágicamente. Su uso se extendió a lo largo de muchos siglos. Un excelente ejemplo de ese tipo de cinturones mágicos se puede observar en el retrato velazqueño del príncipe Felipe Próspero (1659), hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En él se pueden distinguir varios valiosos colgantes de materiales diversos que, sin duda, constituyeron un modelo que se expandió desde la corte de los Austrias a las clases populares. En algunos lugares también está atestiguado el empleo de esos cinturones mágicos por parte de la madre: “Pueden hacer mal de ojo a lo que nazca las solteras viejas y brujas, haciendo que salga con alguna deformidad. Para evitarlo llevan las mujeres en el justillo varios amuletos” (Orense provincia: 00415 [informante Benito Fernández Alonso]).

<sup>9</sup> Una descripción pormenorizada de toda la rastra, en el Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central, n.º inv. 00522 (<https://goo.su/vDiIK>). Por su parte, Gari (1989: 244) documenta una rastra

Para el acto del bautizo lleva colgados al cuello los evangelios revestidos de tela. (Huesca: 02949 [informante: Agustín Viñuales o Viñals])<sup>10</sup>

En algunos lugares de España el amuleto se imponía en el interior de la iglesia durante el ritual del exorcismo bautismal, o bien cuando se creía que la criatura era víctima de un maleficio que la había hecho enfermar:

En algunos pueblos se lleva el niño a la iglesia y el cura, después de rezar o hacer las paces de los exorcismos, impone los evangelios, esto es, los coloca entre la ropita de la criatura, casi siempre entre los pliegues de la fajita; con ello cree la madre que el niño recobrará la salud si es que le falta por voluntad de Dios o vencerá el mal influjo del mal de ojo si es este la causa del encanijamiento. (Provincia de Santander: 01945 [informante: no consta])<sup>11</sup>

---

procedente de Larués que se usó hasta los años ochenta del pasado siglo. Por supuesto, el catálogo de materiales protectores contra el mal de ojo es amplísimo. Baste un ejemplo procedente de la provincia de Valladolid: “Como prevención, recomiendan no sacar el niño a paseo ‘siendo guapo’ sin que lleve pendiente del pecho alguna medalla con imagen de Virgen o Santo, escapulario, etc. Otras veces se le pone un cuernecito de ciervo y antes se usaba un objeto de azabache que dicen se quebraba al hacer mal de ojo” (Morales de Campos: 01794 [informante: no consta]). Por otra parte, en Galicia está atestiguado el empleo del ajo y la sal (Penalba, Orense: 01905). En Castilla se usaba el pan (Villabrágima: 01965).

<sup>10</sup> En algunas poblaciones (por ejemplo, en Ansó: 02951), los evangelios eran sustituidos por “la historia de algún santo de la devoción de los padres, cosida en una tela que llaman relicario”. En otros lugares (Asturias: 01764; Valladolid: 01961) también se usaban copias diminutas de la *Regla de san Benito*. Recordemos, a este respecto, que la tradición vincula la figura de este santo con la protección contra demonios y maleficios a través de la célebre medalla de san Benito. En Cataluña, por otra parte, se documenta la siguiente costumbre local: “Cuando los niños están desmedrados, se dice que les han tomado el ojo y se libran de ello llevando un papelito en que hay escritas las letras INRI, que llaman *breu*, atado en uno de los brazos y se dedican a expender dichos papelitos acompañados de una oración que ellas dicen en secreto (y pagando, por supuesto) ciertas viejas charlatanas” (Badalona: 02032 [informante: F. Feliù]).

<sup>11</sup> De igual manera, hay noticias de que en otros lugares esos amuletos eran confeccionados por monjas: “Se cree en él [el mal de ojo] y supónese que puede causarle quien mira mucho a la criatura, y los tuertos. El niño que lo padece adelgaza y hasta se muere. Como protección los que tienen buena o regular posición colocan en el fajero del niño los Evangelios en una pequeña cartera confeccionada por comunidades religiosas dentro de la cual se hallan aquellos” (Villabrágima, Valladolid: 01965 [informante: Rodrigo Esteban Cebrián]). No he hallado ninguna referencia a una práctica semejante en la ciudad de Huesca. Sin embargo, en la *Encuesta* sí se menciona que las monjas del convento de Santa Clara vendían “unas hostias benditas, llamadas cédulas de la Purísima; que [las mujeres] toman en los últimos momentos de parto para acelerarlo y mitigar los dolores” (Huesca: 01352). Esta costumbre también está atestiguada en otros puntos de Aragón: “Se dan a la parturienta trocitos de hostia (sin consagrar) en donde se han escrito paces de salutación a la Virgen que empiezan ‘Tota pulchra est [sic] Maria’” (Calatayud: 01357 [informante: Eduardo Ibarra]).



*Arriba, el amuleto con los textos de los Evangelios asomando desde su interior;  
abajo, la envoltura exterior. (Fotos: G. Fontana)*

Sin embargo, en lo que he podido averiguar, su empleo en Huesca estaba reducido al ámbito estrictamente privado. Los curas locales —al menos desde fines del siglo XIX—, si bien convivían con esas prácticas populares, ya no se prestaban a participar en ellas directamente y, como mucho, las consideraban meras creencias personales que no había que mezclar con el culto litúrgico oficial.

Pues bien, en 2004 llegó a mi poder uno de esos objetos. Había estado en la casa de mis abuelos paternos durante casi ochenta años y un azar puso ante mí la caja en la que se había conservado. Yo no sabía qué era, pero, ante mi sorpresa, una de mis tías no solo me explicó su significado y su función, sino que además dató el objeto en enero de 1925 (por tanto, este año cumple un siglo exacto), fecha en la que vino al mundo la mayor de los cinco hijos que nacieron de aquel matrimonio.

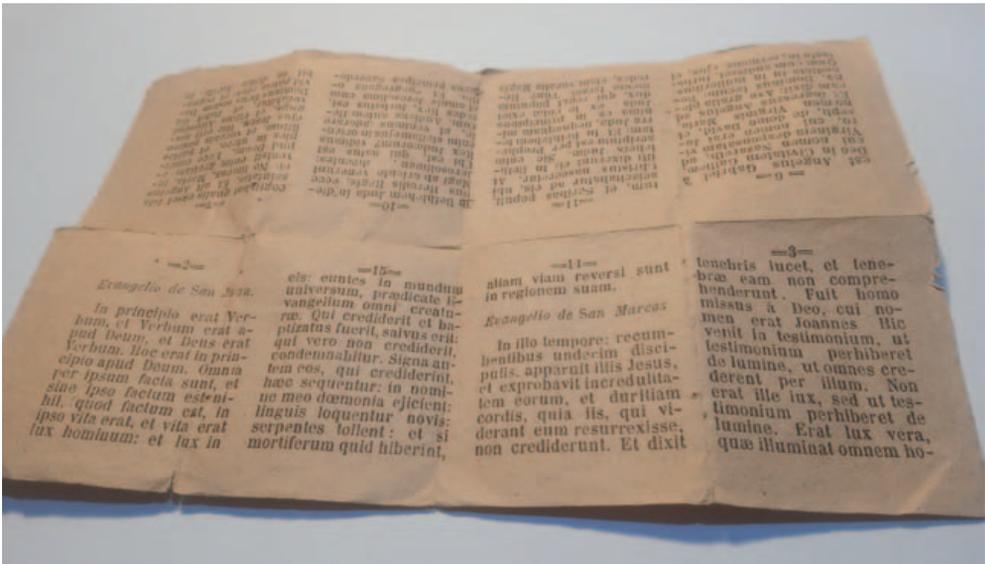
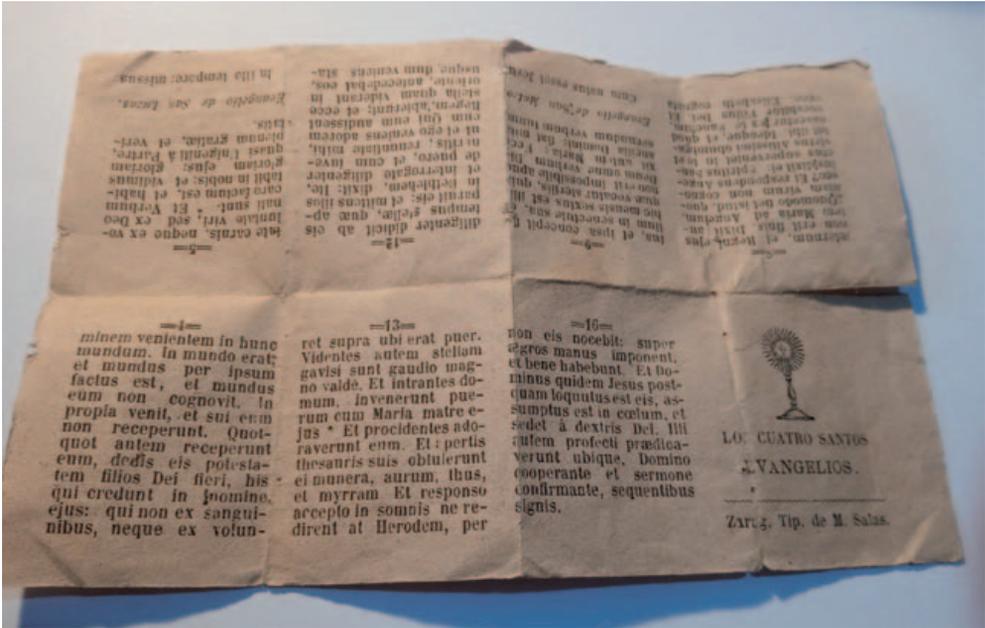
Aquí el lector —y también la dirección de la revista— me permitirán que haga un paréntesis y confiese que me invade un cierto pudor al dar cuenta de estos acontecimientos personales. Me he pasado la vida escribiendo sobre asuntos lejanísimos y siempre muy ajenos a mi persona, y de repente me veo refiriendo hechos directamente relacionados con mi familia y con mi propia biografía, lo cual no es para mí ni fácil ni cómodo. Dicho esto, ya puedo seguir con la descripción del objeto.

Como se puede apreciar en las imágenes, el amuleto está formado por una carterita de cartón forrada de tela (de 6,4 por 4,5 centímetros) y un impreso opistógrafo titulado *Los cuatro santos Evangelios* (de 15,8 por 9,8 centímetros). Obviamente, la propia existencia de este impreso, creado ex profeso para este tipo de amuletos, demuestra la enorme difusión social que habían alcanzado y la *profesionalización* de su confección, que, como se verá, se manifiesta en los propios objetos.

Pues bien, se trata de un folletito en el que en letra diminuta se hallan cuatro pasajes, cada uno procedente de uno de los Evangelios, repartidos en quince *páginas*: siete en la primera cara y ocho en la segunda. El texto no resulta fácil de leer, ya que, además, las *páginas* no guardan un orden correlativo, aunque es obvio que no fue compuesto para ser leído, sino solo para ser portado. La mera palabra sagrada ya protegía por sí misma al niño sin necesidad de ser comprendida.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Las prácticas mágicas protectoras asociadas a escritos sagrados específicos son antiquísimas. De hecho, el término *filacteria* (del griego *phylactérion* ‘protección’) alude originariamente a ese tipo de escritos. Pensemos, sin ir más lejos, en las célebres *letras efesias* del mundo griego (*aski, kataski...*), que no tienen nada que ver con



Texto impreso: arriba, la cara 1, con la portadilla en la esquina inferior derecha de la imagen, donde figuran el título, el dibujo de una custodia sol y los datos del impresor; abajo, la cara 2. (Fotos: G. Fontana)

Por otra parte, el folletito presenta una única y modesta decoración eucarística y una nota adicional que manifiesta que salió de la imprenta zaragozana Tipografía de M. Salas. Una pesquisa superficial en Internet revela que las obras publicadas por esa imprenta oscilan entre 1883 y 1909; de ahí que quepa suponer que esta hojita formaba parte de un lote ya antiguo que se hallaba en poder de quien lo distribuyera para confeccionar esos objetos.

Los cuatro textos presentes en el folletito son los siguientes:

- Evangelio de san Mateo (cap. 2): el episodio de los magos ante Herodes.
- Evangelio de san Marcos (cap. 16): la aparición de Jesús a los discípulos tras la Resurrección.
- Evangelio de san Lucas (cap. 1): la Anunciación a María.
- Evangelio de san Juan (cap. 1): la filiación divina de Jesucristo, Verbo de Dios.<sup>13</sup>

El examen de estos pasajes revela que dos de ellos poseen un manifiesto significado protector: el de san Mateo, con su alusión al relato de Jesús perseguido por Herodes y salvado por la prudencia de los magos resulta, por su temática, muy adecuado para dar cuenta de los peligros en los que se halla el niño y de los que será salvado por el amuleto; de igual manera, el de san Marcos, con su promesa de que los bautizados no serán perjudicados por venenos ni por serpientes también constituye un texto de sentido protector muy obvio. En cambio, los de san Lucas y san Juan son

---

Éfeso, ya que la expresión significa 'letras liberadoras', o en los *tefilln* judíos, los cuales, aunque en principio responden a un empleo litúrgico, con el tiempo desarrollaron funciones de carácter mágico. Dicho sea de paso, recordemos que las palabras *grimorio* y *glamour* tienen su origen, precisamente, en el término griego *grámmata* 'letras'. Esto es, el que tiene *glamour* es aquel que tiene las *letras mágicas* que permiten encantar o hechizar a otro. El grimorio, obviamente, es el libro en el que se hallan recogidas todas esas fórmulas mágicas. Por otra parte, hay que recordar que en ocasiones también se empleaban textos del Antiguo Testamento con fines mágicos. Yo mismo publiqué hace unos años una inscripción mágica de una tablilla de plomo procedente de la provincia de Córdoba en la que se combinaban textos del libro de Daniel (13, 2) con otros de los apócrifos (Hechos de Tomás 20, 1-2) (Fontana, 2019). Dicho sea de paso, como señalo en ese artículo, la fórmula execratoria original, que documenté en el siglo IV, todavía seguía viva en el siglo XVII (2019: 166).

<sup>13</sup> Según el *Atlas etnográfico de Vasconia*, los textos que se usaban en la región de Elgóibar correspondían al inicio de cada uno de los cuatro Evangelios. Como era de esperar, en cada zona circulaban variantes distintas. En cambio, los que según la *Encuesta* circulaban en Calatayud (02028) narraban el nacimiento de Jesús.

más difíciles de justificar en este contexto. Una de las posibilidades para explicar la presencia del pasaje lucano en este folleto se podría deber a la frase “*Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*” (“El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra”) (Lucas 1, 35). La frase remite al momento en que, según el libro del Éxodo (40, 34-35), la nube de Dios que protegía al pueblo de Israel en su viaje por el desierto cubrió con su sombra la morada del encuentro, la cual prefigura alegóricamente a la Virgen María. De ser así, podría significar que la protección del amuleto también operaría sobre la madre.<sup>14</sup> No obstante, acaso lo importante no sea tanto el contenido concreto de los episodios seleccionados como el hecho de que simplemente el niño quede protegido por los cuatro Evangelios, por la palabra de Dios al completo; por la palabra de Dios (los textos evangélicos) y, por supuesto, por la palabra de Dios por excelencia, que no es otra cosa que el Verbo Divino encarnado. De ahí la presencia del texto de san Juan (1, 1): “*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*”.<sup>15</sup>

Por lo demás, y como digo, el objeto se asemeja en todo a muchos otros que he visto documentados en Internet y en sí mismo no presenta, de entrada, ninguna particularidad. De hecho, y a pesar de la innegable voluntad de pulcritud que muestra, está confeccionado en materiales humildes<sup>16</sup> y en tal sentido no puede competir con

---

<sup>14</sup> Por lo demás, la presencia del texto de san Juan (1, 14) tiene larga tradición en estos amuletos protectores. Por ejemplo, aparece ya en el *Credo de Carlos V*, así como en otros amuletos históricos (Jiménez y Naya, 2022: 216 y 229). Por otra parte, también hay que recordar que en ocasiones también se empleaban textos del Antiguo Testamento.

<sup>15</sup> De hecho, en algunos lugares también se registra esporádicamente el poder de los evangelios para procurar la fecundidad de las mujeres: “Se ha dado algún caso de que a mujer que ha permanecido largo tiempo estéril le han sido leídos los evangelios por el párroco de la villa. Son casos aislados” (Navarra: 00168 [informante: José Fermín Ardanaz]). En Asturias (01115), por otra parte, también se usaban para llevar a buen término el parto.

<sup>16</sup> Se trata de un trabajo muy sencillo, aunque, desde luego, realizado por manos profesionales: el naipe se forró por la parte posterior con dos tejidos: el central, que presenta una sencilla decoración floral, y el que aparece en los laterales, con fondo azul y motivos geométricos. Se utilizaron unos vivos de tela o franjas de color naranja, cosidos mediante pespuntes, para disimular la unión de las telas. Por el borde, para proteger el canto del naipe se colocó una sencilla tela de hilo blanco, probablemente de algodón, y se unió al naipe mediante hilos de cordoncillo en zigzag, sistema, conocido precisamente como *punto escapulario*, que se usa para hacer bordes o dobladillos cuando las telas son gruesas. Por otra parte, se hicieron pequeñas perforaciones en la carta para pasar el hilo. Debo la presente nota a la generosidad de la doctora Ana Ágreda, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien ha tenido la amabilidad de realizar esta descripción de la pieza con una precisión inalcanzable para mis nulos conocimientos sobre la materia.



*Interior del amuleto, confeccionado con un naipe de la sota de oros. (Foto: G. Fontana)*

los forros de damasco y brocado y las ricas cintas de seda que exhiben otros amuletos semejantes.<sup>17</sup>

Ahora bien, como anunciaba en el resumen, el objeto muestra ciertas particularidades, y esa circunstancia me ha llevado a realizar un análisis más detallado:

- a) La funda de cartón con la que se confeccionó la carterita que protege el impreso se hizo con un naipe, en concreto con una sota de oros: ¿es una mera casualidad o quien hizo la pieza escogió esta imagen de forma intencionada?
- b) El amuleto apareció —y esto sí resulta mucho más significativo— en una caja de hojalata en la que había cinco cordones umbilicales, los cuales, por

<sup>17</sup> Así, los hay mucho más ricos y elaborados, como el mencionado del Museo de Abizanda, confeccionado en damasco y seda, aunque es obvio que cada familia se haría con un objeto a la medida de sus posibilidades. Por supuesto, algunos de esos relicarios mágicos alcanzaban la dimensión de auténticas joyas cuando eran encargados por nobles y reyes. Pensemos, sin ir más lejos, en el *Credo de Carlos V* (Jiménez y Naya, 2022), una valiosa pieza que, entre otros textos, también contenía pasajes evangélicos.

supuesto, tenían que pertenecer a los cinco hijos que tuvieron mis abuelos. Mi padre fue el tercero de ellos.<sup>18</sup>

Pues bien, carezco por completo de información sobre el asunto del naipe. Puede que su presencia en el amuleto fuera resultado de una simple casualidad y que el autor —o, más probablemente, la autora— del objeto hubiera elegido al azar una carta de una baraja vieja para proteger el impreso. No obstante, la potencia evocadora de la imagen de la sota de oros —una mujer con poder relacionada con el mundo del dinero— invita a considerar que tal elección no fue meramente casual. En la rastra del museo de Abizanda el naipe utilizado fue el siete de espadas, que, como es sabido, es la carta que tiene el mayor número de espadas de toda baraja de guiñote. ¿Otra casualidad? Yo diría que no. Sus autores, los amos de Casa Cebollero de Bastarás (pueblo deshabitado de la sierra de Guara), debieron de pensar que era una buena idea proteger a sus retoños con la mayor cantidad posible de armas mágicas. En este caso, en cambio, tal vez se considerara más importante procurarles una protección de carácter crematístico. En cualquier caso, reitero, es posible que todo sea una mera casualidad y que la imagen no tenga ninguna relevancia simbólica especial. Yo, por mi parte, no tengo ninguna memoria personal de que en mi familia se concediera ningún significado especial a las cartas ni de que nadie jamás se hubiera dedicado a la cartomancia.

Ahora bien, lo que de ninguna manera puede ser atribuido al azar es el hecho de que estos evangelios aparecieran guardados en una caja junto a los mencionados cordones umbilicales. Quien decidió hacerlo lo hizo a conciencia y con toda la intención,<sup>19</sup> y esto sí resulta sumamente interesante: en lo que yo sé —y lo mismo en la bibliografía y en la documentación que he manejado—, no he hallado ningún vínculo entre los amuletos de este tipo y los cordones umbilicales,<sup>20</sup> lo cual nos hablaría, pues, de una práctica mágica desconocida y, desde luego, no documentada en la zona.

---

<sup>18</sup> Dicho sea de paso, fue también él quien, para mi horror, decidió tirar a la basura la caja con todo su contenido. Logré salvar los evangelios, pero no la caja ni, desde luego, los cordones umbilicales que guardaba. Ni siquiera tuve tiempo de fotografiarlos. Qué se le va a hacer.

<sup>19</sup> Mientras iba recabando información para el artículo, ha llegado a mis oídos la existencia de una costumbre vigente en nuestros días que consiste en guardar el cordón umbilical del recién nacido. Puede que sea un lejano eco de prácticas y creencias populares cuyo significado ya se ha perdido.

<sup>20</sup> Un examen general de la cuestión, en González y Timón (2018).

Con todo, afortunadamente sí he logrado documentar algún paralelo relativamente cercano en la monumental obra de Gutierre Tibón (1981), lo cual garantiza, además, que la conexión que se adivina entre el amuleto y el cordón umbilical no es meramente casual. Así, un informante anónimo —al que Tibón ubica en la provincia de Gerona en 1939 pero cuyo nombre y cuya localización exacta no concreta— menciona el empleo de placenta desecada como parte de ciertos amuletos protectores de los que también formaban parte los evangelios:

Siendo maestro en un pueblecito gerundense, me enteré de que sobrevivía la costumbre de desecar la placenta dejándola como pergamino, retales de la cual, junto con minúsculas ediciones del Evangelio, se encerraban en un escapulario que aseguraba al portador (si no lo profanaba abriéndolo)<sup>21</sup> contra la muerte por bala o ahogado. La eficacia crecía si la placenta estaba bendita; pero como los sacerdotes no se prestaban a santificarla, se recurría a un sacristán o monaguillo que secretamente colocaba la membrana sobre el ara y bajo el mantel del altar, al objeto de que, al bendecirse las especies de la misa, la placenta quedara santificada. Entre los soldados españoles enviados a Marruecos en 1921, conocí a varios protegidos de dicha manera. (Tibón, 1981: 65)

Como se ve, la relación resulta incontrovertible y, sobre todo, demuestra el vínculo que había entre los evangelios y las secundinas del parto como materiales eficaces para la confección de talismanes. La única diferencia estriba en que en el caso documentado por el antropólogo mexicano se trataba de un amuleto hecho con la placenta, y parece que los evangelios de mi casa familiar estaban protegiendo los cordones umbilicales.

He tratado de hacer algunas averiguaciones adicionales sobre la existencia de alguna creencia semejante a la descrita en la zona de Gerona y mis pesquisas han resultado infructuosas. Por ejemplo, en la *Encuesta del Ateneo* las noticias sobre el empleo de los evangelios son idénticas a las del resto de España:

---

<sup>21</sup> Por otra parte, y en relación con esta idea, referiré otra creencia popular altoaragonesa —transmitida en este caso por tradición familiar— que, de alguna manera, también tiene que ver con el poder mágico de abrir y cerrar los libros sagrados. Cuando en la iglesia había una bruja, el cura tenía el poder de dejarla atrapada en ella. Bastaba con no cerrar el misal tras la misa. La bruja quedaba aprisionada y no podía salir del recinto hasta que el cura cerrara el libro. Según oí referir de niño en mi casa, cierto párroco de la ciudad se dedicaba a hostilizar de esta manera a una desdichada bruja local llamada Maximina. No digo que lo hiciera, solo comento que en mi familia se hacían eco del rumor de que lo hacía.

El traje del recién nacido es un vestido largo que se conoce con el nombre de *bornus* o vestido de bautizo. Si no lo tiene la familia, la comadrona lo facilita por módico precio. Como amuleto se ponen unos evangelios, o sea, un librito que los contiene, el cual se forra con seda y bordado y se cuelga de la capita o traje que lleva el recién nacido para dicho acto. (Sant Feliu de Guixols, Gerona: 02966 [informante: no consta])

En Lérida, no obstante, he hallado alguna referencia a que el saco amniótico del llamado *parto velado* se conservaba y se guardaba para confeccionar talismanes:<sup>22</sup>

Es signo de buena suerte el nacer en Nochebuena, y si el alumbramiento es a las 12 de la noche, el niño tendrá una cruz en la lengua; también lo es el que el feto salga envuelto en la bolsa, atribuyéndose a esta virtud de talismán.

Esto entre la gente baja. (Sort, Lérida: 01834 [informante: Pablo Servat y Ribot])

Obsérvese que en este caso la creencia de que las secundinas poseen poder taumatúrgico parece restringido a aquellas piezas que salían intactas. En cambio, la noticia documentada por Tibón en Gerona no parece limitarse a ese caso específico, ya que da a entender que los amuletos que llevaban aquellos soldados de la guerra de África estaban confeccionados con sus propias placentas. Es como si, a pesar de ser ya adultos, sus seres queridos desearan devolverlos a la primera infancia y, de esa manera, se hallaran no solo bajo la protección de la palabra de Dios, sino, sobre todo, bajo el amparo de sus madres, que seguirían guardándolos simbólicamente a través de la placenta que las había conectado a ellos.

Así pues, todo lo dicho me lleva a pensar que en el amuleto que anduvo por mi casa familiar confluían varios niveles de creencias sociales e individuales. Mis abuelos —o más en concreto mi abuela, porque el asunto parece más propio de mujeres— decidieron acudir a un objeto bien conocido en las prácticas mágicas habituales de la zona para proteger a sus hijos del mal de ojo. Hasta ahí, todo normal. Lo que resulta más digno de mención es que, en este uso doméstico concreto, los evangelios adquirieron un conjunto de significados adicionales que no formaban parte de la tradición más extendida, de entrada porque la presencia del naipe de la sota de oros con que se

<sup>22</sup> A este respecto, resulta sumamente interesante la siguiente noticia de la *Encuesta*: “Una mujer de este pueblo cree que posee la virtud de no quemarse al llevar brasas en las manos, por la circunstancia de haber nacido con velo, es decir, envuelta en las secundinas” (Cinco Olivas, Zaragoza: 01828 [informante: no consta]).

confeccionó la carterita quizás tuviera un significado específico —o quizás no—. De todos modos, es indiscutible que el objeto fue utilizado para proteger los cordones umbilicales de los cinco hijos, o acaso para fabricar algún tipo de amuleto protector en el futuro.

En todo caso, y con esto cierro ya esta breve nota, no puedo dejar de señalar que en los últimos tiempos he publicado dos noticias relacionadas con creencias populares altoaragonesas, esta misma y otra que apareció en 2023, y ambas manifiestan vínculos culturales con el este peninsular de lengua catalana. En mi anterior artículo di a conocer una curiosa ceremonia de fecundidad del Pirineo aragonés descrita en latín cuyos paralelos más cercanos documenté en las islas Baleares; en este, mis indagaciones me han llevado a Lérida y Gerona. Tendrán que ser los especialistas en el tema quienes expliquen lo que yo simplemente he tratado de describir de la mejor forma que he podido.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA PINO, Ana, y Carolina NAYA FRANCO (2021), “Reliquias y materias preciosas legendarias propiciatorias del parto y protectoras contra alferecías y aojamientos”, en Carolina NAYA FRANCO y Juan POSTIGO VIDAL (eds.), *De la devoción al coleccionismo: las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*, Zaragoza, PUZ, pp. 213-240.
- ALVAR NUÑO, Antón (2012), *Envidia y fascinación: el mal de ojo en el Occidente romano*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Atlas etnográfico de Vasconia* <[https://atlasetnografico.labayru.eus/index.php/Remedios\\_protectores](https://atlasetnografico.labayru.eus/index.php/Remedios_protectores)>.
- Encuesta del Ateneo* <<https://encuestadelateneo.cultura.gob.es/AteneoCultura>>.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo (2019), “Notas a una oscura inscripción de la Bética (CIL II/ 5 510a): una interpretación lingüística y religiosa”, *Veleia*, 36, pp. 163-182.
- (2023), “Una nota sobre una extraña ceremonia de fecundidad en el Pirineo oscense en el siglo XIX”, *Argensola*, 133, pp. 189-194.
- GARI LACRUZ, Ángel (1989), “Algunos datos sobre costumbres de nacimiento en el Alto Aragón”, en *Homenaje a “Amigos de Serrablo”*, Huesca, IEA, pp. 235-254.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación, y M.<sup>a</sup> Pía TIMÓN TIEMBLO (2018), “Algunos rituales vinculados al nacimiento del ser humano”, *Anejos a Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 3, pp. 287-296.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2013), “La protección de la infancia”, en *Bebés: usos y costumbres sobre el nacimiento*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 43-50 <<https://www.cultura.gob.es/mtraje/dam/jcr:cb436dbd-ec82-49db-9dec-8926bdecd52a/catalogo-bebes-usosycostumbres.pdf>>.

- JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, y Carolina NAYA FRANCO (2022), “Un rico amuleto del ámbito cortesano: el librito-joya conocido como ‘Credo de Carlos V’ del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Specula*, 4, pp. 213-249.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1966), “Dos notas de folklore religioso levantino: evangelios de bautizo y peregrinos de representación”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXII, pp. 7-25.
- SALILLAS PANZANO, Rafael (1905), *La fascinación en España*, Madrid, Arias.
- TIBÓN, Gutierre (1981), *La tríade prenatal (cordón, placenta, amnios): supervivencia de la magia paleolítica*, México, FCE.

## DOS FÓRMULAS MÁGICAS DE RIBAGORZA CON ANTECEDENTES BÍBLICOS<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

**RESUMEN** Este breve artículo reflexiona sobre la adaptación y el uso dado a algunas invocaciones religiosas para convertirlas en el fundamento de potentes fórmulas mágicas que se recitaban como *oraciones* en Ribagorza. Concretamente se analizan dos, preparadas para castigar al malvado o, al menos, para evitar el mal, ya recogidas y dadas a conocer en *Argensola* por Gabriel Sanz Casasnovas.

**PALABRAS CLAVE** Ribagorza. Invocaciones religiosas. Fórmulas mágicas.

**ABSTRACT** This brief article considers how certain religious invocations were adapted and used as the basis for powerful magical formulas recited as *oraciones* in Ribagorza. It analyses two in particular, created to punish evildoers, or at least to avert evil, already collected and published in *Argensola* by Gabriel Sanz Casasnovas.

**KEYWORDS** Ribagorza. Religious invocations. Magical formulas.

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@gmail.com

<sup>1</sup> Agradezco al doctor Gonzalo Fontana Elboj sus acertados comentarios sobre este trabajo, que me han permitido ofrecer de él una mejor versión.

*Pulida magallonera*, una de las jotas aragonesas más bellas —especialmente en la prodigiosa voz de Camila Gracia—, tiene una letra, cuando menos, poco clara:

Pulida magallonera,  
anda y dile al santo Cristo,  
que cuando me llame al cielo,  
que me cante la Olivera.

Se comprende con facilidad el sentido general de la petición, pero no de un detalle fundamental. El devoto o devota que entona la jota se dirige a una joven de Magallón para que cuando él o ella esté a punto de morir le pida a Cristo —específicamente al santo Cristo con la cruz auestas, que es el patrón de Magallón— que le cante una canción, la *Olivera*, pero ¿qué pieza musical funeraria lleva por título la Olivera? Definitivamente, ninguna. Lo más probable, como ya apunta una entrada del blog del Centro de Estudios Borjanos fechada en 2019 (<https://cesbor.blogspot.com/2019/04/el-verdadero-sentido-de-una-famosa-jota.html>), es que la jota se refiera al responso *Libera me Domine*, el *Libera* o la *Libera*, que se cantaba ante el cuerpo del difunto para procurar su salvación.<sup>2</sup>

Por otro lado, la función mediadora de Cristo ante Dios Padre está descrita en fuentes bíblicas: “De ahí que pueda también salvar definitivamente a los que por él se llegan a Dios, ya que está siempre vivo para interceder en su favor” (Hebreos 7, 25); “Porque hay un solo Dios, y también un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también” (1 Timoteo 2, 5).

Un malentendido como el de *Pulida magallonera* genera adulteraciones en las palabras y cambios de sentido como consecuencia de una pérdida total o parcial del contexto. Las alteraciones se producen cuando el transmisor del mensaje desconoce su significado genuino y, de manera más o menos involuntaria, se ve impulsado a omitir algo o a hacer cambios. Los casos expuestos a continuación van un paso más allá. En las fórmulas ribagorzas analizadas, la tradición ha modificado a conveniencia ciertas

---

<sup>2</sup> Así se deduce de lo expuesto por Francisco Rodilla León en “Fuentes, variantes y transmisión del repertorio de difuntos en el ámbito hispánico: los responsos polifónicos *Ne recorderis* y *Libera me Domine*”, ponencia presentada en el II Congreso Internacional de la Comisión de Trabajo “Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista” (MEDyREN) de la Sociedad Española de Musicología (SEdM), celebrado en Borja en abril de ese año.

referencias bíblicas de partida para adaptarlas a unas circunstancias cotidianas muy concretas y para mejorar su eficacia. Por otro lado, cabe destacar que el vínculo entre la magia popular y la religión católica se estableció en fechas muy tempranas. A eso apunta una *defixio* (tablilla de maldición) hispana del siglo IV, estudiada por Gonzalo Fontana Elboj, donde se habría recurrido a la contramagia cristiana para neutralizar un hechizo pagano anterior por considerarse más poderosa en el contexto donde se realiza (Fontana Elboj, 2019a y 2019b).<sup>3</sup>

### EL MAL LADRÓN DE SAN ESTEBAN DE LITERA

Gabriel Sanz Casanovas en su trabajo sobre fórmulas mágicas de la tradición oral ribagorzana refiere varias peticiones que involucran creencias católicas. Es el caso de “Las doce palabras de Cristo”, fórmula registrada en la población de San Esteban de Litera que incluye deseos como “Revienta, ladrón, que las doce palabras de Cristo / bien dichas son”. Como la impetración está en castellano, Sanz (2023: 59-60) supone que fue introducida en la tradición oral ribagorzana desde esa lengua, o bien fue traducida a ella. Estaría, además, relacionada con otra fórmula, “Las doce palabras retornadas”, ampliamente difundida en la tradición oral iberoamericana, pero no para desear mal a un ladrón, sino como conjuro contra el maligno o como ensalmo curativo.

En ambos casos el origen de la fórmula hay que buscarlo en los Evangelios y en las siete palabras o últimas frases que Jesús habría pronunciado antes de morir en la cruz:

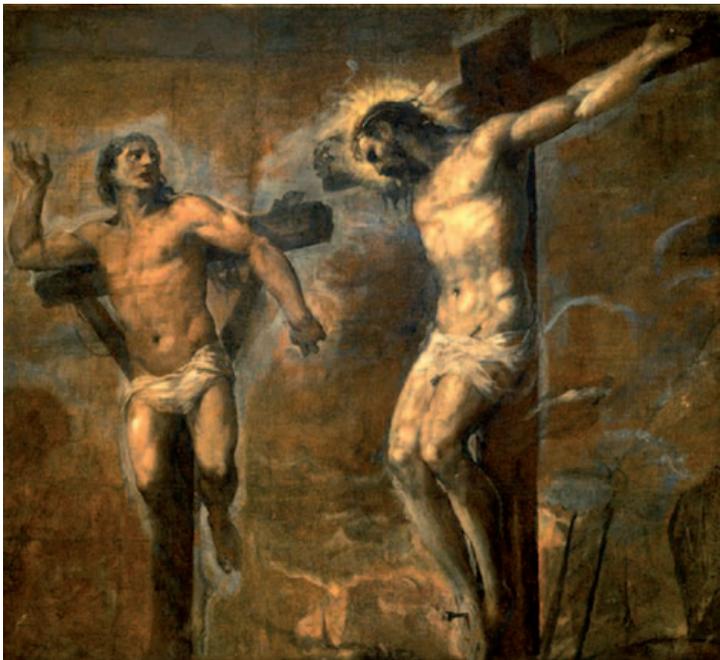
1. “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen”: “Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt” (Lucas 23, 34).
2. “En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso”: “Amen dico tibi hodie mecum eris in paradiso” (Lucas 23, 43).

---

<sup>3</sup> La *defixio* en cuestión es una tablilla de plomo reutilizada hallada en Fernán Núñez, provincia de Córdoba, y dada a conocer por Armin U. Stylow en 1998. Se trata de una pieza de muy difícil lectura e interpretación porque su segunda inscripción se ha realizado sobre la anterior. Precisamente por esta circunstancia, y por algunos elementos léxicos, Gonzalo Fontana considera que se trata de un caso de contramagia para anular el hechizo previo escrito en el mismo soporte. Además de este hecho, valorado por el autor como absolutamente excepcional, nos interesa especialmente para el caso que para contrarrestar la magia inicial se invoque a la Susana del Antiguo Testamento (Daniel 13) y al apóstol santo Tomás, en una expresión que evoca los *Hechos de Tomás* (20-24). Según Gonzalo Fontana, el uso de esos textos podría estar relacionado en la Bética con un priscilianismo temprano.

3. “¡Mujer, ahí tienes a tu hijo! ¡Juan, ahí tienes a tu madre!”: “Mulier, filius tuus est! Ibi habes matrem tuam Juan!” (Juan 19, 26-27).
4. “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?”: “¡Eli, Eli! ¿Lama sabactani? (Mateo 27, 46); “Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?” (Marcos 15, 34).
5. “Tengo sed”: “Sitio” (Juan 19, 28).
6. “Consumado está”: “Consummatum est” (Juan 19, 30).
7. “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”: “Pater, in manus tuas commendo spiritum meum” (Lucas 23, 46).

Las siete palabras fueron recopiladas y analizadas por el monje cisterciense Arnaud de Bonneval en el siglo XII y, gracias a los jesuitas, en el siglo XVII se convirtieron en motivo de reflexión piadosa para los fieles. San Roberto Berlarmino (1542-1621) impulsó su difusión al escribir el tratado sobre *Las siete palabras pronunciadas por Cristo en la cruz* unos años antes de su muerte. Poco después, el día de Viernes Santo



Tiziano, *Cristo y el buen ladrón*, ca. 1566. Óleo sobre lienzo. Representa la segunda palabra. (Pinacoteca Nazionale di Bologna. Foto: Wikimedia Commons)

de 1660, Francisco del Castillo (1615-1673), sacerdote jesuita de Perú, inició “las tres horas de agonía de Cristo nuestro Redentor” a partir de las últimas frases de Jesús. La larga ceremonia implicaba una “composición de lugar”<sup>4</sup> realizada por los fieles para recrear un acompañamiento a Cristo inmediatamente antes de su muerte durante la hora nona “con varios ejercicios de lección espiritual, de oración mental y vocal sobre las siete palabras que habló el Señor quando [estaba] pendiente de la cruz” (Buen-día, 1693: 198). Como la práctica se extendió por un amplísimo territorio americano, desde Nueva España hasta Chile (González Martínez, 2022: 57), se explica también el arraigo de “Las doce palabras retornadas” en Latinoamérica, sin duda una derivación popular de la iniciativa jesuita. Más tarde, la *Devoción a las tres horas de la agonía de Cristo y método con que se practicaba en el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima, extendida después a otras provincias*, se propagó por Europa; la primera edición de la obra en España fue impresa en Sevilla en 1757 (*ibidem*, pp. 57-58). Con esta obra también debió de llegar la citada variante popular que, a su vez, se modificó y dio origen a nuevas composiciones en la Península.

En las plegarias populares latinoamericanas y en la de San Esteban de Litera las palabras han aumentado hasta doce, otro número, como el siete, de especial simbolismo que alude a la universalidad o a la totalidad desde san Agustín (Esteban, 1990: 71), y en el caso altoaragonés se vinculan a un ladrón. Por qué se aumentó el número de palabras y a cuáles se refiere la oración de San Esteban de Litera no lo sabemos, pero podemos hacer suposiciones razonables. Volvamos al escenario histórico. Cristo habría pronunciado las siete palabras recogidas en los Evangelios entre los dos ladrones con quienes fue crucificado; de hecho, en la segunda de ellas prometió su salvación al *buen ladrón*. En el caso literano, y dado el carácter de la composición, hemos de pensar que una o varias de las cinco palabras no mencionadas en los textos canónicos fueron recreadas contra el *mal ladrón* para augurarle la muerte eterna —correlato opuesto a la salvación del *bueno*— y también, seguramente, una pronta y dolorosa muerte corporal, un deseo implícito y aplicable al *mal ladrón* de San Esteban de Litera.

---

<sup>4</sup> En los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio la “composición de lugar” está asociada a la “vista imaginativa”, con la cual el ejercitante compone un cuadro de referencia sensible para la práctica de un determinado ejercicio espiritual dentro del cual ha de colocarse él mismo como punto de referencia para el desarrollo de su oración.

### EL PODEROSO ÀNGEL DEL SALMO 33

Gabriel Sanz (2023: 64) informa de otra petición, esta vez en ribagorzano, útil contra el robo de un objeto o de un animal. En ella se invoca con vehemencia al “Àngel de trenta i tres” o “Àngel del trenta i tres” para que impida el delito:

A l'Àngel m'encomano,  
 a l'Àngel de trenta i tres:  
 que no siga lligat ni pres  
 ni de lladre acomés.  
 Llops i cans, els dènts serrats;  
 lladres i lladronas, las mans lligadas.  
 Tan guardat siga [lo que vòs]  
 coma Dèu va estar guardat a la crèu.  
 I un padrenuestro  
 a l'Àngel del trenta i tres. (VP)

De nuevo es clara la referencia bíblica. En esta oración se alude al poderoso ángel del antiguo salmo 33, hoy 34: “Vallabit angelus Domini in circuitu timentes eum et eripiet eos” (“El ángel del señor alzaré un valladar alrededor de quienes lo temen”) (Salmo 34, 8). San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* (cántico B, canción 16) se refiere a la capacidad de este ángel para contrarrestar la habilidad del demonio cuando quiere robar el gran tesoro que supone la virtud de un alma ya cultivada:

Y conociendo el demonio esta prosperidad del alma —el cual, por su gran malicia, todo el bien que en ella ve envidia—, a este tiempo usa de toda su habilidad y ejercita todas sus artes para poder turbar en el alma siquiera una mínima parte de este bien. Porque más precia él impedir a esta alma un quilate de esta su riqueza y glorioso deleite que hacer caer a otras muchas en otros muchos y graves pecados; porque las otras tienen poco o nada que perder, y esta mucho, porque tiene mucho ganado y muy precioso; así como perder un poco de oro muy primo es más que perder mucho de otros bajos metales.

Aprovéchase aquí el demonio de los apetitos sensitivos [...]; y a las veces levanta en la parte sensitiva muchos movimientos [...], y otras molestias que causa [...], de las cuales no es en mano del alma poderse librar hasta que el *Señor envíe a su ángel*, como se dice en el salmo (33, 8), *en derredor de los que le temen*, y los libra, y hace paz y tranquilidad, así en la parte sensitiva como en la espiritual del alma. (San Juan de la Cruz en Crisógono de Jesús, 1960: 890)

Además, el deseo “Tan guardat siga [lo que vòs] / coma Dèu va estar guardat a la crèu” remite al poder de la cruz de Cristo como detente o escudo contra el demonio. San

Juan Crisóstomo en su homilía 13, sobre la carta a los efesios, asegura que “magnum bonum est crux, salutaris armatura, clypeus inexpugnabilis adversans diabolo” (“la cruz es un gran bien, una armadura de salvación, un escudo inexpugnable que enfrenta al diablo”) (*PG*, t. 62, 1862, col. 277).

Sirva esta brevísima nota para rendir homenaje a las creencias populares que por su profundidad y su capacidad de aplicación se han mantenido vivas casi hasta la actualidad y que en algunos casos aún resuenan en nuestros oídos.

### BIBLIOGRAFÍA

- BUENDÍA, José de (1693), *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús, natural de Lima [...]*, Madrid, Antonio Román.
- CRISÓGONO DE JESÚS (1960), *Vida y obras de san Juan de la Cruz*, Madrid, [La Editorial Católica] (Biblioteca de Autores Cristianos, sección IV: Ascética y Mística, 15).
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo (2019a) “‘Leopardus latronatu fui’: un curioso caso de contramagia en una defixio cristiana tardía”, en Francisco PINA POLO y Silvia ALFAYÉ VILLA (eds.), *Dioses, sacerdotes y magos en el mundo antiguo*, Madrid, Trotta, 2019 (publicado como número extraordinario de *Bandue*, 11, pp. 341-355).
- (2019b), “Notas a una oscura inscripción de la Bética (CIL II2/ 5, 510a): una interpretación lingüística y religiosa”, *Veleia*, 36, pp. 163-182.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carlos (2022), “Las *Siete Palabras de Cristo en la cruz* de Francisco Javier García Fajer (ca. 1787)”, *Berceo*, 183, pp. 55-72.
- PG* = *Patrologia graeca*, ed. de Jacques-Paul Migne, París, 1857-1866.
- SANZ CASASNOVAS, Gabriel (2023), “*Dir la oracion: fórmulas mágicas de la tradición oral ribagorzana*”, *Argensola*, 133, pp. 51-67.



## **SECCIÓN ABIERTA**



## MUJERES ALTOARAGONESAS CON PODER EN LOS SIGLOS XII Y XIII: ABADESAS Y PRIORAS

María Dolores BARRIOS MARTÍNEZ\*

**RESUMEN** Entre las mujeres de la Edad Media que ejercían alguna forma de poder estaban las que gobernaban y administraban los monasterios femeninos cumpliendo notables funciones sociales y que podían llegar a ser influyentes en su entorno e incluso en ámbitos más amplios.

**PALABRAS CLAVE** Mujeres medievales. Siglos XII y XIII. Huesca (provincia). Santa Cruz de la Serós. Santa María de Casbas. Santa María de Sijena. Santa Clara de Huesca.

**ABSTRACT** Among the women of the Middle Ages who exercised some form of power were those who governed and managed convents. They performed notable social functions, and could become influential in their local area, or even further afield.

**KEYWORDS** Medieval women. 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries. Huesca (province). Santa Cruz de la Serós. Santa María de Casbas. Santa María de Sijena. Santa Clara in Huesca.

---

\* Exjefa del Centro de Documentación y Archivo de la Diputación Provincial de Huesca. doloresbarmar@icloud.com

El objeto del presente artículo es complementar uno anterior en el que se ponía el foco en mujeres que ejercieron el poder como *tenentes* o *dominas*.<sup>1</sup> Como ya se decía en él, el poder de las mujeres no estaba basado ni en la violencia ni en la fuerza, sino que derivaba de su carácter imprescindible para la sociedad en la que habitaban y de su capacidad de influencia en distintos niveles, independientemente de los condicionantes de la época, sobre todo eclesiásticos, si bien es verdad que quizá en el día a día de la mayor parte de las gentes medievales los sermones, las confesiones y los escritos eclesiásticos no tuvieran tanta importancia como hoy nos puede parecer. Es, por tanto, muy conveniente ampliar la mirada hacia ellas y sus actividades y considerar las decisiones que podían tomar y lo que estas podían influir en su entorno.

Hace ya unos cuantos años Agustín Ubieto publicó un estudio sobre la función histórica de los monasterios medievales de Aragón, que en un primer momento asumieron la organización y la administración de los valles en los que se enclavaban y se convirtieron además en focos culturales.<sup>2</sup> La mayoría eran masculinos y a veces de fundación privada, como el de Santa María de Ballarón,<sup>3</sup> de principios del siglo XI. Más adelante, cuando se fue ampliando el territorio y se bajó al llano, los monasterios fueron cauces importantes para la repoblación necesaria. A ese estudio remitimos, puesto que en esta ocasión solamente nos interesan las mujeres más notables que gobernaron esas instituciones.

En los dos siglos sobre los que ponemos la atención, XII y XIII, hubo cuatro monasterios femeninos de gran importancia localizados en la actual provincia de Huesca. Tres de ellos fueron de fundación real, y dos de estos, los de Santa María de Santa Cruz de las Sorores y Santa María de Sijena, tuvieron entre sus funciones la de acoger a las infantas reales si estaban solteras o viudas y a damas de la nobleza que se refugiaban en esos monasterios, a veces huyendo de matrimonios no deseados o peligrosos o de padres o hermanos tiránicos. En ellos esas mujeres disfrutaban de mayor libertad, mantenían su estatus, puesto que trasladaban de alguna manera su forma de vida al monasterio que las acogía, con sus sirvientes, sus ropas y sus joyas, y además podían tener una cierta vida intelectual, pues muchas de ellas sabían leer. El monasterio de Santa María de Casbas, de fundación nobiliaria, tiene unas características similares a

---

<sup>1</sup> Barrios (2023).

<sup>2</sup> Agustín Ubieto (1999).

<sup>3</sup> Fundado por doña Blasquita de Ballarón (Barrios, 2004: 89-100).

las de los dos mencionados más arriba. El tercer monasterio de fundación real es algo distinto. El monasterio de Santa Clara fue fundado más tardíamente, pertenecía a la orden franciscana y tenía carácter urbano.

De todos ellos nos fijaremos en las abadesas o las prioras más notables para poner de relieve las funciones que cumplían, las decisiones que debían tomar y las relaciones que mantenían con instituciones como la realeza o el papado y con obispos y nobles.

Ejercían un poder de gestión y administración de los bienes de los monasterios, de organización interna, con capacidad para sancionar los comportamientos no adecuados, y en ocasiones de defensa de la autonomía de sus centros. Defendían igualmente los derechos de sus monasterios participando en pleitos, bien directamente, negociando y llegando a acuerdos, o bien mediante procuradores ante las distintas instancias judiciales existentes.

### ABADESAS DE SANTA CRUZ DE LA SERÓS

Fue el monasterio femenino de aquellos primeros momentos. Según se cree, lo fundó Ramiro I, rey de Aragón (1035-1064), que en su primer testamento,<sup>4</sup> del 29 de julio de 1059, recomendó a su hijo Sancho que, si no le podía dar un marido adecuado a su hermana Teresa, la acogiera en Santa María de Santa Cruz de las Sorores y la dotara con algunas villas, conforme a su nivel social. Entregó a ese mismo monasterio a su hija Urraca, a la que dotó con una villa llamada *Arrenda* con su monasterio de Santa Eulalia y todos sus bienes y sus pertenencias.

La otra hija de Ramiro I, la condesa doña Sancha, viuda de Ermengol III de Urgel y al parecer sin descendencia, tuvo gran relevancia en la vida del monasterio<sup>5</sup> —aunque nunca fue monja— por los bienes que le donó, por lo bien relacionada que estaba y por su implicación en la política del reino.

Con las donaciones que aportaba la familia real y las dotes que entregaban al ingresar las mujeres de alto nivel social, el monasterio fue adquiriendo un gran patrimonio que las abadesas se encargaban de administrar y organizar.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Viruete (2013: docs. 134 y 146).

<sup>5</sup> Barrios (2004: 101-128), Agustín Ubieto (1999: 98 y ss.) y González Miranda (1956).

<sup>6</sup> Agustín Ubieto (1999: 102). Se muestra un mapa con los lugares que formaban el señorío de Santa Cruz de la Serós.

## Doña Endregoto

Hasta finales del siglo XI era la condesa Sancha la que se ocupaba de la administración del monasterio,<sup>7</sup> ya que no hay referencias a ninguna otra abadesa de la época en la que ella vivió.<sup>8</sup> Posteriormente la primera mención documentada, de junio de 1128, fue de doña Endregoto, que en esa fecha compró unos terrenos en el término de Alborge para hacer una acequia para Los Molinos, Lascasas y Conillena.<sup>9</sup>

Unos años más tarde, en 1134, entregó a don Benedet y a su mujer, Sancha, una serie de bienes en los lugares mencionados en el documento anterior para explotar dos molinos, entre otros bienes. A cambio el monasterio recibió dos buenas mulas cuyo valor se estimaba en 500 sueldos jaqueses y un buey que fue valorado en 12 cahíces de trigo. Anualmente, además, deberían pagar dos botos de aceite para la iluminación del altar de la Virgen. Como se puede observar, todos ellos eran bienes muy indicados para cubrir necesidades del monasterio. En 1135 recibió una donación de Ramiro II de su parte de las salinas de “Cercastiello y un excusado”.<sup>10</sup>

## Doña Urraca

El abadiado de doña Urraca comenzó el 20 de enero de 1138, y Ramiro II, como habían hecho sus antecesores, siguió beneficiando al monasterio ampliando sus bienes y sus rentas. La nueva abadesa vendió determinados bienes territoriales para que los repoblaran y obtuvo a cambio animales de labranza para una mejor explotación de sus propias tierras.<sup>11</sup> Buscaba además asegurarse el suministro de vino —alimento imprescindible, y necesario además para los oficios litúrgicos— mediante la donación de tierras más al sur para plantar vides.

Parece que el monasterio en esos momentos era bastante próspero y estaba bien gestionado, puesto que resolvió reclamaciones mediante acuerdos que implicaban cantidades importantes de dinero y, a su vez, podía prestar dinero.

---

<sup>7</sup> Antonio Ubieto (1966: docs. 4, 8 y 9).

<sup>8</sup> Debió de morir en 1097. En octubre de 1095 otorgó su testamento. Véase Barrios (2004: 115-116).

<sup>9</sup> Antonio Ubieto (1966: docs. 24-28).

<sup>10</sup> Antonio Ubieto (1988: doc. 52).

<sup>11</sup> *Ibidem*, docs. 29-35.

### Doña María de Baón

Entre el 2 de febrero de 1166 y marzo de 1172 la abadesa fue doña María de Baón y la priora Urraca de Larrés, que podría ser la abadesa anterior. La nueva abadesa había donado al monasterio todo el patrimonio de su propiedad que tenía en Baón. Fue elegida el día de la Purificación de la Virgen ante el obispo de Jaca y con la asistencia de varios parientes de doña María. Firmó un contrato para plantar vides en el término de Jaca.

### Doña Estefanía

En agosto de 1172 se inició el abadiado de doña Estefanía<sup>12</sup> que comenzó recibiendo del rey de Aragón Alfonso II la villa de Santa Cruz con todos sus bienes, sus pertenencias, sus derechos y sus usos, que hasta el momento habían correspondido al rey. De ella se han conservado más documentos que de las anteriores y, por lo tanto, conocemos un poco mejor sus actividades, que consistieron fundamentalmente en organizar y consolidar el ya importante patrimonio inmueble del monasterio procurando cambiar propiedades situadas en lugares lejanos y fuera de su ámbito de interés por otras más cercanas y valiosas, así como en entregar a censo heredades para obtener productos necesarios como grano, sal, aceite...

Por deseo de Alfonso II el monasterio se hizo cargo del castillo de Atarés con su villa y todos los bienes que le correspondían (el documento relaciona todas las aldeas que pertenecían a dicho castillo), tal como el rey los tenía. A cambio, Santa María de Santa Cruz le entregó al monarca las villas de Aísa y Villanúa con sus términos.

En 1190 doña Estefanía eximió a los hombres de Tenias —hoy Lastenias, despoblado de la provincia de Zaragoza— de pagar el censo de vino que solían dar porque entendía que suponía un fuerte gravamen por la pobreza del lugar.<sup>13</sup> A cambio les pidió que poblaran la villa y que quienes tuvieran buey para la labranza pagaran cada año dos arrobas de trigo y otras dos de hordio; los que no lo tuvieran pagarían anualmente la mitad de ese nuevo censo.

---

<sup>12</sup> Antonio Ubieto (1966: docs. 39-56).

<sup>13</sup> *Idem* (1985: 757).

A los habitantes de Sarasa los hizo libres y los eximió de cualquier censo, excepto el de hueste, y por ello los declaró *infanzones hostoles* y quedaron acogidos al fuero que tenían en Aragón los infanzones de esa clase.

Al año siguiente donó numerosos bienes inmuebles en Los Molinos y Lascasas a Galindo Piccator y a su familia, que debían pagar el censo anual de un nietro de mosto y el diezmo de la viña.

Por esas fechas de finales de los ochenta y principios de los noventa el monasterio estaba más estructurado y casi siempre firmaban, además de la abadesa, la priora, la sacrista y otras monjas cuyos cargos no se especifican.

Otras actividades de doña Estefanía fueron las de prestar dinero tomando en prenda diversos bienes y derechos y adquirir inmuebles que podían interesar al monasterio junto a los que ya eran de su propiedad.

Su último documento, del 20 de enero de 1200, es un acuerdo firmado con María de Asnamuerta y su hijo Domingo sobre unas casas y su heredad en Lorés.

## Guillerma

En mayo de 1204 ya había una nueva abadesa, Guillerma,<sup>14</sup> que figura como tal hasta septiembre de 1212. Hizo alguna permuta de viñas o las puso a censo, igual que hizo con una casa y un huerto para obtener aceite. Su último documento es de febrero de 1209.

## Doña Jordana de Aragón

El primer documento en el que figura como abadesa doña Jordana de Aragón, cuyo apellido podría indicar algún parentesco con la casa real, es del 26 de septiembre de 1212, cuando el rey Pedro II les concedió a ella y al monasterio de Santa Cruz la franqueza sobre unas casas situadas en Zaragoza, en la colación de San Felipe.

Un documento importante es el del 23 de octubre de 1218, por la renta que obtuvo de la franqueza de los hombres de Veral, a los que eximió de los servicios que

---

<sup>14</sup> Los datos de las abadesas se toman de los pergaminos del Archivo Histórico Nacional contenidos en la serie CLERO-SECULAR\_REGULAR, carp. 787-792.

prestaban al monasterio a cambio del pago anual de 50 sueldos jaqueses, cinco arrobas de trigo, cinco carneros, un congrio, un cuarterón de pimienta, cuarenta huevos y un nietro de vino.

