

ARGENT 1044

I35

**ARGENSOLA**

# ARGENSOLA

REVISTA DE HISTORIA,  
ARTE Y PATRIMONIO

135 · 2025



**IEA**  
Instituto  
de Estudios  
Altoaragoneses

DIPUTACIÓN  
HUESCA

## **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>Resurgir de las cenizas</i> , por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	9
<i>Vetustate fulget: los setenta y cinco años de la revista Argensola (1950-2025)</i> , por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	15

### SECCIÓN TEMÁTICA

#### SAN JUAN DE LA PEÑA, TRESCIENTOS CINCUENTA AÑOS DESPUÉS DEL INCENDIO QUE LO CAMBIÓ TODO

<i>El ajedrezado como referencia de la Jerusalén celeste y su uso en la iglesia románica del monasterio de San Juan de la Peña</i> , por M. <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	49
<i>La decadencia del monasterio medieval de San Juan de la Peña y su intento de reconstrucción en el siglo XVI</i> , por Ana Isabel LAPEÑA PAÚL .....	87
<i>Del manuscrito al modelo digital: reconstrucción virtual del desaparecido baldaquino del monasterio barroco de San Juan de la Peña a través de las fuentes históricas</i> , por Natalia JUAN GARCÍA .....	137
<i>Aportación al conocimiento del patrimonio musical desaparecido —pero documentado— de La Jacetania: el órgano del monasterio barroco de San Juan de la Peña</i> , por Roberto ANADÓN MAMÉS, Natalia JUAN GARCÍA y Ana Isabel SERRANO OSANZ .....	173

## SECCIÓN ABIERTA

<i>Los guerreros de la luz: vicisitudes de un fragmento mural olvidado procedente de la ermita de San Fructuoso de Bierge</i> , por Juan Ignacio BERNUÉS SANZ .....	211
<i>Memoria de un paisaje en la primera línea del frente: el caso de Alcubierre</i> , por Carlos ESCANILLA QUIRÓS .....	249
<i>El baldaquino de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego (1791-1792), un proyecto clasicista del arquitecto ilustrado Agustín Sanz en la estela de Ventura Rodríguez, I: estudio histórico</i> , por Javier MARTÍNEZ MOLINA .....	289

# PRESENTACIÓN



## RESURGIR DE LAS CENIZAS

En 2025 la revista *Argensola* alcanza los setenta y cinco años de vida. Cuando apareció su primer número, en 1950, seguramente nadie imaginó un recorrido tan dilatado, pues no solo ha superado con creces el cambio de siglo, sino que ha alcanzado una edad que en la vida humana suele asociarse de manera inevitable con la vejez.

A lo largo de esta prolongada trayectoria, *Argensola* ha atravesado momentos difíciles y ha superado crisis de las que ha salido reformada y fortalecida. Los cambios más significativos se introdujeron en el periodo en que fue director del IEA Agustín Ubieto (1985-1989). Tras poner fin a los retrasos de la edición, se alcanzó el centenar de números y la revista dejó de tener carácter misceláneo para orientarse hacia la publicación de estudios derivados de la investigación en ciencias sociales. Con el paso del tiempo también llegaron los homenajes. En 2000, con motivo de su cincuenta aniversario, volvió la vista atrás con la reedición facsimilar de su primer número y con un estudio en el que abordé de manera particular sus inicios. Hoy, veinticinco años más tarde, centro la atención en su etapa más reciente, durante la cual he ejercido como directora, y pongo el análisis bajo el lema lastanosino *Vetustate fulget*. Si Vincencio Juan de Lastanosa aspiraba a culminar sus días como el fénix, que reluce con mayor brillo en la vejez, quienes somos responsables de la publicación confiamos en que también *Argensola* haya ganado con el paso del tiempo en lustre, madurez y solvencia.

La “Sección temática” está concebida también como un homenaje, en este caso dedicado al monasterio altoaragonés más emblemático, San Juan de la Peña. Según dejó escrito fray Domingo La Ripa y recoge Ana Isabel Lapeña en su artículo, en la madrugada del 24 de febrero de 1675 un novicio insomne percibió una intensa humareda

que delató la existencia de un incendio en el monasterio. Gracias a la detección temprana no hubo que lamentar víctimas; sin embargo, al resultar imposible sofocarlo, el incendio se prolongó durante varios días y causó la ruina casi total del conjunto. La magnitud de la destrucción obligó a los monjes a tomar una decisión drástica: abandonar definitivamente el cenobio situado bajo la roca y establecerse en un entorno próximo, el llano de San Indalecio, donde levantarían un nuevo edificio.

Desde el Área de Arte del Instituto de Estudios Altoaragoneses, su directora, Natalia Juan García, recordó ese acontecimiento decisivo mediante la organización de un ciclo de conferencias dedicado a los últimos trescientos cincuenta años del monasterio de San Juan de la Peña. Las sesiones, celebradas entre el 25 de febrero y el 25 de marzo, corrieron a cargo de Natalia Juan García, investigadora dedicada al estudio del monasterio moderno; Ana Isabel Lapeña Paúl, especialista en el medieval; Ascensión Hernández Martínez, experta en restauración monumental; Juan José Generelo Lanaspá, estudioso de la fotografía histórica; y José María Lanzarote Guiral, especialista en Valentín Carderera y en la historización del patrimonio. *Argensola* se suma a esa conmemoración dando cabida en sus páginas a cuatro estudios —algunos de ellos derivados de estas conferencias—, que se reúnen en una “Sección temática” titulada “San Juan de la Peña, trescientos cincuenta años después del incendio que lo cambió todo”.

El apartado se inicia con un trabajo de mi autoría sobre la moldura románica conocida como *ajedrezado*. Tradicionalmente considerada un signo de la arquitectura románica de influencia jaquesa, aquí se sitúa en un punto intermedio entre el ornamento y la significación para plantear que, como sucede en la iglesia del monasterio medieval pinatense, funciona como un referente del cielo espiritual y de la Jerusalén celeste. No obstante, este paradigma del cielo en la tierra no alcanzaba plena aplicación en San Juan de la Peña, pues el modelo ideal entraba en tensión con las condiciones concretas del devenir cotidiano. Ana Isabel Lapeña Paúl señala la difícil situación del monasterio en la Baja Edad Media, marcada por el absentismo del abad y la falta de apoyo de la monarquía aragonesa, circunstancias que impidieron poner remedio inmediato a los destrozos causados en el inmueble por otro incendio devastador ocurrido en 1494. Tuvieron que pasar ochenta años para que finalmente en 1573 y 1576 se encargaran los trabajos de reconstrucción al obrero de villa Pedro Peralta, maestro mayor de la Seo. Lapeña centra su estudio en el plano de obras levantado por este albañil,

que permite reproducir parcialmente la disposición original del monasterio y deducir la configuración que tendrían sus estancias durante la Edad Media, antes de los daños sufridos a finales del siglo xv.

Las nuevas instalaciones monásticas, levantadas en el llano de San Indalecio, se organizaron en torno al eje físico y espiritual del conjunto: la iglesia. No sorprende, por tanto, que con motivo de su bendición, que tuvo lugar en 1705, se completaran total o parcialmente dos de sus piezas más importantes, por desgracia desaparecidas tras el ataque de las tropas francesas en 1809: el órgano principal y el gran baldaquino. El órgano que presidía el coro, ubicado en el presbiterio, fue realizado entre 1700 y 1705 por el franciscano Domingo Aguirre, también responsable de los órganos de las catedrales de Palencia y Plasencia, todos ellos dotados de vistosos flautados de notable sonoridad, como estudian Roberto Anadón Mamés, Natalia Juan García y Ana Isabel Serrano Osanz. En el mismo presbiterio se alzaba como punto focal un espléndido baldaquino cuya configuración ha sido analizada y reconstruida visualmente por Natalia Juan García a partir de documentación escrita. Para la inauguración del templo se trasladó el Santísimo Sacramento al baldaquino, aún no completamente terminado, pues su construcción, a cargo del escultor Pedro Onofre, se desarrolló entre 1703 y 1709. En el último tercio del siglo xvii y la primera mitad del xviii en Aragón el retablo mayor fue sustituido por el baldaquino exento, que, en el caso del monasterio pinatense, como explica la autora, no solo custodiaba el sagrario, sino también varias urnas con reliquias de santos que sobrevivieron al incendio de 1675, de efectos devastadores en la iglesia y en la sacristía.

La “Sección abierta” contiene tres artículos. En el primero, Juan Ignacio Bernués Sanz narra la historia de un fragmento mural de la ermita de San Fructuoso de Bierge, del siglo xiii, que fue desprendido del muro en 1949 por los hermanos Josep y Ramon Gudiol Ricart y hoy se conserva en el Museu de Montserrat. Tras identificar su procedencia, lo restituye a su lugar original dentro de la iglesia y concluye que la pieza, catalogada en el museo como “Entrenamiento de un hospitalario con su escudero”, es en realidad una composición formada por las dos mitades de una pintura ubicada inicialmente en el derrame interior de la ventana absidial. En ella dos guerreros tienen la misión de proteger la *luz*, entendida como manifestación simbólica de la presencia divina. A continuación, Carlos Escanilla Quirós analiza el impacto de la Guerra Civil en Alcubierre, localidad próxima a la línea del frente. Subraya que hoy cientos de visitantes tienen acceso a las trincheras donde se recrea la vida de los

soldados sin que se reconozca la experiencia padecida por la población local. El autor propone que el turismo se acerque a las consecuencias del conflicto mediante la revalorización de edificaciones civiles y religiosas que tuvieron usos alternativos durante la contienda: grandes casas saqueadas y colectivizadas por las milicias que sirvieron como cuartel general, cooperativa de abastecimiento, cocina colectiva o sede del Partido Obrero de Unificación Marxista; el ayuntamiento, que fue convertido en puesto de alerta de la aviación; la plaza, que se utilizó como lugar de instrucción de tropas y de fusilamientos; y los refugios antiaéreos que se construyeron entonces y todavía se conservan. Finalmente, Javier Martínez Molina estudia las vicisitudes surgidas en torno a un encargo realizado por la villa de Murillo de Gállego para la construcción de un tabernáculo destinado a sustituir el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Salvador, según lo solicitado por el obispo de Jaca fray José Antonio López Gil en su visita pastoral de 1787. El desarrollo de los acontecimientos enfrentó a dos instituciones que, pese a los intentos de acercar posturas, parecían condenadas al desacuerdo: el Ayuntamiento de Murillo deseaba que la obra fuera realizada por un profesional de su confianza, el dorador Joaquín Artigas, mientras que el Ministerio competente defendía que el diseño y la ejecución estuvieran a cargo del arquitecto académico ilustrado Agustín Sanz. Involucrada también la Real Academia de San Fernando, la propuesta trazada por Sanz en 1791 quedó finalmente en suspenso. Como ocurrió con muchos otros proyectos neoclásicos, el centralismo y su manera de imponer la estética académica limitaron la capacidad de las Administraciones locales para gestionar obras dentro de su competencia, incluso cuando estas se impulsaban y se costeaban con recursos propios.

En el pequeño mundo del hombre se repiten a menudo los conflictos y los giros que caracterizan la historia en general. La vida de un individuo puede transcurrir con paso sereno y firme o con incertidumbre y desasosiego hasta llegar a su final, siempre ineludible, aunque la vida con mayúsculas nunca se interrumpe. Bien sabía esto Vinencio Juan de Lastanosa, quien durante años confió en que las futuras generaciones darían esplendor a su casa. Sin embargo, las circunstancias lo llevaron a replantearse sus aspiraciones. Así, se liberó de la carga del linaje y solo aspiró a trascender individualmente mediante el estudio y el conocimiento; por ello adaptó el lema *Vetustate fulget* a su propósito particular. Séneca ya advertía que el ocio sin cultura es muerte, y Cicerón recordaba que los estudios convienen a todas las edades: nutren la juventud y reconfortan la vejez.

El lector tiene en sus manos un nuevo número de *Argensola*, semejante y a la vez distinto a los anteriores. Inspirados por la tradición intelectual que ensalza el conocimiento como alimento del alma humana, deseamos que la revista y sus páginas continúen acompañando, enriqueciendo y dando sentido a la vida cultural del Alto Aragón.

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



## VETUSTATE FULGET: LOS SETENTA Y CINCO AÑOS DE LA REVISTA *ARGENSOLA* (1950-2025)

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

**RESUMEN** *Argensola* cumple setenta y cinco años en 2025, muy poco después de que haya alcanzado la misma edad el centro que la acoge, el Instituto de Estudios Altoaragoneses. En este trabajo se hace un repaso a la revista decana de la institución con especial atención a sus últimos veinticinco años, los mismos que quien suscribe lleva como directora. A través, fundamentalmente, de su “Sección temática”, se recorren los temas y las investigaciones que han nutrido la publicación, siempre con el objetivo de ser un material de referencia para quienes aman e investigan la historia y el patrimonio del Alto Aragón.

**PALABRAS CLAVE** *Argensola*. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Aniversario.

**ABSTRACT** *Argensola* reaches its sixty-fifth year in 2025, shortly after its parent body, the Instituto de Estudios Altoaragoneses. This article reviews this institution’s most august journal, paying particular attention to its last twenty-five years — which happen to coincide with my years as its editor. Mainly through its “Sección temática”, it covers the topics and the research which have been the lifeblood of the publication, always with the goal of providing reference material for everyone who loves and researches the history and heritage of Alto Aragón.

**KEYWORDS** *Argensola*. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Anniversary.

---

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

Cumplimos años con muy poca diferencia: *Argensola*, setenta y cinco desde su aparición, y yo, veinticinco como su directora. Las dos, aunque de manera distinta, hemos envejecido juntas. En 2025 la revista ha alcanzado sus primeros setenta y cinco años de vida, quizá contra todo pronóstico. Cuando daba sus primeros pasos en 1950 pocos podían imaginar un recorrido tan largo ni para ella ni, seguramente, para la entidad que la acogía. Y, sin embargo, aquí sigue (siguen ambos). Nacida como órgano del entonces Instituto de Estudios Oscenses, *Argensola* mantuvo esa función cuando en 1977, en plena transición, la institución adoptó el nombre de *Instituto de Estudios Altoaragoneses*. Además, unos años después, para contribuir a la especialización de las publicaciones —como en un proceso de gemación—, promovió el nacimiento de varias revistas temáticas.

*Argensola* se ha mantenido a flote durante décadas superando la falta de apoyo económico, los frecuentes retrasos y las direcciones ejercidas a distancia, salvo la de Federico Balaguer (1985-2001). Su primer director, Miguel Dolç (1950-1985), dejó Huesca definitivamente en 1955 para ocupar puestos sucesivos como catedrático, primero en la Universidad de Sevilla y después en la de Valencia. Mi gestión, desde que se inició en 2001, ha estado igualmente marcada por la distancia, pues entonces ya era profesora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, cuya sede se encuentra en Cuernavaca (México). Las situaciones, sin embargo, fueron muy distintas: Dolç solo podía recurrir a la ayuda de su buen amigo y colaborador Federico Balaguer para sacar adelante la publicación, mientras que mi dirección ha contado siempre con un sólido soporte institucional y con un magnífico equipo capaz de sostenerla y hacer frente a cualquier eventualidad.

### LA LARGA TRANSFORMACIÓN DE ARGENSOLA

La revista *Argensola* nació en 1950 (su primer número corresponde al primer trimestre de ese año) como órgano de expresión del recién creado Instituto de Estudios Oscenses (IEO), inaugurado oficialmente el 15 de diciembre de 1949. El IEO se adscribió de manera inmediata a la agrupación del Centro Superior de Investigaciones Científicas especializada en estudios e investigaciones locales, el Patronato José María Quadrado, y, de manera consecuente, *Argensola* se concibió como una revista de carácter científico —aunque abierta también a la divulgación cultural— de ámbito local. Durante la década de 1950 mantuvo su carácter misceláneo y su propósito inicial

de periodicidad trimestral: los cuadernillos aparecían con regularidad y conformaban volúmenes anuales de alrededor de cuatrocientas páginas. Con posterioridad la publicación sufrió retrasos y limitaciones económicas y solo aspiraba a editar un único número anual donde vieran la luz investigaciones de temas muy diversos.

Fue precisamente en ese contexto cuando, en 1977, coincidiendo con el desarrollo del Estado de las autonomías y la creación de la Diputación General de Aragón (1978), la institución se transformó en Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA). En su interior, la redefinición del papel social de la cultura y de su gestión comenzó a germinar durante la dirección de Cecilio Serena (1977-1985), que deseaba convertir la institución en un organismo consultivo autónomo y dependiente de la DPH. Finalmente el IEA se consolidó en el marco de la recuperación y la investigación del patrimonio cultural y natural bajo la dirección de Agustín Ubieta (1985-1989), cuyas reformas integrales sentaron las bases de un nuevo Instituto. Los estatutos aprobados en 1985 establecieron como misión la consolidación de una institución dedicada a la defensa, investigación y difusión de los valores culturales y naturales del territorio altoaragonés. Así se inició el proceso que, más de treinta y cinco años después, en 2021, llevó al IEA a convertirse en lo que es hoy: un órgano científico complementario integrado en el servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca.

En coherencia con la citada declaración de intenciones de 1985, las publicaciones experimentaron una profunda transformación. *Argensola*, nacida como órgano de expresión único, resultaba insuficiente para una institución que deseaba una colaboración más amplia, especialmente del ámbito universitario regional. Superados los graves retrasos editoriales (se publicaron catorce números en tres años), se optó por mantener *Argensola* como revista especializada en ciencias sociales desde 1989, una vez superado el número 100 y preparados sus índices por Juan José Generelo y Ana Oliva en 1988. Varias publicaciones temáticas se desprendieron de ella. El precedente había sido en 1983 el suplemento de arqueología *Bolskan* (revista independiente desde 1985); después surgirían *Alazet*, de lingüística y literatura (1988) y *Lucas Mallada*, de ciencias (1989). El proyecto de una revista socioeconómica (*Costa*) no llegó a materializarse y su espacio lo ocuparon en parte los *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, entidad adscrita al IEA desde 1991. Dedicados a divulgar el pensamiento y los estudios sobre Costa, en 2020 cambiaron su nombre por el de *Joaquín Costa*. En 1989 se cerraba para *Argensola* una etapa marcada por el voluntarismo personal y se abría otra de modernización y especialización editorial.

En el proceso, la revista renovó su portada: el sencillo montaje —que incluía únicamente el nombre, la adscripción y el escudo de la institución, además del número y el año correspondientes— fue reemplazado por una espléndida obra encargada al artista oscense Vicente Badenes. Sobre un fondo gris con textura —propio de la pintura matérica del artista y evocador de la lámina de plomo de una puerta— se sitúa, en el costado izquierdo, el nombre de la revista como logotipo, escrito en una expresiva caligrafía. Esta franja conecta con la composición heráldica dispuesta en el resto de la superficie y donde, a modo de *collage*, se agrupan los cuarteles del escudo de la provincia de Huesca. No obstante, se introducen algunas variantes en la disposición de los escudos de las entidades históricas y territoriales. La composición no otorga protagonismo a la heráldica de la ciudad de Huesca por su condición de capital, sino que la integra dentro de una cuadrícula de ocho campos iguales.<sup>1</sup> Además, todas las composiciones incorporan el escudo de Aragón, ya sea de manera explícita o mediante un fondo palado, de modo que la portada de la revista refuerza la conceptualización del territorio de *Argensola* como Alto Aragón, no como provincia de Huesca.

Con la vocación altoaragonesa convertida en imagen, desde finales de los ochenta y durante la década siguiente *Argensola* contó con estudios de historia económica y social, algunos firmados por profesores de la Universidad de Zaragoza o por historiadores formados en ella. Carlos Laliena analizó la propiedad de la tierra en Huesca (n.º 102, 1989), Alberto Sabio la economía agraria en Barbastro y Monzón (n.º 102, 1989), Jesús Inglada el arrendamiento de rentas feudales en Arascués (n.º 103, 1989) y José Manuel Latorre el diezmo y la producción de vino en Huesca (n.º 103, 1989). Otros investigadores trabajaron sobre minorías. Manuel Gómez de Valenzuela estudió la actividad mercantil de los judíos en el valle del Gállego (n.º 101, 1989) y la de los esclavos moros en Aragón (n.º 102, 1989), Federico Balaguer la de los judíos de Huesca en 1492 (n.º 104, 1990) y Juan Giménez la de los gitanos de Huesca y su comarca (n.º 111, 1997). Además, *Argensola* acogió artículos sobre historia del arte, entre los

---

<sup>1</sup> El primer escudo, arriba a la izquierda, corresponde a Barbastro, con la cabeza barbada como emblema parlante y los cinco escudos de Aragón alrededor; el segundo, a Fraga, partido, con los cuatro palos y un árbol junto a un murciélago; el tercero, a Boltaña, con la torre unida al lienzo mural y la encina de Sobrarbe; el cuarto, a Tamarite, con una planta de tamariz y dos escudos de Aragón; el quinto, Huesca, con el jinete ibérico bajo la muesca; el sexto, a Benabarre, con la torre surmontada por el escudo de Aragón; el séptimo, a Sariñena, con la ballesta rodeada de escudos de Aragón; y el octavo, a Jaca, con las cuatro cabezas de reyes moros bajo una cruz patriarcal y una espada puestas en aspa.

que destacan la aportación del profesor Manuel Expósito sobre la construcción de la iglesia de Monflorite (n.º 101, 1988) y la de Balaguer sobre los retablos de las iglesias de Santo Domingo y San Vicente y el hospital de Nuestra Señora de la Esperanza (n.ºs 107, 1993, y 108, 1994). Por otro lado, la publicación también dio cabida a colecciones de documentos relacionados con el Alto Aragón que fueron presentadas por Gómez de Valenzuela (archivo de Casa Lucas de Panticosa, n.º 108, 1994), Balaguer (misivas dirigidas al concejo de Huesca a finales del siglo xv, n.º 108, 1994), Francisco Castellón (documentos del monasterio de Alaón, n.º 110, 1996), José Manuel Moreno (documentación sobre la muerte de Antón Martón, n.º 110, 1996) y Fernando Serrano (los estatutos de Montearagón de 1632, n.º 110, 1996). Hacia 1990 la revista recuperó espacios para la información patrimonial y la recensión bibliográfica, ambas a cargo de Balaguer.

Durante esa etapa se publicaron dos números monográficos destacados. El primero (n.º 105, 1991) abordó la sede episcopal de Roda con un estudio de Francisco Castellón sobre la vida canónica y una transcripción de Manuel Iglesias del cartulario del siglo xviii. En el segundo (n.º 109, 1995), en el que se rindió homenaje a Antonio Durán, se presentaron tres de los trabajos de este autor —uno inédito— junto a una bibliografía suya elaborada por Ana Oliva y Ester Puyol y comentarios sobre su trayectoria firmados por Federico Balaguer y María Dolores Barrios, en diálogo con las instituciones a las que Durán estuvo vinculado. En ese mismo número Balaguer recordó a miembros del primer Instituto recientemente fallecidos como Miguel Dolç o María Dolores Cabré, cuya labor fue evocada también por María de los Ángeles Campo y Teresa Ramón. La huella del antiguo IEA y de sus colaboradores seguía estando muy presente en la *Argensola* de los años noventa. Muestra de ello es que, más allá de los autores vinculados con la Universidad de Zaragoza reseñados antes, los habituales de *Argensola* durante esa década fueron Federico Balaguer, Antonio Baso, Antonio Berenguer, Francisco Castellón, Manuel Gómez de Valenzuela y María Cruz Palacín.

Hacia mediados de la década la revista volvía a evidenciar problemas de fondo. No se habían propiciado cambios que abrieran sus páginas a investigadores ajenos al ámbito estrictamente local y, además, se ponían de manifiesto los daños colaterales ocasionados por el nacimiento de las revistas especializadas. *Argensola* en esa época estaba sostenida por un núcleo reducido y recurrente de autores y comenzaba a resentirse de los efectos del desvío de textos y trabajos hacia otras publicaciones del Instituto —fundamentalmente a las nuevas revistas temáticas y los primeros homenajes

celebrados por la entidad—, lo que provocó, de nuevo, retrasos en su aparición y una creciente escasez de originales.

### LOS ÚLTIMOS VEINTICINCO AÑOS DE *ARGENSOLA*

Con motivo de su 50.<sup>o</sup> aniversario, celebrado en el año 2000, se preparó un volumen extraordinario de *Argensola*. Se reeditó de forma facsimilar el primer número —incluida una fotografía con dedicatoria latina a Francisco Franco como padre de la patria y protector de las letras—, que se completó con varios textos: una presentación del entonces director del IEA, Fernando Alvira, que informaba de la oportunidad, el contenido y la finalidad de ese número especial; un prólogo del director de la revista, Federico Balaguer, que trazaba brevemente el inicio, el precedente y los logros de la publicación, y, finalmente, un homenaje a *Argensola* de mi autoría centrado en el análisis de sus diez primeros años, los más fructíferos de su recorrido de la segunda mitad del siglo XX. Para entonces yo ya había encauzado mi desarrollo profesional en México y no podía sospechar que asumiría la dirección de la revista poco después, en abril de 2001, apenas unos meses antes del fallecimiento de Federico Balaguer, que tuvo lugar el 6 de junio de ese mismo año.

El ofrecimiento del puesto por parte de Fernando Alvira fue una auténtica sorpresa para mí. Aunque Federico Balaguer me había incorporado al consejo de redacción de *Argensola* en 1995 (en el n.º 109), había en él otras personas mucho más vinculadas a la revista y con una trayectoria profesional más amplia que la mía. Sin embargo, mi perfil parecía conciliar mejor la continuidad —que Balaguer siempre defendió— con los cambios que la nueva dirección de la institución consideraba necesarios para afianzar la publicación. A pesar de lo inesperado de la propuesta, asumí la dirección con plena conciencia de lo que implicaba. Llevaba tiempo trabajando en la historia de los primeros cincuenta años del IEA para la publicación de un libro homenaje,<sup>2</sup> por lo que conocía tanto las dificultades de la revista como los retos que era preciso afrontar para superarlas.

Por todas estas circunstancias, el nombramiento resultó especialmente ilusio-  
nante, aunque los primeros momentos fueron muy duros: la revista acumulaba un nuevo retraso prolongado —el último número había aparecido en 1998— y no faltaron

---

<sup>2</sup> Fontana (2006).

quienes dudaron, por distintos motivos, de que mi gestión fuera la más adecuada para encauzar *Argensola*.

### EL CIERRE Y LA NUEVA APERTURA

Desde el primer momento se consideró que la revista debía ser anual y contar con un consejo de redacción integrado por especialistas de reconocida solvencia en las áreas relacionadas con la historia. A partir del número 112, salvo una excepción, dicho consejo ha estado formado por Fernando Alvira, José María Azpíroz, Domingo J. Buesa, Teresa Cardesa, Carlos Garcés, Jesús Inglada, Ana Isabel Lapeña, Pilar Moreno, José María Nasarre, Bizén d'ó Río y Alberto Sabio. Este equipo de base se encarga de evaluar las propuestas de artículos mediante el sistema de doble ciego, lo que garantiza el rigor científico de la publicación. Junto a ello, tan importante como asegurar la calidad de los contenidos ha sido el apoyo constante de Fernando Alvira y Pilar Alcalde durante los largos años de sus respectivas gestiones, así como el trabajo sistemático de coordinación de Teresa Sas. En la corrección ortotipográfica y de estilo, Ana Bescós nos ha evitado en más de una ocasión la vergüenza de ver perpetuados nuestros errores en letra impresa.

En 2001, y por distintas razones, opté por preparar dos números: uno para cerrar la época de Balaguer y otro para inaugurar una nueva etapa. La presentación del número 112 llevó por título “La responsabilidad de continuar”, y la del siguiente fue una declaración de intenciones bajo el lema “Una nueva etapa para una nueva revista”. El número, compuesto por materiales inéditos pero ya aprobados por Balaguer, fue ante todo un ejercicio de fidelidad y respeto a sus criterios editoriales, así como a la estructura tradicional por apartados (“Estudios”, “Varia” y “Documentos”). Disponer de los textos con antelación permitió que este volumen puente estuviera listo muy pronto; sin embargo, no se publicó hasta que se completó el siguiente, integrado por artículos encargados expresamente. Tras dos años de incertidumbre, ambos números aparecieron por fin en 2003.

En el número 113 los artículos se organizaron ya en dos grandes apartados todavía vigentes: la “Sección temática”, destinada a albergar trabajos centrados en el desarrollo de un asunto determinado, y la “Sección abierta”, dedicada a contribuciones de carácter variado. El criterio diferencial no fue la extensión de los trabajos, sino su orientación. Por otra parte, no se contempló un espacio específico para series

documentales ni para documentos de especial relevancia. Consideré que, como revista de investigación, *Argensola* debía publicar estudios donde se apreciaran el manejo y el aprovechamiento de fuentes primarias y de bibliografía especializada, no materiales de archivo sin el correspondiente trabajo de contextualización e interpretación.

La “Sección temática” respondió al deseo de que *Argensola*, aunque dedicada fundamentalmente a la investigación histórica, no perdiera de vista la actualidad, porque la historia que hacemos habla siempre del presente: retomamos aquellos aspectos del pasado que nos resultan relevantes en un momento determinado, los reescribimos y los recreamos para, a través de ellos, posicionarnos ante el mundo. La primera “Sección temática” (n.º 113) recopiló la historiografía altoaragonesa que abarcaba desde la Edad Media hasta la actualidad y rindió homenaje a tres grandes historiadores oscenses: Ricardo del Arco, Antonio Durán y Federico Balaguer. Así, superado el momento inicial de cierre y homenaje, *Argensola* pudo por fin volver la mirada hacia delante y formuló explícitamente una voluntad de renovación sin ruptura, estableciendo nuevas bases editoriales para consolidar la revista como espacio activo de investigación, diálogo y proyección cultural. Desde entonces, a partir de 2004, la labor se volvió considerablemente más fluida y, tal como había deseado Ubieto muchos años antes, *Argensola* comenzó a publicar trabajos financiados directamente a través de las ayudas otorgadas por el propio IEA, completando así el ciclo de producción y difusión de la investigación promovida por la institución.

Uno de los mayores desafíos a lo largo de los años ha sido, sin duda, identificar un tema de actualidad adecuado para catalizar investigaciones elaboradas en un tiempo breve y así evitar retrasos en la publicación. La primera experiencia en este sentido resultó tan frustrante como reveladora: organicé la “Sección temática” siguiendo una secuencia temporal estricta, lo que forzó a incluir todos los títulos previstos sin prescindir de ninguno. Aquel ejercicio me enseñó que la planificación editorial requiere equilibrio entre fidelidad a lo programado y ajustes prácticos. Como resultado, no he vuelto a trabajar bajo un esquema rígido. Por lo demás, apliqué esa misma flexibilidad a la selección de los temas mediante un sencillo sistema de intersección: por un lado la relevancia actual y por otro la viabilidad real de desarrollarlo. Siguiendo este método se han sucedido las secciones temáticas de todos los números de *Argensola*. Es cierto que podrían haberse abordado muchos otros asuntos igual de interesantes o más, pero no se puede llegar a todo. Como se suele decir, “no están todos los que son, pero son todos los que están”.

Por otro lado, desde la “Sección temática” del número 114 (2004), dedicada al centenario del Círculo Oscense, la revista se ha nutrido gracias a una fórmula sencilla y eficaz. En algunas ocasiones se han publicado, de manera total o parcial, las conferencias impartidas por diferentes autores en actos de celebración organizados por el IEA o con su colaboración. Ese número recogió las contribuciones de las jornadas que tuvieron lugar en el propio edificio del Casino. Así, *Argensola* contó con importantes estudios sobre el modernismo aragonés realizados por Pilar Poblador, Eliseo Trenc, Juan Carlos Ara, Fernando Alvira y María José Calvo —autora en 1990 de un exhaustivo trabajo sobre el Círculo Oscense—, quien trazó la historia del Casino desde que fue promovido por Manuel Camo y la burguesía de su tiempo hasta la actualidad. El resto del volumen mantuvo plena coherencia temática y cronológica al incluir investigaciones sobre Huesca y sobre Aragón centradas en el periodo de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

### UNA HISTORIA DE LOS ÚLTIMOS VEINTICINCO AÑOS DE ARGENSOLA A PARTIR DE SU “SECCIÓN TEMÁTICA”

La historia de los últimos veinticinco años de la publicación se puede abordar de varias formas. Una opción sería hacer un recuento de los autores participantes<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Si ha habido un investigador relevante, hasta el punto de moldear con su trabajo la trayectoria de la revista, ese ha sido Carlos Garcés, con treinta y cuatro trabajos publicados entre los números correspondientes a 2005 y 2024, ya sea como autor único, en colaboración o como parte de un equipo de investigación. Fue especialmente significativa su aportación a la coordinación, junto a otros profesionales, del Proyecto Lastanosa, razón por la que obtuvo una ayuda del IEA en 2003. Garcés fue el autor de la página web sobre el tema —que recapitulaba fuentes y una bibliografía actualizada sobre diferentes aspectos del mundo lastanosino— y comisario, junto con Carmen Morte, de la exposición *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*. Además, Garcés ha prestado especial atención a personas y personajes que han articulado procesos históricos en el ámbito más cercano. Por ejemplo, sobre las devociones a san Lorenzo en Huesca publicó trabajos en los números 118 y 125, y otros sobre obras relacionadas con el santo patrón oscense y su familia. Su investigación también abordó aspectos concretos de la historia de la catedral de Huesca: el hallazgo de una noticia sobre el maestro Jorge Inglés lo llevó a reescribir parte de su historia y a estudiar la techumbre del Tanto Monta (n.ºs 124 y 126). Su interés por la familia Azlor motivó el estudio del alfarje del palacio de Villahermosa, hoy sede de la Fundación Ibercaja Huesca (n.º 125). Gracias a los Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca y al fondo de la Inquisición pudo reconstruir diversas historias de gran impacto: el proceso en el que se acusó al canónigo Martín Santángel de haber profanado una hostia consagrada (n.º 128), el asalto de las autoridades municipales a la casa del canónigo Tomás Fort (n.º 129), una violación colectiva (n.º 129), el intento de saqueo que sufrió el depósito catedralicio de objetos de valor pertenecientes a los oscenses que huían de la peste en 1651 (n.º 130), la caza de brujas que

y de su contribución porcentual, señalar qué áreas de la historia han recibido mayor atención y desde qué perspectivas o incluso evidenciar aspectos generales de la investigación como la feminización de la autoría. Sin embargo, considero que el hilo conductor más adecuado es el análisis de las secciones temáticas, por dos motivos: en primer lugar, porque confieren a cada número una narrativa propia y singular, casi de carácter monográfico; en segundo lugar, porque su sucesión temporal manifiesta el cambio de orientación de la revista, o más bien el fortalecimiento progresivo de una tendencia muy significativa.

Los estudios de historia no han respondido a la orientación económico-social inspirada en la Escuela de los Annales que se pretendió imprimir a la revista en la década de los noventa.<sup>4</sup> Durante la segunda mitad del siglo xx el medievalismo fue un ámbito central y prestigioso dentro de la historiografía española, con notable desarrollo metodológico, sólidas escuelas académicas y disciplinas bien consolidadas. Sin embargo, tras la transición democrática perdió ese liderazgo en favor de la historia contemporánea, impulsada por el creciente interés en la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo.

En el siglo xxi este cambio se ha acentuado, especialmente por el impacto de la Ley de Memoria Histórica (2007), que ha facilitado el acceso a nuevas fuentes, promovido el estudio de la represión y favorecido un enfoque centrado en las víctimas y la memoria colectiva. Al mismo tiempo, la ley ha generado debates historiográficos sobre la relación entre historia y memoria y sobre la objetividad del relato histórico. En los últimos números *Argensola* ha publicado una docena de artículos sobre la Guerra Civil —incluidas la situación previa y sus consecuencias—, seis de los cuales corresponden

---

tuvo lugar en Pozán de Vero y su entorno en 1601, presentada en colaboración con Sergio Domper (n.º 133), y la reconstrucción de un intento de robo sacrilego ocurrido en 1641 (n.º 134).

<sup>4</sup> Aunque *Argensola* no se ajustó a esa orientación historiográfica, el IEA sí lo hizo y, de hecho, participó en diferentes simposios y congresos acordes con dicha orientación durante la década de los noventa. A continuación se enumeran esas actividades, con indicación del título y el año de publicación de las actas y los nombres de sus coordinadores: *I Simposio sobre las Relaciones Económicas entre Aragón y Cataluña (siglos xviii-xx)* (1990), con la coordinación de Josep Maria Delgado, Eloy Fernández Clemente, Luis Germán, Vicente Pinilla y Jaume Torras; *Agua y progreso social: siete estudios sobre el regadío en Huesca, siglos xii-xx* (1994), con la coordinación de Carlos Laliena; las jornadas publicadas como *Tierra y campesinado: Huesca, siglos xi-xx* (1996), con la coordinación de Carmen Frías; y *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España: actas del II Congreso de Historia Local de Aragón* (2001), con la coordinación de Carmen Frías y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Después se convocaron reuniones científicas con otros temas con distintos enfoques.

a ayudas del IEA.<sup>5</sup> Por otro lado, si en el siglo XX la investigación era una actividad producida y consumida fundamentalmente en el ámbito académico, en el XXI se ha logrado superar cierta endogamia mediante el puente del turismo cultural. Una muestra del interés social por la Guerra Civil es la contribución de Carlos Escanilla Quirós, que en el número 135 presenta los estragos del conflicto en el frente de Alcubierre a través de sus efectos, aún perceptibles en el patrimonio arquitectónico de la localidad, con vistas a su valoración y su aprovechamiento turístico.

En las últimas décadas la interdisciplina se ha consolidado como uno de los enfoques metodológicos más relevantes, al propiciar la convergencia del conocimiento de especialistas en ámbitos diversos en torno a un tema común. De este modo se estimula la innovación intelectual y se favorecen enfoques integradores que amplían la capacidad explicativa del objeto de estudio. Quien ha congregado a más colaboradores en *Argensola* ha sido, sin duda, José Antonio Cuchí, profesor del Departamento de Ciencias Agrarias y del Medio Natural de la Escuela Politécnica Superior de Huesca, sobre todo gracias a la utilización de un equipo de rayos X con el que se ha analizado la composición de diversas obras del patrimonio artístico oscense entre 2021 y 2024.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Helena Andrés Granel, “Discursos y experiencias femeninas en el anarquismo español: mujeres libres en la retaguardia oscense (1936-1938)” (n.º 116, 2006); Luisa Marco Sola, “¿Es usted un bárbaro?: el debate dentro del catolicismo acerca de la Guerra Civil a un lado y al otro de los Pirineos” (n.º 117, 2007); Iván Heredia Urzaiz, “La aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas en los partidos judiciales de Barbastro, Benabarre, Tamarite, Boltaña y Fraga” (n.º 123, 2013); Francisco Gracia y Gabriela Sierra, “La labor parlamentaria de los diputados oscense durante la II República: el debate político desde el prisma de la provincia de Huesca” (n.º 123, 2013); Diego Gaspar Celaya, “De una guerra a otra: oscenses en la Resistencia francesa (1939-1945)” (n.º 126, 2016); Estefanía Langarita Gracia, “Boira en los corazones: apoyos sociales del franquismo en la Huesca de posguerra (1936-1945)” (n.º 126, 2016).

<sup>6</sup> El primero fue “Nota sobre la piedra de algunas pilas bautismales de las catedrales e iglesias de Aragón” y fue realizado por José Antonio Cuchí y Pilar Lapuente (n.º 126). En los últimos años se han desarrollado diversos trabajos interdisciplinares basados en la aplicación de técnicas de fluorescencia de rayos X (XRF y pXRF), entre ellos el estudio de los pigmentos empleados en la *Cena de Emaús* del Museo Diocesano de Huesca (Blas Matas, Susana Villacampa, Pablo Martín Ramos, Jesús Martín y José Antonio Cuchí) (n.º 131); la caracterización de una colección de azulejos de la misma catedral (Blas Matas, Pablo Martín Ramos y José Antonio Cuchí) (n.º 132); el análisis de un conjunto de altar dorado y esmaltado de la catedral de Huesca (Carolina Naya, Carmen Morte, Pablo Martín Ramos, José Antonio Cuchí, Miguel Ángel Pellicer y María Cinta Osácar) (n.º 132); la aplicación de esta técnica a un cuadro de san Jerónimo del Museo Diocesano de Huesca (Pablo Martín Ramos, José Antonio Cuchí y Blas Matas) (n.º 133); y la determinación de la composición elemental de varias piezas metálicas del Museo de Huesca (María José Arbués, María Alonso, Silvia Abad, Pablo Martín Ramos y José Antonio Cuchí) (n.º 134). Estos trabajos evidencian una fructífera colaboración entre especialistas en arte, patrimonio y ciencias experimentales.

## DIEZ AÑOS MARCADOS POR HOMENAJES A GRANDES FIGURAS DEL ALTO ARAGÓN

Una vez regularizada con la publicación de tres números, *Argensola* estaba ya en condiciones de convertirse en altavoz de uno de los proyectos más ambiciosos, y también de mayor éxito, emprendidos por el IEA en los últimos años tanto en el ámbito de la investigación como en su proyección hacia el gran público. En 2007, coincidiendo con el cuarto centenario de su nacimiento, el Proyecto Lastanosa se propuso recuperar y difundir la figura de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1684), quizá el oscense más universal —que prácticamente no salió de la ciudad—, cuya memoria ha oscilado durante siglos entre la historia y el mito. No era la primera vez que el Instituto se acercaba a su legado: en 1981, y no en 1984 como a veces se ha señalado por error, celebró el tercer centenario de su muerte mediante un ciclo organizado en colaboración con la Comisión de Cultura del Ayuntamiento que tuvo como sedes el Instituto y la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de la Inmaculada durante los meses de noviembre y diciembre de aquel año.<sup>7</sup>

Entre 2005 y 2007, y para estar a la altura del esfuerzo desarrollado por el IEA, *Argensola* dedicó al Proyecto Lastanosa tres números con estudios, noticias y aportaciones multidisciplinares que ayudaron a distinguir la base documental del personaje —la historia— de la construcción legendaria posterior —el mito—. En el número 115 la revista anunció que iba a dedicar sus tres entregas siguientes a *celebrar* a Lastanosa. La “Sección temática” de ese número se presentó con el título “Vincencio Juan de Lastanosa: el personaje y sus obras” y se abrió con un estudio de Fernando Alvira que ofrecía el estado de la cuestión sobre Lastanosa —marcado por el reciente descubrimiento de una falsificación documental— y exponía los objetivos y las futuras actuaciones del Proyecto Lastanosa. A continuación, cinco trabajos abordaron distintas facetas biográficas, culturales y artísticas del personaje. Carlos Garcés estudió la última etapa vital de Lastanosa (1665-1679) destacando su desempeño en cargos públicos, la

---

<sup>7</sup> En él participaron Joaquín Sánchez Tovar, Luis Gracia Vicién, María Isabel Alamañac, María de los Ángeles Campo, José Antonio Llanas Almudévar, Antonio Beltrán y Aurora Egido. En conjunto, se glosó la figura de Lastanosa y su época en función de las perspectivas de investigación de los ponentes; por ello hubo desde un anecdotario del personaje aportado por José Antonio Llanas hasta estudios sobre numismática presentados por Antonio Beltrán y Aurora Egido. Para proporcionar una mejor ambientación a las disertaciones, estas se acompañaron con una breve serie de conciertos ofrecidos por la Coral Oscense y una exposición de motivos relacionados con Vincencio Juan de Lastanosa. Colaboraron el Museo de Huesca, la Biblioteca Pública del Estado en Huesca, el cabildo de la catedral oscense y la parroquia de San Lorenzo (Fontana, 2006: 79).

amplitud de su red cultural y su relación con don Juan José de Austria. En esa línea, José Ignacio Gómez Zorraquino profundizó en los vínculos de Lastanosa con la Compañía de Jesús más allá de la figura de Baltasar Gracián. Agustín Hernando examinó la notable colección bibliográfica y cartográfica reunida por Lastanosa, que contó con piezas procedentes sobre todo de Italia, Francia y los Países Bajos. Finalmente, Miguel López Pérez propuso una interpretación centrada en el afán coleccionista del personaje para presentar su casa, su jardín y su biblioteca como un auténtico gabinete barroco orientado a ofrecer una imagen total del saber y del cosmos. Por mi parte, analicé el programa iconográfico de la capilla de la Piedad de la iglesia de Santo Domingo, cuya rica decoración mural fue ejecutada por los herederos de Lastanosa. Había tanto que contar que ese número inauguró una nueva sección de *Argensola*, el “Boletín de noticias”, que ha continuado a partir de entonces de manera intermitente para informar, con mayor o menor brevedad y más o menos profundidad, de actividades y hallazgos recientes relacionados con algún tema de interés.

El número 116 se centró en “Obras y proyectos de modernización en época de Lastanosa” y combinó estudios históricos de especialistas con aportaciones de equipos multidisciplinares. Natalia Juan examinó el traslado del monasterio de San Juan de la Peña a su nuevo emplazamiento y estudió el informe del estado de las obras redactado en 1686 por Francisco de Artiga. Carlos Garcés analizó el proyecto de construcción de una acequia para trasvasar aguas del Flumen al Isuela que impulsó en 1656 el conde de Huesca —en cuya junta participó Lastanosa— retomando la frustrada mina de Bonés, iniciada en 1602. La investigación se completó con el relato del hallazgo de dicha mina por el equipo integrado por José Antonio Cuchí, Carlos Garcés, José Luis Villarroel, Santiago Fábregas, Rocío Hurtado y Julio Bernués. Por mi parte, continué el estudio de la actividad desarrollada en el convento de Santo Domingo desde el siglo XVI hasta su desaparición, que tuvo lugar en 1840, destacando la profunda transformación emprendida hacia 1560 para adaptarlo a la reforma impulsada dentro de la orden dominica.

El número 117 iba a publicar las ponencias de la conferencia internacional *Lastanosa: arte y ciencia en el Barroco*, celebrada del 29 de mayo al 2 de junio de 2007 y organizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses bajo la dirección de Miguel López y Mar Rey, como cierre de los actos del homenaje a Lastanosa. Sin embargo, el éxito del encuentro animó a sus directores a proponer que Cambridge University Press asumiera la publicación y, aunque la iniciativa no prosperó, el IEA preparó un excelente

volumen con todo el material generado en las diferentes sesiones del congreso, cuidadosamente adaptado y revisado. Por ello, se organizó con cierta urgencia una “Sección temática” para *Argensola*, que, fiel al compromiso previo, volvió a dedicar un número a Lastanosa con el título “Lastanosa, entre la historia y el mito”. El objetivo era cumplir una de las metas centrales del Proyecto Lastanosa: distinguir la vertiente auténtica del personaje, basada en documentos fiables, de la legendaria, fruto de la fabulación, que durante mucho tiempo se tuvo por totalmente verosímil y, en consecuencia, por cierta. La sección se compuso con trabajos de Pablo Cuevas —sobre Catalina, la hija de Lastanosa que ingresó en el convento de carmelitas descalzas de Huesca—, José Ignacio Lorenzo —sobre los restos momificados de los hermanos Lastanosa hallados en sus respectivos sepulcros—, Carlos Garcés —sobre Juan Judas, el nieto de Lastanosa autor de la falsificación— y yo misma —sobre la empresa familiar de los Lastanosa y la reinterpretación del erudito oscense en su etapa de madurez—. Otras aportaciones al tema, a cargo de Susana Villacampa, Carlos Garcés y José María Lanzarote y José María Nasarre, se organizaron en el “Boletín de noticias” y la “Sección abierta”. Así se conformó un homenaje amplio y multidimensional que reflejó el éxito del Proyecto Lastanosa y su impacto tanto en la investigación como en la divulgación cultural. Por lo que respecta a *Argensola*, ni se notó que fue un número —como otros muchos que vendrían después— totalmente improvisado.

A partir de ahí se sucedieron números temáticos centrados en grandes referentes del Alto Aragón: el dedicado a san Lorenzo (2008), el de homenaje a los hermanos Argensola (2009) y los monográficos sobre Valentín Carderera (2010), Joaquín Costa (2011) y Ramón Acín (2013). En todos los casos, *Argensola* publicó investigaciones que, como se ha señalado de forma general, surgieron de congresos, exposiciones y programas divulgativos del Instituto que reforzaron su papel como espacio de difusión científica y de conexión entre investigación y sociedad.

El número 118 (2008) se dedicó al 1750.<sup>o</sup> aniversario de la muerte de san Lorenzo y la “Sección temática” llevó por título “Lorenzo, santo y patrón”. En su trabajo, Carlos Garcés situó el origen de la creencia en el nacimiento oscense del santo en el siglo XIII, idea difundida por Gonzalo de Berceo y respaldada en la ciudad con la fundación de iglesias y cofradías. María Esquíroz Matilla cuantificó la intensidad de la devoción laurentina a través de los legados de plateros desde el siglo XVI, mientras que Susana Villacampa Sanvicente estudió la proyección del culto en la catedral, materializado en los bustos relicarios de la familia laurentina realizados tras la llegada de

reliquias en los siglos XVI y XVII. Mi contribución se centró en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo y en la decoración de su bóveda, donde Lorenzo Agüesca en 1659 exaltó sobremanera a los benefactores Tomás y Faustino Cortés. Además, el “Boletín de noticias” y la “Sección abierta” recogieron estudios relacionados con san Lorenzo y Lastanosa, lo que completó el enfoque temático del volumen.

El número 119 (2009) de *Argensola* fue muy especial, ya que se dedicó a los hermanos que dan nombre a la revista: desde la introducción lo señalé como “Más Argensola que nunca”. En él se recogieron las ponencias presentadas en las jornadas *Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, celebradas del 18 al 20 de noviembre de 2009 en Huesca y Barbastro bajo la dirección de Aurora Egado y la coordinación de José Enrique Laplana para conmemorar el 450.º aniversario del nacimiento de los Argensola.

A continuación, como he señalado, la revista dedicó las secciones temáticas de tres números a homenajear a otras tantas figuras de especial relevancia: Valentín Carderera (n.º 120, 2010), Joaquín Costa (n.º 121, 2011) y Ramón Acín (n.º 123, 2013). La correspondiente a Carderera recogió las conferencias del ciclo *Romanticismo y patrimonio en el siglo XIX: Valentín Carderera, dibujante, arqueólogo y coleccionista*, que se acompañó de la exposición *La construcción del pasado nacional: iconografía española de Valentín Carderera*, todo ello organizado con la colaboración de Ibercaja, el Museo de Huesca y la Diputación Provincial de Huesca. El primer centenario de la muerte de Joaquín Costa se conmemoró con actividades y publicaciones, patrocinadas por el Gobierno de Aragón, que evidenciaron la vigencia de su obra. En cuanto a Ramón Acín, el 125.º aniversario de su nacimiento se celebró con un programa divulgativo que incluyó conferencias, actividades en institutos y la exposición *Ramón Acín: geometría del hombre sin aristas* en el Museo de Huesca con el objetivo de acercar su obra al público joven de manera didáctica.

En el caso de Valentín Carderera sobresale el análisis de José María Lanzarote de unas vistas de Huesca —conservadas en el Museo Lázaro Galdiano— que muestran su patrimonio amenazado tras la desamortización de Mendizábal, así como el de la *Iconografía española* (1855-1864), donde Carderera recreó la imagen de sus monarcas a partir de las figuras esculpidas en sus sepulcros. Por su parte, María de la Paz Cantero y Julio Ramón estudiaron la participación del oscense en la formación del Museo de Huesca como reflejo de su permanente vinculación con la ciudad.

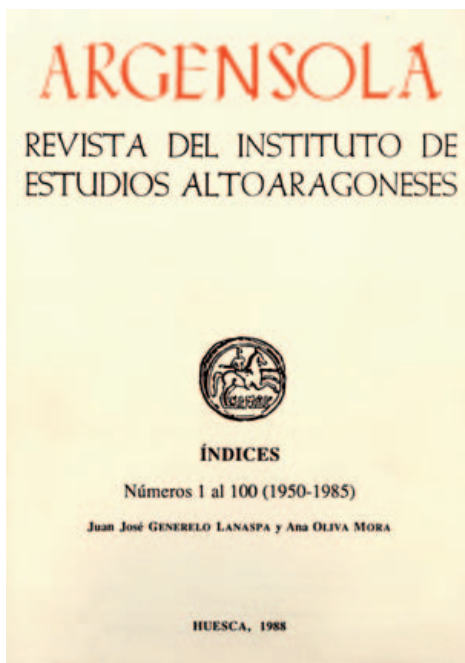
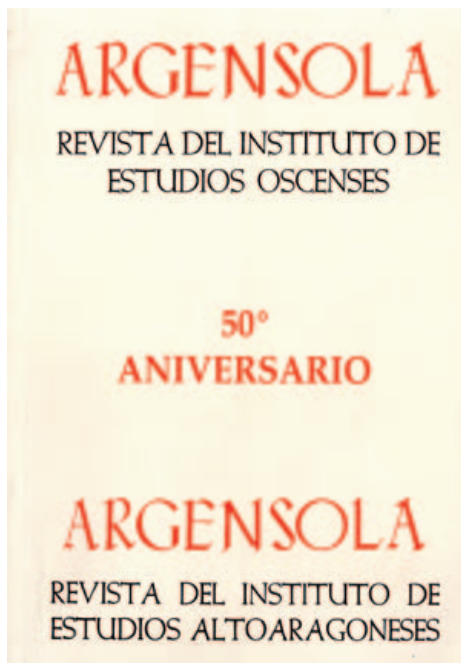
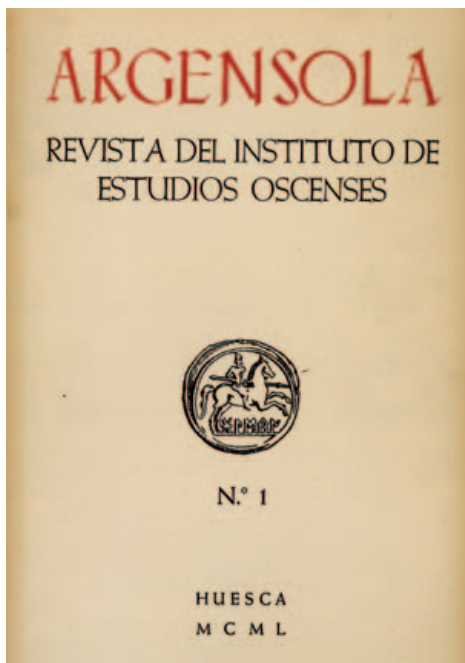
Al hilo de la ampliación de los regadíos que tanto anhelaba Joaquín Costa, José Luis Conte estudió el azud —hoy parcialmente derrumbado— construido en el río Alcanadre a su paso por Abiego para alimentar un molino y Carlos Garcés, Julio Bernués y José Antonio Cuchí analizaron el azud del Isuela destinado al abastecimiento de riego de la ciudad. Finalmente, Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia, centrado en la historia más reciente, inventarió el centro de interpretación sobre colonización agraria de Sodeto, fundado en 1955, en el contexto de la posguerra y de las actuaciones vinculadas al canal de Monegros para la creación de nuevos pueblos en tierras de regadío.

Por último, en la “Sección temática” dedicada a Ramón Acín, Fernando Alvira explicó la progresiva puesta en valor de su figura a partir de las diferentes exposiciones organizadas en torno a su obra. La primera de ellas, celebrada en 1977, fue promovida por la Diputación Provincial de Huesca y por el todavía entonces Instituto de Estudios Oscenses. Las facetas más importantes de la trayectoria vital de Acín fueron recreadas en un texto de Víctor Pardo, elaborado al hilo de la citada exposición *Ramón Acín: geometría del hombre sin aristas*, donde se entretreje la vida del poliédrico artista con varias décadas decisivas de la historia de España. Además, Víctor Juan y José Luis Calvo Carilla examinaron sus facetas de pedagogo y escritor.

Estos homenajes de *Argensola* marcaron una década en la que la revista consolidó su función como memoria cultural del Alto Aragón y como plataforma para estudios históricos y biográficos de referencia.

### LA ORIENTACIÓN HACIA EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO Y, FINALMENTE, EL CAMBIO DE NOMBRE DE *ARGENSOLA*

El número 122 (2012) celebró los diez primeros volúmenes de *Argensola* bajo mi dirección con una “Sección temática” dedicada al patrimonio altoaragonés y a su proyección futura. En ella se subrayaba que buena parte de los trabajos de la revista se centraban en la protección, la valorización y la difusión de ese legado, especialmente relevante en un contexto global donde lo local aporta identidad propia: lo que antaño se consideraba despectivamente marginal y *provinciano* se valora ahora por su contribución al conjunto y se reivindica como *glocal*. El número recogía, además, iniciativas ejemplares de recuperación y divulgación como la labor de la asociación Amigos de Serrablo o la difusión del románico aragonés a través de un blog impulsado



por Antonio García Omedes, trabajo reconocido con el ingreso de su responsable en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Desde hace más de quince años la revista *Argensola* ha reforzado su vocación de estudio, protección y difusión del patrimonio del Alto Aragón con números dedicados a temas como el ferrocarril, los fotógrafos viajeros, la catedral de Huesca, la restauración del salón del Tanto Monta del antiguo obispado o el patrimonio mueble e inmaterial. Paralelamente, ha recogido conmemoraciones, homenajes institucionales y reflexiones sobre episodios recientes —desde la memoria de la Guerra Civil hasta la pandemia—, siempre en diálogo con la actividad del IEA y con el entorno cultural oscense. Veámoslo con un poco más de detalle.

El número 124 (2014) se dedicó al ferrocarril como símbolo del progreso del siglo XIX y motor de transformación social. Sin embargo, en el Alto Aragón el impacto del camino de hierro fue limitado, pues Huesca se conectó en 1864 a la línea Madrid – Barcelona únicamente mediante el ramal de Tardienta, sin quedar integrada plenamente en las grandes redes ferroviarias. Por otra parte, tampoco se consolidó la deseada comunicación directa con Francia, para la que se construyeron el túnel internacional y la monumental estación internacional de Canfranc. El volumen abordó además la problemática del patrimonio ferroviario e industrial. La reciente rehabilitación de la histórica estación de Canfranc, a la que siguió la apertura del Royal Hideaway Hotel —inaugurado en 2023 por el Barceló Hotel Group—, constituye una de las iniciativas más ambiciosas llevadas a cabo para la recuperación y la reutilización del patrimonio. En la “Sección temática” del número 124 participaron Julio Alvira, Alberto Sabio y Pilar Biel.

La extensa sección “Pintores y fotógrafos viajeros con el Alto Aragón como trasfondo” del número 125 (2015) de *Argensola* analizó el viaje como experiencia de vida y como forma de descubrir el territorio, que es percibido de manera distinta por quienes lo visitan y por quienes lo habitan. El punto de partida fue un ciclo de conferencias organizado por el IEA, *Los primeros fotógrafos viajeros por el Alto Aragón*, que tuvo lugar en marzo de 2015 bajo la coordinación de Juan José Generelo. El Alto Aragón fue visto por los pintores románticos desde las perspectivas de lo sublime y lo pintoresco, una mirada que pervivió en los primeros fotógrafos viajeros. Estudios posteriores como los dedicados a los fotógrafos franceses o al entorno del balneario de Panticosa —desde Charles Clifford hasta Lucas Cepero— muestran la evolución del

uso de la fotografía, primero utilizada con fines científicos y cartográficos y más tarde vinculada al turismo y al prestigio social de esos espacios. De todo ello se ocuparon Raquel Gallego, Juan Ignacio Bernués, Ramón Lasaosa y José Antonio Hernández.

La “Sección temática” del número 127 (2017), “La catedral de Huesca a fines del siglo xv: una memoria recuperada”, recogió el proceso de habilitación del emblemático salón del Tanto Monta del antiguo palacio episcopal de Huesca, restaurado en dos fases a lo largo de casi una década bajo la dirección de Ana Carrassón, técnica del Instituto del Patrimonio Cultural de España. El salón, integrado hoy en el recorrido del Museo Diocesano de Huesca, reunió estudios sobre su historia, sus transformaciones y su restauración junto con investigaciones sobre el lema “Tanto monta”, la relación de la familia Espés con los soberanos aragoneses y el tejazoz de la catedral, interpretado como parte del programa simbólico promovido por el obispo Antón de Espés a finales del siglo xv. Los respectivos estudios estuvieron a cargo de Susana Villacampa, Carlos Garcés y yo misma.

De las obras arquitectónicas se pasó al patrimonio mueble en 2018. Ese año se conmemoró el 25.º aniversario de la exposición *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (año jacobeo 1993), organizada por el Gobierno de Aragón y la Diputación Provincial de Huesca en Jaca y Huesca. La “Sección temática” del número 128 de *Argensola*, titulada “Aportaciones al estudio del arte altoaragonés”, reunió seis artículos que evidenciaron el crecimiento del interés por el patrimonio desde aquella magna muestra. Juan Ramón Ugarte estudió un capitel de la catedral de Roda de Isábena que identificó como el de la rama dorada de Eneas; Samuel García atribuyó dos imágenes medievales de la ermita de las Mártires a Guillermo Inglés, escultor del siglo xiv activo en Huesca; Carlos Garcés, Elena Aquilué, Rosa Abadía y yo analizamos el retablo de san Orencio de la iglesia de San Lorenzo, con pintura de Pedro Núñez, y yo en solitario el retablo mayor laurentino, obra de Sebastián de Ruesta y Pascual Ramos. Para la época contemporánea, Fernando Alvira y Miguel Ángel Alvira reivindicaron la producción del jesuita Martín Coronas, mientras que Roberto Anadón y Ana Isabel Serrano estudiaron los órganos históricos de la Jacetania.

En 2021 (n.º 131) *Argensola* dedicó su “Sección temática” a la catedral de Huesca para conmemorar el trigésimo aniversario de la obra *Historia de la catedral de Huesca* (1991), de Antonio Durán Gudiol. Cielo Entrena ofreció una reconstrucción gráfica del proceso constructivo y de las sucesivas modificaciones que ha sufrido la fachada

catedralicia desde 1369 hasta la actualidad y Antonio Naval planteó una hipótesis sobre la ubicación de la antigua mezquita que fue derribada en el siglo XIV. Julia Justes resumió los hallazgos de más de diez años de excavaciones, mientras que Susana Villacampa analizó los azulejos históricos y el primer pavimento de mármol de la catedral. Este estudio se complementó con el análisis de una muestra de seis azulejos realizado mediante un equipo portátil de fluorescencia de rayos X (XRF), técnica no invasiva aplicada por Blas Matas, José Antonio Cuchí y Pablo Martín Ramos, y otro equipo interdisciplinar examinó con la misma técnica un cáliz dorado de 1807. Yo investigué la temática subyacente en el retablo de la capilla de santa Ana, encargado por Martín de Santángel hacia 1522 a Damián Forment.

La “Sección temática” del número 132 (2022) se compuso “En homenaje al IV centenario de las Miguelas en Huesca”. Con la colaboración de la comunidad carmelita, María Jesús Torreblanca recorrió la historia del convento y señaló el papel del concejo en su conservación y su restauración. Jesús Tejada, por su parte, presentó el diseño de la renovación del entorno y la restauración de la iglesia que tuvieron lugar entre 1980 y 1983, intervenciones que fueron promovidas por el Ayuntamiento de Huesca para mejorar la zona urbana y el propio monumento. María Blanca de la Eucaristía Barril y Elena Carreño detallaron las adaptaciones realizadas en el convento desde el siglo XIX hasta la actualidad para mejorar su habitabilidad y adecuarlo a las necesidades de la comunidad. Finalmente, mi aportación, incluida en el “Boletín de noticias”, retomó aspectos ya abordados en mi tesis doctoral, en particular la razón de la ausencia de claustro en el convento carmelita y las circunstancias que atravesó la casi centenaria Ana Santapáu para llevar a cabo su fundación.

Todo lo anteriormente reseñado condujo a un cambio significativo en 2023: *Argensola* dejó de publicarse como *Revista de Ciencias Sociales* para adoptar el subtítulo *Revista de Historia, Arte y Patrimonio*. En la presentación del nuevo nombre se subrayó la importancia de estudiar y analizar de manera conjunta el patrimonio inmaterial y el material, pues, casi del mismo modo que el alma da vida al cuerpo, las expresiones culturales de un pueblo —su patrimonio inmaterial— configuran y sostienen su patrimonio material. En esta línea, el patrimonio se concibe como un instrumento esencial de investigación, memoria y proyección cultural del territorio.

Para subrayar esa ineludible conexión, *Argensola* ofreció una “Sección temática” titulada “La estela de lo sobrenatural” con una doble dedicatoria: al Museo de Huesca y

a la actividad del IEA denominada *Noches Mágicas*. En 2023 el Museo de Huesca cumplió ciento cincuenta años y las Noches Mágicas, creadas por iniciativa de Bizén d'o Río en 1997, celebraron su vigesimosexta y última edición bajo la dirección de Ángel Gari Lacruz como responsable del Área de Ciencias Sociales del Instituto. La sección reunió investigaciones sobre patrimonio material e inmaterial. Con motivo del aniversario del Museo de Huesca, Paula Canales presentó la colección de arte egipcio formada a partir de los donativos de Gabriel Llabrés y Joaquín Lizana. Asimismo, María José Arbués, María Alonso, Silvia Abad, Pablo Martín Ramos y José Antonio Cuchí destacaron la idoneidad de la fluorescencia de rayos X para la autenticación de piezas ibéricas, romanas, medievales y egipcias. En relación con la temática de las Noches Mágicas, se incluyeron artículos de Gerard Romeu, que abordó el estudio de las tres defensas de las casas altoaragonesas; Gabriel Sanz, que analizó algunas oraciones ribagorzanas transmitidas oralmente, y Carlos Garcés y Sergio Domper, quienes documentaron una caza de brujas que tuvo lugar en Pozán de Vero en 1601.

El número 134 (2024) recreó aspectos muy significativos de la Semana Santa del Alto Aragón a través de la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, que reunió más de veinticinco piezas litúrgicas y paralitúrgicas organizadas en dos ejes: las vestiduras diseñadas a comienzos del siglo xx por el jesuita Martín Coronas Pueyo para los grupos procesionales y los monumentos donde se instalaba la reserva eucarística el Jueves Santo. Susana Villacampa Sanvicente destacó los monumentos, poco estudiados, de Bolea y Alquézar, así como el que hizo el pintor Tomás Peliguet en 1561-1563 para la catedral de Huesca; por su parte, Selena Sánchez reconstruyó este y el construido por Jusepe Garro en 1608 a partir de los contratos suscritos para su realización. Fernando Alvira abordó las propuestas de renovación historicista de los monumentos pascuales planteadas por el pintor Félix Lafuente Tobeñas en el siglo xix. Finalmente, Carmen Zabala y Jorge Ramón analizaron el patrimonio inmaterial ligado a la Semana Santa oscense, en el que destaca la figura de Celestino Vila de Forns (1830-1915), maestro de capilla y prior de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz que reorganizó la procesión del Santo Entierro, restauró pasos y encargó un nuevo cristo yacente en 1865.

En los últimos años, solo las secciones temáticas de tres números de la revista han abandonado la línea general relacionada con el patrimonio para atender determinados compromisos ineludibles o para dar respuesta a circunstancias extraordinarias. En 2016 *Argensola* dedicó la suya, “Y después de la guerra...”, a la memoria de los

fusilados en Huesca durante la Guerra Civil y la posguerra. El 23 de agosto de 2016 se colocó en la tapia del cementerio de Huesca una placa con los nombres de más de quinientos oscenses que perdieron la vida en uno de los capítulos más oscuros de la historia de España. La “Sección temática” se compuso de tres artículos, dos de ellos derivados de ayudas de investigación del IEA. El trabajo de Estefanía Langa-rita analizó el fracaso de las columnas republicanas catalanas en su intento de tomar Huesca y la tensión generada por la delación entre vecinos, que se tradujo en casi mil fusilamientos en la provincia entre 1936 y 1946. Por su parte, la investigación de Diego Gaspar se centró en los oscenses que se refugiaron en Francia, muchos de los cuales fueron separados de sus familias y enviados a las Compañías de Trabajadores Extranjeros o a la Legión Extranjera (de los más de doscientos cincuenta que participaron en la resistencia, solo la mitad fueron reconocidos oficialmente por la Francia libre). Por último, Noelia Mancilla estudió la represión ejercida sobre las mujeres ligadas a hombres de izquierdas y señaló que doscientas veinticuatro altoaragonesas fueron sancionadas por su vínculo familiar.

En 2019, con motivo del 70.<sup>o</sup> aniversario del IEA, *Argensola* dedicó un número especial a la institución. La ocasión sirvió también para destacar los veinte años de Fernando Alvira Banzo como director, cargo que dejó poco después. En su artículo, concebido a modo de memoria, presentó el resultado de su gestión: un instituto consolidado, estructurado —pero al mismo tiempo flexible para adaptarse a las exigencias de una sociedad compleja y cambiante— y capaz de seguir cumpliendo su objetivo de promover la investigación y la difusión del conocimiento del Alto Aragón.

En el número 130 (2020) *Argensola* se refirió a la pandemia de COVID-19 cuando todavía era pronto para conocer la naturaleza y la profundidad de los cambios que provocaría. Entonces se aprovechó esa situación dura e incierta para reflexionar sobre la vida tradicional de los hombres y las mujeres del Alto Aragón. En la “Sección temática”, que llevó por título “De la resistencia a la superación”, María Dolores Barrios mostró que conocer la realidad de las mujeres altoaragonesas de la Edad Media exige reconstruir su historia a partir de indicios dispersos y analizó el fenómeno de las donadas, mujeres que se entregaban a instituciones religiosas movidas, en muchos casos, por el desamparo y la necesidad de protección. En contraste, la actividad profesional masculina dejó huellas más visibles. En este sentido, Carlos Garcés y Juan Antonio Díaz estudiaron las trayectorias y los vínculos familiares de varios miembros de la familia Ruesta dedicados a la construcción que destacaron en Huesca en el

siglo XVII. Todavía en el XX el reconocimiento social era mucho más accesible para los hombres, como se aprecia en el caso de la pintora Ángeles Santos, cuya etapa oscense (1939-1948) y cuya evolución artística fueron analizadas por Luisa Monerri.

### CÓMO ES Y CÓMO HA CAMBIADO ARGENSOLA

Durante los primeros años del siglo XXI *Argensola* se siguió comercializando en papel, hasta que en 2015 (n.º 125) su contenido se alojó en la web del IEA gestionada a través la plataforma Open Journal Systems (<https://revistas.iea.es>), que había empezado a funcionar en 2014 con la publicación digital de *Alazet* y *Bolskan*. Desde entonces la revista puede consultarse, descargarse e imprimirse directamente desde esa plataforma, que también permite acceder a todos los artículos publicados desde 1950. Sin embargo, no es estrictamente una revista electrónica, pues sigue manteniendo el formato tradicional, con su paginación y su división en apartados. Por ello, también se comercializa en versión impresa bajo demanda, con tiradas muy cortas —entre veinte y cincuenta ejemplares—, según el interés que pueda suscitar la “Sección temática” y las posibilidades de venta. Como consecuencia de esta doble modalidad de difusión, *Argensola* cuenta con el ISSN 0518-4088 para la versión impresa y el ISSN-e 2445-0561 para la versión digital en acceso abierto.

Por otro lado, como se ha señalado, en el número 133 la revista dejó de presentarse oficialmente como publicación de ciencias sociales para reconocerse como una revista de historia, arte y patrimonio y asumir de manera más consecuente sus temas. Finalmente, en el 135 se ha eliminado también de las normas la mención a las ciencias sociales, ámbito que, en sentido estricto, la revista solo había cultivado de manera continuada en el campo de la historia.