Desaparece de la documentación, sin que sepamos la razón, entre 1225 y 1228. En enero de 1237 consiguió autorización para la construcción de un azud en Alborge para uso de los vecinos de Los Molinos y Lascasas.

El último documento de su abadiado es de marzo de 1241, aunque en 1246 continuaba como monja en Santa Cruz.

### Romana

La sucesora de doña Jordana de Aragón fue Romana, cuya documentación se inicia en marzo de 1242. Al año siguiente alcanzó un acuerdo de acatamiento de sentencia por un pleito sobre unas casas situadas en Huesca. El último documento en el que aparece, en el que autorizaba una compra de su predecesora, es de octubre de 1246.

### Sancha Jiménez

El abadiado de Sancha Jiménez duró muy poco tiempo, apenas un año, de abril de 1249 a marzo de 1250.

### Estefanía de Laín

La abadesa Estefanía de Laín comenzó el 28 de diciembre de 1250 dando a Juana de Jaca, sacristana, un lugar en la villa de Santa Cruz para que construyera en él una rueda de moler grano para uso y disfrute del monasterio.

Dos años más tarde hizo francos a los hombres de Los Molinos y Lascasas de los servicios que debían al monasterio a cambio de un censo anual de cincuenta cahíces de trigo, otros tantos de hordio y 60 sueldos jaqueses, todo ello entregado en las casas que tenía Santa Cruz en Huesca.

Quizá lo más interesante de su abadiado fue la regulación que hizo, junto con la priora Urraca Jiménez, de las raciones alimenticias que debían recibir las monjas, las cuales habitualmente tendrían para todo el tiempo cinco cuartales de pan y una cantidad

de vino.<sup>15</sup> En fechas especiales como Navidad, Año Nuevo, Pentecostés o el día de San Benito recibirían uno o dos canales, seguramente de carnero, puesto que era una carne muy apreciada entonces, o bien congrio. Como dato curioso se puede mencionar que se mandó a la enfermera que aumentara la ración de carne a las monjas que tuvieran la regla. El primer lunes de Cuaresma tendrían dos congrios. Se permitía además que la monja que lo solicitara pudiera tomar el vino sin agua, pero en la misma cantidad que las demás. En los aniversarios de las abadesas fallecidas no habría comida especial.

Aparte de esto, se establecía que se celebraría una misa solemne de aniversario por su alma tras el fallecimiento de doña Estefanía, así como tras el de la condesa (no se indicaba el nombre, pero es de suponer que se trataba de Sancha Ramírez), y también por las almas de todos los benefactores.

### Urraca Jiménez

El abadiado de Urraca Jiménez, que había sido priora anteriormente, comenzó el 8 de septiembre de 1268 y fue muy corto.

### Sancha Martínez de Canellas

Ya figura como monja Sancha Martínez de Canellas el 5 de mayo de 1281, cuando compra una heredad en Vintema a Gil de Ejea por 1100 sueldos jaqueses, cifra bastante importante, por lo que se supone que la adquisición será para el monasterio. Unos años más tarde, en diciembre de 1285, ya es abadesa. El 28 de julio de 1292, desde Barcelona, Jaime II le confirma el privilegio concedido por Jaime I el 6 de junio de 1255 a la abadesa doña Estefanía, que la exime del pago de la cena.

Doña Sancha Martínez de Canellas, estando en Huesca, en las casas de Santa Cruz, como abadesa y señora (sic) de Los Molinos, manda a sus vecinos que no vendan posesiones a ningún infanzón ni a religiosos u otras personas que estén exentas de pagar tributos. Como las que la antecedieron, puso a treudo determinados bienes y compró otros.

En octubre de 1310 la nueva abadesa era Teresa Pomar.

---

<sup>15</sup> Un cuartal de pan venía a ser un cuarto de hogaza. La cantidad de vino no se puede leer porque hay una mancha en el pergamino.

### ABADESAS DE SANTA MARÍA DE CASBAS

A finales del siglo XI se produjo la reforma cisterciense que rechazaba la evolución que habían sufrido los monasterios cluniacenses hacia la acumulación de riqueza.

El monasterio de Casbas, en la provincia de Huesca, se fundó en fechas algo posteriores a las del movimiento cisterciense, al que no perteneció en su origen. Tampoco se estableció en un emplazamiento semejante a los que solían elegir los monasterios de esa orden,<sup>16</sup> pero sí estaba rodeado de lugares poco poblados.

Su fundación se llevó a cabo por iniciativa de la condesa Oria o Áurea (de las dos formas se la llama en los documentos), hija de Bernard de Entenza<sup>17</sup> —cuyo linaje figuraba entre los de los ricoshombres aragoneses— y Garsenda. Contrajo matrimonio con Arnal Mir, conde de Pallars Jussà, del que fue su segunda esposa, hacia 1149. El conde fue tenente de numerosos lugares de Aragón<sup>18</sup> y apoyó a Ramiro II como sucesor de Alfonso I. La fecha de su muerte no se sabe a ciencia cierta, pero tuvo que ser posterior al mes de agosto de 1174.<sup>19</sup>

Doña Oria era una dama aragonesa muy influyente porque, tal como dice Agustín Ubieta, era señora jurisdiccional de varios lugares y poseía varias villas con sus castillos.<sup>20</sup> Pudo ser cuñada de la condesa Guillerma de Castellazuelo —casada con Artal IV de Pallars Sobirá—, cuyos hermanos, Peregrino y Pedro de Castellazuelo, confirman o son testigos de algunos de sus documentos.

Para la fundación de Santa María de Casbas buscó el apoyo del obispo oscense Esteban de San Martín, que el 5 de marzo de 1173 le dio licencia para llevarla a cabo en una finca propia de la condesa del término de Casbas, siempre que el monasterio mantuviera a salvo el derecho parroquial y la obediencia al obispo y a sus sucesores. Doña Oria se comprometió a todo ello, pero a su vez pidió que el futuro monasterio tuviera la protección del propio obispado y permaneciera libre y sin cargas “en honor de Dios y utilidad de las almas” por cuya salud se fundaba, como dice el

---

<sup>16</sup> Ascaso (1986: 19).

<sup>17</sup> Santiago (1914: 219).

<sup>18</sup> Agustín Ubieta (1972: 191).

<sup>19</sup> Antonio Ubieta (1987: 157).

<sup>20</sup> Agustín Ubieta (1999: 142).

documento.<sup>21</sup> Se reservó además la facultad de las monjas para elegir a su abadesa o a cualquier otra prelada, así como a su capellán.

Posiblemente en esos primeros momentos doña Oria se ocuparía de atraer a mujeres influyentes para que ingresaran en el monasterio, en plena construcción entonces. De hecho, la primera abadesa de Casbas, Isabel, no figura en los primeros documentos seguramente porque sería la condesa la que se haría cargo de la gestión de los asuntos que concernían a Santa María de Casbas. Se ocupó de dotar a su monasterio con suficientes bienes para su mantenimiento. Así, el 28 de julio de 1175 le donó veinticinco cahizadas de tierra en Cascallén y dos exaricos moros para que las trabajaran, pero las monjas debían aportar la mitad de las simientes y recibirían la mitad de lo que cosecharan.

El 24 de abril de 1178, con toda solemnidad, ante los reyes de Aragón Alfonso II y Sancha, firmantes también del documento, doña Oria, condesa de Pallars, para remedio de su alma, la de su hijo ya difunto Raimundo —conde de Pallars—, las de sus padres y las de todos sus parientes y amigos, donó al monasterio de Casbas, que ella misma había fundado a sus expensas, según dice, y a las monjas que allí servían siguiendo la regla de san Benito, la villa de Casbas, que tenía por derecho hereditario y que entregó al monasterio de Santa María con todos sus términos, sus derechos y sus pertenencias. Añadió además sus derechos sobre la población de Labagüerre —cercana a Torla—, la villa y el castillo de Morata de Jalón y Santa Agra —lugar no localizado—, así como una heredad en Ricla, una heredad con su almunia y cuatro exaricos en Alcolea de Cinca y otra almunia, dos molinos, tres campos, una viña y una casa en Peralta de Alcofea. Firmaron, además de la condesa Oria, don Peregrino de Castellazuelo y don Galín de Naya.

Un mes después, en el propio monasterio en el que al parecer residía, otorgó su testamento,<sup>22</sup> por el que legaba a su nieta, Balença, heredera del condado, puesto que su padre había muerto en 1177, Alcolea (de Cinca), Peralta (de Alcofea), Torres (de Alcanadre) y Arniellas —lugar hoy desaparecido—. Añadió todo lo que tenía en la zona del río Jalón, excepto lo que había donado por su alma, y retuvo la laguna de Ceya y un

---

<sup>21</sup> Agustín Ubieto (1966a: doc. 3), que en la última parte copia un documento posterior, y Durán (1965-1969, I: doc. 282), que parece transcribir el original.

<sup>22</sup> Agustín Ubieto (ed.) (1966a: doc. 7).

exarico en Agello, que donó respectivamente a Galicia y a Teresa, a las que no hemos identificado pero que podrían estar a su servicio. Las rentas que produjeran los bienes que dejó a Balença, de cuya educación se hicieron cargo ella y las propias monjas de Casbas con autorización del rey Alfonso II, las recibiría el monasterio hasta que la niña cumpliera ocho años.

Dejó a Pedro Panza a cargo del castillo de Alcolea y a don Blasco de Torres de los de Peralta y Arnellas, siempre que guardasen fidelidad a su nieta, que podría reclamárselos en cualquier momento y entonces deberían devolvérselos. A su segundo hijo, Arnald de Pallars, le legó la mitad de Ipas con los derechos que allí tenía, al parecer como legítima, porque anotó que ese legado se hacía con la condición de que no reclamase su parte en otras heredades. Además dejó un exarico que tenía en Cabañas (de Ebro) a la Orden del Temple y otro en Calatayud a la Orden del Hospital de Jerusalén.

Para el caso de que su nieta falleciera sin hijos o hijas<sup>23</sup> dictó las siguientes mandas: a su hermana Iusiana (o Juliana), condesa de Ampurias, le dejó Alcolea, excepto lo que ya había donado; Peralta y Torres de Alcanadre quedarían para el monasterio de Casbas, Arniellas para su sobrino Gómez, hijo de doña Blasquita, que debió de ser otra hermana de doña Oria; dejó otras mandas a don Pedro Ortiz, de la familia Lizana;<sup>24</sup> para don Íñigo de Abiego sería la heredad que tenía en Mores; a doña Toda, hija de Lopalinz de Abiego, le dejó un exarico en Calatorao y a don Pedro de Sos dos en Argello, y a Santa María de Casbas le legó toda la heredad que tenía en Ricla y la casa, los molinos y todo cuanto poseía en el regadío del Jalón.

En 1179 Alfonso II, rey de Aragón, conde de Barcelona y marqués de Provenza, confirmó y aprobó la fundación del monasterio con todos los bienes que la condesa le había donado. El documento se hizo en Huesca y lo firmaron los reyes Alfonso y Sancha y como testigos Sancho de Huerta, Marco Ferriz y muchos otros miembros de la curia allí presentes.

En 1182 la condesa había muerto. Así lo da a entender un documento del 30 de julio otorgado por su hijo Arnald de Pallars sobre un acuerdo con la abadesa Isabel y las demás monjas de Casbas por bienes que se habían disputado entre ellos. Estaba

---

<sup>23</sup> Me gustaría remarcar que en numerosos documentos medievales se hace mención por separado de hijos e hijas.

<sup>24</sup> Barrios (2015: 246 y ss.).

presente el obispo Esteban y firmó el documento junto con la abadesa; además firmaron Catalana<sup>25</sup> —cuyo cargo no figura—, Sorimunda —la priora— y Brunemunda —igualmente sin que se mencione su cargo—, de manera que en esos momentos el monasterio tenía ya una organización definida.

Por lo expuesto hasta ahora, doña Oria fue una gran dama aragonesa propietaria de bienes inmuebles importantes, cultivados en gran parte por exaricos moros y extendidos sobre todo por las zonas del Cinca, el Jalón y el Alcanadre. Tuvo, que sepamos, dos hijos. El primogénito, Raimundo, heredó el condado a la muerte de su padre, hacia 1174, y murió joven tres años más tarde dejando una hija de poca edad, Balença, que puso bajo la protección del rey de Aragón Alfonso II y la tutela de su abuela Oria, que la llevó consigo al monasterio que había fundado. Su segundo hijo fue Arnaldo de Pallars, mencionado anteriormente.

No parece que el matrimonio de Oria con el conde de Pallars Arnal Mir fuera feliz, ya que no lo nombra en su testamento ni siquiera para que se rece por su alma, como era habitual, y desde que fundó el monasterio residía en él.

Ruiz-Domènec, aparte de afirmar sin fundamento que Oria fue una dama catalana, y sin mencionar la fundación de Casbas, presenta un documento en el que están anotadas las fianzas que dio el conde de Pallars —cuyo nombre no figura— a su esposa, Oria, el día que la recibió como tal, para tenerla honorablemente según su poder todos los días de su vida, sana y enferma, y le entregó sus tres dotes, según se establecía en Aragón. Como fianzas figuran los aragoneses Rodrigo Pérez de Urrea y don Artal de Alagón.<sup>26</sup> Según los testamentos de Arnal Mir, esas dotes fueron los castillos de Arén, Montañana, Castigaleu y “Kastrum Sanctum”.<sup>27</sup>

En septiembre de 1185 Balença estaba casada con García Pérez,<sup>28</sup> que se titulaba conde de Pallars y era tenente de Daroca, Fraga y Huesca. Hacia 1190 el condado de Pallars se incorporó al reino de Aragón.

<sup>25</sup> Según Ricardo del Arco (1914: 179), era sobrina de la condesa Oria.

<sup>26</sup> Ruiz-Domènec (1995: 8).

<sup>27</sup> Antonio Ubieto (1981: 304-306; 1987: 248 y ss.).

<sup>28</sup> *Idem* (1987: 259).

## Isabel

Como se ha dicho anteriormente la abadesa Isabel apenas figuró en los documentos mientras vivió la condesa Oria. Isabel, cuya filiación desconocemos, llegó a un acuerdo el 30 de julio de 1182 con el segundo hijo de la condesa Oria, Arnaldo de Pallars, sobre varias iglesias por las que ambos pleiteaban. A partir de esa fecha ella desaparece de los documentos, no sabemos si porque había dejado de ser abadesa, aunque continuase en Casbas, o porque había fallecido.

## Doña Catalana

El abadiado de doña Catalana comenzó, según los documentos conservados, el 24 de diciembre de 1187.<sup>29</sup> Por tanto, hay un salto de cinco años que no es posible explicar. En ese momento la nueva abadesa compró un molino y una viña junto al río Formiga, en Casbas, por 400 sueldos jaqueses al matrimonio formado por Domingo y María. Aunque no se saben ni su apellido ni su procedencia, debió de pertenecer a la alta nobleza: ya hemos dicho que se creía que era sobrina de la condesa Oria, y Pedro II la menciona como pariente suya.<sup>30</sup> Fue una persona muy activa, como veremos, y quizá un poco conflictiva por su actuación independiente.

En noviembre de 1188 los reyes Alfonso II y Sancha acordaron con ella un cambio de bienes por el que doña Catalana entregaba el castillo de Morata con todos los bienes y derechos que le pertenecían a cambio de las villas de Bierge, Yeso y Sieso, igualmente con todos sus bienes y sus derechos.<sup>31</sup>

Era habitual que las abadesas o las prioras recibieran a las mujeres que solicitaban ingresar en el monasterio. Así, el 13 de febrero de 1190 doña Catalana acogió a Berengueta, a quien entregaron sus padres, don Guillermo de Peralta y doña Bergueta, hija de Fortunio de Bergua,<sup>32</sup> de familia muy conocida y seguramente relacionada con los Lizana. Como dote dieron toda la heredad que tenían en Labata, hecho que autorizaron los hermanos de Berengueta Guillermo, Jordán y Fortunio, que firmaron

---

<sup>29</sup> Ascaso (1986: 29-31) y Durán (1975: 137-145).

<sup>30</sup> Agustín Ubieto (1967: doc. 20).

<sup>31</sup> Sánchez Casabón (1995: doc. 482).

<sup>32</sup> Tenente de Ejea, Tauste y Uncastillo entre 1141 y 1187. Véase Agustín Ubieto (1973: 207).

también el documento. Dicha heredad pertenecía a doña Bergueta, que la había heredado de sus padres, y el documento incluía una cláusula que indicaba que, si la donante quisiera ingresar en el monasterio, deberían recibirla sin que aportase más dote que la que entregaba su hija Berenguela, la cual a los pocos años figuraba ya como priora del monasterio.

Un hecho importante del abadiado de Catalana fue la autorización del papa Celestino III en 1196 para que Santa María de Casbas perteneciera a la orden cisterciense. Además, se eximía de la jurisdicción diocesana al monasterio, que se acogía bajo la protección del papado confirmando sus bienes.

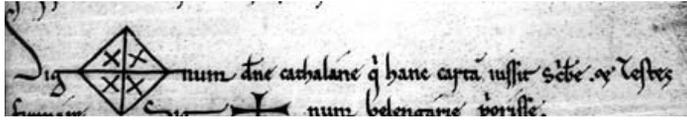
Catalana gestionó la administración buscando rentas que ayudaran a cubrir sus necesidades. Así, en enero de 1197 entregó a Miguel de Aguas una heredad en Sieso a cambio de un censo anual de dos libras de cera tres días antes de la fiesta de la Purificación de la Virgen como agradecimiento por los servicios que había prestado al monasterio.

En 1204 empezó una etapa de la vida de esta abadesa en la que no está muy clara su actuación.<sup>33</sup> En efecto, el 13 de junio de ese año doña Catalana, al parecer por su cuenta, ya que en el documento no figura como abadesa, compró a Pedro, abad de San Salvador de Oña, el monasterio de San Benito de Calatayud —que había sido colocado bajo la dependencia de Oña por Ramón Berenguer IV— con sus pertenencias, entre las que había libros, vestimentas, campanas y otros objetos litúrgicos, así como todo el territorio propiedad de ese monasterio con sus derechos, que incluían talleres artesanos, además de las villas de Tornos, con abundancia de prados, y Durón con sus viñas, todo ello por un precio bastante considerable, 2000 morabetinos.

¿Qué razón la llevó a comprar el monasterio de Calatayud? ¿Tenía ya en mente la fundación de otro monasterio de monjas en Burbáguena? ¿Quería emular a doña Oria, si ella también formaba parte de la nobleza? No lo sabemos, pero lo cierto es que a partir de ese momento ya no figura como abadesa de Casbas: la sucedió otra abadesa, llamada Catalana de Erill, y se puede comprobar por la diferencia de sus firmas, ya que en los primeros documentos que otorgó la abadesa sucesora solamente ponía su nombre de pila, lo que podría llevar a confusión.

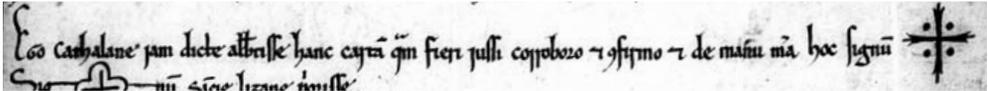
---

<sup>33</sup> Agustín Ubieto (1967: doc. 17).



*Signo de la abadesa Catalana.*

(DARA, Archivo Histórico Provincial de Huesca, Casbas\_0004\_A)



*Signo de la abadesa Catalana de Erill.*

(DARA, Archivo Histórico Provincial de Huesca, Casbas\_0025\_A)

En una fecha no determinada pero posterior a la del documento de compra de San Benito de Calatayud, el rey Pedro II donó a doña Catalana heredades en los términos de Burbáguena y Tornos y los sarracenos de Embid de la Ribera y, junto con su madre, la reina Sancha, heredades en Calamocha y Entrambasaguas —aldea de la comunidad de Daroca—, según nos informa ella misma en su testamento, del que hablaremos más adelante.

El 16 de diciembre de 1208 Catalana le compraba a Blasco Pérez por 600 morabetinos de oro toda su parte del castillo y de la villa de Burbáguena, así como el *dominium* y toda la heredad que tenía en sus términos, con todos sus derechos y sus bienes, según había recibido en la partición que habían hecho con su hermano Miguel, al que doña Catalana también debió de comprar su parte, aunque no se ha conservado el documento de compraventa.

Todavía a finales de julio de 1209 Guillerma, señora de Castelvell, le vendía todas las tierras que tenía en Aragón, con el visto bueno del rey Pedro II, por 3000 sueldos barceloneses.<sup>34</sup>

Hay, por tanto, en la documentación un salto entre junio de 1204 y diciembre de 1208 que nos impide conocer las actividades que llevó a cabo doña Catalana. Seguramente se ocuparía de la fundación del monasterio femenino de Santa María de Burbáguena.

<sup>34</sup> Alvira (2010: doc. 931).

Cabe también la posibilidad de que la dama que acompañaba a la reina Sancha y a la reina Constanza de Sicilia, que figura confirmando varios documentos,<sup>35</sup> sea la exabadesa de Casbas, a la que la reina Sancha le dejó en su testamento 200 morabetinos que le debía más las vacas que tenía el vicario de la reina y ciento cincuenta cahíces de trigo y otros tantos de hordio en Uncastillo y le encargó que recuperase los 4000 morabetinos alfonsís que le debía su sobrino Alfonso VIII, rey de Castilla.<sup>36</sup>

No obstante, el documento que más datos nos aporta sobre esta noble dama es su testamento,<sup>37</sup> que otorgó en septiembre de 1209 en Peralta de Alcofea. Por él podemos hacernos una idea de lo extenso de su patrimonio. El documento se realizó con licencia del abad de Morimond, en presencia de la abadesa de Casbas y ante doña Ozenda de Lizana, priora de Sijena. En primer lugar puso sus heredades, el monasterio de Casbas, la casa de Burbáguena, a sus mujeres y a sus hombres, especialmente a Juan Pérez, bajo el amparo del rey Pedro II. A continuación, relacionó todas las deudas que había contraído, que ascendían en total a 1188 morabetinos y 6518 sueldos y ochenta fanegas de trigo. Entre sus acreedoras son conocidas dos mujeres: María de Narbona, dama de la reina Sancha,<sup>38</sup> y María de Huesca, protegida de doña Catalana a la que dejó además algunos bienes en su testamento.

Las mandas más importantes son las que dejó al monasterio de Santa María de Burbáguena, que había fundado: las heredades que le había donado allí el rey más las que ella había comprado y otras fincas en Fuentesclaras, Calamocha y Entrambasaguas. Le dejó también el monasterio de San Benito de Calatayud y los demás bienes que adquirió con él, cuya compra, según nos cuenta, le valió una reprimenda del obispo de Huesca, al parecer por haberla comprado “contra derecho” y contra su alma, según dice el documento. Añadió a todos sus esclavos, salvo uno, que dejó a María de Huesca, y todo el ganado que poseía, además de reliquias (un *lignum crucis*) y ornamentos litúrgicos. Sin embargo, mandó a la abadesa de Casbas, Catalana de Erill, que fuera a Burbáguena y se llevara consigo a las monjas que habitaban allí, a cada una de las cuales había dejado su propio lecho, algo que resulta un poco contradictorio y

---

<sup>35</sup> Alvira (2010: docs. 299 bis, 804, 823, 828, 829, 833 y 834).

<sup>36</sup> Barrios (2017b: 133).

<sup>37</sup> Agustín Ubieto (ed.) (1966a: doc. 22).

<sup>38</sup> Barrios (2020: 17-38).

para lo que no tenemos explicación. Parece que a partir de entonces el monasterio de Burbáguena pasó a ser masculino.

Dejó a Santa María de Casbas una serie de bienes que procedían de Burbáguena, entre ellos varios frontales de seda, una excelente casulla blanca con franjas de oro y la *Majestad*, que seguramente sería una obra de arte religiosa que representaba a Cristo en majestad. Además, para la obra del monasterio dejó los 2000 sueldos que le debía el obispo de Zaragoza y la cosecha que tenía en Ejea más 500 sueldos que tenía que recibir de Pedro Arnaldo, baile de Pedro Fernández, seguramente señor de Albaracín en esos momentos.<sup>39</sup>

Dejó su mula *grifa* y 200 morabetinos de Castilla a su hermana doña Sibila —posiblemente la madre de Blanca de Antillón—. <sup>40</sup>

A la reina de Castilla le legó su heredad de Marcilla y la de Torrecilla y cuanto allí tenía para la obra de su monasterio de Burgos, Santa María la Real de las Huelgas, cisterciense también, y al mismo tiempo le encargó que, si quería, pagara por sí misma los 800 morabetinos que debía dar doña Catalana, sin especificar a quién.

Por otra parte, estableció que de los 500 morabetinos que tenía que recibir de la infanta Sancha, hermana del rey de Aragón, se dieran 200 a Sijena y 300 a Casbas.

En el documento siguen numerosas mandas y donaciones que nos informan de que tenía un gran patrimonio no solo en Aragón, sino también en Castilla. El testamento termina con un párrafo muy significativo que reproduzco traducido:

Por último, ruego a mi señor, el ilustre rey de Aragón, besando humildemente sus manos y sus pies, no por mis méritos, sino por considerar su piedad, su legalidad y sus *cosimenti*, que, según me quiso y me honró en vida, de la misma forma en mi muerte se compadezca de mi alma para que Dios se compadezca de la suya y proteja y custodie y no permita que se haga daño al monasterio de Casbas ni al de Burbáguena ni a mis hombres o a mis *dominas*, especialmente a Juan Pérez y a María de Huesca. Realmente sabe Dios la verdad, que nunca existió hombre o mujer en el mundo que más en paz se alejase de su señor de lo que yo me alejo de mi señor, el rey de Aragón, y que Dios, que es poderoso, lo premie en este siglo.

---

<sup>39</sup> Durán (1975: 143).

<sup>40</sup> Véase Barrios (2023).

Catalana debió de morir poco después. A juzgar por lo relatado hasta ahora, y a mi modo de ver, fue una mujer inquieta, emprendedora y no conformista, muy bien relacionada con la nobleza aragonesa, pero también con la monarquía castellana, y sobre todo muy cercana, como se puede deducir de sus palabras del párrafo anterior, al rey de Aragón. No parece que al dejar de ser abadesa de Casbas se desvinculara del monasterio: muy al contrario, mantuvo su autoridad, y lo demuestra el que mandase a la abadesa de entonces que fuera a Burbáguena a recoger a las monjas, como se ha dicho.

En definitiva, ejerció el poder, la dirección y la administración del monasterio de Santa María de Casbas, fundó otro monasterio en Burbáguena y quizá fue dama de compañía de la reina Sancha y de su hija la reina Constanza de Sicilia.

### Doña Catalana o Catalina de Erill

Durante el abadiado de doña Catalana o Catalina de Erill no hubo apenas donaciones ni expansión territorial. Quizá lo más significativo es que acogió como donado a Gazol, que se comprometió a ser obediente y fiel al monasterio mientras viviera, y a su muerte le deja 100 morabetinos alfonsinos de oro. Esto sucedía el 19 de febrero de 1214. Con anterioridad, en noviembre de 1206 había tenido lugar un cambio de un campo por otro entre la abadesa Catalana, con la aquiescencia de la priora Sancha de Lizana y el resto de la comunidad, y Sancho de Arniellas. Dos años más tarde, en 1208, el rey Pedro II otorgó al monasterio una extensión de tierra en Los Monegros para que la poblara, la roturara y pudiera llevar a pastar allí su ganado.<sup>41</sup>

Consiguió algún censo para el monasterio haciendo franca una heredad de Ramón de Hungría en Peralta de Alcofea a cambio de dos libras de cera anuales en febrero de 1215 y entregando un molino en Peralta de Alcofea a Juan Garcés de Bierge a cambio de dos cahíces de trigo y dos de hordio en diciembre de 1222.<sup>42</sup>

Además, en noviembre de 1223 estaba en Ricla acompañada por dos monjas de Casbas. No se indica la razón de ese viaje, pero sabemos que lo aprovechó para donar a Mozot de Albarbe, a su mujer, Iamila, y a sus hijos unas casas que tenía el monasterio en Calatorao.

---

<sup>41</sup> Ascaso (1986: 32).

<sup>42</sup> Agustín Ubieto (1967: 27 y 33).

Finalmente, hubo dos hechos importantes en ese periodo. El primero tuvo lugar en mayo de 1214, cuando doña Catalana entregó, con el consentimiento de la priora Sancha de Lizana y de la comunidad de monjas de Casbas, a Pedro, arcediano de Calatayud, y a Pedro Vidal, arcediano de Tarazona, el monasterio de San Benito de Calatayud junto con sus bienes más la iglesia y lugar de Lafoz, la villa de Miedes y unas heredades en Cadenas. Al parecer, antes de ese año de 1214 la abadesa había comprado ese monasterio, que, como sabemos, la anterior abadesa del mismo nombre había donado a la casa de Burbáguena, la cual, según la opinión de Antonio Durán, había sido ya dismantelada,<sup>43</sup> y seguramente todos los demás bienes que le había dejado en su testamento pasarían al monasterio de Morimond. Posteriormente el monasterio de San Benito se perdería por la intervención de la reina de Castilla, que se lo volvió a dar a los monjes de Oña.<sup>44</sup> El segundo hecho fue que doña Catalana de Erill tuvo que lidiar con ladrones y forajidos hasta el punto de que el 30 de septiembre de 1225 el papa Honorio II ordenó al arzobispo de Tarragona que velase por el monasterio de Casbas, ya que las monjas se habían quejado de los desmanes y los daños que sufrían.<sup>45</sup>

### Sancha de Lizana

Sancha de Lizana fue priora del monasterio desde 1206 y el primer documento que se conserva de ella como abadesa es de enero de 1235.<sup>46</sup> En él, con el consejo de don Roberto, abad de Rueda, “visitador” —equivalente a inspector— del monasterio, y el consentimiento de la priora doña Sancha Guillem y de toda la comunidad, eximía a los hombres de Sieso de la novena, la *preguera* y todos “los malos usos” debidos a Casbas, con la excepción de las sernas que debían cumplir en los momentos de cosechar, sembrar o vendimiar, a cambio de un censo anual de treinta cahíces de trigo y treinta de hordio más 2 sueldos jaqueses.

Esta abadesa seguramente sería la nieta de la tenente doña Sancha de Lizana,<sup>47</sup> que se había entregado a Montearagón para ingresar en San Martín de la Valdonsera

---

<sup>43</sup> Agustín Ubieto (1967: 35 y 26) y Durán (1975: 146).

<sup>44</sup> Durán (1975: 148) y Ascaso (1986: 33).

<sup>45</sup> Agustín Ubieto (1967: doc. 37) y Durán (1975: 147-149).

<sup>46</sup> Agustín Ubieto (1967: doc. 42).

<sup>47</sup> Barrios (2015: 246-248; 2023).

como *soror* en 1181, cuando debía de ser muy joven y, al parecer, no tenía familia directa. De allí pasaría a Casbas en un momento sin determinar, pero, como ya se ha dicho, desde 1206 ejercía como priora y quizá se hizo cargo del monasterio en el periodo del que no tenemos noticia de otra abadesa, entre 1225 y 1235, fecha esta última en la que se la documenta ya como abadesa.

Documentalmente su abadiado fue muy corto, ya que el último registro que se ha conservado es de 1240, cuando recibió como donado de la iglesia de Santa María Magdalena de Casbas a Domingo don Per, que aportó dos campos y dos viñas.

Anteriormente, el 19 de junio de 1236, había comprado a Juan de Aspes y varios familiares el lugar de Valduerrios, situado en Los Monegros, por 300 morabetinos alfonsinos, y en julio del año siguiente estuvo presente en el reparto del castillo de Bascués, cercano a Casbas.<sup>48</sup>

De nuevo hay un lapso de tiempo, entre 1240 y 1256, en el que no hay noticia documental de la existencia de una nueva abadesa. No obstante, quizá Sancha de Lizana participó en el traslado de monjas de Casbas al monasterio de Buenafuente del Sistol (Guadalajara), que en 1242 había donado la reina Berenguela de Castilla a su hijo el infante Alfonso, señor de Molina, y que este había vendido a su suegra al año siguiente por 4000 maravedíes con la condición de que se ocupase de instalar allí una comunidad de monjas.<sup>49</sup>

Dos años más tarde, el 1 de marzo de 1245, el obispo de Sigüenza y su cabildo concedieron que el abad de Huerta pudiera instalar monjas del Císter en Buenafuente, salvados los derechos episcopales, y unos meses más tarde, el 16 de mayo, el capítulo general del Císter comisionó a los abades de Pontigny y Monsalud para que instalaran en Buenafuente preferentemente monjas cistercienses de Casbas, asunto que a su vez encargaron al abad de Santa María de Huerta.<sup>50</sup>

El 1 de febrero de 1246, en Lyon, el papa Inocencio IV promulgó una bula, denominada *Religiosam vitam*, a favor del monasterio de Casbas mediante la cual le otorgaba la protección papal de sus bienes y la integraba totalmente, con todos sus

---

<sup>48</sup> Agustín Ubieto (1967: docs. 43 y 44) y Durán (1975: 150).

<sup>49</sup> Barrios (2017a: 70). El monasterio aún existe hoy y su tradición lo entronca con Casbas.

<sup>50</sup> Archivo del monasterio de Buenafuente del Sistol, docs. D-20, E-21, H-24 y G-23.



*Fuente de la iglesia del monasterio de Buenafuente del Sistol.  
(Foto: María Dolores Barrios Martínez)*

privilegios y todos sus derechos, en la orden cisterciense.<sup>51</sup> El 25 de junio del mismo año promulgó otra muy similar dirigida al monasterio de Buenafuente que comenzaba igualmente con las palabras *Religiosam vitam*.<sup>52</sup>

Las dos abadesas siguientes, doña Sancha Guillem y doña Inés de Ripas, no originaron documentos de importancia, con una excepción en el caso de la segunda, que el 8 de abril de 1275 nombra árbitros con Ato de Foces para solucionar la discordia motivada por el reparto y la división de los términos de Morrano, Yaso, Sieso y Castellnou.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Durán (1975: 150).

<sup>52</sup> Archivo del monasterio de Buenafuente del Sistol, doc. L-28.

<sup>53</sup> Agustín Ubieta (1967: doc. 60).

La última abadesa del siglo XIII, doña Urraca de Huerta, tuvo que enfrentarse al propio rey Jaime II por los impuestos que requería al monasterio.<sup>54</sup>

### PRIORAS DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE SIJENA

El monasterio de Sijena es de fundación real. La reina Sancha —esposa de Alfonso II, rey de Aragón y conde de Barcelona— empezó las gestiones hacia 1183-1184, y la elección del lugar —aunque tiene su correspondiente leyenda, parecida a la de muchos otros lugares de entonces— seguramente se debió a que se encontraba más o menos equidistante de las ciudades que los reyes más debían visitar, Huesca, Barbastro, Lérida y Zaragoza.<sup>55</sup>

La elección de la institución que había de regir el monasterio tampoco fue casual, ya que las órdenes militares habían adquirido gran importancia por su función repobladora y defensiva, y de la orden hospitalaria, en el caso de las mujeres, tal vez les atraía la función cuidadora que podían ejercer, aunque solamente fuera mediante las limosnas que recaudaban.

Era un monasterio dúplice de *dueñas* y *freires*, unas y otros bajo la autoridad de la priora, y desde el principio fue un lugar de acogida de mujeres nobles y también de infantas; de hecho, las cuatro hijas de Alfonso II y Sancha (Dulce, Constanza, Leonor y Sancha) estuvieron alojadas en el monasterio en diferentes momentos de sus vidas y por distintos motivos.

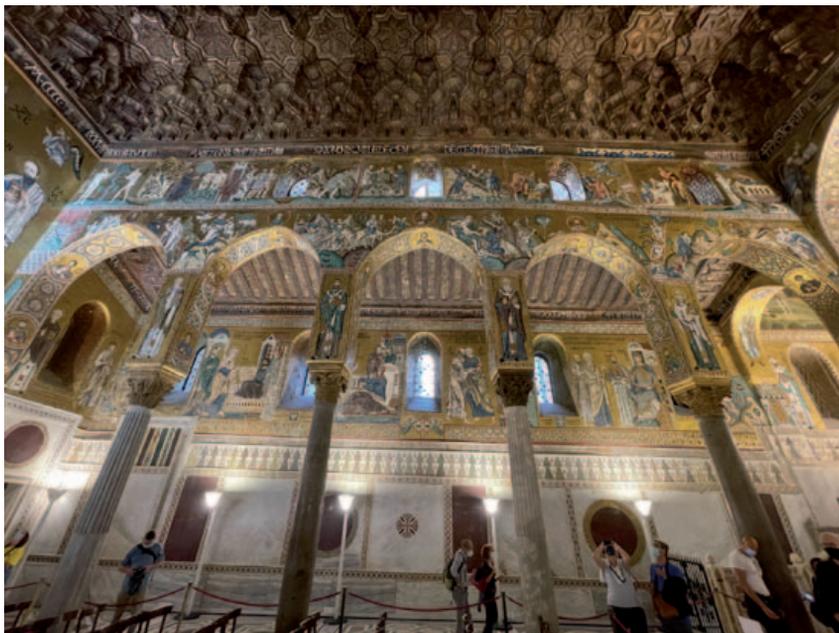
La reina Sancha no solo realizó numerosas gestiones para dotar a Santa María de Sijena del patrimonio que requería para su supervivencia, aportando incluso sus propios bienes y recibiendo también donaciones importantes de su marido, el rey, sino que además se ocupó de obtener la aprobación y las licencias de las instituciones concernidas, como la Orden de San Juan de Jerusalén o el papado. Igualmente se encargó de que la regla de san Agustín, que era la usada por los freires, se adaptase a las necesidades de un monasterio femenino, y esa regla se convirtió en modelo para los demás monasterios femeninos de España.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Durán (1975: 152-155).

<sup>55</sup> Barrios (2017b: 95-107). Véase también Agustín Ubieto (1990: 9; 1999: 11-15).

<sup>56</sup> Agustín Ubieto (1966b: 32-37) explica la regla de Sijena, por lo que no nos detenemos en ella.



Capella Palatina. Palazzo dei Normanni (Palermo, Sicilia). (Foto: María Dolores Barrios Martínez)

Mientras vivió la reina Sancha fue ella la que rigió y administró el monasterio. Se preocupó por las obras de construcción y se encargó de atraer a mujeres nobles para que ingresaran en la comunidad, de manera que las primeras dueñas que entraron en ella pertenecían a familias importantes de la nobleza aragonesa y también de la catalana.

Tras quedarse viuda el 24 de abril de 1196 continuó ejerciendo su papel como reina madre y tutora de su hijo, el nuevo rey Pedro II, hasta que cumplió los veinte años, según se establecía en el testamento de su marido. En ese momento la reina Sancha ingresó como *soror* en Sijena, aunque siguió atendiendo sus obligaciones reales.

Seguramente también fue la impulsora de la realización de las pinturas murales de la sala capitular y de otras estancias, quizá ayudada por su hija Constanza, reina de Sicilia.

### Ozenda de Lizana

La priora Ozenda de Lizana fue la primera abadesa efectiva, a pesar de que hay unas pocas menciones a prioras anteriores que no aportan apenas información sobre

ellas. Así, en un documento de abril de 1194 se menciona a la priora **Beatriz Cabrera**, que tomó bajo su protección a Guillermo y Sancho Garona con sus mujeres y sus hijos a cambio de un censo anual de 40 sueldos y dos vacas. Un par de años después la reina le escribió desde Daroca para darle instrucciones sobre ciertas normas para el monasterio. En diciembre de 1198, desde Huesca, la reina se dirigió a la nueva priora, **María de Estopiñán**, igualmente en relación con las normas que regían en el monasterio.

Ozenda de Lizana es mencionada por primera vez el 1 de abril de 1203, cuando doña Sancha, la reina, dio en su nombre al concejo de Huesca unos huertos y unas casas para construir la iglesia de Santa María de Salas. Pertenecía a la familia Lizana, una de las más conocidas e importantes de la época,<sup>57</sup> y era hermana de Marco Ferriz, Marquesa y Rodrigo de Lizana. No tenemos ningún dato de su vida seglar ni del momento de su ingreso en el monasterio de Sijena, aunque debió de tener lugar poco después de su fundación.

En ese primer documento la reina también la informaba de que iba a permanecer un tiempo más en Huesca porque estaba preocupada por la salud de doña Heche de Soteras, una de las primeras dueñas que ingresaron en Sijena, que debía de estar pasando una grave enfermedad, y quería permanecer con ella hasta que mejorase. También le decía que cuando volviera a su residencia del monasterio iría acompañada por varias damas que deseaban ingresar en él.

Como priora recibía a las mujeres que querían ingresar en el monasterio, y hay ejemplos documentados como el de María, viuda de Pedro Novales, que en marzo de 1206 entregó a sus dos hijas, Toda y Estefanía, para que tomaran el hábito y como dote donó una heredad en Huesca más la doceava parte que tenía en el molino de Lapetra, en el río Flumen. Hay otro caso interesante de solicitud de ingreso de una mujer casada: Guillerma, esposa de Pedro Folch, con su consentimiento, entró en el monasterio y aportó como dote un censo anual de 15 sueldos, pagaderos en enero, sobre unas casas que ella tenía en Lérida, donadas por su madre como ajuar.<sup>58</sup> Quizá aquí tenemos una muestra de separación matrimonial encubierta,<sup>59</sup> que no era algo infrecuente.

---

<sup>57</sup> Barrios (2015: 233-263).

<sup>58</sup> Agustín Ubieto (1972: docs. 42 y 45).

<sup>59</sup> Barrios (2020: 17-38).

En la primavera de 1208 se debió de celebrar la dedicación de la iglesia de Sijena, a la que asistieron tres reinas: la reina viuda Sancha; María, reina de Aragón y esposa de Pedro II, y Constanza, reina de Sicilia, hija de doña Sancha y hermana del rey. A ellas se añadirían familiares de las dueñas y otros invitados. Seguramente fue un acto de gran importancia y lujo por el hecho en sí y por los asistentes. Cuando la reina viuda doña Sancha escribió a la priora doña Ozenda para comunicarle su asistencia al acto aprovechó para decirle que le mandaba un maestro de obras para la iglesia y aconsejarle que lo hiciera trabajar mientras el tiempo fuera bueno.

Durante los primeros años de su priorato estuvo de alguna manera tutelada por doña Sancha, que, por otra parte, era muy respetada por las dueñas y trabajó incansablemente por dotar a su monasterio tanto de bienes materiales como de monjas. Muerta la reina, en noviembre de 1208, Ozenda de Lizana se dedicó a consolidar los dominios de Sijena, que se ampliaron gracias a donaciones del rey Pedro II como la de la villa de Candanos, realizada en mayo de 1209, a la que dos años después se añadió por compra todo el lugar por 8000 sueldos jaqueses que se pagaron a Sibila —viuda de Arnaldo de Erill, hermana de la abadesa de Casbas doña Catalana y madre de Blanca de Antillón— y a sus hijos, que lo tenían por donación de Alfonso II. El rey le hizo un nuevo donativo a Sijena, consistente en la villa de Lanaja, en marzo de 1212 y un mes más tarde le entregó la villa de Ballobar en pago por el dinero que Ozenda y el monasterio le habían prestado,<sup>60</sup> seguramente para mantener la guerra en el sur de Francia, que le costó la muerte.

La priora se preocupó por delimitar los lugares que pertenecían al monasterio, actualizar los censos y poner en explotación determinados bienes, e incluso por repoblar, como hizo en enero de 1217 con Candanos, cuyos términos entregó a treinta y siete pobladores a cambio de un tributo anual de ochenta cahíces, la mitad de trigo y la otra mitad de hordio.<sup>61</sup>

El monasterio de Sijena funcionaba entonces como archivo real; de ahí que doña Ozenda, como priora, recibiera en custodia cuatro cartas relacionadas con la dote y los esponsales de doña Constanza, hermana del rey Pedro y reina de Sicilia por su

---

<sup>60</sup> Agustín Ubieto (1972: docs. 55-60).

<sup>61</sup> *Ibidem*, docs. 61-66 y 74-76.



*Corona de la reina Constanza. Catedral de Palermo. (Foto: María Dolores Barrios Martínez)*

matrimonio con Federico Hohenstaufen y posteriormente emperatriz del Sacro Imperio.<sup>62</sup> Dos de esos documentos estaban autenticados con sellos de oro. Igualmente se guardaban en el archivo las enseñas reales que Pedro II debió de utilizar en Roma en su coronación.

Se ocupaba de la administración de los bienes del monasterio y también de reclamar las deudas incluso a su familia. En efecto, en mayo de 1215 Rodrigo de Lizana y su esposa, Armisén, manifestaron que debían a Sijena 500 morabetinos que había dejado al monasterio el difunto Marco Ferriz, hermano de Ozenda y de Rodrigo.<sup>63</sup> Como pago de la deuda el matrimonio donó a Sijena la villa y el castillo de Almonacid. Al año siguiente, Rodrigo, que decía ser hermano de Ozenda, canceló otra deuda del tes-

<sup>62</sup> Agustín Ubieto (1972: docs. 80 y 84).

<sup>63</sup> *Ibidem*, docs. 67, 72 y 81.

tamento de su hermano Marco Ferriz, que había dejado 600 morabetinos para comprar una heredad con cuyas rentas Sijena debería hacerle un aniversario cada año el día de su muerte, así como dar una comida para los pobres en esa misma fecha. Rodrigo aprovechó para donar él mismo, por su alma y por las de sus parientes, 400 morabetinos al monasterio. Para el pago de esas cantidades entregó la mitad que le pertenecía del castillo de Piedra, cercano a Huesca, más la mitad de una viña, quince campos y la mitad de un molino. En septiembre de 1217 Ozenda compró a don Vallés la otra mitad de ese castillo por 700 morabetinos. Durante el período de su abadiado el núcleo central de los bienes de Sijena pasó de 387 a 691 kilómetros cuadrados.

Ozenda debió de morir a finales de 1224, porque en junio de ese año todavía vivía y en enero de 1226 ya estaba su sucesora. Seguramente durante su gobierno se pudieron realizar las maravillosas pinturas de la sala capitular.

### Sancha Jiménez de Urrea

Sancha Jiménez de Urrea, una vez elegida priora tras la muerte de doña Ozenda de Lizana, convino con Foulques de Tornell, castellán de Amposta, la regulación de sus competencias respectivas, aunque el castellán insistió sobre todo en que vivieran bajo la regla y las constituciones de la Orden del Hospital.<sup>64</sup> La priora podría tener a su servicio dos sirvientas y nueve cabalgaduras, debería asistir anualmente al capítulo de Aragón y tendría que entregar de las rentas del monasterio un subsidio para Tierra Santa. El documento se firmó el 25 de enero de 1226 y con él se inició el intento del castellán de imponerse a las normas de Sijena.

Unos meses más tarde, Jaime I, considerando la importancia y la utilidad del monasterio, confirmó las donaciones que le habían hecho sus antecesores en Cambor, Alcalá, Farlete, Candanos, Yuberre, Sariñena, Lanaja y Monegros. Posteriormente eligió ser sepultado allí,<sup>65</sup> aunque finalmente lo fue en Poblet.

Durante el abadiado de esta priora se mencionan donados que estaban en el monasterio y otros que se ofrecían a él, pero quizá una de las adquisiciones más importantes fue la donación que hizo Poncio Hugón, señor de Alcolea de Cinca, que, por

---

<sup>64</sup> Agustín Ubieta (1972: doc. 105).

<sup>65</sup> *Ibidem*, docs. 106 y 107.

los ruegos de su hermana doña Alaydis, condesa de Armañac y donada de Sijena, le entregó una parte de su término de Alcolea que delimitó.

De nuevo el rey favorece a Sijena y el 1 de marzo de 1227, cuando estaba en Pertusa, puso bajo el dominio del monasterio el hospital de Bujaruelo con las dependencias monásticas, hospital que, según dice el documento, había sido fundado por su abuelo Alfonso II y en el que se atendía a peregrinos, freires, *sorores*, conversos, conversas, donados y donadas. Todos ellos deberían seguir las normas de Sijena y poner bajo su autoridad todos sus bienes.<sup>66</sup> Otra donación real importante se efectuó a finales de ese mismo año, cuando, estando en Zaragoza, Jaime I entregó al monasterio el castillo de Sariñena con todas sus pertenencias. Posteriormente le donaría otros bienes menores.

Recibió esta priora varias donaciones de María de Narbona,<sup>67</sup> que había sido dama de la reina Sancha y luego donada de Sijena. Como sus antecesoras, se ocupó de la administración de los bienes del monasterio. Así, vemos como reclamó al noble Guillermo de Cervera la deuda que tenía contraída con la institución, asunto en el que llegó a intervenir el papa Gregorio IX en junio de 1227 a favor de Sijena delegando en los obispos de Zaragoza y Huesca para que le exigieran el pago de cierta cantidad de aceite y otras cosas que debía. Recibió también las rendiciones de cuentas que presentaban los bailes de los distintos lugares que pertenecían al monasterio, como Guillermo, baile de Lanaja.<sup>68</sup>

Se mantuvo la obtención de recursos mediante censos sobre bienes del monasterio, pero hubo pocas compras. Una fue la de la villa de Bujaraloz,<sup>69</sup> que doña Sancha Jiménez de Urrea compró al prior de San Jorge de Alfama con el consentimiento del obispo de Zaragoza, aunque le ocasionó varios problemas con los habitantes de Pina de Ebro hasta que finalmente el 22 de mayo de 1230, desde Mallorca, Jaime I confirmó esa adquisición y unos meses más tarde la priora llegó a un acuerdo con los vecinos de esa localidad.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Agustín Ubieto (1972: docs. 111, 117, 125 y 126). Agustín Ubieto duda de esa localización, que, sin embargo, a mi modo de ver, es más correcta que la que propone de Bujaraloz, por la mención del paso de peregrinos.

<sup>67</sup> Barrios (2020: 28 y ss.).

<sup>68</sup> Agustín Ubieto (1972: docs. 114 [el original se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, pero se puede consultar en DARA] y 116).

<sup>69</sup> *Ibidem*, doc. 132.

<sup>70</sup> Agustín Ubieto (1990: 14; 1972: docs. 137 y 139).

En octubre de 1234 doña Oria Jiménez de Luesia, con el consentimiento de sus hermanos Gimeno de Luesia y Sancha Jiménez de Luesia, monja de Sijena, decidió ingresar en el monasterio como *soror* y le entregó la villa de Aguas con todos sus habitantes, sus derechos y sus pertenencias.<sup>71</sup> Poco tiempo después, en octubre de 1237, estaría al cargo de la enfermería del monasterio y luego sería priora.<sup>72</sup> En 1236 Sancha Jiménez de Urrea había entregado a Sancho Fernández, donado y familiar del monasterio de Sijena, todos los bienes de la villa de Aguas por un censo anual de cuatro cahíces de trigo y cuatro de hordio.

Jaime I favoreció nuevamente a Sijena con la entrega del castillo y la villa de Peñalba, que venía a cubrir un hueco entre Candanos y Bujaraloz, de manera que esa donación, realizada el 27 de octubre de 1235, supuso el límite máximo de expansión del núcleo central del patrimonio territorial de Sijena.<sup>73</sup>

### Doña Oria Jiménez de Luesia

Desde el punto de vista documental, el abadiado de la priora doña Oria Jiménez de Luesia comenzó el 2 de febrero de 1238, cuando Guillermo de Madrona, mercader, reconoció haber recibido de ella y de la comunidad de Sijena el pago de las deudas que habían contraído con él. Un mes más tarde el obispo de Zaragoza Bernardo de Montagut les donó la cuarta episcopal y los derechos que poseía en Bujaraloz.<sup>74</sup>

Una vez más Jaime I, aunque su interés en esos momentos estaba dirigido casi únicamente a la conquista de Valencia —lo que implicaría que Sijena fuera dejando de ser prioritario—, favoreció al monasterio y le entregó diez yugadas de tierra en Campanario y unas casas en Valencia el 12 de junio de ese mismo año, cuando se encontraba en el sitio de Valencia.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Agustín Ubieto (1972: doc. 142). En el documento se anota “Oria Ximénez de Lusia” y no está claro que pueda tratarse de Luesia o de Liesa.

<sup>72</sup> *Ibidem*, docs. 153 y 150.

<sup>73</sup> *Ibidem*, doc. 147 (el original se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, pero se puede consultar en DARA). Véase también Agustín Ubieto (1990: 14-15).

<sup>74</sup> DARA, ES/AHPHU – S/8/1 y S/8/2.

<sup>75</sup> DARA, ES/BC – ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/3564.

En abril de 1239 doña Oria llegó a un acuerdo con don Sancho Fernández, contra el que, al parecer, había habido alguna reclamación sobre el uso de un molino que había construido a sus expensas. Dos años más tarde tuvo que pactar también, por sí misma y por el concejo de Lanaja, con el señor de Alcubierre en relación con el deslinde y el amojonamiento de ambas villas.<sup>76</sup>

Más adelante, en 1250, después de una demanda de Juan del Cabiscol y sus hermanos, que reclamaban su derecho a los frutos de una suerte de tierra de Villanueva de Sijena, valorados en 300 morabetinos —que a su juicio les correspondían por ser esa suerte heredada de sus padres—, se dictó una sentencia arbitral favorable a la priora y a la comunidad de Sijena, aunque el pleito continuó al año siguiente, en esa ocasión a causa de una huerta.

En enero de 1246 se redactó una escritura de amojonamiento, otorgada por la priora y la comunidad de Sijena, por una parte, y el concejo de Ontiñena, por la otra, del vedado de Sijena y el término de Ontiñena.

Igualmente contribuyó a generar ingresos el fomento de la repoblación de determinadas zonas. En este sentido, en mayo de ese mismo año de 1246 se cedió en usufructo una heredad y parte del vedado de Cajal a cuarenta pobladores de Villanueva de Sijena, a los que se les concedió el derecho de riego y el régimen jurídico del fuero de la localidad.<sup>77</sup>

Una de las donaciones nobiliarias más importantes de ese periodo, en el que ya empezaban a escasear, fue la que hizo en 1252 Rodrigo de Lizana, que entregó un *cap de manso* que tenía en la villa de Olivito, dos casales situados en la misma villa, una era, un *ferragenal*, dos *dembas* y treinta y seis campos situados en diversos lugares de distintos términos.<sup>78</sup>

### Doña Urraca de Entenza

Parece que Doña Urraca de Entenza comenzó su mandato a finales de 1253, momento en el que intervino, mediante procurador, en un recurso presentado al obispo

---

<sup>76</sup> DARA, ES/AHPHU – S/8/16 y S/9/21.

<sup>77</sup> DARA, ES/AHPHU – S/9/6 7 y ES/AMS – P/0100.

<sup>78</sup> DARA, ES/AHPHU – S/10/9.

de Huesca contra la sentencia que dictó en el pleito que mantenía el monasterio de Sijena con Guillermo, Isabel, María y Pedro Jiménez de Tarba sobre unos bienes que debieron de pertenecer a María de Narbona y a Juan Villán, pleito que continuaría en años posteriores.<sup>79</sup>

En enero de 1254 concedió carta de población a los habitantes de Bujaraloz con los mismos privilegios que tenían los de Lérida.

Un hecho significativo es la concesión hecha por el rey Jaime I a la priora y la comunidad de Sijena para que pudieran tener un mercado semanal los martes en Sena. Además, el rey tomó bajo su protección a los mercaderes, sus animales y sus mercancías en sus viajes de ida y vuelta hacia ese mercado. Este privilegio real se otorgó el 13 de junio de 1256.<sup>80</sup>

Su último documento conservado es de 1259, sin mes ni día. En él recibía como *cofrade* (parece que es la primera vez que se documenta esta modalidad de asociación con Sijena) a Raimundo de Raes.

### Doña Toda Ortiz de Lizana

Debió de ser hija de Pedro de Alcalá y nieta de doña Marquesa, hermana de una de las primeras prioras de Sijena, doña Ozenda de Lizana, mencionada más arriba.<sup>81</sup>

Su primer documento es de enero de 1260. Como sus antecesoras, se dedica a obtener ingresos para el monasterio mediante la colocación de bienes patrimoniales a censo, bien en especie, o bien en dinero. Quizá uno de los hechos más interesantes fue el que se refleja en un documento otorgado el 22 de noviembre de 1262 por el que la priora, junto con doña María López de Albero —que tenía varios cargos en el monasterio, entre ellos el de subpriora—, dio a don Domingo de Remolinos y a su mujer, doña Galiciana de Lisón, un manso con sus casas, sus casales, sus molinos y otros bienes en la aldea de Villora, situada en el término de Morella, por un censo anual de 100 sueldos reales de Valencia que se habían de pagar el día de San Miguel.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> DARA, ES/AHPHU – S/10/14 y S/10/15.

<sup>80</sup> DARA, ES/BC – ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/3567.

<sup>81</sup> Barrios (2015: 261-262).

<sup>82</sup> DARA, ES/AHPHU – S/11/20.

Un año más tarde firmó un acuerdo con la abadía de Montearagón sobre la acequia del Flumen a su paso por Quicena.