La extensión de los originales se ha mantenido con pocos cambios a lo largo del tiempo. En sus inicios y hasta el número 121, cuando el papel era todavía el medio preferente para la presentación de los trabajos, los artículos se limitaban a un máximo de cuarenta páginas en formato DIN A4, mecanografiadas e impresas a doble espacio. A partir del 122 la revista adoptó el sistema de cómputo propio del medio digital y fijó un límite de setenta mil caracteres, incluidos los pies de las ilustraciones. Se estableció esta extensión por situarse dentro del rango habitual de las revistas de humanidades, ya que permite desarrollar argumentos complejos con un aparato crítico suficiente sin caer en la dispersión, lo que la hace idónea, por ejemplo, para la presentación de

trabajos derivados de las ayudas de investigación del IEA. No obstante, después se introdujeron algunos ajustes. Para dar cabida a un mayor número de estudios sin encajear excesivamente la edición, entre los números 127 y 130 se redujo el máximo a cincuenta mil caracteres y veinticinco ilustraciones. Más tarde, sin embargo, se aumentó el número de ilustraciones permitidas y se recuperó el límite de setenta mil caracteres para el texto, un umbral que se mantiene dentro de los estándares habituales de las revistas académicas del área y favorece la exposición de investigaciones sólidas sin tratamientos excesivamente extensos. El objetivo es equilibrar la profundidad analítica y la coherencia argumentativa con la viabilidad editorial.

El modo de presentar las imágenes también se ha ido adaptando a las nuevas tecnologías. Inicialmente las ilustraciones se aceptaban en soporte físico —diapositivas, papel fotográfico o material magnético—, debidamente identificadas con pies claros y concisos y con indicación precisa de su ubicación. Con el tiempo, aunque se mantuvieron los requisitos de identificación, procedencia y titularidad de las imágenes, así como la obligación de gestionar los permisos necesarios para su publicación, el formato digital se convirtió en el preferente.

### LOGROS CONSEGUIDOS Y RETOS PENDIENTES

Al hacer balance de estos veinticinco años de *Argensola* es inevitable reconocer algunas sombras, pero también valorar los logros. La revista ha respondido a las expectativas y a las necesidades de la investigación sobre historia, arte y patrimonio generadas en el ámbito del IEA y ha alcanzado satisfactoriamente los estándares propios de una revista académica de investigación local de calidad:

- a) Ha mantenido su periodicidad anual sin incurrir en retrasos, suspensiones o demoras, circunstancias que tanto perjudican a este tipo de publicaciones, pues rompen la seriación y dificultan que los trabajos puedan computar adecuadamente a favor de sus autores, muchos de ellos vinculados al ámbito académico y necesitados de ver publicado el fruto de sus investigaciones en un plazo razonable.
- b) Por otro lado, quizá porque la revista ha mantenido siempre su puntualidad anual, nunca han faltado originales. Junto a los trabajos elaborados por quienes han recibido ayudas de investigación del IEA, la revista ha acogido

artículos de profesionales de instituciones culturales —archivos y museos—, de becarios y profesores universitarios —principalmente de la Universidad de Zaragoza— e incluso de investigadores jubilados que han podido dedicar más tiempo a sus estudios.

- c) Además, la revista ha consolidado su lugar dentro de las publicaciones del IEA al centrarse en el ámbito de la historia, el arte y el patrimonio. Aunque no se define por una vocación social, su orientación contribuye de manera decisiva a preservar y a dar a conocer, en un mundo cada vez más globalizado, la historia, la identidad y la herencia patrimonial del Alto Aragón, reforzando así su utilidad y su compromiso con el territorio.

### *ARGENSOLA Y YO*

Me resulta difícil explicar mi relación con *Argensola*, que ha ido cambiando con los años, pues lo que empezó casi como un idilio —por el impulso y la intensidad de los inicios— se ha convertido con el tiempo en una relación adulta hecha de compromiso, aprendizaje y responsabilidad. Para ser sincera, no sé si es del todo adecuado abordar un asunto tan personal en este ejercicio de homenaje a la publicación; si lo hago es para señalar la huella más importante que ha dejado en mí la revista, ya que, más allá de mi trabajo como directora, en el marco seguro de sus páginas he madurado como historiadora. A los académicos se nos pide publicar en medios totalmente ajenos a nuestro ámbito laboral y de relaciones para garantizar la objetividad y la calidad científica de nuestra producción mediante sistemas de evaluación ciega. Sin embargo, y lo sé por propia experiencia, esos procesos no siempre garantizan lo que para mí siempre ha sido lo fundamental: aprender y aportar conforme avanzaba en la investigación.

Podría hacer aquí un recuento ordenado de mis trabajos, pero prefiero evocar las preguntas que han generado las reflexiones más profundas, los cambios de mirada y los aprendizajes más significativos. La base de mi trabajo, sobre todo al comienzo, fue mi tesis doctoral sobre la arquitectura religiosa de la Huesca del siglo XVII, de la que en su momento solo se publicó la parte referente a las clausuras femeninas. Ese fue el origen de los estudios que preparé para la revista sobre capillas y retablos de iglesias como la catedral, San Pedro el Viejo o San Lorenzo, aunque con un enfoque muy distinto. En la tesis me ocupé sobre todo de documentar los procesos constructivos y de reconstruir, mediante descripciones, unas obras que en su mayoría habían desaparecido por

completo y de las que no quedaba siquiera documentación gráfica. Dedicué muchos años a una investigación que me hacía añorar lo perdido y, a la vez, me sumergía en una documentación importantísima, pero que casi nunca revelaba las ideas, los deseos y los proyectos implícitos en las obras. Como lo que más me interesaba era conocer lo que realmente animaba la producción artística, al terminar la tesis me prometí a mí misma no volver a llevarme la contraria.

La mayor parte de mis artículos publicados en *Argensola* analizan las obras en el contexto histórico y personal de quienes las encargaron y las realizaron. En un largo recorrido por el arte oscense algunos trabajos han marcado el camino. Después de estudiar la capilla y el jardín de Vincencio Juan de Lastanosa en el contexto de su centenario, pude abordar en el número 118 (2008) la bóveda de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo, un proyecto que había acariciado durante mucho tiempo pero que siempre aplazaba porque no me sentía suficientemente preparada. Hoy releo ese trabajo con incomodidad, pues estoy convencida de que podría hacerse mejor. Sin embargo, lo aprendido en aquel ensayo me sirvió para abordar otras muchas obras de temática religiosa en las que, más que las Escrituras o la hagiografía, resulta decisiva la emulación del mundo antiguo mediante el grutesco o la emblemática para legitimar, en un horizonte moral, situaciones históricas concretas, porque —y eso también lo aprendí con ese trabajo— la historia y los lenguajes de cada época son más valiosos cuanto más nos ayudan a entender y resignificar el presente.

En cuanto a la metodología, el deseo de alcanzar resultados satisfactorios me reafirmó en la obligación de empezar siempre por el principio, por la correcta interpretación de los motivos —de ahí la importancia de contar con buenas fotografías—, y sobre todo de partir del conocimiento directo de las obras, porque, como recordaba Gonzalo Borrás, nada sustituye a la contemplación directa del arte. Tras visitar varios monumentos en 2019, gracias al programa turístico de la Hoya de Huesca Puertas Abiertas, traté de reconstruir la iconografía del desaparecido sepulcro de Alfonso I el Batallador, analicé la temática de la pintura mural de la iglesia de San Miguel de Barluenga y realicé mi primera aproximación a la capilla de san Victorián de San Juan de la Peña (n.º 129, 2019, y n.º 130, 2020). Descubrí también que algo tan polisémico como las imágenes resulta especialmente esquivo fuera de su contexto. Por eso algunos de mis trabajos sobre la capilla o el jardín de Lastanosa derivan directamente de los documentos exhumados para mi tesis y otros —como los dedicados al alfarje de los Azlor (n.º 126, 2016), el tejazoz de la catedral (n.º 127, 2017) o los retablos de

santa Ana y de la Epifanía (n.º 131, 2021, y n.º 132, 2022)— los he abordado después de las investigaciones previas de Carlos Garcés, que aportaban los datos necesarios para conocer su cronología o revelaban circunstancias históricas especialmente relevantes para comprenderlos en sus detalles y en su conjunto.

Por la necesidad de compaginar la investigación realizada para *Argensola* con otras muchas actividades, he tenido que dejar y retomar los trabajos una y otra vez, lo que me ha hecho entender que cada mirada importa. Uno cambia, y al hacerlo cambia también la perspectiva desde la que observa las obras y, por lo tanto, la manera en que las interpreta. Así, con el tiempo, comprobé que cualquier decoración, por pequeña o simple que parezca, puede estar cargada de significado, y llegué a advertir que muchos mensajes recurren a temas religiosos para hablar de política, facciones, partidos y opiniones muy concretas. Desde el punto de vista temático, quizá el gran descubrimiento a nivel personal han sido la presencia y la particular representación del colectivo judío en ciertas obras medievales, la construcción de imágenes deshumanizadas utilizadas por diferentes colectivos para advertir de la supuesta amenaza que representaban los judíos para la estabilidad de la comunidad cristiana según la perspectiva de la época.

Con el paso del tiempo he comprendido que mi relación con la revista no debe medirse solo por los trabajos publicados, sino también por todo lo que me ha enseñado a mirar, a pensar y a escribir. *Argensola* ha sido para mí un espacio de aprendizaje sostenido, de libertad intelectual y de responsabilidad compartida, porque, al final, escribir en *Argensola* ha sido una forma de trabajar, desde la investigación, por el conocimiento y la proyección cultural del Alto Aragón.

### **ARGENSOLA: PRESENTACIONES Y SECCIONES TEMÁTICAS (N.ºS 112-134)**

Número (año)	Presentación	Sección temática
112 (2002)	La responsabilidad de continuar	
113 (2003)	Nueva etapa para una nueva revista	Historiografía altoaragonesa
114 (2004)	El Círculo Oscense: todo un símbolo que celebrar y conservar	El modernismo en Aragón
115 (2005)	<i>Argensola</i> celebra a Lastanosa	Vincencio Juan de Lastanosa: el personaje y sus obras
116 (2006)	La Huesca de Lastanosa	Obras y proyectos de modernización en época de Lastanosa

Número (año)	Presentación	Sección temática
117 (2007)	Un gran año para Lastanosa	Lastanosa, entre la historia y el mito
118 (2008)	Ad honorem sancti Laurentii	Lorenzo, santo y patrón
119 (2009)	Más <i>Argensola</i> que nunca	Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola
120 (2010)	Descubriendo, todavía, a Valentín Carderera	Un ilustre oscense en el complejo siglo XIX español
121 (2011)	El tiempo de Joaquín Costa	Los riegos, estrategia de vida
122 (2012)	La nueva <i>Argensola</i> cumple diez números	El patrimonio altoaragonés: pasado y futuro de un legado
123 (2013)	El fascinante universo vital de Ramón Acín	Ramón Acín: 125.º aniversario de su nacimiento
124 (2014)	Huesca y el ferrocarril: ciento cincuenta años de ilusiones	El ferrocarril: un avance técnico y una revolución social
125 (2015)	El viaje como impulso creativo para el artista	Pintores y fotógrafos viajeros con el Alto Aragón como trasfondo
126 (2016)	Huesca en tiempo de paz y en tiempo de guerra	Y después de la guerra...
127 (2017)	Y por fin el Tanto Monta	La catedral de Huesca a fines del siglo XV: una memoria recuperada
128 (2018)	Veinticinco años de <i>Signos</i>	Aportaciones al estudio del arte altoaragonés
129 (2019)	Que veinte años... ¿no es nada?	Instituto de Estudios Altoaragoneses: setenta años
130 (2020)	¿El año que cambió el mundo?	De la resistencia a la superación
131 (2021)	La gran <i>Historia de la catedral de Huesca</i> (1991) de Antonio Durán Gudiol	La catedral de Huesca: historia, arte y patrimonio treinta años después
132 (2022)	Huesca: una historia que no cesa	En homenaje al IV centenario de las Migueles en Huesca
133 (2023)	La magia del encanto	La estela de lo sobrenatural
134 (2024)	<i>Argensola</i> , a un paso de los setenta y cinco	La Semana Santa oscense, motivo de exposición
135 (2025)	Resurgir de las cenizas	San Juan de la Peña, trescientos cincuenta años después del incendio que lo cambió todo

**TRABAJOS APOYADOS CON AYUDAS DE INVESTIGACIÓN DEL IEA  
PUBLICADOS EN ARGENSOLA**

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Número (año)</i>	<i>Páginas</i>	<i>Año de la ayuda</i>
Covadonga Martínez Martínez	Ricardo Compairé Escartín (1883-1965), fotógrafo de lo cotidiano	114 (2004)	277-290	2001
Juan José Nieto Callén y José María Sánchez Molledo	Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración	114 (2004)	371-389	2001
Antonia Buisán Chaves y Susana Villacampa Sanvicente	Reflexiones tras la renovación del inventario del Museo Diocesano de Huesca	115 (2005)	221-244	2001
Germán Navarro Espinach y Daniel González Segura	Aproximación a las condiciones de vida de los artesanos del norte de Aragón durante la Edad Media	115 (2005)	283-302	2003
Helena Andrés Granel	Discursos y experiencias femeninas en el anarquismo español: mujeres libres en la retaguardia oscense (1936-1938)	116 (2006)	227-262	2005
Antonio Alcusón Sarasa	El periódico <i>La Tierra</i> de Huesca durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)	117 (2007)	189-198	2006
Luisa Marco Sola	“¿Es usted un bárbaro?”: el debate dentro del catolicismo acerca de la Guerra Civil a un lado y al otro de los Pirineos	117 (2007)	235-251	2006
José María Lanzarote Guiral	Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera	120 (2010)	141-176	2010
María del Mar Pisa Sanuy	Dos noticias de 1563 acerca de un cantero sin precedentes documentales: Pedro Laviña	120 (2010)	263-276	2008 y 2009
Jorge Laliena López	Mundo rural e industrialización: la economía del Alto Gállego en los años treinta	120 (2010)	345-384	2008

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Número (año)</i>	<i>Páginas</i>	<i>Año de la ayuda</i>
Francisco Javier Lázaro Sebastián	El Salón Internacional de Fotografía Amigos de Serrablo de Sabiñánigo	120 (2010)	385-410	2004
Carlos Garcés Manau, Julio Bernués Pardo y José Antonio Cuchí Oterino	El azud de Nueno y las <i>tiras francas</i> (1432): más sobre la historia de los regadíos del Isuela	121 (2011)	29-50	2010
Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia	Fondos del archivo del Centro de Interpretación de la Colonización Agraria en España de Sodeto (Alberuela de Tubo, Huesca)	121 (2011)	81-108	2007
Ramón Lasaosa Susín	Cine y cultura popular en el Alto Aragón (1904-2007)	121 (2011)	385-430	2006
Iván Heredia Urzaiz	La aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas en los partidos judiciales de Barbastro, Benabarre, Tamarite, Boltaña y Fraga	123 (2013)	285-302	2011
Francisco Gracia Villamayor y Gabriela Sierra Cibirriáin	La labor parlamentaria de los diputados oscense durante la II República: el debate político desde el prisma de la provincia de Huesca	123 (2013)	251-284	2011
Raquel Gallego García	Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)	125 (2015)	47-87	2012
Diego Gaspar Celaya	De una guerra a otra: oscenses en la Resistencia francesa (1939-1945)	126 (2016)	15-39	2015
Estefanía Langarita Gracia	Boira en los corazones: apoyos sociales del franquismo en la Huesca de posguerra (1936-1945)	126 (2016)	41-66	2015
Ana Isabel Serrano Osanz	Arte sonoro en el valle de Ansó: apuntes para la reconstrucción de su historia reciente	126 (2016)	245-278	2015

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Número (año)</i>	<i>Páginas</i>	<i>Año de la ayuda</i>
Íñigo Ena Sanjuán	¿Urbs Victrix Osca?: la ciudad de Huesca en manos de sus acreedores (1680-1770)	127 (2017)	287-306	2016
Amparo Coiduras Sanagustín	Diseño y desarrollo de un libro objeto basado en la historia de la galería de arte S'Art de Huesca y en la vida de Ángel Sanagustín López, fundador y propietario	127 (2017)	263-386	2016
Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz	Estado actual del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca	127 (2017)	193-225	2016
Irene Ruiz Bazán	La restauración monumental en la provincia de Huesca durante el franquismo: actuaciones del arquitecto Manuel Lorente Junquera (1940-1970)	127 (2017)	307-328	2016
Roberto Anadón Mamés y Ana Isabel Serrano Osanz	Estado actual del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania, II: los restantes instrumentos de la comarca	128 (2018)	145-179	2016
Alfonso Bermúdez Mombiela	Huesca y la Semana Trágica de 1909	129 (2019)	39-58	2017
Carlos Bitrián Varea	Apuntes sobre la historia arquitectónica del real monasterio de Sijena en el siglo XIX	129 (2019)	59-102	2017
Raquel Gallego García	La expulsión de los jesuitas entre 1769 y 1770 a partir de las correspondencias de José Nicolás de Azara, Tomás Azpuru y el barón de Saint-Odile	129 (2019)	127-145	2018

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALVIRA BANZO, Fernando (2019), “Instituto de Estudios Altoaragoneses: setenta años”, *Argensola*, 129, pp. 13-35.
- FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia (2000), estudio preliminar “Los diez primeros años de la revista *Argensola* (1950-1959)”, *Argensola*, ed. facs. del n.º 1 (1950), con presentación de Fernando Alvira Banzo y prólogo de Federico Balaguer Sánchez, pp. 9-34.
- (2006), *Instituto de Estudios Altoaragoneses: cincuenta años de historia (1949-1999)*, Huesca, IEA.
- GENERELO LANASPA, Juan José, y Ana OLIVA MORA (1988), *Argensola extra: índices de los números 1 al 100*, Huesca, IEA.

## **SECCIÓN TEMÁTICA**

**SAN JUAN DE LA PEÑA,  
TRESCIENTOS CINCUENTA AÑOS DESPUÉS  
DEL INCENDIO QUE LO CAMBIÓ TODO**



## EL AJEDREZADO COMO REFERENCIA DE LA JERUSALÉN CELESTE Y SU USO EN LA IGLESIA ROMÁNICA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

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

**RESUMEN** Este artículo está dedicado a un elemento decorativo de la arquitectura románica: el ajedrezado, una cuadrícula labrada en relieve especialmente vinculada desde el punto de vista historiográfico a la catedral de Jaca y presente en varios espacios del monasterio medieval de San Juan de la Peña. El estudio, en primer lugar, relaciona el patrón reticular con un cielo espiritual concebido en su momento como la Jerusalén celeste y, a continuación, analiza su uso concreto en la iglesia románica del monasterio pinatense.

**PALABRAS CLAVE** Ajedrezado. Cielo espiritual. Jerusalén celeste. Monasterio de San Juan de la Peña.

**ABSTRACT** This article is dedicated to a decorative element of Romanesque architecture: chequering, a motif of relief sculpture historically closely linked to Jaca Cathedral and found in several spaces in the medieval monastery of San Juan de la Peña. The study begins by relating this checkerboard pattern with a spiritual heaven, conceived at the time as the Heavenly Jerusalem, and goes on to analyse its specific use in the romanesque church of that monastery.

**KEYWORDS** Chequering. Spiritual heaven. Heavenly Jerusalem. Monastery of San Juan de la Peña.

---

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

Desde finales del siglo XIX se emprendieron diversas campañas de restauración en los espacios del monasterio medieval pinatense que habían sobrevivido, en desigual estado de conservación, al incendio de 1675. Esas intervenciones no se orientaron solo a garantizar la estabilidad material de lo que todavía estaba en pie, sino que respondieron a un programa de resignificación histórica: se trató de convertir el antiguo enclave benedictino en emblema de la reconquista y de la identidad aragonesa, anclada simbólicamente en la Alta Edad Media. El núcleo constructivo más antiguo —protegido seguramente del fuego por estar excavado en la roca o por hallarse directamente bajo la gran peña— fue objeto de una depuración sistemática de añadidos posteriores con el propósito de llegar a la factura original mozárabe o románica, según el caso. La restauración adoptó así un carácter marcadamente estilístico, en sintonía con los criterios historicistas de la época: más que conservar la estratigrafía del monumento, aspiraba a restituir una imagen ideal de sus orígenes. De este modo, las venerables ruinas —liberadas de añadidos y repristinadas por Francisco Íñiguez Almech— se convirtieron en un telón de fondo de carácter escenográfico para la construcción de la memoria legendaria asociada con el monasterio. En la actualidad, después de eliminaciones y reincorporaciones, varios elementos arquitectónicos presentan molduras decoradas con ajedrezado, un motivo que se ha vinculado especialmente con el románico jaqués.

### EL AJEDREZADO EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA

El ajedrezado es un trabajo en relieve, aplicado generalmente en molduras, que reproduce un diseño formado por tacos y huecos de igual tamaño alineados en dos o más hileras superpuestas y dispuestos alternativamente —al tresbolillo— como si se tratara de un tablero de ajedrez (<https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/ajedrezado>). El ajedrezado de la catedral de Jaca, y la mayor parte del pinatense, no está compuesto por tacos cúbicos, sino por pequeños cilindros, billetes, organizados de la manera descrita. La forma cilíndrica del billete genera una sombra matizada que rompe el contraste binario entre luz y sombra del ajedrezado o jaquelado de tacos, como muestran las fotografías y los dibujos que realizó de este elemento Eugène Viollet-le-Duc.

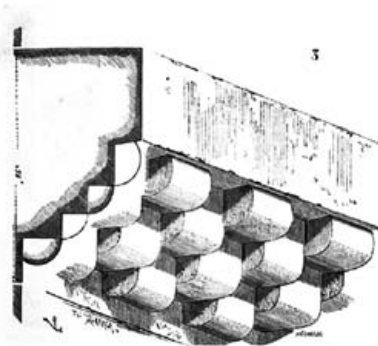
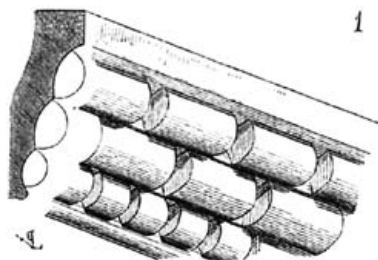
Manuel Gómez-Moreno en su obra *El arte románico español* (1934) identificó y dio carta de naturaleza a los billetes de la catedral de Jaca.<sup>1</sup> El autor localizó la misma

---

<sup>1</sup> “El molduraje de las arquivoltas destaca gruesos boceles; la portada lateral lleva uno entre otros delgados; pero la grande occidental los prodiga, con acompañamiento de nacelas y filetes en grupos de sorprendente



*Ajedrezado bajo la ventana del ábside sur de la catedral de Jaca. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*



*Cornisas de las iglesias de Poissy y de Saint-Sernin de Toulouse, utilizadas para ilustrar el término billetes por Viollet-le-Duc (1867: 208 y 209).*



*Ajedrezado con billetes en el ábside meridional de la catedral de Jaca. Ca. 1076-1082.  
(Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

decoración en San Esteban de Caen y en San Audeno de Ruan, pero consideró que, por lo que se refiere al románico hispano, el motivo se difundió desde Jaca. Esta interpretación consolidó una denominación que aún hoy es frecuente: *ajedrezado jaqués*. En cuanto a sus antecedentes, Gómez-Moreno señaló como el más directo la decoración de “dos arquillos” de marfil de la caja de reliquias de san Isidoro, fechada en 1059, que a su vez relacionó con un tema bizantino difundido desde Justiniano (1934: 71-72).

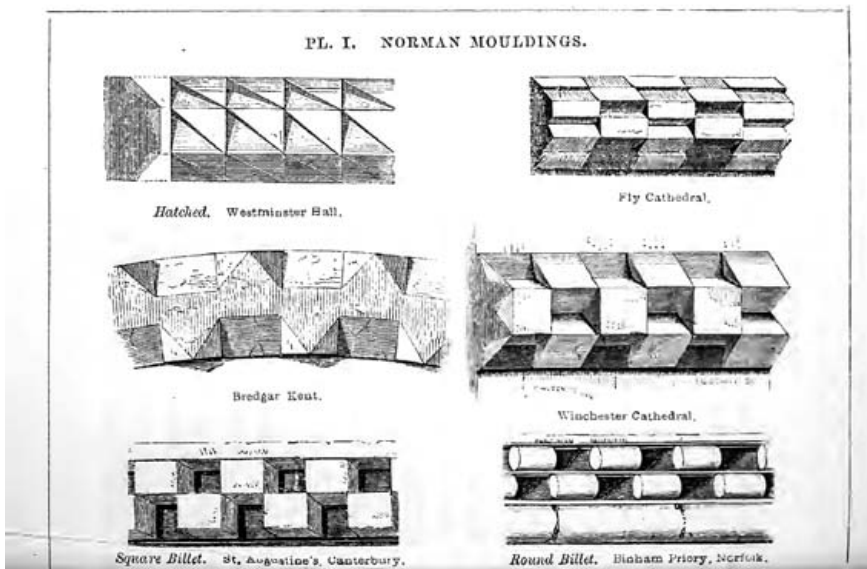
En la catedral de Jaca los billetes se ordenan en dos o tres filas (varía el número si decoran impostas y cornisas o chambranas) y en San Juan de la Peña casi siempre van en series de tres.

---

complejidad. Además, hay mochetas cargadas con trocitos cilíndricos en filas contrapuestas, que llamamos tacos —en francés *billetes*—. Así, con tacos menudos, en tres filas, son las guarniciones de dichas portadas, de las ventanas y claraboyas y de dos de los arcos torales; y con ellos, en dos filas, se constituyen las cornisas en todo lo primitivo del edificio; o sea, fuera de su pórtico, cimborio y partes altas” (Gómez-Moreno, 1934: 71).



*Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse. Ca. 1080-1090. Se puede observar el tratamiento diferenciado del ajedrezado en la cornisa del alero y las chambranas de cada acceso monumental. (Wikimedia Commons. Foto: JMaxR)*



*Motivos del Norman style recogidos en A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament (Parker, 1855: 8).*

Tradicionalmente en el ámbito hispano desde Manuel Gómez-Moreno el ajedrezado se ha asociado con la catedral de Jaca y con las obras de su entorno geográfico y estilístico más próximo. Estaríamos ante un rasgo propio de estilo, una de las formas más comunes de entender el ornamento en buena parte del siglo XX, como señaló Jean-Claude Bonne (1997: 217). Sin embargo, por lo que se refiere al ajedrezado, el motivo aparece igualmente consolidado y aplicado en construcciones de la segunda mitad del siglo XI en el Midi, Normandía y el norte de Francia, así como en la región anglonormanda, al otro lado del canal de la Mancha. En la Porte des Comtes de la basílica de Saint-Sernin en Toulouse el ajedrezado de billetes se aplica de manera todavía más consistente que en la iglesia aragonesa. En Jaca el motivo permanece invariable según el lugar de aplicación —salvo por la adición de una hilera extra en la chambrana del vano—; sin embargo, en Toulouse la cornisa del alero muestra un ajedrezado enriquecido con puntas de diamante y un perfil poligonal similar al de algunas molduras del *Norman style*, como refleja *A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament* (Parker, 1855). Viollet-le-Duc, en la entrada *billetes* de su monumental diccionario, advierte de su uso en arquitectura merovingia altomedieval (1867: 208), lo que se puede entender como un claro precedente. Estamos, por tanto, ante un patrón decorativo de amplia variedad formal y notable difusión en el románico europeo cuyo origen y cuya propagación exceden con mucho la esfera jacetana. Por otro lado, tan relevante como su extensión geográfica es el hecho de que se aplique siempre en cimacios, impostas, cornisas y chambranas —e incluso en algunos fustes de columnas—, es decir, en zonas elevadas y limítrofes o de transición en muros y en estructuras de gran significación.

Como explicó Bonne, incluso los grandes historiadores del arte formalistas, como Jurgis Baltrušaitis o Henri Focillon, eran sensibles a una noción que parece revelarse al tratar el ajedrezado: la existencia de consonancias formales entre lo ornamental y lo representativo, aunque finalmente ninguno de esos grandes investigadores afianzó esa hipótesis con sus trabajos, por limitantes como la *ley del marco*, formulada por el propio Focillon (1997: 217).<sup>2</sup> También Ilaria Sgrigna (2010: 24-25) en su tesis doctoral sobre el ajedrezado renunció a “buscar significados simbólicos detrás de su repetición, su disposición perfectamente geométrica y en ocasiones, simétrica” porque

---

<sup>2</sup> Según este modelo de representación formalista, la forma se adapta al marco que la contiene, y ese marco determina o transforma la figura representada. Focillon analiza la aplicación de esta ley en el arte románico en *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, París, Armand Colin, 1938.

“las fuentes documentales no han dado, hasta el momento, resultados satisfactorios”. De esta manera, se decantó por realizar una investigación de los aspectos derivados de la “apariencia formal y su tratamiento estilístico”. Volvamos, no obstante, a la tesis de Bonne, esta vez formulada en la mesurada observación de Otto Pächt: “Todos los que estudian el arte románico saben por experiencia que en esta época los límites entre el arte puramente decorativo y el arte representativo seguían siendo fluidos y, por tanto, considerarán *a priori* como improbable que estas dos esferas pudieran haber estado gobernadas por principios estructurales diferentes” (Bonne, 1997: 217).

De acuerdo con lo anterior, este trabajo aspira a ir más allá del análisis puramente formal, pues sitúa el ajedrezado en el marco simbólico medieval con el fin de tratar de deducir el concepto al que alude cuando se aplica a impostas murales, cornisas de alero, chambranas y cimacios de portadas y otros elementos arquitectónicos. El ajedrezado está vinculado a zonas y a estructuras cuya carga semántica resulta especialmente significativa. A continuación, se desarrolla la hipótesis de que las diferentes variantes de ajedrezado remiten al cielo, pero no al cielo físico, sino al espiritual, la Jerusalén celeste; de ahí que se utilice un patrón reticular y propio de la arquitectura clásica, a medio camino entre lo constructivo y la decoración. Para dotar el análisis de la solidez que proporciona la aplicación a un caso práctico, este estudio examina finalmente el uso del ajedrezado en la iglesia románica pinatense.

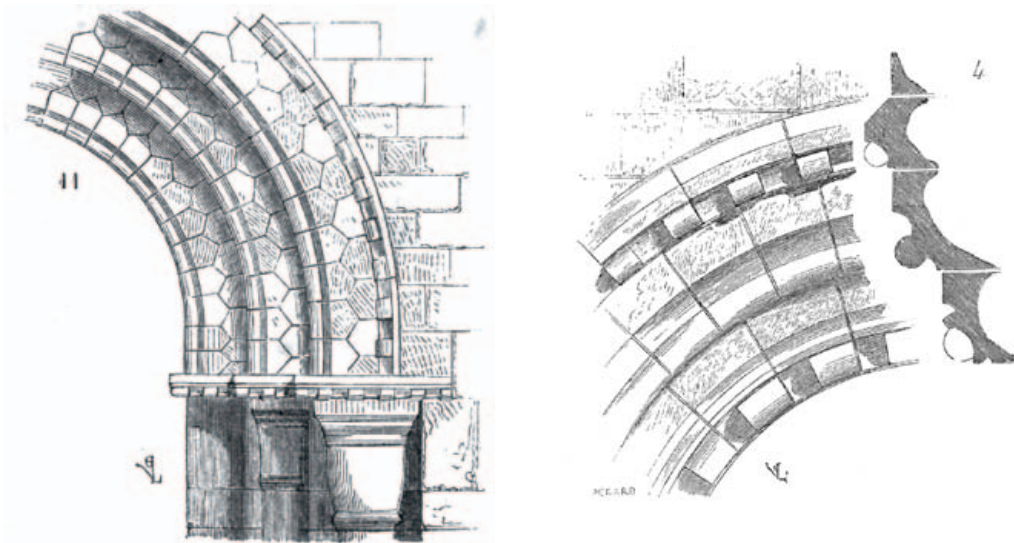
### ANTECEDENTES DEL AJEDREZADO EN LA ARQUITECTURA CLÁSICA

En su análisis, Sgrigna (2010: 46-47) se decanta por vincular el ajedrezado románico a formas escultóricas clásicas, concretamente a los denticulos propios de la arquitectura griega, que, en su opinión, se integrarían como citas eruditas y de prestigio en las obras medievales. Sin embargo, aunque este recurso se incorporó de manera más o menos directa a la arquitectura románica de Italia y Francia, solo explicaría las filas únicas de tacos y huecos, no la sucesión de varias hileras en altura, que constituye una característica esencial del ajedrezado.

Sin duda, el origen del ajedrezado románico se encuentra en el mundo antiguo, y de los antecedentes mencionados por Sgrigna (2010: 44-45) vamos a destacar aquí tres: *a*) los techos de las tumbas etruscas, cuya decoración general recrea el lugar donde se celebra el banquete funerario; *b*) las retículas de los muros romanos, a medio camino entre el *opus reticulatum* constructivo y una forma ornamental; *c*) los



*Denticulos en la sección externa de la portada de San Rufino de Asís. Siglos XII y XIII.  
(Wikimedia Commons. Foto: Gunnar Bach Pedersen)*



*Billetes introducidos en la portada occidental de la iglesia de Saint-Étienne de Nevers  
y en las arquivoltas de una ventana de la torre de san Román en la catedral de Ruan  
(Viollet-le-Duc, 1858: 31, y 1867: 210).*



*Tumba Bartoccini. Ca. 530-520 a. C. (Wikimedia Commons. Foto: Saïlko)*



*Opus reticulatum de la Villa Adriana (Roma). Principios del siglo II.  
(Wikimedia Commons. Foto: Pouwerkerk)*



*Opus reticulatum de la Casa dei Due Atri de Herculano.*



*Fragmento de enlucido en un inmueble del Decumanus Maximus de Herculano.*

*(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*



*Catacumbas de Domitila, con enterramientos de los siglos II-V d. C. (www.getyourguide.com)*

pavimentos romanos de mosaico, donde, en ocasiones, el ajedrezado funciona como marco compositivo.

Se trata, en todos los casos, de formas decorativas vinculadas a la construcción que, ya en el ámbito tardoantiguo, se resignifican y adquieren especial relevancia simbólica. Veamos dos ejemplos muy distintos que muestran la amplitud del uso del patrón cuadrículado. Este aparece de manera irregular en la parte central del mosaico sepulcral de Severina —de comienzos del siglo VI y hallado en Denia (Alicante)—, entre el epitafio y el campo reservado a una roseta. Asimismo, decora la rosca del arco de herradura en una de las láminas de las tablas canónicas del *Evangelario de Rábula* (586), procedente del monasterio sirio de San Juan de Zagba. Como señaló Sgrigna (51-54), corresponde a la ilustración de la comunión de los apóstoles y la entrada de Jesús en Jerusalén (f. 11r). Igualmente, el cielo donde reside Cristo en las catacumbas de Domitila se representa como un espacio cuadrículado.

Esta recurrencia sugiere que el motivo cuadrículado no se limita a una función ornamental, sino que participa activamente en la construcción de un espacio simbólico. Su asociación con el ámbito arquitectónico —y, en particular, con estructuras que delimitan o enmarcan escenas— refuerza su posible lectura como un recurso visual destinado a evocar un orden trascendente. En este sentido, el ajedrezado podría interpretarse en los dos primeros casos señalados como una abstracción del jardín paradisiaco, concebido no como un espacio naturalista, sino como una realidad organizada, medida y perfecta. Además, la trasposición de este patrón al ámbito celeste, como ocurre en las catacumbas de Domitila, apunta a una continuidad entre paraíso y cielo, entendidos ambos como esferas de perfección divina. La retícula, por tanto, no solo ordena el espacio, sino que lo convierte en otro ámbito separado del mundo terrenal y regido por principios superiores.