En febrero de 1264 tuvo que mediar entre los hombres de Sena y Villanueva, por una parte, y los de Urgellet, por la otra, por el uso de los pastos.<sup>83</sup> En ese mismo año Jaime I autorizó que Sijena pudiera extraer anualmente hasta cien cahíces de sal de las salinas de Bujaraloz sin pagar peaje o lezdas por su transporte al monasterio. A la vez anuló la concesión que había hecho de doscientos cahíces de las salinas reales de Naval.<sup>84</sup>

Además, el 5 de febrero confirmó la regulación que había hecho doña Toda Ortíz de Lizana con la comunidad acerca del plazo que se debía dar a quien quisiera ingresar como *soror* en el monasterio, fuera del cual ya no se le admitiría. Unos meses más tarde el rey acudió de nuevo al monasterio, en esa ocasión para obtener de él 1100 morabetinos de 7 sueldos cada uno por la venta del monedaje que debía recaudarse en septiembre en Lanaja, Bujaraloz, Candasnos y otros lugares.

El último documento otorgado por esta priora es de abril de 1266. En él hizo donación a las monjas de Sijena, por la redención de sus pecados y los de sus sucesoras, de 500 sueldos jaqueses anuales, que se habrían de recibir por la fiesta de San Miguel, sobre las rentas de Miquera, que compró por 1100 morabetinos a los manumisores de Esteban Salinas, vecino de Huesca.<sup>85</sup>

### Doña Elisenda de Querol

El priorato de Doña Elisenda de Querol comenzó documentalmente en marzo de 1268, por lo que hay casi dos años de los que no han quedado noticias de lo sucedido con la priora anterior. Por su nombre y sus apellidos, parece que doña Elisenda era de origen catalán.

El 26 de agosto de 1269 Jaime I dio fe de la función de archivo real que cumplía Sijena al reconocer a la priora que, por mandato suyo, ella le había entregado a su hijo

---

<sup>83</sup> DARA, ES/AHPHU – S/11/24.

<sup>84</sup> DARA, ES/BC – ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/3571, ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/3577 y ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS /3569.

<sup>85</sup> DARA, ES/AHPHU – S/12/7. En septiembre de ese mismo año se la menciona como priora todavía.

el infante Jaime las cartas y las escrituras que se guardaban en el monasterio sijenense relacionadas con las tierras de Mallorca, Montpellier, el Rosellón y el Conflent, de las que el infante era heredero.<sup>86</sup>

Un documento curioso nos informa de la posible huida de doña Toda Pérez de Bolea de un matrimonio no deseado mediante su ingreso como monja en Sijena.<sup>87</sup>

Como en momentos anteriores, durante su priorato se siguieron recibiendo donados.

A finales de 1275, mediante un procurador, el monasterio se sometió al arbitraje de don Ferriz de Lizana en la controversia que mantenía con el concejo de Pina por el vedado de Farlé en relación con la leña, la caza, las aguas, las hierbas, etcétera, con pena de 1000 morabetinos para la parte que no cumpliera lo acordado.<sup>88</sup>

El último documento de doña Elisenda es de septiembre de 1276.

### Doña Inés de Benavente

Entre el priorato anterior y el de doña Inés de Benavente hay un hueco de más de seis años. El primer documento conservado de doña Inés es el del nombramiento de fray Juan de Caldariza como procurador del monasterio, fechado el 21 de febrero de 1283.

En abril del mismo año el infante Alfonso aceptó la solicitud de la priora de que el mercado semanal que se celebraba los martes en Sena se pudiera realizar en adelante los lunes.<sup>89</sup>

Al año siguiente el monasterio pleiteó con doña Ermesenda, viuda de Domingo de Estada, soldado, por 100 mazmudinas de oro que debía a Sijena. El justicia de Monzón dio al monasterio en compensación tierras de olivar.

El 25 de marzo de 1288 Inés de Benavente, como priora de Sijena, junto con los demás cargos del monasterio, reconocía deber a doña Urraca de Espinel y a don

---

<sup>86</sup> DARA, ES/BC – ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/3572.

<sup>87</sup> Barrios (2020: 26).

<sup>88</sup> DARA, ES/AHPHU – S/13/14.

<sup>89</sup> DARA, ES/BC – ARXIUHISTORIC\_PERGAMINS/1749 y ES/AHPHU – S/14/3.

Raimundo de Sijena, que vivían en Barbastro, 1267 sueldos y 3 dineros jaqueses por distintos suministros de grano, aceite y vino. Un año más tarde la deuda de Sijena con ellos había aumentado considerablemente hasta llegar a los 5900 sueldos, de los que la priora les abonó 500.<sup>90</sup>

Interesante es el documento por el que doña Inés de Benavente nombró procuradora a doña Vallesa de Orós, monja del monasterio, para recaudar todos los tributos que se debían en la ciudad de Huesca, en el barrio de Papafigos. Se otorgó el 3 de marzo de 1290.<sup>91</sup>

Y en mayo la priora cedió a don Guiral del Muro, caballero y vecino de Zaragoza, la villa de Alcalá con todos sus términos y sus pertenencias durante diez años a partir del día de San Miguel de septiembre siguiente a cambio de un censo de ochenta cahíces anuales de la medida de Pina, mitad de trigo y mitad de hordio, que se habrían de pagar el día de Santa María de agosto.

El rey Alfonso III ordenó en mayo de 1291 a Domingo de Roda restituir al monasterio de Sijena y a los hombres de Lanaja 3000 y 1000 sueldos jaqueses respectivamente.<sup>92</sup>

### Doña Teresa Jiménez de Urrea

Ese mismo año de 1291 se iniciaron los problemas que hubo en el monasterio por la elección de la nueva priora debido a la división de las dueñas en dos bandos enfrentados, conflictos que llevaron a la excomunión de doña Teresa Jiménez de Urrea.<sup>93</sup>

El problema continuaba en abril de 1293, cuando Bernardo Arestot, juez delegado del obispo de Urgel, ordenó a un oficial ilerdense que pusiera en la catedral y en todas las iglesias dependientes de Sijena la orden de excomunión de la priora y el convento de Sijena en tanto no obedecieran a Bernardo de Miravalles, vicecastellán de Amposta.

---

<sup>90</sup> DARA, ES/AHPHU – S/14/12 y S/14/13.

<sup>91</sup> DARA, ES/AHPHU – S/14/17 y S/14/18.

<sup>92</sup> DARA, ES/ACA – DIVERSOS SIGENA/P20.

<sup>93</sup> DARA, ES/AHPHU – S/14/12, S/14/13, S/14/21, S/14/22 y S/15/3 y Agustín Ubieta (1966b: 40 y ss.).

El 7 de abril de 1294 Bernardo de Arestot mandó a doña Teresa Jiménez de Urrea, priora de Sijena, y a su comunidad que acatasen la sentencia pronunciada en la causa entre fray Bernardo de Miravals, vicecastellán de Amposta, y el monasterio, y el mismo día puso al vicecastellán en posesión de Sijena, en vista de la contumacia de las dueñas y de acuerdo con la carta del papa Nicolás IV del 21 de mayo de 1290 y la del obispo de Urgel del 18 de mayo de 1291.<sup>94</sup>

A pesar de esos hechos, cuando fray Bernardo de Miravals presentó a doña Teresa la sentencia mencionada esta le respondió que quería deliberar sobre ella, por lo que el vicecastellán le prohibió recibir monjas, partes, donados o donadas sin su permiso. Sin embargo, la priora y la comunidad se mantuvieron en la administración cobrando y pagando deudas y poniendo a censo bienes por medio de procuradores.

En 1297 de nuevo actuó como priora doña Teresa Jiménez de Urrea, y el 31 de enero el papa Bonifacio VIII concedió a la orden de San Juan de Jerusalén y a sus hombres, sus mujeres, sus siervos y sus benefactores el privilegio de no ser excomulgados y estableció que ningún prelado pudiera dictar sentencias de excomunión ni de interdicción contra los clérigos, los capellanes, los hombres, las mujeres y los benefactores ni contra los que molían en los molinos de la orden y cocían el pan en sus hornos.<sup>95</sup>

El 29 de mayo la reina Blanca de Aragón puso bajo su protección el monasterio y a Teresa Jiménez de Urrea, que continuaba como priora al cambiar de siglo.<sup>96</sup>

### ABADESAS DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE HUESCA

Realmente solo podemos hablar de una abadesa: el que el monasterio fuera de fundación más tardía que los anteriores y los quince primeros documentos conservados sean de carácter privado hace que la primera referencia a ella, en la que ni siquiera figura su nombre todavía, sea de 1279.

Nos encontramos ante un tipo de monasterio distinto, al menos en sus primeros momentos. Pertenece a la orden franciscana en su vertiente femenina, que se llamó al principio *de San Damián* porque fue fundada en 1212 por san Francisco y santa Clara

<sup>94</sup> DARA, ES/AHPHU – S/15/7, S/15/8 y S/15/10.

<sup>95</sup> DARA, ES/AHPU – S/10/21 y S/16/3.

<sup>96</sup> DARA, ES/ACA – DIVERSOS SIGENA/P4.

en la iglesia de San Damián, cerca de Asís. Luego sus monjas tomaron el nombre de *clarisas*, aunque en los documentos oscenses se las menciona como *menoretas*. Su voto de pobreza las hacía depender de donaciones y limosnas. Además, era un monasterio urbano por su cercanía a la ciudad de Huesca.

Fue también de fundación real por la participación de la reina Constanza, esposa de Pedro III, aunque no se sabe la fecha cierta, que tuvo que ser entre 1262 y 1268. No hay muchos datos sobre la actuación de doña Constanza en favor del monasterio, pero el hecho de que la mención de la primera abadesa fuera tardía quizá signifique que la reina —que en aquellos momentos todavía no lo era, ya que su marido era todavía infante— asumió gran parte de las funciones de la administración del monasterio. Sin duda fue ella la que influyó para las indulgencias que concedieron Benedicto —arzobispo de Tarragona— en febrero de 1268, Jazberto —obispo de Valencia— en 1276 y Raimundo —obispo de Vich— en 1277 a los que dieran limosnas para las monjas de Santa Clara.<sup>97</sup>

Por su parte, en junio de 1268 el infante Pedro tomó bajo su protección el monasterio y a las “monjas de San Damián” y ordenó a todos sus oficiales que observaran e hicieran cumplir su mandato.

Otra forma de financiación que obtuvieron las *menoretas* de Huesca fue la institución de capellanías, la primera de las cuales fue la de Artal de Huerto, que el 10 de febrero de 1276 había revocado la capellanía que había ordenado en un testamento anterior para que se hiciese en San Miguel de Foces y después eligió su sepultura en Santa Clara y dotó la capellanía con toda la heredad que tenía en Arbaniés y sus términos y en la villa de Castejón de Arbaniés y sus términos. Tendría que haber un capellán que la atendiese y rezase por él, por su mujer, doña Sancha Ruiz, y por su hijo Martín Ruiz, y sus herederos le darían 50 sueldos anuales más otro tanto en “pan et en vino et en companage”. La capilla debería dedicarse a santa María Magdalena.<sup>98</sup>

Ya se ha dicho que en 1279 se hacía referencia a la abadesa sin dar su nombre. Se trataba de un documento otorgado por Pedro III en el que cambiaba unos campos de la abadesa y las monjas de Santa Clara para el monasterio y las dependencias que se estaban construyendo por unas casas y un corral en Huesca más los 500 áureos que la

<sup>97</sup> Agustín Ubieto (1967: docs. 16, 20 y 21). El documento 17 es el otorgado por el infante Pedro.

<sup>98</sup> *Ibidem*, docs. 2 y 19. *Companage* hace referencia a todo aquello que acompañaba al pan, que era el alimento principal.

reina Constanza les debía.<sup>99</sup> Dos años más tarde esta tomó bajo su protección especial el monasterio de Santa Clara, a su abadesa y su comunidad, así como todos los bienes de ese monasterio, que —decía— ella mandó construir. Alfonso III hizo lo mismo en 1286 y estableció una pena de 100 áureos para los que no respetasen el monasterio, a su abadesa, a sus monjas y sus bienes dondequiera que estuvieran.

El 25 de noviembre de 1288 se mencionaba por primera vez a doña Teresa Ferrández como abadesa, en el documento por el que Ozenda, viuda de Sancho de Antillón, con el consentimiento de sus hijos, donaba al monasterio dos casas, un huerto y una viña que tenían en Huesca y en sus términos para establecer una capellanía con un capellán que cantase misa todos los días. Unos años más tarde añadió una viña situada en el término de Valfarta para esa capellanía.<sup>100</sup>

En 1289 ya debía de estar terminado el edificio con todas sus dependencias, ya que el 22 de agosto Juan Pérez de Aniés y su esposa, Urraca López, vendieron, para bien y custodia de la enfermería del monasterio, una viña con su soto que tenían en Huesca, en el término de Almería, por 300 sueldos jaqueses.

La reina doña Constanza siguió favoreciendo a Santa Clara, como nos indica el documento otorgado en abril de 1295 por el infante Pedro, hijo de Pedro III, que confirma los 1000 sueldos que le había concedido su madre de sus rentas de la ciudad de Huesca.

De nuevo en junio de 1296 el arzobispo de Tarragona concede indulgencias de cuarenta días a todos los que ayuden con sus limosnas a Santa Clara, a su abadesa y a la comunidad de monjas.<sup>101</sup>

Al finalizar el siglo se instituyeron dos nuevas capellanías, la primera dotada con un campo en Huesca, en el término de la Alquibla y 800 sueldos jaqueses más otros 100 anuales para el capellán, y la segunda, por la que Marquesa Jiménez de Luna, casada con el noble don Pedro de Ahones, pide ser enterrada en la capellanía, con 1000 morabetinos de oro que habían sido su ajuar.<sup>102</sup>

La abadesa Teresa Ferrández se mantuvo en el cargo hasta el 29 de junio de 1303.

---

<sup>99</sup> Agustín Ubieto (1967: docs. 23, 25 y 27).

<sup>100</sup> *Ibidem*, docs. 28 y 36.

<sup>101</sup> *Ibidem*, docs. 33 y 37.

<sup>102</sup> *Ibidem*, docs. 38 y 39.

## CONCLUSIONES

Como resumen y recapitulación de lo estudiado hasta ahora sobre este grupo de mujeres con poder, se podrían considerar una serie de puntos que comprenden los factores por los que ejercían ese poder.

En primer lugar, sus linajes las hacían estar muy cercanas a la monarquía o tener buenas relaciones con esa institución, lo que les procuraba influencia y aumentaba sus posibilidades de ejercer más fácilmente sus funciones.

Sus competencias les imponían la gestión y la administración de bienes patrimoniales y también de ingresos de diversas procedencias.

Cumplieron proyectos de repoblación en sus lugares de influencia y actuaron como mediadoras entre vecinos o lugares enfrentados.

Tuvieron que participar en pleitos, incluso contra un obispo, en defensa de sus intereses, en ocasiones a través de procuradores.

Finalmente, se vieron influenciadas por los hechos que ocurrían en su entorno pero eran ajenos a sus monasterios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA CABRER, Martín (2010), *Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213): documentos, testimonios y memoria histórica*, Zaragoza, IFC.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1914), “El monasterio de Casbas”, *Linajes de Aragón*, t. v, 11, pp. 177-196, y 12, pp. 199-204.
- ASCASO SARVISÉ, Lourdes (1986), *El monasterio cisterciense de Santa María de Casbas (1173-1350)*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 5).
- BARRIOS MARTÍNEZ, María Dolores (2004), *Mujeres aragonesas del siglo XI*, Huesca, DPH.
- (2015), “Los Lizana (1089-1273)”, *Argensola*, 125, pp. 233-263.
- (2017a), *Molina y su tierra en la Edad Media: su historia, su fuero, sus gentes (1154-1375)*, [Molina de Aragón], Asociación de Amigos del Museo de Molina.
- (2017b), *Sancha, primera reina de la Corona de Aragón*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 3).
- (2020), “Estrategias femeninas medievales para la supervivencia: las donadas (siglos XII-XIII). María de Narbona, dama de la reina Sancha y donada de Sijena”, *Argensola*, 130, pp. 17-38.
- (2023), “Mujeres altoaragonesas con poder en los siglos XII y XIII: tenentes y dominas”, *Argensola*, 133, pp. 235-267.

- DURÁN GUDIOL, Antonio (1965-1969), *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, 2 vols., Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales.
- (1975), “El monasterio cisterciense femenino de Santa María de Casbas”, en *Miscelánea José Zunuzegui (1911-1974)*, Vitoria, Eset, pp. 127-162.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marina (1956), “La condesa doña Sancha y el monasterio de Santa Cruz de la Serós”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vi, pp. 185-202.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique (1995), “Oria, condesa de Pallars”, *Medievalia*, 12, pp. 7-12.
- SÁNCHEZ CASABÓN, Ana Isabel (1995), *Alfonso II, rey de Aragón, conde de Barcelona y marqués de Provenza: documentos (1162-1196)*, Zaragoza, IFC.
- SANTIAGO, José de (1914), “Los Entenza, ricos-hombres de Aragón”, *Linajes de Aragón*, t. v, 13, pp. 217-229.
- UBIETO ARTETA, Agustín (ed.) (1966a), *Documentos de Casbas*, Valencia, Anubar (Textos Medievales, 21).
- (1966b), *El real monasterio de Sigena (1188-1300)*, Valencia. Anubar.
- (1967), “Documentos para el estudio de la historia aragonesa de los siglos XIII y XIV: monasterio de Santa Clara de Huesca”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII, pp. 547-703.
- (1972), *Documentos de Sigena*, vol. I, Valencia. Anubar (Textos Medievales, 32).
- (1973), *Los tenentes de Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, Valencia. Anubar.
- (1975), “Aportación al estudio de la tenencia medieval: la mujer tenente”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, x, pp. 47-61.
- (1977), “Aproximación al estudio del nacimiento de la nobleza aragonesa (siglos XI y XII): aspectos genealógicos”, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, 5 vols., Zaragoza, vol. 2, pp. 7-55.
- (1990), *El monasterio dúplice de Sigena*, Huesca, IEA (Cuadernos Altoaragoneses de Trabajo, 1), 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed., 1986).
- (1999), *Los monasterios medievales de Aragón: función histórica*, Zaragoza, CAI (Colección Mariano de Pano y Ruata, 17).
- UBIETO ARTETA, Antonio (1951), *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales.
- (1966), *Cartulario de Santa Cruz de la Serós*, Valencia, Anubar (Textos Medievales, 19).
- (1981), *Historia de Aragón: la formación territorial*, Zaragoza, Anubar.
- (1984-1986), *Historia de Aragón: los pueblos y los despoblados*, Zaragoza, Anubar.
- (1987), *Historia de Aragón: creación y desarrollo de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Anubar.
- (1988), *Documentos de Ramiro II*, Zaragoza, Anubar (Textos Medievales, 78).
- VIRUETE ERDOZÁIN, Roberto (2013), *La colección diplomática del reinado de Ramiro I (1035-1064)*, Zaragoza, IFC (Fuentes Históricas Aragonesas, 66).



## ESPACIOS E IMÁGENES DEDICADOS AL TRABAJO ESPIRITUAL Y AL ESTUDIO: DE LOS CONVENTOS FRANCISCANOS A LOS COLEGIOS DE CARMELITAS DESCALZOS

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

**RESUMEN** Los religiosos regulares a lo largo del tiempo han adoptado como propias diversas funciones. Este artículo se ocupa de los espacios y los programas iconográficos creados para facilitar y promover, según el caso, los dos pilares que sustentaron la vida de los frailes en la Edad Moderna: la ascesis espiritual, heredada de los monjes, y el estudio, al que se entregaron para obtener la formación necesaria de cara al púlpito.

**PALABRAS CLAVE** Edad Moderna. Religiosos regulares. Programas iconográficos. Ascesis espiritual. Estudio.

**ABSTRACT** Throughout history, regular clergy have adopted various functions as their own. This article studies the spaces and iconographic programmes created to facilitate and promote, depending on the case, the two pillars supporting the life of friars in the Modern Era: spiritual asceticism, inherited from monks, and study, which they undertook to gain the training needed for preaching.

**KEYWORDS** Modern Era. Regular clergy. Iconographic programmes. Spiritual asceticism. Study.

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@gmail.com

Como apunta un proverbio de autor desconocido, si Benito amaba las colinas y Bernardo los valles, Francisco fundó en los pueblos e Ignacio en las ciudades populosas. Así con pocas palabras, pero con suficiente precisión, se aborda el tema fundamental de la soledad monacal frente a la vida activa del fraile. El capítulo del Císter en 1134 estableció: “En las ciudades, castillos y aldeas, no deben construirse nuestros monasterios, sino en lugares alejados de la convivencia con los hombres” (Carnivez, 1933 I: 13). Los monjes benedictinos y cistercienses escogieron lugares aislados para concentrarse en la alabanza a Dios y en la lucha contra el demonio y sus efectos en el hombre. Ese implacable combate, llevado a sus últimas consecuencias, explica la sentencia de san Bernardo de Claraval en su *Loa a la nueva milicia*: “No peca como homicida, sino —diría yo— como *malicida*, el que mata al pecador para defender a los buenos” (OCSB, 1983, I, p. 503).

Sin embargo, a partir del siglo XIII hubo cambios sustanciales. Los conventos de las nuevas órdenes religiosas de franciscanos y dominicos, y también los de las que habían comenzado su andadura como grupos de eremitas y después se organizaron en cenobios, carmelitas y agustinos, se establecieron en los núcleos de población para encaminar su tarea apostólica a las necesidades de los fieles en materia espiritual. Por otro lado, en el XVI la Iglesia se incorporó a la modernidad con retos hasta entonces nunca planteados. El descubrimiento de nuevas tierras con pobladores que desconocían por completo el Dios cristiano generó una intensa actividad de evangelización. A esto se sumó la profunda crisis de autoridad causada por la reforma iniciada por Martín Lutero, que amenazó con derrumbar el aparato eclesiástico desde sus cimientos.

Este artículo se ocupa de resaltar los lugares de los conventos donde se debía realizar el trabajo para la propia salvación, así como las labores de estudio encaminadas a la cura de almas. He escogido casos concretos de edificios pertenecientes a diferentes órdenes religiosas ubicados, por un lado, en la antigua Nueva España y, por otro, en Huesca, todos de los siglos XVI y XVII. Sobre el claustro de los franciscanos de Cuernavaca y de los dominicos de Tepoztlán presento una revisión de algunos estudios míos anteriores; no es el caso de la escalera de los agustinos de Actopan, que cuenta con aportaciones muy importantes de varios autores y que abordo por primera vez para poner de relieve aspectos poco destacados hasta ahora desde el punto de vista simbólico. Por lo que respecta al colegio de los carmelitas descalzos de Huesca, aportó más elementos de los que tuve en cuenta anteriormente para comprender cómo se desarrollaba entre sus muros la vida de los frailes alumnos de Teología.

## LOS CLAUSTROS NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVI: IDENTIDAD Y PIEDAD EN FRANCISCANOS Y DOMINICOS

Hernán Cortés manifestó un interés particular por que las nuevas tierras descubiertas para la Corona española fueran convertidas al catolicismo. Su caso es muy especial entre los conquistadores. Para él la conquista estuvo envuelta en un misticismo religioso, como revelaba la inscripción de su estandarte, calcada de la antigua máxima del emperador Constantino del siglo IV que exaltaba la cruz como signo de victoria. En directa relación con lo anterior, Cortés puso un gran empeño en la conversión de los pueblos conquistados, y en su *Cuarta carta de relación*, fechada el 15 de octubre de 1524, sugirió al emperador:

hame parecido [...] que vengan a estas partes muchas personas religiosas, como ya he dicho, y muy celosas de este fin de la conversión de estas gentes, y que de estos se hagan casas y monasterios por las provincias que acá nos pareciere que convienen [...]. Porque habiendo obispos y otros preladados no dejarían de seguir la costumbre que, por nuestros pecados hoy tienen, en disponer los bienes de la Iglesia, que es gastarlos en pompas y en otros vicios, en dejar mayorazgos a sus hijos o parientes. (Cortés, 2005: 257)

No obstante, años antes ya se habían puesto las bases que permitirían el envío de regulares mendicantes, especialmente franciscanos, con fines evangelizadores a Nueva España. A petición de los franciscanos fray Juan Clapión —confesor de Carlos V— y fray Juan de los Ángeles Quiñones —que fue general de la orden—, León X concedió la bula *Alias felicis recordationis*, expedida el 25 de abril de 1521, uno de los apoyos más importantes de los frailes novohispanos para desarrollar su tarea evangelizadora. A este documento se sumó el breve *Exponi nobis*, otorgado por Adriano VI en 1522, conocido como *la bula omnimoda*, por el que se otorgó a los frailes autoridad para realizar cuanto creyeran necesario o conveniente para la conversión y el cuidado pastoral de los indios, así como de los demás cristianos, si no hubiese obispados o el obispo y sus oficiales se encontrasen a más de dos dietas de distancia (unos cuarenta y dos kilómetros) (García y García, 2002).

Salvo algunas excepciones, los programas desarrollados en los conventos de las tres órdenes mendicantes que evangelizaron Nueva España en el siglo XVI, franciscanos (llegados en 1524), dominicos (1526) y agustinos (1533), se han estudiado poco. Sobre toda la decoración mural del interior de los recintos conventuales pesa un prejuicio interpretativo que impide el acercamiento a su significado más genuino. En 1948

George Kubler consideró “obvia la diferencia funcional entre las pinturas destinadas a la edificación pública, como la de los templos, capillas y porterías; y las pinturas para la meditación y ejercicios espirituales de los frailes en los diferentes salones conventuales, pasillos de los claustros y sacristías” (Kubler, 1992: 439-440). No obstante, la tendencia dominante no ha sido esta, sino la marcada por Constantino Reyes-Valerio a partir de la primera versión de *Arte indocristiano*, publicada en 1978. Para él toda la decoración contenida en los conventos no tiene como destinatario al fraile, sino al indígena, pues —siempre según su opinión, y a diferencia de lo ocurrido en Europa— los conventos novohispanos estaban preparados para la evangelización, no reinaba la clausura estricta y los indígenas accedían a las diferentes salas para aprender directamente en las pinturas murales los principios básicos de la nueva religión. Según Reyes-Valerio (2000: 218-223), todo el convento era una escuela para la formación de los niños indígenas, que después ayudarían en las tareas misionales a los propios frailes.

Por lo que respecta a los edificios medievales europeos, las diferentes órdenes desarrollaron una iconografía propia con la finalidad de proclamar su legitimidad y su fuerza (Pressouyre, 1973: 71). De la misma manera, en los conventos y los claustros novohispanos —como sucedió en los dos que vamos a analizar a continuación—, se exaltó a los santos fundadores y a otros santos propios en programas preparados para favorecer de manera general la meditación sobre la salvación del fraile, siempre matizada con referencias a una forma especial de vivir la espiritualidad. La decoración hacía a cada lugar absolutamente único.

### **Trabajo espiritual y labor evangelizadora en el convento franciscano de la Asunción de la Cuernavaca**

La fundación del convento de Nuestra Señora de la Asunción de Cuernavaca tuvo lugar en 1525. Fue la quinta casa franciscana en Nueva España, después de las de México, Tlaxcala, Huejotzingo y Texcoco. La iglesia actual se construyó hacia 1552, fecha consignada en la portada norte, pero el claustro, al menos por lo que se refiere a la planta baja, es anterior.

Los altares claustrales se refieren a la muerte y la resurrección de Cristo en sus enmarcaciones pintadas con granadas (la fruta convertida por el mito de Perséfone en símbolo de la regeneración estacional) y estilizada vegetación alusiva al árbol de la vida, una de las principales devociones franciscanas. Por otro lado, las escenas pintadas

en los muros remiten a otros temas también muy importantes para los habitantes del claustro. En las secciones de oriente y poniente, respectivamente, se contraponen el bien y el mal en materia espiritual con un triunfo y una derrota. San Bernardo describe así la principal batalla del cristiano.

continuamente experimentáis en vosotros la necesidad de renovar cada día vuestros cantos por las victorias que os apuntáis a diario en vuestras batallas y esfuerzos, que nunca cejan para los que viven en Cristo, luchando contra la carne, el mundo y el diablo. Porque la vida del hombre sobre la tierra es una milicia. (OCSB, 1987, v, pp. 84-85)

En el centro del muro occidental está representada una pareja formada por un hombre y una mujer inclinados el uno hacia el otro. Se trata de una alegoría moral, una *psicomaquia* o lucha del alma —en este caso, del fraile franciscano— contra tres graves peligros que, según se deduce de la lógica implícita en la imagen, no podrá vencer. A pesar de las pérdidas que ha sufrido el mural, todavía es posible identificar a los actores: un ser demoníaco con aspecto de felino que empuja con sus garras al hombre



*Los enemigos del alma. Muro de poniente del claustro del antiguo convento franciscano de la Asunción de Cuernavaca. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

indefenso (no lleva armadura y su espada está atada al cinto), el cual va a tropezar con una esfera colocada a sus pies y caerá irremediadamente en los brazos de una mujer ricamente vestida y con el cabello suelto. El hombre es imagen del alma no pertrechada para la batalla cristiana con la espada del espíritu, el yelmo de la salvación y el escudo de la fe (Efesios 6, 16-18); el león es el demonio (“el diablo anda girando como león rugiente alrededor de vosotros en busca de presa que devorar”) (1 Pedro 5, 8); la mujer que lo atrae hacia sí es la adúltera de Proverbios 7, 13, y la esfera que tiene a sus pies, el vano y engañoso mundo. Como explica la *Doctrina christiana breve* de fray Alonso de Molina (1546), el mayor de los tres enemigos del alma (demonio, carne y mundo) “es la carne, porque no la podemos echar de nos, y al mundo y al demonio, sí” (Fontana, 2010: 64-65).

Ese hombre es muy diferente del jinete que se enfrenta con valor a todos los vicios pintado en la *Summa de virtutibus et vitiis* de William Perault (The British Library Board, Harley MS 3244, ca. 1255-1265, ff. 27-28). También el mensaje del claustro de Cuernavaca es totalmente contrario al proporcionado por el emblema 83 del libro *Emblèmes ou devises chrestiennes*, de Georgette de Montenay, publicado en Lyon en 1571. En esta composición un soldado cristiano hace frente a terribles peligros, pero el principal no es la carne, según enseña san Pablo en su carta a los efesios (6, 12). La composición está puesta bajo el lema “Resistite fortes” (“Resistid fuertes”), una versión del “Cui resistite fortes in fide” (“Resistidle fuertes en la fe”) (1 Pedro 5, 9), y se refiere al demonio (Fontana: 2010: 65).

La imagen del alma acechada por sus enemigos se contrapone en el muro el oriental del recinto con una composición que entrelaza el trabajo espiritual y la misión evangelizadora, pues ambos esfuerzos serían necesarios para alcanzar la gloria franciscana en Nueva España. Se trata del gran mural que Manuel Toussaint (1936: 19) denominó *El linaje espiritual franciscano*. Las secciones conservadas permiten deducir su estructura general y su tema básico. En el centro se superponen, formando un eje vertical, escenas de la vida de san Francisco desde su renuncia a la herencia paterna, cuando comenzó su vida religiosa, hasta su estigmatización en el monte Alverna al final de sus días, el privilegio por el que fue considerado merecedor del calificativo *alter Christus*. Estos episodios se presentan como los peldaños de un camino ascensional completado en el mural con siete grados de acercamiento a Dios y siete virtudes necesarias para lograrlo. Los grados están señalados en un cordón rojo, alrededor de las escenas franciscanas, y las virtudes en los dobles cordones laterales que sirven



*“Militia est vita hominis super terram”*. Summa de virtutibus et vitiis, de William Perault (British Library, Harley MS 3244, ca. 1255-1265, ff. 27-28)



*“Resistite fortes”*, en Emblèmes ou divises chrestiennes, de Georgette de Montenay, 1571, emblema 83.

de asideros para subir por los cuadrillos como si se tratara de una escalera. El primero de los grados se ha perdido, el segundo es *oratio* (oración), el tercero *extasis* (éxtasis), el cuarto *contemplatio* (contemplación), el quinto se lee con dificultad, el sexto *quies* (quietud) y el séptimo y último falta. En correspondencia se señalan siete virtudes: la primera se ha perdido y la siguen *asperitas* (aspereza), *paupertas* (pobreza), *vilitas* (insignificancia), *benevolentia* (benevolencia), *tolerantia* (tolerancia) e *interna ¿ablutio?* (¿purificación interna?). Algo semejante se debía de mostrar en los cordones del lado izquierdo, donde las inscripciones resultan hoy ilegibles.

Las escalas místicas son inherentes a la ascesis religiosa desde Juan Casiano y san Benito, en ambos casos basadas en el ejercicio de la humildad (Martínez, 2023: 39-41). Una de las más famosas es la *Scala paradisi* o escalera del divino ascenso de Juan Clímaco, de hacia el año 600, que muestra la forma de conseguir la salvación mediante el continuado ascenso en la virtud desde la condición inicial de la renuncia al mundo. La renuncia a la herencia paterna de san Francisco es sin duda un episodio fácilmente vinculable con este modelo.

La escala espiritual franciscana pintada en Cuernavaca es un camino ascensional pautado para los hombres y las mujeres, religiosos y seglares, que se alinean a ambos lados del citado eje y que pertenecen a las tres órdenes primeras fundadas por san Francisco: los hermanos menores, las clarisas y la tercera orden de laicos consagrados. De abajo arriba se ordenan jerárquicamente figuras perfectamente identificadas: los puestos inferiores son ocupados por mujeres —tanto clarisas como damas de la nobleza pertenecientes a la tercera orden—; después siguen los frailes menores —entre quienes destaca el general franciscano Francisco Quiñones, que facilitó el viaje de los primeros franciscanos a Nueva España—; siguen emperadores, reyes e infantes de Castilla, Aragón, Portugal y Francia de la orden tercera; y culmina la composición con las filas superiores destinadas a beatos y santos, muchos de ellos mártires, con san Buenaventura y san Antonio de Padua a la cabeza. Cada fila de hombres y mujeres destacados va asociada a una sentencia bíblica sobre el cumplimiento de la tarea apostólica y el premio de la vida eterna (Mateo 5, 13-14, y 19, 27 y 29; Lucas 10, 4; Romanos 8, 36; y Hebreos 11, 33-34). Quizás la obra más similar al compendio pintado en Cuernavaca sea el grabado de Pieter de Jode I *Epilogus totius Ordinis Seraphici P. S. Francisci* (Amberes, 1626), aunque los miembros de las diferentes órdenes se ordenan en ella en torno a un árbol, referencia de la que el convento novohispano carece.

La compleja imagen tenía dos finalidades: ensalzar a los santos y a las figuras principales de la gran familia franciscana y, por otro lado, aumentar en los frailes la devoción por ellos y favorecer su imitación como modelo de vida. El citado general Quiñones otorgó en 1523 a los “doce primeros” franciscanos la *Obediencia e instrucción*, donde señala con claridad su objetivo misional, “siguiendo las pisadas de [...] san Francisco” y “mandando en virtud de santa obediencia” que acepten ese “trabajoso peregrinaje”, y hace hincapié en que los apóstoles anduvieron “por el mundo predicando la fe con mucha fuerza y trabajos, levantando la bandera de la cruz en partes extrañas, en cuya demanda perdieron la vida con mucha alegría por amor de Dios y del prójimo” (Iraburu, 2003: 47-48). Un fiel recuerdo de esta advertencia, junto con la promesa hecha por Cristo del premio que obtendrían quienes renunciaran a todo por él, incluso a su propia vida, se dejó patente en el mural de Cuernavaca. Para ello se recurrió a las mencionadas citas evangélicas con los mandatos de Cristo a sus seguidores y con las recomendaciones de los apóstoles a las primeras comunidades cristianas. El objetivo era fortalecer la fe ante la adversidad en la difícil y peligrosa acción pastoral, siempre a partir de la simbiosis de Francisco y Jesús y, por otro lado, del paralelismo existente entre los franciscanos y los apóstoles (Fontana, 2010: 68-81).



*La gran familia franciscana. Muro oriental del claustro bajo del convento franciscano de la Asunción de Cuernavaca. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

### **La *imitatio Christi* en el claustro del convento dominico de la Natividad de Tepoztlán**

De los frailes que llegaron a Nueva España en el siglo XVI, quienes lo hicieron con aspiraciones monacales más claras y se aferraron más tiempo a ellas fueron los dominicos. Como explica Javier Gómez Martínez, el dilema entre la vida activa del predicador y la contemplativa del monje se vivió en los primeros dominicos novohispanos como una elección forzada entre dos opciones no complementarias, sino excluyentes. El padre fundador, fray Domingo de Betanzos, impuso su criterio a favor del monaquismo y los frailes estuvieron poco preocupados por la evangelización de los indios mientras prevalecieron sus ideas y las de sus partidarios (Gómez Martínez, 1997: 58-59). Después de años dedicados a guardar la observancia, en la segunda mitad del siglo XVI los dominicos comenzaron a fundar en pueblos de indios —aunque el primer convento de este tipo fue el de Oaxtepec (Morelos), establecido en 1528— y pronto se extendieron por los territorios de mixtecas, zapotecas, mixes y chontales, especialmente por el actual estado de Oaxaca. Tan rápida fue su difusión que comenzaron a recibir críticas y, como medida precautoria, en 1564 decidieron parar todas las obras hasta contar con nuevas normas sobre el modelo y las medidas que se debían aplicar en los edificios.

El convento actual de la Virgen de la Natividad de Tepoztlán se menciona por primera vez en las actas capitulares de 1555 (Ledesma, 2012: 248). El claustro bajo presenta un programa iconográfico sencillo pero muy bien elaborado que tiene como puntos focales los altares excavados en los ángulos (Fontana, 2012: 33-37). Todos tienen la mesa de altar revestida con un frontal fingido de tela adamascada en blanco y negro, los colores de la orden, rematado con bandas flecadas y con el escudo dominico como único tema. En cada hueco, enmarcado en piedra de color rosa —por su semejanza con el rojo del sacrificio—, se pintó un sencillo calvario policromado con tres cruces vacías y levantadas sobre un montículo rocoso con árboles en el fondo de la composición. A estos elementos se une en la parte inferior y en primer término el sepulcro abierto de Jesús. La pintura fue retocada en una segunda versión en la que se trató de ocultar algunos cráneos y algunos huesos presentes en el calvario.

En ese ámbito, los nichos funcionarían como dispositivos mnemotécnicos para evocar la muerte de Jesús, su bajada a los infiernos y su resurrección. La muerte se hace patente en sus dos vertientes litúrgicas: mediante la cruz pintada en el citado



*Calvario de cruces vacías. Altar del claustro bajo del convento dominico de la Natividad de Tepoztlán (Morelos). (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

calvario, el sacrificio cruento (“El altar de la Nueva Alianza es la cruz del Señor”, Hebreos 13, 10) —con el INRI, la corona de espinas y los clavos, así como con la  $\Omega$  alusiva al fin (Apocalipsis 21, 6)—; y mediante el altar asociado a la eucaristía, el sacrificio incruento. A este mensaje se une otro de vida eterna gracias al sepulcro de Cristo, vacío porque ya ha tenido lugar la resurrección. Por su parte, las citadas osamentas han de ser las de Adán y sus descendientes, redimidos por la sangre del Mesías. Tan directa y material acción vivificadora sobre el primer hombre sería posible porque, según una muy extendida tradición, en el monte Calvario, justo debajo de la cruz, se encontraba la tumba de Adán. La primera versión de la leyenda de la muerte de Adán y el viaje de su hijo Set hasta el paraíso se recoge en la segunda parte del apócrifo *Evangelio de*

*Nicodemo* (datado hacia el siglo X), “*Descensus Christi ad inferos*” (3, 19) que, a su vez, sirvió de base para el relato que hizo Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* (1999: 234), de mediados del siglo XIII, muy difundida y de gran repercusión. En el primero de los textos citados se recrea la contestación que un ángel dio a Set cuando este fue a las puertas del paraíso en busca del árbol de la misericordia para sanar a su padre moribundo:

¿Qué es lo que pides, Set? ¿Buscas el óleo que cura los enfermos o bien el árbol que lo destila, para la enfermedad de tu padre? Esto no se puede encontrar ahora. Vete, pues, y di a tu padre que después de cinco mil quinientos años a partir de la creación del mundo, ha de bajar el Hijo de Dios humanado; Él se encargará de unirlo con este óleo, y tu padre se levantará; y además le purificará, tanto a él como a sus descendientes, con agua y con el espíritu santo; entonces sí que se verá curado de toda enfermedad, pero por ahora esto es imposible. (Santos Otero, 1999: 440)

Resulta especialmente interesante que las cruces de los calvarios pintadas sobre los de los altares estén vacías, que Cristo y quienes lo acompañaron en sus últimas horas de vida en el mundo no estén representados. La razón es preservar esos puestos



Galería de poniente. Claustro bajo del convento dominico de la Natividad de Tepoztlán (Morelos).  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)

para el fraile, para que se imagine en ellos y sienta o reviva los misterios de la pasión, lo que Cristo experimentó y también los efectos salvíficos derivados para la humanidad. Las cruces son cruces de penitencia, instrumentos igual de útiles o más que los episodios gráficos narrativos de la pasión y la muerte de Cristo para favorecer el acercamiento del fiel cristiano a la humanidad de Cristo, al estimular su imaginación en la línea de la *devotio moderna*. En el siglo XIV Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, divide cada capítulo de su monumental *Vita Christi* en tres partes (*lectio, meditatio* y *oratio*) para que lector experimente una vivencia espiritual marcadamente cristocéntrica. Por la *lectio* del pasaje histórico, como dice José García de Castro (2011: 514), el devoto entra en la escena y poco a poco va construyendo con la “vista imaginativa” su propia “composición viendo el lugar”. La *meditatio* lo ayuda a entrar en el significado simbólico del fragmento evangélico para comprender su mensaje de salvación. Finalmente, la breve *oratio*, que cierra cada uno de los capítulos, le sirve para entrar en un diálogo con Cristo, ya sin mediaciones, y favorecer la transformación a la que la contemplación de Jesús invita. Las resonancias de la antigua *lectio divina* monacal afloran en este convento novohispano.

No obstante, Cristo no es solo la figura redentora a la que amar y el único modelo que imitar. También sirven de referencia en el claustro de Tepoztlán los santos dominicos que ya recorrieron un camino paralelo hasta llegar a la salvación. La parte alta del recinto se decoró con una serie de tondos sostenidos por reyes agrutescados de extremidades escamosas y perfil vegetal en los que se exaltan el IHS, un jarrón con el nombre de María, el monograma de María reina y el escudo de la orden dominica, así como símbolos alusivos a los más ilustres santos dominicos.

Los símbolos utilizados en la representación de los personajes son ambivalentes para, por un lado, aludir al santo y, por otro, vincular su sufrimiento con el de Cristo. Se utilizó como base de las composiciones una palma de triunfo con un libro que es, a su vez, soporte de tocados de alta dignidad. Según este esquema se muestran los atributos de san Pedro de Verona —porque la espada y el hacha de su martirio son parecidos a la lanza y el portaesponja asociados a Cristo—, los de santa Catalina de Siena —estigmatizada con las llagas de Cristo y tocada con su corona de espinas—, los de santo Tomás de Aquino, doctor eucarístico —con el cáliz y la hostia—, y los de san Alberto Magno de Colonia, obispo y maestro de santo Tomás y también gran defensor de la eucaristía —con mitra, báculo episcopal en lugar de palma y libro—. En su famoso comentario sobre el pasaje de Lucas 22, 19, el santo alaba este sacramento



*Arriba, distribución de la decoración; abajo, tondo con los atributos de santa Catalina de Siena. Claustro bajo del convento dominico de la Natividad de Tepoztlán (Morelos).  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

como anticipo de la vida eterna, pues quienes comen del cuerpo de Cristo se incorporan a él por medio de la unión más íntima y verdadera posible (Fontana, 2015: 29-32).

En la selección de santos dominicos se priorizó a quienes se habían destacado como hombres y mujeres ejemplares (palma de triunfo, en algunos casos sobre la muerte por tratarse de mártires); de noble linaje (corona de santo Tomás de Aquino, corona de espinas de santa Catalina —que prefirió esta a la de oro cuando Cristo la hizo elegir entre ambas—, tres coronas de san Pedro de Verona por su martirio, predicación y castidad); y alto magisterio (libro que corresponde a Pedro de Verona por su predicación y, en el caso de santa Catalina, santo Tomás y san Alberto como doctores de la Iglesia). Estas especiales cualidades permiten a los dominicos situarse en el friso a la par de las personas divinas, Jesús y María, glorificada (la bóveda está llena de rosas por el rosario mariano) por ser el “vaso de elección” (Hechos 9, 15) para la encarnación de Cristo; de ahí el jarrón que se repite en el friso inferior, sobre el zócalo.

### LOS EDIFICIOS AGUSTINOS DEDICADOS AL ESTUDIO

En determinados conventos agustinos se vivió con especial preocupación la reforma de la observancia, cuya primera medida había sido prohibir los estudios. Fue el caso de Salamanca, donde se suscitaban situaciones de mucha tensión. Los reformadores observantes recriminaban a los estudiosos que el trabajo para obtener grados académicos era una excusa para quedar exentos de las obligaciones del coro, mientras los claustrales, por su parte, se defendían acusando a los primeros de total ignorancia. Los observantes trataron de frenar esos ataques, pero con argumentos en los que quedaban implícitas las acusaciones: “reprochan que entre nosotros hay sacerdotes y otros simples idiotas, incultos y asnos bípedos, aunque no dicen la verdad, ya que [...] casi todos nuestros sacerdotes saben leer bien, cantar y entender lo que leen” (Beltrán de Heredia, 1972: 99).<sup>1</sup> Con el tiempo se solucionó el problema y los estudios volvieron a ser bandera del convento salmantino.

Esta introducción viene al caso porque varios de los siete primeros agustinos llegados a Nueva España en 1533 procedían de Salamanca, la casa más importante

---

<sup>1</sup> “Quia fratres claustrales improperant nobis quod inter nos sunt sacerdotes et alii simplices idiotae, indocti et asini bipedales, quamvis verum non dicant quia per Dei gratiam omnes fere sacerdotes nostri sciunt bene legere et cantare et intelligere quae legunt”.

de España en la época por sus estudios y su observancia. “Todo el convento de Salamanca quisiera venirse con el Padre venerable [fray Francisco de la Cruz] a imitación de estos tres religiosos [fray Juan Bautista —quien finalmente quedó en tierra y no pudo embarcar—, fray Alonso de Borja y fray Agustín de Coruña], a quienes amaban y respetaban, [...] que cada uno pudiera ser noble primero de aquel cielo”, escribía fray Juan de Grijalva (1624: 7v).

Por otro lado, quizás los agustinos españoles decidieron participar en la primera evangelización de Nueva España y, a su vez, tuvieron mucho interés en asentarse en Asia para poder desarrollar una especie de “acción compensatoria”.<sup>2</sup> A finales del siglo XVI el franciscano Jerónimo de Mendieta expuso las consecuencias de dos personajes muy distintos —tratados a manera de polos opuestos, pero relacionados entre sí— para la historia de la salvación. Aseguraba, con cierta imprecisión de fechas, que Martín Lutero —en su momento fraile agustino que hizo profesión en el convento de Erfurt y después enseñó Teología en la Universidad de Wittenberg— comenzó “el año de diez y nueve [en realidad proclamó sus famosas noventa y cinco tesis en 1517] [...] a corromper el evangelio entre los que lo conocían y tenían tan de atrás recibido y Cortés [que desembarcó en el puerto de Vera Cruz en 1519] a publicarlo fiel y sinceramente a las gentes que nunca de él tenía noticia, ni aun oído predicar de Cristo” (Mendieta, 1997, I: 305). Los historiadores y los cronistas de la orden agustina nunca mencionan este correlato, pero su silencio puede deberse más al deseo de ocultar una vergüenza compartida que a la carencia de un sentimiento de culpa o, al menos, de responsabilidad. Es decir, probablemente los agustinos en el Nuevo Mundo trataron de convertir al catolicismo a los nativos gentiles para *compensar* la pérdida de almas en Europa a causa de la reforma emprendida por el agustino alemán. En esa tarea los estudios se vislumbraban como esenciales.

---

<sup>2</sup> El agustino fray Andrés Urdaneta descubrió en sus tiempos de marino el *tornaviaje*, es decir, la ruta de regreso por el océano Pacífico que unió desde 1565 Manila, la capital de Filipinas, con el puerto novohispano de Acapulco. Animados, quizás, por este avance fundamental, los agustinos novohispanos se sintieron elegidos por Dios para evangelizar Asia: “tenía Dios guardada esta conquista para nuestra religión. Avía ya dado la Isla Española y las Provincias del Pirú a la ilustrísima religión de nuestro Padre Santo Domingo. Y a la observantísima religión del Seráfico Padre nuestro San Francisco estas amplísimas Provincias de México. Y teníanos guardadas a nosotros la multitud de islas del archipiélago donde, demás del servicio grande que se a hecho a su divina Magestad y a su Iglesia en las converssiones de aquellos isleños, se a hecho pie, para que por allí entre la luz a tan amplios y estendidos reynos, como los de la gran China y Iapón” (Grijalva, 1624: 51v).

## La escalera de Actopan y la promoción del estudio como medio de ascesis y herramienta para la conversión de los indígenas

En Nueva España, y durante todo el siglo XVI y principios del XVII, los agustinos tuvieron casas de estudios tanto en los conventos urbanos como en los establecidos en amplias zonas de población rural e indígena. Quienes se preparaban para el sacerdocio, ya profesos, realizaban estudios menores (Gramática) y mayores (Artes y Teología), y también debían aprender lenguas autóctonas. Como casas de estudios se eligieron siempre los conventos más ricos y más grandes, suficientemente dotados económicamente y abundantes en espacios para albergar a un gran número de religiosos. Una de esas casas fue Actopan. Su convento de San Nicolás de Tolentino se fundó en 1550 en un valle de la Huasteca hidalguense, zona otomí, y llegó a tener en 1605, como Yuririapúndaro e Ixmiquilpan, otros grandes centros de estudios, hasta treinta religiosos (Rubial, 1989: 41). En la gran escalera de Actopan se desarrolló uno de los



*Fray Bartolomé de las Casas, Brevisima relación de la destrucción de las Indias, Sevilla, 1552.*

programas iconográficos sobre el valor y el propósito de los estudios conventuales más relevantes de Nueva España. La escalera de Actopan es una escala mística cuyo sistema de elevación es la virtud unida al estudio, algo que la propia obra asegura a través de la inscripción latina consignada en la parte baja, transcrita y traducida por Luis MacGregor (1955: 139, en Gómez Soto, 2010: 327-328): “Estos son los varones santos que el Señor eligió por su caridad nunca falsa, sino por su doctrina fulgurante en la Iglesia como el sol y la luna”. A ello hay que añadir, como también refleja la escalera, su importancia en la labor evangelizadora desarrollada entre los indígenas.

Este gran programa ha sido muy bien estudiado por varios investigadores. Destacan las aportaciones de Santiago Sebastián (1967: 69-62), que descubrió el modelo de los frisos y las columnas abalaustradas fingidas que dividen horizontal y verticalmente el conjunto. La referencia para ambos se encuentra en la portada de *Los cuatro libros primeros de la crónica general de España*, de Florián de Ocampo (1967: 60), grabado que fue utilizado también como frontispicio de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, escrita por fray Bartolomé de las Casas y publicada en Sevilla por Sebastián Truillo en 1552, como dio a conocer años después el mismo Sebastián (1983: 12). También se debe a este autor el conocimiento del texto hagiográfico que pudo servir de base para elegir a casi todos los ilustres agustinos pintados en Actopan, la *Crónica del glorioso padre y doctor de la Iglesia san Agustín y de los santos y beatos y de los doctores y de su orden*, escrito por el teólogo agustino fray Alonso de Orozco e impreso por Gregorio de la Torre en Sevilla en 1551 (Sebastián, Monterrosa y Terán, 1995: 127-128). De esa misma publicación pueden derivar el aspecto proporcionado en Actopan a santa Mónica, san Guillermo de Aquitania, san Nicolás de Tolentino y el san Agustín (132) que queda a la vista desde la puerta del claustro alto (Gómez Soto, 2010: 163). El santo se representó dos veces más: en el nivel inferior del muro oriental, donde san Simpliciano le coloca el hábito monacal —investidura que puede estar en representación del importante papel jugado por el obispo de Milán en la conversión del futuro obispo de Hipona—, y en el cuarto nivel del muro sur, donde san Agustín se presenta ya como santo y patriarca y separado de su amigo pero no lejos de él, pues también se muestra a san Simpliciano como doctor en ese mismo nivel. San Jerónimo, reconocido por la Iglesia como *máximo doctor*, forma parte del mismo grupo.

El esquema del conjunto pictórico, que, como hemos señalado, combina elevación espiritual y estudio, puede tener su origen en una particular interpretación del frontispicio de *Operum minorum*, tomo II, del cartujo Dionisio Rickel, obra publicada

en Colonia por Juan Soter en 1532. La imagen en sí misma no implica ninguna subida o elevación, pero las imágenes expuestas y su ordenación pueden sugerir esa idea. En la parte inferior el autor alaba a Dios en un arrobado éxtasis acompañado —pero convenientemente separado de ellos— por los príncipes del clero (a la izquierda) y del poder político (a la derecha), todos ellos en adoración. La mitad superior de ese arrobamiento está desplazado a la parte superior de la portada, donde Dios Padre, sentado en su trono celestial, atiende las súplicas que le hacen los santos, encabezados por Cristo —que muestra sus llagas— y María, también acompañada por santas mujeres, para intentar calmar su ira.<sup>3</sup> Es una forma de *scala salutis* donde Cristo y la Virgen están al mismo nivel. Sin embargo, lo más interesante para nuestro caso es cómo están distribuidos en los laterales de la portada y uno sobre otro los santos que con sus textos permiten la salvación de los cristianos: en la base los padres de la Iglesia y sobre ellos los evangelistas, todos concentrados en la escritura de las obras que han sido el sustento y la guía de la Iglesia.

En la portada de otras obras suyas (*De perfecto muni contemptu*, Colonia, Melchor Neuss, 1530, y *Luculenta iuxta ac compendiaria in Acta apostolorum exegesis sive commentaria*, Colonia, Pedro Quentel, 1532), el propio Rickel aparece en su escritorio rodeado de los libros en los que encuentra apoyo. San Bernardo en el siglo XII ya había afirmado con rotundidad: “*Monachus cuius officium est sedere*” (*Epistolae*, 397, 2). Dos frases escritas en el frontispicio parecen guiar su trabajo: la petición “*Intellectum dat parvulis*” (“Da entendimiento a los pequeños”) y la alabanza a Dios “*Benedictus Deus in secula*” (“Bendito sea Dios por los siglos”). Esta imagen del religioso entregado al trabajo intelectual trasciende esa actividad para expresar también lo que implica: el “perfecto desprecio del mundo”, en correspondencia con el título de uno de los libros presentados con ese grabado. Apartarse del mundo y de sus tentaciones es especialmente esencial en la orden cartujana, cuyos miembros, además de los votos habituales de pobreza, castidad y obediencia, también prometen silencio. En la composición que comentamos se encuentran alojados algunos santos y la Virgen en hornacinas laterales y en la parte superior san Bruno, el fundador de la Orden de la Cartuja, este en una actitud suficientemente reveladora para dar a entender la importancia de la lectura en su iluminación espiritual.

<sup>3</sup> Zacarías 1: “Con gran ira estoy enojado contra las naciones”. Deuteronomio 32: “Y llenarás mis saetas”.



los exhortaba a ser perfectos cristianos” y estaba siempre “ocupado de escribir muchas obras muy provechosas porque no solo aprovechase a los presentes, más aún diesen luz de sabiduría a los que después habían de nacer” (Orozco, 1551: 47v-48r). No es menos elocuente que Orozco cierre su serie con otro fraile también presente en Actopan, fray Alonso de Córdoba, el primer catedrático de Teología de la Universidad de Salamanca, centro donde impartió varias cátedras y a quien, según el autor, debía “mucho nuestra España”. “Su doctrina era muy sutil y seguía mucho en la cátedra y en el púlpito la doctrina del angélico doctor santo Tomás” (*ibidem*, f. 54r-v).

En los cuatro lados de la escalera el cierre ligeramente apuntado del nivel quinto y superior presenta santos penitentes de la Iglesia (san Jerónimo y santa María Magdalena), así como de la orden agustina (santa Mónica y san Nicolás de Tolentino, a quien está dedicado el convento). La penitencia o mortificación, según expresa el libro de Alonso de Orozco, es la última de las virtudes, las actitudes y las prácticas que modelan al fraile agustino. Una vez adiestrados el pensamiento y la voluntad, “hora es bien que ordene el hombre exterior y que la mortificación y disciplina del cuerpo sea un resplandor de Jesucristo que more dentro de su alma” (*ibidem*, f. 73v). De esta manera, el resplandor de los santos penitentes es manifestación del brillo de Dios, y



*Fray Paolo Véneto, el obispo de Rímmini fray Ugolino y un fraile no identificado. Ángulo noreste del segundo nivel de la escalera del convento agustino de San Nicolás de Tolentino, Actopan (Hidalgo). (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Fray Pablo de Roma, el arzobispo de Nápoles fray Jacobo de Ubertino y fray Bartolomé de Urbino.  
Tercer nivel del muro norte de la escalera.*



*El general y arzobispo san Egidio Romano, el duque de Aquitania san Guillermo,  
el cardenal fray Buenaventura y san Nicolás de Tolentino en el cierre de la sección.  
Cuarto y quinto nivel del muro norte de la escalera.*

*Convento agustino de San Nicolás de Tolentino, Actopan (Hidalgo).  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

en este sentido dan cierre al cubo de la escalera, donde también se abren los vanos de iluminación.