### EL AJEDREZADO EN LOS BEATOS: EL CIELO ESPIRITUAL *CONSTRUIDO*

En la Edad Media muchas explicaciones de la naturaleza del color derivaban de la tradición filosófica de Platón y Aristóteles. Como señala Alberto Virdis (2023: 47-48), para Platón el color no era simplemente una percepción subjetiva de la vista, sino una emanación real procedente de los cuerpos. En el *Timeo* el color se describe como una especie de *llama* que fluye de las cosas y se hace visible cuando entra en relación con la luz y con el fuego visual del ojo. Platón distinguía además cuatro colores

fundamentales: λευκόν ('blanco'), μέλαν ('negro'), ἐρυθρόν ('rojo') y un cuarto color denominado λαμπρόν ('brillante, resplandeciente'). A estos colores Aristóteles añadió otros tres, completando así una escala de siete tonos en la que el blanco y el negro marcaban los extremos. Entre ellos se encontraban los llamados *colores intermedios*, variantes de los principales generadas por la combinación o por la gradación de luz y oscuridad.

Cada uno de los colores básicos, según la tradición filosófica, puede relacionarse con un tipo de luz —o con su ausencia— a lo largo del ciclo diurno: el rojo con el sol en su salida, el blanco con la luz del día, el negro con la oscuridad de la noche y el amarillo con el crepúsculo. Casi somos capaces de ver estos colores reflejados en la metáfora utilizada por san Gregorio en el siglo VI para referirse a la nueva etapa del mundo:

¿Qué es entonces este mundo sino la noche, y qué es el que ha de venir sino el día? Pero, así como cuando la noche se acaba y comienza el día, antes de la salida del sol, de algún modo las tinieblas se mezclan con la luz, hasta que los últimos vestigios de la noche que se aleja se transforman definitivamente en la luz del día siguiente, así también el fin de este mundo se confunde con el principio del siglo futuro, y las últimas tinieblas transparentan resplandores espirituales. ([Gregorio Magno], 2005)

En el siglo XII la terminología relacionada con los colores en latín aún giraba en torno a tres polos dominantes, blanco, rojo y negro, aunque para entonces los autores que los describían y los catalogaban daban cada vez más espacio a un color intermedio que alcanzó gran éxito: el azul (Viridis, 2023: 54 y 333). Michel Pastoureau señala que antes de la rehabilitación y la promoción del azul los cielos eran negros, rojos, blancos o dorados (Pastoureau y Simonnet, 2006: 22). La combinación de los tres colores básicos —en ocasiones más el amarillo— ligada al cielo quedó anclada en algunos elementos durante mucho tiempo. Un ejemplo concreto lo ofrece el maderaje original conservado en la techumbre de la iglesia de San Miguel de Barluenga, de finales del siglo XIII, donde se observan variadas combinaciones de blanco, negro y rojo en la línea de esta tradición cromática.

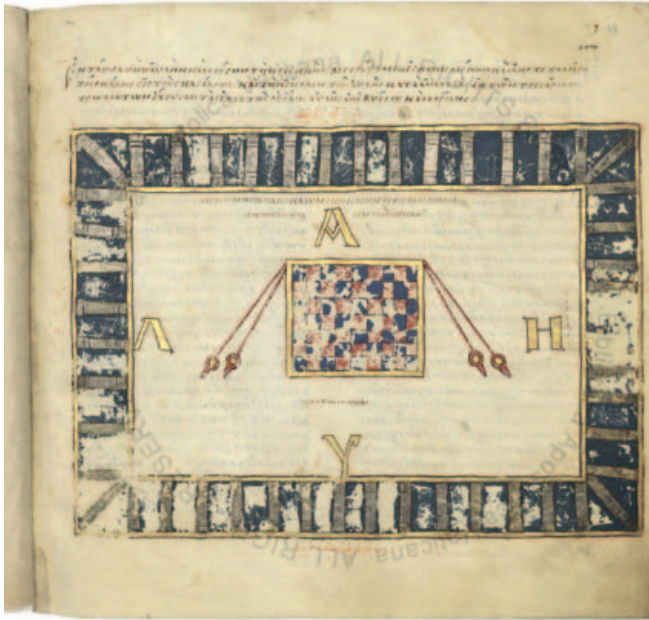
Sobre el predominio de los colores básicos, tan explícita como el caso anterior o más es la pintura mural aplicada a las naves de iglesias tempranas como la de San Juan de Bohí (siglo XI) o la de Santa María de Tahull (comienzos del siglo XII). Bandas horizontales de colores rojo, negro y amarillo —o de estos colores combinados con



*Techumbre de la iglesia de San Miguel de Barluenga. Sección de la capilla mayor. Finales del siglo XIII. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Acróbatas sobre un fondo de bandas superpuestas en amarillo, negro y rojo en una pintura procedente de la iglesia de San Juan de Bohí que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Wikimedia Commons)*



*Tabernáculo en el desierto. Cosmas Indicopleustes, Topographia christiana, ff. 49r y 52r.  
(Biblioteca Apostólica Vaticana)*

otros derivados— envuelven por completo los muros, los pilares y los arcos para servir de fondo a figuras y escenas. Esta sencilla gama cromática se enriquece en el ábside de Santa María de Tahull con la incorporación del azul.

El mismo esquema con franjas de diversos colores se aplica en algunos beatos, los manuscritos ilustrados que transmiten el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana y de los que se conservan ejemplares —completos o fragmentarios— de los siglos IX-XIII. Especialmente interesantes en este contexto son los de la familia II, generada a partir del Beato Morgan, de procedencia leonesa o castellana, datado hacia 940-945 y conservado en la Morgan Library (MS M.644). A partir de las innovaciones introducidas por Magio en este manuscrito, en la familia II las escenas están ubicadas en un marco que las aísla del texto y sobre un fondo especialmente creado para ellas con bandas de color vinculadas a la miniatura carolingia, según John W. Williams, o a la pintura siria y oriental, como cree María de los Ángeles Sepúlveda (López Riveira, 2023: 25, n. 18). No es de extrañar que se barajen tan diferentes y lejanas tradiciones, pues, aunque se ha estudiado el uso del color en los beatos, muchos aspectos permanecen por dilucidar.

Al hilo del color y de la forma que adquiere el cielo físico en la pintura mural románica, conviene considerar también cómo se representa, en diversas obras y en distintos medios, el cielo espiritual, la Jerusalén celeste. Como afirma Gerardo Boto Varela, su esquema en los beatos responde a un diseño ya presente en el siglo VI que se incorporó como modelo para diferentes obras en siglos posteriores. El modelo debía de encontrarse en el original de la *Topographia christiana* de Cosmas Indicopleustes, pues aparece en la copia conservada en el Vaticano (Vat. gr. 699), datada en el siglo IX.<sup>3</sup> En la lámina del folio 49r se pintó la tienda del tabernáculo en el desierto, orientada a los cuatro puntos cardinales y centrada en un patio rectangular delimitado por columnas, a partir de las instrucciones proporcionadas en el Éxodo 27, 9-19. La misma tienda se repitió en el folio 52r, donde aparecen también las tribus de Israel que acamparon a su alrededor durante la travesía por el desierto (Números 2, 1-34). En ambas láminas la tienda presenta forma rectangular y su interior se organiza mediante una cuadrícula de colores azul y rojo alternos. Esta representación pudo pasar a los beatos como la estructura modélica de la Jerusalén celestial, pues para Beato existía una identidad mística

---

<sup>3</sup> [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.699](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699)

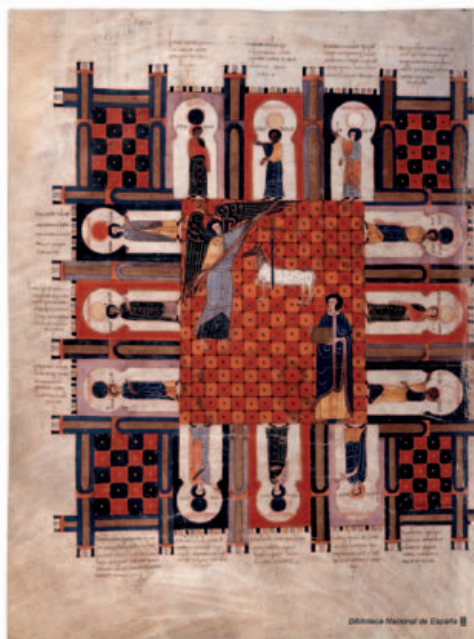
y eclesiológica entre el tabernáculo del Éxodo, el templo de Jerusalén, la Iglesia y la Jerusalén celeste, entendidas como manifestaciones progresivas de la *civitas Dei*. Así, en su comentario al Apocalipsis 15 decía: “Templum, tabernaculum, & caelum, unum est, id est, Ecclesia”<sup>4</sup> (Beato de Liébana, 1770: 23).

De la imagen del tabernáculo proporcionada por Cosmas Indicopleustes interesan ahora, desde el punto de vista gráfico, dos aspectos que serán retomados en las representaciones de la Jerusalén celeste en los beatos: en primer lugar, el esquema rectangular, que en estas imágenes se suele convertir en un cuadrado —para ajustarse a la forma indicada en el Apocalipsis—, concebido para mostrar el interior de la ciudad y rodeado por una arquería abatida poblada de figuras; en segundo lugar, el patrón cuadrículado, que también se aplica en el recinto central —donde se disponen Juan, el ángel y el Cordero—, acompañado de pequeños trazos que sugieren su brillo. Así, el Beato Morgan presenta la Jerusalén celeste organizada en torno a un núcleo cuadrículado en amarillo y rojo, y el Beato de Fernando I y doña Sancha (1047), que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (ms. VITR/14/2), reproduce el mismo esquema con una cuadrícula similar, aunque en tonos naranja y rojo, manteniendo además la forma rectangular, probablemente por la persistencia del modelo del tabernáculo. La cuadrícula se repite también en los ángulos de las arquerías, pintados en otros colores. La presencia de estos elementos en los beatos no debe entenderse necesariamente como una copia directa del manuscrito de Cosmas Indicopleustes, sino más bien como la pervivencia de un esquema visual de origen tardoantiguo que circuló a través de distintas tradiciones manuscritas.

La ciudad apocalíptica es cuadrada: “Et civitas in quadro posita est, et longitudo eius tanta est quanta et latitudo”<sup>5</sup> (Ap 21, 16). Además, la decoración de su centro parece sugerir que sus elementos constructivos también son cuadrados. Esta idea puede apoyarse en el hecho de que las piedras empleadas en los muros del templo de Salomón se describen como escuadradas (1Re 7, 9-10), lo mismo que las del segundo templo (Esd 6,4). Y, aunque en el Apocalipsis no se especifica la forma de las piedras que componen la muralla de la Jerusalén celeste, la enumeración de materiales preciosos y la organización geométrica de la ciudad implican una regularidad perfecta (Ap 21, 19-20).

<sup>4</sup> “Templo, tabernáculo y cielo son uno, es decir, la Iglesia”.

<sup>5</sup> “La ciudad está dispuesta en cuadro, y su longitud es igual a su anchura”.



*La Jerusalén celestial en el Beato Morgan, f. 222v, y en el Beato de Fernando I y doña Sancha, f. 253v.  
(Morgan Library & Museum / Biblioteca Nacional de España)*

La forma cuadrada, definida por la estabilidad y la igualdad de sus lados, se erige en imagen de equilibrio y plenitud, adecuada para expresar la condición de inmutable y perfecta de la Jerusalén celeste, pero, además, esta configuración participa de una noción fundamental en el pensamiento cristiano, especialmente en san Agustín: el *ordo*. Para el obispo de Hipona el orden no es solo una disposición armónica de las partes, sino también el principio mismo que rige la creación, por cuanto cada realidad ocupa el lugar que le corresponde en el conjunto dispuesto por Dios: “ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositivo”<sup>6</sup> (*De civitate Dei*, XIX, 13, PL 41, col. 640). Esta idea forma parte de su reflexión sobre la paz, entendida precisamente como la tranquilidad que resulta del orden, de que cada realidad ocupe su lugar.

<sup>6</sup> “El orden es la disposición que asigna a cada cosa, igual o desigual, su lugar correspondiente”.

Por otro lado, el cuadrado fue desde la Antigüedad emblema de solidez tanto física como moral. Según Arnold Ehrhardt (1945: 181), para el poeta griego Simónides de Ceos (ca. 556-468 a. C.), el hombre bueno es *cuadrado* y, en su dimensión espiritual, semejante al cosmos. Esta importante analogía entre el hombre y el universo implica una idea formulada por Aristóteles (384-322 a. C.) tiempo después, en el libro octavo de la *Física*, al reflexionar sobre un comportamiento humano: “Pues si esto ocurre en el pequeño mundo, también en el grande, y si en el mundo, también en el infinito” (252b 27-28). Es decir, el hombre es un pequeño mundo o un microcosmos (Rico, 1970: 21). Esta concepción implica que el hombre reproduce en sí mismo la estructura y el orden del universo, con consecuencias de gran alcance, también en el ámbito de la arquitectura. Como expone Ehrhardt (1945: 182-186), la ciudad ideal se configura cuadrada —o al menos trazada mediante calles que se cruzan en ángulos rectos—, pues su forma deriva de la geometría del cosmos y el hombre bueno es el hombre justo, *cuadrado*. En la tradición cristiana esta correspondencia entre forma, moral y arquitectura adquiere un nuevo sentido: el hombre debe albergar las cuatro virtudes cardinales y es considerado también como un pequeño templo que refleja al templo mayor, Cristo.

Desde esta perspectiva, el hombre justo puede entenderse como imagen reducida del orden espiritual que culmina en la *civitas Dei*. La imagen de la piedra escuadrada como símbolo del cristiano perfecto —las “piedras vivas” de Pedro (1 Pe 2, 5)— aparece ya en un texto apocalíptico del siglo II d. C., *El pastor* de Hermas. En él se describe, a manera de parábola, la construcción de una torre (la figura de la Iglesia, el reino de Dios) sobre una gran roca y una puerta (Cristo) mandada hacer por un hombre (el Hijo de Dios) a seis hombres (ángeles). Solo las vírgenes (los espíritus santos o las potencias del Hijo de Dios) tenían autoridad para aceptar las piedras destinadas a esa construcción, es decir, las almas de los hombres, e introducirlas en la obra para su colocación. Con diez piedras se hicieron los fundamentos, después se ajustaron veinticinco, se siguió con treinta y cinco y a continuación se colocaron cuarenta. Tras un breve descanso para que los hombres pudieran hacer penitencia y reconducir sus vidas, los seis hombres ordenaron traer más piedras: “Trajeron, pues, de todos los montes, de todos los colores, pulidas por aquellos hombres, y las entregaron a las vírgenes [...]. Y, cuando colocaban en la construcción las piedras de varios colores, se volvían blancas y cambiaban los colores” ([Hermas], 1992: 99). Las piedras que no eran introducidas por las vírgenes “no se volvían brillantes” y no resultaban aptas para la edificación



*Los ángeles con las siete trompetas y el altar del cielo, y la medición del templo.  
Beato de Gerona, ff. 13lv y 16lv. (beatostabara.com / www.moleiro.com)*

(*ibidem*). Por otro lado, la forma de los bloques pétreos resultaba fundamental: “Y las piedras cuadradas se pulieron y las colocaron en lugar de las retiradas; pero las redondas no las pusieron en la construcción, porque eran duras para ser pulidas” (*ibidem*, p. 101). Solo eran aceptadas las piedras cuadradas, perfectamente escuadradas y trabajadas, es decir, las almas que habían sido forjadas en el trabajo y la disciplina hasta corregir su forma inicial y adecuarse plenamente al orden de la construcción.

En el *pequeño mundo* —el microcosmos del hombre— se edifica también el templo interior de Dios. Para el beneditino Rabano Mauro (1864: 1115), teólogo y erudito del Renacimiento carolingio del siglo IX, la perfección moral del hombre se asienta en el fundamento de las cuatro virtudes cardinales, sobre el cual puede resistir las tempestades —los vicios— y construir su vida conforme a la rectitud.

Este prolongado desarrollo teológico en torno al cuadrado y su aprovechamiento moral puede ayudar a explicar el patrón del ajedrezado cromático en los casos expuestos anteriormente y en los que siguen a continuación. Prestemos especial atención al



Scriptorium y torre del monasterio de San Salvador de Tábara. Beato de Tábara, f. 167r.  
(Wikimedia Commons)

Beato de Gerona, realizado en 975 en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora) y conservado en el Archivo Histórico Nacional (cód. 1097B968-970). Algunas de sus escenas muestran una forma perfectamente establecida para representar el altar del cielo bajo un ángel con un incensario de oro, según el Apocalipsis 8, 3-5 (f. 131v), así como el templo celestial cuando Juan recibe la orden de medirlo, conforme al Apocalipsis 11, 1-2 (f. 161v). En ambos casos el piso donde se alza el altar —dispuesto a

manera de fondo— y la fachada del templo presentan una cuadrícula cuyos módulos están pintados alternativamente en tres colores, amarillo, azul o verde y tierra rojiza, con puntos centrales marcados en negro y pequeñas líneas cruzadas en los extremos que sugieren su resplandor. Estas y otras aplicaciones, como su uso en la torre de Tábara,<sup>7</sup> permiten deducir que este modelo reticular se utilizó para representar el cielo espiritual construido, la Jerusalén celestial.

### LA IMAGEN DE LA IGLESIA COMO JERUSALÉN CELESTE A PARTIR DE ALGUNOS EJEMPLOS MEDIEVALES

Por otro lado, resulta conveniente mostrar la amplitud temporal y formal que alcanzaron el ajedrezado y sus variantes como referencia gráfica de la Jerusalén celeste en las iglesias edificadas. Para ello nos fijaremos en tres obras representativas, aunque la selección podría ampliarse con otros ejemplos datados a lo largo de la Edad Media, desde el siglo XII hasta el XV. En primer lugar se trata de la articulación exterior de la iglesia de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (1100-1150), situada en la región Auvernia-Ródano-Alpes; en segundo lugar, de la pintura del atrio previo a la iglesia de Santa María Magdalena del castillo de los Calatravos de Alcañiz, del primer cuarto del siglo XIV (Lacarra, 2024); y finalmente de la catedral de Sainte-Cécile de Albi, de finales del XV, que se encuentra en la región de Occitania y en la que resulta especialmente ilustrativa la pintura de las capillas entre los contrafuertes.

El exterior de Notre-Dame-du-Port presenta una acusada bicromía en blanco y negro utilizada para dar forma distintiva a determinados elementos: un friso con dos órdenes de estrellas bajo la cornisa del ábside principal y un despiece de dovelas bícromo en los vanos de medio punto, así como fragmentos de muros con patrones

---

<sup>7</sup> La torre de Tábara, pintada junto al *scriptorium* donde se realizó el beato del mismo nombre, no es únicamente una construcción arquitectónica, sino que se trata de una imagen de elevación ascética, pues para hacer visible el esfuerzo que implica su ascenso se representaron escalas exteriores con hombres afanados en subir por ellas. En relación con esta idea, el patrón decorativo de la torre cambia en altura: desde formas laberínticas en el cuerpo inferior, propias de la vida terrenal enfrentada a los peligros del mundo, hasta la cuadrícula de tres colores del nivel superior, pasando por otras de organización intermedia basadas en dos tonos. Además, no se trata de piedras ordinarias. Benito Rodríguez Arbeteta (2014: 329 y 331) destaca la precisión con la que están talladas las piezas de los niveles superiores. Se trata de una labra sencilla, que genera una superficie plana de gran formato, enmarcada por una estrecha faceta trapezoidal, utilizada tanto en las piezas translúcidas como en las opacas.



*Jerusalén celestial. Lambert de Saint-Omer,  
Liber floridus, f. 65r.  
(Universiteitsbibliotheek Gent)*



*Cabecera de la iglesia de Notre-Dame-du-Port  
de Clermont-Ferrand.*

reticulados. Aunque esta variada articulación formal no parece tener un propósito simbólico, hace que el aspecto de la cabecera se asemeje notablemente a la imagen de la Jerusalén celeste del *Liber floridus*, compilado por Lambert de Saint-Omer en 1121 (Universiteitsbibliotheek Gent, ms. 92). La principal diferencia entre la iglesia construida y la iluminación del manuscrito reside en que la primera carece de las doce torres plasmadas en el dibujo —que representan las doce puertas mencionadas en el Apocalipsis—, aunque la elevación simbólica se sintetiza en Notre-Dame-du-Port en su imponente cimborrio sobre el crucero. Tres siglos posterior, la catedral de Sainte-Cécile de Albi remite a la ciudad celestial de forma muy distinta: la construcción exterior evoca la ciudad amurallada apocalíptica, levantada en ladrillo de un tono rojizo particular, mientras que las tramas jaqueladas aparecen en el interior, pintadas a todo color en los muros de las capillas.

El ornamento de estas dos espléndidas obras ayuda a configurar la imagen de la iglesia como la Jerusalén celeste. Sin embargo, a efectos de este estudio resulta aún más interesante mostrar ejemplos en los que el ajedrezado, en sus variantes simples y aplicado a elementos arquitectónicos, se vincula con el cielo espiritual. Es muy significativa, en este sentido, la portada del atrio del castillo gótico de los Calatravos de Alcañiz, cuyo molduraje conserva su decoración pictórica en blanco, amarillo, rojo y negro. De haber desaparecido el color, en las arquivoltas de dicha portada —que da acceso a la iglesia de Santa María Magdalena— hoy solo se percibirían sus molduras lisas y aboceladas, con la excepción de la chambrana exterior, cuya moldura es



*Detalle de la pintura mural de una de las capillas interiores de la catedral de Sainte-Cécile de Albi, construida a finales del siglo XV. (Wikimedia Commons. Foto: Jean-Noël Lafargue)*



*Muro oriental del atrio que da acceso a la iglesia de Santa María Magdalena del castillo de los Calatravos de Alcañiz, del siglo XIV. En el lienzo mural y en las arquivoltas de la portada se desarrollan diferentes escenas del juicio final. (Wikimedia Commons. Foto: GFreihalter)*

biselada y ajedrezada. Lo relevante es que la gama cromática coincide con la de los beatos hispanos de los siglos XI y XII, y que tanto los motivos como los colores remiten al cielo, pues justo por encima de esa franja se desarrolla el juicio final, y por debajo de ella los difuntos salen de sus tumbas ante la apremiante llamada de los ángeles trompeteros (cf. 1 Cor 15, 51; Mt 24, 31). En muchas otras composiciones de siglos anteriores sucede a la inversa: cuando el tímpano contiene mensajes apocalípticos, el ajedrezado exterior de las chambranas funciona como umbral para separar el cielo representado en la estructura arqueada del resto de la construcción.

La composición jaquelada también se aplica en los muros de ciertas construcciones. En este sentido, conviene destacar la pintura que imita el despiece de sillares en los pilares del ábside de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (siglo XI), así como en las jambas y los dinteles de las puertas del convento franciscano de San Miguel Arcángel de la ciudad mexicana de Huejotzingo (siglo XVI) (Rodríguez Arbeteta, 2014: 329 y 331).

### EL AJEDREZADO EN LA IGLESIA ROMÁNICA DE SAN JUAN DE LA PEÑA

Uno de los relatos bíblicos ligados al origen del santuario —y, posteriormente, a la idea del templo— es el sueño del patriarca Jacob (Gn 28:10-22). Jacob, mientras descansaba con la cabeza apoyada en una piedra, tuvo la visión de una escalera que unía la tierra con el cielo y por la que subían y bajaban ángeles. La piedra sobre la que reposaba no era solo el lugar de su descanso: al erigirla como estela y ungirla con aceite, Jacob la convirtió en signo de la presencia divina y llamó al lugar *Betel* ('Casa de Dios'). Aquella fue la primera manifestación de una morada de Dios entre los hombres, un punto de encuentro entre lo terrestre y lo celestial que prefigura el templo. Por eso, al despertar del sueño de la escala, el patriarca dijo: "Haec domus Dei et porta caeli"<sup>8</sup> (Gn 28, 17).

Esta declaración posee un valor espiritual que impregna la arquitectura eclesiástica al afirmar la presencia de lo sagrado en el espacio construido. En la iglesia románica del monasterio pinatense se reutilizó como acceso principal una puerta mozárabe en arco de herradura que ha de proceder de la iglesia baja. Esa puerta —hoy situada en el muro de poniente para comunicar el claustro con la iglesia— se debió de colocar inicialmente en el muro frontero, es decir, en el acceso al templo desde el atrio, donde se encuentra el panteón de nobles. Esto es lo que se deduce de la descripción del citado atrio y de sus elementos realizada por el abad Juan Briz Martínez (1620: 76-77). El abad explica, con la mirada dirigida hacia la iglesia: "En la pared de enfrente de la misma sala [el atrio], dexando a los dos lados las colaterales que he dicho [la pared del panteón de nobles y la del palacio del abad], y a las espaldas la hospedería y dos buenos dormitorios para habitación de monges, está la puerta de la Iglesia principal, al un lado colateral de la misma", en "la pared del coro", entre el altar y la silla abacial. Ricardo del Arco (1952: 315) apuntaba que la puerta mozárabe debió de trasladarse a la iglesia románica, consagrada en 1094, y entonces, o poco después, se dotaría de una inscripción, que fue transcrita por primera vez por José María Quadrado.

Se deben a Miguel Dolç (1951: 268 y 271) la lectura y la traducción correcta de esta inscripción: "PORTA PER HANC CAELI FIT PERVIA CUIQUE FIDELI + SI STVDEAD FIDEI IVNGERE IVSSA DEI" ("La puerta del cielo se abre [lit. se hace accesible], a través de esta,

<sup>8</sup> "Esta es la casa de Dios y la puerta del cielo".

a cualquier fiel, si se aplica en unir a la fe los mandamientos de Dios”).<sup>9</sup> Se trata de un dístico labrado en letra visigoda hispana, característica del siglo XI, y tanto por su tema como por su formulación está íntimamente relacionado con el que redactó el poeta carolingio Bonifacio para la portada de una basílica: “Haec domus est Domini et sacri ianua regni: huic properate, viri; haec domus est Domini” (“Esta es la casa del Señor y la puerta del reino sagrado: apresuraos hacia ella, hombres; esta es la casa del Señor”. Calvin B. Kendall (1998: 114) identificó esta misma idea en uno de los poemas escritos por Alcuino de York para la iglesia abacial de Saint-Amand de Elnone. Para Kendall la voz de la puerta, entendida en clave tipológica, es la de la propia Iglesia (*ibidem*, p. 113). Por otra parte, Ricardo del Arco (1919: 64) ya señaló que este tipo de inscripciones eran muy frecuentes en las portadas románicas, como ocurre en las de Santa Cruz de la Serós, la catedral de Jaca y la iglesia del castillo de Loarre. Esta observación ha sido aceptada por investigadores posteriores, entre ellos Francisco de Asís García García, quien ha realizado un estudio detallado de estas fórmulas epigráficas (2018: 194-195 y 200).

El texto es una adaptación del pasaje del Génesis 28, 17 (“non est hic aliud nisi domus Dei, et porta caeli”), al que se añade la idea de la Iglesia peregrina en la tierra camino del cielo. Como explica Victorino Capánaga (1966: 120-121), san Agustín establece con frecuencia la relación entre las dos Iglesias: la celestial y la terrenal, la de arriba formada por todos los ángeles y la de abajo compuesta por todos los fieles. No en vano ambas se hallan vinculadas, pues la Iglesia de los fieles es la que todavía peregrina en la tierra hacia la Jerusalén celeste.

La cabecera de la iglesia tiene una organización triabsidial con arcos de acceso al ábside central y a los laterales. Las chambranas de cada uno de esos arcos presentan bocelos ajedrezados con tres filas de billetes. Este tipo de ajedrezado es el más abundante en el monasterio, pues también se utiliza en las impostas perimetrales de la nave de la iglesia y en las arquerías decorativas del claustro y del panteón de nobles. Sin embargo, las molduras de los ábsides presentan una tipología distinta. En ellos

---

<sup>9</sup> Dolç señala que la inscripción fue transcrita por primera vez por Quadrado —de donde la toma Lampérez— y posteriormente por Ricardo del Arco. Dolç concuerda con Ángel Canellas en la letra utilizada, la visigoda hispana, y señala que se trata de un dístico, esto es, la unión clásica de un hexámetro y un pentámetro, separados por una cruz griega, según observaron Quadrado y Lampérez y aceptaron Ricardo del Arco y Carlos Cid. Como recursos estilísticos la composición utiliza la aliteración y la rima interna, lo que convierte sus versos en leoninos.



*Puerta mozárabe, hoy con servicio desde el claustro a la iglesia románica.  
Monasterio de San Juan de la Peña. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

las impostas son rectilíneas y biseladas y están decoradas con un ajedrezado de tacos cúbicos en lugar de con billetes cilíndricos. Estas impostas corresponden a la fase más antigua de la iglesia románica.

Además, en estas molduras absidiales se incorporan ligeras variantes. En el ábside del lado de la epístola hay un pequeño tramo que responde a otro modelo, quizás porque un desprendimiento de la roca hizo necesaria su restauración y el elemento perdido no se restituyó de manera idéntica. En esa zona los cuadrados se seccionan diagonalmente configurando un motivo de cartabón: una mitad queda enrasada y la otra rehundida, lo que produce el efecto de claroscuro característico del ajedrezado.



*Diferentes fragmentos de ajedrezado hallados en el monasterio medieval de San Juan de la Peña, hoy en su museo. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

Resulta significativo que la serie busque la máxima variación y el mayor dinamismo posible, de modo que los triángulos claros y los oscuros no se alinean, sino que se disponen alternativamente en sentido vertical. En cuanto a paralelismos con otras obras, cabe señalar que el corte diagonal de los paralelepípedos fue habitual en los sillares simulados pintados en los manuscritos como recurso para sugerir contrastes lumínicos y, en consecuencia, efectos de brillo. En el tardío beato procedente del monasterio cisterciense femenino de San Andrés de Arroyo del municipio palentino de Santibáñez de Ecla, de hacia 1210-1220 (Bibliothèque nationale de France, Lat. 2290), gran parte de las arquitecturas representadas —como el templo de Dios que Juan debe medir (Ap 21, 15)— utilizan este patrón de sillares a cartabón.

Por otro lado, tanto en el ábside central como en el del lado de la epístola se observan algunas cruces griegas derivadas de la no eliminación del material del cuadrado correspondiente en la talla ajedrezada. Este tipo de cruz es también el que emplea sistemáticamente Rabano Mauro en su obra *De laudibus Sanctae Crucis*, redactada hacia el año 815 (Bibliothèque nationale de France, Lat. 2422). En ella el autor desarrolla una amplia reflexión teológica y simbólica en torno al misterio de la cruz mediante



*Imposta ajedrezada en el ábside de la epístola. Iglesia románica de San Juan de la Peña.  
(Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)*



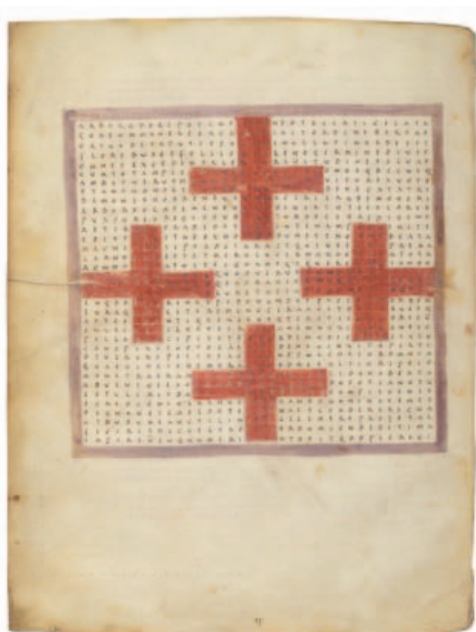
Ilustración de la medición del templo en el Beato de San Andrés de Arroyo, f. 29v.  
(Bibliothèque nationale de France)

una serie de *carmina figurata* en los que el texto se dispone gráficamente para formar imágenes que refuerzan el contenido del poema. Esta combinación de poesía y construcción visual, muy apreciada en la cultura carolingia, se vincula con la tradición tardoantigua de los laberintos de letras, a la que pertenecen este tipo de composiciones. Como señala Helena Carvajal González (2008: 394), *De laudibus Sanctae Crucis* constituyó la colección de *carmina figurata* más importante y célebre de su tiempo, hasta el punto de haber contribuido a fijar y difundir la devoción a la cruz en el arte carolingio desde mediados del siglo IX. Las cruces griegas insertas en el ajedrezado de los ábsides pinatenses podrían parecer, en principio, un simple juego visual; sin embargo, también pueden entenderse como un motivo que, entre otras cosas, favorece la meditación del oficiante sobre la cruz, símbolo por excelencia del sacrificio de Cristo y signo central de la Iglesia.

La cabecera constituye la sección de mayor rango del edificio eclesiástico. Guillermo Durando en su *Rationale divinarum officiorum*, del siglo XIII, indica



*Dos cruces preservadas en la imposta del ábside central y una tercera en el ábside del lado de la epístola. Iglesia románica del monasterio de San Juan de la Peña. (Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)*



*Rabano Mauro, De laudibus Sanctae Crucis, ff. 15v y 29v. (Bibliothèque nationale de France)*

que la iglesia en su conjunto reproduce la forma y las partes de un cuerpo humano: “Dispositio autem ecclesiae materialis, modum humani corporis tenet. Cancellus namque sive locus ubi altare est, caput repraesentat; et crux ex utraque parte brachia et manus; reliqua pars ab occidente, quicquid corpori superesse videtur”<sup>10</sup> (Durando,

<sup>10</sup> “La disposición de la iglesia material adopta la forma del cuerpo humano. En efecto, el cancel o lugar donde está el altar representa la cabeza; la cruz, por una y otra parte, los brazos y las manos; y la parte restante hacia occidente, todo aquello que parece corresponder al resto del cuerpo”.



*Sacramentario realizado en el monasterio de San Miguel de Fulda, f. 12, y misal de Roberto de Jumièges, f. 81v. Ambos manuscritos son de principios del siglo XI (Thebaut, 2023: 4 y 18). (Biblioteca Statale di Lucca / Bibliothèque municipale de Rouen)*

1622: 6r). Por otro lado, recientemente Nancy Thebaut (2023) ha analizado diversas iluminaciones carolingias sobre la ascensión de Cristo. En un sacramentario realizado en el monasterio de San Miguel de Fulda, hoy conservado en la Biblioteca Statale di Lucca (MS 1275), el cuerpo de Cristo atraviesa diferentes franjas de cielo, pintadas de distintos colores, en dirección a la superior y última, donde se encuentra Dios. Significativamente, esa zona superior, pintada del azul más intenso, adquiere la forma semicircular de un ábside y aparece enmarcada en una estructura arquitectónica que, por el contexto, podemos interpretar sin margen de error como la Jerusalén celeste. En el misal de Roberto de Jumièges, realizado en Canterbury y actualmente conservado en la Bibliothèque municipale de Rouen (MS Y.6), Cristo ha avanzado más en su viaje al cielo. En este caso su posición no se indica mediante bandas de color —aunque el espacio está organizado en distintos niveles—, sino por la desaparición casi completa



*Impostas a dos niveles en el muro de poniente de la iglesia románica.  
Monasterio de San Juan de la Peña. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

de su cuerpo, del que únicamente quedan visibles los pies. Este recurso de ocultamiento parcial recuerda la lógica visual del presbiterio de muchas iglesias altomedievales, protegido por cancelos que filtraban y modulaban la visión de lo sagrado.

En este sentido, resulta significativo que la pintura románica desarrollada en la cabecera de la iglesia mozárabe del monasterio pinatense —datada por Gloria Fernández Somoza (2002: 16) hacia 1130— presente una cuadrícula en el intradós del arco de acceso al ábside del lado del evangelio. Esta trama cuadriculada se puede asimilar fácilmente al ajedrezado esculpido, pues mediante este recurso se consigue también un efecto de separación jerárquica de los espacios que contribuye a destacar la cabecera.