Con estos penitentes se vincula, en el cuarto nivel, san Guillermo, duque de Aquitania. Orozco destacó de él su alta cuna y el hecho de haber sido “conquistador muy animoso contra los moros [...] defendiendo nuestra sagrada fe”, lo que no le hizo abandonar “el estudio principal, armándose de sancta doctrina para combatir los vicios”. Fue discípulo de san Bernardo; no obstante, no tomó el hábito cisterciense, sino el agustino, y restauró los conventos de la orden en Italia, Francia y Alemania. Fue un gran penitente que castigaba “su cuerpo con muchas disciplinas, teniendo memoria que el apóstol san Pablo, con haber sido robado al tercer cielo, trataba mal a su cuerpo para hacerle servir al espíritu”. Viajó a Jerusalén siendo todavía seglar y ya como religioso volvió a peregrinar descalzo (*ibidem*, ff. 25r-28v). El mensaje y el programa de Actopan podrían ser aplicados a muchos lugares. No obstante, al destacar a Guillermo de Aquitania, militar virtuoso e ilustrado, vencedor de infieles musulmanes y penitente en Tierra Santa, como modelo a imitar se remite a una circunstancia de Actopan que también resaltan los frisos divisorios de la escalera: la conversión de los indígenas a quienes no había llegado previamente el conocimiento de Dios.

Por lo que se refiere a los grutescos divisorios en altura, en ellos se trascendió el posible sentido original de los modelos para adaptarlo a circunstancias particulares. Los tres frisos de grutescos reflejan una tarea fundamental de los religiosos de Actopan o de los allí formados a partir de su imagen simbólica. En el friso inferior, los cultos



*Grutesco entre el primer y el segundo nivel. Escalera del convento agustino de San Nicolás de Tolentino, Actopan (Hidalgo). (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Grutesco entre el segundo y el tercer nivel. Escalera del convento agustino de San Nicolás de Tolentino, Actopan (Hidalgo). (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

agustinos son las valientes águilas que tratan de resistir el ataque de hombres vegetales y con larga cola de pescado armados con garrotes, sin duda los indígenas no cristianizados. Las águilas agustinas son las dignas hijas de san Agustín, *el águila de Hipona*, epíteto debido a la altura de su pensamiento y a los temas tratados con su privilegiado intelecto. En la epístola a Jerónimo Desiderio, atribuida a san Jerónimo o a Beda el Venerable, se describe así a san Agustín: “El obispo Agustín, volando por las cumbres de las montañas como un águila, sin prestar atención a lo que ocurre en las raíces de las montañas, pronuncia un claro discurso sobre las vastas extensiones de los cielos, las posiciones de la tierra y el círculo de las aguas”<sup>4</sup>. Los indígenas usan armas de palo como los rústicos hombres salvajes en lugar de espadas o lanzas, armas asociadas a la virtud.

El segundo friso muestra otra lucha: en este caso unos niños (los agustinos) defienden la religión agustina (el escudo de san Agustín con el corazón asaetado por tres flechas) y el convento de Actopan (representado mediante su escudo: un plato con dos palomas vivas, rodeado de estrellas, atributo del titular del convento, san Nicolás de Tolentino). Los niños, montados en las grupas de sus cabalgaduras, frenan a caballos monstruosos con algunas partes vegetales, colas enroscadas terminadas en fieras cabezas de dragón y orejas como alas de murciélago.

Finalmente, en el tercer friso los vasos repletos de frutos de salvación quedan fuera del alcance de sus enemigos, seres fitomorfos de anatomía curvilínea con rasgos

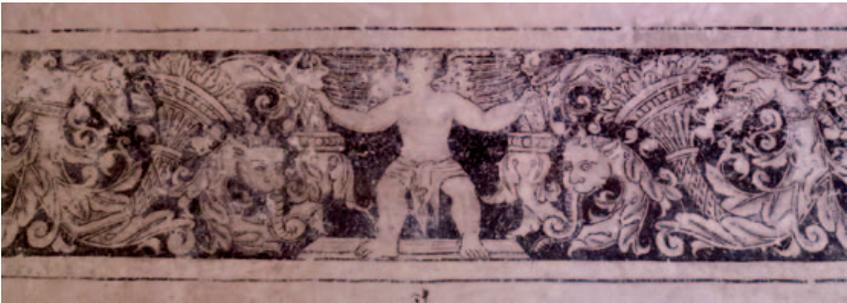
<sup>4</sup> “Augustinus episcopus volans per montium cacumina quasi aquila, et ea quae in radicibus montium fiunt, non considerans, multa coelorum spatia, terrarumque situs, et aquarum circulum, claro sermone pronuntiat” (epístola de autor incierto destinada a Jerónimo Desiderio) (Migne, 1845: col. 724).



*Grutesco entre el tercer y el cuarto nivel de la escalera.*



*Decoración mural de una de las celdas.*



*Friso pintado en una de las celdas.*

*Convento agustino de San Nicolás de Tolentino, Actopan (Hidalgo).  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

de dragón y de tipo anfisbena, pues, al parecer, de sus colas surge una nueva cabeza. Esta es otra forma de representar a los infieles, que nunca podrán disfrutar de los beneficios espirituales proporcionados por el cristianismo, en especial de la eucaristía, que da frutos de salvación, como señaló el concilio de Trento (sesión XXII, cap. II): “Los frutos, por cierto, de aquella oblación cruenta se logran abundantísimamente por esta incruenta”.

En la celda, el lugar de trabajo del fraile, se fusionan el motivo de los dragones vegetales incapaces de lograr su objetivo y el de los defensores de los emblemas agustinos. En este caso, sin embargo, los agustinos no son niños, sino leones defensores y poderosos ángeles de aspecto hercúleo capaces de contener el furor de los monstruos.

### MÍSTICA Y PASTORAL EN LOS CARMELITAS DESCALZOS

La Compañía de Jesús desarrolló un importante papel contra la herejía protestante. Es sabido que no nació con la intención de combatir a Lutero, pero la coincidencia cronológica —en este caso entre la conversión de san Ignacio y la ruptura de Lutero con la Iglesia, ambas ocurridas en 1519— no pasó desapercibida en su momento. Oliverio Manareo, nombrado por san Ignacio rector del Colegio Romano, escribió en 1594 que cuando se introdujo la herejía luterana la sabiduría divina reclutó a un “rudo soldado” para que se le opusiera (Verd Conradi, 2021: 320). Los nombres *Compañía de Jesús* y *Militia Iesu Christi* aplicados de la orden de los jesuitas se deben a san Ignacio y tienen en común, como advierte Gabriel María Verd Conradi, un posible sentido militar (*ibidem*, pp. 279-280). San Ignacio en el *Examen general de las constituciones* (1: 3) declara la finalidad de la nueva congregación religiosa: “El fin desta Compañía es no solamente atender a la salvación y perfección de las ánimas propias con la gratia divina, mas con la mesma intensamente procurar de ayudar a la salvación y perfección de las de los próximos”. Y para la salvación del prójimo, además de la virtud de quien se ocupa de la cura de almas, es muy importante la formación extraída de los estudios. Sin embargo, como señala también san Ignacio en las constituciones (4: 351), estos son una herramienta, no una finalidad en sí mismos, pues su utilidad está encaminada a la tarea salvífica.

La regla de san Alberto (ca. 1209) apelaba a la tradicional lucha del eremita y el monje contra los demonios pertrechados con las armas espirituales de acuerdo con la vívida imagen paulina, y el mismo sentido de combate por la salvación individual queda reflejado en la aprobación de la regla por Inocencio IV en 1258. Sin embargo,

la primera normativa de los carmelitas descalzos, elaborada cuando se convirtieron en una provincia de la orden calzada en 1581, ya menciona el enfoque de los descalzos en la salvación de otras almas además de la propia, un cometido donde el estudio tiene un papel fundamental:

Y porque conviene que los religiosos estudien para desarraigar herejías y vicios, ordenamos que solamente lean y oigan aquello que les puede aprovechar en la fe y buenas costumbres. Y que ninguno de los diputados para leer o estudiar dejada la doctrina común y sana, siga imaginaciones fantásticas ni opiniones mal sonantes aunque sea a prima facie, ni se atreva a estudiar, leer, enseñar o predicar. (1582, ff. 27v-28r)

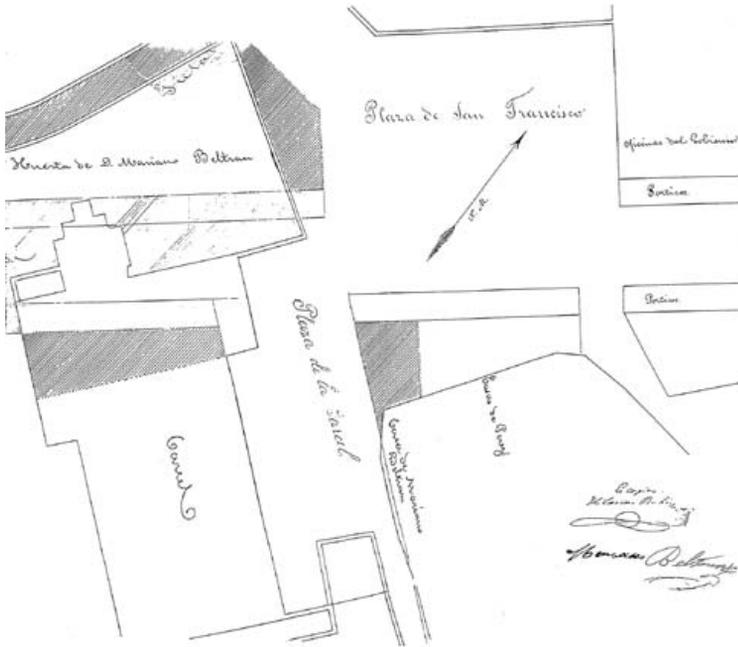
Cuando la descalcez se consolidó como orden independiente, la celda conventual, la ermita y el desierto quedaron destinados a la batalla espiritual, mientras que los colegios hacían cierto el valor del *studium salutis animarum*, según expresión utilizada a mediados del siglo pasado por fray Víctor de Jesús María (1948: 155).

El primer provincial de la descalcez, Jerónimo Gracián, afirmaba: “Para el aumento de la orden no hay mejor camino que plantar seminarios en las Universidades de estudiantes, porque allí toman el hábito los buenos sujetos, como experimenté en los conventos de Alcalá, Baeza, Sevilla y Granada, donde también hay estudios”. El carmelita opinaba que “los conventos habían de ser pocos, de gente escogida y en ciudades principales, particularmente universidades de estudios”. De esta manera se desarrollaría de la mejor manera la orden “como se había dilatado la de la Compañía de Jesús” (en Silverio de Santa Teresa, 1940: 2). Los colegios carmelitas estaban destinados a la formación exclusiva de los frailes, como señala Óscar Aparicio Ahedo (2021: 172): “la docencia es una actividad que solo se desarrolla dentro de los muros del convento y solo para los aspirantes a ser sacerdotes carmelitas descalzos”.

### **Disciplina regular y estudio en el colegio de Teología de San Alberto de Huesca**

En Huesca se fundó en 1627 el colegio de Teología de San Alberto en sustitución del que hasta entonces tenía la provincia en la ciudad de Lérida. Todo apunta a que el edificio oscense, ubicado en la entrada de la ciudad por el camino de Zaragoza —hoy plaza de Concepción Arenal—, fue trazado en 1629 por el mejor arquitecto de la orden en su época, fray Alberto de la Madre de Dios, y a que fue uno de los más destacados

de la provincia. El lugar fue muy difícil de obtener por la oposición de los propietarios de las fincas, pero los frailes no cejaron en su empeño porque el puesto se ajustaba muy bien a las disposiciones generales de 1604: “fuera de los pueblos” o en los arrabales, de manera “que podamos atender a nuestra quietud y al bien de las almas” (1736, p. 130). Por desgracia, nada queda de ese conjunto. La iglesia se derribó a partir de 1864 y el antiguo colegio desapareció en 1956 después de ser reutilizado primero como cuartel y más tarde, desde 1880, como cárcel de partido judicial. En un estudio anterior he realizado la parcial reconstrucción de su estructura y sus espacios partiendo de planimetrías muy tardías: la proyección parcial de la calle de Vega Armijo (hoy calle de Zaragoza) realizada por el arquitecto municipal Hilarión Rubio (1864), las plantas baja y superior del edificio cuando iba a ser habilitado como cárcel, del arquitecto provincial José Secall (1859), y alzados posteriores de algunas secciones (1867), así como el plano realizado para la nueva cárcel por el también arquitecto municipal Manuel Anselmo Blasco en 1879 (Fontana, 2011).



*Proyecto parcial de la calle de Vega Armijo. El edificio señalado como cárcel es el antiguo colegio de carmelitas descalzas; junto a él todavía se encontraba su iglesia.  
Hilarión Rubio, 1864. (Archivo Municipal de Huesca)*



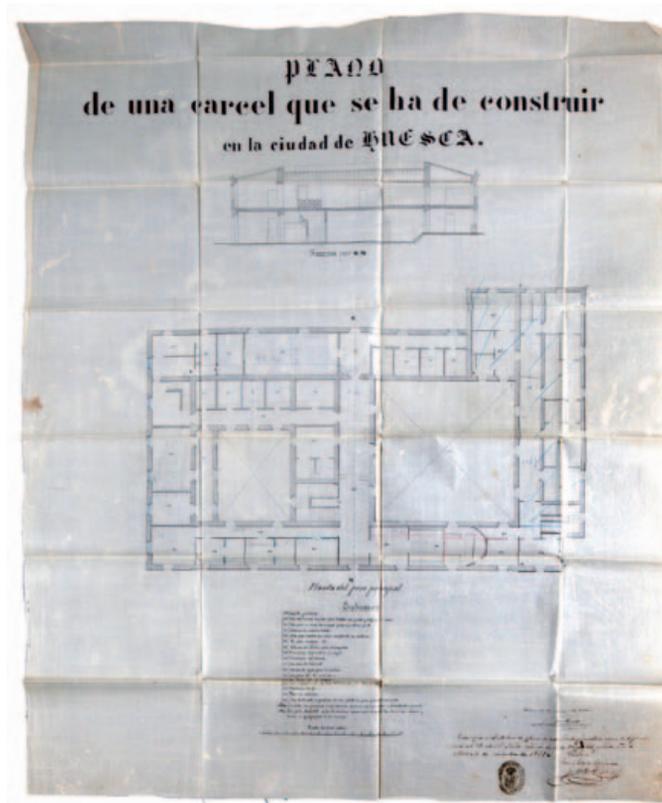
*Plaza de San Victorián. A la izquierda, el edificio del antiguo colegio de carmelitas descalzos adaptado para servir como cárcel. (Fototeca de la Diputación de Huesca. Foto: L. Roisin)*

Muy poco sabemos del edificio conventual, pues los documentos sobre su adaptación en el siglo XIX no se detienen a explicar la función original de las dependencias, sino que solo presentan sus nuevos usos. Con todo, ese material es suficiente para saber que el antiguo colegio de Teología se adecuaba al esquema básico de dos claustros y fachada urbana uniforme que utilizaron también en sus centros de enseñanza otras órdenes, como la de los jesuitas. Probablemente, el colegio de San Alberto contaría con tres aulas y una biblioteca como infraestructura básica para impartir los cursos de Teología Escolástica y Escritura, y esos salones estarían alojados en el patio mayor, situado junto a la iglesia. Eran necesarias tres aulas, ya que los cursos se prolongaban durante tres años y en todos ellos las clases se impartían a la misma hora. En torno al patio de menores dimensiones se debían de ordenar las salas de servicio comunitario. Como era habitual en la orden, en los dos recintos el nivel superior estaría destinado a albergar las celdas. Sí podemos asegurar que la construcción tenía muros de tapia valenciana revestidos por el exterior con ladrillo a tizón y que se desarrollaba en tres niveles, el inferior para bodegas construidas de mampostería y cubiertas con bóvedas tabicadas de ladrillo que servían de cimientos (Fontana, 2011: 241 y 246).

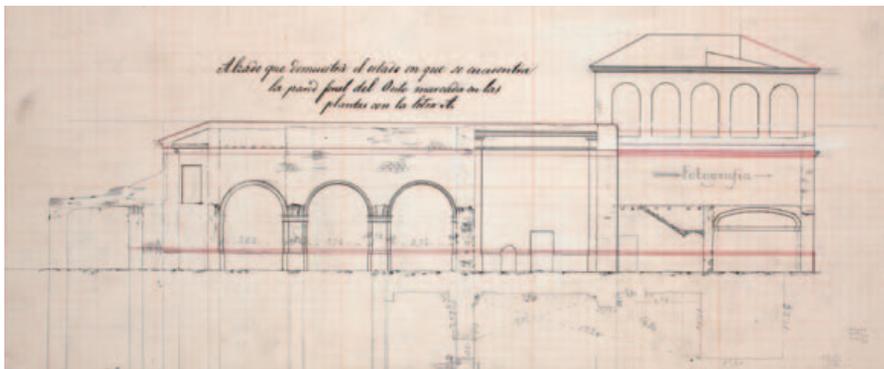
Sigue siendo común que los investigadores de la arquitectura del Carmen descalzo remitan a la primera publicación en castellano de las constituciones dadas en Pastrana en 1604 (Uclés, 1623) como fuente para estudiar la normativa impuesta por la nueva orden en materia de arquitectura. No obstante, como ya indiqué en su momento (Fontana, 2011: 227, n. 67), en el texto vertido al español no se trasladaron las medidas impuestas en 1604, que sí quedaron consignadas en la edición latina, realizada en Madrid en ese mismo año de 1604. Lo más importante es que dicha normativa reduce las medidas establecidas en las constituciones de 1581. Podemos pensar que si no se consignaron en la edición de 1623 fue porque no pasaron a la práctica, pero tenemos, al menos, un testimonio de su inmediata aplicación. En sus escritos se refiere a las nuevas medidas fray Andrés de San Miguel, natural de Medina Sidonia (Cádiz), quien desarrolló toda su carrera profesional como arquitecto de la orden descalza en Nueva España durante la primera mitad del siglo XVII (*ibidem*, p. 230). Del rigor impuesto en la aplicación de las nuevas dimensiones es prueba que la iglesia del Carmen de la ciudad de México, cuyo proyecto fue aprobado por el defensor en 1606, fuera derribada en 1608 para volver a levantarla después porque sus medidas iniciales excedían el nuevo máximo permitido (*ibidem*, p. 208).

Todas las medidas básicas a las que se debían adecuar los conventos están reflejadas en las constituciones de Pastrana (1604, ff. 40v-42r, y 1736, pp. 130-132). En el colegio de Huesca, por tanto, también se tuvo que aplicar la normativa mencionada. Eso da para las celdas ordinarias una medida de 10 u 11 pies de lado como máximo —no los 12 admitidos en 1581— y de altura 8 o 9. El colegio también había de contar con celdas para los enfermos —hasta ocho—, en este caso ligeramente mayores. La altura de los pisos, al parecer, superaba el máximo permitido, pues la inferior llegaba a los 4 metros, cuando no debía ir más allá de los 12 pies.

La biblioteca debía de disponerse junto a la iglesia, si se había perpetuado el lugar donde se guardaban los libros en los monasterios. Como explica Paul Meyvaert (1973: 54), dado que el claustro era el principal lugar de lectura en el monasterio medieval, a menudo se guardaban libros en cofres o armarios a lo largo de sus paredes, especialmente en el lateral de la iglesia. Concretamente en los monasterios cistercienses uno de los “lugares del libro”, según Ana Suárez González (2016: 113), era la panda norte del claustro, que limitaba con la iglesia. Por lo que hace a los carmelitas descalzos, las constituciones de la provincia de 1581 dan ya carta de naturaleza a la biblioteca conventual (1582, ff. 38v-39r, y 1736, pp. 168-171). Según se deduce de los tipos de



*Plano de una cárcel que se ha de construir en la ciudad de Huesca: planta baja. José Secall, 1859.*



*Proyecto de reparación para habilitar la cárcel de partido: alzado de la pared foral del oeste. [1867].  
(Archivo de la Diputación Provincial de Huesca. Fotos: Fernando Alvira Lizano)*

inventarios solicitados para el control de los volúmenes, los libros estaban ordenados por materias en los diferentes *bancos* (1582, f. 39r), seguramente muebles bajos y alargados que fácilmente podían servir de asiento y, además, contener libros en su interior. No obstante, el lugar destinado a la lectura y la meditación de los descalzos no era el claustro, sino la celda: “Nunca se pasearán por el claustro los religiosos solos ni con seglares ni hablen allí con ellos, sino que se apartarán a otro lugar decente” (1736, p. 107). Efectivamente, así lo manifestaba fray Víctor de Jesús María (1948: 170): “nada puede pensarse más absurdo en nuestra religión que el estar permitido a los religiosos vagar por los claustros u otros lugares cerca o lejos de la celda”. Los estudiantes habitualmente estudiaban en sus celdas. Las constituciones de 1604 prevén que, si alguno entra en la biblioteca para estudiar, debe guardar absoluto silencio y no hablar con nadie (f. 51v). Las celdas, por otro lado, han de ser muy sencillas. La edición de las constituciones realizada en la novohispana ciudad de Puebla en 1756 señala para el caso: “Quítese de las celdas todo lo curioso y solo se permitan imágenes pintadas en la pared o en papel con solo color negro. Usaranse mesas y banquillos viles y sin ninguna pulidez. Ninguno use de silla, aunque sea la más humilde” (p. 76).

Las constituciones de 1581 ya habían establecido que, de acuerdo con el Concilio de Trento, la edad mínima para entrar en el noviciado sería de quince años y la profesión no se podría hacer antes de los dieciséis (1582, f. 24v), y además no se daría el hábito a quien no supiera “suficiente Gramática” (f. 23v). En cuanto a los estudios, se ordenó que en la provincia hubiera “estudios generales de Artes” para los estudiantes escogidos por el provincial y capítulo que “tuvieren ingenio y salud para guardar la regla y trabajar en el estudio” (f. 27r). Unos años después, en el capítulo de Pastrana (1604) se determinó la existencia de dos colegios o casas de estudio en cada provincia: uno de Artes y Filosofía y otro de Teología (1604, f. 48r). En 1631 se añadió un colegio de Moral (Fontana, 2011: 209).

Los estudios de Teología duraban tres años, con cursos que comenzaban el 30 de septiembre, en recuerdo de san Jerónimo, el *máximo doctor*, y terminaban en la vigilia de Pentecostés (1604, f. 48v), que puede oscilar entre el 10 de mayo y el 13 de junio. Durante los periodos lectivos se debía compaginar el estudio y las clases en el aula con el rezo de las horas canónicas en el coro. La normativa solo da una indicación básica en cuanto a pedagogía: “No escriban los estudiantes en los colegios [...] dictando el lector” (1736, p. 157). Los exámenes eran realizados anualmente por el provincial, el rector y el lector del convento (1604, f. 49v), específicamente el lector decano, según

señalan las constituciones de 1736 (p. 163). En el último año de Teología los estudiantes debían predicar delante de la comunidad en el refectorio o en otro lugar común (1604, f. 49v).

Podemos reconstruir la jornada de trabajo de los estudiantes de San Alberto de Huesca gracias a la programación establecida en las constituciones de 1604 y en las de 1736. El horario debía de ser aproximadamente este:

- A las cinco de la mañana, en el coro de la iglesia, oración mental (1604, f. 48r) de una hora de duración (1736, p. 153).
- De seis a siete de la mañana, aproximadamente, rezo de las “cuatro horas menores”, es decir, prima, tercia, sexta y nona (1604, f. 48r), a excepción de algunos días señalados en los que se cantarían “a hora competente” (1736, p. 153).
- Misa rezada todos los días, excepto domingos y festivos, que era cantada (1604, f. 48r).
- Entre las siete y las ocho de la mañana, aproximadamente, comenzaba una hora de clase de Teología escolástica seguida de otra hora de conferencia (repaso de la lección y dudas) (1604, f. 48v).
- A las once de la mañana, y en periodo vacacional cuando lo estableciera el superior, almuerzo en el refectorio (1604, f. 48r).
- A las dos de la tarde, salvo en días extraordinarios, en los que sería a su hora, rezo de vísperas (1604, f. 48r).
- A las dos y media de la tarde, aproximadamente, una hora de clase de Teología escolástica seguida de otra hora de conferencia (repaso de la lección y dudas) (1604, f. 48v).
- A las cinco de la tarde durante el curso y a las seis en las vacaciones, oración mental (1604, f. 48r) durante una hora (1736, p. 155).
- A las seis de la tarde, dos horas de estudio durante completas, salvo en periodo vacacional (1604, f. 48v).
- A las ocho de la tarde, rezo de maitines al terminar el estudio (1604, f. 48r-v).

A lo largo del día, quizás antes y después de comer, los estudiantes contarían con alguna recreación y la jornada se daría por concluida después de terminar maitines.

Además, un día a la semana habría conclusiones (1604, f. 49r) “desde las tres a las seis de la tarde”, presididas por el prelado (1736, p. 157).

Por lo que se refiere a los lectores, su tarea docente no los eximía de muchas obligaciones de la vida común —entre otras, la oración mental por la mañana y por la tarde, el examen de conciencia, la comida y la disciplina en el refectorio (1604, f. 50r)— porque no tenían grados académicos ni las prerrogativas inherentes a ellos. Las constituciones de 1604 prohíben a los religiosos descalzos aspirar a ocupar cátedras (f. 50v) y refrendan las de 1581 en el sentido de que no reciban grados o títulos: “Prohibimos [...] que ningún fraile [...] se pueda graduar de maestro, licenciado, bachiller o presentado, ni gozar de los tales grados” (1582, f. 28v).

En cuanto a asignaturas, las constituciones de 1604 (f. 49v) presentan la posibilidad de que se completen las lecciones de Teología con otras de Sagradas Escrituras si el provincial lo considera oportuno. En el siglo XVIII esas materias se habían incorporado perfectamente al plan de estudios. Las de 1736 (pp. 159-160) dejan constancia de que había clases de Escritura tres días a la semana durante tres cuartos de hora. En cuanto a autores, se estudiaba a los santos padres y a santo Tomás.

Sin embargo, con el paso del tiempo se introdujeron cambios que se desviaban del objetivo inicial. Cuando el general fray Gregorio de San Joaquín presentó en 1781 el nuevo plan de estudios de la orden en todas las disciplinas —establecido, a su vez, por Nicolás Colona de Stillano, arzobispo de Sebaste y nuncio apostólico—, recreó el texto del Eclesiástico 6, 24-30, para describir el arduo camino que había de seguir el estudiante para alcanzar su ansiada meta, pero también la importancia de “conseguir los dulces frutos de la sabiduría”:

Pon tus pies en los grillos de la sabiduría y tu cuello en sus cadenas. Baja tus hombros y llévala sobre ti y no te sean enojosas sus prisiones. Allégate a ella con toda tu alma y con todas tus fuerzas guarda sus caminos. Rastrea y búscala y se te descubrirá y cuando la alcances no la dejes: porque al fin hallarás en ella tu descanso y se te convertirá en alegría. Sus grillos te serán su fuerte amparo, un amparo de virtud y sus esposas adorno precioso: porque en ella está el decoro de la vida y sus cadenas son ligaduras saludables. (1781: 26-27)

El ambiente estrecho y casi opresivo de los colegios de descalzos se adecuaba muy bien a las *prisiones* de la sabiduría porque seguramente era más fácil someterse a la disciplina del estudio en un ambiente austero y cerrado que en uno donde la apertura invitara a liberarse de los grillos y las cadenas.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1582 = *Regla primitiva y constituciones de la provincia de los frailes descalzos de la Orden de Nuestra Señora la Virgen María del Monte Carmelo [...], año del Señor de mil y quinientos ochenta y uno*, Salamanca.
- 1604 = *Regla primitiva et constitutiones fratrum discalceatorum Ordinis B. Mariae de Monte Carmelo congregationis Hispaniarum. Auctoritate apostolica santissimi P. N. Clementis Papae Octavi auctae et recognitae, in capitulo generali celebrato in conventu S. Petri de Pastrana, anno Domini M DC IIII*, Madrid, 1604.
- 1736 = *Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo [...] confirmadas por N. M. S. padre y señor Alexandro papa séptimo [...]*, Madrid, 1736.
- 1756 = *Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo [...] confirmadas por N. M. S. P. y Sr. Alexandro papa VI [sic] [...]*, Puebla, 1756.
- 1781 = *Carta circular del general de los carmelitas descalzos de la Congregación de España a todos sus súbditos sobre el método de estudios establecido por el excelentísimo, ilustrísimo señor don Nicolás Colona de Stillano, arzobispo de Sebaste, nuncio apostólico de su santidad en estos reinos*, Madrid.
- APARICIO AHEDO, Óscar Ignacio (2021), *La docencia de los carmelitas descalzos en España*, Madrid, Dykinson.
- BALLESTEROS GARCÍA, Víctor Manuel (1991), *La Orden de San Agustín en Nueva España (expansión septentrional en el siglo XVI): pensamiento y expresión*, tesis de maestría, UNAM.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1972), *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, t. v: *La Universidad en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CANIVEZ, José María (1933), *Statuta capitulorum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, t. I: *Ab anno 1116 ad annum 1220*, Lovaina, Bureaux de la Revue.
- CORTÉS, Hernán (2005), *Cartas de relación*, México, Porrúa.
- FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia (2010), *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Cuernavaca, Catedral de Cuernavaca / Gobierno del Estado / UAEM.
- (2011), “El desaparecido colegio de San Alberto de Huesca y la arquitectura carmelitana”, *Argensola*, 121, pp. 207-272.
- (2012), “Representaciones de cuerpos santos en el convento de Tepoztlán”, en Patrizia GRAZIERA, Jesús NIETO SOTELO y M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO (coords.), *La imagen del cuerpo en el arte: historia y teoría*, Cuernavaca, UAEM.
- (2015), “La pintura mural del convento de Tepoztlán”, en M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO y Jesús NIETO SOTELO (coords.), *Cuerpos en imágenes: historia y teoría*, Cuernavaca, UAEM.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1994), “El hombre medieval como *homo viator*: peregrinos y viajeros”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales (Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993)*, Logroño, IER, pp. 11-30.

- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (2002), “Los privilegios de los religiosos en la evangelización de América”, *Mar Oceana*, 11, pp. 45-63.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (1987), *Fortalezas mendicantes: claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo XVI*, México, Universidad Iberoamericana.
- GÓMEZ SOTO, Roberto (2010), *Arte y mensaje: iconografía agustina en los conventos novohispanos del siglo XVI*, tesis doctoral, UAEM.
- GRIJALVA, Juan de (1624), *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592*, México, Imp. de Ioan Ruyz.
- IRABURU LARRETA, José María (2003), *Hechos de los apóstoles de América*, Pamplona, Fundación Gratis Date.
- KUBLER, George (1992), *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE (1.<sup>a</sup> ed. en inglés, 1948).
- LEDESMA GALLEGOS, Laura (2012), *Génesis de la arquitectura mendicante del siglo XVI en el plan de las Amilpas y las cañadas de Morelos*, México, INAH.
- MACGREGOR, Luis (1955), *Actopan*, México, Secretaría de Educación Pública / INAH.
- MARTÍNEZ, Adriana Mabel (2023), “La escala celestial: una imagen de la espiritualidad monástica del siglo XII”, *Calamus*, 7, pp. 37-56.
- MENDIETA, Jerónimo de (1997), *Historia eclesiástica indiana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MEYVAERT, Paul (1973), “The medieval monastic claustrum”, *Gesta*, vol. 12, 1-2, pp. 53-59.
- MIGNE, Jacques-Paul (1845), *Patrologiae cursus completus: sancti Hieronymi Stridonensis presbyteri opera omnia tomi secundus et tertius*, vol. 23, París, Vrayet.
- OCSB = *Obras completas de san Bernardo*, t. 1 y v, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983 y 1987.
- OROZCO, Alonso de (1551), *Crónica del glorioso padre y doctor de la Iglesia san Agustín y de los santos y beatos y de los doctores y de su orden [...]*, Sevilla, Gregorio de la Torre.
- PRESSOUYRE, Léon (1973), “St. Bernard to St. Francis: Monastic ideals and iconographic programs in the cloister”, *Gesta*, vol. 12, 1-2, pp. 71-92.
- REYES-VALERIO, Constantino (2000), *Arte indocristiano*, México, INAH (1.<sup>a</sup> versión, 1978).
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1989), *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1999), *Los evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*, Madrid, BAC.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1967), “Notas sobre la columna abalaustrada en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9 (36), pp. 59-62.
- (1983), “Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)”, *Arte Sevilla*, 2, pp. 11-16.
- Mariano MONTERROSA PRADO y José Antonio TERÁN BONILLA (1995), *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas / UAZ.

- SILVERIO DE SANTA TERESA (1940), *Historia del Carmen descalzo en España, Portugal y América*, 15 t., Burgos, Tip. Burgalesa, t. IX.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana (2016), “Silencio, como en el claustro (entre libros cistercienses de los siglos XII y XIII)”, en Ramón BALDAQUÍ ESCANDELL (ed.), *Lugares de escritura: el monasterio: actas de las XI Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Alicante, Universitat d’Alacant, pp. 69-122.
- TOUSSAINT, Manuel (1936), *La pintura en México durante el siglo XVI*, México, Imp. Mundial.
- VERD CONRADI, Gabriel María (2021), “Compañía de Jesús y *Militia Iesu Christi*: su sentido ignaciano en la primera Compañía”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. XC, 180, pp. 279-342.
- VÍCTOR DE JESÚS MARÍA (1948), “La exposición canónico moral de la regla carmelitana según los comentadores descalzos”, *Ephemerides Carmeliticae*, 2, pp. 123-203.
- VORÁGINE, Santiago de la (1999), *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza, vol. 1.



## EL FRANCÉS JUAN CASAVIELLA Y EL ROBO SACRÍLEGO EN LA CATEDRAL DE HUESCA (1641): LA INVENCIÓN DE UNA TRADICIÓN

Carlos GARCÉS MANAU\*

**RESUMEN** En 1641 Juan Casaviella, un pastor francés de dieciocho años que padecía cleptomanía, entró en la catedral de Huesca y se llevó una cajuela de plata con varias hostias que luego se comió. Fue detenido ese mismo día tras cometer otro hurto. En el artículo se presenta por primera vez el juicio al que fue sometido en Zaragoza por la Inquisición, que lo condenó a cuatrocientos azotes y diez años de galeras. Analizamos también cómo surgió después una tradición milagrera que afirmaba que el joven francés había robado en la catedral un copón con hostias que escondió en un montón de estiércol. El copón habría comenzado enseguida a emitir una luz sobrenatural que permitió su recuperación. En el lugar del supuesto milagro se construyó una pequeña ermita a la que iban en procesión anualmente el cabildo catedralicio y el concejo. El ejemplo de Casaviella y su hurto sacrílego resultan excepcionales porque permiten reconstruir de manera muy detallada el proceso mediante el cual se inventa, y más adelante crece, una tradición, en este caso religiosa.

**PALABRAS CLAVE** Huesca. Catedral. Inquisición. Siglo XVII. Juan Casaviella. Robo sacrílego.

---

\* Historiador. garcesmanau@gmail.com

**ABSTRACT** In 1641 Juan Casaviella, an 18-year-old French shepherd who suffered from kleptomania, entered Huesca Cathedral and stole a silver coffer containing several communion wafers, which he later ate. He was arrested the same day, after committing another robbery. The article presents for the first time his trial in Zaragoza before the Inquisition, which sentenced him to 400 lashes and ten years as a galley slave. We also analyse how subsequently a miracle tradition arose which told how the young Frenchman had stolen a chalice with communion wafers from the cathedral, which he hid in a dungheap. The chalice would have immediately begun to emit a supernatural light that enabled its recovery. A small chapel was built on the spot of the claimed miracle, which the Cathedral chapter and town council visited in an annual procession. The example of Casaviella and his sacrilegious robbery is exceptional, because it enables a highly detailed reconstruction of the process of creation and growth of a tradition —in this case, religious.

**KEYWORDS** Huesca. Cathedral. Spanish Inquisition. 17<sup>th</sup> century. Juan Casaviella. Sacrilegious robbery.

El 29 de noviembre de 1641 un francés de dieciocho años llamado Juan Casaviella<sup>1</sup> entró en la catedral de Huesca y se dirigió a la capilla de san Juan, que es también la primera planta de la torre campanario. En esa época la capilla era la parroquia de la catedral. Casaviella forzó el sagrario y, de acuerdo con el relato que se transmitió con posterioridad, se llevó un copón con hostias consagradas que abandonó después junto a las murallas oculto en un montón de estiércol. El copón comenzó a emitir una luz sobrenatural que permitió su inmediata recuperación (la luz la vio el campanero de la catedral desde lo alto de la torre cuando iba a tocar las campanas en las primeras horas del 30 de noviembre, festividad de San Andrés Apóstol).

El robo sacrílego perpetrado por este francés tuvo repercusiones simbólicas, e incluso urbanísticas, muy relevantes. Como desagravio, la parroquia de la catedral fue trasladada a la capilla situada enfrente, en el otro extremo de la fachada, capilla que los hermanos Lastanosa comenzaron a ornamentar en 1645, y tras la gran peste que la ciudad sufrió en 1651-1652 se construyó sobre la muralla, en cumplimiento de un voto hecho por la ciudad durante la epidemia, una pequeña ermita dedicada a san Andrés

---

<sup>1</sup> Su nombre y su apellido aparecen en la documentación con la preposición *de*, y frecuentemente con *b* en lugar de *v*. En este artículo nos referiremos a él como *Juan Casaviella*.



*Capilla de la catedral de Huesca en la que tuvo lugar en 1641 el robo sacrílego perpetrado por Juan Casaviella. Sobre ella se distingue un calvario, que es el emblema del cabildo catedralicio. La capilla, que acoge en la actualidad la sala de orfebrería del Museo Diocesano, es la primera planta de la torre campanario. A la izquierda se aprecia el comienzo de la escalera de ascenso a la torre y una de las capillas de la fachada del templo, la de los Reyes. (Foto: Carlos Garcés Manau)*

en el lugar en el que, supuestamente, el ladrón había escondido las formas consagradas. El cabildo catedralicio y el concejo acudieron a partir de entonces a la ermita en procesión cada 30 de noviembre.

Tras robar en la catedral, Juan Casaviella fue detenido ese mismo día en Siétamo y llevado de vuelta a la ciudad. El concejo mostró su deseo de que “de tan atroz delito se hiciese público y ejemplar castigo”. No es extraño, por ello, que autores como M.<sup>a</sup> Celia Fontana o yo mismo manifestáramos en más de una ocasión la opinión de que el francés debió de ser juzgado y ajusticiado por las autoridades municipales. No en vano otro

ladrón sacrílego, el albañil oscense Pedro de Mur, que intentó robar en la catedral durante la peste de 1651, fue efectivamente procesado y ejecutado por el concejo.<sup>2</sup>

En este artículo se presenta nueva documentación que permite reescribir, en algunos casos de forma sorprendente, esta historia. A Juan Casaviella, finalmente, no lo juzgó el concejo oscense, sino la Inquisición.<sup>3</sup> Desde Huesca fue llevado al palacio zaragozano de la Aljafería, que era donde tenía su sede el Santo Oficio, y procesado allí. El juicio se ha perdido, pero se conserva, en trece páginas, el resumen —la *relación de causa*, tal y como era llamada— que el Tribunal del Santo Oficio de Zaragoza remitió al Consejo de la Suprema Inquisición, con sede en Madrid. La documentación de la Suprema, y con ella el resumen del proceso de Casaviella, se guarda en el Archivo Histórico Nacional.<sup>4</sup>

Esta nueva documentación nos muestra, en primer lugar, la corta y azarosa vida de Casaviella. Como otros muchos franceses en esa época, incluido su padre, Juan trabajó en Aragón, en su caso como pastor, desde los diez años. Cuando fue detenido tenía dieciocho. El joven francés padecía cleptomanía (él mismo confesó ante los inquisidores “la natural inclinación que tenía de hurtar”), y lo pagó bien caro. En los meses anteriores a su encarcelamiento había cometido cuatro robos sacrílegos en distintos lugares de Aragón, pero hurtaba, en realidad, toda clase de objetos.

---

<sup>2</sup> Véase Fontana (2004: 229, y 2018: 108-109). Esta autora pensaba (se trataba, desde luego, de la explicación más verosímil) que el francés Casaviella era probablemente un soldado hugonote calvinista que combatía con las fuerzas catalanofrancesas en contra de la monarquía, y que, como otros soldados de religión protestante enrolados en dichas fuerzas, llevado de su odio por el catolicismo robaba y profanaba los templos. La realidad ha resultado ser, como sucede muchas veces, más sencilla. Juan Casaviella era un pastor de dieciocho años aquejado, según parece, de una insuperable cleptomanía que lo llevaba a perpetrar una y otra vez robos sacrílegos, además de cometer otro tipo de hurtos. Durante su juicio ante los inquisidores negó tajantemente ser calvinista. En cuanto a su destino final, presumíamos que había sido ejecutado por el concejo oscense. M.<sup>a</sup> Celia Fontana escribía, por ejemplo: “No se sabe cuál fue su escarmiento, pero la cabeza ensartada del retablo laurentino, tallada solo unos años después de los hechos, nos puede dar una idea”. Sobre el caso de Pedro de Mur, véase Garcés (2020).

<sup>3</sup> El procesamiento de Casaviella llevado a cabo por la Inquisición lo mencionó Federico Balaguer, sin especificar más, en una breve reseña sobre la ermita de San Andrés que publicó hace más de medio siglo en esta misma revista *Argensola*: “Juan de Casaviella fue detenido en Siétamo y sometido a proceso inquisitorial” (Balaguer, 1968-1970: 192). Como era frecuente en este autor, Balaguer no citaba la procedencia de esa información. Posiblemente obtuvo el dato de la mención de 31 de noviembre de 1642 que figura en las actas municipales, y recogemos más adelante, en la que se cita al “preso en la Inquisición que robó el Santísimo de la Seo” (Archivo Municipal de Huesca —en adelante AMHu—, Actas, 138, 31 de noviembre de 1642).

<sup>4</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Inquisición, libro 992, ff. 665-672.

De hecho, fue detenido en Siétamo porque robó una simple calza a un criado. Casaviella, sencillamente, no podía evitar robar.

El documento inquisitorial desvela asimismo, y esto es lo realmente importante, que existen diferencias sustanciales entre lo que sucedió en Huesca en 1641 y lo que se contó sobre ello en los siglos siguientes. Juan Casaviella robó en la catedral en la mañana del 29 de noviembre. Se llevó una cajuela redonda de plata con varias hostias consagradas en su interior, que más tarde comió, y antes de marchar a Siétamo llevándose consigo la cajuela escondió en un agujero de la muralla los paños y los lienzos eucarísticos que había robado también en el templo. El relato posterior, aceptado unánimemente hasta ahora porque era el único conocido, es muy diferente. El hurto se habría producido no de día, sino en la noche del 29 al 30 de noviembre —aunque en ningún momento se explica cómo pudo Casaviella entrar de noche en una catedral que cabe suponer cerrada—. Lo que se llevó fue un copón con formas consagradas que no se comió, y, como hemos apuntado, ese copón y esas hostias, que el francés escondió en un montón de estiércol, fueron encontrados pocas horas más tarde, dado que comenzaron a resplandecer de manera portentosa. En este artículo se estudian tanto el robo cometido por Juan Casaviella en la catedral de Huesca y el juicio al que fue sometido por el Santo Oficio como el surgimiento posterior de esta tradición piadosa y milagrosa.

### JUAN CASAVIELLA, PASTOR EN ESPAÑA CON DIEZ AÑOS

¿Quién era el joven francés que robó en la catedral? La relación de causa que el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Zaragoza envió a Madrid lleva este encabezamiento: “Juan de Casabiella, natural del lugar de Lascun del valle de Aspa, obispado de Oloron en Francia, de edad de dieciocho años, de oficio pastor”. Había nacido, pues, en Lescun, una pequeña población (cuenta actualmente con unos ciento setenta habitantes) ubicada en efecto en el valle pirenaico de Aspe, fronterizo con España (limita con los valles de Ansó y Hecho, los dos más occidentales del Pirineo aragonés, antes de entrar en Navarra).

Juan Casaviella fue pastor desde muy niño en distintas poblaciones españolas (en los siglos XVI y XVII la inmigración francesa fue muy importante en Aragón y Cataluña). El discurso de su breve vida y los lugares en los que trabajó lo contó así el propio Casaviella a los inquisidores:

Hasta edad de diez años se había criado en casa de sus padres. Desde allí vino al lugar de Cortes en Navarra, y guardó la dula<sup>5</sup> en dicho lugar cosa de diez meses. Y habiéndole vuelto su padre desde allí a su tierra, le trajo después a Magallón, donde se acomodó de pastor con un vecino de dicho lugar, y allí estuvo cerca de un año. Y por haber caído malo lo volvió su padre a su tierra, y después otra vez al lugar de Magallón, donde se acomodó en casa de otro vecino de él. Y habiendo estado allí seis o siete meses, por tener poca salud lo volvió a llevar su padre. Y después lo trajo a Épila, y allí lo acomodó con los padres de la compañía en la torre de Mareca,<sup>6</sup> y juntamente con su padre sirvió de pastor. Y por ser este reo pequeño y de poco provecho para dicho oficio se volvió a su tierra. Y dentro de poco tiempo se vino al lugar de Plasencia, y se acomodó en casa del conde por pastor, y en su servicio estuvo dos inviernos. Y habiéndose vuelto otra vez a su tierra vino desde allá a esta ciudad [Zaragoza], donde se acomodó por pastor de un caballero de ella, y estuvo guardando su ganado en Salillas, cerca de la ciudad de Huesca, casi un año. Y después se volvió a su tierra y allí estuvo trabajando.

Como vemos, la vida de Juan entre los diez y los dieciocho años fue un verdadero carrusel de viajes de ida y vuelta entre Francia y España para trabajar como pastor en varios lugares de Navarra y Aragón: Cortes, Magallón, Épila —allí en compañía de su padre—, Plasencia de Jalón y Salillas. En 1641, cuando, según parece, había regresado a tierras del Jalón para servir de nuevo como pastor, su destino se torció de manera fatal, tal y como el joven relató asimismo ante la Inquisición al referir un singular episodio con un crucifijo de plata que lo llevó a estar preso por primera vez en la cárcel del concejo zaragozano:

Por las fiestas del Corpus del año próximo pasado de 1641, estando este reo en servicio del conde de Plasencia, lo enviaron a la villa de Épila a traer vino para los pastores. Y en una calle había hallado un crucifijo de plata de una ochava de largo, y como no sabía aún qué cosa era plata, pensando que era de vidrio, con una piedra le dio un golpe y le quebró un brazo. Y después vino a esta ciudad, y pasando por la platería de ella preguntó a un platero si era de plata el brazo, y el platero avisó a un verguero que estaba allí, el cual le preguntó de dónde había sacado el brazo. Y reconociéndole

<sup>5</sup> El *Diccionario* de la Real Academia Española define *dula* como “conjunto de las cabezas de ganado, especialmente caballar, de los vecinos de un pueblo, que pastan juntas en un terreno comunal”.

<sup>6</sup> Mareca, situada no lejos de Épila, alberga una iglesia y un palacio notables, muy deteriorados en la actualidad. Fue adquirida en el siglo XVIII por el célebre Pedro Pablo Abarca de Bolea, décimo conde de Aranda. En el XIX fue trasladado a la iglesia de Mareca, donde continúa hoy, el sepulcro de Luis Ximénez de Urrea, cuarto conde de Aranda, que murió en prisión en Castilla en 1592 tras participar en las alteraciones de Aragón, durante las que fue decapitado el justicia Juan de Lanuza.

le halló la figura de Cristo en una bolsica, y le llevó delante del zalmedina de esta ciudad, que era Cristóbal de Blancas, y le mandó poner en la cárcel. Y habiendo este reo dicho que lo había hallado en las calles de Épila, lo averiguaron y lo soltaron.

En los meses siguientes, Casaviella, arrastrado por un irrefrenable impulso cleptómano, cometió cuatro robos sacrílegos, el último de ellos en la catedral de Huesca.

### **HURTOS EN GRISÉN, TORRES DE BERRELLÉN Y MARRACOS**

A finales de julio o comienzos de agosto de 1641 Juan Casaviella se encontraba en un soto, junto con otros pastores, guardando unas vacas. Desde el soto el joven fue a “por una carretada de paja para los terneros” a Grisén, una población situada a orillas del río Jalón, pocos kilómetros antes de su desembocadura en el Ebro. Según los testigos que declararon ante la Inquisición, el francés había aprovechado para entrar en la iglesia parroquial de Grisén y “con ánimo diabólico y depravado había abierto el sagrario de ella y sacado de él con violencia la custodia donde estaba el Santísimo Sacramento”. Dentro de la custodia había “una cajuela de plata donde estaban tres formas consagradas”, que Casaviella se llevó “con sus manos sacrílegas”, pero antes metió la custodia vacía en el sagrario y lo cerró.

Juan Casaviella admitió ante los inquisidores que entró en la iglesia de Grisén a rezar, y que entonces “le tentó el demonio de hurtar dicha cajuela, y para ello se acercó al sagrario, que lo halló abierto, aunque algo ajustada la puertecilla de él, y hurtó dicha cajuela” y “la puso en su zurrón”. La robó “con intención de venderla y, como era bonita, como un cubilete, le pareció guardarla para beber. Y no tuvo otra intención” que la que había declarado, “y de ello le pesaba y pedía perdón y misericordia”. Según Casaviella, en la cajuela no había ninguna hostia. Los testigos aseguraban, por el contrario, que contenía tres (o trece). Cuando los inquisidores lo interrogaron sobre “las trece formas que dicen los testigos haber en la cajuela de la iglesia de Grisén”, el francés respondió que, según había dicho, “no había forma alguna”, o eso creía: “habiendo recorrido su memoria siempre le parece que no las había, aunque no se aseguraba de ello por decirlo tantos testigos, que si se acordara lo dijera como lo demás”.

Llevando consigo la cajuela de plata, regresó al soto, donde seguían los demás pastores. Allí, tiempo después, se echó en falta un ovillo de hilo, y como el joven probablemente era conocido ya por sus hurtos, sospechando que lo tenía él buscaron entre

sus ropas y lo que hallaron fue la cajuela de plata (sin hostias). La encontró un mozo llamado Bernardo Larbión, que era vaquero. Los pastores entregaron la cajuela a su mayoral y, entretanto, Juan Casaviella se quejó a la mujer del propio mayoral de que le habían quitado “dos reales de a ocho y una cajuela de plata”. Ella le preguntó “si la había tomado de casa del conde de Plasencia, a quien había servido”, y Casaviella lo negó. Más tarde el mayoral quiso saber de dónde había sacado la cajuela, y el francés le contestó que “la había hallado en una alforja en un camino”. El mayoral no se la devolvió y le dijo que la emplearía —previa su venta, cabe imaginar— en hacer decir “misas por las ánimas del Purgatorio”. Juan Casaviella le pidió entonces que “le pagase lo que le debía, porque se quería ir, y habiéndolo hecho se fue”.

El francés pasó por Torrés de Berrellén, un pueblo situado junto al río Ebro. Tal y como declararon varios testigos, Casaviella “entró en la iglesia parroquial de él, y haciendo pedazos la puertecilla del sagrario hurtó y robó la cajuela del Santísimo Sacramento con todas las formas consagradas que había en ella, de que quedaron escandalizados grandemente todos los vecinos de dicho lugar”. Juan Casaviella acabó admitiéndolo también. Esto fue lo que contó a los inquisidores:

entró a cosa de mediodía, pasando por el lugar de Torres, en la iglesia parroquial de él, por la puerta, que estaba abierta, y llegó al sagrario, y apartando las dos tablas con que se cierra metió la mano y sacó la cajuela que estaba dentro de la custodia del Santísimo Sacramento, y había en ella nueve o diez formas a su parecer. Y sacó dicha cajuela y formas, y junto a un huerto se las comió.

Después metió la cajuela dentro de una bolsa de cuero, y esta a su vez en una “faltriquera”.<sup>7</sup> Tras cometer este nuevo robo, Casaviella permaneció cinco o seis días en Pinseque y Utebo con otros pastores y a continuación se encaminó a Zaragoza.

En la capital aragonesa el francés entregó al ama del vicario de la iglesia de San Juan del Puente varios de los objetos que había hurtado en Torres de Berrellén: la “hijuela”<sup>8</sup> que había en la cajuela robada, “otros dos paños mayores, como pañizuelos,

---

<sup>7</sup> El *Diccionario* de la Real Academia define *faltriquera* como “bolsillo de las prendas de vestir” o “bolsa de tela que se ata a la cintura y se lleva colgando bajo la vestimenta”.

<sup>8</sup> El término *hijuela*, de acuerdo con el *Diccionario* de la Real Academia, hace referencia al “pedazo de lienzo circular que cubre la hostia sobre la patena hasta el momento del ofertorio”.

que estaban en el dicho sagrario” y “dos pedazos de lienzo con que cubrían el rostro de Nuestra Señora, que estaba en una peana”. Después, Juan Casaviella, “por miedo que no le cogiesen vendiendo dicha cajuela”, se dirigió a la iglesia del Pilar y la dio a los sacerdotes que encontró en el templo, uno de los cuales resultó ser conocido suyo: “un clérigo llamado mosén Antonio, que está en casa de don Martín de Pomar, donde este reo había servido”. En el Pilar se desarrolló, como explicaron los testigos, esta escena:

Y habiéndose llegado en esta sazón otros sacerdotes que allí estaban, uno de ellos, que había ejercido el oficio de vicario en dicho lugar de Torres de Berrellén, conoció ser aquella la cajuela en que estaba reservado el Santísimo Sacramento en dicha iglesia. Y preguntándole uno de ellos que dónde la había hallado, respondió que en la sierra de Alcubierre siete leguas de esta ciudad, viniendo del lugar de Salillas, y que estaba a un lado del camino metida en una bolsa de cuero, que era la que con ella había entregado. Y habiéndole preguntado uno de dichos sacerdotes que dónde era la sierra de Alcubierre y a qué había ido al lugar de Salillas, dijo que venía de su tierra y había ido a dicho lugar a cobrar unos dineros que le debían, y de allí se venía a esta ciudad a buscar amo.

El joven pastor mintió varias veces, como podemos ver, tratando de salir del paso. No es extraño que cuando el sacerdote al que conocía le dijo que volviese otro día al Pilar, Juan Casaviella, prudentemente, “por miedo que le prendieran” se marchó de la ciudad. Tal y como declaró ante la Inquisición, “se fue por la venta de Coscón al lugar de Castejón, y de allí a Marracos”. La venta de Coscón se encontraba no demasiado lejos de Villanueva de Gállego; en cuanto a Castejón, se trata de Castejón de Valdejasa; Marracos, por último, está próximo a Alcalá de Gurrea y Gurrea de Gállego (Casaviella, a través de esos lugares, se dirigía a la ciudad de Huesca). En Marracos los impulsos que lo llevaban a cometer un robo sacrílego tras otro volvieron a ser más fuertes que él. Coincidió, además, que llegó a la población el 25 de noviembre, día en el que los vecinos celebraban la festividad de su patrona, santa Catalina de Alejandría, y ocurrió lo siguiente:

estuvo allí el día de Santa Catalina, que era fiesta del lugar, y por eso tenían en la iglesia de él al Santísimo Sacramento patente. Y este reo entró en ella, y a la hora en que el sacristán subió al campanario a tocar a la oración se llegó al altar, donde había un crucifijo, que era la efigie de plata, y lo desclavó y llevó. Y de allí se fue hacia Huesca.

## EL ROBO EN LA CATEDRAL

Casaviella permaneció en la ciudad apenas tres o cuatro horas, en la mañana del 29 de noviembre de 1641, pero fue tiempo suficiente para que cometiera un nuevo robo (se llevó de la capilla parroquial de la catedral, como hemos explicado, otra cajuela de plata con varias formas consagradas). Por una extraordinaria coincidencia, en la catedral se celebraba cada 29 de noviembre, desde hacía algunos años, una “fiesta votiva de desagravios al Santísimo Sacramento”. Tal como explica el canónigo Vicente Novella en el *Ceremonial* que compuso a finales del siglo XVIII, el rey Felipe IV “escribió a las santas iglesias de sus reinos en el año 1626 encargando que todos los años se celebrase una fiesta al santísimo en el día 29 de noviembre”.<sup>9</sup> Así describieron los testigos el robo sacrílego que Casaviella perpetró en la catedral:

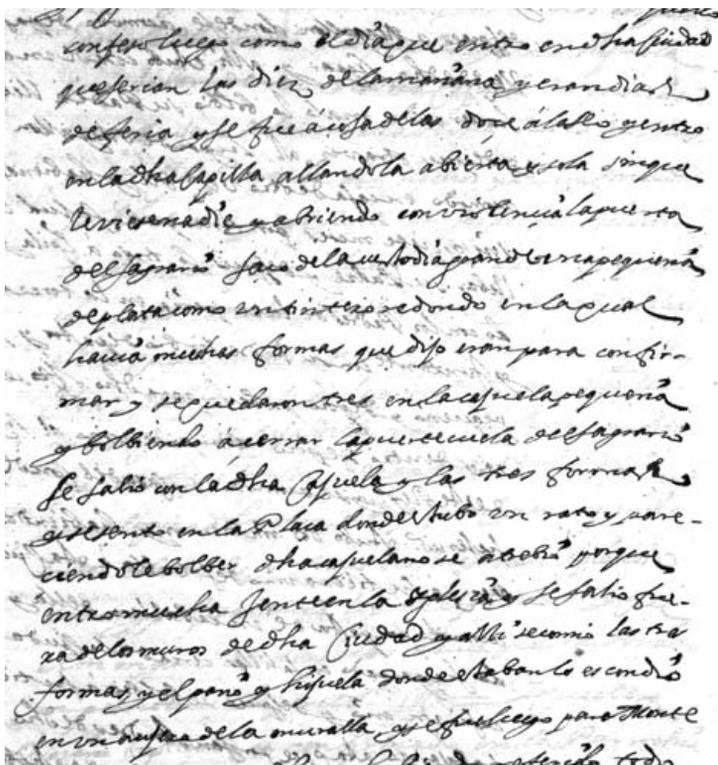
Entre las doce y la una de mediodía había entrado en la iglesia catedral de la ciudad de Huesca, y en la capilla de san Juan, parroquia de dicha iglesia, descerrajó el sagrario donde estaba el Santísimo Sacramento, del cual sacó un vaso redondo de plata blanca con las formas consagradas que había dentro de él y una hijuela con que estaban cubiertas. Y asimismo había robado la cúpula de otro vaso grande dorado, con una cruz por remate, que había dentro de dicho sagrario, con muchas formas consagradas reservadas en él, del cual sacó también una palia de los corporales. Y la dicha palia y corporales y una hijuela que estaba dentro de dicha cajuela los metió en unos agujeros de la muralla de la dicha ciudad de Huesca.

Juan Casaviella lo reconoció todo ante los inquisidores:

El día que entró en dicha ciudad, que serían las diez de la mañana, eran días de feria. Y se fue a cosa de las doce a la Seo y entró en la dicha capilla, hallándola abierta y sola, sin que le viese nadie. Y abriendo con violencia la puerta del sagrario sacó de la custodia grande una pequeña de plata, como un tintero redondo, en la cual había muchas formas que dijo eran para confirmar, y se quedaron tres en la cajuela pequeña. Y volviendo a cerrar la puertezuela del sagrario se salió con la dicha cajuela y las tres formas, y se sentó en la plaza, donde estuvo un rato. Y pareciéndole volver dicha cajuela no se atrevió porque entró mucha gente en la iglesia, y se salió fuera de los muros de dicha ciudad y allí se comió las tres formas, y el paño e hijuela donde estaban los escondió en un agujero de la muralla.

---

<sup>9</sup> Novella (1786-1800, iv: 349-350).



Juan Casaviella confiesa ante los inquisidores de Zaragoza que robó una cajuela de plata con tres hostias en la catedral de Huesca y que más tarde se comió las hostias y escondió los paños que había en la cajuela en un agujero de la muralla. (Archivo Histórico Nacional)

Una vez dejada Huesca, se encaminó al cercano castillo abadía de Montearagón, “a pedir limosna”, y después continuó hasta Siétamo, donde cometió un pequeño hurto que selló su destino. Según contó él mismo, fue

a Siétamo, donde le prendió el gobernador del marqués de Torres [el señor del lugar], diciendo que había hurtado una calza de aguja de un criado suyo, y él lo llevó delante de su amo y le hallaron dicha calza. Y mirándole lo que llevaba, en un talego o zurrón hallaron la cajuela del Santísimo Sacramento que había hurtado del sagrario de la parroquia y capilla de san Juan de la Seo de dicha ciudad de Huesca.

Para hacer aún más grave su situación, le encontraron también, según parece, la figura de plata de Cristo “que había desenclavado de una cruz” en la iglesia de Marracos.

Tras haber confesado de dónde procedía la cajuela, el gobernador de Siétamo “partió luego a dar razón de ello a la ciudad de Huesca”. A su llegada, la noticia debió de propagarse como la pólvora y provocó un impacto muy profundo. El concejo se reunió de inmediato en la tarde de ese 29 de noviembre.<sup>10</sup> El prior de jurados informó a sus compañeros de corporación de que “el delincuente del robo” que, como todos sabían, se había cometido “en el sagrario de la capilla del sacramento de la Seo estaba preso en Siétamo” y les preguntó “si les parecía se diligenciase” el traslado del delincuente a Huesca “para que de tan atroz delito se hiciese público y ejemplar castigo”. El concejo se mostró de acuerdo y dio poder al justicia, al prior y a los jurados para que “con su prudencia” tramitasen, “por el camino que mejor les pareciere que ha de conseguirse”, el cumplimiento de ese castigo. Se hizo saber asimismo a los miembros del concejo que el cabildo catedralicio, que también se había reunido de urgencia, había acordado que al día siguiente (30 de noviembre, festividad de San Andrés) “por la mañana se pusiese patente el Santísimo Sacramento en la Seo y lo estuviese hasta vísperas, y acabadas se hiciese procesión por la plaza de la Seo”. Las autoridades municipales acordaron que “para festejar la procesión del Santísimo dispongan algunas compañías de estos señores capitanes, que estén con sus soldados y armas en la plaza de la Seo” (la ciudad había decretado ese año, como veremos luego, una movilización general de sus vecinos ante la amenaza cada vez más cercana del ejército francés, que apoyaba a la Cataluña sublevada. Se habían formado diez compañías de infantería en las que figuraban como capitanes miembros de las principales familias de la oligarquía urbana).

El gobernador del marqués de Torres regresó entretanto a Siétamo llevando consigo al deán de la catedral. Este era comisario del Santo Oficio, y por esa razón prendió a Casaviella “por la Santa Inquisición, e hizo llamar familiares de otros lugares”. Ello significaba que sería el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, y no las autoridades oscenses, como estas sin duda habrían deseado, el que enjuiciaría finalmente a Juan Casaviella. Para escoltar al joven francés hasta Huesca el deán convocó a familiares de las poblaciones cercanas (los familiares, a diferencia de los comisarios, clérigos siempre, eran servidores laicos de la Inquisición, y los había por toda la geografía aragonesa). Casaviella prosiguió su relato diciendo que dichos familiares y el gobernador de Siétamo lo llevaron a Huesca. “Y el deán, que se había adelantado, lo salió a recibir

---

<sup>10</sup> AMHu, Actas, 137, 29 de noviembre de 1641.



*Paseo construido sobre la muralla, en el tramo en el que Juan Casaviella escondió los paños eucarísticos que robó en la catedral y en el que más tarde se construyó, en desagravio, la ermita de San Andrés, desaparecida en el siglo XIX. (Foto: Teresa Sas Bernad)*

a la puerta de ella. Y así se fue con él a la parte donde escondió la hijuela, y la tomó dicho deán, habiendo ido a buscarla con dos hachas encendidas y muchos clérigos”. Juan Casaviella, pues, condujo al deán y a los demás religiosos hasta el punto de la muralla donde había ocultado la hijuela y los otros lienzos robados en la catedral. Para entonces debía de ser de noche, y de ahí la necesidad de portar hachas encendidas.

La cajuela redonda de plata fue, seguramente, restituida al sagrario de la capilla parroquial. Es posible que ya en ese momento se difundiera la historia de que la cajuela recuperada contenía aún las hostias (de esa forma habría quedado oculto el hecho, aún más inconcebible que el propio robo, de que el francés se las había comido). Si fue así, se trató de la primera de las mixtificaciones que conformaron, con el paso del tiempo, la tradición sobre ese hurto sacrílego de noviembre de 1641. En cuanto a Casaviella, fue llevado a “la cárcel real, donde estuvo cinco o seis días hasta que le trajeron a las de este Santo Oficio”. Ello quiere decir que el francés fue encerrado en la cárcel que el concejo poseía en el actual edificio del ayuntamiento, situado frente a la catedral. En la

mañana del 30 de noviembre el corredor público Lorenzo Cibor recorrió con acompañamiento de “trompetas y atabales” los lugares de la ciudad en los que se solían vocear los pregones públicos y dio a conocer lo siguiente:

De parte de los señores justicia, prior y jurados de la ciudad de Huesca se hace a saber como, para mitigar la ira de Dios nuestro señor, ocasionada del execrable sacrilegio que se ha cometido robándole de su santo sagrario y capilla de la Seo donde está sacramentado, se ha determinado tenerle patente en dicha Seo, sacándole ahora por la mañana, donde habrá solemne oficio y sermón. Y lo estará hasta acabadas vísperas, que se sacará en procesión por la plaza de la Seo. Y así se exhorta y manda que todos los que no tuvieren legítimo impedimento acudan a tan santa y piadosa obra.<sup>11</sup>

Desde su prisión del edificio del concejo, Juan Casaviella debió de escuchar, seguramente sobrecogido, el rumor sordo de la multitud que acudió a la plaza de la Seo, junto con las compañías de infantería que la ciudad tenía formadas ante la amenaza de una invasión francesa, para participar en la procesión de desagravio por el robo sacrilego que él mismo, también francés, había cometido.

### EL JUICIO EN LA INQUISICIÓN

Casaviella permaneció preso varios días en la cárcel del concejo. Después fue trasladado al palacio de la Aljafería de Zaragoza, que era la sede del Santo Oficio desde tiempos de Fernando el Católico. Tras examinar los hechos por los que el joven había sido detenido, los inquisidores los calificaron como “heréticos”, y al propio Casaviella como “sospechoso violentamente en la fe”, “hereje sacramentario” y “ladrón sacrilego”. Los miembros del tribunal votaron el 3 de diciembre de 1641 que fuera recluido en “las cárceles secretas” del Santo Oficio, también en la Aljafería, en las que entró el día 7. Pasó un mes antes de que compareciera ante los inquisidores. Era lo que se conocía como *primera audiencia*, que tuvo lugar el 9 de enero de 1642. Además de decir su lugar de nacimiento (Lescun), su oficio (pastor) y su edad (dieciocho años), Juan Casaviella aseguró que “él y sus ascendientes colaterales y transversales eran cristianos buenos y profesaban la ley de Cristo nuestro señor, y que ni él ni ninguno

---

<sup>11</sup> AMHu, Actas, 137 (los pregones, como este, del 30 de noviembre de 1641, se encuentran al final del libro de actas). Véase también Fontana (2004: 229): la plaza y los claustros de la catedral se adornaron con colgaduras para la procesión.

de los suyos había sido condenado ni penitenciado por el Santo Oficio. Y que él era cristiano bautizado y confirmado” en la parroquia de Lescun. Casaviella “se signó y se santiguó y dijo el paternóster, avemaría y mandamientos de la ley de Dios”, en todo lo cual, señalaron los inquisidores, “erró muchas palabras”. Los miembros del tribunal anotaron asimismo que “no supo otra cosa de la doctrina cristiana”.

Casaviella relató, como ya hemos visto, sus trabajos como pastor en distintos lugares y confesó ser el autor del robo en la catedral de Huesca. Los inquisidores le preguntaron “qué le movió a hurtar dicha cajuela y para qué fin y efecto”, y el pastor contestó que había sido “su mala inclinación, sin que nadie le indujese a ello”, y “que cuando fue a la dicha iglesia le tentó el demonio de hurtar alguna cosa, y así abrió dicho sagrario”. Y añadió que cuando cometió el robo “se puso muy alegre, y poco rato después tan triste como la noche, y que apenas había acabado de hacer el hurto cuando le pesó” (la alegría pasajera por el robo consumado y el remordimiento y la culpa posteriores son, precisamente, síntomas relacionados con la cleptomanía). Casaviella deseó devolver la cajuela, pero ya no pudo: “como vio que dicha cajuela era de plata” y “no tenía qué comer y era pobre pensó venderla. Y después discurrió que no lo podía hacer”; “quiso volverla”, aunque “no se atrevió porque entró mucha gente” en la catedral. Los miembros del tribunal señalaron a continuación un punto especialmente delicado: “qué fin tuvo cuando tomó las tres formas y las comió, y si sabía lo que había hecho en aquello, y qué era lo que estaba en dichas formas”. Y Casaviella explicó “que cuando vio las formas en dicha cajuela envueltas en la hijuela, por no arrojarlas, las comió. Y sabe que en las dichas formas, si estaban consagradas, estaba el verdadero cuerpo de Cristo Nuestro Señor, tan alto y tan poderoso como está en los cielos. Y como tenía dicho, más se las quiso comer, que estaba en ayunas, que echarlas a mal. Y por eso presumía había sido preso por este Santo Oficio”.

En los juicios ante la Inquisición se daban tres audiencias al reo. La primera tuvo lugar, como hemos dicho, el 9 de enero, y las otras dos los días 30 y 31. En estas últimas el francés declaró que “no tenía más que decir”. Al ser todavía, con dieciocho años, “menor de edad”, el tribunal le asignó un “curador”. Junto con las confesiones de Casaviella, los inquisidores contaban para juzgarlo con las declaraciones de treinta y un testigos. No sabemos quiénes fueron porque, como también era norma en la Inquisición, sus nombres permanecían ocultos. Solo se nos dice que, de los treinta y uno, veintinueve eran hombres mayores de edad y dos mujeres, una mayor de edad y la otra

menor. Dichos testigos imputaban al francés, además del de Huesca, los tres robos sacrílegos que ya hemos estudiado, los de Grisén, Torres de Berrellén y Marracos.

El fiscal del tribunal dio forma a la acusación contra Juan Casaviella, que presentó el 1 de febrero de 1642. Al francés le leyeron su contenido, y tras ello hizo una confesión aún más sincera que la de la primera audiencia. Dijo “que era verdad que había cometido los delitos sacrílegos de que le acusaba el fiscal, como lo iría declarando en las respuestas a los capítulos de la dicha acusación, y que no era hereje calvinista”. Admitió los robos cometidos en Grisén, Torres y Marracos y añadió, por su cuenta, el hallazgo del crucifijo de plata en Épila que lo hizo estar preso en Zaragoza. El joven francés se mostró completamente arrepentido de todo lo que había hecho. Aseguró a sus jueces que cometió dichos delitos “porque el demonio lo había tentado, y no por inducción de nadie. Y estaba con verdadero dolor y arrepentimiento de ello, y conocía era digno de castigo, y solo deseaba morir confesado y comulgado, porque ya conocía que merecía dar satisfacción de sus delitos con su muerte”. Reconoció de nuevo que era “todo verdad, negando solamente ser hereje”. Negaba también que hubiese hecho los robos “con intención de ultraje y menosprecio del Santísimo Sacramento”. Y, tratando de justificarse, afirmó que había actuado sin malicia, y que le parecía que con haber devuelto las cajuelas “había ya cumplido”. Los inquisidores tenían, de hecho, las cajuelas en su poder, “y habiéndoselas mostrado las reconoció y dijo ser aquellas mismas las que él había hurtado”.

Tras responder a la acusación, y siguiendo una vez más los procedimientos del Santo Oficio, se dio abogado a Casaviella y una “copia” por escrito de la propia acusación. Con acuerdo de dicho abogado, el joven dijo que “tenía ya confesada la verdad” y pidió como castigo “penitencia con misericordia”. Se sucedieron otras diligencias habituales en los juicios inquisitoriales. En lenguaje del Santo Oficio, se recibió “la causa a prueba”; se volvió, para ello, a tomar declaración a los testigos (“hizo el fiscal reproducción de testigos”). Estas nuevas declaraciones se le comunicaron a Casaviella el 7 de marzo, y “en sustancia respondió a todos lo mismo que tiene dicho en sus confesiones y respuestas a su acusación”. A continuación, se le proporcionó traslado escrito de estas segundas testificaciones, y tras estudiarlas con su abogado Juan Casaviella hizo el 28 de marzo esta sentida declaración final:

Dijo que ya tenía declarados todos los casos de que se le hacían cargo, los cuales había cometido sin más malicia ni otra intención dañada más de la que ha declarado en sus respuestas y confesiones. Que el demonio y la codicia lo indujeron a hacerlos,

sin otro fin e irreverencia del Santísimo Sacramento, sino la natural inclinación que tenía de hurtar. Y así se sometía a la corrección y castigo de este Santo Oficio, y suplicaba se hubiese con él benignamente, atendiendo a su menor edad y a que era desdichado e ignorante, y esto daba por su defensa.

### LA CONDENA: CUATROCIENTOS AZOTES Y DIEZ AÑOS DE GALERAS

El 31 de marzo de 1642 los miembros del tribunal votaron la pena que debía imponérsele. Los pareceres fueron discrepantes. Ello no era demasiado relevante, porque en esa época los procesos inquisitoriales, y el de Casaviella no era una excepción, tenían que ser enviados a Madrid para que allí el Consejo de la Suprema Inquisición, presidido por el inquisidor general, tomara la decisión definitiva. Los inquisidores de Zaragoza Blas Alejandro de Lezaeta, Pedro Allande y Mon y Mateo Virto de Vera remitieron a la corte el proceso del pastor francés el 1 de abril, solo un día después de haberlo votado. Junto a él enviaron también una carta sumamente interesante.<sup>12</sup> Iba dirigida al consejo de la Suprema, al que se referían con los tratamientos honoríficos que le correspondían en ese tipo de cartas (“Muy poderoso señor” y “Vuestra alteza”). Los inquisidores explicaban a sus superiores que los robos sacrílegos se estaban extendiendo por el arzobispado de Zaragoza, donde recientemente, además de los protagonizados por Casaviella, se habían producido otros dos hurtos de formas consagradas, y añadían, en lo que constituye una noticia ciertamente curiosa, que ocurrían porque los bandoleros creían que llevando alguna hostia consigo, a modo de *detente*, *bala*, eran inmunes a los disparos. Esto decía la carta que se remitió a Madrid:

Muy poderoso señor. Con esta recibirá vuestra alteza la causa de fe sacrílega que se ha causado en este Santo Oficio contra Juan de Casaviella, natural de Lascun, obispado de Oloron en Francia, con lo resuelto en ella, que va al fin del proceso. Y también las peticiones que el que hace oficio de fiscal ha presentado, pidiendo se haga la demostración que requiere el caso para consuelo del pueblo cristiano y todo este reino. Y mucho más cuando va cundiendo este daño, según refirió el vicario general en la consulta, que, después de los casos referidos en esta causa, en dos iglesias de este arzobispado han robado el Santísimo Sacramento en la misma conformidad que este reo, y también han dado en robar las iglesias. Y entre los facinerosos y gente bandida dicen que se platica que llevando el Santísimo Sacramento consigo no los pueden matar, aunque les tiren muchos arcabuzos. Y asimismo se debe atender mucho a la

---

<sup>12</sup> AHN, Inquisición, libro 977, f. 187.

mala vecindad de los herejes franceses. Y para reparo de todo ha de estar la poderosa mano de vuestra alteza, administrando justicia con la entereza e igualdad acostumbradas. Vuestra alteza lo mandará ver y ordenará lo que más fuere de su servicio. Guarde Nuestro Señor a vuestra alteza. Aljafería de Zaragoza, 1 de abril de 1642.

La carta se recibió en Madrid cuatro días después, y ya el 9 de abril el Consejo de la Suprema Inquisición comunicó su decisión al tribunal aragonés. Juan Casaviella debía salir en un “auto público de fe, si de próximo lo hubiese, y si no a una iglesia, donde fuese leída su sentencia y abjurase *de vehementi*.<sup>13</sup> Y le fuesen dados doscientos azotes en la ciudad y otros doscientos en la de Huesca, donde se le volviese a leer dicha sentencia. Y fuese condenado en diez años de galeras al remo y sin sueldo”. La pena tardó, no obstante, más de medio año en cumplirse, y durante ese tiempo el francés continuó recluso en las cárceles secretas del Santo Oficio en la Aljafería. Los inquisidores lo retenían porque esperaban dar fin entretanto a los procesos de Pedro Arruebo y Juan Larrat, a quienes se acusaba de ser los causantes de la famosa epidemia de posesiones demoníacas que afectaba al valle de Tena desde 1637. Se pretendía que Arruebo, Larrat, Casaviella y otros reos salieran, todos juntos, en un auto público de fe en Zaragoza. Dicho auto, sin embargo, nunca llegó a realizarse.<sup>14</sup>

Los meses que transcurrieron entre la condena de Juan Casaviella y su cumplimiento fueron en Huesca, seguramente, los más críticos de la guerra que se había iniciado en junio de 1640 con la sublevación de Cataluña. Desde muy pronto los rebeldes catalanes contaron con el apoyo militar de Francia. En 1642 un ejército francés mandado por Philippe de la Mothe avanzó sobre Aragón. La Mothe conquistó la villa de Monzón el 19 de mayo y su castillo el 16 de junio. Con ello comenzó para Monzón un durísimo año y medio de ocupación francesa durante el que la localidad fue incluso rebautizada como *Villafranca de la Mota* en honor del general galo. Se perdieron para siempre el archivo municipal y los de los notarios montisonenses. La villa quedó casi despoblada y su concejo no volvió a reunirse hasta 1650. El rey Felipe IV, y ello es

<sup>13</sup> En los procedimientos inquisitoriales, las abjuraciones, con las que el reo se retractaba de los errores contra la fe por los que había sido condenado, podían ser *de levi* —cuando solo existían indicios leves de tales errores— o *de vehementi* —si los indicios eran claros y vehementes— (este fue, lógicamente, el tipo de abjuración que se impuso a Casaviella).

<sup>14</sup> AHN, Inquisición, libro 977, ff. 193-194 y 200 (cartas del Tribunal del Santo Oficio de Zaragoza al Consejo de la Suprema Inquisición del 5 de mayo y el 22 de julio de 1642).

una buena muestra de la gravedad de la situación, llegó a Zaragoza a finales de julio de 1642. El monarca permaneció varios meses en la capital aragonesa y repitió sus estancias, año tras año, hasta 1646. El concejo oscense decretó durante 1642 una movilización prácticamente total. Se formaron diez compañías de infantería, cada una de setenta y siete hombres, para que participaran de forma rotatoria en las campañas del ejército real contra franceses y catalanes. Ante las reticencias de los vecinos a participar en la guerra, el justicia de Huesca y muchos otros miembros del concejo salieron con la primera de esas compañías para dar ejemplo. Se aprobaron duras medidas contra quienes no quisieran ir a la guerra o desertaran, que incluían ser *desavecinado* o “pregonado con cajas destempladas por infame y gallina”. A lo largo de 1642 alguna de esas compañías llegó a estar acuartelada en Tarragona. El conflicto suponía, además, una enorme sangría económica: las autoridades municipales se quejaban, por ejemplo, de los “inmensos gastos” que la ciudad tenía con esa guerra.

El momento de mayor alarma se alcanzó con la caída de Monzón. El concejo se reunió el domingo 15 de junio a las once de la noche porque se habían recibido cartas de Barbastro y del capitán de la compañía que Huesca tenía en el río Cinca en las que se anunciaba que Monzón se entregaría a los franceses al día siguiente, un hecho que se calificó como “terrible y apretado”. Dos nuevas compañías, a cuyo mando estaban el coleccionista y mecenas Vincencio Juan de Lastanosa y Bernardino Ruiz de Castilla, fueron enviadas a la zona de Monzón, y ambas llegaron a entablar combate con los franceses. Mientras, en Huesca se acordó el 20 de junio hacer obras de fortificación “para resistir alguna súbita invasión del enemigo, que tan cerca está”. Las conquistas francesas provocaban igualmente la llegada de una importante oleada de refugiados. El 28 de octubre el concejo se lamentaba de que el hospital de la ciudad estaba desbordado por los “innumerables pobres” que acudían de Tamarite y Monzón. La amenaza que suponía la cercanía del ejército francés deterioró gravemente la convivencia con el elevado número de inmigrantes galos que vivían en la ciudad. El 21 de abril un vecino presentó al concejo la petición de que se desarmara a los franceses, a los que consideraba “el enemigo en casa”, y el 30 de junio se voceó por las calles un pregón en el que se pedía que no se ultrajara ni se agravara a los franceses “por obra ni palabra” y se amenazaba con graves penas a quienes les cogieran mercancías u otras cosas “sin pagar su debido coste”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> AMHu, Actas, 137, 21 de abril, 11 y 28 de mayo, 15, 20 y 29 de junio, 4 de agosto y 28 de octubre de 1642 y varios pregones al final del libro de actas.

Los inquisidores hicieron cumplir en noviembre de 1642, en ese crispado ambiente antifrancés, la sentencia contra Casaviella, que constaba de dos partes. La primera debía tener lugar en Zaragoza. El 5 de noviembre, en una de las iglesias de la ciudad, le fue leída la sentencia y Casaviella reconoció sus culpas, y después se le dieron doscientos azotes. En las semanas siguientes el pastor fue trasladado a Huesca para que la segunda parte de la condena tuviera como escenario la ciudad en cuya catedral había robado. El cumplimiento de la pena, que seguramente fue público, tuvo lugar el 23 de noviembre de 1642 y debió de constituir un triste espectáculo. Al joven, de dieciocho años, le volvieron a leer su sentencia, en la que probablemente se detallaban sus hurtos, y acto seguido le propinaron otros doscientos azotes. Por último, una vez “dados los azotes en dicha ciudad de Huesca”, Casaviella fue “entregado a la justicia real de ella y cárcel de donde había sido traído a este Santo Oficio”. Ocho días después, el 31 de noviembre, las autoridades municipales revisaron las cuentas del escarnio del joven ladrón sacrílego, refiriéndose, en concreto, al “gasto que se había ofrecido y hecho en la ejecución de justicia del preso en la Inquisición que robó el Santísimo de la Seo”.<sup>16</sup>

Juan Casaviella regresó, de este modo, a la cárcel del concejo, situada en el edificio del ayuntamiento, en la que ya había estado tras robar en la catedral y ser detenido en Siétamo. Casaviella tenía que permanecer en Huesca hasta ser trasladado a la costa para cumplir la más dura de sus condenas, los diez años de galeras al remo y sin sueldo. No sabemos, aunque cabe imaginar que así fue, si el pobre pastor cumplió esa pena, porque no volvemos a tener noticias suyas.

### EL CAMBIO DE PARROQUIA, LA PESTE DE 1651 Y LA ERMITA DE SAN ANDRÉS

La huella que el robo sacrílego de Juan Casaviella dejó en la ciudad fue perdurable, y enormemente simbólica. Como vamos a ver, originó el cambio de la capilla de la catedral que servía como parroquia y propició, tras la última peste que sufrió Huesca, la construcción de una ermita expiatoria sobre la muralla, seguramente en el mismo lugar en el que el francés escondió los paños que se llevó del sagrario. Y a esa ermita acudieron en procesión el cabildo catedralicio y el concejo cada 30 noviembre durante casi dos siglos.

---

<sup>16</sup> AMHu, Actas, 138, 31 de noviembre de 1642.

La catedral de Huesca, además de sede del obispo y los canónigos, era también desde la Edad Media una de las cuatro parroquias de la ciudad (las otras eran el antiguo monasterio benedictino de San Pedro el Viejo y las iglesias de San Lorenzo, dedicada al patrón de Huesca, y San Martín). En 1641 la parroquia, como hemos dicho, estaba ubicada en la capilla de san Juan Evangelista, que es también la primera planta de la torre campanario. En dicha capilla, que alberga en la actualidad la sala de orfebrería del Museo Diocesano, fue en la que Juan Casaviella cometió su robo. En los años siguientes, sin embargo, la parroquia se trasladó a la situada enfrente, que estaba dedicada a los apóstoles Felipe y Santiago y servía de sala capitular para los canónigos. Motivo principal del traslado fue, precisamente, el hurto llevado a cabo por el joven francés. En 1645 el cabildo concedió la capilla de san Felipe y Santiago a los hermanos Vincencio Juan de Lastanosa, el coleccionista y mecenas al que ya hemos aludido, y Juan Orencio de Lastanosa, canónigo, para que la convirtieran en capilla y panteón familiares. Los dos hermanos construyeron y ornamentaron durante más de dos décadas esa capilla, que pusieron bajo la advocación de san Orencio y santa Paciencia, los padres de san Lorenzo según las tradiciones oscenses, hasta hacer de ella uno de los conjuntos más interesantes del barroco aragonés. Lo formaban, de hecho, cinco ámbitos: la capilla propiamente dicha, dos criptas subterráneas, una sacristía y un mirador situado alrededor de la cúpula (la sacristía y el mirador desaparecieron, no obstante, en la última restauración de la catedral).<sup>17</sup>

La capilla de los Lastanosa tuvo desde el principio un doble uso, familiar y funerario por un lado y público y devocional por el otro, pues se destinó a albergar el Santísimo Sacramento, función que hasta el robo de Casaviella había desempeñado la capilla de san Juan Evangelista (ya en 1648, como señala M.<sup>a</sup> Celia Fontana, el Santísimo Sacramento fue colocado en la nueva capilla de los dos hermanos). Que tal cambio estuvo motivado en gran medida por el hurto perpetrado por el pastor francés lo manifestaba expresamente el canónigo Lastanosa en 1664:

Haber visto el robo que se hizo de las hostias consagradas del sagrario, que antes estaba en la capilla que decían de san Juan [...], me movió a hacer ahí la capilla en que hoy se venera, para que el pan consagrado estuviera con la reverencia debida y se mejorara en todo la asistencia a su culto, como se ha hecho.

---

<sup>17</sup> Sobre la capilla de los Lastanosa, véase Fontana (2003, 2004, 2006, 2007, 2012, 2013).



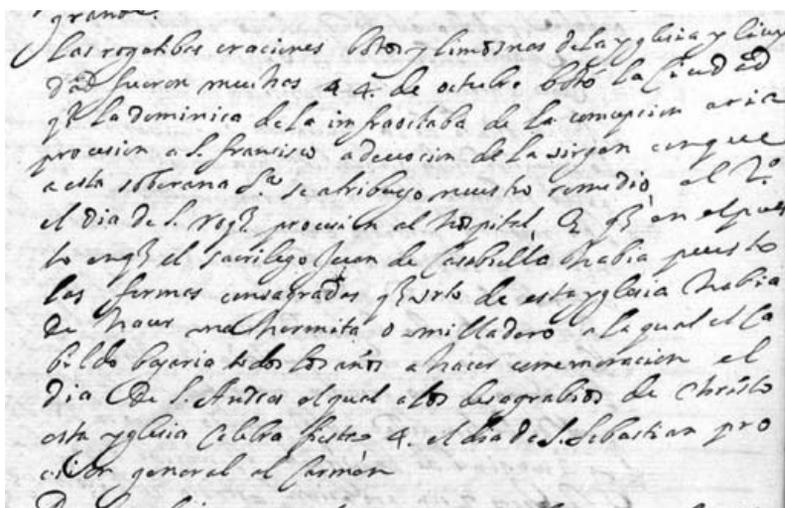
*Sagrario o tabernáculo realizado para la capilla de los Lastanosa una vez se trasladó a ella la parroquia de la catedral, tras el robo sacrilego de Casaviella. Segunda mitad del siglo XVII. (Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Foto: Ricardo Compairé)*

El carácter parroquial que adquirió la capilla de los Lastanosa, una función que conservó hasta que se construyó la Parroquieta en los claustros catedralicios a finales del siglo XIX, explica el mensaje de exaltación eucarística que presenta su programa iconográfico, estudiado de manera espléndida por M.<sup>a</sup> Celia Fontana, y está asimismo en el origen del extraordinario sagrario o tabernáculo que se realizó para la capilla, en el que se guardaban las formas consagradas —un sagrario que, por desgracia, ha llegado hasta hoy gravemente desfigurado por las roturas, por una restauración inadecuada e incluso por el reciente robo de algunas de sus figuras—.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Fontana (2007).

Huesca sufrió la última peste de su historia en 1651-1652, y en ella murieron unas mil cuatrocientas personas, un cuarto de la población de la ciudad. La epidemia se produjo, por tanto, solo un decenio después del hurto cometido por Casaviella, y durante los peores momentos de la peste se recordó dicho robo. El 15 de septiembre de 1651 el concejo declaró que en la ciudad había peste, “viendo que los que morían eran muchos”. La situación se hizo especialmente grave a finales de ese mes. Las autoridades municipales escribieron el 6 de octubre a la ciudad de Zaragoza y a los diputados del reino para comunicarles que desde el 28 de septiembre habían ido “aumentando las enfermedades”, hasta el punto de que en ese momento había “sesenta enfermos en el hospital”, y estaban muriendo diariamente “cuatro, seis y ocho” personas.

El 8 de octubre de 1651, en lo peor de la peste, tuvo lugar en la catedral un intento de robo que protagonizó el albañil oscense Pedro de Mur en compañía de otros



Votos aprobados por la ciudad de Huesca el 4 de octubre de 1651, en los peores momentos de la peste. El tercero dice: “Que en el puesto en que el sacrilego Juan de Casaviella había puesto las formas consagradas que hurtó de esta iglesia había de hacer una ermita o humilladero, a la cual el cabildo bajaría todos los años a hacer conmemoración el día de San Andrés, el cual, a los desagravios de Cristo, esta iglesia celebra fiesta”. Los otros votos son: “Que la dominica de la infraoctava de la Concepción haría procesión a la Virgen, con que a esta soberana santa se atribuyó nuestro remedio”; “El día de San Roque, procesión al Hospital”; y “El día de San Sebastián, procesión general al Carmen”. Memoria de los sucesos de la peste. (Archivo de la Catedral de Huesca)

hombres.<sup>19</sup> Cuando el contagio llegó a Huesca muchos de sus habitantes huyeron precipitadamente, y algunos confiaron sus bienes a los clérigos de la catedral para que los custodiaran en su ausencia. Dichos tesoros se guardaron en el archivo catedralicio. Sabedores de que se habían acumulado tales riquezas, Mur y sus cómplices trataron durante todo un día de agujerear las bóvedas de piedra del archivo, hasta que fueron descubiertos y tuvieron que huir. Pedro de Mur fue juzgado y ajusticiado por el concejo oscense. La peste que asolaba Huesca era considerada, de acuerdo con las concepciones de la época, un castigo de Dios, airado ante las faltas y los pecados de su pueblo. Difícilmente podía disminuir la ira divina —más bien al contrario— un robo sacrílego en la catedral, el primer templo de la ciudad, como el que pretendía llevar a cabo el albañil Mur. El concejo no tenía, por ello, prácticamente otra alternativa que ejecutar al ladrón, y el propio Mur debió de ser consciente de que su suerte estaba echada. A comienzos de 1652, mientras Huesca seguía afectada por la peste, Pedro de Mur fue ajusticiado por las autoridades oscenses, seguramente por ahorcamiento (como vemos, la Inquisición se mostró relativamente indulgente con Juan Casaviella al condenarlo a galeras y no a muerte, con ser su robo más grave que el que trataba de realizar Mur).

El 4 de octubre de 1651, cuatro días antes de ese sorprendente intento de hurto, la ciudad había hecho una serie de votos solemnes con los que pretendía atraer la clemencia divina en unos momentos tan críticos. Uno de ellos recordaba, precisamente, el robo llevado a cabo por Casaviella una década antes. El texto de ese voto era este:

Que en el puesto en que el sacrílego Juan de Casaviella<sup>20</sup> había puesto las formas consagradas que hurtó de esta iglesia había de hacer una ermita o humilladero, a la cual el cabildo bajaría todos los años a hacer conmemoración el día de San Andrés, el cual, a los desagravios de Cristo, esta iglesia celebra fiesta.<sup>21</sup>

Con ese voto se iniciaba, de manera decisiva, el proceso de invención de la tradición sobre el robo de la catedral, porque en él se afirmaba ya que la “ermita o humilladero” se

<sup>19</sup> Garcés (2020).

<sup>20</sup> El canónigo Vicente Novella, en su *Ceremonial de la catedral* (1786-1800, IV, 366), copió literalmente el voto, pero ocultó el nombre del ladrón (donde en el documento original se lee “Juan de Casaviella” él escribió “J. de C.”).

<sup>21</sup> Archivo de la Catedral de Huesca, libro de resoluciones del cabildo, 1651-1687, *Memoria de la peste de 1651-1652* <<https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?control=IEA20090001978>>. Véase Garcés (2020: 111-112).



*El plano más antiguo de la ciudad de Huesca, que Ricardo del Arco fechó hacia 1796. Están pintadas en él, en colores distintos, las áreas de la ciudad que pertenecían a cada una de sus cuatro parroquias: Catedral, San Pedro el Viejo, San Lorenzo y San Martín. (Museo de Huesca)*



*Detalle en el que se distingue, a la derecha, la plaza de la Catedral. La procesión que el cabildo y el concejo realizaban anualmente hasta la ermita de San Andrés recorría la calle del Hospital hasta llegar a la plaza situada a la izquierda, donde estaban la Universidad, el hospital y el seminario, para bajar después a la muralla, sobre la que se encontraba la ermita, que aparece representada en el plano.*

construiría en el lugar en el que Casaviella había dejado las formas consagradas, cuando ahora sabemos que el pastor francés se había comido las hostias, y lo que abandonó en un agujero de la muralla fueron los lienzos eucarísticos que se había llevado. En el voto se dice asimismo que en la catedral se celebraba una festividad “a los desagravios de Cristo” el 30 de noviembre, festividad de San Andrés Apóstol, pero en realidad esa festividad, que ordenó instituir el rey Felipe IV en 1626, tenía lugar el 29 de noviembre. En adelante dichos desagravios se realizaron, en efecto, el día 30 y la ermita que se edificó en los años siguientes en cumplimiento del voto tendría como titular a san Andrés.

La ermita se construyó justo encima de la muralla. El lugar concreto correspondía, probablemente, al tramo en el que estaba el agujero en que el francés escondió los paños robados en la catedral. Aunque la ermita desapareció en el siglo XIX, se conoce bien dónde se hallaba, ya que está representada en el plano más antiguo de la ciudad, conservado en el Museo de Huesca, que se realizó, de acuerdo con la datación propuesta por Ricardo del Arco, hacia 1796. Dicho plano, en papel, mide 58 por 41 centímetros. La ermita de San Andrés es el pequeño edificio que se distingue junto al seminario, pegado a la muralla —en la actual ronda de Montearagón, que se conoce también como *Trasmuro*—.<sup>22</sup> Las noticias de mayor interés sobre la ermita de San Andrés y la procesión que cada 30 de noviembre se dirigía a ella desde la catedral figuran en las obras del canónigo Vicente Novella, Pedro Blecua y Federico Balaguer.<sup>23</sup> La ermita, que era, según escribía Blecua en 1792, “muy pequeña”, tenía planta cuadrangular. En 1653 el concejo pagó 400 libras por las obras de construcción, que se habían acometido el año anterior. El retablo, cuya realización fue encomendada a José Garro, lo presidía una pintura en la que estaba representado san Andrés. El canónigo Novella lo describió así a finales del siglo XVIII:

es un cuadro de pincel no desgraciado, con pedestal, pilastras y remate de madera, y sobre este el escudo de armas de la ciudad de Huesca, todo sin baño dorado ni colorido alguno. Para denotar el objeto por que se hizo este oratorio, al extremo del cuadro, sobre la izquierda, hay pintado de la misma mano un hombre con los brazos levantados y un copón en ellos.

<sup>22</sup> En este espacio, entre el seminario y la muralla, se encontraban también unas eras, conocidas como *eras de Cáscaro*, que se suelen mencionar al hablar de la ermita de San Andrés.

<sup>23</sup> Novella (1786-1800, iv: 370), Blecua (1792: 101) y Balaguer (1968-1970: 192). Véase también Naval (1980: 738-739).

La ermita fue bendecida, según Federico Balaguer, el 29 de noviembre de 1655, cuando se cumplían catorce años desde que Casaviella robara en la catedral.

Tal y como se prometió en el voto aprobado durante la peste, el cabildo catedralicio acudía a la ermita en procesión cada 30 de noviembre, festividad de San Andrés. En los años finales del siglo XVIII Vicente Novella se refirió en detalle a esa procesión en su *Ceremonial* de la catedral.<sup>24</sup> Participaban representantes del cabildo y del concejo, que partían de la plaza de la Seo y recorrían la calle del Hospital (actual calle de Quinto Sertorio): “se sigue toda, y se baja el montecillo del Seminario por la cuesta que guía al muro, sobre el que está la ermita”. Cuando llegaba la procesión, “frente a la puerta de la iglesita” estaba “ya dispuesto un atril con el antifonario”, que llevaba “de la catedral el guardián de ella”. Esperaban allí “los músicos con bajones”, y cuando iba entrando la procesión empezaban “la antifona *Cum pervenisset* de las segundas vísperas de San Andrés”, que cantaban entera. Los miembros del cabildo se acomodaban dentro de la ermita, pero el concejo tenía que quedarse en la puerta, dado que no había “puesto para todos”. Novella decía que algunos años las autoridades municipales no asistían, algo que desaprobaba, pues si dicha procesión existía era precisamente “por voto” hecho por la ciudad. En la ermita se cantaba un responso, y el canónigo apunta sobre ello esta curiosa noticia: “debemos notar que este responso no es, como algunos creen, por el alma del que hurtó el copón. Es por las de tantos como se sepultaron por aquellas inmediaciones el año de la peste”. Cuando la comitiva emprendía el camino de vuelta a la catedral se iniciaba el bandeo de sus campanas, y de este modo lo explicaba Novella: “así que el campanero observa desde la torre que regresa la procesión, echa las campanas a bando, que hasta entonces solo habían ido a repique, justa demostración para manifestar la alegría que en semejante día tuvo nuestra iglesia por el feliz prodigioso hallazgo del Santísimo sacrílegamente robado”. Esos toques jubilosos hicieron que hacia 1658 se rompiera la campana mayor de la catedral: “bandeándose la campana mayor, llamada María, se rompió dicho día de San Andrés tocando a misa de alba”. Según Federico Balaguer, el Ayuntamiento de Huesca acordó en 1834 derribar la ermita de San Andrés, que amenazaba ruina, y colocar en su lugar una cruz como recuerdo, que tampoco se conserva.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Novella (1786-1800, iv: 371 y 376-384).

<sup>25</sup> Balaguer decía que suponía que el retablo de la ermita de San Andrés se había trasladado a otro lugar, pero añadía: “No sé si el retablo existe actualmente”. Esto lo escribía en 1970. A fecha de hoy continúa sin saberse nada de él, por lo que cabe pensar que, al igual que la ermita, desapareció para siempre.

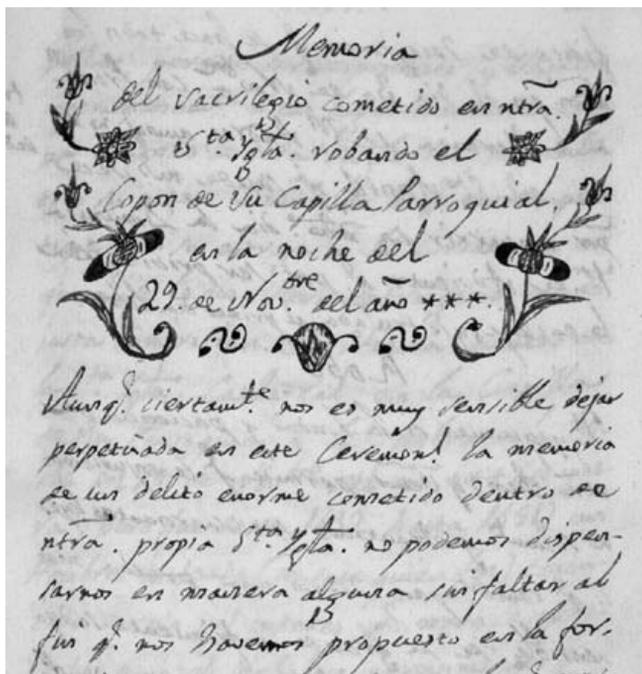
### SE INVENTA UNA TRADICIÓN: EL ESTIÉRCOL Y LA LUZ MILAGROSA

El robo en la catedral de Huesca tuvo lugar en la mañana del 29 de noviembre de 1641. Juan Casaviella, como hemos visto, hurtó una cajuela redonda de plata que contenía tres formas consagradas. La cajuela la llevó consigo a Siétamo, donde se la encontraron. En cuanto a las hostias, se las comió antes de salir de Huesca, y los lienzos que robó también —una palia, unos corporales y una hijuela— los escondió en un agujero de la muralla. En las décadas siguientes surgió en Huesca, sin embargo, una tradición milagrosa sobre esos mismos hechos completamente distinta que aseguraba que el robo se produjo no en la mañana del 29 de noviembre, sino en la noche del 29 al 30, fiesta de San Andrés Apóstol; que lo que robó el francés no era una cajuela, sino un copón, y que, inmediatamente después del hurto, lo había ocultado, todavía con las formas consagradas en su interior, en un montón de estiércol. El copón, por último, habría comenzado a emitir una luz sobrenatural que habría sido vista al amanecer por un campanero desde la torre de la catedral, lo que habría permitido su descubrimiento y su recuperación.

El relato más detallado de esta tradición lo encontramos en dos autores de finales del siglo XVIII, casi siglo y medio después del robo: el fraile capuchino Ramón de Huesca y el canónigo Vicente Novella. El padre Huesca, en el tomo sexto de su *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, publicado en 1796, escribe:

En la noche del 29 de noviembre, víspera de San Andrés, en que es grande el concurso en esta ciudad con motivo de la feria, un hombre perverso y sacrílego robó de la capilla de la parroquia de la catedral el copón con las sagradas formas y lo ocultó en un montón de estiércol junto a la muralla. Pero bendito sea el Señor y su inefable providencia. Al mismo tiempo que manifestó su infinito sufrimiento, permitiendo ser ultrajado de un modo tan execrable, hizo ostentación de su majestad y gloria enviando un resplandor milagroso sobre aquel lugar inmundo en que estaba escondido el tesoro de los cielos. Subiendo el campanero a la torre la mañana de San Andrés a tocar a la misa del alba vio el resplandor prodigioso. Quedó sorprendido y lleno de un pavor santo. Bajó luego a la sacristía, refirió la novedad a los que halló en ella, fueron todos al sitio deseosos de ver el misterio que encerraba un fenómeno tan peregrino, y llegando al reconocimiento vieron con asombro que el origen de aquellas luces soberanas era el sagrado copón, o mejor el sol de justicia contenido en él. Entre sentimientos de dolor por ver al Señor en un lugar tan inmundo y de gozo por tan feliz hallazgo, tomando el sacerdote el sagrado copón, lo llevaron a la iglesia catedral, donde echaron de ver que lo habían robado de su parroquia.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Ramón de Huesca (1796: 377).



“Memoria del sacrilegio cometido en nuestra santa iglesia robando el copón de su capilla parroquial en la noche del 29 de noviembre del año...” (Novella desconocía cuándo se había producido el robo).

El canónigo Vicente Novella lamentaba tener que ocuparse de ese asunto: “Aunque ciertamente no es muy sensible dejar perpetuada en este Ceremonial la memoria de un delito enorme cometido dentro de nuestra propia santa iglesia, no podemos dispensarnos en manera alguna sin faltar al fin que nos hemos propuesto” (Novella, 1786-1800, IV: 355).

(Archivo de la Catedral de Huesca)

El canónigo Vicente Novella, natural de Calatayud, compuso entre 1786 y 1800, año en que se trasladó a Zaragoza, un extensísimo y fundamental *Ceremonial de la santa iglesia de Huesca* en cinco tomos. Del robo perpetrado por Casaviella se ocupó en el cuarto de ellos, al hablar de los oficios que se celebraban en la fiesta de San Andrés. Dedicó al latrocinio, sobre todo, un pequeño capítulo que lleva por título “Memoria del sacrilegio cometido en nuestra santa iglesia, robando el copón de su capilla parroquial en la noche del 29 de noviembre del año...” (Novella puso puntos suspensivos al final del encabezamiento porque, como veremos enseguida, ignoraba el año en que se había producido el hurto). El relato que hizo fue este:

En Huesca, dentro de la santa iglesia catedral, en la capilla de su parroquia, a la sombra de la noche del 29 de noviembre del año (se ignora, pero fue desde 1632 hasta 1651), un hombre malvado (se sabe quién fue [pero Novella no quiere decir su nombre]), conducido de un vil interés que nada le aprovechó, tuvo el diabólico atrevimiento de arrebatar el sagrado copón con las formas que en él había de la capilla de la parroquia de nuestra santa iglesia. Y para ocultar su maldad lo llevó a un montón de estiércol, con el que lo cubrió en el mismo sitio en que hoy está la ermita de San Andrés. El Señor, que le permitió cometer delito tan enorme, tuvo aún compasión del mismo. No consintió en que el malvado se sumiera las formas sacrosantas, y excusándole este nuevo y mayor sacrilegio, elige para su habitación un lugar inundo, mas nunca tanto como el pecho del ladrón sacrílego [en realidad, como sabemos, Casaviella sí se comió las hostias].

Sin duda que, ideando este hacer presa de su robo a la noche siguiente, se iría muy persuadido de que nadie podría descubrirle el tesoro. Mas el Señor quiso hacer luego ostensión de su gloria y majestad. El mismo que en otro tiempo se ocultaba en una nube para hablar a Moisés, en esta ocasión se cerca de un resplandor extraordinario que indica estar allí la luz de la luz. En efecto (la tradición es) que habiendo subido a la torre el campanero de la catedral para tocar a la misa de alba el día de San Andrés descubrió hacia aquella parte la luz celestial, que por tal la tuvo cual era. Sorprendido y lleno de un santo pavor, baja a la sacristía, refiere lo que había observado, los guía al sitio, se acercan al estiércol, notan de cerca el paraje de donde salía la luz tan extraordinaria y hallan un copón con hostias. Lo conducen a la catedral, entran en la capilla de la parroquia para depositarlo en el sagrario hasta saber si estaban o no consagradas y, cuando por los indicios anteriores no hubiesen quedado convencidos, advierten que faltaba el copón de aquel sagrario y que el traído de la femera era el de la reserva de aquella. Se horrorizan al ver cometida una maldad tan execrable, y al mismo tiempo se llenan del mayor gozo por el hallazgo tan precioso. Dan cuenta al cabildo de todo lo acaecido y, para desagrar al Señor de este ultraje y al mismo tiempo darle gracias por el singular beneficio de su prodigiosa manifestación, resuelve que todos los años, en el día de San Andrés, se celebre la misa conventual con el Santísimo expuesto, dejándolo de hacer en el día 29 como antes se practicaba.<sup>27</sup>

Como podemos ver, las narraciones que hacen el padre Huesca y Vicente Novella son prácticamente idénticas. Y también son —ahora lo sabemos— distintas completamente de lo que ocurrió en realidad el 29 de noviembre de 1641, cuando Juan Casaviella entró en la catedral. Lo más interesante es que Novella añadió, con una sinceridad encomiable: “Y bien, pero, si nos preguntan en dónde consta todo esto, qué

---

<sup>27</sup> Novella (1786-1800, iv: 355-361).

documentos hemos encontrado para verificar la narrativa, ¿qué hemos de responder? La ingenuidad que profesamos no nos permite fingir, lejos de nosotros todo engaño”. Y admitió: “bien es cierto que en nuestros libros de Gestis [las actas del cabildo catedralicio] no hay noticia del tiempo en que se cometió el robo, ni de su prodigioso hallazgo”. Tanto el padre Huesca como Novella ignoraban, en efecto, el año del hurto (la noticia sí figura en las actas municipales, pero ambos religiosos no las consultaron). A lo más que llegaron fue a acotar el periodo en que el sacrilegio se produjo. El fraile capuchino dijo que en 1648 “el robo del copón era muy reciente”, aunque se ignoraba el año.<sup>28</sup> En cuanto al canónigo, lo situó entre 1632 y 1651. (Un dato que Novella sí llegó a conocer, el nombre del ladrón, lo ocultó, sin embargo, de manera deliberada; al transcribir los votos que la ciudad aprobó durante la peste, tal y como aparecen en la documentación catedralicia, el canónigo escribió “J. de C.” donde en el original se lee “Juan de Casaviella”. No quería proporcionar fama, por pequeña que fuera, a quien en su opinión no la merecía en absoluto).

En cuanto a los detalles del milagro supuestamente acaecido tras el hurto —el descubrimiento merced a la luz sobrenatural que desprendía el copón con las formas consagradas oculto en un montón de estiércol—, que no figuran, tal y como el propio Novella admite, en la documentación de la época, llegaron de este modo a su conocimiento:

por lo que respecta al modo extraordinario de haberse descubierto el robo en la mañana del día de San Andrés, hemos seguido la tradición que de ello se conserva en nuestra santa iglesia, refiriendo fielmente la que nos han contado sacerdotes antiguos incapaces de ficción, hombres de toda sinceridad y discernimiento, que aseguraban haberlo oído así a sus mayores, quienes pudieron ya haberlo presenciado.

## CONCLUSIÓN

No en muchas ocasiones es posible, como en este caso, reconstruir en detalle el proceso mediante el cual nace una tradición, originada por un hecho con la fuerza suficiente como para impactar en su época y dejar un recuerdo permanente en la sociedad. Para el robo sacrilego ocurrido en la catedral de Huesca en 1641, semejante detalle lo

---

<sup>28</sup> Ramón de Huesca (1796: 378).

permite la relación de la causa de fe a la que el ladrón, el pastor francés de dieciocho años Juan Casaviella, fue sometido por la Inquisición.

Primero se produjo el hecho. Casaviella, que ya había cometido otros hurtos sacrílegos en los meses anteriores, robó en la capilla parroquial de la catedral, en la mañana del 29 de noviembre, una cajuela redonda de plata con hostias consagradas y unos paños eucarísticos —una hijuela, una palia y unos corporales—. La cajuela se la llevó consigo, las hostias las comió y los lienzos los escondió en un agujero de la muralla. El francés fue detenido ese mismo día en Siétamo, y con ello la cajuela y los lienzos (estos, tras ser encontrados en la muralla por indicaciones del propio Casaviella) regresaron a la catedral. En una Huesca conmocionada por lo sucedido se llevaron a cabo al día siguiente, 30 de noviembre —festividad de San Andrés—, ceremonias religiosas y una procesión en la plaza de la Catedral en desagravio al Santísimo Sacramento ultrajado.

Posiblemente ya en ese momento comenzara a mixtificarse lo sucedido. Para que permaneciera oculto que el ladrón no solo había robado en el sagrario, sino que, además, se había comido las formas consagradas —o sea, el propio cuerpo de Cristo—, se pudo decir, quizá, que la cajuela de plata todavía contenía las hostias en su interior.

Una década después, en cualquier caso, eso mismo se afirmaba ya de manera explícita. El 4 de octubre de 1651, en el momento más crítico de la peste que afectaba a Huesca, la ciudad hizo el voto solemne, que cumplió en los años siguientes, de construir una ermita en el lugar en el que Juan Casaviella había “puesto las formas consagradas que hurtó”. Dicha ermita, bajo la advocación de san Andrés, se levantó sobre la muralla, no demasiado lejos de la catedral — probablemente, en el punto en el que el ladrón escondió los lienzos—.

La última fase de la formación de esta tradición sobre el robo sacrílego tardó seguramente más tiempo en surgir. Lo haría, tal vez, varias décadas más tarde, cuando no vivían testigos presenciales de lo ocurrido. Y los primeros testimonios escritos de esa tradición plenamente configurada son aún más tardíos, pues se encuentran en las obras del fraile capuchino Ramón de Huesca y el canónigo Vicente Novella, de finales del siglo XVIII. Los elementos principales de esa tradición completa los hemos recordado en varias ocasiones: un robo que se produjo no de día, como realmente sucedió, sino en la noche del 29 al 30 de noviembre; el abandono de un copón —y no de una cajuela, que fue lo que el ladrón hurtó— con hostias consagradas en su interior en

un montón de estiércol; el hallazgo hecho por el campanero de la catedral, que en la mañana de San Andrés distinguió una luz milagrosa proveniente del lugar en el que se encontraba el copón; y la recuperación de este y de las hostias y su devolución a la capilla parroquial de la catedral.

En 1834, según Federico Balaguer, la pequeña ermita de San Andrés fue demolida por su mal estado. Tras su derribo debió de dejar de celebrarse, si es que aún tenía lugar, la procesión que los canónigos y el concejo hacían a la ermita cada 30 de noviembre en recuerdo del robo cometido en la catedral. A finales del siglo XIX, por último, la construcción de la Parroquieta en los claustros catedralicios significó que la capilla de los Lastanosa dejara de tener el carácter parroquial que ostentaba desde los años posteriores al hurto perpetrado por Casaviella. Tales acontecimientos terminaron por desdibujar, hasta hacerlos desaparecer de la memoria colectiva, tanto el hecho generador de la tradición —el robo de 1641— como la tradición misma —el resplandor milagroso procedente del copón con hostias consagradas oculto en un montón de estiércol—.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1968-1970), “La iglesia y el retablo de San Andrés”, *Argensola*, 65-70, pp. 191-193.
- BLECUA Y PAÚL, Pedro (1987), *Descripción topográfica de la ciudad de Huesca y todo su partido en el reino de Aragón: año 1792*, Zaragoza, Guara.
- FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia (2003), “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca: noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91, pp. 169-216.
- (2004), “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114, pp. 221-276.
- (2006), “Un modelo de Tintoretto en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 116, pp. 197-201.
- (2007), “El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de su restauración”, *Argensola*, 117, pp. 151-162.
- (2012), “Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 122, pp. 261-290.
- (2013), “El cielo que soñó Lastanosa en su capilla de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 123, pp. 211-250.
- (2018), “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense”, *Argensola*, 128, pp. 89-118.

- GARCÉS MANAU, Carlos (2020), “Un intento de robo en la catedral de Huesca durante la peste de 1651”, *Argensola*, 130, pp. 103-120.
- Memorias de la catedral de Huesca en tiempos de D. Vicente Novella y Domínguez* (2018), Huesca, Cabildo Catedral.
- NAVAL MAS, Antonio (1980), *Huesca: desarrollo del trazado urbano y de su arquitectura*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2020), *La catedral de Huesca: relato de logros artísticos y menosprecios históricos*, Huesca, ed. del autor.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente (1786-1800), *Ceremonial de la santa iglesia de Huesca*, 5 t. <<https://bvpb.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=402955>> (con un índice actualizado).
- RAMÓN DE HUESCA (1796), *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. VI, Pamplona, Imp. de la Viuda de Longás e Hijo.