Finalmente, en los muros laterales de la iglesia románica todavía son perceptibles las impostas corridas ajedrezadas a dos alturas que marcaban los niveles del paramento. Sin duda, durante la adecuación barroca el relieve del ajedrezado se rebajó para evitar que se apreciara bajo los muros enlucidos. Este sistema de división en altura —esencialmente jerárquico— es muy común en el románico y ya está presente en



*El martirio de los santos Cosme y Damián en el ábside del lado del evangelio de la iglesia mozárabe de San Juan de la Peña. (Foto: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

el ábside sur de la catedral de Jaca, tanto en el interior como en el exterior. El nivel medio de los muros, según se puede apreciar en algunos de los ábsides que han conservado su pintura mural, es el lugar donde se sitúan los apóstoles y los santos, generalmente bajo arquerías. Por otro lado, la imposta del nivel superior marca el arranque de las bóvedas o, lo que es lo mismo, el inicio del *cielo* del edificio, el espacio reservado en los ábsides para las teofanías gloriosas de Cristo en majestad o María entronizada.

El paradigma genérico de la iglesia como Jerusalén celeste se aplica con mayor énfasis a determinadas secciones del edificio: al ábside por ser el ámbito de mayor categoría y a los niveles superiores de la construcción por ser los más cercanos al cielo.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En los primeros estudios sobre el románico hispano el ajedrezado se interpretó como un rasgo de escuela, en coherencia con una concepción que entendía el ornamento como marca de estilo. Esta interpretación consolidó la denominación de *ajedrezado jaqués*. No obstante, su amplio desarrollo fuera del ámbito geográfico del románico de influencia jaquesa, así como su localización casi exclusiva en determinadas secciones y ciertos elementos arquitectónicos de iglesias y monasterios, invita a reconsiderarlo no solo como motivo decorativo, sino también como elemento con dimensión representacional, de acuerdo con los términos propuestos por Otto Pächt.

En este artículo el ajedrezado se vincula con representaciones bidimensionales tardoantiguas del tabernáculo del desierto, así como con ilustraciones del altar celeste, el templo de Dios y, especialmente, la Jerusalén celeste de los beatos. A la luz de estas referencias y de su relación con la tradición arquitectónica clásica, cabe interpretarlo como un patrón que, independientemente del número de hiladas, remite al cielo espiritual, construido mediante la ordenada disposición de las brillantes y pulidas “piedras vivas” de la Jerusalén celeste, es decir, las almas de los justos. En el templo románico de San Juan de la Peña la presencia del ajedrezado en secciones específicas del edificio subraya áreas y niveles en función de su jerarquía y refuerza el paradigma de la iglesia como imagen de la Jerusalén descendida del cielo, particularmente en aquellas zonas más próximas, simbólicamente, al ámbito celeste.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA (1864), *De civitate Dei*, ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, vol. 41.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919), *La Covadonga de Aragón: el real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, Francisco de las Heras.
- (1952), “Fundaciones monásticas en el Pirineo aragonés”, *Príncipe de Viana*, 48-49, pp. 263-338.
- BEATO DE LIÉBANA (1770), *In Apocalysin*, ed. de Enrique Flórez, Madrid, Imp. de Joaquín Ibarra.
- BONNE, Jean-Claude (1997), “Repenser l’ornement, repenser l’art médiéval”, en *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier (1<sup>er</sup>-4 juin 1995)*, Poitiers, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Civilisation Médiévale, 4), pp. 217-220.
- BOTO VARELA, Gerardo (1996), “Ciudades escatológicas fortificadas: usos perspectivas en los beatos de Girona y Saint-Sever”, *Locus Amoenus*, 2, pp. 15-30.

- BRIZ MARTÍNEZ, Juan (1620), *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra, que dieron principio a su real casa [...]*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet.
- CAPÁNAGA, Victorino (1966), “La Iglesia en la espiritualidad de san Agustín”, *Ephemerides Carmeliticæ*, 1-2, pp. 88-133.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2008), “El programa iconográfico del ‘De laudibus Sanctae Crucis’ de Rabano Mauro a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH MSS 131)”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES y Vicent Francesc ZURIAGA SENENT (coords.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia / Gandía, Biblioteca Valenciana / Universitat Internacional de Gandia, vol. 1, pp. 393-404.
- DOLÇ, Miguel (1951), “Sobre un distico pinatense”, *Argensola*, 7, pp. 267-272.
- DURANDO, Guillermo (1662), *Rationale divinatorum officiorum*, t. 1, Lyon, Guillaume Rouillé.
- EHRHARDT, Arnold (1945), “Vir bonus quadrato lapidi comparatur”, *The Harvard Theological Review*, 38 (3), pp. 177-193.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2002), “Las pinturas de la iglesia ‘baja’ de San Juan de Peña: vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14, pp. 9-17.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2018), *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesíastica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, IEA (Perfil. Guías de Patrimonio Cultural Altoaragonés, 8).
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1934), *El arte románico español: el esquema de un libro*, Madrid, CEH.
- [GREGORIO MAGNO] (2005), “Los cuatro libros de los *Diálogos* de san Gregorio Magno (540-604)”, libro cuarto, introd. y ed. de Fernando Rivas Rebaque, *Cuadernos Monásticos*, 155 (octubre-diciembre), pp. 473-550.
- [HERMAS] (1992), *El pastor de Hermas*, trad. y notas de José María Berlanga López, Sevilla, Apostolado Mariano (Los Santos Padres, 3).
- LÓPEZ RIVEIRA, David (2023), *Abstracción y percepción en el arte medieval: el caso de los beatos*, tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Oviedo.
- PARKER, John Henry (1855), *A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament*, Oxford / Londres, ed. del autor (Series of Manuals of Gothic Ornament, 2).
- PASTOUREAU, Michel, y Dominique SIMONNET (2006), *Breve historia de los colores*, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- KENDALL, Calvin B. (1998), *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto / Londres, Búfalo / University of Toronto Press.
- THEBAUT, Nancy (2023), “Zones, stripes, and strata: the banded grounds of early medieval paintings”, *Different Visions: New Perspectives on Medieval Art*, 9, pp. 1-34.

- RABANO MAURO (1864), *Tractatus de anima*, ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, vol. 110.
- RICO, Francisco (1970), *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ ARBETETA, Benito (2014), “Resplandor celeste: las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico”, en Gonçalo de VASCONCELOS E SOUSA, Jesús PANIAGUA PÉREZ y Nuria SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, Lisboa / León / México, Centro de Investigaçã em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa / Instituto de Humanismo y Tradición Clásica / CONACULTA / INAH, pp. 327-347.
- SGRIGNA, Ilaria (2010), *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1858 y 1867), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. 1 y 2, París, Bance.
- VIRDIS, Alberto (2023), *Colors in Medieval Art: Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*, Roma, Viella / Masaryk UP.



# LA DECADENCIA DEL MONASTERIO MEDIEVAL DE SAN JUAN DE LA PEÑA Y SU INTENTO DE RECONSTRUCCIÓN EN EL SIGLO XVI

Ana Isabel LAPEÑA PAÚL\*

A Cristina Alonso y Fernando Cebrián, a los que debo tantos favores.

**RESUMEN** Estas páginas recogen varios aspectos históricos sobre el estado en que se encontraba el monasterio bajo de San Juan de la Peña en los últimos siglos medievales y en el XVI: la crisis económica, la problemática situación interna con abades casi siempre ausentes, el desgobierno, la caída de rentas y el deterioro de los edificios, sobre todo desde el incendio de 1494, que ocasionó graves desperfectos. A pesar de todo, hubo voluntad de permanecer en el peculiar emplazamiento del monasterio. Ya a mediados del siglo XVI se empezaron a hacer algunas reformas, especialmente cuando se envió al monasterio a un maestro especializado en la construcción para supervisar las reformas que se acometieron.

**PALABRAS CLAVE** San Juan de la Peña. Monasterio medieval. Decadencia. Reconstrucción.

**ABSTRACT** These pages detail various historical aspects of the state of the lower monastery of San Juan de la Peña during the late Middle Ages and the 16<sup>th</sup> century: the economic crisis, the problematic internal situation with abbots almost always absent, mismanagement, the decline in income, and the deterioration

---

\* Doctora en Historia. Universidad de Zaragoza. [anabel.lapenna@gmail.com](mailto:anabel.lapenna@gmail.com)

of the buildings, especially after the fire of 1494, which caused serious damage. Despite everything, there was a will to remain in the monastery's unique location. By the mid-16<sup>th</sup> century, some renovations had begun, especially when a master builder was sent to the monastery to oversee the reforms that were undertaken.

**KEYWORDS** San Juan de la Peña. Medieval monastery. Decline. Reconstruction.

La madrugada del 24 de febrero de 1675 fue un momento trascendental para el monasterio bajo de San Juan de la Peña, un lugar emblemático para Aragón. Un colosal incendio que duró varios días acabó con la vida monástica después de siglos de existencia bajo la enorme roca, esa roca que cobijó a los monjes medievales y también a quienes allí habitaron en el siglo XVI y en buena parte del XVII.

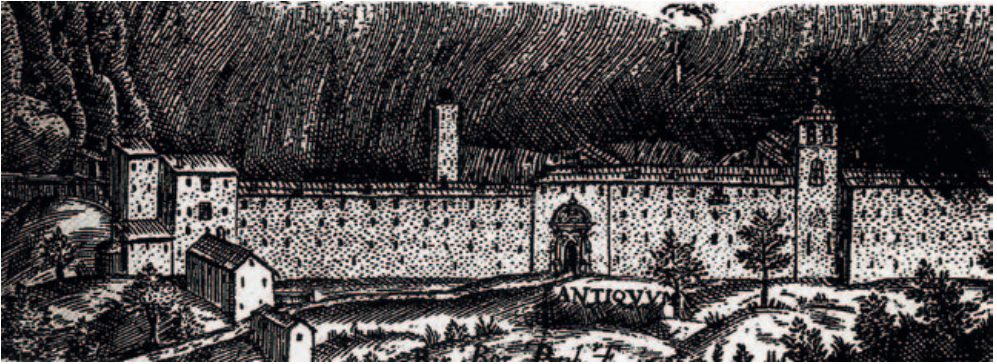
Según recogió fray Domingo la Ripa (1622-1696), el insomnio de un novicio permitió que al abrir una ventana percibiera la entrada de una intensa humareda que delató la existencia de un incendio en el centro. Pudo dar la voz de aviso al resto de los monjes y por ello no se produjeron víctimas. A pesar de los esfuerzos, fue imposible salvar de la ruina casi total aquellas históricas paredes. El devastador fuego duró varios días. No era la primera vez que sucedía, pero en este caso la destrucción fue enorme, tan grande que conllevó una drástica decisión: abandonar el monasterio situado bajo la roca, que había quedado inhabitable, y establecerse en un entorno próximo, el llano de San Indalecio, para lo que había que construir unos edificios *ex novo*.

Este año el Área de Arte del Instituto de Estudios Altoaragoneses, coordinada por su directora, la doctora Natalia Juan García, ha querido recordar un acontecimiento tan significativo para el monasterio con un ciclo de conferencias y con diversas publicaciones. Tanto a la institución como a la citada investigadora les agradezco su invitación a participar en los actos de este aniversario.

La imagen del cartel anunciador del ciclo no podía ser otra que la estampa realizada por Bernardo Bordas en 1724 que apareció en una obra de 1730 escrita por fray Ventura Aso<sup>1</sup> y años después en el libro de fray Joaquín Aldea publicado en

---

<sup>1</sup> Según el dato facilitado por la doctora Natalia Juan, a la que le agradezco la información, se trata de una obra sin título pero que es conocida como *Por la real casa y monasterio de San Juan de la Peña sobre la jurisdicción privativa [...] de sus jueces conservadores y subconservadores, sin data ni la imprenta que lo imprimió*. En realidad, la datación se ha basado en la firma del autor que figura en su última página, donde se anotó la siguiente frase: "San Juan de la Peña, 15 de febrero de 1730".



*Detalle de la estampa de Bernardo Bordas de 1724 donde se muestra el monasterio bajo con las construcciones que había en el primer cuarto del siglo XVIII, algunas de las cuales no existían en los siglos medievales.*

1748.<sup>2</sup> En ella se representan los dos conjuntos que conformaron el enclave pinatense. En la parte inferior está el monasterio medieval con la roca que lo cubre, pero debe tenerse en cuenta lo tardío de la ejecución del grabado: posiblemente en los siglos medievales no estaban realizadas todas las edificaciones tal y como se muestran en él porque hubo varias reformas en el siglo XVI. Justo encima se muestra una perspectiva del monasterio alto tal y como debía quedar después de concluirse la obra, que nunca llegó a realizarse tal y como se había planificado en un primer momento. Ambos aparecen bajo una leyenda con abreviaturas que expresa: “NOVUM ET ANTIQVVM MONASTERII SANCTI IOHANNIS DE PINNA”.

Desde estas líneas iniciales quiero reconocer la labor tanto del IEA como de quien considero la investigadora de mayor entidad en el estudio de monasterio barroco, la vida de sus monjes y muchos otros aspectos, la doctora Natalia Juan, que con su tesis doctoral y otros estudios ha puesto en valor y en conocimiento de cualquier persona interesada el conjunto de la pradera de San Indalecio.<sup>3</sup>

El devastador incendio de 1675 supuso el final del que había sido un monasterio singular y de una enorme importancia en el Aragón medieval, especialmente en el

<sup>2</sup> Aldea (1748: 38). Para algún detalle sobre su autor, Hermoso y Juan (2006).

<sup>3</sup> Juan (2009).

siglo XI, cuando este centro religioso y la casa aragonesa reinante mantuvieron una vinculación tan estrecha como para que el monasterio se convirtiera en el primer panteón regio de la monarquía, pero fue también el inicio de una idea: no podían seguir viviendo allí.

Centenares de años vividos entre aquellos viejos muros, el recuerdo de decenas de personas que habían desarrollado su vida entre esas paredes, algunos de cuyos nombres aún podemos leer hoy en las inscripciones murales que llenan las paredes del lugar, gentes que rezaron, entonaron los cantos habituales de ese tipo de institución, trabajaron y escribieron cientos y cientos de documentos, códices, libros litúrgicos, etcétera. Todas esas vidas han quedado para la historia, y todavía hay periodos que necesitan estudios, especialmente la etapa que abarca desde los inicios del siglo XV hasta las décadas finales del XVII. Quiero resaltar que, a pesar de las numerosas pérdidas monumentales y de la dispersión de los documentos, todavía se pueden realizar interesantes estudios que completen la trayectoria que siguió el centro durante ese periodo. Y es que de vez en cuando los hallazgos documentales, en los fondos más diversos, aún proporcionan gratas sorpresas.

Bien sabido es que en un monasterio benedictino la vida diaria se hacía conjuntamente. Se rezaba, se dormía y se comía en común, según un horario determinado con todo detalle. En su artículo 66 la regla de san Benito de Nursia enuncia que un monasterio de su obediencia debía tener todo lo necesario para desarrollar su vida en comunidad. Y así fue en los siglos medievales. Como es lógico, los muros y los edificios que albergaron a tantas personas y durante tantos años sufrieron transformaciones con el transcurso del tiempo: las necesidades de cada momento, la acomodación a un lugar tan peculiar y con circunstancias tan inadecuadas para residir bajo esa espectacular cavidad rocosa. Todo ello conllevó remodelaciones frecuentes, totalmente necesarias porque el agua y el hielo ocasionaban graves y continuos desperfectos; los desprendimientos de la roca también. Los problemas de habitabilidad fueron constantes y obligaron a realizar numerosas reformas y readaptaciones. No fue lo mismo el colectivo monacal que vivió allí por lo menos desde el siglo X, que en mi opinión no debió de ser excesivamente grande y del que, además, ni siquiera conocemos con total seguridad la observancia que siguió. Y es que las normas internas condicionaban la distribución de los espacios. Sí se sabe que desde 1028 se implantó la regla de san Benito de Nursia. A partir de entonces hubo épocas de expansión, pero también de decadencia, remodelaciones, etcétera, y además varios incendios, gravísimos los de 1494 y 1675. Luego



*Estado actual del monasterio medieval. (Foto: Antonio García Omedes)*

llegaron otros momentos (la instalación de los monjes en el cercano llano de San Indalecio, la desamortización, el abandono, las restauraciones de los siglos XIX y XX...) que cambiaron enormemente el aspecto del monasterio medieval.

Dado el tema que se conmemoraba, se obvió en la exposición la época histórica más notable (siglos XI-XIII), a la que solo se aludió de pasada: las innovaciones religiosas (la implantación de la regla de san Benito, el fin del rito mozárabe y la adopción del rito romano en 1071), las numerosas donaciones regias y particulares, la formación de un muy amplio patrimonio que los monjes rentabilizaron con el sistema de los contratos enfiteúticos, los elementos artísticos prerrománicos y románicos que han pervivido —eso sí, muy retocados—, etcétera. Sí que incidí algo más en los siglos bajomedievales, que se caracterizaron por el inicio y la definitiva consolidación de la decadencia tanto de la vida monástica interna como de la económica: el final de las donaciones, la enorme disminución de los pagos que recibían los monjes por los treudos que existían sobre sus propiedades, la caída demográfica consecuencia de la peste negra de 1348 y los sucesivos rebrotes, las negativas de los vasallos a pagar tributos y a prestar servicios a San Juan de la Peña y hasta la huida de los vasallos monásticos que

se acogieron a la protección de diversos nobles, lo cual es una prueba de que la presión señorial pinatense había pasado a ser máxima. Añadamos algún otro elemento, como la muy difícil relación de vecindad entre localidades próximas a las villas y lugares monásticos por cuestiones de términos y pastos que dieron lugar a pleitos constantes y eternos. En la documentación pinatense han quedado numerosos ejemplos de todos estos problemas.<sup>4</sup>

A fines del siglo XIII el abad Pedro de Setzera (1291-1322) ya intentó atajar las malas actuaciones, pero su gestión tampoco sirvió para acabar con el desgobierno interno ni para mejorar la economía del centro. Esclarecedoras frases como la que reproduzco a continuación se encuentran en los documentos de la época y son una demostración de que la intervención abacial no pudo corregir la decaída situación, y luego los tiempos se hicieron más difíciles: el monasterio estaba, según el citado abad, “dissipado y destruyto y desheredado por muytas malas donaciones et comandas” que sus predecesores habían “feytas e facían”. Una inscripción en el panteón de nobles recuerda que este abad acometió el comienzo de una escalera que, según escribió fray Juan Baranguá a fines del siglo XVI, era “una escalera de picola” que estaba “en la puerta principal y subida para el monasterio”, y que, desde luego, no es la que actualmente existe, aunque quizás sí sea ese el emplazamiento.<sup>5</sup> En los libros antiguos se llamaba *picola* o *piqueta* a una pieza de hierro con dos picos que aún usan los albañiles y los canteros en la actualidad.

Ante las malas circunstancias se pidió ayuda al rey Jaime II (1291-1327). El de la Peña con mucha frecuencia había tenido el amparo regio en los tiempos anteriores, sobre todo con los soberanos del siglo XI, que siempre les hicieron notables concesiones, pero en esa ocasión la intervención regia no sirvió para mucho: tan solo se logró una pequeña reducción de impuestos, algún aplazamiento del pago de las deudas y órdenes de protección dirigidas a los oficiales para el abad, los monjes y el monasterio —que, por cierto, no se respetaron—, además de la instalación de pendones que señalaran la protección real sobre las propiedades monásticas. La dinastía de los Aragón no era la de los Ramírez. Y luego... todo fue a peor.

<sup>4</sup> Para un estudio más detallado de la historia del centro en su época medieval, Lapeña (1989).

<sup>5</sup> Baranguá (ca. 1594: 21v). Aunque la obra de este fraile presenta numerosos fallos históricos, las referencias a las edificaciones resultan válidas, por lo que he podido comprobar. Debe tenerse en cuenta que vivió en el monasterio. Durán (1967: 95).

La peste negra y sus sucesivos rebrotes provocaron la muerte de miles de personas en una población debilitada física y económicamente en toda Europa. Ya solo faltaba algún conflicto bélico para empeorar el panorama, y no tardó en llegar: fue la guerra de los Dos Pedros, un enfrentamiento entre Castilla y la Corona de Aragón que tuvo complicaciones internacionales. En 1362 se produjo un ataque de Carlos II de Navarra, aliado de Pedro I de Castilla, que penetró por la depresión geográfica recorrida por el río Aragón que se extiende desde Jaca hasta la localidad navarra de Yesa: “quince mil hombres de guerra muy bien armados fueron a cercar Jaca y combatiéronla por dos veces”; “por el mes de septiembre deste año y no pudiendo salir con su intento robaron y quemaron algunos lugares de la Canal de Jaca y talaron toda aquella comarca”.<sup>6</sup> En esa zona, y también fuera de ella, el monasterio tenía numerosas propiedades compuestas por villas, vides, campos de cereales, pastos..., en localidades como Martes, Santa Cilia o Guasillo, que acrecentaron la “esterilidad de los tiempos”, y la falta de manos para la agricultura y, como consecuencia, provocaron una disminución aún mayor de los ingresos monásticos, algo que siempre incidía de forma negativa en las constantes reparaciones que el centro necesitaba.

El desgobierno interno dificultó aún más la búsqueda de soluciones para los graves problemas. En ese momento existían fuertes discrepancias entre el abad Francisco de Raseto y toda su comunidad —divergencias atestiguadas en 1378— y también entre los propios cargos monásticos. Parece ser que las diferencias fueron tan graves que la cabeza pinatense prefirió residir en la localidad de Martes, donde levantó una nueva construcción para residir en ella. Una inscripción hallada en la capilla de san Victorián, en una esquina del claustro románico, nos da algún dato: “Aquí descansa don Francisco de Raseto, abad de este cenobio, que construyó el edificio y palacio de Martes y murió el últimos día de julio de 1394”.<sup>7</sup> Creo que estas obras se debieron al hecho de que diversas estancias del centro habían resultado afectadas por un incendio en 1375 y también a sus malas relaciones con su propia comunidad, que hicieron que pasara a residir fuera del centro que presidía. Hasta entonces los abades, aunque no vivían siempre en el monasterio porque eran convocados a Cortes donde el rey decidía o formaban parte del séquito real, acudían con cierta frecuencia al de la Peña, donde tenían sus propias estancias. Sin embargo, todo cambió poco tiempo después.

---

<sup>6</sup> Zurita (1967-1986, ix: 56).

<sup>7</sup> Durán (1967: 99).



*Carlos II de Navarra en una miniatura de las Grandes chroniques de France, del siglo XIV.  
(Bibliothèque nationale de France)*

El cenobio ya no tenía el esplendor de tiempo atrás ni lo iba a recuperar nunca más. Solo sobrevivía gracias a la grandeza económica anterior, pero la situación quedó gravemente quebrantada por el deterioro y el desgobierno de los últimos siglos de la Edad Media. Desde fines del XIV un grave problema interno los constituyeron las designaciones abaciales impuestas por poderes ajenos al centro. En el catálogo de abades que escribió Baranguá, al citar a Raseto indica que para el nombramiento de su sucesor el rey Juan I (1387-1396) “comenzó entremeterse en las elecciones y de querer presentar el abadía como patrón della como consta por los registros y escripturas que en tiempo de dicho rey se hizieron”.<sup>8</sup> Sin embargo, en la mayoría de los casos siguientes los nombramientos abaciales del centro fueron obra del papado en las complicadas

<sup>8</sup> Baranguá (ca. 1594: 24).

décadas del Cisma de Occidente, cuando Benedicto XIII (1394-1423), conocido popularmente como *papa Luna*, escogió a muchos de los que ocuparían notables cargos eclesiásticos aragoneses, entre ellos algunos abades pinatenses, y contó con su fidelidad. Una prueba es que, cuando el 29 de julio de 1398 la monarquía francesa retiró su obediencia al papado de Aviñón, hecho que supuso el abandono de la mayor parte de los miembros del colegio cardenalicio del papa Luna, y se produjo el asedio del palacio papal, quedaron en el entorno pontificio solo unas pocas personas, entre ellas el obispo de Tarazona y el abad de San Juan de la Peña Pedro de Foix, quien ostentó la dignidad abacial entre 1395 y 1403 pero que vivió habitualmente en el entorno del pontífice aragonés. Con él ocupó puestos relevantes durante su mandato. En teoría debería haber estado al frente de la abadía de la que era titular, pero no fue así.

Lo sucedió Jerónimo de Ocón, quien también fue abad comendatario de la Peña (1404-1415), monasterio que rigió a través de García de la Tienda, canónigo de Jaca. Escribió diversas obras, entre ellas una crónica de la corte papal de Aviñón, hoy en día perdida pero que se conoce por las citas y los extractos que otras personas, como fray Martín de Alpartir, que fue un testigo cercano de los acontecimientos, hicieron de ella. Sabemos que después del incendio que afectó al archivo del monasterio de San Juan de la Peña en 1375 obtuvo del papa Benedicto XIII el privilegio de que las copias de los documentos fuesen aceptadas como originales. Tras ser nombrado obispo de Elna, Ocón renunció a su cargo en el centro. No parece que ninguno de estos dos abades acometiera obras de reconstrucción, o por lo menos no los hemos podido constatar hasta ahora porque carecemos de estudios documentales de después de los años iniciales del siglo xv. Probablemente ni siquiera acudieron nunca al monasterio del que ostentaban la máxima dignidad.

El siguiente abad fue designado por el pontificado de Aviñón. En este caso se trató de Juan Marqués, y así consta en su lápida funeraria de la capilla de san Victorrián, una espectacular pero pequeña pieza del final del gótico, bellamente esculpida con numerosos elementos ornamentales, que está ubicada en el flanco suroriental del claustro. En mi opinión, este espacio fue ocupado antes por la sala capitular, la sala de gobierno con relación a temas espirituales y materiales de la abadía. Es la única obra documentada en San Juan de la Peña en el siglo xv, aunque cabe suponer que algo se había tenido que hacer, aunque fuera de escasa entidad, tras el incendio de 1375. Cuando menos había que reconstruir el dormitorio monacal lo más rápido posible. Según un texto de 1389 del futuro papa Luna, que en esa fecha actuaba como legado

pontificio, los monjes pinatenses compartían sus lechos de dos en dos y hasta de tres en tres, algo que considero que se hacía porque aún no se había reacondicionado totalmente el dormitorio.<sup>9</sup>

La capilla, de un gótico exuberante y de buena calidad, fue construida por el citado abad Marqués. Una inscripción ya bastante deteriorada, escrita en minúscula gótica, nos dice lo siguiente:

Don Juan Marqués, que fue monje y sacristán del monasterio de San Victorián cuando era prior de San Pedro de Tabernas, sujeto a aquel cenobio, fue nombrado abad de este monasterio por Benedicto XIII, el Papa, desde Peñíscola el 15 de diciembre de 1412. Mandó edificar esta capilla bajo la advocación de San Victorián, abad, y puesta la primera piedra en los fundamentos por el mismo don Juan, abad, fue comenzada el 22 de julio de 1426 y terminada el 5 de noviembre de 1433.<sup>10</sup>

A fines del siglo XVI fray Juan Baranguá la citó como “enteratorio de abbades” y en 1620 aún el abad Briz calificó este espacio como “de gran magestad”.<sup>11</sup>

Como no es el objetivo de estas páginas tratar sobre la autoría de esta hermosa capilla que todavía podemos disfrutar, y tampoco pormenorizar los detalles decorativos, remitimos a otros investigadores que han trabajado sobre este espacio.<sup>12</sup> Según estipuló el abad Marqués, en mayo de 1434, cuando procedió a dotar la capilla, quiso que sirviera para celebrar la memoria de todos los abades de la casa, pasados, presentes y futuros, e instituyó una serie de misas y aniversarios por su alma y las de sus deudos.

Después de esas designaciones papales la iniciativa de colocar a una determinada persona como máxima jerarquía de San Juan de la Peña pasó a la dinastía reinante en Aragón, la de los Trastámara, que se sentaron en el trono aragonés desde 1412, y más tarde, desde 1516, a la de los Austrias. Ambos linajes siguieron nombrando abades comendatarios. Y es que a fines del siglo XIV se había dado paso a un nuevo sistema de elección de abad que, lejos de los preceptos de san Benito, rompió una independencia que las comunidades monásticas habían tenido durante siglos. Las designaciones se

---

<sup>9</sup> Lapeña (1995: 55-56, doc. 138).

<sup>10</sup> Durán (1967: 99).

<sup>11</sup> Baranguá (ca. 1594:11), Briz (1620: 862).

<sup>12</sup> Lacasta (1992), Fontana (2020 y 2025), Ibáñez (2023).

otorgaban *en comenda*, o, lo que es lo mismo, se entregaban como un beneficio de renta. Eran abades comendatarios que a menudo ni siquiera residían en sus centros y muchos nunca llegaron a conocer sus respectivas abadías, que solo gobernaron a través de sus procuradores. En general se impuso el incumplimiento de las normas benedictinas dentro de las comunidades: se transgredieron las reglas de clausura con gran frecuencia, se descuidaron los oficios religiosos y el comportamiento era más propio de los seglares que de los hombres dedicados a la vida espiritual.

Por lo general los abades siguieron sin residir bajo la roca y gobernando el centro mediante delegados que no encauzaron la vida comunitaria. Solo se preocupaban por las rentas de la mensa abacial y muchas veces incumplían sus obligaciones. Decayó aún más la disciplina monacal y aumentó la inobservancia de la regla. El amancebamiento, las salidas sin permiso, las conductas inapropiadas y nada edificantes... fueron constantes.

En el último cuarto del siglo xv el rey Juan II colocó en la abadía al infante Juan, hijo ilegítimo del príncipe de Viana y, por tanto, su propio nieto. Era un personaje que al parecer no tenía talla religiosa ni moral, ni tampoco intelectual, al contrario de lo que se ha mantenido tradicionalmente.<sup>13</sup> Juan de Aragón y Navarra rigió San Juan de la Peña entre 1476 y 1482. No residió en ningún momento en *su* monasterio, que solo le interesó por sus rentas, las cuales, por cierto, eran cada año más escasas. Nunca se preocupó por el de la Peña, pero cuando el papa Inocencio VIII lo promovió al obispado de Huesca y Jaca, el 1 de octubre de 1484, diócesis que estaba vacante entonces, se reservó las rentas pinatenses que tenía asignadas por su cargo y además colocó en su lugar a quien había sido su maestro, el siciliano Francisco Casisi, un muy turbio personaje que manipuló a su antiguo pupilo con el objetivo de que le dejara la dirección de la abadía ya que él iba a ser el nuevo obispo oscense. Fernando el Católico acabó aceptando el nombramiento episcopal del infante don Juan.<sup>14</sup>

Con frecuencia Fernando el Católico expresó su total oposición al italiano en frases como estas: “En lo de Sanct Joan de la Penya, mi voluntad no es condecender

<sup>13</sup> Elipe (2017).

<sup>14</sup> “Quanto a lo del obispado de Huesca, ahunque tenemos razón de star quexoso [...] de vos, por hauer fecho la prouisión [...] sin nuestra voluntad, considerado los seruicios que de vuestra reuerendíssima paternidat recebimos, y la voluntad que tenemos de fazer por vos, nos plase que el dicho obispado de Huesca sea para el illustre don Johan, nuestro sobrino, y procuréis se le den las bullas”. ACA, Real Cancillería, reg. 3613, ff. 26v-27v. Torre (1950, II: doc. 94).

en que el frayle en poco ni mucho, entre en possession” (1487); “Jamás consentiremos tenga y posea fray Francisco Casisi [...] por haberlo obtenido con deshonestas prácticas, dignas de punición y castigo”; “con enganyo maliciosamente la havía quitado a su muy caro sobrino”.<sup>15</sup> Después de alguna maniobra, Casisi permaneció en el cargo hasta su muerte en 1520 pero nunca fue apreciado por el rey. Residió este abad frecuentemente en Zaragoza, donde se implicó en las maquinaciones y las conjuras urdidas para asesinar al inquisidor aragonés Pedro Arbués, postura que le supuso la total enemistad regia. Tampoco mantuvo buenas relaciones con la comunidad pinatense. Juan de Baranguá anotó sobre él que “anduvo siempre escondido y fue preso por el arzobispo don Alonso a 13 de junio 1485”.<sup>16</sup> Al final fue perdonado.

Es muy posible que por ostentar la dignidad abacial Casisi, Fernando el Católico no prestara ayuda a San Juan de la Peña tras el gran incendio de 1494, que dejó el centro en un estado lastimoso, o por lo menos no tenemos constancia de que lo hiciera. Así terminaban los siglos medievales para el que había sido el centro preferente para la monarquía aragonesa: paredes calcinadas, techos hundidos, estancias inhabitables...

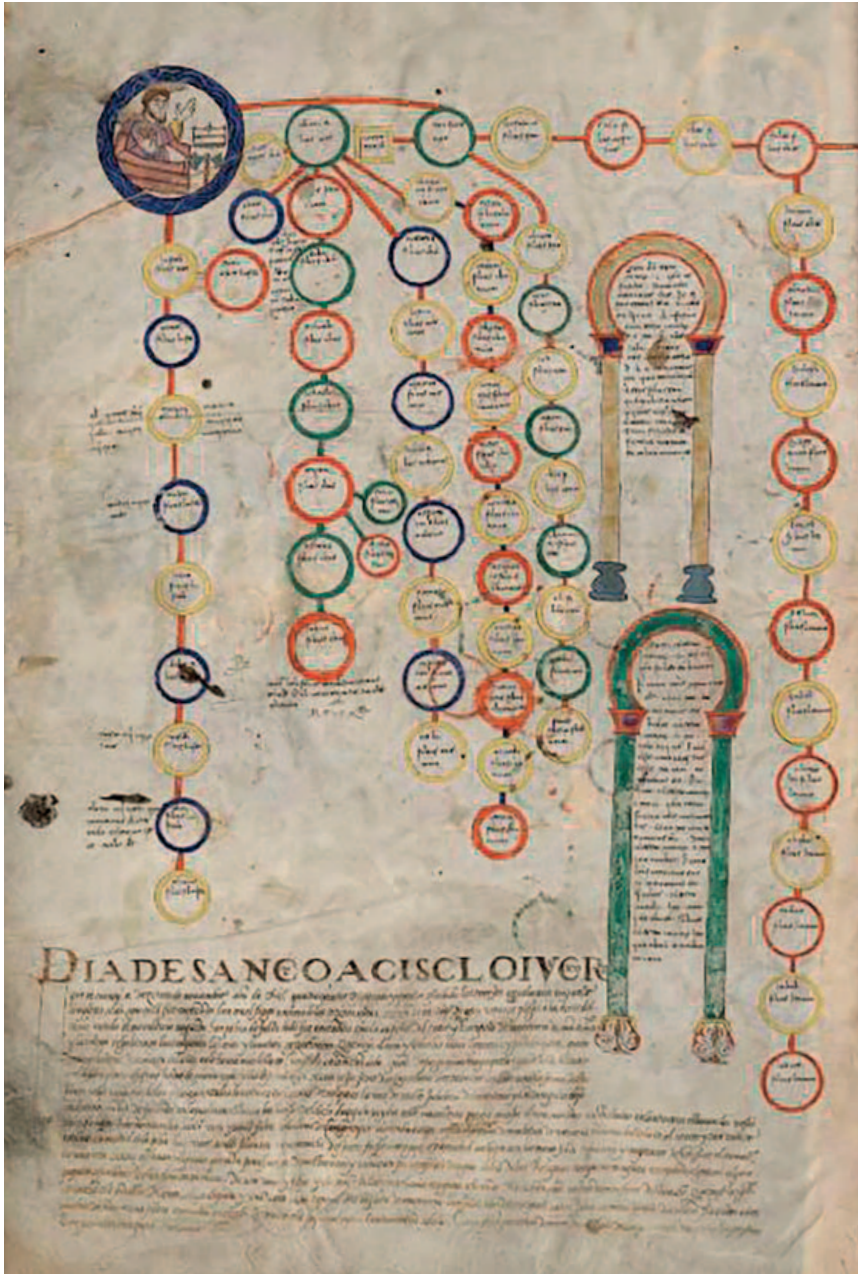
Ese gran incendio quedó descrito en una de las primeras páginas de la Biblia de San Juan de la Peña —hoy custodiada en la Biblioteca Nacional de España—, un bello manuscrito datado en el siglo XI redactado en latín y adornado con decoraciones mozárabes y románicas que con seguridad fue realizado en el propio *scriptorium* del monasterio:

Día de los santos Acisclo i Victore que se cuenta a dieziete de noviembre anno de mil quatro cientos noventa y quatro, estando los monges en colación empués de completas, a las siete oras, fue ençendido hun cruel fuego encima de las cozinhas altas [...], se extendió una hora plegó a la torre [...]. En todo el monasterio no quedó hun palmo de fusta. Todo quedó sino la capilla del Señor y la capilla devaxo tierra de nuestra señora y la bodega, regaláronse las campanas las más y las otras se quebraron; quemose el coro y todos los libros.