## LOS ASPES EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA

José Ramón GOICOLEA ALTUNA\*

**RESUMEN** En el artículo se indaga en la identidad de los miembros de una familia, de apellido Aspes, inscritos en el claustro de la que fue catedral de Roda de Isábena y se identifica entre ellos a Eligsenda, una de las cuatro mujeres que hay entre las más de doscientas personas cuyos nombres componen el conjunto epigráfico de la catedral. Se comentan las donaciones que realizaron a ciertas instituciones eclesiásticas y se citan algunos acontecimientos relevantes del Aragón del siglo XIII en los que participaron. Con ello se trata de reivindicar la memoria de los miembros de la familia ocho siglos después de que los lapicidas del *scriptorium rotense* labraron sus obituarios.

**PALABRAS CLAVE** Roda de Isábena. Catedral. Epigrafía. Obituario. Aspes. Siglo XIII. Priorato de Santa María de Obarra. Monasterio de San Victorián de Sobrarbe.

**ABSTRACT** This article investigates the identity of several members of a family named after Aspes, who are engraved on the cloister of the once Cathedral of Roda de Isábena. Among the members of the family emerges that of Eligsenda, one of the four women featuring among the more than two hundred names in the epigraphic collection. The article discusses the donations made by the Aspes family

---

\* Licenciado en Geografía e Historia con máster en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea. jrgicolea@gmail.com

to a number of ecclesiastical institutions, as well as the relevant events taking place in 13<sup>th</sup>-century Aragón in which they took part. All in all, the article lays claim to the memory of the family members eight centuries after the lapicides of the *scriptorium rotense* craved their obituaries.

**KEYWORDS** Roda de Isábena. Cathedral. Epigraphy. Obituary. Aspes. 13<sup>th</sup> century. Santa María de Obarra Priory. San Victorián de Sobrarbe Monastery.

### LAS INSCRIPCIONES OBJETO DE ESTUDIO

En el claustro de la que fue catedral de San Vicente de Roda de Isábena se encuentran más de dos centenares de inscripciones pétreas, fechadas entre los siglos XII y XIV, que constituyen la mayor concentración epigráfica del Occidente medieval. Son textos funerarios, obituarios o necrológicos, que no epitafios, ya que los lapicidas del *scriptorium* rotense hicieron de los muros, los pilares, las columnas y los arcos del claustro un lugar de memoria, no un espacio para tumbas.<sup>1</sup>

El objetivo del presente estudio es dar a conocer algunos acontecimientos relevantes de los miembros de una familia, de apellido Aspes, inscritos en el claustro, relacionarlos con sucesos acaecidos en el Aragón del siglo XIII y, de este modo, reivindicar su memoria ocho siglos después de que los lapicidas labraran sus obituarios para perpetuar su recuerdo.

Las inscripciones a estudio se encuentran en el muro norte del claustro, junto al refectorio y frente al quinto arco si nos desplazamos de este a oeste. Corresponden a cinco varones llamados Bernardo, Raimundo, Arnaldo, Bertrando y Borto y una mujer de nombre Eligsenda.<sup>2</sup> Las personas inscritas lo fueron con el apellido junto al nombre, el día y mes del óbito siguiendo el calendario romano antiguo, dividido en calendas, nonas e idus, y solo en la inscripción de la mujer aparece el año de su fallecimiento. Además, en las correspondientes a Bertrando y Borto aparece el término *miles*, lo que nos indica que fueron hombres de armas. Existe otra inscripción que parece corresponder a una mujer, que no estamos seguros de que perteneciera a la familia al no constar

<sup>1</sup> Para conocer el estado de la cuestión sobre las inscripciones del claustro véase Martín López (2020) y los monumentales estudios de Vega (2022) y Debais *et alli* (2022).

<sup>2</sup> Son cuatro las mujeres inscritas en el claustro: Richilda, Beatriz de Castelo, Eligsenda de Aspes y Sebilía de Logra. Esta última es estudiada en Goicolea (2022).



*Vista general de las inscripciones.*

el apellido *Aspes*, cuyo nombre se nos hace ilegible hoy<sup>3</sup> y cuyo año de fallecimiento tampoco es descifrable en su totalidad. Por todo ello no será estudiada en este artículo.

Asimismo, es preciso aclarar que, si bien son seis las personas inscritas objeto de estudio, solo las encontramos en cinco losas por cuanto Bernardo y Raimundo lo fueron en una única por haber fallecido en el mismo día del mismo mes, aunque no necesariamente en el mismo año, y es que hay que tener en cuenta que la comunidad rezaba el responso en el lugar de la inscripción el día del aniversario de la muerte con el fin de que los difuntos consiguieran, mediante la oración, la salvación de su alma. Por ello el día y el mes del fallecimiento eran los datos imprescindibles que se debían inscribir.

En cuanto a su situación en el muro, la inscripción correspondiente a Eligsenda se encuentra en la losa de la parte superior. Si partimos de ella y desplazamos la vista hacia abajo en el sentido de las agujas del reloj, nos topamos con la de Bertrando, luego con la de Arnaldo, seguida por la de Bernardo y Raimundo, y por último con la de Borto. A continuación de la de Borto aparece la de la mujer que no es objeto del estudio.

<sup>3</sup> Richilda según Gudiol (1907: 28).

Reproduzco las leyendas labradas en las cinco losas debajo de sus fotografías.<sup>4</sup>

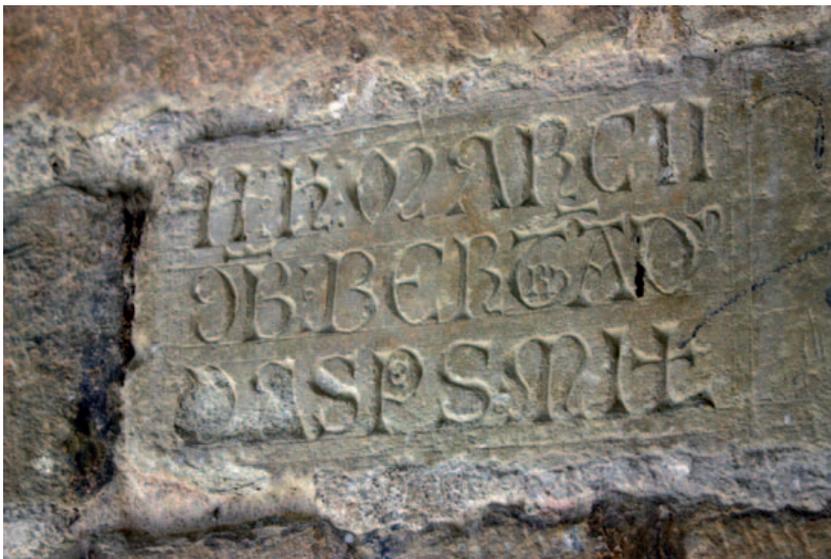
Hay otro miembro de la familia inscrito aparte, en el intradós del arco tercero de la galería este. Se trata de Pedro, preceptor o director del coro de la canónica, fallecido en 1300. Me referiré a él al final del artículo.

Dado que en la inscripción correspondiente a Eligsenda aparece el año de su fallecimiento, 1281, este será uno de los guías que me acerque a su identificación y a la de los demás. No obstante, señalo que se hace difícil en ocasiones diferenciar la pertenencia de un protagonista a una generación o a otra, puesto que los nombres propios de la mayoría de las personas pertenecientes a la familia Aspes se transmitían de padres a hijos al estar la identidad unida a los ancestros, y esto dificulta la identificación. Por ello, cuando así sea les iré añadiendo el ordinal que corresponda en cada caso para su diferenciación.

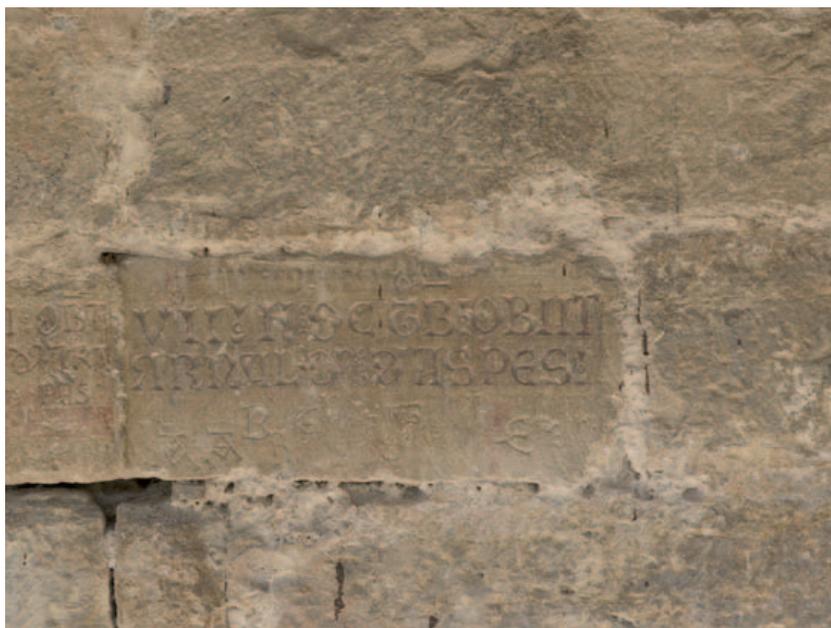


*“II nonis decembris obiit Domina Eligsenda Daspes anno / MCCLXXXI”.*

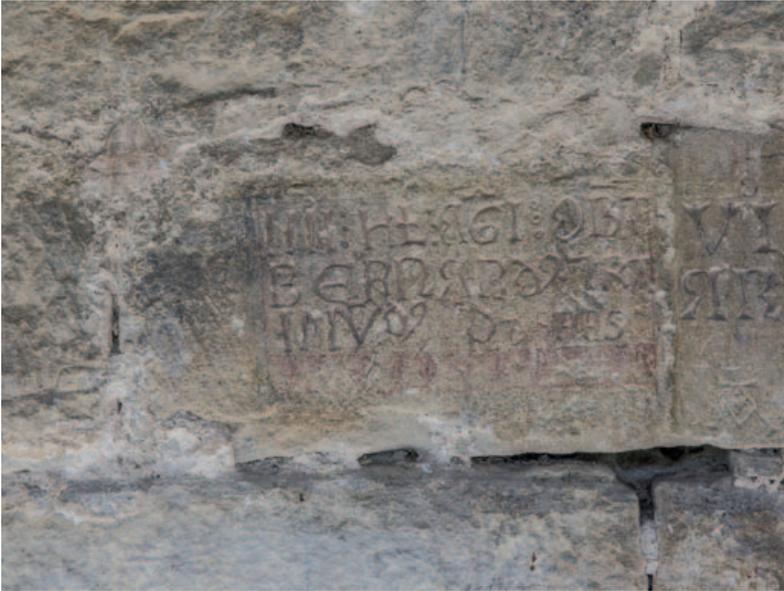
<sup>4</sup> Se corresponden con los números 154, 150, 152, 153 y 155 de la clasificación de Gudíol (1907). Durán (1967) únicamente hizo dos referencias relativas a los Aspes: la de Bertrando (número 123) y la de Arnaldo (número 222), correspondientes a las fechas de sus respectivos fallecimientos en el calendario actual: 28 de febrero y 25 de septiembre. Las fotografías me han sido cedidas por la asociación Amigos de la Catedral de Roda, a la que agradezco las facilidades dadas y el interés mostrado.



*"II kalendis marci / obiit Bertrandus / Daspes miles".*



*"VII kalendis octobris obiit / Arnaldus Daspes".*



*“III kalendis Augusti obiit Bernardus et Ra / imundus Daspes”.*



*“III kalendis februarii / obiit Borto d / e Aspēs miles”.*

## EL ORIGEN DE LOS ASPES: ANTECEDENTES

Procedamos, pues, a situar a los Aspes en su origen y su contexto. Para indagar en su procedencia comencemos por el topónimo, ya que la identidad, además de venir unida al nombre propio, también estaba ligada al elemento espacial, la aldea de Aspes en este caso. Esta antigua aldea poseía dos barrios, el alto o Aspes de Sos y el bajo o Aspes de Dios, actuales Espés Alto y Espés Bajo. Por otra parte, en los documentos correspondientes a los siglos XI, XII y XIII encontramos la forma *Aspes* para el apellido, mientras que es en el XIV cuando comienza a aparecer *Espés*.

El documento más antiguo encontrado en el que se menciona a los Aspes es del primer cuarto del siglo XI.<sup>5</sup> Se trata de una relación de diezmos que pagaban a San Vicente de Roda unas propiedades situadas en la zona de Castejón de Sos. El documento cita como propietarios de unas viñas en Castejón a tres Aspes, Martín, Ato Galin y Asner Maier, indicando que este último era de Aspes de Dios, lo que nos lleva a que los Aspes pudieron asentarse en los inicios en el barrio bajo. En fechas no muy lejanas a la anterior, en el periodo 1028-1035, se documenta otro Aspes, de nombre Enguinel-des, que realizó una donación a San Vicente de Roda.<sup>6</sup>

Ya en el siglo XII nos dice Zurita que Berenguer de Aspes, hombre principal de Ribagorza, participó en las conquistas de Fraga y Lérida con sus mesnadas en 1149.<sup>7</sup> Otras fuentes fechadas en el mismo siglo citan a otros Aspes: Arnal, quien, con otros, donó una heredad en el valle de Bardaji en 1169; Armengol, castellán de Amposta, que recibió una donación de Alfonso II de Aragón en 1181-1182, y Jimeno, que en 1191 firmó como testigo en una donación del prior de Santa María de Zaragoza y en 1192 vendió al abad y al prior del monasterio oscense de Jesús Nazareno de Montearagón de Quicena unas viñas y dos molinos.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> ACL, Roda, RP, 889; trasladado en DR, doc. 113. Su estudio, en Terrado, Martín de las Puebas y Selfa (2000). Estos autores fechan el documento en el periodo 1006-1020.

<sup>6</sup> DR, doc. 18. Grau advierte que la datación es problemática.

<sup>7</sup> Zurita (2003, libro II: cap. IX).

<sup>8</sup> Arnal en AHN, San Victorián, carp. 764, n.º 16. Armengol en cinco copias: AHN, OM, carp. 605, n.ºs 4, 5 y 6; 8211-1, exp. 2, y 8220, exp. 2. Jimeno en AHN, Jesús Nazareno de Montearagón de Quicena, carp. 629, n.º 11, y DP, docs. 229 y 230.

Gombaldo de Aspes aparece como firmante de un documento fechado en 1212 en el que añadió a su nombre el término *militis*<sup>9</sup> y en el mismo año Gueraldo de Aspes acompañó a Pedro II en la batalla de Las Navas de Tolosa.<sup>10</sup>

### DOCUMENTACIÓN REFERIDA A LOS INSCRITOS

Es en un documento fechado en abril de 1218 en donde encontramos a varios miembros de la familia Aspes con nombres propios coincidentes con los de las personas objeto de estudio. Lo hallamos entre la documentación del monasterio de Santa María de Obarra. La regesta nos dice: “Bernardo y Raimundo de Aspes donan al monasterio y a su prior García un hombre con su cabomaso situado en Aspes con todos sus servicios anuales, recibiendo del dicho monasterio a cambio 400 sueldos jaqueses”.<sup>11</sup>

El documento especifica que Bernardo de Aspes y sus hermanos, Raimundo, Bertrando,<sup>12</sup> Arnaldo, Raimunda y Berenguela, donaron al priorato un *cabomaso* o heredad de Bernardo, señor de Aspes, encabezado por un hombre de nombre Pedro Salat que estaba vinculado a él y que pasó a pertenecer a Santa María de Obarra a cambio de la cantidad indicada en la regesta. La donación la hicieron los hermanos por sus almas y por las de sus parientes, incluida la de su madre: “pro anima de mater nostra dogna Eligsendis”. Esta Eligsenda, a la que llamaré *Eligsenda I*, no es la inscrita, puesto que la Eligsenda objeto de estudio falleció en 1281 y la madre de los hermanos citados ya había muerto en 1218, según indica el documento.

En octubre de 1225 las familias Calvera y Aspes entregaron al prior de Obarra el templo de su propiedad, según consta en varias copias coetáneas cuyas regestas dicen: “Bernardo de Aspes, Arnaldo de Calvera y sus hermanos donan al monasterio de

<sup>9</sup> DR, doc. 363.

<sup>10</sup> Nicolás-Minué (2018: 249) y Alvira (2010: 2507). Este último autor publica, en una tabla, la orden de combate del ejército cristiano que sitúa a Gerau, o Gueraldo, en la batalla.

<sup>11</sup> AHN, Santa María de Obarra, carp. 692, n.º 18; trasladado en CDO, doc. 166. El prior de Obarra era García de Artasona, que lo fue entre 1206 y 1231. Conviene señalar que el monasterio de Obarra fue reducido a priorato dependiente del monasterio de San Victorián en 1076 por decisión de Sancho Ramírez y a partir de entonces perdió su antigua influencia. Véase Martín Duque (2002: 586 y 590).

<sup>12</sup> En la relación de hermanos aparece dos veces el nombre Bertrando, y no es el único documento en el que sucede esto. Como se verá en un documento posterior, en uno de ellos firmó como *Bertrando de Beranuy*.

San Victorián, a su abad Arnaldo, al monasterio y a su prior García la iglesia de Santa María de Calvera”.<sup>13</sup>

El documento afirma, en lo referente a los Aspes, que además de Bernardo la donación la hicieron también sus hermanos Raimundo, Bertrando,<sup>14</sup> Arnaldo —que firmó como canónigo—, Berenguela y Raimunda, así como “Elic[g]senda filia de dominus Bernardus ia dictus”,<sup>15</sup> lo que nos indica que Bernardo tuvo una hija de nombre Eligsenda.

La donación se realizó a cambio de que los monjes mantuvieran a un capellán que se ocupara de los rezos por el alma suya y las de los ancestros y se aplicó a la iglesia y sus pertenencias: hombres y mujeres, casas, heredades, tierras, huertos, molinos, viñas, árboles, etcétera.

Años antes, en 1195, aparece un Raimundo de Aspes en un documento firmado también en Obarra que trata de la donación de la iglesia de Santa María de Calvera hecha por unos Calvera a un matrimonio.<sup>16</sup> Un Raimundo de Aspes tuvo un papel importante en la operación, como consta en la línea segunda y en la firma situada al final del documento. Asimismo, en 1204 un matrimonio vendió a un tercero un terreno en Zaidín limítrofe con unas tierras de Raimundo de Aspes, quien también firmó el documento.<sup>17</sup> Este Raimundo puede que fuera el esposo de Eligsenda I y, por tanto, el padre de los hermanos citados, como cree Iglesias.<sup>18</sup>

Según los documentos vistos, Bernardo actuaba como cabeza de la familia, como señor de Aspes, por lo que en todos los documentos aparece en primer lugar en la relación de hermanos. Dado que en generaciones posteriores los nombres de Bernardo y Raimundo se repetirán, me referiré a estos como *Bernardo I* y *Raimundo I*, y a la hija de Bernardo I la llamaré *Eligsenda II* para diferenciarla de su abuela. Por otro

<sup>13</sup> AHN, Santa María de Obarra, carp. 692, n.ºs 21 y 22; trasladados, junto a otras copias coetáneas, en *CDO*, doc. 170. El abad de San Victorián era Arnaldo de Sin, que lo fue entre 1225 y 1238. Véase Solanilla (2001: 208).

<sup>14</sup> El nombre *Bertrando* se vuelve a escribir dos veces.

<sup>15</sup> La frase aparece en la copia de AHN, Santa María de Obarra, carp. 692, n.º 22, y en otras.

<sup>16</sup> AHN, Santa María de Obarra, carp. 692, n.º 10; trasladado en *CDO*, doc. 160.

<sup>17</sup> ACHu, P02/0592.

<sup>18</sup> Iglesias (2001: 316).

lado, el hermano de nombre Arnaldo era canónigo, y sabemos, además, que lo era de la canónica de Roda de Isábena.<sup>19</sup>

Vuelven a aparecer los hermanos, esta vez solo los varones, en un documento de noviembre de 1225 cuya regesta dice: “Venta que realiza Bernardo de Aspes al sacristán rotense Bernardo de Cornudella de unas casas en Roda por 130 sueldos jaqueses”.<sup>20</sup> La venta la realiza Bernardo I, pero figuran también como firmantes del documento Raimundo I, Bertrando de Aspes, Bertrando de (...) y “fratis [... ..] di Daspes”, que bien pudiera ser Arnaldo, canónigo rotense como se ha dicho.

El 12 de octubre de 1227 Bernardo I se encontraba en Monzón, ya que firmó como testigo en un documento dictado por Jaime I que prohibía que las mercaderías expedidas desde Barcelona embarcaran en naves extranjeras si es que hubiera naves catalanas que hicieran la misma travesía, y el 11 de octubre de 1228 lo encontramos en Balaguer, en donde firmó como testigo en un documento dictado por el mismo rey.<sup>21</sup>

Por otra parte, Raimundo I ayudó a Jaime I en la conquista de Mallorca, ya que el 24 de octubre de 1230 vendió el horno recibido por concesión real en la isla a Bertrando Darlet, preceptor de la casa del Temple, por 120 besantes de plata.<sup>22</sup> Además, acompañó días después al rey cuando este abandonó la isla para dirigirse a Tarragona, en donde el 31 de octubre dictó un documento en el que Raimundo I firmó como testigo.<sup>23</sup>

Otro documento, fechado en 1232, también en Santa María de Obarra, nos da más información sobre la familia. La regesta dice: “B. de Aspes dota con ciertos censos una lámpara en el monasterio para que arda todas las noches delante del altar de Santa María”.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Son numerosos los documentos en los que aparece Arnaldo como canónigo regular de Roda. Para el intervalo 1223-1228 véase *DR*, docs. 398, 401, 403, 411, 418, 420 y 422. El último documento encontrado es de 1237 y se puede consultar en *TCAR*, doc. 2.

<sup>20</sup> ACL, Roda, Rp\_0465; trasladado en *DR*, doc. 407. El texto traducido del latín, en *LCSR*, pp. 229-230. En él se especifica dónde estaban situadas las casas y las lindes.

<sup>21</sup> *DJIA*, docs. 96 y 104.

<sup>22</sup> Bernat (2006: 10-11).

<sup>23</sup> *DJIA*, doc. 140.

<sup>24</sup> AHN, Santa María de Obarra, carp. 693, n.º 1; trasladado en *CDO*, doc. 174.

Según el documento, Bernardo I donó al santuario algunos censos en Castrocit y una tierra en Las Planas de Calvera a cambio de que ardiera una lámpara todas las noches ante el altar de santa María para que le sirviera de ayuda y protección cuando saliera de este mundo. El documento lo firmaron Bernardo I, Raimundo I y Arnaldo, pero el otro varón de la familia lo hizo como *Bertrando de Beranuy*, lo cual nos lleva a pensar que fuera *miles* de esa castellanía. Además, vuelve a aparecer entre las personas firmantes Eligsenda II como hija de Bernardo I: “Elic[g]senda filia de dominus Bernardus ia dictus”. El hecho de que Bernardo I realizara esa donación nos indica que no vería muy lejana la fecha de su fallecimiento.

El 23 de agosto de 1232 Bernardo I y Raimundo I se encontraban en Lérida firmando un documento, en calidad de testigos, por el que Jaime I concedía a esa ciudad la celebración de una feria anual.<sup>25</sup>

En el último documento que nos proporciona información sobre los hermanos Bernardo I y Raimundo I, fechado el 27 de marzo de 1233 en Graus, aparecen ambos firmando como testigos de una autorización concedida por Jaime I a los hombres de Arén.<sup>26</sup>

Situando en el tiempo a las personas citadas, a Bernardo I y Raimundo I los hemos documentado en el periodo 1218-1233, a Bertrando I entre 1218 y 1232 y a Arnaldo I entre 1218 y 1237. Los cuatro morirían a mediados del siglo XIII. Eligsenda II está documentada por vez primera en 1225 y sobreviviría unos cuarenta años a su padre y sus tíos, ya que fallecería en 1281, según consta en la inscripción.

Entre 1221 y 1246 aparecen documentados otros Aspes<sup>27</sup> y en la década de 1260 Pedro, el precentor de Roda, que será estudiado al final del artículo.

Después de esas fechas me he encontrado con un vacío documental hasta 1279, cuando se cita a Bernardo II, que es la persona a través de la cual podemos adentrarnos en el otro miembro de la familia inscrito, Bort de Aspes, cuyo nombre nos indica que fue hijo *extra matrimonium*<sup>28</sup> y del que la inscripción nos dice que era *miles*.

---

<sup>25</sup> *IJIC*, p. 100.

<sup>26</sup> *LRFR*, pp. 87-88.

<sup>27</sup> Juan en 1221: *DSMV*, doc. 322. Michael en 1231: *DACH*, doc. 279. El citado Juan, Cleonei, Raimundo II y Bertrando II, los dos primeros *miles* y los cuatro hermanos, en 1236: AHPHu, Santa María de la Gloria de Casbas, 0021. El también citado Cleonei en 1246: *AMF*, pp. 367-369.

<sup>28</sup> Véase a este respecto Saralegui (1994).

En cuanto a Bernardo II, sabemos que en 1279 le fueron embargados una serie de castillos y el feudo de Zaidín,<sup>29</sup> que en 1283 fue uno de los cuarenta aragoneses que el rey Pedro de Aragón eligió para acompañarlo en el llamado *desafío de Burdeos*,<sup>30</sup> que en 1290 poseía los castillos de Beri y Doz<sup>31</sup> y que en ese mismo año recuperó los de Sos y Calvera,<sup>32</sup> que al año siguiente y en las Cortes de Zaragoza, rindió homenaje al rey Jaime II por el castillo de Sos,<sup>33</sup> que casó con Sibila de Vilamur<sup>34</sup> y que tuvo dos hijos por lo menos, de nombres Bernardo III y Arnaldo II, según nos dice un documento de 1295.<sup>35</sup> Asimismo, por un documento fechado en 1302, pero que es un traslado de otro de fecha anterior desconocida, sabemos que él, o su hijo del mismo nombre, donó el castillo y la villa de San Valeri, sita en el término de Berín,<sup>36</sup> a Berenguera, viuda de un hijo de nombre Espúreo.<sup>37</sup> Puesto que no conocemos la fecha en que se hizo la donación, no estamos en condiciones de conocer cuál de los Bernardos la realizó. Lo que sí es plausible es que Bernardo II falleciera en los primeros años del siglo XIV.

Una vez conocida la existencia de Bernardo II y Bernardo III podemos centrarnos en la figura de Bort, y es que es mencionado en la relación de rentas y derechos de los castellanos de Ribagorza realizada en 1322.<sup>38</sup> En ella se indica que Bernardo de Aspes, que en 1322 sería Bernardo III, era castellán de Sos, Berín, Bonansa, Calvera y Castigaleu, y al hacer compendio de las rentas y los feudos de Sos se dice

<sup>29</sup> ACA, RC, registros, n.º 42, ff. 208v y 190v; n.º 48, f. 34, y n.º 48, f. 188.

<sup>30</sup> Zurita (2003, libro IV: cap. XXXII) y Martí de Viciana (1564: 78).

<sup>31</sup> Iglesias (2001: 248).

<sup>32</sup> ACA, RC, registros, n.º 81, f. 145.

<sup>33</sup> *ACRA*, p. 431.

<sup>34</sup> Salazar (2021: 223-224). Sibila (ca. 1262 - > 1311) fue hija de Pedro V, vizconde de Vilamur entre 1227 y 1275, y Orpaix, su segunda esposa.

<sup>35</sup> ACL, Roda, Rp\_0550. Bernardo II y Bernardo III donaron a Arnaldo II unos *capmansos* en Vilacarlí.

<sup>36</sup> Berín (hoy Verí) era una aldea cercana a Castejón de Sos documentada por vez primera en las *Décimas de Castejón de Sos* (Terrado, Martín de las Pueblas y Selfa, 2000: 166).

<sup>37</sup> ACA, Diversos, Sástago, pergaminos de ligarzas, carp. 1-50\_ (perg. I), n.º 35. Se trata de un traslado notarial de otro documento de fecha anterior desconocida. Debido a ello no podemos asegurar quién fue el padre. El nombre *Espúreo* nos indica que era hijo *extra matrimonium*.

<sup>38</sup> La relación fue aportada mediante los testimonios de treinta y tres comunidades ribagorzanas a los enviados del rey Jaime II con motivo del deseo de este de nombrar conde de Ribagorza a su hijo Pedro en ese año. Fueron reunidos los testimonios de las comunidades con objeto de determinar las rentas y los feudos del nuevo condado a través de fuentes de información escrita y oral.

que “Bernardo d’Aspes o sus predecesores castellanos de Berín, dieron en el término de Berín un lugar que es dito San Valeri, aldea de Berí, a n’Bort d’Aspes”.<sup>39</sup>

La referencia nos deja la duda de cuál de los tres Bernardos realizó la donación a este hijo,<sup>40</sup> pero lo que sí podemos afirmar es que Bort de Aspes fue *miles* de San Valeri.

## CONCLUSIÓN

Con todo ello podemos sugerir<sup>41</sup> que los inscritos fueran los hermanos Bernardo I (señor de Aspes), Raimundo I, Bertrando I (tal vez *miles* de la castellanía de Beranuy) y Arnaldo I (canónigo de Roda de Isábena), además de Bort (*miles* de la castellanía de San Valeri e hijo espurio de uno de los Bernardos) y Eligsenda II, hija de Bernardo I.

Si, como se ha visto, los Aspes fueron benefactores del priorato de Obarra y, por ende, del monasterio de San Victorián, el hecho de que aparezcan inscritos en el claustro nos indica que también lo fueron de la canónica de Roda y tal vez incluso pertenecieron a su fraternidad,<sup>42</sup> por cuanto vendieron casas al sacristán, además de que Arnaldo fue canónigo y tanto Bertrando como Bort, ambos en calidad de *miles*, pudieron defenderla de asaltos y otros peligros. Asimismo, otro Aspes que será estudiado a continuación fue precentor de la canónica, lo cual nos indica los estrechos lazos que unieron a la familia con el priorato rotense.

---

<sup>39</sup> *LRFR*, p. 148. Es importante tener en cuenta que los testimonios son de 1322 y que los informantes narraron en ocasiones lo que era costumbre o lo que habían oído a lo largo de sus vidas. Nótese asimismo que el castillo y la villa de San Valeri fueron también la donación que recibió Berenguera, viuda de Espúreo, en 1302 o en una fecha anterior y podríamos suponer que la castellanía de San Valeri fuera donada a los hijos espurios de los Bernardos por tradición.

<sup>40</sup> En relación con la donación a un hijo tenido fuera del matrimonio, conviene saber que la llamada *Compilatio maior*, redactada entre 1247 y 1252 a instancias del rey Jaime I para reunir la legislación foral del reino, hacía referencia a la paternidad adoptiva o *affillamiento*. Mediante esta figura jurídica el padre podía incorporar a los hijos adulterinos, bastardos, espurios o de otro padre con los mismos derechos, los mismos deberes y las mismas obligaciones que tenían los hijos *in natura*. Véase Pérez Martín (2016: 448-449) y Baelo (2016: 16 y 18).

<sup>41</sup> Utilizo la palabra *sugerir* por cuanto existieron, como se ha visto, otros Bernardos, Raimundos, Bertrandos y Arnaldos que pudieron acompañar a Eligsenda II y a Bort, si bien no están suficientemente documentados, salvo Bernardo II y Raimundo II, y considero más lógica la hipótesis que defiendo.

<sup>42</sup> Sobre la fraternidad de Roda véase Castillón (1991).

Sabemos que Bernardo I y Raimundo I fallecieron el mismo día, y quizá esa fue la razón por la que figuran en la misma losa. A pesar de que los hermanos varones morirían a mediados del siglo XIII, podemos pensar que fueron inscritos a finales del siglo si nos atenemos a la creencia, tanto de Martín López como de Debiais,<sup>43</sup> de que las inscripciones del claustro de la catedral rotense habrían sido efectuadas por los lapicidas en fases y no en las fechas de los fallecimientos. Según esto, Bernardo I, Raimundo I, Arnaldo I y Bertrando I pudieron ser inscritos al cabo de unos años de sus fallecimientos junto a Eligsenda II y a Bort.<sup>44</sup>

### PEDRO DE ASPES, PRECENTOR DE LA CANÓNICA

Como se ha indicado en el inicio del presente estudio, hay otro miembro de la familia Aspes inscrito además de los anteriores. Su inscripción se encuentra en el intradós del arco tercero de la galería este y es número 11 de la clasificación de Gudiol y el 163 de la de Durán.<sup>45</sup> Se trata de Pedro, que fue precentor de la canónica y falleció en 1300.

Pertenecería a la generación de Bernardo II y podría ser uno de los representantes designados por los convecinos de Monzón para tratar de negocios con el Temple en la década de 1260.<sup>46</sup>

Sabemos que en 1271 era canónigo y que en 1276 ya poseía la dignidad de precentor de la canónica rotense,<sup>47</sup> y como tal contaría con heredades destinadas al servicio del coro. Por lo demás, también hay documentos fechados en 1280, 1288, 1290 y 1292 en los que se indica que en calidad de canónigo y sacristán de San Ramón de

<sup>43</sup> Martín López (2020: 338) y Debiais (2019).

<sup>44</sup> Es curioso, cuando menos, que estas inscripciones de los Aspes, que se encuentran en el muro situado frente al quinto arco sean adyacentes a la de Sebilia de Logra, fallecida un año antes que Eligsenda e inscrita frente al sexto arco, por cuanto unos años más tarde, en 1287, el feudo de Graus pasó de los Logra a Raimundo de Aspes, si bien los primeros lo recuperaron, tras múltiples avatares y litigios, en 1310 en gran medida gracias al matrimonio de Juan de Logra y Eligsenda III de Aspes. Este matrimonio vendió el feudo al monasterio de San Victorián en 1322. Véase Goicolea (2022: 20).

<sup>45</sup> Gudiol (1907: 22). Durán (1967) la clasificó tomando la fecha del fallecimiento según el calendario actual: 9 de mayo.

<sup>46</sup> *TM*, pp. 80, 81-82, 84, 85-86 y 89-92.

<sup>47</sup> *TCAR*, doc. 6, y *OTDSR*, doc. 61.



“v[i] idus madii / obiit Petrus / Daspes precen / tor Rotensis anno M / CCC”.

Roda compró censos sobre unas casas en Monzón y recibió donaciones y tributos.<sup>48</sup> En esas fechas figuraba Berenguer de Girveta como prior de Roda. El último documento que he encontrado en el que firma como preceptor es del 28 de agosto de 1297,<sup>49</sup> cuando era prior de Roda Poncio de Aguilaniu.

<sup>48</sup> ACL, Roda, Rp\_0623, Rp\_0631, Rp\_0480 y Rp\_0368.

<sup>49</sup> OTDSR, doc.77. Castellón publicó un documento (PAE, doc. XII), que fechó con dudas en 1310, en el que Pedro firmó como preceptor cuando era prior Berenguer de Girveta. La fecha de 1310 es incorrecta, ya que el prior Girveta lo fue entre 1275 y 1294, año en el que murió, tal y como se lee en la inscripción ubicada en el cuarto arco de la galería este del claustro de Roda: “VIII KL APL OB BEGARIII / DE GIRVETA ROTN PIOR A MCCXCHII”. Lo sucedió como prior Poncio de Aguilaniu, que lo fue entre 1294 y 1308, antes de ser nombrado obispo de Lérida.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### Archivos

- ACA RC Archivo de la Corona de Aragón, Real Cancillería  
 ACL Arxiu Capitular de Lleida  
 ACHu Archivo de la Catedral de Huesca  
 AHN Archivo Histórico Nacional  
 AHPHu Archivo Histórico Provincial de Huesca

### Fuentes publicadas

- ACRA = *Acta Curiarum Regni Aragonum: Cortes de los reinados de Alfonso III, Jaime II y Alfonso IV*, t. 1, vol. 2, ed. de Guillermo Tomás Faci y Carlos Laliena Corbera, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2020.
- AMF = SALARRULLANA DE DIOS, José (1921), “La aljama de moros de Fraga”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7, 8 y 9, pp. 361-381.
- CDO = MARTÍN DUQUE, Ángel J. (1965), *Colección diplomática de Obarra (siglos XI-XIII)*, Zaragoza, IEP.
- DACH = MONTANER ZUERAS, María José, y José Ramón LAPLANA SÁNCHEZ (2016), *Documentos del Archivo de la Catedral de Huesca: 1214-1252*, Huesca, IEA (Rememoranzas, 12).
- DJIA = HUICI MIRANDA, Ambrosio, y María de los Desamparados CABANES PECOURT (1976), *Documentos de Jaime I de Aragón*, t. 1: 1216-1236, Valencia, Anubar.
- DP = RUBIO, Luis (1965-1966), “Los documentos del Pilar: siglo XII. Primera serie”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XVI-XVII, pp. 215-450.
- DR = GRAU QUIROGA, Núria (2010), *Roda de Isábena en los siglos X-XIII: la documentación episcopal y del cabildo catedralicio*, Zaragoza, IFC, apéndice documental, pp. 299-584.
- DSMV = CABANES PECOURT, María de los Desamparados (2017), *Documentos del monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza)*, Zaragoza, Anubar.
- IJIC = MIRET I SANS, Joaquim (2007), *Itinerari de Jaume I el Conqueridor*, Barcelona, IEC.
- LCSR = CASTILLÓN CORTADA, Francisco (1984), “Lucero del canónigo sacristán de la catedral de Roda de Isábena (Huesca)”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 49-50, pp. 205 - 252.
- LRFR = TOMÁS FACI, Guillermo (2011), *Libro de rentas y feudos de Ribagorza en 1322*, Zaragoza, PUZ.
- OTDSR = TOMÁS FACI, Guillermo (2013), *La organización del territorio y las dinámicas sociales en Ribagorza durante la gran expansión medieval (1000-1300)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, apéndice documental, pp. 688-830.
- PAE = CASTILLÓN CORTADA, Francisco (1984), “La población altoaragonesa de Esplús y su dependencia de la catedral de Roda de Isábena”, *Argensola*, 97, pp. 5-56.

TCAR = CASTILLÓN CORTADA, Francisco (1994), “El tesoro de la catedral altoaragonesa de Roda de Isábena”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 69-70, pp. 7-37.

TM = CASTILLÓN CORTADA, Francisco (1981), “Los templarios de Monzón (Huesca): siglos XII-XIII”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 39-40, pp. 7-99.

## Bibliografía

ALVIRA CABRER, Martín (2010), *Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213): documentos, testimonios y memoria histórica*, t. v, Zaragoza, IFC.

BAELO ÁLVAREZ, Manuel (2016), “La adopción en los fueros municipales: una perspectiva sociojurídica”, *e-Legal History Review*, 23 <<https://dspace.umh.es/bitstream/11000/31393/1/Slegal%20History%20Review%20pdf.pdf>> [consulta: 15/4/2024].

BERNAT I ROCA, Margalida (2006), “Algunes notes sobre els forns de Madina Mayûrqa / Ciutat de Mallorca al segle XIII”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 7-24.

CASTILLÓN CORTADA, Francisco (1991), “La fraternidad medieval de Roda de Isábena (Huesca)”, *Argensola*, 105, pp. 11-120.

DEBIAIS, Vincent (2019), “Las inscripciones medievales del claustro de Roda: escritura y memoria”, en *Catedral de San Vicente de Roda de Isábena* <<https://isabena.webnode.es/l/las-inscripciones-medievales-del-claustro-de-roda-escritura-y-memoria>> [consulta: 15/4/2024].

— *et alii* (2022), “Spécial Roda de Isábena”, *In-Scriptio: revue en ligne d'études épigraphiques*, 4.

DURÁN GUDIOL, Antonio (1967), “Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII, pp. 107-153.

GOICOLEA ALTUNA, José Ramón (2022), “Doña Sebilía de Logra y sus familiares en el claustro de la catedral de Roda de Isábena (Huesca)”, *Argensola*, 132, pp. 257-274.

GUDIOL I CUNILL, Josep (1907), “El necrologi de l'iglesia de Roda”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, pp. 19-28.

IGLESIAS COSTA, Manuel (2001), *Historia del condado de Ribagorza*, Huesca, IEA.

MARTÍ DE VICIANA, Rafael (1564), *Libro tercero de la Chronyca de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno compilada por [...]*, Valencia, Casa de Juan Navarro.

MARTÍN DUQUE, Ángel J. (2002), “El monasterio de Obarra en los siglos XI a XIII”, *Príncipe de Viana*, 227, pp. 583-598.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación (2020), “Las inscripciones medievales del claustro de la catedral de Roda de Isábena (Huesca): aproximación a su taller lapidario”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III: *Historia Medieval*, 33, pp. 333-364.

NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. (2018), *Familias nobles de Aragón: Linages de nobles e infanzones del reyno de Aragón y sus descendencias escritos por Juan Mathías Estevan*, Zaragoza, IFC.

PÉREZ MARTÍN, Antonio (2016), *Legislación foral aragonesa: la compilación romance de Huesca (1247-1300)*, Madrid, BOE.

- SALAZAR ACHA, Jaime de (2021), *Las dinastías reales de España en la Edad Media*, Madrid, RAH / BOE.
- SARALEGUI PLATERO, Carmen (1994), “Más sobre algunos términos que designan al ‘hijo ilegítimo’”, *Príncipe de Viana*, 203, pp. 701-707.
- SOLANILLA BUIL, Antonio (2001), “Historia del monasterio de San Victorián de Sobrarbe: época visigoda y Edad Media”, *Sobrarbe*, 7, pp. 125-237.
- TERRADO PABLO, Francisco Javier, Jesús MARTÍN DE LAS PUEBLAS y Moisés SELFA SASTRE (2000), “Las *Décimas de Castejón de Sos*: ¿vestigios del primitivo romance ribagorzano?”, *Alazet*, 12, pp. 161-200.
- VEGA MARTÍNEZ, Daniel (2022), *Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca: siglos VIII-XV*, tesis doctoral, Universidad de León.
- ZURITA, Jerónimo (2003), *Anales de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, ed. electrónica de José Javier Iso (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, Zaragoza, IFC.

## ESTUDIO DE LOS LIBROS DE COFRADÍAS DE SARIÑENA (1714-1842)

Gemma GRAU GALLARDO\*  
Enrique TABUEÑA LÁZARO\*\*

**RESUMEN** El Archivo de la Diputación Provincial de Huesca guarda veintiún libros de estatutos y ordenaciones de cofradías, datados entre 1714 y 1842, de las veinticuatro hermandades que llegó a tener Sariñena. Su estudio nos ha permitido componer un perfil de la vida religiosa, económica y social de la villa en el siglo XVIII y la primera mitad del XIX y conocer el papel de la iglesia colegial de San Salvador, así como de los tres conventos que regía (la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, el convento del Carmen y el de San Francisco, todos extramuros de la villa), a través del análisis de sus actas y sus registros de gastos e ingresos, creando un calendario anual de celebraciones y una aproximación a los espacios religiosos hoy desaparecidos, aportando nuevos datos y elementos como retablos o reliquias al desconocido patrimonio inmueble local e incluso documentando la presencia de fray Manuel Bayeu, cartujo de las Fuentes, como hermano en al menos tres de las cofradías.

**PALABRAS CLAVE** Cofradías. Convento del Carmen. Convento de San Francisco. Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. Fray Manuel Bayeu. Iglesia colegial de San Salvador. Sariñena. Semana Santa. Corpus Christi.

---

\* Licenciada en Humanidades. gemmagrau@gmail.com

\*\* Graduado en Información y Documentación. tabuenalazaro@gmail.com

**ABSTRACT** The Archive of the Diputación Provincial de Huesca holds 21 books of statutes and ordinances of confraternities, dated between 1714 and 1842, for the 24 lay brotherhoods which Sariñena had at that time. Their study has enabled us to compose a profile of the religious, economic and social life of the town in the 18<sup>th</sup> century and the first half of the 19<sup>th</sup>, and to understand the role of the Collegiate Church of San Salvador and the three religious houses it governed (the Charterhouse of Nuestra Señora de las Fuentes, the Convent of the Carmen and the Convent of San Francisco, all located outside the town limits) through an analysis of their official acts and financial accounts, creating a calendar of the year's feast days and an approximation of religious spaces which no longer exist, contributing new information and elements such as altarpieces and relics to the unknown local built heritage, and even documenting the presence of Fray Manuel Bayeu, a Carthusian friar of las Fuentes, as a member of at least three of the confraternities.

**KEYWORDS** Fraternal Orders. Convent of the Carmen. Convent of San Francisco. Charterhouse of Nuestra Señora de las Fuentes. Fray Manuel Bayeu. Collegiate Church of San Salvador. Sariñena. Holy Week. Corpus Christi.

### CLASIFICACIÓN Y ORGANIZACIÓN

Los libros estudiados comprenden un periodo que va desde el primer tercio del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, aunque hay noticias de libros anteriores y primeras fundaciones que nos remontan hasta el siglo XVI.

La información encontrada se ha organizado atendiendo a criterios como la fecha de fundación, el periodo que abarca el libro conservado, la fecha de celebración de la fiesta (en orden cronológico) o la ubicación de la sede.

Las cofradías más antiguas serían la de San Crispín y San Crispiano, fundada por zapateros en 1504; la de San Antonino Mártir, con referencias a su existencia entre 1592 y 1605; la de Nuestra Señora de la Soledad, fundada en 1600; la de San Antonio de Padua, fundada por sastres en 1625, y la de San Antonio Abad, referenciada ya en 1654.

En la iglesia colegial se ubicaban las cofradías de Santa Bárbara, San Blas, Santa Apolonia, la Virgen del Pilar, la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, San José Patriarca, San Antonino, San Joaquín, Santa Quiteria, el Santísimo Rosario de la Aurora, Nuestra Señora del Rosario, San Isidro Labrador y San Crispín y San Crispiano. Por su parte, el convento del Carmen y su iglesia de San Miguel acogían la cofradía del Arcángel

San Miguel y la de Santa Lucía, y además en su puerta se celebraban las juntas de la Cofradía de la Virgen de las Fuentes, por la lejanía de este monasterio. El convento de San Francisco sería la sede de las hermandades de San Antonio Abad, Nuestra Señora de la Soledad, San Antonio de Padua y los Hermanos de la Purísima Concepción, y en la capilla propia tenía su sede la cofradía de Nuestra Señora de Loreto.

CUADRO DE CLASIFICACIÓN DE LAS COFRADÍAS DE SARIÑENA  
ORDENADAS POR CALENDARIO FESTIVO

<i>Cofradía</i>	<i>Sede</i>	<i>Años de los libros</i>	<i>Fiesta</i>	<i>Fundación</i>
San Antonio Abad	Convento de San Francisco	1735-1841	17 de enero	
San Blas	Iglesia colegial	1746-1841	3 de febrero	1746
Santa Apolonia	Iglesia colegial	1792-1842	9 de febrero	
San José Patriarca	Iglesia colegial	1817-1842	19 de marzo	Restablecida
Sangre de Nuestro Señor Jesucristo	Iglesia colegial	1774-1841	Semana Santa	1744
Nuestra Señora de la Soledad	Convento de San Francisco	1821-1841	Semana Santa	18 de marzo de 1600
Virgen de las Fuentes	Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes	1744-1842	Romería en abril-mayo	
San Isidro	Iglesia colegial	1766-1841	15 de mayo	
Santa Quiteria	Iglesia colegial	1816-1842	22 de mayo	1733
San Antonio de Padua	Convento de San Francisco	1738-1842	13 de junio	Fundada por sastres en 1625
San Antonino Mártir	Iglesia colegial	1734-1842	4 de septiembre	Bulas de Clemente VIII (1592-1605)
Arcángel San Miguel	Convento del Carmen	1814-1843	29 de septiembre	
Patriarca San Joaquín	Iglesia colegial	1761-1842	2 de octubre <sup>1</sup>	

<sup>1</sup> Por determinación de la junta.

<i>Cofradía</i>	<i>Sede</i>	<i>Años de los libros</i>	<i>Fiesta</i>	<i>Fundación</i>
Nuestra Señora del Rosario	Iglesia colegial	1721-1842	7 de octubre	25 de abril de 1721
Virgen del Pilar	Iglesia colegial	1739-1842	12 de octubre	1739
San Crispín y San Crispiano	Iglesia colegial	1714-1823	25 de octubre	Fundada por zapateros. Existía en 1504
Santísimo Rosario de la Aurora	Iglesia colegial	1779-1819	Domingo de noviembre	7 de marzo de 1779 (reedificada)
Santa Bárbara	Iglesia colegial	1732-1778	4 de diciembre	Antes de 1658
Hermanos de la Purísima Concepción	Convento de San Francisco	1826-1839	8 de diciembre	
Nuestra Señora de Loreto	Capilla del convento de San Francisco	1818-1842	10 de diciembre	Ca. 1550
Santa Lucía	Convento del Carmen	1729-1841	13 de diciembre	Cita del libro de 1638



*Libros de las cofradías de Sariñena (1714-1842).  
(Archivo de la Diputación Provincial de Huesca)*

### FUNDACIÓN DE LAS COFRADÍAS

En los libros, algunas cofradías presumen de su antigüedad, como en el caso de la de Nuestra Señora de Loreto, “fundada en su capilla e Iglesia de San Francisco [...] de tiempo inmemorial”. Sabemos que la imagen de la Virgen llegó a Sariñena desde Roma en 1550 como regalo de fray Domingo del Pico, por lo que el apunte no parece una exageración. En cuanto a la de San Antonino, dedicada a quien sería patrón de la villa tras el milagro del paso de un peregrino con la reliquia del santo, también podemos suponer su origen en el mismo siglo, dado que el libro detalla las bulas otorgadas por Clemente VIII, papa de 1592 a 1605, fechas en las que esta cofradía ya debía de existir.

En algunos casos se anota la fecha exacta de la fundación, sea contemporánea al libro o no: la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad fue instituida el 18 de marzo de 1600; la de Nuestra Señora del Rosario, el 25 de abril de 1721 y la Cofradía de la Virgen del Pilar, en el año 1739.



*Ilustración de san Antonino extraída del libro de su cofradía.*

En otros casos podemos aproximarnos a la fecha de fundación por referencias hechas en sus propios libros: de la de San Antonio de Padua se dice que fue fundada por sastres en 1625, el libro de la de Santa Lucía cita apuntes de un libro anterior datado en 1638 y la de San Crispín y San Crispiano ya existía en 1505, según notas del libro, por lo que sería, con mucha probabilidad, la más antigua de todas.

Unas pocas nos dejan el origen y la causa de su fundación, como la Cofradía de San Blas:

Habiéndose experimentado en el año [...] de 1746 en la villa de Sariñena un contagio de garrotillo o mal de garganta, tan general que murieron varios párvulos y algunos adultos, [...] dicha villa, con su Clero y Plebe celebrando una procesión o rogativa invocando el patrocinio de dicho glorioso Obispo y Mártir San Blas, experimentó el alivio y consuelo deseado, de cuyo inexplicable favor enardecidos los corazones de muchos fieles erigen y fundan una nueva hermandad o cofradía en honor del Señor San Blas en la Iglesia Colegial de Dicha Villa.

Similar es el caso de la Cofradía de Santa Bárbara, que hace bueno el refrán de acordarse de la santa cuando truena:

en el año 1628 fuese instituida y erigida cofradía en la capilla y altar de la Señora Santa Bárbara Virgen y Mártir en la Iglesia Colegial de la villa de Sariñena implorando justamente el patrocinio de la santa por el estrago grande y lastimoso fracaso [que sucedió el 29 de junio del referido año] de un nublado del que cayó una centella o rayo, muriendo de él nueve hombres y muchos heridos.<sup>2</sup>

También hay cofradías que fueron refundadas tras haber perdido el culto, lo que significa que habían existido previamente. Son los casos de la de San José, refundada en 1817 “por haberse perdido el libro y restablecer la devoción”, y la de Santa Quiteria, fundada en 1773 y refundada en 1818, ya “que por las circunstancias de los tiempos se había perdido”. Haciendo caso a las fechas se intuye la sombra de la guerra de Independencia.

En cualquier caso, las fundaciones o las refundaciones coetáneas a los libros nos permiten conocer los gastos y los trámites que se seguían para su institución, reflejados en las cuentas con cargos como “papel para escribir los estatutos”, “el coste del libro

---

<sup>2</sup> Libro de la Cofradía de Santa Bárbara, f. 2r.



*Ilustración del libro de la cofradía de San Blas.*

con su estampa”, “dos viajes que se hizo a Huesca para la aprobación de la Cofradía y estatutos” o “derechos de dicha aprobación y sello”.

De los bienes y los elementos de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo contamos con el listado de gastos que hicieron el año de su fundación al tener que comprar todo lo necesario para su funcionamiento. Así, nos encontramos con un estandarte “de tafetán negro, con cordones amarillos y negros, rematado por una cruz y cintas de seda”. También se adquirió holandilla<sup>3</sup> para las túnicas con cordones y trenzadera.

<sup>3</sup> Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, “lienzo teñido y prensado, usado generalmente para forros de vestidos”.

Por otro lado, hubo que comprar el propio libro, la cesta y la cera de las velas, así como cirios para todos los hermanos.<sup>4</sup> En 1822 se volvieron a encargar estandarte y túnicas.<sup>5</sup> Los materiales se adquirieron en Barbastro y entre los cargos encontramos de nuevo tafetán, seda y cordones, pero la confección correría a cargo de tres vecinos:

Ant.º Ulled mayor y menor, y Manuel Ulled cosieron la Bandera por gracia especial, en 2 de Junio del Año 1822. [...] Se compró una libra de Aguardiente y tres medietas de vino para echar algún trago p[ara] los q[ue] cosían la Bandera y p[ara] el que pintó las insignias q[ue] no quiso otra cosa.

En 1832 vuelven a aparecer en las cuentas cargos por la renovación del vestuario: se venden varias túnicas viejas y nuevas a diferentes hermanos y se encargan sesenta y una nuevas. También se renueva el asta del estandarte.<sup>6</sup>

El libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano, pese a no ser de nueva fundación, recoge con detalle el encargo y la compra de un estandarte (en 1727) y de reliquias en Roma (en 1732):

Deseosos los cofrades de los Ínclitos Mártires San Crispín y San Crispiano de adelantar el culto y devoción unánimes determinaron hacer un estandarte y para ello y por ser cofradía de pobre dar cada uno y por cada un año dos almudes de trigo y de gracia especial lo que cada uno quisiera según su devoción afecto y posibilidad, y esto hasta que se lograra el deseado fin ofrecieron cumplir: cuyo grano con las mandas gracias recogen y tienen en su custodia los Mayorales de cada un año hasta que Junta la Cofradía y dividido en porciones se pone en mandas entre los hermanos dándose algún más aumenta el tanto por su devoción.

Año de 1732. Hallándose dicha cofradía con la posición de 18500 s[ue]ldos jaqueses] resulta de las mandas determinó hacer el estandarte pagando a plazos lo que se restase: dejando la disposición de todo al Ra[cionero] Joseph Yssar Prior de la Cofradía, quien luego puso mano y lo hizo hacer en Huesca de damasco de Zaragoza, y para el día 6 de Abril, y dominica de las palmas del mismo año de 32 lo presentó todo compuesto a la Cofradía con la cédula de su coste que es el siguiente:<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, nota de gastos.

<sup>5</sup> *Ibidem*, f. 20r.

<sup>6</sup> *Ibidem*, ff. 37v y 38r.

<sup>7</sup> Libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano, ff. 58 y 59.

Coste del Estandarte de los Santos Crispín y Crispiano, (Pte.) diez y siete varas y media de damasco de Zaragoza a 22l por vara; (ms) seda colorada y blanca para los cordones y franja dos libras diez onzas; (M) por las hechuras de cordones y franja; (M) por coser el estandarte 5 días; Por la madera de las borlas; Por la cruz; Por el asta y componerla. Y se pagó todo el gasto el año de 1734.<sup>8</sup>

El estandarte salió por primera vez en la celebración del Corpus:

Día de Corpus Christi del mismo año de 32 fue la función primera de procesión, que salió el estandarte, y tras él todos los hermanos cada uno con su cirio de a libra encendido: y lo llevó por la primera vez Pascual Lafita como más antiguo, y los cordones, y puntas de él los 4 hermanos por su antigüedad sucesivos. Púsose delante de los demás estandartes por estar estos ya en posesión del puesto; bien que la antigüedad de esta es mayor que algunas otras.

### LOS ESPACIOS RELIGIOSOS DE SARIÑENA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Tres de los cuatro escenarios religiosos que aparecen en los libros desaparecieron en el siglo XIX, por diferentes causas, sin que quedara apenas rastro o documentación de ellos. La vieja iglesia colegial medieval se derribó para levantar la actual alegando su mal estado. El convento de San Francisco se abandonó con la desamortización de 1835 y el edificio pasó a usarse como cárcel hasta su parcial destrucción en el bombardeo de 1938 y su posterior demolición. Por su parte, el del Carmen sucumbió en un incendio en la década de 1860 y, aunque se rehabilitó en parte y volvió a ser ocupado por las monjas, fue abandonado de manera definitiva cuando estas se trasladaron al convento de San Miguel de Huesca, en 1899.

A fecha de hoy apenas sabíamos nada del convento del Carmen, ubicado en la parte alta de la villa y fundado en 1622. Del de San Francisco teníamos algún dato más, como que fue fundado en 1285 y era el principal centro religioso de la devoción popular de los vecinos por albergar una capilla externa con una imagen de la Virgen de Loreto que había traído fray Domingo del Pico desde Roma en 1550.

La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes es el único espacio que ha llegado hasta nuestros días. La distancia entre su emplazamiento y el pueblo haría que

<sup>8</sup> Libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano, f. 58v.



*Ilustración del libro de la Cofradía Virgen de las Fuentes, con el monasterio al fondo.*

la relación fuera menos frecuente con él que con los otros espacios religiosos, pero no menos intensa. De hecho, tras la desamortización del edificio, la imagen de la Virgen sería trasladada a la iglesia de Sariñena, donde todavía se conserva y protagoniza la romería del 15 de mayo.