Estas palabras figuran escritas con una letra tardía, probablemente del siglo XVII. Lamentablemente, no tiene cabida en estas páginas comentar algún detalle sobre la decoración de este bello ejemplar bíblico, el más antiguo de Aragón.

<sup>15</sup> Carta del rey Fernando desde Málaga al cardenal Rodrigo de Borja el 27 de julio de 1487. ACA, Real Cancillería, reg. 3665, f. 86v.

<sup>16</sup> Baranguá (ca. 1594: 27).



Página de la Biblia de San Juan de la Peña (siglo XI) que contiene la anotación del incendio de 1494. (Biblioteca Nacional de España)

Solo cabe añadir que en la tremenda quema desaparecieron muchas piezas: Evangelios, misales, salterios y otras notables obras, cajas que contenían reliquias, varios cálices de plata y uno de oro, cetros, casullas y mitras, alhajas... A continuación se enumeran algunos otros objetos que se perdieron para siempre entre las llamas, y hasta una esmeralda que se quebró. Esta mención del incendio termina con una alusión al alto valor económico de las piezas. Poco se hizo, que sepamos, durante las décadas siguientes. La falta prolongada y habitual de una presencia abacial podría explicarlo.

Varios abades más ocuparon el cargo en el siglo XVI. Sus apellidos muestran que pertenecían a algunas de las más importantes familias aragonesas —los Torrero y los Lanuza—. Tampoco residieron en el monasterio porque no querían habitar en un lugar con tan graves deterioros y donde faltaban espacios adecuados y necesarios, pero el puesto les atraía por sus rentas, aunque cada vez eran más escasas, y por las posibilidades que proporcionaba de acudir a las Cortes o acceder a la Diputación del reino. Esa cercanía al poder siempre resultaba interesante.

En 1549 la comunidad consiguió imponer la designación de Pedro Alavés o Labés: “hizo su elección el convento, con artos disgustos”. Ello motivó que Carlos I interviniera en defensa de su derecho de patronazgo regio, para lo que recurrió a Roma. Finalmente el elegido fue obligado a renunciar al cargo en 1552, con una pensión real, eso sí, porque el monarca ya había escogido a otro abad. Murió ahogado, quizás muy oportunamente, al cruzar el río Veral dos años después.

El siguiente abad sí que se preocupó de la renovación del monasterio: Martín Pérez de Oliván (1551-1563), un hombre de buena preparación religiosa, asumió algunas labores de reconstrucción. Su designación fue avalada por Carlos I: “Fue el primer presentado por nuestros reyes porque el Emperador movido de bien justos respetos bolvió, con autoridad apostólica, a incorporar en su real corona el derecho de presentar en la abadía de esta casa”. Pérez de Oliván acometió labores de reconstrucción que Briz resumió de esta manera: “Quedaron muy grandes memorias deste abad, assí en edificios magníficos (assolados ya por la vecindad de unas fuentes) como en ricos ornamentos que dio para la iglesia”.<sup>17</sup> Efectivamente, con él se procedió a llevar a cabo la transformación de algunas dependencias, tal como se explicará a continuación.

---

<sup>17</sup> Briz (1620: 862).

Tras su muerte, que tuvo lugar en noviembre de 1563, el cargo quedó vacante durante un tiempo. Así se refirió Briz a su sucesor:

Don Juan Fenero [...] presentado por el Rey don Felipe [...] después de una larga vacante de diez años en la que se desmembró esta abadía con la aplicación de tres mil ducados de sus frutos para la iglesia y obispado de Jaca. Fue persona bien entendida, a quien debe mucho esta real casa por lo que se adelantó en procurar sus acrecentamientos [...] como lo testifican los edificios con que la mejoró.<sup>18</sup>

Fenero falleció en 1592. A partir de entonces aún se documentan otros tres abades, incluido el propio Briz, pero de ninguno de ellos se mencionan nuevas obras, aunque es posible que se acometieran. Faltan nuevas investigaciones para cubrir hasta 1675, fecha del último gran incendio del monasterio bajo.

Hay una magnífica descripción de los problemas que se vivían bajo la roca en el último cuarto del siglo XVI realizada por Pedro Peralta, el maestro que intervino en el centro entre los años 1573 y 1576. Aunque la he utilizado en otras ocasiones, no puedo dejar de hacerlo de nuevo por lo esclarecedora que resulta:

una agua que sobre ella arriba mana en la peña, la qual agua está bien trenta palmos más alto que la torre y con la montaña sea tan alta no se puede ver ni entender por dónde la dicha agua venga a aquel lugar para poderle atajar. Tiene allí un espiradero, así que con los grandes jelos que en el dicho monasterio continuamente en la maior parte del año, así como caee el agua, así mismo se va elando, y élase en tanta cantidad que quatro hombres juntos no podían abraçarlo. Y después quando viene algún poco de blandura, suéltase la peña con el peso del yelo, y la peña y el yelo caen y unden todo lo que alcanza. (*P I*, 14)<sup>19</sup>

Unas páginas después, al tratar de una estancia construida hacía poco tiempo, Peralta insistía en el problema del agua que caía con otras reveladoras palabras:

está inhabitable por ser en el más mal sitio de toda la casa por causa de las muchas aguas que continuamente manan de la peña, la qual yo he visto ocularmente manar tan

<sup>18</sup> Briz (1620: 863).

<sup>19</sup> Lapeña (2002). Esta obra será una referencia constante en las próximas páginas. Para evitar las numerosas notas que harían falta he decidido poner entre paréntesis la abreviatura del correspondiente documento de Pedro Peralta (*P I* o *P II*) seguida de un número o una letra que remite al apartado concreto de la transcripción del manuscrito.

recio que no parece sino que llueve tan recio como suele por las canaleras de los tejados habiendo algún temporal. (*P I*, 19)

La habitual caída de piedra provocaba hundimientos considerables y frecuentes, algo que por otro lado afectaba a los tejados de madera, al precipitarse esa piedra sobre unas tablas en mal estado. Además, las humedades eran constantes. Desde siempre la orientación del centro era inadecuada y el sol que penetraba en la cueva era prácticamente nulo, salvo en los atardeceres del verano. Otro de los grandes inconvenientes era la omnipresencia de la madera en las edificaciones, un material que entrañaba un gran riesgo de incendio y además no mitigaba el frío: “con la cubierta de fusta ninguna defensa tiene al fuego ni frío” (*P I*, 7); “dexando por descuido alguna candela de cera apegada en dichos atajos<sup>20</sup> se ha venido a ver en grande necesidad y trabajo de fuego” (*P I*, 12).

Mencionaba también que las chimeneas apenas podían elevarse sobre el tejado, y eso suponía un peligro añadido, dado que cualquier chispa podía prender en la cubierta porque las tablas de madera que la formaban estaban “tostadas de los vientos y humos de las chimeneas que no dexarían de arder en todo tiempo” (*P I*, 7). Creo que estas líneas son elocuentes en relación con el fuego, un gravísimo problema que siempre acechaba al monasterio. La solución era sustituir la madera por otros materiales más adecuados.

Para esos tiempos, y desde fines del siglo xv, el monasterio de San Juan de la Peña fue convertido en el escenario de mitos y leyendas que empañaron su verdadera historia, sobre todo la de sus inicios, hasta convertirlo en un emblema irreal del reino de Aragón, que como tal no tuvo entidad propia hasta 1035, cuando uno de los hijos de Sancho III de Pamplona, Ramiro I, heredó a la muerte de su padre “una pequeña porcioncilla” de los territorios paternos. El absentismo regio que comenzó con Alfonso V y que se hizo crónico con Fernando II y toda la casa de Austria supuso que las élites aragonesas se sintieran abandonadas, gobernadas desde una perspectiva castellana que nada tenía que ver con la tradición particular del reino y de la propia monarquía privativa aragonesa. A partir de ahí nacieron los mitos, y el primero se constata en la crónica de Gauberto Fabricio de Vagad.<sup>21</sup> Después otros cronistas

---

<sup>20</sup> La palabra *atajos* equivale a ‘separaciones, divisiones o tabiques’.

<sup>21</sup> Vagad (1499: II).



*Detalle de la litografía del exterior del monasterio medieval realizada por Francisco Javier Parcerisa el 6 de octubre de 1844 y publicada ese mismo año en el libro de José María Quadrado Recuerdos y bellezas de España. Obsérvese el escaso espacio existente entre los tejados de los edificios y la gran roca que lo cobija.*

repitieron una y otra vez que la cueva pinatense fue el escenario donde se hizo el pacto entre el rey y el reino, que nada tenía que ver con la forma castellana de gobernar.<sup>22</sup>

Los roces entre los reyes y las élites aragonesas se convirtieron en conflictos que estallaron finalmente en la segunda mitad del siglo XVI en las llamadas *Alteraciones de Aragón*. Es probable que debido a la creación de este mito, la cueva como lugar de nacimiento del reino de Aragón, Carlos I decidiera ayudar al centro para su rehabilitación a través de la figura de su propio familiar don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza (1539-1575) y también virrey (1566-1575), el *alter nos* de Carlos y luego de

<sup>22</sup> Armillas (2000).



*Retrato de don Hernando de Aragón vestido con el hábito cisterciense atribuido al pintor flamenco Roland de Moys. Óleo sobre lienzo. (Palacio ducal de Villahermosa. Pedrola)*

Felipe II en Aragón. Don Hernando era una figura respetada en el reino y a la par un buen agente de la monarquía.

En mi opinión esa decisión de ayudar vino motivada no porque fuera un monasterio y sí porque era el panteón de los primeros reyes de Aragón. El gesto de los dos monarcas y sus representantes en Aragón pudo tener como base el deseo de atenuar el ambiente cada vez más enrarecido que había entre las élites aragonesas. Si el de la Peña era el escenario del mito del nacimiento del reino y de la monarquía aragonesa, en ese momento la casa real proporcionaba su ayuda a través de los virreyes, que apoyaron la reconstrucción del cenobio. No me cabe duda de que detrás de ellos estaba el amparo regio.

En 1573 Hernando envió a Pedro Peralta, un “obrero de villa”, “maestro de ciudad” y “maestro mayor de la Seo” activo durante buena parte del último tercio del siglo XVI,

a realizar una inspección, comprobar la habitabilidad y buscar posibles soluciones a los graves daños. Todo ello quedó plasmado en una “Memoria de obras” que apareció en el legajo 2445 de la sección del Clero del Archivo Histórico Nacional. Se trata de un cuadernillo de treinta y cuatro páginas, en el que están numerados únicamente los folios rectos, de un maestro especialista en la construcción que es de imprescindible consulta para quien esté interesado en conocer el monasterio, sus problemas y las obras que posiblemente eran necesarias en torno al último cuarto del siglo XVI. Al final de este primer informe (*P I*), Peralta detalló los trabajos que eran muy urgentes y que no admitían demora. Tres años después volvió para inspeccionar lo que se había hecho en ese tiempo (*P II*). Para entonces don Hernando ya había muerto y el cargo de virrey había recaído en Artal de Aragón. Se ha podido constatar que entre un año y otro las obras habían comenzado, pues se ha conservado un albarán o recibo del dinero recibido por un tal Jerónimo Juste por los materiales empleados.<sup>23</sup>

Un problema añadido que agravaba todo era la subida hasta la cueva, a la que se ascendía por un muy estrecho y tortuoso camino desde Santa Cruz de la Serós. Por ello los materiales necesarios para la reforma se encarecían mucho.

Una directriz que marcó el maestro Peralta de manera constante fue la de acabar con la omnipresente madera, material que era abundante en los alrededores, y por lo tanto barato, pero que resultaba muy peligroso. Tabiques, techos con sus vigas, suelos, puertas, marcos de ventanales —de escaso tamaño pero muy numerosos—, contraventanas —muy necesarias por el frío extremo—, mobiliario... muchos puntos de los diversos edificios estaban hechos de ese material. Veamos una referencia que lo confirma: “los atajos de dichas estancias que son de tablas sencillas se quiten y se hagan de medio ladrillo por quitar de ocasión del fuego a lo qual temen mucho”. Y esta otra, donde al mencionar algunos aposentos se precisa: “no están enladrillados ellos ni los de el dormitorio de monges ni los del abad ni otros de la casa” (*P I*, 7 y 12). Sin embargo, eso encarecía las reformas y el monasterio no tenía entonces suficientes medios económicos, sobre todo tras la recreación del obispado de Jaca, que tuvo lugar en 1571. Pensemos que para iluminar las estancias eran totalmente necesario usar velas, antorchas, *tiedas*..., con el peligro que suponían esos elementos.

---

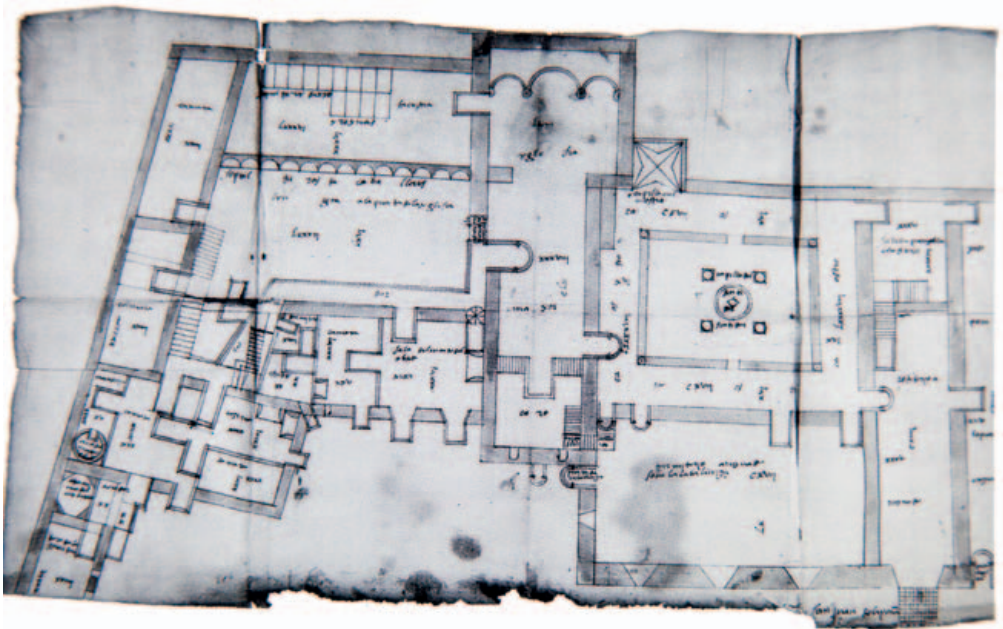
<sup>23</sup> Lapeña (2000: 117-118).

Pero volvamos a las edificaciones del monasterio medieval. Cuando hoy en día nos acercamos hasta él contemplamos algo que se nos hace anómalo: un claustro abierto al mundo y a los ojos de los visitantes —algo que nunca pudo ocurrir cuando los monjes lo habitaban—, la falta de estancias indispensables para el desarrollo de la vida monástica benedictina. Nada ha sobrevivido. No obstante, el estudio de documentos e imágenes de hace décadas e incluso siglos ha hecho posible que hoy conozcamos algo mejor el viejo cenobio pinatense. En las siguientes páginas nos acercaremos, en lo posible, al centro que fue y del que hoy solo quedan unos restos, poco recordatorios de lo que existió.

Sabemos que cuando las cosas van mal pueden agravarse aún más. Transcurrieron pocos años y las reformas del abad Pérez de Oliván ya estaban arruinadas y además el monasterio sufrió un golpe inesperado que dejó muy seriamente dañadas sus rentas. El problema de los hugonotes de la Baja Navarra y el Bearne y el miedo de Felipe II a que penetraran en la Península las ideas calvinistas movieron al monarca y al papa Pío V a recrear las antiguas diócesis de Jaca y Barbastro. Con esta medida se hizo necesario dotar al clero diocesano, algo que se logró con la asignación de bienes de San Juan de la Peña y de San Victorián de Sobrarbe respectivamente. Los ingresos de ambos históricos centros quedaron extremadamente mermados, ya que perdieron miles de escudos de sus rentas. De hecho, hubo que dejar vacante durante diez años el cargo de abad pinatense, como ya se ha indicado.

El abad Martín Pérez de Oliván (1554-1563) había dispuesto que se habilitara un nuevo refectorio, dependencia que con anterioridad había estado en un lateral del claustro. Una década después estaba ya arruinado por las aguas. La elección del lugar había sido desastrosa, y por ello se pensó instalarlo en un área distinta, en las cercanías de las estancias abaciales. Igualmente se optó por trasladar su techumbre porque, si se quedaba allí, se iba arruinar. En el lugar que se iba a abandonar sería necesario acondicionar un espacio para los “donados e infantes que vivían en el centro”. El nuevo refectorio se demoró y como solución momentánea se decidió que comieran en la cocina los dieciséis monjes que allí residían más los donados y los infantes —cuyo número no se precisa—, algo que no se consideraba digno.

Además del manuscrito de Pedro Peralta hay una pieza fundamental que hace pocos años el investigador José María Lanzarote encontró dentro de un manuscrito misceláneo titulado *Papeles varios relativos al obispado de Barbastro* que se conserva



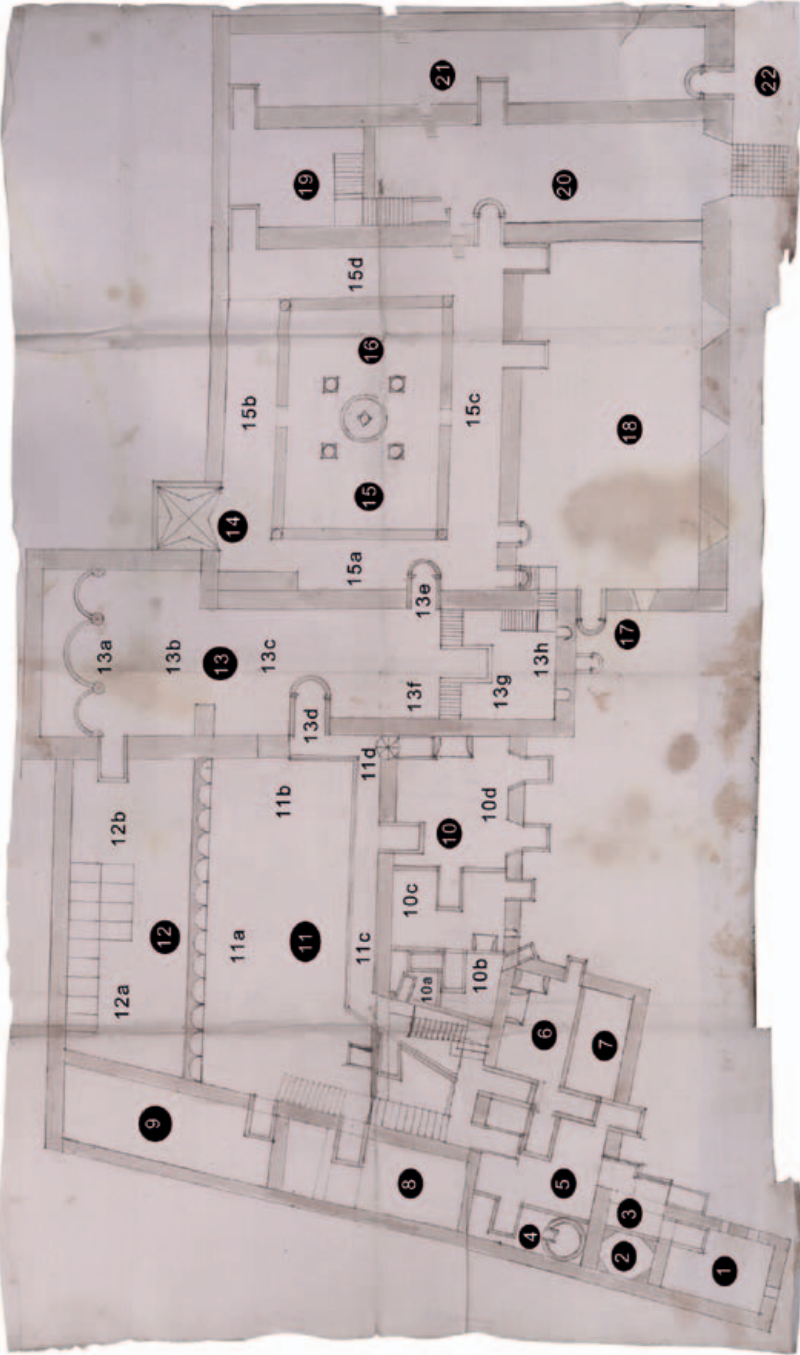
*Plano de la planta alta del monasterio medieval, con los nombres y las dimensiones de las estancias, fechado entre 1573 y 1576. (Real Biblioteca)*

en la Real Biblioteca, en Madrid. Se trata de una traza, la más antigua hoy conocida, que lleva el epígrafe “Planta del cuarto alto”. Presenta alguna mancha y las marcas de los dobleces del papel,<sup>24</sup> pero por lo demás su estado es bueno. Sus dimensiones son 350 por 590 milímetros. Sugiere el investigador que debió de ser su autor Pedro Peralta, el mismo profesional que había realizado los informes, y sitúa su cronología entre 1573 y 1576. Es una verdadera lástima que de momento solo tengamos este dibujo, y ninguno de la planta baja ni de las superiores. De momento ni siquiera sabemos si se hicieron. Ojalá un día aparezcan. Desde estas líneas agradezco la generosidad del doctor Lanzarote por permitirme utilizar su hallazgo.

La gran novedad que aporta es que su anónimo creador anotó los nombres de las estancias y que las medidas están indicadas en palmos aragoneses<sup>25</sup> expresados con

<sup>24</sup> Juan, Muñoz y Lanzarote (2018: 33).

<sup>25</sup> Un palmo aragonés equivale a 19,3 centímetros.



*Plano retocado por Fernando Cebrían con las estancias numeradas tal como se recogen en este artículo.*

numeración romana. Como estamos acostumbrados al sistema métrico actual, hemos tomado la decisión de variar la medida dada en la traza porque la alteración es mínima (0,7 centímetros) y así se complica menos la conversión a metros y a metros cuadrados. Lo que hemos hecho ha sido suprimir las anotaciones escritas para que resulten más claros los espacios, y en cada estancia hemos colocado un número para identificar el aposento en la relación que aportamos a continuación, donde aparecen los nombres con la grafía original y en cursiva. El plano ha sido modificado digitalmente por Fernando Cebrián López, a quien también agradezco públicamente su inestimable ayuda. En cuanto a las medidas, hemos optado por expresarlas en cifras. *L* es la longitud y *A* la anchura del espacio. Hay que advertir que en algunos casos el anónimo autor de la traza solo proporcionó una de las dimensiones, o incluso ninguna, y además debe tenerse en cuenta que algunos de los espacios no son cuadrados o rectángulos perfectos. En alguna ocasión, y solo cuando teníamos perfectamente identificada la estancia, hemos puesto el nombre entre corchetes. También he de aclarar que para establecer la enumeración nos hemos movido de izquierda a derecha de la traza. Se recomienda vivamente a los lectores interesados que consulten a la par que estas páginas la obra de Pedro Peralta ya citada sobre las edificaciones en el siglo XVI porque es un complemento indispensable.

1. *Torre de la guardia* ( $36 L \times 24 A = 7,2 \times 4,8 = \pm 34,56 \text{ m}^2$ ) (*PI*, 4)

La base de esta torre aún se conserva en la actualidad. Aunque en altura la construcción está totalmente desmochada, puede apreciarse tanto en la traza como en el grabado de Bordas. La torre protegía la entrada principal del monasterio de posibles peligros y en ella estaba igualmente la cárcel, espacio que se situaba en la parte más alta (“donde ponen a los que lo merecen”). La cubierta era de madera. Quedaba justo debajo de un manantial que manaba desde la roca y a una altura considerable. Ello provocaba la caída de trozos de roca y grandes carámbanos que con bastante frecuencia la arruinaban y afectaban también al horno contiguo. Se accedía a ella a través de un corredor.

2. *Chaminea del convento*

No se anotó ninguna medida con relación a este espacio de planta octogonal.

3. *Coredor* ( $20 L \times 20 A = 4 \text{ m} \times 4 \text{ m} = \pm 16 \text{ m}^2$ )

4. *Orno del pan del abad, masadería* ( $40 \text{ L} \times 15 \text{ A} = \pm 8 \text{ m} \times 3 \text{ m} = \pm 24 \text{ m}^2$ )

En el área contigua a la torre se percibe claramente el “orno del pan del abad”, situado dentro de la masadería. Allí probablemente estarían la mesa de elaboración, las artesas, los rodillos, las palas para el horno...<sup>26</sup> Recomendaba Peralta cambiar la ubicación de esta dependencia a un lugar “fuera de casa”, que consideraba más adecuado (*PI*, 10).

5. *Cámara* ( $44 \text{ L} \times 30 \text{ A} = 8 \text{ m} \times 6 \text{ m} = \pm 48 \text{ m}^2$ ) (*PI*, 5)

Al lado del horno había una cámara con varios accesos que permitía el paso a la cocina propiamente dicha, donde existían dos chimeneas. Como es lógico, allí se encontrarían objetos tales como ollas y cazuelas, trébedes, etcétera. Una cámara más completaba el área. Así describió Peralta todos estos espacios: “unas estancias que están junto a la torre que es en la cocina conventual, las cuales servían para havitación del cocinero, para reposte de dicha cocina. Las cuales estancias están yermas, inhabitables y con necesidad de repararse para poderse habitar”. En la traza esas estancias se corresponden con los números 5, 6 y 7.

6. *Cozina* ( $40 \text{ L} \times 24 \text{ A} = 8 \text{ m} \times 4,80 \text{ m} = + 38,4 \text{ m}^2$ )

La cocina era importante para la vida de quienes residían en el centro. En el siglo XVI estaba, como se acaba de señalar en las líneas precedentes, en un área cercana a la torre, pero creo que con anterioridad no era así, sino que se encontraba en las cercanías del antiguo refectorio, situado en el lateral oeste del claustro. La traza y el manuscrito de Peralta —que, recordemos, son de las últimas décadas del siglo XVI— la ubican sin lugar a dudas en este nuevo emplazamiento. En el mismo espacio se perciben claramente dos chimeneas adosadas a dos paredes distintas. Como es lógico, allí habría utensilios propios de este tipo de estancias.

Se pensó en realizar una pila y solucionar así un problema que en la traza no se refleja en relación con la denominada por Peralta “agua viesas”. El gran inconveniente era que esas aguas sucias se echaban por una ventana y caían hacia la puerta principal: “no se puede estar por dos cosas: la primera porque no envirtan con dichas aguas a

---

<sup>26</sup> Hay que advertir que el horno que existe hoy en día no es el que se dibujó en la traza, y tampoco lo es su emplazamiento.

alguno; la segunda por un mal hedor que de ellas sale” (*PI*, 6). Para solventarlo se decidió construir un conducto con arcaduces de piedra, a modo de cañería, que se cubriría con barro y losas. Así se llevaría esa agua hacia “el sabucar” que había “en el barranco”. El saúco era un arbusto frecuente en el entorno próximo del monasterio. Su flor, sus frutos maduros y su corteza se han usado tradicionalmente para tratar los resfriados, las gripes y las afecciones digestivas, además de para reducir inflamaciones y como diuréticos.

7. *Cámara* ( $40 \text{ L} \times 23 \text{ A} = 8 \text{ m} \times 4,6 \text{ m} = \pm 36, 8 \text{ m}^2$ )

Aunque no se especifica en la traza más que la palabra *cámara*, me inclino a pensar que ese espacio pudo servir como despensa y estancia para el cocinero, que en tiempos no demasiado lejanos era una persona ajena a la comunidad y por lo tanto no compartía la vida y los horarios de esta. Todas las dependencias de esa zona necesitaban reparaciones, porque estaban “yermas, inhabitables y con necesidad de repararse para poderse habitar” (*PI*, 5).

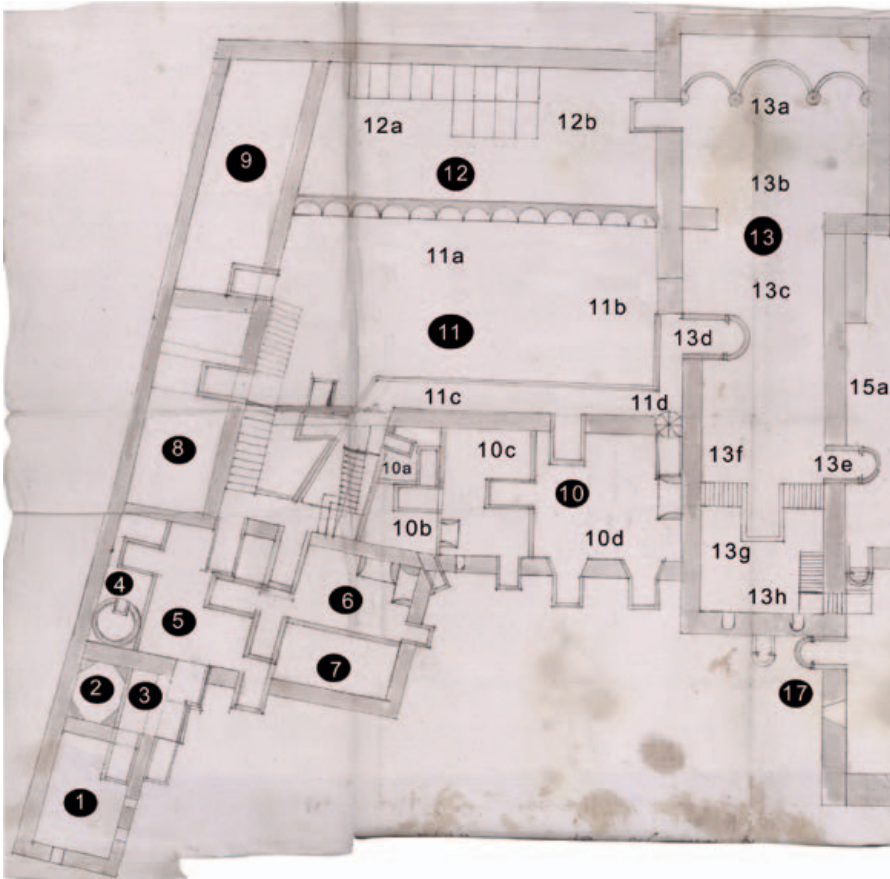
8 y 9. *Cámara* ( $44 \text{ L} \times 24 \text{ A} = 8,80\text{m} \times 4,8 \text{ m} = \pm + 42,24 \text{ m}^2$ )

y *cámara* ( $40 \text{ L} \times 24 \text{ A} = 8 \times 4,8 = \pm 38,4 \text{ m}^2$ )

Salimos de esa área y pasamos, a través de unas escaleras, a la zona que se situaba en lo más profundo de la cueva. Esas dependencias solo fueron denominadas *cámaras*, sin más. Desconocemos su uso. Una parte de la estancia 9 lindaba con lo que hoy en día conocemos como *panteón de nobles* y *panteón real*.

10. [Estancias abaciales] (*PI*, 9)

Era un conjunto de diversos espacios que estaban destinados a la máxima jerarquía de la comunidad, pero, como ya se ha comentado al hablar de los abades comendatarios de los siglos *XV* y *XVI*, con enorme frecuencia no residían en el centro y solo lo visitaban esporádicamente, o incluso nunca. Dos de las habitaciones presentan sendos hogares o chimeneas. Ambas las menciona el manuscrito de Pedro Peralta con las siguientes palabras: “la una en la sala y la otra es para cocinar en dicho cuarto el abad, las cuales son en peligro de la casa por quanto ni ellas ni las demás que hay no se pueden subir sino muy poco del tejado arriba por causa de no haber donde carguen, seguramente porque todos los atajos son de tablas”. Dice que era totalmente necesario cambiar toda la madera y cubrir las estancias con otro material menos peligroso en las “bóbedas”, aunque no precisa cuál sería ese material.



*Detalle del área que incluía diversos aposentos de servicio y las estancias abaciales.*

10a. *Dormitorio* ( $18 = \pm 3,6$  m). Su forma fue trapezoidal, aunque no es posible calcular la superficie al no disponer más que de una dimensión.

10b. *Estudio* ( $20 L \times 20 A = 4 \times 4 = \pm 16$  m<sup>2</sup>). Su planta era trapezoidal.

10c. *Cámara* ( $36 L \times 25 A = 7,2 \times 5 = \pm 36$  m<sup>2</sup>)

10d. *Sala del cuarto del abad* ( $40 L \times 36 A = 8 \times 7,20 = \pm 57,60$  m<sup>2</sup>)

En ningún momento se ha encontrado mención alguna del mobiliario que podía haber en cada una de esas estancias, pero, por lógica, habría una cama, una mesa

y alguna silla para el estudio, así como algún mueble para la cámara, candelabros o palmatorias para iluminar, etcétera. Sí podemos certificar que la cámara y la sala contaban con sendas chimeneas, que se aprecian perfectamente en la traza.

11. *Longeta a la puerta de la yglesia* (82 L × 66 A = 16,4 × 13,2 = ± 216,48 m<sup>2</sup>)

El espacio que hoy en día se denomina *panteón de nobles*, con su doble hilera de nichos y con una notable decoración escultórica románica en su mayor parte, aparece nombrado en la traza como “longeta a la puerta de la yglesia”. En 1620 el abad Briz lo mencionaba así: “otro grande atrio, que es una hermosísima sala bien larga y ancha. Por el un lado colateral, de la mano yzquierda, la adorna mucho, la pared de la sacristía con sus ventanas y rexas, y dos órdenes de sepulcros, muy bien labrados, unos sobre otros”. Casi a continuación añadía: “el atrio queda hecho en un gran salón, bellísimo y maravilloso. La peña con su vertiente le sirve de bóveda, y recibe la luz, por la distancia, que ay desde lo alto de la casa abacial, a la buelta de la peña”.<sup>27</sup> Este espacio ha tenido otras denominaciones, como *atrio* o *claustro del abad*, porque en uno de sus laterales quedaban las habitaciones de este.

11a. *Sepulturas de caballeros*

En una de las paredes de esta “longeta”, la orientada más al sur, aparecen en la traza trece nichos de forma semicircular y la anotación “sepulturas de caballeros”. En realidad en la actualidad en la hilera inferior solo quedan diez nichos y medio, mientras que en la superior sí hay trece.

También el abad Briz mencionaba la cifra de veintiséis nichos. Recogemos aquí sus palabras:

Los nobles y ricos hombres se enterravan a los pies de los Reyes, pero fuera de la sacristía donde ellos tienen sus sepulturas. Están con muy gran decencia en sepulcros de arquitectura y fábrica, bien sumptuosa, en esta forma. La pared colateral de la misma sacristía, que es la que sale al grande atrio de la puerta de la iglesia mayor, es todo un hermoso lienço de buena cantería, y en él están labrados veynte y seys sepulcros en dos órdenes, unos sobre otros, todos en yqual proporción, con bien graciosa perspectiva. Todos ellos tienen un mismo alquitrave, friso y cornija que corre por la pared, gravados de muy buenas molduras y relieves. De suerte que todo viene ha

<sup>27</sup> Briz (1620: 76).



*Detalle de algunas sepulturas del panteón de nobles con sus frontales.  
(Foto: Félix Álvarez Puyol, 1891)*

ser un solo edificio, dividido en veynte y seys cuevas, labradas de buena cantería, cuyas bóvedas entran por dentro de la misma sacristía, con ygal distancia hasta el centro de ella, donde están los sepulcros Reales, en lugar más alto y eminente [...]. Aquí están los Corneles, los Tizones, Entenças, los Ferrenches de Luna y Bacallas, los Vandreses y Garceses, llamados ahora Alagones, los Ximenes dichos Urreas, los Athereses, Mazas, Caxales, Seses, Seses, Tramezetes, Atorellas y algunos Moncadas y los demás illustres progenitores de toda la gente y principal y noble que ha honrado y honra este Reyno.<sup>28</sup>

Como se trata del dibujo de la planta, creo que solo habría debido reflejarse la hilera inferior de nichos, la que apoya en el suelo. Se señalan un total de trece espacios de

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 204-205. En cuanto a la decoración, Briz la describió así: “en las puertas destas veinte y seis sepulturas no hay otras armas o blasones, sino las Cruces de Sobrarbe, de muy hermoso relieve. Estas son en dos maneras, unas en forma de Cruz, de comendadores de San Juan y otras en la forma ordinaria de la Cruz, dicha de Garci Ximénez [...]. Por los círculos de las puertas destes sepulcros y sus frisos y alquitraves, ay muchos letreros, que ya el tiempo los tiene consumidos”. La riqueza escultórica de algunos de esos nichos nos da una idea de la categoría social de las personas allí sepultadas.

los que hoy en día se conservan diez y medio en dicho nivel. De lo que fue un lugar de enterramiento especial para los nobles aragoneses de los siglos XI y XII solo se conservan en la actualidad las partes frontales, los tímpanos, enmarcados en su mayoría por cenefas con ajedrezado que con frecuencia se apean en unas figuritas a modo de cariátides y en unas pequeñas columnas, muchas de ellas, aunque no todas, con decoración románica.

### 11b. *Sepultura de dona Gimena del Cid*

En la pared oeste de esta “longeta” se ubicaba la puerta de acceso a la iglesia románica, con un único vano. Se ha considerado, y creo que con acierto, que esa puerta era la misma que hoy da acceso al claustro desde la iglesia alta. Dicho arco de herradura prerrománico puede proceder de las edificaciones más antiguas del centro y debió de ser reaprovechado con posterioridad. Tiene sentido entonces la inscripción grabada en la mayor parte de las dovelas un tiempo después, que, recordemos, dice: “Por esta la puerta del cielo se abre a cualquier fiel que aplique a unir a la fe † [cruz] el cumplimiento de los mandamientos de Dios”.<sup>29</sup> Las reformas de tiempo atrás y luego las restauraciones de los últimos siglos no respetaron las edificaciones más antiguas y cambiaron de emplazamiento algún elemento.

En la misma pared, y muy cerca de la entrada de la iglesia desde el panteón de nobles, aparece en la traza un nicho rectangular (11b) donde se hizo la anotación “Sepulcro de dona Gimena del Cid”, sin más, por falta de espacio en el plano para hacer alguna precisión más amplia. El propio abad Briz escribió que esa tumba estaba emplazada “a la puerta de la misma iglesia”. En mi opinión debió de ocupar el espacio donde hoy en día existe un doble arco, en concreto el vano situado más a la izquierda de la actual entrada de la iglesia.

La primera pregunta que cabe hacerse es si en algún momento los restos mortales de la esposa de Rodrigo Díaz de Vivar, el mítico héroe del siglo XI, reposaron entre los muros pinatenses. De aquella mujer poco se sabe que sea verdadero, pero una curiosa e inverosímil tradición la vincula tras su fallecimiento a San Juan de la Peña. Ya figura una anotación de los años iniciales del siglo XV en el código 431b del Archivo Histórico Nacional, en una lista de reyes y otras personalidades que supuestamente estaban enterrados en el monasterio: “Hic requiescit Eximina, mulier Roderici Çid”,

---

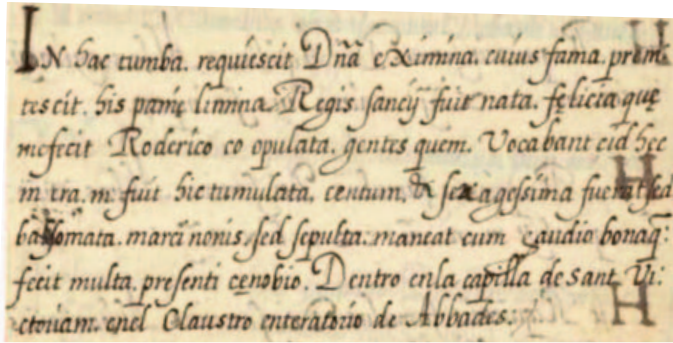
<sup>29</sup> Durán (1967: 40).



*Actual entrada de la iglesia desde el panteón de nobles, con doble vano en arco.  
(Foto: José Luis Solano Rozas)*

dice el documento.<sup>30</sup> A fines del XVI fray Juan Baranguá también la mencionaba varias veces, aunque complicó aún más la cuestión al añadir en alguna ocasión el apellido *Gómez* al nombre de Jimena: “Hic requiescit Eximena Gomez, mulier Roderici Çid vulgo Rui Diaz”. Y así se anotó una vez tras otra, unas con el apellido *Díaz* y otras con patronímico *Gómez*, en las obras de diversos autores (fray Prudencio de Sandoval, fray Juan de Arévalo, el cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz, etcétera), hasta el punto de que llegó a pensarse que Díaz de Vivar había contraído nupcias con dos mujeres homónimas pero con apellidos distintos. El hecho ser el lugar del descanso eterno de una personalidad destacada daba prestigio al centro que acogía sus restos mortales. Desde hace décadas se considera una tradición apócrifa, producto de la imaginación de juglares y de monjes como el mencionado Baranguá.

<sup>30</sup> Lapeña (1995: doc. 199).



*Líneas escritas por fray Juan de Baranguá en su obra sobre doña Jimena, la mujer del Cid.  
(Biblioteca Nacional de España)*

Ya en 1620 Briz Martínez escribió al respecto:

Entre otros sepulcros de personas ilustres, ay uno a la puerta de la misma iglesia, con su letrero gótico, que dize reposa allí sepultada la noble doña Ximena, famosa en toda España y muger que fue de don Rodrigo de Bibar, llamado comúnmente el Cid, de quien la fama a publicado tantas cosas que muchas se juzgan por inventadas [...]. Bien me consta que algunos ponen en duda esta sepultura y la tienen por sospechosa por la gran certeza que pretende San Pedro de Cardeña de que se recogió en aquel monasterio esta señora, después de la muerte de su marido el Cid.<sup>31</sup>

Para dicho abad la esposa del Cid sí había sido inhumada en San Juan de la Peña tras haber sido enterrada primero en Cardeña. Esta afirmación no se sostiene. Hay que recordar que muchas comunidades medievales se inventaron que entre las paredes de sus monasterios descansaban los restos mortales de personas de renombre para realizar sus centros. Dado que la pared se interrumpe en ese punto, no creo que se tratara de una simple inscripción epigráfica, sino de un sepulcro apoyado en el suelo.

### 11c. *Coredur*

Frente a los nichos funerarios estaban las estancias abaciales, que ya se han comentado, pero en su fachada aparece un elemento con la anotación “coredur”, algo que parece ser una galería que va desde sus dependencias hasta la puerta de la iglesia. No

<sup>31</sup> Briz (1620: 206).

se indicó ninguna de las medidas, aunque, si estaba proporcionado, vendría a tener en torno a un metro de anchura. Por encima hubo otra galería más larga, de dos tramos, que debía de proteger también hasta el acceso a la iglesia y cuya existencia la avalan los testimonios de los mechinales que han sobrevivido en la parte alta del muro.

El área abacial se estaba renovando en 1576. En el texto que recoge la llegada del maestro Peralta por orden del nuevo virrey Artal de Aragón se menciona esa galería: “un paso de fusta de cinco palmos de ancho a modo de corredor” (*P II, A*). Y es que en toda la antigua área abacial, arriba y abajo, se habían realizado reformas para poder colocar un total de seis celdas donde habitaban “los monjes por no haber otras en la casa para ellos”. Culminaba la galería superior con un rafe o alero que sobresalía para proteger a los monjes cuando entraban o salían de la iglesia por su entrada en arco. El abad Briz se refiere a este elemento con las siguientes palabras:

la casa o palacio abacial con dos largos corredores de madera, uno sobre otro, con sus varahustres, alquitraves y cornijas, muy bien labrados, y rematando la casa con un rafe hermosísimo. [...] el atrio queda hecho en un gran salón, bellissimo y maravilloso. La peña con su vertiente le sirve de bóveda, y recibe la luz por la distancia que ay desde lo alto de la casa abacial hasta la cumbre del monte.<sup>32</sup>

En toda la antigua área abacial, arriba y abajo, se habían hecho reformas para conseguir seis celdas para instalar a algunos monjes, tres debajo de las habitaciones abaciales y otras tres sobre ese mismo espacio, “por no haber otras en la casa para ellos”, dado que el dormitorio comunitario estaba arruinado. Es posible que se hubiera hecho algún entrepiso más o menos provisional para solventar el grave problema de espacio.

#### 11d. [Escalera de caracol]

En el punto de intersección de la zona abacial y la iglesia el autor de la traza dibujó una escalera de caracol que permitiría a los monjes acceder también a la galería desde la lonjeta. Se ignora hasta dónde se prolongaba en altura dicha escalera, pero es muy posible que permitiera subir al tejado de la iglesia para llevar a cabo alguna reparación.

---

<sup>32</sup> Briz (1620: 76).

12. [Panteón regio y sacristía] ( $86 L \times 36 A = 17,2 m \times 7,2 m = \pm 123,84 m^2$ )

12a y 12b. *Sepulturas de reyes y reynas y sacristía*

Penetramos en la iglesia y nos dirigimos hacia los ábsides. Muy cerca del situado más a la izquierda se abre en la actualidad el acceso al panteón real neoclásico, obra del siglo XVIII, que en los siglos medievales también estuvo destinado a albergar restos regios. Trece espacios rectangulares aparecen en la traza; sin embargo, Briz solo menciona doce,<sup>33</sup> que contenían los despojos mortales de los monarcas, sus cónyuges y, al parecer, también de algunos infantes reales. Mensualmente se celebraba una misa por las almas de quienes se habían sentado en el trono de Aragón y sus familiares.

Así los describía Juan Bautista Labaña en 1610:

En la sacristía que está al lado derecho de las capillas [los ábsides] —debajo de la peña— están enterrados los reyes de Aragón en unos sepulcros de piedra que están todos metidos en el suelo, y encima las piedras que los cubren, que quedan un poco más altas que el plano de la sacristía. Estos sepulcros están cercados con unas rejas y cubiertos con un paño de bayeta gruesa.<sup>34</sup>

Coinciden estas líneas con lo que había ordenado el obispo de Jaca, Joan de la Figuera, quien en 1585 dispuso que esos restos se realzaran. En las últimas décadas del siglo XVIII, en tiempos del rey Carlos III, se reformó totalmente el panteón real, obra en la que participaron notables artistas. En ese mismo espacio se guardaban las reliquias del centro y las piezas habituales de orfebrería y vestimenta de las ceremonias litúrgicas.<sup>35</sup>

13. *Yglesia mayor y coro* ( $160 L = \pm 32 m$ )

Dado que la iglesia no presenta una anchura igual en la planta, sino que se va estrechando hacia los pies, se irá registrando alguna otra medida que se anotó en la traza. De todas formas, esta no refleja con exactitud la desviación que existe entre el área de la cabecera, encajada bajo la bóveda rocosa, y la zona de los pies, algo que se comprueba perfectamente en planos posteriores de diversos autores.

<sup>33</sup> Briz (1620: 203-204).

<sup>34</sup> Labaña (2006 [1895]: 48).

<sup>35</sup> Juan, Muñoz y Lanzarote (2019).

## 13a. [Triple ábside]

Se percibe con claridad la diferencia de tamaño entre el central y los dos laterales, diseño frecuente en las iglesias románicas de mayor entidad. Bien conocido es, y se tiene avalado por la documentación, que esta iglesia fue consagrada el 4 de diciembre de 1094 en una solemne ceremonia donde estuvieron presentes altas dignidades eclesiásticas, en su mayor parte foráneas, con una preponderancia clara del clero francés.

13b. [*Tramo preabsidial*] (58 A = ± 11, 6 m)13c. [*Nave*] (58 A = 11, 6 m)

*Vista del claustro desde la capilla de san Voto. Al fondo puede apreciarse el ya recolocado arco de herradura que permite el acceso a la iglesia. Obra de Valentín Carderera realizada con lápiz y acuarela sobre papel y fechada el 6 de octubre de 1840. (Museo Lázaro Galdiano)*

13d. [*Puerta de acceso a la iglesia desde el panteón de nobles*]

Ya se ha hablado de esta entrada en las líneas anteriores y se han anotado los versos que se grabaron en ella. Se desconoce cuándo en concreto se cambió de emplazamiento el arco prerrománico y se colocó como acceso para pasar desde la iglesia al claustro, pero revisando los dibujos y las acuarelas de Valentín Carderera se comprueba que en 1840 el arco de herradura ya estaba en su ubicación actual.<sup>36</sup>

13e. [*Puerta de salida al claustro*]

En la actualidad existen varias posibilidades para acceder desde la iglesia al área del claustro, pero en las últimas décadas del siglo XVI no era así: solo un sencillo arco, hoy en día cegado, comunicaba ambos espacios.

13f. [*Verja*]

La verja marcaba una separación de ámbitos. No disponemos de ninguna mención del material con el que fue construida —aunque me inclino a pensar que se hizo de madera por su abundancia en el entorno y porque era un material omnipresente en el centro—, y tampoco de su altura. Posiblemente no fue más que una cancela de escasa elevación, dada la proporción existente entre ella y la entrada adintelada.

13g. *Coro*

A los pies de la iglesia se situaba el coro donde los monjes entonaban los cantos litúrgicos correspondientes a los oficios divinos, a los que dedicaban numerosas horas de su jornada. Era un espacio habitual en los monasterios y las catedrales. Decía el abad Briz en 1620: “el coro es muy capaz y bueno”; “sírvese con capilla de cantores, y los oficios, y culto divino se celebra en ella con mucha puntualidad y grandeza”.<sup>37</sup>

13h. *Bajada a Nuestra Señora*

En un rincón del coro existía una escalera de la que hoy en día no queda el menor rastro y que descendía hasta la iglesia inferior, donde, efectivamente, había un altar

---

<sup>36</sup> Lanzarote y Arana (2013: 273).

<sup>37</sup> Briz (1620: 77).

dedicado a la Virgen. También permitía subir al ala del claustro en la que se ubicaba el dormitorio común.

El culto que se rendía a la Virgen en el monasterio se documenta desde antiguo. Un par de pergaminos supuestamente fechados en noviembre de 1134 hablan de una donación que hizo Ramiro II de unos bienes que le pertenecían en la localidad de Guasillo con la finalidad de iluminar el altar de santa María. Los documentos en sí son una de tantas falsificaciones que se hicieron en el monasterio pinatense, pero es admisible la frase del destino que tendría la donación, que no era otra que sufragar los gastos de la iluminación día y noche del altar mariano (“ad opus lumen lampada beate Marie subterranea ut ardeat ibi semper die noctuque”)<sup>38</sup> que había en la iglesia baja, sobre la que se alzaba la iglesia románica y que aún se mantenía en el siglo XVI.

La iglesia baja donde estaba el citado altar de la Virgen se completaba con otros cuatro altares. El abad Briz afirmaba que allí había una talla de la madre de Dios antigua y la comparaba con la talla gótica de la Virgen del Pilar, obra del siglo XV: “Puedo asegurar de esta imagen antiquísima que así en la figura como en el ropaje y adorno propio de ella que en todo es una misma cosa con la de nuestra señora del Pilar de Caragoza”.<sup>39</sup> Con anterioridad pudo haber una talla románica.

El monje de San Juan de la Peña fray Joaquín Aldea, en el libro que publicó en 1748, mencionaba una talla de la Virgen también similar a la del Pilar y decía de ella: “Nuestra Señora de San Juan de la Peña; Imagen muy parecida a nuestra principal Patrona María Santísima del Pilar”. Después añadía: “todos los días, después de vísperas, y laudes, se canta una Antífona, sale el que oficia, y dice la Oración delante de su hermoso altar”.<sup>40</sup>

Pedro Peralta también subió hasta el campanario para revisar el peligroso estado de la sujeción de las campanas, que pesaban excesivamente. Tras su inspección aconsejó una reforma para que los monjes pudieran “asentar sus seis campanas y tañerlas

---

<sup>38</sup> Ubieto (1988, docs. 33 y 34).

<sup>39</sup> Briz (1620: 75).

<sup>40</sup> Aldea (1748: 166). Una talla barroca de mármol blanco que se conserva en el Museo de Huesca podría ser la que mencionaba fray Joaquín Aldea en su obra. Habitualmente se ha asignado su autoría al escultor Carlos Salas, pero, según la información que me ha facilitado la doctora Natalia Juan, no se ha encontrado documentación que lo acredite.

**E**n las campanas. Hay estas letras. las cinco tienen letras.  
 La esía no en. 3. mayo. 1578. las ley yo. fray Joan. Barcag.  
 Pñm de claustro. :

**L**a mayor. Diçe - q̄so fecho lan. m. cccc. xcvij.  
 do pude. ferrer enpuca mayor. de Sant Joan de la Peña fray  
 Agnar Lopez de cado. Otro letrero dice en la misma. Mō:  
 te sanctam spontaneam. honorē Deo & patrie liberationem.  
 Aue. Maria. :

**E**n la campana Del Relox. diçe. Jesus Maria Xpus Vir:  
 cit. Xpus regnat. Xpus imperat. Xpus ab omni. malo nos.  
 defendat. Aue maria: la iglesia mayor. de las medianas.  
 diçe:

**I**esus. maria sancte Joanes baptis ta. Orapionobis. :

**L**a otra inglesa. que es ta. hacia el claustro. Jesus Maria:  
 sancta. Barbara. arapionobis, la pequeña sancta maria ora  
 pionobis. :

*Anotaciones de fray Juan Baranguá sobre las campanas que había en el monasterio a fines del siglo XVI. (Biblioteca Nacional de España)*

a bando si quisieren” (P I, 11). La misma cifra aparece en el manuscrito de Baranguá, quien anotó los nombres que había en cinco de ellas, que se referían a Jesucristo, la Virgen, san Juan Bautista, santa Bárbara... —algo que era habitual—, y en algún caso las fechas.

Una de ellas era de 1497, poco posterior al incendio de 1494, y en un par de casos Baranguá anotó “inglesa”, aunque no podemos saber si por su procedencia o por su forma. Estaban hechas de bronce y en su exterior solían llevar inscripciones y a veces dibujos en relieve realizados en el momento de la fundición. Una de ellas aparece

citada como la “del reloj”: casi con seguridad, sería la que con su sonido marcaría la vida de la comunidad.<sup>41</sup>

#### 14. *Capilla en el caostro*

Desde la iglesia salimos al claustro, una espectacular área que presenta elementos de estilos artísticos bien diferentes que sorprenden gratamente, sobre todo los capiteles románicos y una capilla del siglo xv, la de san Victorián, situada junto al muro de la iglesia, que llama enseguida la atención por su belleza. A ella ya se ha hecho referencia en las páginas anteriores.

El autor de la traza no la reflejó con exactitud, pues la dibujó como un espacio cuadrado cuando en realidad es pentagonal, y tampoco plasmó bien la bóveda gótica que la cubre, quizás porque no necesitaba reparación. Una buena representación de esta capilla y de su bóveda figura en el plano realizado por Francisco Íñiguez Almech en 1935.

#### 15. *Caostro*

15a y 15c. [Panda tangente a la iglesia y panda del refectorio]  
(98 L × 16 A = 19,6 m × 3,2 m = ± 62,72 m<sup>2</sup>)

15b y 15d. [Panda de la capilla de san Victorián y panda del dormitorio]  
(117 L × 16 A = 23,4 × 3,2 = 74,88 m<sup>2</sup>)

Se trata de un amplio espacio de forma rectangular, uno de los más admirados del monasterio medieval. Salvo en las cuatro esquinas del podio, donde apoyan las arquerías, no se representaron en el plano las columnas que sirven de soporte a los capiteles románicos, hoy recolocados en parte y a falta de algunas piezas desaparecidas que existían en el siglo xvi, como es el caso del capitel en el que estaba esculpida la circuncisión de Jesús. Cuando Peralta realizó su primer informe, en 1573, escribió estas palabras:

la mitad de él está caído, sin memoria de columnas ni arcos porque dicen fue quemado. Y bien parece ser verdad en lo que muestran las paredes que en pie quedaron porque están como almagra la peña y todo faltan en dicho claustro catorce columnas con sus

---

<sup>41</sup> Baranguá (ca. 1594: 14).





*En el centro del claustro puede observarse la permanente mancha de humedad.  
(Foto: Antonio García Omedes)*

Respecto a la fuente, calificada, como se acaba de decir, de “hermosísima” y “muy bien labrada”, hay que lamentar que no se precise ningún detalle más de su decoración. Se sabe que no sobrevivió a las reformas de fines del siglo XVI porque se rompió y hubo que sustituirla por otra más sencilla y de menor tamaño (*P II, J*).

No funcionaba desde hacía seis años porque los alcaduces estaban reventados “por las grandes eladas que son muy continuas en dicho monasterio. Y assí el agua [...] viene a salir en la mayor parte del año sobre el suelo del claustro por lo cual no se puede pasar por él si no es haciendo paso de fusta a manera de puente para pasar a la yglesia y a otras partes de casa” (*P I, 18*). Las imágenes de Valentín Carderera y Francisco Javier Parcerisa, de la primera mitad del siglo XIX, muestran en el centro una fuente, erguida en una ocasión y derrumbada en la otra, que quizás sea la que Peralta instaló en el último cuarto del siglo XVI, pero nada puede afirmarse. Por otra parte, debía realizarse una renovación de las cañerías: “me parece se hiciesen dichos alcaduces de plomo porque es metal que dura mucho, y no tiene resapio de mal sabor para el agua”. Además, a partir de allí habría que “abrir una cequia y hacer una canal de piedra para hechar las aguas fuera de la casa al sabucar”.



*Litografía de Francisco Javier Parcerisa fechada el 5 de octubre de 1844 y publicada en el libro de José María Quadrado Recuerdos y bellezas de España en la que aparece la fuente del claustro derrumbada.*

### 17. Punta (¿puerta?) de caballeriza

Antes de hablar del dormitorio de los monjes hay que mencionar la caballeriza que existía bajo él porque su entrada en arco se refleja en la traza. Los caminos de la época se recorrían andando, o bien a lomos de animales o en carros tirados por ellos. Es lógico, por tanto, que existiera un espacio para guardarlos donde seguro que se dispondría de agua y de heno, hierba, paja y alfalfa para alimentarlos. En toda la España de bajas temperaturas ha sido común ubicar la caballeriza en la planta baja porque de esa manera se aprovechaba en la planta superior el calor que emanaba de los animales.

Cabe la posibilidad de que la traza en realidad solo refleje en este caso el espacio destinado a ella, porque el dormitorio que quedaba encima estaba arruinado y así se anotó. Por otra parte, la amplia estancia presenta unos vanos para su iluminación con un pronunciado derrame más propio de una planta baja que de una alta.

Peralta consideró en su informe que en la caballeriza era necesario hacer un “pilar de piedra” de un tamaño considerable para así asegurar de manera conveniente las estancias superiores: “también tiene necesidad de un pilar de piedra que está en la caballeriza debaxo de dicho dormitorio” (*PI*, 26).<sup>42</sup>

18. *Dormitorio aruynado sobre la caballeriza*  
(117 L × 60 A = 23,4 m × 12 m = ± 280,8 m<sup>2</sup>)

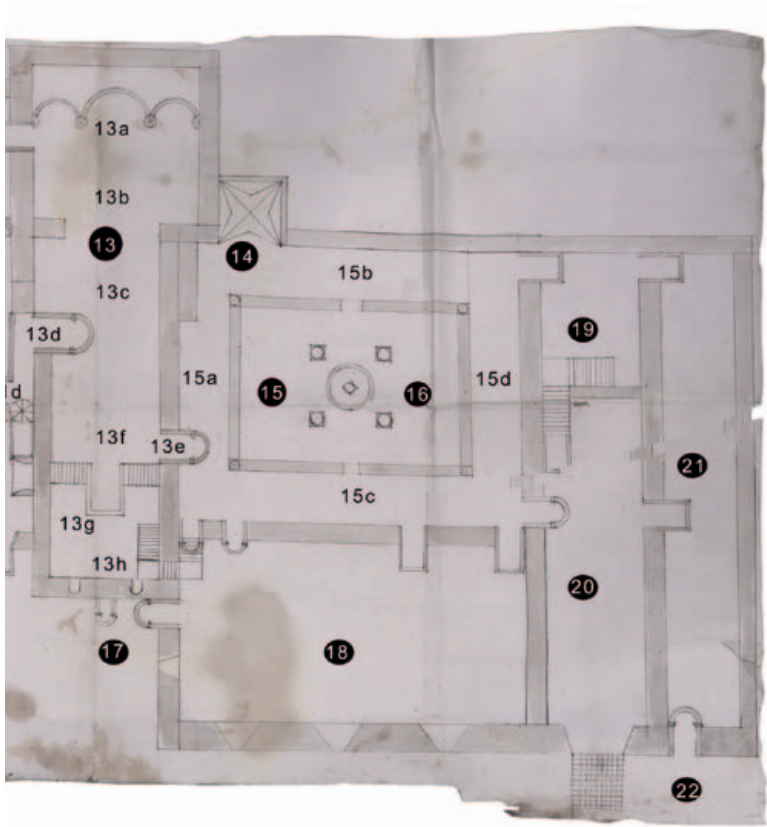
Sobre la caballeriza que se acaba de citar existió un área que colindaba con el claustro por su panda norte. Lo que no se puede dilucidar partiendo del plano levantado es si las puertas llevaban directamente al dormitorio o si conducían a alguna escalera que permitiera acceder a un nivel superior, posibilidad por la que me inclino, aunque no dispongo de ninguna evidencia que lo demuestre, salvo una escueta referencia que aparece en el manuscrito de Peralta: “y assí yo subiendo en dicho dormitorio” (*PI*, 14). De la desaparecida pieza decía Briz: “haze espalda a un gran edificio de tres buenos dormitorios, con muchas celdas y oficinas”. Es muy probable que el espacio se hubiera subdividido, aunque se ignora cuándo. Sea como fuere, el aposento completo tuvo unas grandes dimensiones, casi 281 metros cuadrados, pero en 1573-1576 estaba inservible y los monjes se habían repartido por otras estancias. El maestro Peralta afirmaba que era imposible dormir en él por su enorme altura, que recomendaba rebajar, haciendo de paso que la estancia se cubriera con una bóveda y no con madera.

A este espacio se accedía desde el claustro a través de diversas puertas, dos adinteladas, otra en arco y otra más de pequeñas dimensiones desde donde arrancaba una estrecha escalera de tres tramos que permitía llegar a la iglesia baja, al igual que se podía descender desde la iglesia románica, tal y como se ha señalado con anterioridad.

En el otoño de 1840 viajó hasta el monasterio Valentín Carderera y realizó dibujos y acuarelas. Para esa fecha ya se había producido la desamortización. El que nos interesa citar aquí es un dibujo realizado a lápiz, aguada y plumilla sobre papel que

---

<sup>42</sup> Briz (1620: 78).



*Detalle de la traza donde se aprecia el área claustral y las estancias que la ocultaban a la vista de las personas ajenas al monasterio.*

nos muestra una pared del dormitorio perdido. El estudio de José María Lanzarote e Itziar Arana indica que “en el muro se ven las mortajas de las vigas que sostenían los distintos forjados del edificio y se aprecian puertas y ventanas que daban al claustro a varios niveles, entonces tapiadas”.<sup>43</sup> Ese muro y sus fantasmales puertas y ventanas permanecieron durante décadas. Se perciben perfectamente dichos vanos en otro trabajo de Carderera.<sup>44</sup> A principios del siglo xx fueron sustituidos por un muro que también acabó siendo derribado unas décadas después.

<sup>43</sup> Lanzarote y Arana (2013: 272).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 274.



*Vista del exterior de San Juan de la Peña realizada con lápiz, aguada y plumilla sobre papel por Valentín Carderera en 1840, cuando ya habían desaparecido la caballeriza y el antiguo dormitorio que cerraba el claustro. De este último se perciben con claridad los vanos de puertas y ventanas. (Museo Lázaro Galdiano)*

19. *Subida para el sobre el refectorio* ( $44 L \times 35 A = \pm 8,8 m \times 7 m = \pm 61,6 m^2$ )

Esta subida se hacía por el rincón más pegado a la roca, situado en la panda oeste, a través de una puerta adintelada que permitía acceder desde el claustro a un espacio rectangular. Una vez en su interior se encontraba otra puerta similar por la que se entraba en un nuevo espacio, a modo de pasillo, que conducía a otra puerta para salir de las edificaciones.

20. *Refectorio aruynado* ( $114 L \times 35 A = 22,8 m \times 7 = \pm 159,6 m^2$ )

Donde hoy existen la capilla barroca de san Voto y su sacristía, en la panda oeste del claustro, tradicionalmente estuvo emplazado el refectorio, y alguna referencia de los siglos medievales ya señalaba esta misma ubicación. En el siglo XVI ocupaba un espacio muy amplio de forma alargada que alcanzaba hasta la zona del dormitorio contiguo. Se entraba en la estancia desde el claustro a través de una puerta en arco, pero también por otros accesos. El refectorio estaba arruinado. En principio no estaba



*Obra de Valentín Carderera de 1840 hecha sobre papel que muestra claramente algunas ventanas del destruido dormitorio en la panda norte del claustro. (Museo Lázaro Galdiano)*

presupuestada su reparación, pero finalmente en 1576 se evaluaron algunas mejoras (P II, P). Decía Pedro Peralta que dicho aposento se cubría con una techumbre de madera que describía así: “está muy bien labrada y tiene enparada con sus dentellones, friso y cornisa trepada de follage, y los espaldos están arto buenos”. Posiblemente fuera una de las obras hechas por el abad Pérez de Oliván pocas décadas atrás. El lugar era muy húmedo y tenía una altura considerable, que se estimó alrededor de 30 palmos, unos 6 metros, y ello generaba graves problemas. En el de la Peña no era convenientes tales alturas porque se hacía muy difícil caldear las estancias. Una de las propuestas del maestro fue esta: “afondar doce palmos y los quatro que se levanta serán diez y seis,



*Fotografía de Antonio García Omedes en la que se han marcado los espacios que ocupaban el dormitorio (en verde) y el refectorio (en rojo).*

y así podrá tener el abad bodega debajo de dicho refitorio”. Se pensó en esta solución porque las rentas estaban divididas entre el abad y la comunidad desde hacía siglos, y así cada parte tendría su propia bodega, que incluso podía instalarse dentro una cocina para dar mejor servicio al refectorio. En la parte más sobresaliente de la estancia que junto con el dormitorio y la caballeriza destacan del resto de los muros monásticos la traza muestra un amplio ventanal rectangular con derrame al interior que presenta un enrejado donde casi seguro se colocarían piezas de vidrio o de alabastro traslúcido para proporcionar luz al interior del espacio.

Si llegó a mejorarse dicha estancia y si se hizo la bodega bajo el refectorio no lo sabemos, pero, si fue así, no duró mucho el resultado, porque unas décadas después, ya en el siglo XVII, se erigieron allí mismo la capilla de san Voto y la sacristía adyacente. El resto de la edificación está hoy en día perdida.

21. *Paso para la puerta alta contra el monte* ( $114 L \times 25 A = \pm 22,8 \text{ m} \times 5 = 114 \text{ m}^2$ )

Detrás del refectorio existía un largo espacio rectangular de casi 23 metros de largo por tan solo 5 de ancho. No era más que un pasadizo o corredor al que se accedía por dos entradas. Hoy en día aún persisten algunas hiladas de sillares.

## 22. Puerta alta

Era de esperar que el monasterio medieval tuviera más de un acceso a las dependencias más privadas de los monjes. Era una puerta secundaria, porque la principal estaba en el otro extremo de las construcciones.

Hemos llegado al final de estas páginas. Mal que bien la vida continuó en el monasterio medieval hasta el incendio que comenzó el 24 de febrero de 1675. El destrozo y la ruina fueron prácticamente totales. El monasterio que había tenido vida durante siglos quedó entonces inutilizado y sin posibilidad de ser habitado de nuevo y se tomó la decisión de crear otro en el llamado *llano de San Indalecio* al que se han dedicado las investigaciones de la doctora Natalia Juan.

Poco queda por decir, solo que en el siglo XVII aún se hicieron pequeñas obras en el monasterio medieval. Sobre una parte del antiguo refectorio, que ya no se rehízo, se levantó una pequeña capilla en el claustro, la de los santos Voto y Félix, con su correspondiente sacristía, que ha perdurado hasta ahora. Tradicionalmente su erección ha sido atribuida al abad Briz Martínez. De ella destaca el retablo, hecho por el pintor Juan Galbán o Galván (1596-1658), un pintor de una cierta relevancia en su época. Por otra parte, la comunidad pinatense, a pesar de que ya se había instalado en el monasterio barroco, no se olvidó de su antiguo enclave, porque encargó al artista Juan Zabalo varios retablos que fueron instalados en los ábsides románicos y permanecieron allí hasta por lo menos 1935, según atestiguan las fotografías antiguas. Hoy en día algunos se encuentran en la parroquial de la localidad de Buesa y otros en la iglesia del Carmen de Jaca.<sup>45</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

ALDEA, Joaquín (1748), *Rasgo breve del heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles zaragozanos y amantísimos hermanos, los santos Voto y Félix, fundaran el monasterio de San Juan de la Peña: descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus sepulcros reales, verdadero informe de sus incendios y cortolanto por sus infortunios*, Zaragoza, Imp. de Francisco Moreno (ed. facs., Zaragoza, Librería General, 1985).

---

<sup>45</sup> Hermoso y Juan (2006).

- ARCO GARAY, Ricardo del (1910), “El cronista Andrés de Uztarroz”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 57, pp. 257-277.
- (1919), *La Covadonga de Aragón. El Real Monasterio de San Juan de la Peña: monografía histórico-arqueológica*, Jaca, Francisco Las Heras.
- ARMILLAS VICENTE, José Antonio (2000), “La creación del mito de San Juan de la Peña: los tiempos modernos (1494-1794)”, en Ana Isabel LAPEÑA PAÚL, *San Juan de la Peña: suma de estudios*, Zaragoza, Mira, pp. 91-115.
- BARANGUÁ, Juan de (ca. 1594), *Libro de memorias de las antigüedades y cosas notables de la casa y monasterio de San Juan de la Peña del reino de Aragón y los reyes que en ella están sepultados con otras diversas antigüedades*, BNE, ms. 1236.
- BRIZ MARTÍNEZ, Juan (1620), *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet (ed. facs., Zaragoza, DGA, 1998).
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1967), “Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 8, pp. 45-153.
- ELIPE SORIANO, Jaime (2017), “Sangre e ‘imbecilitas’: la marginación política del obispo de Huesca Juan Alonso de Aragón y Navarra (1459-1526)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 92, pp. 75-93.
- (2019), *Iglesia, familia y poder en la época de Fernando el Católico: el arzobispo don Alonso de Aragón*, Zaragoza, PUZ.
- FONTANA CALVO, María Celia (2020), “En torno a la acedia y el caracol en la capilla de san Victorián de San Juan de la Peña”, *Argensola*, 130, pp. 191-213.
- (2025), *La capilla de san Victorián del monasterio de San Juan de la Peña: el discurso religioso y político del abad Juan Marqués*, Huesca, IEA (Perfil, 10).
- GARCÍA GUATAS, Manuel (2000), “Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña”, en Ana Isabel LAPEÑA PAÚL, *San Juan de la Peña: suma de estudios*, Zaragoza, Mira, pp. 174-215.
- HERMOSO CUESTA, Miguel, y Natalia JUAN GARCÍA (2006), “Aportaciones de arte mueble barroco en el monasterio medieval de San Juan de la Peña”, *Artigrama*, 21, pp. 453-483.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2003), “Pedro Jalopa: nuevos hitos de una trayectoria extraordinaria”, *Quintana*, 22, pp. 1-45.
- JUAN GARCÍA, Natalia (2005), “La labor intelectual en los monasterios españoles: los monjes escritores e investigadores del monasterio de San Juan de la Peña (siglos XVI-XIX)”, *Studium*, 11, pp. 93-116.
- (2009), *El monasterio nuevo de San Juan de la Peña*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- (2011), *Monasterio de San Juan de la Peña y sus monjes: vida y costumbres en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delsan
- Ana María MUÑOZ SANCHO y José María LANZAROTE GUIRAL (2019), *El panteón real del monasterio de San Juan de la Peña: historia, política y arte*, Huesca, IEA (Monumenta, 9).
- LABAÑA, Juan Bautista (2006 [1895]), *Itinerario del reino de Aragón*, Zaragoza, DPZ (ed. facs., Zaragoza, Prames / IFC).