Los datos que van apareciendo en los libros de las cofradías suponen una nueva y valiosa fuente de información para reconstruirlas, aunque sea documentalmente y solo en parte, al nombrar algunas capillas y mencionar elementos de su patrimonio mueble e inmueble como altares o reliquias o su papel en algunas de las celebraciones.

La antigua iglesia colegial de San Salvador era medieval, y de ella solo sabemos lo que consta en el proyecto enviado por el concejo municipal para pedir su derribo y la

construcción de un nuevo templo (el actual) planificado por el arquitecto Agustín Sanz. Los muros fueron desmontados y los sillares usados en los cimientos del nuevo edificio. Así, aunque en 1796 comenzaron las obras y se reflejó que los oficios religiosos se trasladaron al convento de San Francisco, se han podido documentar en los apuntes



*Arriba, la capilla de la Virgen de Loreto a mediados del siglo XX (fondo Salvador Trallero);  
abajo, dibujo anónimo en el que se reproducen el convento de San Francisco  
y la capilla en ruinas.*

de años previos capillas dedicadas al patrón, san Antonino Mártir, y a Nuestra Señora del Rosario, además de altares dedicados a santa Bárbara, a la Virgen del Pilar y a san Crispín y san Crispiano.

También se citan reliquias de san Blas, santa Bárbara, san Crispín y san Crispiano, san José Patriarca y santa Apolonia y un rosario dorado,<sup>9</sup> además de guardar los faroles del Rosario de la Aurora, la platería, los ciriales y los blandones que aparecen en numerosos apuntes.

Podemos documentar asimismo la existencia de un órgano, dado que entre los cargos figuran de manera habitual y repetida pagos al organista y al soplador, así como misas cantadas por los escolanos. También es posible confirmar la existencia de un claustro en el que se juntaban los hermanos tras las misas para pasar lista y pagar las penas por sus faltas.

Del aspecto de la iglesia del convento de San Francisco apenas hay información, y tras la lectura de los libros podemos establecer en su interior dos capillas y tres altares, los espacios dedicados a san Antonio Abad y san Antonio de Padua (este último permitía la sepultura de los cofrades) y el altar mayor, del que no se cita la advocación, además de la capilla exenta de la Virgen de Loreto. En cuanto a reliquias, se cita una de la Purísima Concepción. Por último, se nombra una imagen de la Virgen del Rosario de la Aurora. Aunque su cofradía estaba fundada en la iglesia colegial, en el momento en el que se menciona los oficios se habían trasladado al convento.

La iglesia de San Miguel, situada en el convento del Carmen, contaba al menos con una capilla dedicada a santa Lucía.

### **LAS COFRADÍAS: ORGANIZACIÓN Y ACTIVIDAD**

Por lo general, la mayor parte de las cofradías reducían su actividad a celebrar la festividad del santo o la santa correspondiente con misa mayor, algunas con vísperas, y la comida posterior de cofrades, además de acompañar a los hermanos en los entierros y organizar oficios en su memoria. También salían con su estandarte o su bandera en su propia procesión (si la tenían) y en las dos principales del año: la del Corpus Christi y la del patrón, san Antonino, que tenía lugar el 2 de septiembre.

---

<sup>9</sup> Llama la atención la ausencia de citas al busto relicario de plata del patrón de la villa, San Antonino, hecho en el siglo XVI y documentado hasta 1934. Sobre él puede profundizarse en Grau (2022).

Posteriormente tenía lugar la misa de aniversario en memoria de los cofrades fallecidos, generalmente el día siguiente no impedido tras la fiesta. También se pagaba al *corredor*<sup>10</sup> por avisar de los entierros de los hermanos con la campanilla.

Al finalizar las misas, los cofrades se reunían para pasar lista de los que se habían ausentado y pagar las multas por sus faltas. Las juntas de la hermandad solían celebrarse en las casas de los mayores; en su defecto, aparecen numerosas veces citadas las escuelas (“escuelas de primeras letras”, “escuelas de niños”, “escuela de niñas”, “escuela de gramática”).

La entrada de cofrades, cuyo número oscilaba entre veinte y cuarenta, se aprobaba mediante voto secreto “para evitar pleitos”, y en muchos casos usando legumbres como judías, habas o garbanzos. Además de una pequeña cantidad económica, los nuevos cofrades debían aportar siempre cera para la luminaria.

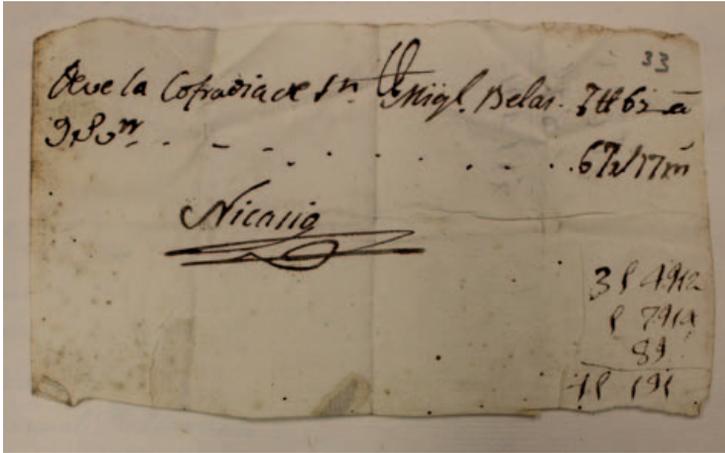
En todas las cofradías era de obligado cumplimiento la asistencia a los entierros de otros hermanos. Se debía acudir a los oficios con velas encendidas, y es que el acompañamiento y la “buena celebración” de los funerales preocupaban a muchos fieles y ambos eran motivos suficientes para formar parte de alguna cofradía. De ese modo se aseguraban un velatorio en casa la noche de su muerte, acompañantes desde el domicilio hasta la sepultura, velas encendidas y numerosos asistentes en el funeral: “que cuando el Altísimo pluguiere llevarse de esta vida a la otra a algún Hermano o Hermana de la misma Cofradía, tengan obligación todos los Hermanos de concurrir a la casa del Difunto y asistir al Entierro con velas encendidas, las que darán los Mayores”.<sup>11</sup>

El gasto más importante de las cofradías era el de la cera. Se pagaba una vela de tres onzas de cera por entrar (además de una pequeña cantidad de dinero), y muchas multas y faltas se abonaban también con cera. Los mayores, que eran los encargados de guardar el cesto de la cera, repartían las velas al comienzo de los oficios y las recogían al final. En algunas cofradías, como la de Nuestra Señora del Rosario, dado que esa era su labor principal, los ayudantes del mayoral se llamaban *lumineros*.

---

<sup>10</sup> Alguacil o pregonero.

<sup>11</sup> Libro de la Cofradía de Santa Quiteria, f. 6v.



*Recibo de cera que debía la Cofradía de San Miguel a Nicasio Miranda.*

El control de la cera es un apunte constante en todos los libros. En algunos, además, se cita su procedencia: desde comienzos del siglo XIX hasta 1832 se compraba a Santiago Sandín,<sup>12</sup> y a partir de ese año a Nicasio Miranda.

Se guardaba con esmero y el responsable de reponerla era el mayoral. Como ejemplo, en las cuentas del año 1820 de la Cofradía de Santa Lucía se anotó que el dinero “q[ue] alcanza en el año antecedente se guarda por la cera que debía tener y no ha parecido”.<sup>13</sup> En caso de que su merma acabase con las existencias, los cofrades la reponían a escote: la Cofradía de San Antonio Abad se reunió de manera extraordinaria (fuera de su fecha de junta habitual) el 18 de enero de 1758 y determinó que para el mes de agosto siguiente había que “dar por escote cuatro almudes de trigo por cada Hermano para aumentar la cera por hallarse la cesta muy floja”.<sup>14</sup>

También era objeto del control ejercido por el obispado en sus visitas, como se refleja en una anotación hecha en 1748 en el libro de la Cofradía de San Crispín y San

<sup>12</sup> En el libro del catastro de Sariñena de 1830, conservado en su ayuntamiento, aparece un “obrador de cerería” a nombre de la viuda de Santiago Sandín situado en la calle del Sol, inmueble que “confrontaba” con la casa de Nicasio Miranda.

<sup>13</sup> Libro de la Cofradía de Santa Lucía, f. 44.

<sup>14</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 26v.

*Apunte referido a un recibo de cera de Santiago Sandín para la Cofradía del Arcángel San Miguel.*

Crispiano: “hallamos que sus Prior y Cofrades cumplen en parte con lo en ellos prevenido. [...] Havíamos visto por las cuentas el que anualmente prestan alguna cantidad de dinero y trigo y por ellos llevarse rédito de cera con título de limosna, lo que comprendemos de Usura”.<sup>15</sup>

### Expulsión de cofrades

Los estatutos de todos los libros son muy claros en cuanto a las normas de respeto, convivencia y obligaciones de los cofrades y los mayores, y, aunque puedan parecer fórmulas hechas, eran cuestiones muy respetadas, tal como demuestran los numerosos ejemplos de expulsiones que encontramos en los libros de diferentes cofradías.

En el día 25 de Septiembre del año 1836. Junta la Cofradía en casa de Joaquín Bornao se resolvió que sean borrados perpetuamente de esta Cofradía por no querer sujetarse unos a dar el refresco y otros por no querer sujetarse a los estatutos de la misma los siguientes: Pablo Tella, Mateo Garcés, Manuel Espada, Mariano Sarrate y Simeón Conte. Y por ser así, lo firmamos en dicho día.

A nombre de toda la cofradía, Mn. Ant.º Tierz Prior<sup>16</sup>

El día 27 de Sbre. del año 1814 se nombraron Mayores y Ayudante a Mariano Sarrad y a Felipe Lac pero después de nombrados los dichos Mayoral y Ayudante por haberse alterado y levantado la voz y no obedecido determinó la Cofradía borrar a Mariano Sarrad y se nombró para el año siguiente a Joaquín Maestro menor y para ayudante se nombró a Manuel Carpi.<sup>17</sup>

La de San Antonio de Padua tuvo que nombrar de nuevo mayoral en 1803, dado que el anterior se negaba a cumplir con sus funciones: “porque se negó Miguel Tella

<sup>15</sup> Libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano, f. 31r, visita de don Joseph Carrillo de Albornoz, 10 de junio de 1748.

<sup>16</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, f. 9v.

<sup>17</sup> Libro de la Cofradía de San Joaquín, f. 24r.

a cumplir con el cargo de Mayoral que le pertenecía”. Y es que “no cumpliendo con dichos cargos y dar la comida en el primer Domingo después de la festividad de todos los Santos debería pagar el Mayoral que se negara a ello la cantidad de dos libras Jaq[uesas]”, aunque la multa era en realidad para quien lo había recomendado: “Que deberá pagar el Hermano que haya pedido su entrada”. Además, quedaba “borrado” de la cofradía.<sup>18</sup>

### El ritual de la fiesta

Los estatutos de las diferentes cofradías nos dejan un esquema común del culto del santo o la santa a quien se dedicaba la advocación.<sup>19</sup> Los mayores tenían la obligación de “pedir la fiesta al señor Prior” de la iglesia “y licencia para tocar las campanas la víspera y día de la festividad”, así como la de “sacar la cesta y dar velas a todos los Hermanos, y Hermanas Viudas, en el día de la fiesta, y también a los SS del Ayuntamiento siempre que asistieren a la función”.<sup>20</sup>

La celebración de vísperas sería habitual en aquellas cofradías que contaran con un espacio físico propio, como altar o capilla, y con reliquia del santo. En esos casos la noche anterior a la fiesta se asistiría a oficios y vísperas con velas encendidas. Encontramos este tipo de celebraciones en las cofradías de Nuestra Señora de Loreto (con oficios en su capilla del convento de San Francisco) y San Antonino (en su capilla de la iglesia colegial), así como en las de San Crispín y San Crispiano, San Blas, Santa Bárbara y Santa Apolonia, todas con sus reliquias.

El día de la fiesta se oficiaba misa mayor. Si el santo tenía altar propio, este se decoraba y se iluminaba con doce velas de cera blanca a las que se sumaban otras dos velas grandes que se colocaban en el altar mayor de la iglesia, que podía ser la colegial o la de alguno de los monasterios y los conventos de la villa en el que se ubicasen:

— Las de Nuestra Señora de Loreto, San Antonio de Padua, San Antonio Abad y los Hermanos de la Purísima Concepción, en la iglesia del convento de San

<sup>18</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio de Padua, f. 37r.

<sup>19</sup> Salvo las cofradías de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad, cuyos oficios y cuyas procesiones tenían lugar en la Semana Santa.

<sup>20</sup> Libro de la Cofradía de Santa Quiteria, f. 6r.



*Cálices de plata sobredorada de principios del siglo XX de la iglesia de Sariñena.  
(Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Fondo Ricardo del Arco)*

Francisco: “Deberán los mismos [los mayores] dar al Convento de Ntro. P[adre] S. Francisco la víspera de la fiesta doce velas enteras para el Altar, las que servirán para las completas, fiestas y Aniversario”.<sup>21</sup>

- Las de Santa Lucía y el Arcángel San Miguel, en la iglesia de San Miguel del convento del Carmen.
- Las de San Blas, Santa Apolonia, San José Patriarca, San Isidro, Santa Quiteria, San Joaquín, Nuestra Señora del Rosario, la Virgen del Pilar, San Crispín y San Crispiniano, el Santísimo Rosario de la Aurora y Santa Bárbara, en la iglesia colegial.

Especial era el caso de la de San Antonino, dedicada al patrón de la villa, cuya festividad se celebra el 2 de septiembre, el día de la fiesta mayor. Como ese día había procesión general, la cofradía instauró una celebración propia el día 4 del mismo mes:

<sup>21</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 4r.

El día 1.º de septiembre del año 1816 junta la Cofradía [...] en atención a que cuando antiguo no se celebraba Fiesta del patrón por parte de la Cofradía, a mayor honra y gloria de nuestro Patrón, resolvió que en lo sucesivo se celebre todos los años una fiesta el día cuatro de septiembre con misa y sermón y en el antecedente día se celebrarán las completas.<sup>22</sup>

La Cofradía de la Virgen de las Fuentes, tras la romería que salía de madrugada desde Sariñena, celebraba misa mayor en la iglesia de la cartuja en una fecha que no era fija (siempre en abril o en mayo) y que se establecía cada año en una reunión previa de sus mayores. Además, por los apuntes de los cargos sabemos que, al igual que la Hermandad de San Isidro, compraba leña para hogueras. La de San Isidro pagaba por el volteo de campanas de noche, por lo que suponemos que en ambos casos se trataba de celebraciones nocturnas. Otras cofradías, como las de Santa Bárbara, Nuestra Señora del Rosario y San Isidro, compraban pólvora y petardos, lo que nos aporta un nuevo y desconocido detalle de sus celebraciones: “Se le abona por la misa cantada con vestidos, por el sermón, por completas al sacristán por asistir al aniversario y por una libra de pólvora para la fiesta”.<sup>23</sup>

*Ms. por media gruesa guetas borrachuelos :*

“Por media gruesa guetas borrachuelos”. (Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario)

Los gastos anotados en las cuentas nos permiten saber cómo eran esas misas: constan pagos por oficios completos con todos los racioneros de la colegial (o los religiosos si se celebraba en un convento), pagos por la música a cargo del organista (que incluía los pagos a los escolanos y al manchador<sup>24</sup>) y pagos para el sacristán por sacar la plata, los ciriales y los blandones, además de la reliquia, si la había. El sermón ese día contaba con un predicador especialmente elegido que vestía para la ocasión la *capa de aniversario*. También aparecen pagos para los monaguillos (llamados también *monagos* o *monecillos*) y para el campanero por los toques de campana.

<sup>22</sup> Libro de la Cofradía de San Antonino Mártir, f. 7v.

<sup>23</sup> Fórmula repetida en el libro de la Cofradía de Santa Bárbara.

<sup>24</sup> El encargado de dar aire al fuelle del órgano.

## El calendario agrícola

Al ordenar las celebraciones de las cofradías siguiendo el calendario anual enseguida destaca el vacío comprendido entre mediados de junio (San Antonio de Padua) y principios de septiembre (San Antonino, patrón de Sariñena), que corresponde a la época de más trabajo en las labores del campo. Su importancia se refleja también en apuntes como el cambio de fecha del día en que la Cofradía de Santa Bárbara celebraba su junta, el 26 de julio, día de Santa Ana, “por ser tiempo de trilla”:

y hubiese originado por faltar a la Misa y Junta algunas cuestiones sobre los justos motivos que tenían para no incurrir en pena, que en aquel día se diga la Misa por la Cofradía como ha sido siempre práctica, por los Hermanos Difuntos, sin que haya de obligación de asistir a los Hermanos, y la Junta se quita para el dicho día.<sup>25</sup>

Por su parte, las de Santa Quiteria y el Arcángel San Miguel no penalizaban la falta de asistencia al entierro de un hermano cofrade:

y para quitar las controversias que puede haber en las faltas de los entierros que pueden acontecer en los tiempos de siega, trilla, sementera y demás, se advierte que si cualquier hermano avisado por el Mayoral y estuviese ocupado en dichas oficinas, una hora de camino fuera de Sariñena, como si le coja la noche fuera de su casa, no tenga ninguna pena.<sup>26</sup>

## Procesiones y rogativas

Unas pocas cofradías documentan procesión propia por la villa: la de San Antonio de Padua (13 de junio), la de Nuestra Señora del Rosario (en “las festividades Mayores de Nuestra Señora [...]: en la Festividad de la Purificación, Anunciación, Ascensión, Natividad y Nuestra Señora del Rosario”) y la del Arcángel San Miguel (29 de septiembre), además de las de San Antonino Mártir (2 de septiembre) y el Corpus, en las que salían todas las cofradías en riguroso orden, según su antigüedad.

El caso de la Cofradía de la Virgen de las Fuentes, fundada el 6 de abril de 1744 y “comúnmente llamada de los pobres”, es diferente. Situada “junto al convento

<sup>25</sup> Libro de la Cofradía de Santa Bárbara, f. 14v.

<sup>26</sup> Libro de la Cofradía del Arcángel San Miguel, f. 8r.

de las Religiosas de Ntra. Sra. Del Carmen”, aunque amparada en el monasterio de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, a diez kilómetros de la villa, contaba con una imagen a la que venerar y para hacer misa en su honor el día de la fiesta era necesario recorrer el camino que separaba el pueblo del monasterio, lo que convertía el viaje en una larga procesión encabezada por los racioneros de la iglesia colegial.

Los mayores convocaban la junta de hermandad el segundo día de Pascua de Resurrección y, dado que no había una fecha fija establecida para la celebración de la romería, tenían que anunciarla:

cada año baja la Hermandad en Procesión a Nuestra Señora de Las Fuentes, y para efecto de esto en la Junta arriba mencionada se determinase el día que se haya de ir y ya resuelto tengan obligación los Mayores a participar dicha deliberación en nombre de la Hermandad a la Villa, para que así todos unidos, puedan ir a visitar a Nuestra Señora. Así mismo, los Mayores pasarán dicha resolución al Prior de la Colegial de la presente Villa para que acuerde a su Capítulo sea servido nombrar cuatro capitulares y al Vicario, para dicho fin de ir en procesión a Nuestra Señora diciéndole el día que la Hermandad ha determinado se vaya en procesión a la Cartuja.<sup>27</sup>

De las páginas de cuentas podemos extraer detalles como cargos por “algodón y carbón para las hachas”, cabos, hacheros y túnicas. También los pagos a quienes llevaban “insignias”,<sup>28</sup> el gasto de una libra y media o dos de cera y lo mismo por el toque de procesión o de campanas. Asimismo se anota el gasto de “la misa de la festividad a los Racioneros” y, seguido, el de “la comida que se da a los mismos en la Cartuja”. Nos encontramos, sin duda, ante una vistosa celebración que, además, salía y llegaba de noche a Sariñena. A su regreso, era obligado para todos los cofrades salir a recibir a la comitiva a la acequia de Valdera y acompañarla hasta que llegara de nuevo a la iglesia.

Sobre la fecha de celebración encontramos varios apuntes. Los últimos años registrados en el libro indican que en 1816 la rogativa tuvo lugar el 16 de mayo, en 1817 el 21 de abril y en 1818 el 29 de mayo.

<sup>27</sup> Libro de la Cofradía de la Virgen de las Fuentes, f. 5r.

<sup>28</sup> El término *insignia* se emplea aquí en su acepción de “Bandera, estandarte, imagen o medalla de un grupo civil, militar o religioso” (*Diccionario de la lengua española* de la RAE).



*Calle Mercado. Al fondo, la iglesia colegial. (Dibujo: Jesús Castiella)*

### *Dos rogativas de la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto*

Aunque el culto a la Virgen de las Fuentes tenía un fuerte arraigo entre los pueblos de la zona y tras la desamortización de la cartuja su imagen se guardó en la iglesia de Sariñena, la más venerada y popular entre los vecinos de la villa era la Virgen de Loreto, que había llegado desde Roma en 1550 y contaba con una capilla-ermita propia anexa al convento de San Francisco, plagada de exvotos ofrecidos por sus fieles.

El libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto incluye en los cargos de los años 1833 y 1834 gastos por las velas “para la Procesión que se hizo en rogativa”, apuntes que nos hacen pensar en un motivo excepcional que no se refleja en los otros libros y cuya resolución los vecinos confiaron solo a su advocación más querida.

### **LAS COFRADÍAS DE LA SANGRE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO Y NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD: LA SEMANA SANTA EN SARIÑENA**

Dos serían las cofradías dedicadas a las procesiones de Semana Santa en Sariñena: la de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y la Nuestra Señora de la Soledad, que contaban con características propias: la salida en dos procesiones de la Semana



*Ilustración del libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.*

Santa cada una, la asistencia a pobres difuntos, la recogida de cadáveres en el término municipal y la no celebración de comida o refresco de hermanos.

En ambos casos se trataba de cofradías relacionadas con la orden franciscana. La de Nuestra Señora de la Soledad se fundó en el monasterio en el año 1600 siguiendo la costumbre capuchina de acoger advocaciones marianas, como se hacía en otros monasterios de la Corona de Aragón. Por su parte, la devoción a la Sangre de Cristo, aunque estaba fundada en la iglesia colegial, fue impulsada por la misma orden en Aragón a partir del siglo XVI.<sup>29</sup> Así, se nos plantea un escenario hasta ahora desconocido: el convento de San Francisco como escenario y motor de la Semana Santa local.

De las procesiones sabemos que la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo acudía a la del vía crucis, celebrada el Martes Santo, y a la del Jueves Santo, vestidos los cofrades con sus túnicas y portando sus estampillas. Además, los mayores debían sacar las estaciones y las tribus de Israel. Por los gastos anotados en diferentes fechas, el estandarte era de tafetán negro con cordones amarillos y negros y estaba rematado con una cruz y cintas de seda.

<sup>29</sup> Tello (2013: 82-83).

Por su parte, los cofrades de la Soledad tenían que pasar la jornada del Viernes Santo en el convento franciscano para después salir en procesión con velas encendidas. Además, el Domingo de Pascua debían acudir a los oficios religiosos, que se celebraban en el mismo lugar a las siete de la mañana. Era durante esas procesiones cuando se recogían limosnas para los gastos de la cofradía.

Como ya hemos indicado, eran las dos únicas cofradías que no celebraban refresco o comida.

### ASPECTOS ECONÓMICOS

Aunque en principio las cofradías vivían de los pagos de sus hermanos por entradas, salidas y penas, con el tiempo irían adquiriendo nuevas formas de ingresos, como los censos, los treudos o la gestión de herencias y propiedades. Además, suponían un apoyo no solo moral, sino también económico, para sus hermanos, que podían requerir dinero a su cofradía o su hermandad en caso de necesidad. Su estudio nos permite acercarnos a la riqueza y el peso social que tenían, independientemente de mayor o menor devoción popular del santo en cuestión.

Poseían bienes muebles, tales como los elementos propios del culto (reliquias, ciriales, estandartes, banderas, túnicas, faroles...), e inmuebles, como los espacios donde lo practicaban (capillas o altares). Todo ello requería un mantenimiento y una persona encargada de su gestión y su supervisión, papel que solía recaer en el mayoral.

La fórmula usada para reflejar los censos y los treudos recoge el nombre del censatario y la cantidad del pago anual (en sueldos jaqueses, moneda del reino en ese momento). En los apuntes más modernos aparecen el notario ante el que se firmó, los testigos y el día del pago, que suele ser una festividad religiosa. También se indican los lugares donde se sitúan las tierras o los inmuebles en cuestión y aquellos con los que lindan, lo que aporta una valiosa información a la historia local.

### Ayuda económica a cofrades

En todos sus estatutos las cofradías mencionan la posibilidad de ayudar en lo económico a un hermano necesitado, y los libros reflejan algunos casos en los que así ocurrió: “En el día 12 de abril de este año se le alargó a Eusebio Duerto, enfermo, de

orden del Señor Prior [...] 38 s[ueldos]”. El siguiente apunte, escueto, añade ese gasto el día 16 del mismo mes.<sup>30</sup>

### Los censos de la Cofradía de San Antonio Abad

El libro de esta cofradía recoge algunos censos sin fechar, “que pagan para la fiesta del Sr. Sn. Antonio Abad”, correspondientes a varias casas (pagaderos el 23 de abril) y un huerto (pagadero el 1 de marzo), que suman algo más de 24 sueldos en total.<sup>31</sup>

Unas páginas más adelante se añaden algunos otros censos que aportan más información, como que, si la cofradía “finasse”, el dinero debería servir “por caridad de 4 aniversarios a los Religiosos del Convento de Ntro. Padre San Francisco”. Se trata de un campo “camino del vado, que está junto al camino y acequia de Albalatillo” cuyo censo se pagaría el 17 de enero, día del santo. Lo firmó el notario “Dotor Jph. Miranda” el 21 de enero de 1654,<sup>32</sup> un dato relevante, puesto que el libro no recoge la fecha de fundación de la cofradía y así podemos afirmar que en ese año ya existía.

Hay otro censo, este por un campo situado en “la partida llamada la Cantarilla”, hecho el 7 de abril de 1698, fecha también anterior a la del libro, aunque no tan antigua como la que acabamos de ver, y un tercer y último censo por una viña y un huerto ubicados “en la senda de las fajetas”.

### Los censos de la Cofradía de Santa Lucía

El libro de la cofradía de Santa Lucía nos deja un folio con el listado de los seis *treudistas* que pagaban por sendas casas en la villa. Al final se apunta: “Constan dichos treudos del libro antiguo de dicha Cofradía al folio treinta y siete a que me refiero”. Esto nos informa de que esta cofradía también es más antigua de lo que indica el libro estudiado. Además, hay una última nota al final del folio: “Los censos que pagaban a la Comunidad de Religiosas de esta Villa los deben pagar a la Cofradía desde el año 1814 en adelante, y pagar en cada un año”.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 37v.

<sup>31</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 17 bis.

<sup>32</sup> *Ibidem*, f. 54v.

<sup>33</sup> Libro de la Cofradía de Santa Lucía, f. 11r.

*Los Treudistas que pagan de la Cofradía de Sta<sup>a</sup> Lucía son los siguientes*

La Casa de Juan Elstad paga	1109
confronta dicha casa con la casa de Andres Calles, y casa de Juan <sup>o</sup> Altabas, v. d. n. i. P. de Lencas	67
Antonio Maruque paga siete sueldos por su casa,	27
confronta dicha casa con la casa de Joseph de Llanos y casa de la Viuda de Adoniggo prijo de la Enca.	
Juan <sup>o</sup> Divero paga por su casa	64
confronta con la Collegial, y casal de Antonio Lla-	37
ca <sup>o</sup> contra la dicha casa y con el v. d. n. i. de febrero	
Andrés Novellon paga por su casa	64
confronta dicha casa con la casa de la Viuda de Joseph y parital del Castillo, media villa de Lencas	37
Joseph Viala menor paga por su casa	64
confronta dicha casa con la casa de Juan <sup>o</sup> Casado	
Membres de Anton <sup>o</sup> Alcabades pagan por su casa	64
confronta la casa obligada con casa de Vicente Milla y casa de Juan Altabas de Llanos	37
Constan dichos Treudistas del libro antiguo de dicha Cofradía al folio treinta y siete a que me refiero.	1113
en la P. con el con gacian los que en	25
La cent <sup>a</sup> q <sup>a</sup> pagaban a la comunidad de Religiosos a esta villa los deven pagar a la Cofradía sobre el año a 1813 en adelante y pagan en cada un año 179	79
Nuevos nac	79

Página de treudistas del libro de la Cofradía de Santa Lucía.

## Herencias

Las herencias suponían una obra pía de los fieles, que dejando un bien con cierto valor económico a la cofradía se aseguraban misas perpetuas por su alma.

El primer folio del libro de la Cofradía de San Antonino es, precisamente, el testamento de “Jacinto Andreu y Engracia Mirallas, cónyuges y vecinos de esta villa”, que dejaban unos bienes a la hermandad:

una casa con su corral sita en esta villa de Sariñena y calle llamada del Medio que confronta con casa de la Viuda de Martin de Miranda y Plazuela llamada de el Horno de medio, con dicho horno y con la referida calle; Ytem un campo sito en la huerta de la misma villa las fagetas de cuatro fanegas de tierra por más o menos que confronta con el brazal por dos partes, con cerrado de Fco. Mirallas y con campo de Pedro Blasco.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Libro de la Cofradía de San Antonino Mártir, f. 1r.

Otro ejemplo lo encontraremos en el libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora:

Que por cuanto Dn. Miguel Marías Esc[ri]ba]no R[ea]l Cofrade de esta ntra. dicha Cof[radía] ha recibido y testificado a favor de la misma una Escritura de Cesión de un campo que dejó el difunto Pedro Blasco otorgada por Francisca Burgos su mujer del usufructo del mismo desde luego y para siempre como todo resulta de la escritura otorgada bajo el día 23 de marzo del corriente año de 1798. Y de ello y entregan su extracta hipotecada en pública forma a dicha Cofradía no ha querido d[ine]los algunos ni tampoco del registro y lectura en algunas ocasiones del testamento de dicho Blasco como ni de otras apuntaciones que ha dado a la Cofradía. Por tanto se le exonera y liberta al mismo D. Miguel Marías de las penas en que hubiere incurrido hasta el día de hoy, y además se le hace libre por toda su vida y se le exime de las obligaciones de tocar al Rosario por las mañanas y de acudir a él, y velas a los cofrades enfermos.<sup>35</sup>

### Arriendos de propiedades

El campo que acabamos de ver sería arrendado y su ingreso aparecería en las cuentas de los años posteriores. No es el único caso: también la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario contaba con un campo propio, denominado *campo de la Virgen* y ubicado en el Puyalón, al que sacó rédito de diferentes maneras. En primer lugar, con el trabajo de sus cofrades. Los mayordomos tenían la obligación de hacer trabajar el campo, y había una persona llamada *ayudante al campo* que era quien convocaba a los demás para las labores:

que cuando el Ayudante al Campo de la Virgen avisase a trabajar, como es hacer huebras, sembrar, segar, carrear, trillar y cualquier otra cosa que fuese menester para útil y provecho de la Cofradía. A la buena disposición de los Mayores Doms tengan obligación todos los Hermanos y cada uno de ellos de concurrir a dicho campo para hacer y trabajar lo que fuese necesario.

El incumplimiento de esa obligación supondría una pena económica que cobraría el propio ayudante.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Libro de la Cofradía de la Virgen del Santísimo Rosario de la Aurora, ff. 4 y 5.

<sup>36</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, f. 5r.

De ese modo, el campo era trabajado por los cofrades a beneficio de la cofradía, como se ve en las cuentas, en las que aparecen, junto a los cargos por las ventas del trigo, apuntes de gastos por comida y bebida como “queso en siega y trilla”, “pan para la era” o “vino para sembrar”.

En 1771 se cambió el modelo de gestión y el campo pasó a ser arrendado por “24 reales cada año y pagar las sogadas y hacer el brazal”, a lo que se añadía: “y si acaso sucediese haber de pagar alguna alfonda de riego, sea de su cuenta el pagarla”.<sup>37</sup> Desde entonces aparecería el cargo del arriendo del campo en las cuentas anuales y desaparecerían los gastos por refrescos tomados durante las labores.

El 7 de octubre de 1792 la junta determinó

dar a treudo o por arriendo perpetuo el campo de N.ª S.ª del Rosario, sito al Puyalón, de dos cahizadas y media, y por haber ofrecido más Miguel Grustán menor, quedó por este, con el cargo de dar cada año para San Miguel de Septiembre tres libras y dos sueldos [...] encargándose dicho arrendatario o poseedor del campo a pagar por su cuenta todos los gastos de Contribución, conducción de aguas y todas las demás pechas.<sup>38</sup>

Ya en el siglo siguiente, en 1834, la cofradía arrendó, también “por arriendo perpetuo”, un campo ubicado en la huerta, en la partida de Estopañán, a Joaquín Casas Labrador por 26 reales al año, aunque con un pago inicial de ocho años “para cubrir los gastos”.

### **PATRIMONIO MUEBLE E INMUEBLE DESAPARECIDO: RELIQUIAS, ALTARES Y CAPILLAS**

Algunas cofradías contaban con un modesto patrimonio de bienes muebles e inmuebles como el altar de la Virgen del Pilar, el altar y la capilla de santa Bárbara, las capillas de la Virgen del Rosario y san Antonino de la iglesia colegial, la capilla de santa Lucía del convento del Carmen o las capillas y los altares de san Antonio Abad y san Antonio de Padua del de San Francisco, a los que se sumaría la capilla propia que tenía la Virgen de Loreto, exenta a modo de ermita.

A esos espacios se añadiría la presencia de reliquias, que, más allá del valor de culto y de fe que tienen para los creyentes del catolicismo, poseen la capacidad de

<sup>37</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, f. 28v.

<sup>38</sup> *Ibidem*, f. 42r.

sacralizar los espacios que las custodian, convirtiéndose así en símbolos de poder de las instituciones a las que pertenecen.

Los libros de cofradías nos dan testimonio de la existencia de numerosas reliquias, ubicadas mayoritariamente en la iglesia colegial, de las que nada se sabía y que se encuentran hoy desaparecidas.<sup>39</sup> Aunque en casi ningún caso se describen ni se citan relicarios, arquetas, custodias o elementos similares, los apuntes de gastos de los libros mencionan el pago por sacar las reliquias para la celebración, además de la obligación de pasar a adorarlas en las vísperas y el día de la fiesta.

Esas reliquias eran la que poseía la Cofradía de los Hermanos de la Purísima Concepción, usada en las celebraciones que tenían lugar en la iglesia del convento de San Francisco, y las que se guardaban en la iglesia colegial: la de san Blas, la de santa Bárbara (ubicada en la capilla de la santa), la de santa Apolonia y las de san Crispín y san Crispiano, además de la de san José Patriarca. De estas tres contamos con un documento excepcional: el relato de su encargo y su llegada en el año 1732 tal y como quedó registrado en el libro de la cofradía:

Reliquias a los santos:

Esta tan acreditada como antigua cofradía ha estado sin altar, cuadro ni reliquia hasta el año de 1732, que inflados en ardiente celo y devoción de estos excelsos y magnánimos Mártires sus patronos, todos y cada uno de los cofrades determinaron de hacer traer de Roma parte de sus sagradas reliquias que están en sagrado depósito en dicta ciudad en la Iglesia de San Lorenzo: y como se puso así se ejecutó. Luego encomendando el encargo a un hijo de Tamarite habitante en Barbastro, quien con el excelso de su fraternal amor, aceptó; prometiendo la seguridad y puntualidad de su descargo como lo ejecutó; así pues se le encomendó por el mayo de dicho año y los trajo con la auténtica el día 14 de noviembre del mismo año, con solo el coste de Roma por el trabajo de ponerlas en el relicario y de la auténtica, que es todo fue lo que pagó la cofradía veinte y cinco sueldos. Y con que por dicho año no se pudieron venerar por haber pasado ya la fiesta de los santos; no obstante el día 3 de diciembre en se celebró ese año el aniversario por los hermanos difuntos los adoraron con pública aclamación con aplauso indecible y alegría festiva.

---

<sup>39</sup> Aunque no aparece en el libro, la única reliquia que estaba documentada era la del dedo del patrón de Sariñena, san Antonino, que se conservaba en un busto relicario de plata encargado en 1560 y desaparecido en 1936 y que tuvo que usarse y adorarse en la época estudiada.



*Ilustraciones de santa Bárbara y san José Patriarca.*

#### Relicario Iglesia:

Regocijados pues todos los hermanos y devotos de ver bien logrados sus designios, pues por el espacio de un año habían logrado el estandarte, los cirios y las santas reliquias, dispusieron que para el año siguiente de 1733 se hiciera alegre fiesta y el relicario se pusiera dentro de una caja o relicario de plata, el que hizo Don Joseph Cerdón vecino de la Villa de Tamarite con admirable artificio y delicado primor; siendo el coste a la cofradía en todo treinta reales plata.

Año de 1733 y víspera de los Santos Patronos al medio día se comenzó la fiesta con singular regocijo, armonía de campanas, repetidas salvas y a la tarde se pasó claustro a la salve con el estandarte y luminaria y con la asistencia del Capítulo y Ayuntamiento estando las Santas Reliquias en medio del altar mayor comenzaron luego las Completas y adoró el Capítulo y demás públicamente las Sagradas Reliquias y después se hicieron varias salvas con repetidos fuegos.

Procesión, Misa, Sermón: Al otro del día concluida tercia se ordenó la procesión llevando el estandarte y tras él todos los hermanos con luces y los cirios los llevaban los señores eclesiásticos y el Ayuntamiento llevando las Santas Reliquias el R.º Joseph Yssar prior de dicha cofradía el que dijo la misa que se cantó con toda solemnidad hubo sermón que lo predicó el R.º Pueyo de San Francisco, quien hizo patentes sus grandes prebendas y más las virtudes y glorias de los Santos.

Para mayor aumento de fortuna y felicidad de dicha cofradía fue el acacido en el Relicario de Roma junto con las santas reliquias de los patronos, un pedacillo, hebra o reliquia de la capa del Patriarca San Joseph esposo dignísimo de María Santísima Nuestra Señora, aquí en esta Cofradía la venera como a singular tutelar porque en una fiesta de esta señora tuvo feliz principio y progreso esta Cofradía, por lo que por estatuto la corteja con las cuatro Festividades Mayores de esta Señora con cuatro Misas con la asistencia de los cofrades y luminaria y celebrando la Cofradía el acaso por singular dicha y tanto mayor por haber el Sumo Pontífice concedido universal el patrocinio del Santo con rezo y misa propias y haber llegado poco después con la reliquia la Noticia de la Cofradía. Por lo que dispuso que en dicha festividad se dijera una Misa con asistencia de la Cofradía y luminaria con la misma pena que en las de Ntra. Sra. y que en dicha Misa pasaran todos los cofrades a adorar la Reliquia del Santo y así se ejecutó en la primera fiesta que en la iglesia se celebró de este santo y fue el día 15 de mayo de 1734 en cuyo año cayó la fiesta de Corpus Christi día de San Juan.<sup>40</sup>

### Los faroles de la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora

Por sus características, la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora contaba con un elemento propio y necesario para el desarrollo de sus oficios: los faroles. Por los numerosos apuntes de cuentas realizados a lo largo de los años podemos saber el celo con que se guardaban. Así, en el año 1800 se encargaron “un armario que se hizo para poner los estandartes”, “una llave para la puerta de la iglesia”, “barras para la soga de la campana de tocar al Rosario” y “los faroles”.

Al año siguiente se desglosaron los gastos correspondientes al encargo de un armario para guardar los faroles: por un lado los materiales (“una tabla para el armario de los faroles”, “31 clavos”, “cuatro palancas para los aros” y “los clavos para la cerraja y los ternos de los faroles”, además de yeso, ladrillos y cañizos); por otro, los pagos a los trabajadores implicados (“al carpintero por componer la tabla para los faroles y por sentar la cerraja y el terno para los faroles”, “a Manuel Martínez por hacer los ternos para tener los faroles”, “al oficial por hacer el armario día y medio” y a “un peón día y medio”).

En 1802 debieron de comprarse nuevos elementos, pues se apuntan gastos “por los faroles” y “por la conducción de traerlos”, que se repiten en 1804, y en 1809, comenzada ya la guerra de Independencia, se apuntan gastos “por componer el estandarte”, y

---

<sup>40</sup> Libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano, ff. 59v y 60r.

es que esta cofradía no cesó su actividad en ningún año de los que duró la contienda. De hecho, en 1813 se volvieron a encargar faroles.

Una vez comprado todo lo necesario, en los años sucesivos se van repitiendo cargos como el de recomponer la cerraja del armario y algún farol roto (en 1825, por ejemplo, “por la composición de faroles al vidriero de Barbastro” y “por el estandarte de Ntra. Señora del Rosario a Pedro Martínez”) y en varias ocasiones se hacen copias de la llave de la puerta de la iglesia, lugar donde suponemos que se custodiaban.

Además, el apunte de 1804 por el que se anota un pago “por componer a Nuestra Señora” y el de 1838 en el que se detalla la cantidad entregada “a Mariano Lacruz para pagar los reparos de la capilla del Rosario”<sup>41</sup> nos indican la existencia de un espacio físico, la capilla, y la de una imagen de la Virgen que se ubicaría en él. En ese mismo año de 1838 también se apuntan gastos por “misa conventual”. Dado que la iglesia colegial estaba en obras desde 1796, entendemos el traspaso de la actividad religiosa a la iglesia del convento franciscano, abandonado tras la desamortización, pero no podemos asegurar si la capilla de la Virgen del Rosario era exclusiva de este convento o se había trasladado desde la vieja colegial.

### La compra del retablo de san Antonio Abad y la rifa del cerdo

La Cofradía de San Antonio Abad, “cuyo altar e invocación” estaban “en la iglesia y Convento de Ntro. Padre San Francisco de la Villa de Sariñena”,<sup>42</sup> decidió en 1751 comprar un nuevo frontal para el altar del santo con una singular medida: rifando un cerdo. La elección del animal no fue casual, puesto que se trataba del mismo con el que el santo aparece habitualmente representado en las imágenes y además era muy común en las casas, por lo que no resultaría difícil conseguir alguno para el objetivo propuesto.

El asunto debió de llegar a buen fin, pues la anotación inmediatamente posterior del libro indica que “se determinó que de los productos del cerdo que se rifó por la villa se emplease cuarenta o cincuenta reales para un frontal para el Altar de dicho Santo”.

---

<sup>41</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario.

<sup>42</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 2r.

Al año siguiente se dispuso

que de la masa que había remanente del cerdo que se rifó en Diciembre de 1751, se tomara la cantidad de treinta reales, y que de la masa que se sacara y saque de la rifa de los cerdos venideros de cada uno de ellos se adjudique y adjudica cincuenta reales, los que ha aplicado para retablo, y lo necesario para adorno de la capilla.<sup>43</sup>

En las cuentas de 1752 se detalla que “el cerdo que se había criado en dicho año se vendiese al más dante y consta haberse sacado siete escudos y medio de lo que se ha gastado parte para el Santo Glorioso y parte para cera”.

En apenas dos años la capilla debió de quedar al gusto de la cofradía y con todos los elementos renovados, pues no se vuelven a nombrar ni las rifas ni los cerdos ni la compra de nuevos elementos en el resto de páginas del libro.

### **La capilla de la Cofradía de San Antonio de Padua, ejemplo de espacio sacralizado al servicio de la hermandad**

La cofradía que mejor reflejó en su libro los numerosos bienes que poseía o encargaba fue la de San Antonio de Padua, que tenía capilla propia en la iglesia del convento de San Francisco, tal y como se refleja en la primera página del libro: “San Antonio de Padua que se contaba a 13 del mes de Junio en la capilla del bienaventurado San Antonio de Padua del Convento del Señor San Francisco de la Villa de Sariñena”, que alojaba “el altar de señor San Antonio”.<sup>44</sup>

No sabemos si por haberse quedado anticuado, por estar desgastado o por no haberse tenido nunca, en las cuentas del año 1763 se apunta el pago de “un frontal para el altar de San Antonio” que debió de ser comprado, pues al año siguiente las cuentas reflejan “haber gastado en el frontal”,<sup>45</sup> aunque sin aportar ningún detalle sobre su aspecto o su fabricación.

### **LAS COMIDAS DE JUNTA O HERMANDAD**

Salvo las cofradías relacionadas con la Semana Santa (las de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad), todas contaban con una comida

<sup>43</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 24r.

<sup>44</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio de Padua, f. 4v.

<sup>45</sup> *Ibidem*, f. 22r.

de hermandad o refrigerio. El menú, la cantidad y el escote quedaban determinados por escrito para evitar diferencias de un año a otro. También podía ser motivo de tiranteces con el obispado de Huesca, que en sus visitas revisaba (e incluso prohibía) esas comidas, aunque, como veremos, no fueron pocas las ocasiones en las que tuvo que dar licencia para ellas tras el enfrentamiento con los cofrades.

El día y el menú de la comida solían quedar establecidos en las ordenanzas. Por ejemplo, las de la Cofradía de San José Patriarca indican:

que los Mayorales en el día de la Fiesta hayan de dar de comer a todos los Hermanos lo siguiente: una olla compuesta de carnero, garbanzos y tocino con la sopa correspondiente [...] y además un Principio de cordero, con las Aceitunas correspondientes, teniendo que pagar [...] cada uno de los Hermanos por dicha comida tres sueldos, y por razón del pan, un almud de trigo.

Como vemos, los hermanos se escotan por el gasto, lo que también suponía que, “si algún hermano estaba enfermo”, correría “de cuenta de los Mayorales el llevarle a su casa una carnizera de Carne y una torta”.<sup>46</sup>

Similar es lo que muestra el libro de la Cofradía de San Antonio Abad:

se determinó votos conformes, se hiciera un moderado refresco para el primer domingo después del día del Aniversario a las tres de la tarde para el cual ha de contribuir cada hermano con almud y medio de trigo de buena calidad del cual se harán tortas simples, y deberán dar a cada Hermano torta y media y también se comprará ocho libras de queso y dos cántaros de vinos, todo el queso se repartirá entre todos los Hermanos y así el queso como el vino se deberán pagar por escote.<sup>47</sup>

También menciona la comida la Cofradía de los Hermanos de la Purísima Concepción: “El día once de Diciembre del año 1836 se determinó por toda la Cofradía que la comida que se da a todos los Cofrades en el día 9 del referido mes se pague por cada uno cuatro reales de vellón y un almud de trigo”.<sup>48</sup>

El libro de la de San Joaquín es todavía más explícito: “Año 1769 junta la Cofradía (en el día 9 de julio) en las casas de los Mayorales determinó para en adelante

<sup>46</sup> Libro de la Cofradía de San José Patriarca, f. 45r.

<sup>47</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio Abad, f. 11r.

<sup>48</sup> Libro de la Cofradía de los Hermanos de la Purísima Concepción, f. 7v.

hubiese todos los años comida para el pase de cuentas, y el que lo contrario propusiese, pagase por cada vez ocho sueldos jaqueses de pena”. En 1786 la cofradía “determinó para siempre que todos los años deba dar cada Hermano de número por la comida cinco sueldos, sin poder quitar ni añadir, y que se dé la misma comida que es costumbre (excepto el guisado de machorra) y el Hermano que propusiere innovar cosa alguna, tenga de pena tres libras de velas”, y en 1814 se señaló: “deberá pagar cada Hermano 5 r(eales) de vellón y el Mayoral y Ayudante donarán sopa olla pepitoria y un principio de doce conejos”.<sup>49</sup>

El menú de lo que se había de dar de comer quedaba establecido en otras cofradías, como la de Santa Lucía: “En 13 de diciembre de 1825 determinó la Cofradía que se dé en adelante la comida con olla y un principio, y aceitunas, dando cada uno de los cofrades una peseta y un almud de trigo”.<sup>50</sup>

En el libro de la Cofradía de San Blas va apareciendo el tema de la comida a lo largo de los años, lo que demuestra que era una cuestión que se iba adaptando a la situación del momento: “Junta la Cofradía determinó que en adelante el Mayoral haya de dar la comida por ocho libras y que el Ayudante que se eligiese el Mayoral le ayude a pagar los gastos que hubiere, y que se saquen de las reses para mandas lo acostumbrado”.<sup>51</sup> A continuación, en 1813, se añadió: “que solo se diese a cada Hermano de Número una peseta y que los Mayorales deban avisar para el día que se coma tres días antes de la comida”. Y al final del libro, en 1840, se apuntó: “en adelante darán los Mayorales en la comida la sopa, la olla como hasta de ahora y en lugar de los dos guisados de carne que hasta de ahora se han dado deben dar medio conejo por cada uno de los Cofrades que se sentasen en la mesa y un solo guisado”.<sup>52</sup>

El asunto del escote es importante, puesto que era revisado con detalle en las visitas del obispado, que insistía siempre en que no se gastase dinero de los fondos de la cofradía para las comidas, asunto que debía de disgustar a los cofrades. Encontramos varios ejemplos de licencias del obispo o del visitador para continuar con ellas, aunque con moderación.

---

<sup>49</sup> Las tres citas se encuentran en el libro de la Cofradía de San Joaquín, f. 7v.

<sup>50</sup> Libro de la Cofradía de Santa Lucía, f. 15r.

<sup>51</sup> Libro de la Cofradía de San Blas, f. 16v, 4 de febrero de 1767.

<sup>52</sup> *Ibidem*, f. 52r.

De manera más detallada se puede seguir en el libro de la Cofradía de San Antonino. Primero encontramos la habitual anotación que hace referencia a la comida con una fórmula repetida: “El sobrante, según costumbre, se empleó en un refresco entre los cofrades”.<sup>53</sup> El año de la visita del obispo de Huesca Cayetano de la Peña se hacía un apunte que ponía fin a las comidas: “mando que en lo sucesivo no se coma, ni se beba a cuenta de la Cofradía, ni con motivo o pretexto de ella en inteligencia de que no se abonarán tales partidas”.<sup>54</sup>

Nos encontramos sin anotaciones de los años 1791 y 1792. El siguiente apunte es la reseña de una visita en la que se habría tratado el asunto, pues se indicó de manera inequívoca:

con respecto de habérsenos suplicado por dicho Prior se halla privado por el Il[ustre] el comer dicha cofradía y en virtud de ello no se cumple con los cargos de ella, les concedemos el poder hacer un refresco. Por tanto les damos facultad y licencia para que puedan hacer el refresco suplicado con tal que sea con moderación.<sup>55</sup>

Lo mismo, y en las mismas fechas, ocurrió en la Cofradía de Santa Bárbara, en cuyo libro, tras una visita realizada por el obispo de Huesca en 1790, se apuntó: “Y respecto de habérsenos confirmado por dicho Prior que si no se come no se cumpliría con los cargos, concedemos licencia para que se coma moderadamente y sin exceso”.<sup>56</sup> También sucedió en la del Santísimo Rosario de la Aurora, visitada en 1793: “Y porque por Dicho Prior se nos ha suplicado les concediésemos un refresco, por tanto les damos facultad y licencia para que tengan dicho refresco con tal que sea moderado y sin exceso”.<sup>57</sup>

En el libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano también puede seguirse el desarrollo del asunto. El visitador reflejó claramente la rebelión de los cofrades tras prohibirles el refrigerio: “Y respecto de habérsenos informado por dicho Prior que no se cumplen los cargos con la viveza y prontitud que se requieren por haberse privado de que se coma: Por tanto permiso y facultad les concedemos y damos para que hagan

<sup>53</sup> Libro de la Cofradía de San Antonino Mártir, f. 33r, cuentas de 1790.

<sup>54</sup> *Ibidem*, f. 33v.

<sup>55</sup> *Ibidem*, f. 34r, visita del 19 de julio de 1793.

<sup>56</sup> Libro de la Cofradía de Santa Bárbara, f. 34v, visita del obispo, 17 de julio de 1793.

<sup>57</sup> Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora, f. 4r.

un refresco siendo moderadamente”.<sup>58</sup> Apenas dos años después, en una nueva visita, la cofradía fue advertida: “les mandamos expresamente que no inviertan caudal alguno de la Cofradía en comidas ni otros destinos ajenos de los piadosos fines de su erección sobre lo que deberán celar el prior y Cura Párroco dándonos cuenta para proceder a lo que haya lugar”.<sup>59</sup>

Queda claro, pues, que, pese al celo con que el obispado vigilaba que no se gastasen los caudales en asuntos ajenos a los objetivos morales y religiosos de las cofradías, la comida de hermandad era una celebración a la que los cofrades no estaban dispuestos a renunciar y cuya falta castigaban severamente. Valgan como ejemplo las anotaciones del libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario: “a los hermanos que no asistieren al sitio el día del refresco, no se les dé las tortas”.<sup>60</sup> Sin embargo, también leemos: “al Hermano que estuviere enfermo el día del sitio los Mayorales tengan obligación de devolverle la almud de trigo caso que la hubiere entregado”.<sup>61</sup> La misma cofradía nos dejó un ejemplo todavía más evidente en 1836, cuando cesó a varios cofrades con carácter perpetuo “por no querer sujetarse unos a dar refresco y otros por no sujetarse a los Estatutos”.<sup>62</sup>

La responsabilidad y la obligación de los mayorales con respecto a la organización de la comida queda también clara en el libro de la Cofradía de la Virgen del Pilar, que “resolvió el quitar las mandas y el que quedaran en abono de los Mayorales, y así mismo se resolvió el que hubieran de dar carnero los Mayorales en la comida, como es costumbre, y justificado lo contrario se resolvió el que no se les pague el gasto”.<sup>63</sup>

## ENTIERROS Y ASISTENCIA A DIFUNTOS

Como una de las funciones principales de las cofradías encontramos la organización de los entierros de los propios cofrades, a los que todos los miembros tenían

<sup>58</sup> Libro de la Cofradía de San Crispín y San Crispiano. Visita de 18 de julio de 1793, f. 45v.

<sup>59</sup> *Ibidem*, f. 46r, visita de 18 de julio de 1793.

<sup>60</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, f. 6r.

<sup>61</sup> *Ibidem*, f. 6v.

<sup>62</sup> *Ibidem*, f. 9v.

<sup>63</sup> Libro de la Cofradía de la Virgen del Pilar, f. 17r.

la obligación de asistir, incluido el velatorio, bajo pena de multa. Muerto un hermano cofrade, los mayores debían avisar al resto de los hermanos, que acudirían por turnos para velar el cuerpo y trasladarlo a la iglesia primero y al lugar de entierro después y acompañarían los oficios con velas proporcionadas por la cofradía.

Por ejemplo, la de San Antonio de Padua establecía en sus estatutos para los entierros de sus cofrades: “en sintiendo tocar las campanas, acompañarlo al entierro sin velas [...] de casa a la iglesia”. Para el acompañamiento final estipulaba: “si el dicho cofrade estará tan al cabo de su enfermedad y convenga que sea velado algunas noches, que el Prior y Mayores compartan la dicha vela a los cofrades en aquella manera que a ellos bien visto les sea”. Además, se contempla la posibilidad de que el fallecido no tuviese recursos económicos: “si el tal cofrade pobre finase y no tenga con que amortajarse los Mayores sean tenidos de dar para la mortaja; y después de haberlo enterrado”.<sup>64</sup>

No solo se acompañaba al difunto físicamente, sino que también se le cuidaba en el plano espiritual. Además de la celebración de misas de aniversario (dos o tres según la cofradía), por las almas de los cofrades fallecidos en el año, algunas, como la de Santa Lucía, establecían que cada hermano tenía “obligación de rezar por cada Cofrade difunto una parte del Rosario y una salve a la honra y gloria de la Santa”.<sup>65</sup>

Este asunto, la asistencia a los entierros y su correspondiente pena por no haber acudido, debía de ser un tema recurrente, fuente de conflictos y discusiones, por lo que muchas de las cofradías establecieron, ya en el siglo XIX, que el aviso lo hiciera el pregonero del pueblo, medida que seguía resultando insuficiente, por lo que se buscaron otras soluciones más ingeniosas:

En virtud de que el aviso para los entierros es la campanilla tocada por el pregonero, y ser este aviso motivo para algunas discordias al tiempo de pagar las penas en el día del sitio, resolvimos que en lo sucesivo, al tiempo que se pase la lista después del entierro, si faltase alguno o algunos de los Hermanos, sea obligación de sus casas avisar al Hermano más inmediato que hubieren o a cualquier otro que más bien les pareciere para que respondan por él, y no verificándolo, el hermano que fallare pagará irremediamente dos sueldos de pena por cada entierro que se falte.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio de Padua, ff. 4 y 5.

<sup>65</sup> Libro de la Cofradía de Santa Lucía, f. 4r.

<sup>66</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto, f. 4v, resolución de la cofradía en el sitio de 1836.

Solo había dos excepciones para justificar la ausencia un entierro de un miembro de la misma cofradía: que se encontrara durante la noche fuera de casa o que fuese momento de labores del campo.

Para quitar controversias las cuales ocurren frecuentemente sobre las faltas de los entierros, que acontecen en el tiempo de siega, trilla, sementera y otros trabajos de los más precisos; se advierte, que si a cualquier hermano le avisase el Mayoral y estuviese ocupado en dichas oficinas una hora fuera de la Villa, como lo coja la noche fuera de su casa, no tendrá pena alguna.<sup>67</sup>

Por otro lado, cofradías como las de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad, además de asistir a sus propios cofrades, llevaban su labor benéfica más allá recogiendo, amortajando y transportando los cuerpos de los que tenían menos recursos o morían en soledad.

En la de la Soledad se establecía una obligación para el caso de que un pobre falleciera en la villa o sus alrededores: “recogerlo y trasladarlo a la misma cuatro Hermanos Cofrades, los que el Sr. Prior señale [...] y la Cofradía le deberá dar mortaja si la necesitase y todos los hermanos le acompañarán hasta la sepultura”.<sup>68</sup>

Igualmente tenían esa obligación los cofrades de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo:

que cuando se hallare algún cadáver en los términos de esta villa, echo el reconocimiento y levantamiento de él por la Justicia, y por aviso de esta, estén obligados los cuatro más modernos de la Cofradía a conducirlo y ponerle en sitio y lugar que disponga la Justicia, y de asistir con túnicas al entierro para llevar el féretro.<sup>69</sup>

Sin embargo, más adelante, en 1800, se apuntó un nuevo estatuto en el libro: “determinó la Cofradía que en adelante no estén obligados los Cofrades, y se releven de la obligación de conducir los cadáveres de los montes ni de otra parte fuera de la Villa, y si solo de conducirlos desde la cárcel o de la soledad a la sepultura en el solo acto del entierro”.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Libro de la Cofradía de Santa Quiteria, f. 6v.

<sup>68</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, f. 3r.

<sup>69</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 4r.

<sup>70</sup> *Ibidem*, f. 10v.

También tenían que asistir a los entierros de los vecinos menos favorecidos: “Y lo mismo a los entierros de los Pobres Difuntos, que se entierran a pobre. Y a estos entierros han de asistir los Mayorales con el estandarte y platillo para pedir para Misas por los otros Pobres Difuntos”.<sup>71</sup> En este caso, los cofrades debían acudir a la puerta de la iglesia para ir en compañía del clero a las casas de los difuntos.

La capilla de san Antonio de Padua del convento de San Francisco, un espacio propio para la sepultura

De manera excepcional se presenta un lugar propio para enterrar a los hermanos cofrades. Era el caso de la capilla que la Cofradía de San Antonio de Padua tenía en el convento de San Francisco. En su libro se apuntaron gastos realizados en el año 1774 “por componer la sepultura del convento”<sup>72</sup> y, por si quedara duda, en 1791 se explicitaba: “que se entierren en la capilla de San Antonio de la iglesia de dicho Convento y en el terreno o espacio de dicha Capilla hasta la parte donde está señalado y dividido de las otras capillas con la divisa de un ladrillo cruzado, los hermanos o hermanas de dicha Cofradía que quisieren”.<sup>73</sup>

### BULAS E INDULGENCIAS

Muy extendidas durante la Edad Media, y ligadas al sacramento de la penitencia, las bulas y las indulgencias llegaron hasta la época moderna, aunque ya no se obtenían por dinero, sino a través de prácticas piadosas como las de rezar o visitar espacios sagrados, de modo que se hicieron accesibles a todos los creyentes. Tres de las cofradías estudiadas nos han dejado testimonio de sus indulgencias.

El primer caso es el de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, cuyas cuentas del año 1832 dejaron este apunte: “Ylario Capitán un duro de escote de las indulgencias”.<sup>74</sup>

Algo más extensa es la anotación de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, que se aplicaba de forma genérica a todos sus cofrades:

---

<sup>71</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 10v.

<sup>72</sup> *Ibidem*, f. 25v.

<sup>73</sup> *Ibidem*, f. 32r.

<sup>74</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 37r.

En nombre de Dios y de la Gloriosa siempre Virgen María del Rosario.

El abajo firmado como Prior del Convento de Predicadores de Huesca admito a todos así Hombres como Mujeres los escritos hasta aquí en este Libro de la Cofradía del Smo. Rosario de la Villa de Sariñena para que gocen todas las indulgencias y favores concedidos por los sumos Pontífices a los Cofrades del Rosario.

Y nombro por Prior de dicha Cofradía a Dn. Joaquín Cla Racionero de la Colegial de dicha Villa con todas las facultades de bendecir Rosarios, rosas y cuantas le competan por dicho nombramiento.

Huesca, a 30 de marzo de 1788.<sup>75</sup>

El tercer documento es el más singular de todos. Se trata de las “Indulgencias que tienen los Cofrades de S. Antonino Mártir”,<sup>76</sup> que incluían algunas específicas por visitar la capilla que tenía el santo en la colegial de Sariñena en determinados días del año:

Esta Cofradía de San Antonino Mártir tiene Bulas de Clemente octavo en el archivo de la Colegial de esta Villa, y está trasuntada en la corte del Justicia de Aragón, y es de Indulgencias perpetuas para los Cofrades y para que no se pierdan por ignorancia, se ponen aquí.

Primeramente, cualquiera Cofrade confesado y comulgado, el día del Ingreso en la Cofradía visitando la Capilla del Santo, y rogando a Dios por la paz y concordia entre los Príncipes Cristianos, extirpación de las Herejías y aumento de la Sta. Iglesia Católica gana Indulgencia Plenaria.

Ítem gana indulgencia plenaria confesado y comulgado en el artículo de la muerte y si no pudiere, invocando el dulzísimo nombre de Jesús en la boca, o con el corazón.

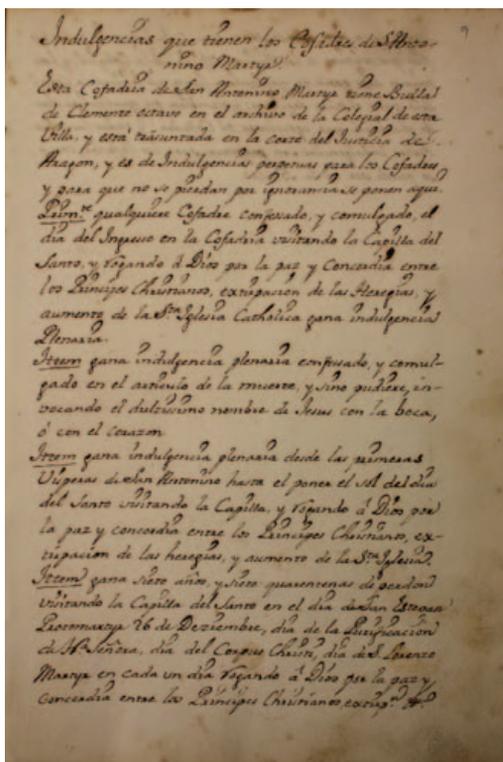
Ítem gana indulgencia plenaria desde las primeras Vísperas de San Antonino hasta el poner el sol del día del santo Visitando la Capilla y rogando a Dios por la paz y concordia entre los Príncipes Cristianos, extirpación de las Herejías y aumento de la Sta. Iglesia.

Ítem gana siete años y siete cuarentenas de perdón visitando la capilla del Santo en el día de San Esteban Protomártir 26 de diciembre, día de la Purificación de Nuestra Señora, día del Corpus Cristi, día de San Lorenzo Mártir en cada un día rogando a Dios por la paz y concordia entre los Príncipes Cristianos extirpación de las Herejías.

Ítem gana sesenta días de Indulgencia todos los días que asistiese a los Divinos Oficios de la Colegial, y los mismos días gana en cualquier junta que hiciese la Cofradía para el buen régimen, y también en cualquier obra de caridad que ejercitase el Cofrade, y todas las sobredichas indulgencias son perpetuas para los Cofrades, como se puede ver en la Bula.

<sup>75</sup> Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, f. 15r.

<sup>76</sup> Libro de la Cofradía de San Antonino Mártir, f. 9r.



Documento de indulgencias de la Cofradía de San Antonino Mártir.

## EL REFLEJO DE LA HISTORIA

El estudio sistemático y pormenorizado de los años abarcados por los libros refleja, aunque de manera sutil, los acontecimientos de la historia local, regional y nacional que atravesaron aquellas décadas.

Así, a partir de 1796 las obras de la nueva iglesia colegial darán lugar al traslado de los oficios religiosos de las cofradías que allí se alojaban al convento de San Francisco, primero de forma puntual y tras la desamortización de manera casi permanente, dados los retrasos y los parones que sufrían los trabajos. Las cofradías afectadas reflejaron en sus libros apuntes como pagos a los padres o cargos por misas conventuales.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> El libro de la Cofradía de San Blas, por ejemplo, refleja misas en el convento hasta 1841.

En el siglo XIX el convento, corazón de la devoción popular de la villa, sufrió los vaivenes políticos de la primera mitad de esa centuria. Entre los años 1808 y 1814 se observa un vacío en los libros. En algunos casos hay una referencia directa a la guerra, como en el caso de la Cofradía de la Nuestra Señora de Loreto, que abre un nuevo libro, al haber desaparecido el anterior, “con la entrada de tropas francesas”, aunque lo habitual fue la ausencia de actividad y de cuentas en ese periodo, con la excepción de las anotaciones correspondientes a las misas por los numerosos difuntos que se hicieron después: “por la caridad de diecisiete misas por diecisiete Difuntos y Difuntas que han fallecido en los años de la Guerra”.<sup>78</sup> No obstante, hay cofradías, como la de la Virgen del Rosario de la Aurora o la de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, que siguen celebrando sin interrupción sus fiestas y sus misas y reflejando los gastos en sus libros cada año.<sup>79</sup>

Se abrió después un breve paréntesis que obligaría a trasladar la actividad de nuevo a la iglesia colegial en 1821, durante el denominado *Trienio Liberal*, y que la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto reflejó el 15 de agosto de ese mismo año, día de su junta, en la siguiente anotación: “puesto de no existir la comunidad de religiosos de San Francisco de esta Villa, se adhiere el capítulo de esta Colegial”.<sup>80</sup>

Algo similar ocurrió en los años de las desamortizaciones, que afectarían al convento de San Francisco y a la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. El abandono de ambos conventos en 1836 se hizo patente en los libros: hasta el año anterior las misas de las cofradías se habrían celebrado con normalidad, pero a partir de ese año los conventos desaparecen de todos los cargos y los apuntes al trasladarse las cofradías a la nueva iglesia colegial, como reflejan las “Cuentas que presentan los Mayorales de la Cofradía de Nuestra Señora de las Fuentes Manuel Anoro y Antonio Coto y Mayral en el año 1836 habiendo quedado la Cofradía imposibilitada del año 35 y por eso queda el cargo en blanco”.<sup>81</sup>

Por su parte, la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad escribió en su libro en 1841: “fundada en el extinguido convento de San Francisco y ahora iglesia parroquial”.

---

<sup>78</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 12v, 2 de abril de 1815.

<sup>79</sup> La de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo lo hizo en todos los años del conflicto, salvo en 1809.

<sup>80</sup> Libro de la Cofradía de la Nuestra Señora de Loreto, f. 7r.

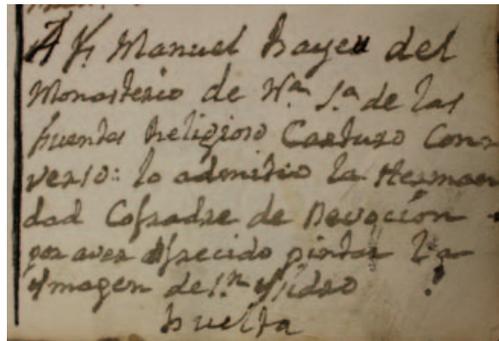
<sup>81</sup> Libro de la Cofradía de la Virgen de las Fuentes, f. 25r.

También la historia local, con las inclemencias del tiempo y los años de malas cosechas, se muestra en libros, como en el de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, que contaba con un campo de su propiedad y cuya producción de trigo se vio mermada en 1730 (“por los granizados”) y en 1732 (cuando el pago se realizó con “avena por no haberse cogido trigo”), o en el de la Cofradía de San Antonio de Padua, que en 1747 apuntó: “por haber sido el año calamitoso no han concluyo [sic] de cobrar la cédula del escote del trigo”.<sup>82</sup>

### FRAY MANUEL BAYEU, COFRADE

De manera inesperada, y siempre mediante discretos apuntes realizados en diferentes listados de hermanos cofrades, el nombre del pintor cartujo fray Manuel Bayeu, miembro de la comunidad de religiosos de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes desde 1760 hasta su muerte, fue inscrito como hermano en tres de las cofradías, lo que aporta algún nuevo dato sobre su vida y su relación con Sariñena.

En el libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo aparece en el primer lugar del listado de “Hermanos Eclesiásticos y Religiosos de Devoción de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, por delante de los racioneros y el prior de la colegial, como “Fr. Manuel Bayeu Cartujo de número y libre de todo escote”, con una anotación posterior que añade: “Murió”.<sup>83</sup> En ningún caso se indican las fechas.



*Apunte del libro de la Hermandad de San Isidro Labrador.*

<sup>82</sup> Libro de la Cofradía de San Antonio de Padua, f. 14r.

<sup>83</sup> Libro de la Cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, f. 50r.



*Imagen de san Joaquín.*



*Ilustración de san Joaquín.*

En la “Nómina de los Hermanos de la Hermandad del Señor San Isidro Labrador erigida y fundada en la Colegial de la Villa de Sariñena en el año mil setecientos sesenta y seis”, tras el listado de fundadores, en una nota situada en la esquina inferior derecha de la página se añadió: “A F. Manuel Bayeu del Monasterio de Ntra. Sra. de las Fuentes Religioso Cartujo Converso: lo admitió la Hermandad Cofrade de Devoción por haber ofrecido pintar la imagen de Sn. Isidro vuelta”.<sup>84</sup> Sin embargo, no hay constancia de que la obra se llegara a realizar y resulta muy difícil seguirle rastro en los apuntes del libro, dado que las cuentas son escuetas durante las primeras décadas y repiten siempre, sin más, la misma fórmula: “[el mayoral del año] dio cuentas de lo recibido y gastado y por cuanto fue igual el recibo que el gasto, quedaron satisfechas dichas cuentas”.

<sup>84</sup> Libro de la Hermandad de San Isidro Labrador, f. 15r.



*Ilustración de santa Bárbara.*



*Ilustración de la Virgen del Pilar.*

Su nombre aparecerá de nuevo unas páginas después, en las cuentas del año 1812 y tras el parón de la guerra, entre los nombres de cofrades fallecidos por los que se celebró misa ese año, lo que sitúa su muerte entre 1809 y 1812.<sup>85</sup>

El tercer apunte lo encontramos en el libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora, que incluye a “Fray Manuel Bayeu Cartujo” en su “Nómina de los Hermanos de Devoción de la Cofradía de la Aurora”, sin indicar la fecha,<sup>86</sup> y sus pormenorizados listados de los difuntos por los que se había hecho misa cada año nos pueden servir para hipotetizar sobre la fecha de la muerte del cartujo. No aparece su nombre en los listados de cofrades fallecidos en los años 1808, 1810, 1811, 1812, 1813 y 1814. De 1809 no hay anotaciones, por lo que podría ser ese el año de su fallecimiento.

<sup>85</sup> Libro de la Hermandad de San Isidro Labrador, f. 30r.

<sup>86</sup> Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de la Aurora, f. 43r.

**BIBLIOGRAFÍA**

- CALVO RUATA, José Ignacio, *et alii* (2018), *Fray Manuel Bayeu, cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, Huesca, DPH.
- GRAU GALLARDO, Gemma (2022), “El desaparecido busto-relicario de plata de San Antolín”, *Quio*, 202, p. 13.
- TELLO HERNÁNDEZ, Ester (2013), *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el reino de Aragón*, Zaragoza, IFC.
- TRALLERO ANORO, Salvador (2006), *Sariñena Antigua*, Sariñena, Sariñena Editorial.

# LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUESCA Y LA FOTOGRAFÍA, AÑOS NOVENTA: UNA DÉCADA DE PROMOCIÓN DEL MEDIO FOTOGRÁFICO A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES<sup>1</sup>

Francisco J. LÁZARO SEBASTIÁN\*

**RESUMEN** Con este artículo pretendemos abordar el estudio de algunas de las numerosas publicaciones que la Diputación Provincial de Huesca dedicó a la fotografía durante la década de los noventa del pasado siglo. Es conocida esta extensa labor de promoción, labor que comienza y se sustenta en la custodia, la conservación y la difusión de un abundante patrimonio fotográfico formado por diferentes donaciones y diversas adquisiciones procedentes de profesionales y aficionados tanto de la provincia de Huesca como de otras partes de Aragón.

**PALABRAS CLAVE** Diputación Provincial de Huesca. Fotografía. Publicaciones. Década de 1990.

**ABSTRACT** This article constitutes an approach to the study of some of the many works on photography published by the Diputación Provincial de Huesca in

---

\* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. [fjlazaro@unizar.es](mailto:fjlazaro@unizar.es)

<sup>1</sup> Estudio adscrito al Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (cód. H18\_23R), financiado por el Gobierno de Aragón y vinculado al Instituto Universitario de Investigación, Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza. Fue presentado en forma de comunicación bajo el mismo título en el XVI Coloquio de Arte Aragonés, organizado por el Departamento de Historia de la Universidad de Zaragoza y celebrado entre el 17 y el 19 de marzo de 2022.

the 1990s. This wide-ranging labour of publication is well-known; it began with and rests upon the custody, conservation, and dissemination of rich photographic holdings, the product of various donations and acquisitions from professionals and amateurs alike, both from the province of Huesca and from other parts of Aragón.

**KEYWORDS** Diputación Provincial de Huesca. Photography. Publications. 1990s.

Siempre ha sido conocida y alabada la fotogénica belleza de los paisajes pirenaicos oscenses, que, sumada al interés etnográfico que igualmente han despertado desde antiguo los trajes de los pobladores de esas tierras, en íntima asociación con la arquitectura popular e histórica y con sus costumbres (dances, romerías y celebraciones de diverso tipo), hizo de la provincia un lugar al que acudieron de manera recurrente excursionistas, científicos sociales y, por supuesto, fotógrafos, aragoneses y del resto del país, sin olvidar a los extranjeros, principalmente franceses, para captar toda esa diversidad y esa riqueza paisajística y cultural. Todo ello fue conformando, casi desde el comienzo de la utilización del medio fotográfico como recurso de registro documental, un caudal inmenso de imágenes que la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca se ha encargado de catalogar, ordenar y preservar desde la década de los ochenta del pasado siglo para el conocimiento de las generaciones futuras.<sup>2</sup>

En efecto, fue en 1989, año en el que la Diputación Provincial de Huesca adquirió el fondo fotográfico de Ricardo Compairé (cerca de cuatro mil placas de vidrio y copias en papel, además de cámaras, objetivos y visores estereoscópicos), cuando comenzó a formarse la Fototeca de la entidad. Es más, el volumen y la calidad de esos materiales fueron tales que exigieron al organismo provincial la creación de un espacio específico para gestionar ese fondo y los que ingresaran posteriormente.<sup>3</sup> Al frente de la Fototeca se situaría el fotógrafo, escritor y montañero oscense Fernando Biarge, que además se encargaría de la coordinación de numerosos libros de la colección Imágenes

---

<sup>2</sup> Buena parte de esas fotografías están digitalizadas y pueden verse a través del portal Documentos y Archivos de Aragón (DARA): <https://dara.aragon.es/opac/app/home>.

<sup>3</sup> Piedrafita, Abaurre y Anía (2008: 83). La Fototeca pasó a llamarse *Archivo de Fotografía e Imagen del Alto Aragón (AFIAA)* durante el periodo 2005-2008. En 2007 se construyó expresamente el Centro Documental y de la Imagen de Huesca (C/ Gibraltar, 13), nueva sede para albergar los importantes fondos gráficos y documentales atesorados.

de Aragón, objeto de nuestra investigación. Gran estudioso y conocedor de la obra de Ricardo Compairé, colaboró en la más exhaustiva catalogación de sus fondos, así como de los del Instituto Aragonés de Antropología, y rescató trabajos de Lucien Briet, Juli Soler i Santaló o el propio Compairé.<sup>4</sup>

Justo un año antes de ese hecho trascendental de la fundación de la Fototeca ya se había publicado, dentro de la citada colección Imágenes de Aragón, el libro *Bellezas del Alto Aragón*,<sup>5</sup> que es una reedición en dos tomos de la obra original del fotógrafo y pirineísta francés Lucien Briet editada en 1913 por la Diputación Provincial de aquella época “bajo el patronato de la Real Sociedad Geográfica de Madrid”. La obra recogía algunas de las imágenes obtenidas por Briet durante sus diferentes visitas al Pirineo aragonés a lo largo del periodo 1904-1911. En 1990 la Diputación publicaría, bajo el título *Soberbios Pirineos*, otros dos tomos con un total de ciento setenta y seis fotografías, también de Briet, centradas sobre todo en la sierra de Guara, el Somontano de Barbastro y Sobrarbe. Muchos de los materiales originales se conservan en el Musée Pyrénéen de Lourdes.

Lucien Briet puede ser definido como uno de los últimos viajeros románticos extranjeros que recalaron en España. Tuvo como referentes a otros como el también francés Jean Laurent,<sup>6</sup> presente en Aragón en los años sesenta y setenta del siglo XIX, o el austríaco Adolfo Zerkowitz, ya en el siglo XX. Los intereses de todos ellos se basaron en el paisaje natural y la arquitectura histórica, especialmente el románico, pero igualmente en las construcciones populares y los modos de vida, las vestimentas tradicionales y las costumbres de las gentes que poblaban esas tierras. Los tres son considerados auténticos *descubridores* del Pirineo español,<sup>7</sup> sin obviar, por supuesto,

---

<sup>4</sup> Tomado de la entrada “Fernando Biarge” de la *Gran enciclopedia aragonesa*: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=20065](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20065) [consulta: 25/10/2024]. Por otro lado, cabe decir que el propio Biarge donó en marzo de 2019 su archivo de sesenta mil diapositivas sobre “distintas facetas del Alto Aragón” a la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca (<https://www.radiohuesca.com/comarcas/el-fotografo-fernando-biarge-dona-toda-su-vida-a-la-fototeca-de-la-dph-04032019-121472.html> [consulta: 25/10/2024]).

<sup>5</sup> Que ya en el siglo XXI, en 2001 y 2006, conocería otras reediciones de la mano de la editorial zaragozana Prames, especializada en el campo del paisaje y la naturaleza, con el título *Tras las huellas de Lucien Briet: bellezas del Alto Aragón* y con textos de José Luis Acín Fanlo.

<sup>6</sup> Objeto de una exposición que tuvo lugar entre agosto y septiembre de 1997, comisariada por Ricardo Centellas y Alfredo Romero, de la que la Diputación Provincial de Zaragoza editó un catálogo ese mismo año.

<sup>7</sup> Véase al respecto París (2003). Más información en Romero (1998).

la labor de fotógrafos españoles y de aragoneses como Eduardo Cativiela. Este fue una figura muy relevante del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA) en sus primeros años, en la década de los veinte, y también en décadas posteriores. De ahí surgió un fuerte interés por la cultura montañesa (paisaje, arte, costumbres, pobladores, etcétera) que se tradujo en abundantes artículos y fotografías que aparecieron en la revista *Aragón*, editada por el propio SIPA.<sup>8</sup> Cativiela influyó en el tratamiento de los temas costumbristas, sobre todo en el de los *tipos* ansotanos, masculinos y femeninos, del célebre fotógrafo tardopictorialista José Ortiz Echagüe, autor de *España: tipos y trajes*, obra publicada originalmente en 1930.<sup>9</sup> El trabajo de este autor, ingeniero de profesión, ejemplifica perfectamente un tipo de imagen que pone “el acento sobre los valores rurales” dentro de “un modelo orgánico de sociedad que encubrió las divergencias sociales efectivas, propiciando una retórica basada en una cierta idealización ahistórica y en una enfatización de algunos rasgos o circunstancias, generándose así una reproducción mixtificada de la realidad”.<sup>10</sup>

Retomando la publicación de libros de fotografía de la Diputación Provincial de Huesca, hay que mencionar el titulado *Huesca: ferias y mercados. Fotografías, 1918-1943*, editado en 1990, precisamente poco después de la adquisición del fondo de Ricardo Compairé, con fotos principalmente de este, pero también de otros como Adolf Mas i Ginestà, Ramon Violant i Simorra, José Mundet i Perpiñà o los hermanos Nicolás y Elías Viñuales.

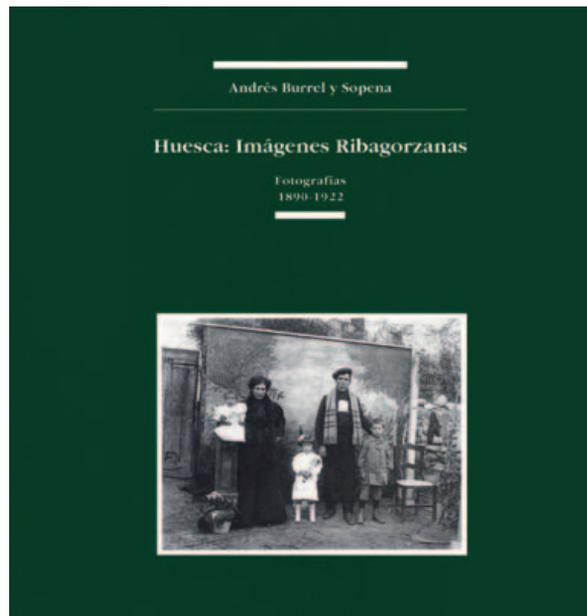
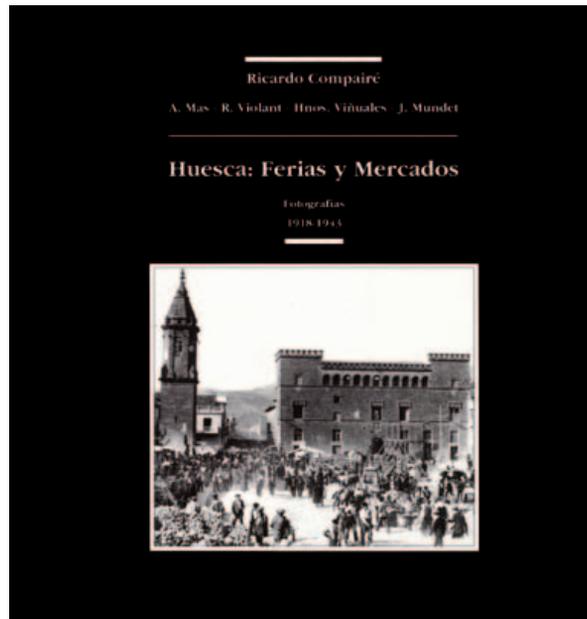
El aspecto visual va a predominar sobre los textos, algo que se puede aplicar, en líneas generales, al resto de los volúmenes de la colección, con la excepción del título *Huesca: postales y postaleros. Postales 1900-1940*, publicado en 1992, donde

---

<sup>8</sup> “Se ha convertido a lo largo de toda su existencia en el principal difusor de la fotografía como reportaje y creación artística en nuestra tierra a falta de una revista especializada; a su vez, hay que señalar su enorme acierto a la hora de convocar concursos fotográficos, con temática aragonesa, para reproducir las obras seleccionadas en sus portadas o para ilustrar sus lúcidos artículos sobre viajes, reportajes, costumbres, artes o turismo de la región” (Romero, 1984: 271).

<sup>9</sup> Parece ser que Cativiela acompañó a Ortiz Echagüe en sus viajes por el valle de Hecho a finales de la década de los veinte, mientras este estaba preparando su obra *España: tipos y trajes*. Ambos volverían a coincidir casi veinte años después, en 1946, acompañados en esa ocasión por Joaquín Gil Marraco y Lorenzo Almarza, en una nueva excursión de la que se conservan algunas vistas de la localidad de Alquézar (Tartón, 1997: 153).

<sup>10</sup> Calvo (1998: 122).



*Dos de los libros de fotografías publicados por la Diputación Provincial de Huesca en los años noventa: Huesca: ferias y mercados (1990) e Imágenes ribagorzanas (1993).*

resaltan la profundidad y la calidad de los contenidos firmados por Alfredo Romero, Luis Serrano<sup>11</sup> y el propio Fernando Biarge.

El grueso de las imágenes, como decíamos, es de Ricardo Compairé (1883-1965), como también sucede en otro libro de la colección, *Huesca: mujeres de anteayer, 1923-1935*, editado en 1991. Este farmacéutico de profesión, natural de Villanúa (Huesca), practicó todos los géneros, desde el paisaje hasta la escena costumbrista, sin descuidar los retratos. Son muy numerosas sus series sobre el valle de Ansó, en las que predominan las vistas generales de calles sobre las que se disponen algunos individuos ataviados con los trajes característicos. En ellas resulta evidente el posado de los personajes, que pierden la naturalidad, a la vez que el protagonismo de la composición, inmersos en un marco construido que los supera. Son más interesantes los planos medios, que nos permiten apreciar mejor la belleza de los vestidos, uno de los objetivos de este tipo de fotografía.<sup>12</sup>

Igualmente hay que decir que hace unos años Ricardo Compairé fue objeto de otra exposición, titulada *Ricardo Compairé: registro de un tiempo*, que se pudo ver en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza entre mayo y septiembre de 2021 y cuyo catálogo fue editado por Prensas de la Universidad de Zaragoza y la propia Diputación de Huesca.

En cuanto al libro *Huesca: ferias y mercados*, las imágenes de Compairé fueron tomadas en el periodo 1922-1935 en las ferias de Ayerbe (Huesca) y de la propia capital oscense. En ellas el componente humano es el definitorio: muestran diversas actitudes, siempre con un notable interés por los *tipos* y por sus vestimentas, pero también por sus acciones (venden productos de la tierra, calderos o muñecas, examinan animales, etcétera). El objetivo encuadra con planos cercanos a los protagonistas, personajes anónimos en su mayoría ajenos a la presencia del fotógrafo, si bien es cierto que algunos miran curiosos a la cámara.

Muy relacionados con Compairé, por su procedencia oscense y por el hecho de compartir viajes y excursiones, estuvieron los hermanos Viñuales, Nicolás (1882-1927) y Elías (1892-1940), que registraron numerosos detalles de las ferias de la capital en los

---

<sup>11</sup> Autor también del artículo “Tarjetas postales costumbristas: entre el tópico y la fantasía” (Serrano, 1987).

<sup>12</sup> Sobre este fotógrafo puede consultarse Martínez (2004).

años veinte y treinta. Ambos son un buen ejemplo de fotografía *amateur* y su trabajo documenta la vida de Huesca de aquella época a través de sus fiestas y sus celebraciones.<sup>13</sup>

Otros de los fotógrafos representados en el libro *Huesca: ferias y mercados* son los catalanes Adolf Mas i Ginestá (1861-1936) y su hijo Pelayo Mas i Castaneda (1891-1954). Vinculados al Centre Excursionista de Catalunya, comenzaron una particular relación con diferentes instituciones de tal manera que recibieron encargos para componer inventarios. Una de esas entidades fue el Instituto de Estudios Catalanes, que pretendía recopilar materiales relacionados con todas las manifestaciones culturales de la región catalana (arquitectura, arqueología, paisaje rural y urbano, etcétera), interés que se hizo extensivo al resto del país, con una importante atención a nuestro territorio. La labor desempeñada por estos fotógrafos a lo largo de varias décadas se puede definir como esencial para la configuración de un inventario de bienes histórico-artísticos<sup>14</sup> que conformó el Archivo Mas, que estaría en la base de la fundación del Instituto Amatller de Arte Hispánico en 1941.<sup>15</sup>

Las fotografías de los Mas, que abarcan desde 1917 hasta 1922, son las más antiguas de las que se recogen en el libro y también están relacionadas temáticamente

---

<sup>13</sup> Entre mayo y julio de 2016 se les dedicó en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca una muestra de la que se editó el correspondiente catálogo con el título *Más allá de la afición: Nicolás y Elías Viñuales*. En esta línea debemos consignar el libro *Huesca en los años 20: retratos de una ciudad* (San Agustín, 2006), catálogo de la exposición homónima, donde se recogen instantáneas tomadas en la capital en los años veinte y treinta por otro destacado aficionado, Ildefonso San Agustín, que, según Maitte Abaurre, destaca por su faceta de reportero “quizás la más interesante desde el punto de vista histórico”. Ciertamente, gracias a él tenemos interesantes imágenes de la construcción del teatro Olimpia (1924-1925) y del acondicionamiento de la calle del Parque (1930-1931).

<sup>14</sup> Hasta el punto de que muchas de sus fotografías formaron parte del *Catálogo monumental histórico-artístico de Huesca*, redactado a comienzos de la década de los veinte por el archivero, historiador y fotógrafo Ricardo del Arco y Garay. Se trata de imágenes de incalculable valor porque nos aportan información gráfica de muchos elementos de arte mueble y de arquitectura que, desafortunadamente, fueron destruidos durante la Guerra Civil, tal y como podemos comprobar en el libro de la serie *Imágenes de Aragón Real monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*, que incluye también fotos de Juli Soler (las más antiguas, ya de la década de 1901, que muestran elementos concretos como el artesonado mudéjar de la sala capitular o tallas de vírgenes románicas desaparecidas posteriormente en la guerra), de Ricardo Compairé (fechadas en los años treinta) y de Josep Gudiol Ricart (instantáneas tomadas justo después del incendio de agosto de 1936 y durante los trabajos de reconstrucción de 1945). Son abundantes las imágenes de los restos pictóricos de la sala capitular. Además de las fotografías, llaman la atención varias acuarelas del cenobio realizadas por Valentín Carderera en el siglo XIX.

<sup>15</sup> Más información en Perrotta (2018).

con las ferias y las transacciones comerciales (venta de diferentes animales, cerdos, etcétera). Son imágenes de la cotidianeidad que se salen de las habituales tomas centradas en el patrimonio histórico-artístico (piezas de arte mueble de las más variadas manifestaciones, y, por supuesto, arquitectura), por las que serán más conocidos y que nos ofrecen una realidad más estática y atemporal.

Otro nombre presente es el de Ramon Violant i Simorra (1903-1956), fotógrafo y etnógrafo, igualmente de origen catalán, que fue discípulo de Fritz Krüger, lingüista y también etnógrafo alemán que realizó varios estudios sobre la lengua y la cultura material de los valles pirenaicos durante los años treinta.<sup>16</sup> Violant i Simorra, que viajó por el Pirineo desde la década de los veinte, fue autor de una magna obra titulada *El Pirineo español: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*, publicada en 1949. Suyas son las imágenes que informan de la feria de Biescas (Huesca) de 1942.

Hay que citar asimismo el trabajo de José Mundet i Perpiñà, también focalizado en una feria local, en este caso la de Graus (Huesca), y en parecidas fechas, a principios de los cuarenta.

En resumen, podemos comprobar que el elemento etnográfico era el mayoritario en esa publicación, al igual que sucedería con otros títulos que aparecerían después y que enseguida comentaremos. Ese interés, sin duda, se sostenía por “la misma naturaleza del fondo Compairé y la urgencia con que se veía, a la altura de los años ochenta, la recuperación de los últimos vestigios de una sociedad tradicional que desaparecía ante nuestros ojos”.<sup>17</sup> La preocupación por las cuestiones etnográficas y antropológicas se situó también en la base del auge de los estudios sobre esta disciplina llevados a cabo en los años setenta y ochenta, que en buena medida fueron incentivados en Aragón a partir de 1979 por el Instituto Aragonés de Antropología (IAA), en que el componente fotográfico fue primordial desde el principio.<sup>18</sup> Como vehículo de transmisión de esas imágenes surgió la revista *Temas de Antropología Aragonesa*, que se empezó a editar en 1983:

---

<sup>16</sup> Obra de gran alcance dividida en seis tomos coeditados por la Diputación Provincial de Huesca y el Gobierno de Aragón entre 1995 y 1997.

<sup>17</sup> Generelo (2006: 257).

<sup>18</sup> El IAA fue pionero en la recuperación de materiales fotográficos de Lucien Briet y Ricardo Compairé, de los que organizó exposiciones antes de que lo hiciera la Diputación Provincial de Huesca (Gari, 1983: 9). Ángel Gari Lacruz fue el primer presidente de la entidad.

Con estas imágenes [...] se han ido dando a conocer unos materiales inéditos y antiguos que el IAA se propuso recuperar y recopilar para mostrar edificaciones, indumentarias, faenas del campo, oficios artesanos..., que nunca habían sido publicados con anterioridad y que hoy se custodian en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca.<sup>19</sup>

También a comienzos de los noventa salió a la luz un libro con imágenes de uno de los fotógrafos *recuperados* por el IAA, el catalán Juli Soler i Santaló (1865-1914): *Huesca: pueblos y gentes. Fotografías 1902-1913*. Se trata de un *pirineísta*, también miembro del Centre Excursionista de Catalunya, cuyos numerosos clichés (unos tres mil, mil de ellos referidos a Huesca) pasarían a esa entidad.<sup>20</sup> Como ha expresado la antropóloga Josefina Roma, las instantáneas de Soler “no son solo casuales tomas improvisadas”, sino que el fotógrafo “espera a que la gente salga a los balcones, a que las personas posen en grupo, a enfocar todos los detalles que nos hablan de rango, de clases sociales, de indumentaria, del trabajo”.<sup>21</sup>

Sin embargo, si hay que destacar un libro de la colección *Imágenes de Aragón* de principios de los noventa es sin duda *Huesca: postales y postaleros. Postales 1900-1940*, y ello es debido al número de fotógrafos nacionales y extranjeros que dieron a conocer sus trabajos durante la primera mitad del siglo pasado y aparecen representados en la obra. Por otro lado, como ya hemos resaltado, las imágenes van acompañadas de estudios firmados por tres renombrados especialistas en la materia que analizan los principales condicionantes temáticos y estéticos de este formato que tanta profusión ha tenido desde finales del siglo XIX.

El libro, como otros anteriores, está vinculado a una muestra montada en la sala de exposiciones de la Diputación, que en este caso fue inaugurada el 18 de marzo y clausurada el 25 de abril de 1992.<sup>22</sup> Entre los nombres incluidos en las páginas del

---

<sup>19</sup> Sánchez y Gari (2002: 159).

<sup>20</sup> Salamero (1990: 8). Por su parte, Fernando Biarge documenta la presencia de Soler en Aragón en localidades y fechas concretas.

<sup>21</sup> Roma (1998: 110).

<sup>22</sup> La muestra, según informaban las reseñas de prensa, estaba constituida por casi novecientas postales, si bien la publicación acogió finalmente doscientas cincuenta imágenes que respondían al trabajo de cincuenta y tres autores. En aquellos momentos la Fototeca disponía de unas dos mil postales acumuladas tras dos años de investigación y compras y tenía la previsión de adquirir en el futuro unas mil más (Jorge Orús, “La Fototeca

catálogo debemos citar el del fotógrafo de origen catalán pero afincado en Zaragoza Lucas Escolá (1857-1930), uno de los pioneros en Aragón en la confección de postales mediante la técnica de la fototipia. Sus imágenes, fechadas ya a finales del siglo XIX, ofrecen vistas de Barbastro, Biescas, Escarrilla y la ciudad de Huesca. Son composiciones generales de los cascos urbanos de esas localidades con especial incidencia en los espacios y los monumentos más significativos, si bien es cierto que en los casos de las poblaciones situadas en el alto Pirineo (Panticosa, Escarrilla, Sallent de Gállego...) el *punto fuerte* es el paisaje, que actúa como fondo grandioso.

También sobresalieron en esta técnica de impresión fotomecánica, la fototipia, la casa barcelonesa de Thomas y la madrileña Hauser y Menet, sin olvidar las firmas francesas Phototypie Labouche Frères, de Toulouse, y Phototypie A. Bergeret et Cie., de Nancy, entre otras, que en parecidas fechas, es decir, a finales del siglo XIX y principios del XX, fueron muy activas en su producción de postales. De todas ellas se muestran abundantes imágenes en las páginas del citado libro.

Otro fotógrafo cuyo trabajo se sitúa en las primeras décadas del siglo XX es Francisco de las Heras (1886-1950). Establecido en Jaca, se especializó en postales ubicadas en esa ciudad y en otras localidades de La Jacetania, donde también captó escenas costumbristas de Ansó, así como en el Alto Gállego y en Serrablo.

Del mismo modo, los *tipos* también son protagonistas en las fotografías del osense Fidel Oltra (1882-1947), quien en los años veinte y treinta aplicó un esquema compositivo muy regular consistente en planos medios enmarcados por fondos arquitectónicos.

Otro libro destacable es *Huesca: arquitectura civil y popular*, que contiene imágenes que abarcan desde 1910 hasta 1935 y fue editado en 1992. La publicación se iniciaba con un breve estudio sobre la ambigua cuestión de la arquitectura popular firmado por la profesora Carmen Rábanos Faci,<sup>23</sup> que repasaba sus principales características en cuanto a disposición espacial, tipos de fachadas y empleo de materiales.

---

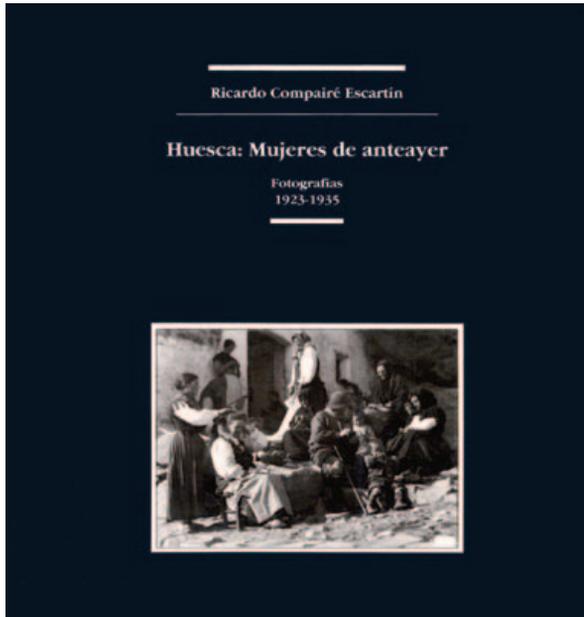
expone los orígenes de la tarjeta postal en la provincia", *Diario del Alto Aragón*, 17 de marzo de 1992, p. 8). Todo ello nos da idea de la concienzuda labor de rastreo y localización que hay siempre detrás de las iniciativas expositivas y editoriales.

<sup>23</sup> En 1990 el Instituto de Estudios Altoaragoneses había publicado su monografía *La casa rural en el Pirineo aragonés*. En 1996 Ediciones Moncayo haría lo propio con su libro *Arquitectura popular aragonesa*.

Justo después de ese capítulo encontramos las habituales “Notas a una exposición” y el catálogo, a cargo del entonces director de la Fototeca, Fernando Biarge, que volvía a defender, como había hecho en ocasiones precedentes, la necesidad de “conservar, mantener, apoyar, recuperar” esos singulares edificios y esos cascos urbanos. De hecho, la exposición y el catálogo subsiguiente fueron “un grito, un aviso, una llamada de atención” para estimular su mantenimiento futuro. El libro recoge asimismo fotografías de arquitectura civil, esto es, muestras de significativos edificios (antiguos palacios y casonas de época tardomedieval o renacentista) que todavía subsisten en algunas localidades del Prepirineo y del Pirineo aragonés. En este caso, como señala el propio Biarge, se trata de una “arquitectura de obras singulares”, por lo que las tomas se decantan por edificios aislados (por ejemplo, la casa fuerte de Lecina) con fachadas e interiores que nos dan idea de un pasado esplendor. Por el contrario, la arquitectura popular se acomoda más a la noción de “conjuntos, en general armoniosos, en los que cada obra se integra en el todo, como parte de una unidad superior”. Son mayoritarias las vistas generales de los cascos urbanos, con un descenso progresivo de los volúmenes de las viviendas, generalmente acogidas por marcos paisajísticos de una grandiosa belleza. Ello no obsta para que localicemos, con una mayor concreción, calles y rincones de pintoresco sabor, a veces presididos por sus moradores.

En cuanto a los fotógrafos presentados, de nuevo hay que citar a Adolf Mas, con vistas de Fago, Ansó, Hecho, Torla, Bielsa y Aínsa, todas ellas fechadas en 1917; a Ricardo Compairé, con fotografías de la región pirenaica (de las comarcas de La Jacetania, Sobrarbe y Ribagorza), pero también de la denominada *tierra llana* (de localidades como Fraga, Sena o Piracés), fechadas entre 1922 y 1932 aproximadamente; al catalán Juli Soler, con imágenes de San Juan de la Peña y Sopeira datadas en 1912, y por último al alemán Fritz Krüger, con tomas de Acumuer, con especial interés a los tejados de loseta, y de Serraduy, pequeño núcleo de Ribagorza en el que el lingüista y etnógrafo fotografió una cabaña de pastor consistente en un sencillo apilamiento de losetas y lajas de piedra.

En 1993 encontramos otro libro de la colección Imágenes de Aragón publicado por la Diputación Provincial de Huesca. Titulado *Huesca: imágenes ribagorzananas*, está compuesto todo él por las fotografías de un autor prácticamente desconocido hasta el momento, Andrés Burrel y Sopena (1874-1956), un comerciante nacido en Torres del Obispo, localidad perteneciente al municipio de Graus (Huesca), cuyo legado fotográfico, constituido por más de doscientas imágenes (placas de cristal y positivos



*Dos de los libros de fotografías publicados por la Diputación Provincial de Huesca en los años noventa: Huesca: mujeres de anteayer (1991) y Huesca: carros y caballerías (1999).*

en papel), se encargó de dar a conocer la Fototeca. Esa nueva monografía tuvo la particularidad de recopilar las fotografías más antiguas (fechadas entre 1890 y 1922) realizadas por un autor altoaragonés. Todas ellas están ambientadas, como evidencia el título, en la comarca de origen de Burrel. El catálogo, como es habitual en la colección en que se integra, forma parte de una exposición celebrada en las instalaciones de la Diputación. Nos situamos, una vez más, ante documentos impagables de modos de vida pasados que nos muestran grupos familiares, retratos individuales, escenas de fiestas y celebraciones. Se trata de fotografías que tienen el mérito añadido, según Fernando Biarge, de haber sido obtenidas “desde esa localidad (Torres del Obispo) de cien habitantes y a finales del siglo XIX”.<sup>24</sup>

Ya de finales de la década de los noventa, de 1999, debemos resaltar *Huesca: carros y caballerías. El transporte de tracción animal. Fotografías 1895-1960*, que profundiza en las labores del campo, en el acarreo de diferentes materiales y, por supuesto, en el transporte de las propias personas, aspectos asociados a cuestiones etnográficas y sociológicas. Desde el punto de vista cronológico, es el libro que abarca un periodo mayor, pues llega hasta comienzos de los sesenta, la década en la que “el tractor, el coche y el camión sustituyeron definitivamente” a esos medios “que marcaron el mundo rural”.<sup>25</sup> En sintonía con esa amplitud temporal está la extensa nómina de participantes, que van desde los ya citados Lucien Briet, Fritz Krüger y Adolf Mas, cuyas imágenes son las más antiguas, hasta otros activos en las décadas centrales del siglo XX: Julio Escartín Barlés,<sup>26</sup> Enrique Capella Sanagustín, escritor oscense de temas costumbristas,<sup>27</sup> y Vicente Plana Mur.

Por último, lo más llamativo es que para el proyecto se contara con diversas campañas colectivas de recopilación de imágenes llevadas a cabo durante la década de los noventa: en primer lugar, la denominada *Fotografía en la escuela*, dirigida por el

---

<sup>24</sup> “Las fotografías más antiguas del Alto Aragón llegan a la Sala Saura”, *Diario del Alto Aragón*, 4 de mayo de 1993, p. 27. El propio Burrel fue objeto de una nueva exposición, titulada *Andrés Burrel: la aventura de la imagen*, que se pudo ver desde principios de julio hasta finales de septiembre de 2019 en el Espacio Pirineos, Centro de Creación y Cultura del Pirineo, sito en Graus.

<sup>25</sup> Palabras de Fernando Biarge reproducidas por Lourdes Buisán en “*Huesca: carros y caballerías*, un repaso a nuestra historia”, *Diario del Alto Aragón*, 5 de noviembre de 1999, p. 20.

<sup>26</sup> Sobre este véase Escartín (2018).

<sup>27</sup> Más información en Lasaosa (ed.) (2006).

profesor José María Escalona entre 1990 y 1995, para la que los alumnos recogieron fotografías antiguas de diferentes localidades;<sup>28</sup> en segundo lugar, la titulada *Fotografía con los ayuntamientos*, derivada de un convenio entre las entidades municipales y la Diputación, y, finalmente, la dedicada a imágenes procedentes de la Asociación Cultural Senense.<sup>29</sup>

Con este breve repaso a la colección Imágenes de Aragón hemos pretendido valorar la labor editorial y de promoción de la imagen fotográfica llevada a cabo por la Diputación Provincial de Huesca en la década de los noventa, de la cual podemos inferir un notable interés por los aspectos etnográficos que más adelante, ya en el siglo XXI, derivaría en otras iniciativas, como Huesca Imagen (comenzada ya en 1995, con Julio Álvarez Sotos a la cabeza), orientadas hacia la fotografía de creación de todos los tiempos y más allá del territorio estrictamente aragonés.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aula Callejera, un proyecto fotográfico en Huesca: fotografías 1991-1992*, textos de Carlos Esco Sampériz, Huesca, 1992.
- CALVO CALVO, Luis (1998), “Fotografía y antropología en España (1839-1936): entre el estereotipo y la sistemática”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII (2), pp. 115-142.
- CORTÉS SANZ, Berta, Pedro ARQUED SANZ y Javier LOZANO ALLUEVA (2002), *Blesa, gentes y costumbres: retrato etnográfico de un pueblo turolense*, Zaragoza, Asociación Cultural El Hocino de Blesa.
- ESCALONA, José María, y Teresa LUESMA (coords.) (1993), *Le Lauragais et le Sobrarbe vus par leurs enfants: photographies 1991-1992 = Lauragais y Sobrarbe visto por sus niños: fotografías 1991-1992*, Toulouse y Huesca, Conseil Général de la Haute Garonne / DPH.

<sup>28</sup> En esta línea de promoción de la fotografía en los colegios, a principios de los noventa el propio Escalona lideró otro proyecto, llamado *Aula Callejera*, donde se recogían imágenes de niños de la comunidad gitana. Esta experiencia se publicó en 1992 en *Aula Callejera, un proyecto fotográfico en Huesca: fotografías 1991-1992*. También hay que mencionar una iniciativa similar llevada a cabo poco después de manera conjunta por la comarca aragonesa de Sobrarbe y la francesa del Lauragais en la que los niños de esos territorios eran los autores de las fotografías. El proyecto (expositivo y editorial) fue coordinado por José María Escalona y Teresa Luesma (1993).

<sup>29</sup> Además de estas referencias deben tenerse en cuenta las monografías editadas por asociaciones culturales y otras entidades que en los últimos años han potenciado mucho este tipo de trabajos centrados en la arquitectura popular, la etnografía y el folclore, sin olvidar la labor de organismos como el Instituto de Estudios Altoaragoneses o el Instituto de Estudios Turolenses. Considérese, por ejemplo, Grupo de Estudios Masinos (1987), Cortés, Arqued y Lozano (2002) o Perdíguer y Serrano (2003).

- ESCARTÍN BARLÉS, Julio (2018), *Fotografiar la vida*, textos de Ramón Lasaos Susín, Huesca, DPH.
- GARI LACRUZ, Ángel (1983), “El Instituto Aragonés de Antropología”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 1, pp. 7-10.
- GENERELO LANASPA, Juan José (2006), “Patrimonio de la imagen: Diputación de Huesca”, en *Signos de la imagen*, Huesca, DPH, pp. 252-283.
- GRUPO DE ESTUDIOS MASINOS (1987), *Fotografía etnológica de Mas de las Matas 1884-1951*, Valencia, Grupo de Estudios Masinos.
- LASAOSA SUSÍN, Ramón (ed.) (2006), *Enrique Capella: folclore y tradición*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 31).
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Covadonga (2004), “Ricardo Compairé Escartín (1883-1965), fotógrafo de lo cotidiano”, *Argensola*, 114, pp. 277-290.
- PARÍS, Fernando (2003), “Lucien Briet, el descubridor del Pirineo español”, *Sociedad Geográfica Española*, 16, pp. 114-123.
- PERDIGUER, Miguel, y Andrés SERRANO (2003), *La mirada detenida: testimonio fotográfico en el Bajo Aragón*, Zaragoza, Grupo de Estudios Masinos.
- PERROTTA, Carmen (2018), “El Arxiu Mas de Barcelona: el ojo, la cámara y el arte español”, *Locus Amoenus*, 16, pp. 251-272.
- PIEDRAFITA CIPRÉS, Valle, Maite ABAURRE VALENCIA y Esteban ANÍA ALBIAC (2008), “La Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca”, en Juan José MORALES GÓMEZ (coord.), *Compartir archivos: actas de las VIII Jornadas de Archivos Aragoneses*, 2 vols., Huesca, Gobierno de Aragón / DPH, vol. 1, pp. 81-96.
- SAN AGUSTÍN MUR, Ildefonso (2006), *Huesca en los años 20. Retratos de una ciudad*, textos de Maite Abaurre Valencia, Huesca, DPH.
- Real monasterio de Sigüenza: fotografías, 1890-1936*, Huesca, DPH, 1997.
- ROMA RIU, Josefina (1998), “Aragón en el objetivo: los fotógrafos del Centro Excursionista de Cataluña. 1890-1939”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 8, pp. 85-112.
- ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (1984), “Etnografía: interpretación de materiales gráficos”, en *Estado actual de los estudios sobre Aragón: actas de las V Jornadas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 251-285.
- (1998), “L'arrivée des premiers photographes dans les Pyrénées espagnoles”, en Hélène SAULE-SORBÉ (dir.), *Pyrénées: voyages photographiques de 1839 à nos jours*, Pau, Éditions du Pin à Crochets, pp. 92-113.
- SALAMERO, Enrique (1990), “Biografía”, en Juli SOLER I SANTALÓ, *Huesca: pueblos y gentes. Fotografías 1902-1913*, Huesca, DPH, pp. 7-8.
- SÁNCHEZ SANZ, María Elisa, y Ángel GARI LACRUZ (2002), “La revista *Temas de Antropología Aragonesa*, próxima a cumplir sus 20 años”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVII (1), pp. 153-162.

- SERRANO PARDO, Luis (1987), “Tarjetas postales costumbristas: entre el tópico y la fantasía”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 3 (diciembre), pp. 235-256.
- TARTÓN VINUESA, Carmelo (1997), “Datos para la historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1922-1997)”, en Alfredo ROMERO SANTAMARÍA y Carmelo TARTÓN VINUESA, *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, DPZ / RSFZ, pp. 46-168.

## NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

*Argensola* publicará artículos originales de historia, historia del arte, patrimonio cultural y ciencias sociales en general que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de estudios referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión para el Alto Aragón. Necesariamente habrán de ser trabajos de investigación y contendrán, por ello, el oportuno aparato crítico.

Los textos, redactados en castellano y con un máximo de 70 000 caracteres, más ilustraciones —que no podrán exceder de treinta entre fotos, gráficos, dibujos...—, se enviarán en soporte digital a la redacción de la revista (IEA / Diputación Provincial de Huesca. Calle del Parque, 10. E-22002 Huesca. Teléfono: 974 294 120. Correo electrónico: publicaciones@iea.es) antes del 30 de junio 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.

Las referencias bibliográficas se podrán ofrecer en el texto o en notas a pie de página, pero en ambos casos de forma abreviada y remitiendo a la bibliografía final: contendrán únicamente el apellido, el año —más letra correlativa, si se repite— y, en su caso, las páginas de la obra a la que se aluda o se cite.

La bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos, 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: *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 *en* 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.

Los trabajos irán precedidos 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 (y *keywords*) 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.

Las ilustraciones serán aportadas preferentemente por el autor y, siempre que sea posible, se entregarán en formato digital. Todo el material gráfico deberá estar identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar. Asimismo 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 la aprobación de los trabajos son 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 134 • 2024

### PRESENTACIÓN

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *Argensola, a un paso de los setenta y cinco.*

### SECCIÓN TEMÁTICA

#### LA SEMANA SANTA OSCENSE, MOTIVO DE EXPOSICIÓN

Carmen M. ZAVALA ARNAL y Jorge RAMÓN SALINAS: *El maestro de capilla Celestino Vila de Fornis (1830-1915) y la Semana Santa oscense.* Susana VILLACAMPA SANVICENTE: *Telones de pasión: aportaciones sobre monumentos de Semana Santa de Huesca y su entorno.* Selena SÁNCHEZ NAVARRO: *El monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca: un patrimonio por recuperar.* Fernando ALVIRA BANZO: *Félix Lafuente Tobeñas, pintor escenógrafo: el monumento de Jueves Santo del convento de la Asunción.*

### BOLETÍN DE NOTICIAS

Gonzalo FONTANA ELBOJ: *Una nota sobre unos evangelios oscenses de los años veinte del siglo pasado: un uso mágico no documentado.* M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *Dos fórmulas mágicas de Ribagorza con antecedentes bíblicos.*

### SECCIÓN ABIERTA

M.<sup>a</sup> Dolores BARRIOS MARTÍNEZ: *Mujeres altoaragonesas con poder en los siglos XII y XIII: abadesas y prioras.* M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *Espacios e imágenes dedicados al trabajo espiritual y al estudio: de los conventos franciscanos a los colegios de carmelitas descalzos.* Carlos GARCÉS MANAU: *El francés Juan Casaviella y el robo sacrilego en la catedral de Huesca (1641): la invención de una tradición.* José Ramón GOICOLEA ALTUNA: *Los Aspes en el claustro de la catedral de Roda de Isábena.* Gemma GRAU GALLARDO y Enrique TABUENA LÁZARO: *Estudio de los libros de cofradías de Sariñena (1714-1842).* Francisco J. LÁZARO SEBASTIÁN: *La Diputación Provincial de Huesca y la fotografía, años noventa: una década de promoción del medio fotográfico a través de sus publicaciones.*



**IEA**  
Instituto  
de Estudios  
Altoaragoneses

**DIPUTACIÓN  
HUESCA**

**75**  
AÑOS