- LACASTA SERRANO, Jesús (1992), “Los ángeles músicos de la capilla de san Victorián”, *Nassarre*, 8 (2), pp. 109-156.
- LANZAROTE GUIRAL, José María, e Itziar ARANA COBOS (2013), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, Zaragoza, IFC / Fundación Lázaro Galdiano.
- LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (1989), *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media: desde sus orígenes hasta 1410*, Zaragoza, CAI.
- (1995), *Selección de documentos del monasterio de San Juan de la Peña (1195-1410)*, Zaragoza, IFC.
- (1994), *San Juan de la Peña: guía histórico-artística*, Zaragoza, DGA, 5.ª ed.
- (coord.) (2000), *San Juan de la Peña: suma de estudios*, Zaragoza, Mira.
- (2002), *El monasterio de San Juan de la Peña en el siglo XVI: viejas edificaciones y nuevas obras*, Zaragoza, DGA.
- MÉNDEZ DE JUAN, José Félix (2000), “Crónicas de unas restauraciones”, en Ana Isabel LAPEÑA PAÚL, *San Juan de la Peña: suma de estudios*, Zaragoza, Mira, pp. 202-215.
- OLIVÁN BAILE, Francisco (1969), *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós (Huesca): estudio histórico-arqueológico*, Zaragoza, El Noticiero.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1950), *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, Barcelona, CSIC.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1926), “La arquitectura románica aragonesa: la restauración del claustro de San Juan de la Peña”, *Arquitectura*, 88, pp. 303-308.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1988), *Documentos de Ramiro II de Aragón*, Zaragoza, Anubar.
- VAGAD, Gualberto Fabricio de (1499), *Corónica de Aragón*, Zaragoza, Pablo Hurus (ed. facs., con introd. de Carmen Orcástegui Gros, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986).
- ZURITA, Jerónimo (1967-1986), *Anales de la Corona de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, 9 vols., Zaragoza, IFC.



# DEL MANUSCRITO AL MODELO DIGITAL: RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL DESAPARECIDO BALDAQUINO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA A TRAVÉS DE LAS FUENTES HISTÓRICAS

Natalia JUAN GARCÍA\*

**RESUMEN** Este artículo estudia el desaparecido baldaquino de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña. Su construcción está documentada en diferentes textos manuscritos, y gracias a su análisis y su interpretación ha sido posible recrear el aspecto que tuvo a partir de la tecnología y recuperar así parte de nuestro patrimonio perdido.

**PALABRAS CLAVE** San Juan de la Peña. Baldaquino. Manuscritos. Recreación virtual. Tecnología. Patrimonio desaparecido.

**ABSTRACT** This article studies the missing baldachin of the church of the Baroque monastery of San Juan de la Peña. Its construction is documented in various manuscript texts, and thanks to their analysis and interpretation it has been possible to recreate its appearance using technology, thus recovering part of our lost heritage.

**KEYWORDS** San Juan de la Peña. Baldachin. Manuscripts. Virtual recreation. Technology. Lost heritage.

---

\* Doctora en Historia del Arte e investigadora del monasterio barroco de San Juan de la Peña. Universidad de Zaragoza. [natajuan@unizar.es](mailto:natajuan@unizar.es)

El estudio del patrimonio perdido constituye uno de los desafíos más complejos para la investigación histórico-artística. La desaparición física de algunas obras de arte, ya sea por destrucción deliberada o como consecuencia de conflictos bélicos —como el del caso que nos ocupa— nos ha privado de testimonios materiales fundamentales para comprender la evolución de determinados elementos artísticos. En este panorama de mermas patrimoniales, los baldaquinos representan una tipología particularmente vulnerable, tal y como muestra el dato que confirma que “en el territorio oscense se conservan únicamente dos baldaquinos”<sup>1</sup>. Ninguno de ellos es el de San Juan de la Peña, ya que este se incendió como consecuencia del ataque producido durante la guerra de la Independencia.

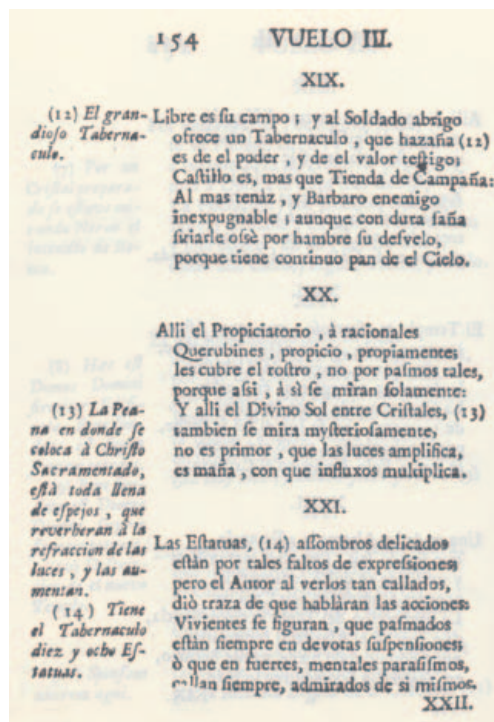
Aunque el mueble no ha llegado a la actualidad, contamos con fuentes suficientes para poder reconstruirlo haciendo uso de la tecnología aplicada al patrimonio cultural. Este artículo es el resultado de un ejercicio de arqueología virtual llevado a cabo a partir del análisis de textos y la interpretación de manuscritos que nos permiten realizar no solo una aportación documental, sino también un estudio formal del baldaquino barroco del monasterio de San Juan de la Peña. Para ello contamos con una sola fuente bibliográfica, aunque, afortunadamente, con bastantes más fuentes documentales. De la primera hay que señalar que precisamente la ausencia de alusiones al tabernáculo en la historiografía ha provocado que este gran mueble nunca haya sido estudiado. Ninguno de los autores que se han aproximado al conocimiento del monasterio barroco lo ha citado nunca por una razón obvia: el baldaquino no existe. La ausencia física justifica que no se haya acometido su investigación hasta ahora. La única referencia bibliográfica que lo menciona es coetánea a su construcción —y no a su destrucción—. Se trata de un texto que vio la luz en 1748 y fue redactado por fray Joaquín Aldea, monje de aquella comunidad.

En cuanto a las referencias documentales, no solo son más numerosas, sino que su verdadera importancia radica en que son reveladoras. Para localizarlas ha sido necesario exhumar y examinar con detenimiento un libro de actas de gestis de la comunidad, esto es, un texto escrito por los monjes a lo largo de cuarenta años, los que van desde 1681 hasta 1721.<sup>2</sup> Este manuscrito, conservado en el fondo antiguo de la Biblioteca Pública

---

<sup>1</sup> Costa (2016: 149).

<sup>2</sup> Biblioteca Pública del Estado en Huesca (en adelante, BPHu), libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122.



Página 154 del libro de fray Joaquín Aldea Rasgo breve del heroico suceso [...], de 1748, donde aparecen unos versos dedicados al tabernáculo de la iglesia de San Juan de la Peña.

del Estado en Huesca, fue redactado por diferentes monjes y tiene, por consiguiente, diversas caligrafías. Hemos expurgado sus folios hasta dar con apuntes sobre la construcción del baldaquino, que en la documentación aparece siempre referenciado como *tabernáculo*. La misma metodología se ha aplicado a un libro de fábrica que se custodiaba en el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Jaca y que desde marzo de 2026 se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca,<sup>3</sup> que recoge datos que abarcan desde 1675 hasta 1733 y en algunos de cuyos folios se consignan pagos por la construcción del tabernáculo —denominado así también en este manuscrito—, los

<sup>3</sup> Archivo del Monasterio de las Monjas Benitas de Jaca (en adelante, AMMBJ), libro de fábrica de 1675-1733. En el momento de publicar esta investigación se está procediendo a registrar, inventariar, catalogar y siglar los documentos en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.

nombres de los artífices que lo trabajaron y los materiales con los que se hizo. Contamos también con una referencia clave para conocer el aspecto que tenía ese baldaquino como es el informe de un arquitecto, José Antonio Tornés, que en 1737 acudió a hacer una visita de obras al monasterio de San Juan de la Peña<sup>4</sup> y elaboró un texto que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.<sup>5</sup> En su informe relató qué era lo que faltaba por hacer para dar por terminado el mueble.<sup>6</sup> Del análisis de este documento deducimos que en esa fecha estaba construido, pero no acabado. Su arquitectura, esto es, su estructura, e incluso la decoración de sus elementos escultóricos, así como la talla de sus figuras, habían finalizado, tal y como consta en el documento fechado en 1737. En aquel momento para dar por concluido el mueble solo faltaba el dorado, del que se ha localizado el contrato, un documento trascendental para conocer el aspecto que pudo tener ese gran mueble. Se trata del texto que firmó la comunidad de monjes del monasterio con los dos doradores que se ocuparon de esa labor en 1755.<sup>7</sup> Este manuscrito se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.<sup>8</sup>

El análisis de todas estas fuentes y la interpretación de todos sus datos han permitido recrear de manera virtual ese gran mueble desaparecido. La técnica de reconstrucción virtual aplicada a nuestro objeto de estudio presenta unas características específicas que la distinguen de otros proyectos de arqueología digital.<sup>9</sup> La naturaleza ornamental del baldaquino, caracterizado por la profusión de detalles decorativos, ha exigido un alto grado de precisión en el modelado tridimensional que ha llevado a cabo Alberto Nasarre Cónsul. Además, la ausencia de documentación gráfica detallada ha obligado a desarrollar estrategias metodológicas que han combinado el análisis de fuentes primarias con el estudio comparativo de ejemplares de características similares, la

---

<sup>4</sup> Juan (2013: 33-54, y 2015: 41-50).

<sup>5</sup> Véase el documento 1 del apéndice documental, en el que se ha transcrito lo señalado por José Antonio Tornés en 1737 con relación al tabernáculo.

<sup>6</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, “Otro cálculo de lo que ay trabaxado en la iglesia deste Real Monasterio”.

<sup>7</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15, 2 de abril de 1755.

<sup>8</sup> Véase el documento 2 del apéndice documental, en el que se ha transcrito el contrato que la comunidad de monjes pinatense firmó con los dos doradores en 1755.

<sup>9</sup> Aparicio y Figueiredo (2016: 235-247), Delgado y Romero (2017: 193-214), Diéguez (2019: 17-20), Aparicio (2022).

consulta de tratados técnicos coetáneos y la aplicación de principios arquitectónicos históricos. Todo ello ha supuesto un desafío considerable. Las descripciones textuales, condicionadas por el léxico de la época y por las intenciones narrativas de sus autores, han hecho necesario un análisis riguroso para extraer datos precisos sobre formas, dimensiones y materiales. Desafortunadamente, no existe ninguna representación gráfica histórica del baldaquino pinatense que nos haya servido de referencia visual, con lo cual la recreación que aquí se publica está sujeta a la posible aparición de nuevas fuentes que permitirían realizar una lectura iconográfica diferente y, dado el caso, otra recreación.

### LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL APLICADA AL PATRIMONIO

En los últimos años el desarrollo de tecnologías digitales ha revolucionado las metodologías de investigación en arquitectura, historia del arte y arqueología ofreciendo herramientas innovadoras para el estudio del patrimonio. La reconstrucción virtual como disciplina de la arqueología virtual, también llamada *modelado digital patrimonial*, ha emergido como una herramienta que combina rigor científico y potencial divulgativo y hace posible la visualización tridimensional de elementos desaparecidos a partir de la evidencia documental. Esta metodología no solo facilita la comprensión espacial y formal de los objetos de estudio, sino que permite formular hipótesis contrastables e identificar lagunas del conocimiento que requieren una investigación rigurosa.

A diferencia de la documentación de elementos existentes, donde la verificación es posible, la reconstrucción virtual del patrimonio perdido implica necesariamente un componente interpretativo, casi artístico, que no descuida los aspectos técnicos. La distinción entre hipótesis y datos documentalmente contrastados se convierte, por tanto, en un aspecto crucial de la investigación y lleva implícito un sistema de codificación visual que permite identificar los diferentes grados de certeza histórica de cada elemento del modelo digital. En el caso de San Juan de la Peña, la escala de evidencia que se ha utilizado es la que reproducimos en la página 142.

La relevancia académica y la transferencia social de este estudio se fundamentan en varias dimensiones. Desde una perspectiva historiográfica, la reconstrucción virtual del baldaquino de San Juan de la Peña contribuye, humildemente, al avance del conocimiento de la evolución de las tipologías arquitectónicas, los sistemas constructivos históricos y las prácticas artísticas relacionadas con los baldaquinos barrocos en



*Escala de evidencia realizada por Alberto Nasarre Cónsul para la recreación del baldaquino del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Aparicio y Figueiredo, 2016).*

Aragón. El análisis formal y técnico de estos elementos, facilitado por las herramientas digitales, permite establecer conexiones estilísticas, identificar influencias artísticas y comprender los procesos de transmisión de conocimientos entre talleres y localidades. Desde el punto de vista patrimonial, este trabajo pretende preservar la memoria visual de elementos desaparecidos para futuras investigaciones. Desde una dimensión pedagógica la reconstrucción virtual resulta realmente significativa. Los modelos digitales provocan experiencias que facilitan la comprensión de elementos históricos. La posibilidad de visualizar un elemento en su contexto arquitectónico original, observar detalles constructivos y experimentar con diferentes hipótesis lo convierte en un recurso didáctico de primer orden.

En definitiva, el presente estudio aborda la reconstrucción virtual de un baldaquino cuya existencia histórica se encuentra documentada en diferentes fuentes manuscritas conservadas en distintos archivos ya citados (el fondo antiguo de la Biblioteca



función primordial de realzar el altar mayor ocupando una posición aislada y destacada en el presbiterio. Su desarrollo en el territorio aragonés se inscribe dentro del contexto más amplio del arte barroco español, caracterizado por la búsqueda de efectos dramáticos y la exaltación de determinados valores, consecuencia directa de la Contrarreforma. Aragón no fue ajena a esa moda: la intensa actividad constructiva y artística de la época moderna sucumbió a la renovación de los espacios litúrgicos y las iglesias se convirtieron en escenarios teatrales destinados a impresionar a través de una cuidada escenografía. El baldaquino adquirió una importancia capital como elemento capaz de focalizar la atención en el altar. Por ello se convirtió en un modelo de mueble litúrgico generalizado en nuestra región, especialmente en el último tercio del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII, cuando en la retabística aragonesa el altar mayor fue sustituido por un elocuente baldaquino, tendencia a la que se sumó el monasterio de San Juan de la Peña.

A lo largo de los siglos los baldaquinos fueron especialmente susceptibles de ser sustituidos, dada su ubicación en espacios ceremoniales sujetos a transformaciones litúrgicas y a considerables cambios de modas estéticas. Sin embargo, su relevancia en la historia del arte trasciende de su función meramente decorativa. Estos elementos han servido históricamente como marcos simbólicos de espacios sagrados, constituyendo verdaderos manifiestos artísticos de la época. Su diseño y su ornamentación reflejan no solo las corrientes estilísticas dominantes, sino también las concepciones teológicas, políticas y sociales del contexto cultural e histórico en el que fueron concebidos. Su estudio, por tanto, contribuye a subsanar una laguna significativa en el conocimiento de nuestro patrimonio.

La tradición aragonesa en la construcción de baldaquinos se nutrió de las influencias italianas que llegaron a través de artistas y diseños procedentes de Roma. El modelo paradigmático del baldaquino de San Pedro del Vaticano ejerció un influjo determinante en las creaciones posteriores, aunque adaptado a las particularidades locales y a los recursos económicos disponibles. Así, “como alternativa de los retablos se puso de moda en Aragón mesas altares cubiertas por un dosel sobre columnas cuyo modelo deriva de San Pedro del Vaticano en Roma de J. L. Bernini (1623-1633). Dispersos por la geografía aragonesa, los baldaquinos, si bien sufrieron la lógica evolución en su largo siglo de existencia (h. 1675-1780)”,<sup>10</sup> supusieron una renovación en el lenguaje litúrgico barroco.

---

<sup>10</sup> Boloqui (1983, vol. I: 124).

El desarrollo de los baldaquinos aragoneses puede dividirse en tres grandes periodos que corresponden a las mismas fases estilísticas. El primer periodo, que abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII, se caracteriza por la pervivencia de elementos renacentistas y manieristas, con una decoración más contenida, y el respeto a las proporciones clásicas. El segundo periodo, que engloba la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, representa la plenitud del Barroco aragonés. Los baldaquinos de esa época se distinguen por su mayor complejidad compositiva, por su profusión decorativa y por la adopción de la columna salomónica como elemento distintivo. En esa etapa se produjeron los ejemplos más representativos de baldaquinos claramente pertenecientes al Barroco aragonés. El tercer periodo, que se extiende hasta mediados del siglo XVIII, muestra signos de evolución hacia el rococó, con una decoración más caprichosa y con la introducción de motivos ornamentales de inspiración francesa. Los baldaquinos de esa época ostentan una mayor libertad compositiva y una tendencia hacia la asimetría decorativa.

Los baldaquinos aragoneses barrocos presentan una notable diversidad tipológica que refleja la evolución del gusto artístico y las influencias recibidas a lo largo de dos siglos, y también pueden clasificarse en tres grandes categorías dependiendo de sus materiales y, por lo tanto, de su técnica: los baldaquinos de madera policromada y dorada, los de mármol o piedra y los de estructura mixta, que combinan ambos materiales. Lo más frecuente en los baldaquinos aragoneses fue la utilización de madera policromada y dorada, debido tanto a razones económicas como a la tradición local de trabajo de este material. Los realizados con ella se caracterizan por una exuberante decoración que incluye elementos vegetales estilizados, querubines, símbolos eucarísticos y motivos heráldicos. Las columnas, frecuentemente salomónicas, se adornan con pámpanos, racimos de uvas y hojas de vid, en clara alusión al simbolismo eucarístico. Los baldaquinos de mármol o piedra, menos frecuentes, pero sin duda de mayor solemnidad, siguen modelos más classicistas y presentan una decoración más contenida. Estos ejemplares suelen corresponder a encargos de instituciones religiosas de mayor poder económico o a fundaciones particulares de notable importancia social. El de San Juan de la Peña perteneció a la tercera tipología tanto por sus comitentes como por su técnica y sus materiales, al haber sido realizado el “magnífico tabernáculo de jaspes y madera garvosamente labrada”,<sup>11</sup> lo que dio como resultado un mueble que merece toda nuestra atención.

---

<sup>11</sup> Aldea (1748: 146).

## EL BALDAQUINO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA: SU ASPECTO Y SU FORMA

El baldaquino de San Juan de la Peña, situado bajo la cúpula del crucero de la iglesia, fue realizado por el escultor Pedro Onofre, quien comenzó a trabajar en esa obra a partir de 1703,<sup>12</sup> si bien el mueble no se dio por acabado hasta el año 1709. Aún se consignan pagos a Onofre en 1710 y 1711<sup>13</sup> y su estancia en el monasterio pinatense está documentada incluso en 1712,<sup>14</sup> 1713<sup>15</sup> y hasta 1715,<sup>16</sup> aunque su presencia en estas fechas no sería para trabajar en el baldaquino, sino en otras obras que llevó a cabo en la iglesia. La arquitectura y la talla escultórica del baldaquino estarían concluidas al finalizar la primera década del siglo XVIII, pero no así el dorado del mueble. Las obras no se terminaron, puesto que tuvieron que detenerse en 1716, al ocuparse en ese año el cargo de la abadía. Esto hizo que sus rentas ya no se pudiesen destinar a financiar los trabajos de dotación artística del monasterio, sino que se derivaron al salario del abad, lo que provocó que se contase con menos recursos económicos con los que poder financiar las obras del monasterio barroco, y por eso muchas de ellas hubieron de posponerse casi cuarenta años, como ocurrió con el dorado del tabernáculo. Por esta circunstancia muchos artistas y gremios que estaban trabajando en el monasterio tuvieron que ser despedidos debido a la falta de capital.

Además de todas las referencias localizadas en el libro de fábrica y de todos los datos que se han hallado en el libro de actas de gestis, hay una fuente documental que es clave para el estudio del mueble. Se trata del ya citado informe redactado en 1737

---

<sup>12</sup> Encontramos apuntes de 1703 y 1704 relativos a la construcción del baldaquino —denominado *tabernáculo* en la documentación— en AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 153 [1703] (“Más por 16 jornales de aserrar este invierno para el tabernáculo a 6 sueldos 6... 5 libras 4 sueldos”; “Por 160 jornales de aserrar y picar 6 sueldos... 48 sueldos”) y 160 [1704] (“Más por 18 jornales de la madera que sobró del retablo de la Virgen para el tabernáculo... 6 libras 6 sueldos”).

<sup>13</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 201 y 202 [1711].

<sup>14</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 208 [1712]: “Pedro Honofre ha recibido del Señor Doctor Aniés... 316 libras 19 sueldos 9”.

<sup>15</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 207 [1712] (“Más por lo que el mismo Honofre a tomado en sardinas abadejo.. 8 libras 17 sueldos 2”; “Suma lo que ha recibido Honofre asta Santa Cruz de 713... 442 libras 12 sueldos”) y 211 [1713] (“Honofre. Por el gasto de Honofre de 713 que se debía a la mensa... 125 libras 12 sueldos 10”).

<sup>16</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 214 [1714].



*Recreación del baldaquino del monasterio nuevo de San Juan de la Peña realizada por Alberto Nasarre Cónsul. Este gran mueble albergaba el sagrario y numerosas arcas de reliquias que la comunidad poseía.*

por el arquitecto jacetano José Antonio Tornés, quien describió el baldaquino de la siguiente manera:

está hecho el tabernáculo, que sirve de altar mayor, cuyos pedestales de un estado de altura y los movimientos para la formación de las columnas se componen de jaspes, y sobre los demás de madera labrada, a saber es, ocho grandes columnas con sus machones y remontadas tallas, cornisas, arcos, pechinas, cascarón y remate; y diez y siete grandes y hermosas estatuas ya doradas, y el tabernáculo interior o sagrario en el centro primorosamente hecho y dorado con una estatua de San Juan también dorada, que lo remata; y con un rejado que circunvala al expresado tabernáculo.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, “Otro cálculo de lo que ay trabaxado en la iglesia deste Real Monasterio”.

A partir de esta referencia queda claro que el baldaquino de San Juan de la Peña estaba conformado por unos pedestales de jaspes sobre los que se erigían ocho grandes columnas de madera, dos sobre cada pedestal. Este mueble contaba con figuras escultóricas y a su alrededor había un rejado de bronce de Calatayud, tal y como confirma otra documentación complementaria (“Bronces para el rejado del tabernáculo. Por los bronces de Calatayud para el rejado del tabernáculo pagué al señor prior mayor... 60 libras”).<sup>18</sup> En 1737 ya estaban colocadas las figuras que lo decoraban, según señaló en su visura de obras Tornés, que en esa fecha determinó que lo que quedaba era hacer “algunas repisas [...] en los pedestales y dorar todo menos el tabernáculo interior y 18 figuras”.<sup>19</sup> De este último apunte deducimos que la arquitectura estaba terminada y ya se había realizado el dorado del “tabernáculo interior”, esto es, del sagrario, y de dieciocho esculturas.

Una década después de la descripción de Tornés un monje de la comunidad, fray Joaquín Aldea, escribió un libro titulado *Rasgo breve del heroico suceso [...]* que se publicó en 1748 y en el que aludía a cómo era ese tabernáculo dedicándole unos versos. Su poema permite suponer que se trataría de un mueble de enormes dimensiones, que compara, nada más y nada menos, con un castillo:

Libre es su campo; y al soldado abrigo  
ofrece un Tabernáculo, que hazaña (12)  
es de el poder, y de el valor testigo;  
Castillo es, más que Tienda de Campaña.

[*Al margen*] (12) El grandioso tabernáculo.<sup>20</sup>

El mueble estaba decorado con múltiples espejos que provocaban un efecto muy barroco, y así lo describía fray Joaquín Aldea: “reverberan a la refracción de las luces, y las aumentan”.<sup>21</sup> A propósito de los espejos y de los efectos lumínicos que generaba indicó: “allí el Divino Sol entre cristales, también se mira misteriosamente, no es primor, que las luces amplifica, es maña, con que influxos multiplica”.<sup>22</sup> Aldea confirmó

<sup>18</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 197 [1710].

<sup>19</sup> AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés.

<sup>20</sup> Aldea (1748: 154).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

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

que el baldaquino tenía diferentes esculturas, que —por otra documentación, concretamente los pagos consignados en el libro de fábrica (“Por los santos que añadió en el tabernáculo y de agradecimiento... 60 libras”)—<sup>23</sup> sabemos que fueron realizadas por Pedro Onofre. La principal, que estaba dedicada a san Juan Bautista, se erigía en la parte superior del mueble, ya que la mayoría de los tabernáculos servían “de enmarque a esculturas exentas contemporáneas” a su construcción.<sup>24</sup>

El baldaquino tenía un total de dieciocho esculturas, entre las que se encontraba la ya citada, dedicada a san Juan Bautista, a la que hay que sumar las de cuatro santos, nueve ángeles y los cuatro evangelistas:

Las Estatuas, asombros delicados  
están por tales faltos de expresiones;  
pero el Autor al verlos tan callados,  
dio traza de que hablaran las acciones:  
Vivientes se figuran.<sup>25</sup>

En efecto, en 1748 seguían sin estar policromados los cuatro evangelistas, los cuales se debían dorar

todos y después cubiertos de colores correspondientes se estofarán al tenor de los de abajo, haciendo los adornos que pidieren según la imitación de la tela, encarnando cara y manos. Y las demás estatuas que ay en dicho tabernáculo tendrán obligación dichos maestros de retocarlas con oro, colores, o lo que necesitaren, como también el sagrario que está en medio de el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás en dicho tabernáculo. Los ángeles serán todos dorados de oro bronceado.<sup>26</sup>

En 1748 fray Joaquín Aldea se quejaba de que casi medio siglo después de haberse ejecutado este mueble aún faltaba por acometer el “dorado de el magnífico tabernáculo”, de modo que parecía una “Obra truncada, un imperfecto jardín, compuesto todo de informes piezas” y hacía dudar si era “obra recién comenzada, o medio

---

<sup>23</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

<sup>24</sup> Boloqui (1983, vol. I: 124).

<sup>25</sup> Aldea (1748: 154).

<sup>26</sup> AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

cahída”.<sup>27</sup> Y explicaba la razón de esa falta de dorado, que no era otra que la habitual en la historia de la comunidad:<sup>28</sup> “no se pudo dorar, porque se proveyó la Abadía en el Muy Ilustre Señor Doctor Don Fray Thomás Sarassa”,<sup>29</sup> al que después sucedieron en el cargo otros religiosos.<sup>30</sup> Es decir, cuatro décadas después de haberse ejecutado la arquitectura del baldaquino, el mueble seguía sin estar acabado porque no se había podido dorar.

Si la información que nos proporciona el relato de este monje es importante, todavía lo es más la que nos aporta un interesante documento fechado en 1755. Se trata del contrato que dos profesionales firmaron con la comunidad de San Juan de la Peña para acometer el dorado del tabernáculo —aprovechando que en ese momento había una coyuntura económica un poco más favorable—, una fuente documental de gran valor histórico-artístico para reconstruir su fisonomía mediante la tecnología.<sup>31</sup> En el contrato los dos doradores, José Castejón y Félix Jalón, se comprometieron a trabajar en “los petos de los cuatro tarjetones de la cornisa”. Pintarían “con mucha delicadeza un escudo de armas en cada peto, los que más bien pareciese al señor abad, y demás señores. Y en los campos de dichos abiertos” harían “diferentes picados y assí mismo diferentes bronceados para con ello lograr mayor contraposición y variedad”. Además de estos cuatro escudos, sabemos, gracias al contrato, que en el tabernáculo había otros motivos ornamentales, como soles, rayos de sol, flores o semillas. A este respecto, el acuerdo al que llegaron los monjes de la comunidad pinatense y los doradores precisaba también: “los soles se han de abrir sobre el aparejo de bajo relieve, que será de medio dedo, las ráfagas o raios de los soles de oro bruñido por dentro y por fuera”. También se referían a la decoración de las columnas: “todo el dorado que hace, o llano, a de ser todo bruñido o con un ligado de flores, a mejor gusto, y el relieve como un canto de real de a ocho o más, y este será de oro bronceado. Y en algunas flores que circundan las columnas se harán las simientes de oro bronceado con alguna diferencia

---

<sup>27</sup> Aldea (1748: 146).

<sup>28</sup> Juan (2007: 65-71)

<sup>29</sup> Aldea (1748: 155).

<sup>30</sup> El abad en los años posteriores fue fray Melchor Tamón y Valdés (1725-1745), y luego el cargo estuvo vacante hasta que lo ocupó fray Bernardo Echeverz (desde 1749 hasta 1759).

<sup>31</sup> AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15. Hasta que se indique otra cosa, el siguiente texto entrecomillado ha sido extraído de esta misma referencia documental.

y distinción del otro que tuviere al lado”. Todo ello se haría con el fin de crear un juego de luces y sombras a partir de la volumetría. Por otra parte, como sabemos, hubo un considerable desfase cronológico entre la talla del baldaquino y su dorado; por eso se estableció que habría que tener en cuenta la moda del momento (“lo que aora se usa”).

Todo el trabajo realizado por los diferentes artífices del baldaquino se truncó el 25 de agosto de 1809, cuando llegaron las tropas napoleónicas al monasterio barroco de San Juan de la Peña “con tal furia que abrasaron todo el edificio sin haber quedado otra cosa de tan terrible escena que los cuerpos y reliquias de los santos”.<sup>32</sup> Al parecer, “la soldadesca hizo de las suyas, y aunque el general mandó respetar el monasterio antiguo”,<sup>33</sup> no ocurrió así con el nuevo, cuyo baldaquino ardió en una gran pira, y “consta que la pérdida fue sentida por los mismos soldados franceses que la causaron y así lo manifestaron varias veces”.<sup>34</sup> En unas pocas horas se perdió un enorme mueble barroco cuyo proceso de ejecución se había prolongado durante muchos años y en el que habían trabajado varios profesionales.

### LOS ARTÍFICES DEL BALDAQUINO

La ejecución de los baldaquinos barrocos aragoneses fue fruto de una labor conjunta de varios profesionales entre los que era ineludible la presencia de maestros carpinteros, entalladores y doradores. Trabajaron en estrecha colaboración con los arquitectos y con las propias comunidades religiosas responsables del programa iconográfico, pues “exaltar la devoción y los valores espirituales de sus propios santos fue uno de los objetivos de las diferentes órdenes religiosas. Entre los medios empleados para potenciar este pensamiento estaban las imágenes albergadas en los retablos de sus iglesias”.<sup>35</sup>

La producción de baldaquinos en Aragón se irradió gracias a que los artífices, formados en el seno de los gremios locales, se desplazaron por todo el territorio. De

---

<sup>32</sup> Gómez de Valenzuela (2003: 84).

<sup>33</sup> Oliván (1974: 89-90).

<sup>34</sup> Papeles mecanografiados —y sin publicar— redactados por Juan Francisco Aznárez a partir de documentos del Archivo Diocesano de Jaca y recopilados por Felipe García Dueñas, a quien agradezco el gesto y la generosidad que ha tenido para conmigo.

<sup>35</sup> Costa (2016: 12).

hecho, la historiografía consultada revela la existencia de verdaderas sagas de profesionales especializados que transmitían sus conocimientos técnicos y estilísticos de generación en generación.<sup>36</sup> Fueron capaces de desarrollar un lenguaje artístico propio que combinaba la tradición local con novedades estilísticas procedentes de otros centros artísticos a las que no fueron ajenos, sino todo lo contrario. Los baldaquinos se convirtieron, en muchos casos, en los introductores de modas artísticas que de otra manera habría sido imposible que llegasen a lugares tan recónditos como San Juan de la Peña.

### La talla del baldaquino de San Juan de la Peña, obra de Pedro Onofre Escol

La labor escultórica del baldaquino de San Juan de la Peña fue realizada por Pedro Onofre, tal y como demuestra repetidamente la documentación consultada a través de apuntes como este, localizado en uno de los folios del libro de fábrica: “Tabernáculo. A Pedro Honofre acuenta del tabernáculo... 300 libras”.<sup>37</sup>

Hasta el momento la figura de este escultor ha sido estudiada parcialmente por dos investigadores.<sup>38</sup> Pedro Onofre Escol (ca. 1691-1731), natural de Pamplona, desarrolló su carrera profesional fundamentalmente en Aragón, aunque si algo caracteriza su actividad es su gran movilidad por el territorio. Sus primeras obras las realizó en las proximidades de Zaragoza y en la propia capital aragonesa, aunque más tarde trabajó en diferentes puntos de la provincia altoaragonesa, desde donde se trasladó a distintas localidades de la de Navarra.

En el nuevo conjunto pinatense acometió, además de la talla del tabernáculo, otros trabajos que se consignaron desde 1699<sup>39</sup> en uno de los libros de fábrica que la comunidad utilizaba para llevar las cuentas de la casa. La actividad artística de Onofre en el propio monasterio prosiguió hasta 1715, fecha en la que aún residía en San Juan de la Peña según se anotó en la partida de gastos de bodega y refectorio. Durante los años que estuvo en San Juan de la Peña se trasladó a localidades cercanas y vinculadas con el monasterio como Bernués, a donde fue en 1708 para hacer el retablo mayor de

---

<sup>36</sup> Costa (2013: 94-96).

<sup>37</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 198 [1710].

<sup>38</sup> Boloqui (1983, vol. I: 189-191), Costa (2013: 345-347).

<sup>39</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 112 [1699].

su iglesia parroquial, o Centenero, población a la que se desplazó los tres años siguientes con el fin de ejecutar una escultura de san Alejandro para su iglesia. Su trabajo en el conjunto pinatense no lo formalizó él solo, sino que tuvo la ayuda de su oficial, también citado en la documentación como “mancebo”,<sup>40</sup> y la colaboración de otro profesional que estuvo en San Juan de la Peña en las mismas fechas que Onofre. Se trataba de Juan de Puey, escultor nacido hacia 1663 en el Bearne francés<sup>41</sup> que se estableció en Jaca, aunque su verdadero taller fue el que funcionó en el propio monasterio de San Juan de la Peña.<sup>42</sup> Juan de Puey colaboró con Pedro Onofre y también lo hicieron sus respectivos hijos en los trabajos escultóricos que se acometieron en la pradera de San Indalecio. En torno a ellos orbitaban diferentes aprendices, por lo que la clasificación canónica de maestro, oficial o mancebo y aprendiz que conformaba un taller escultórico se experimentó tal cual en las obras que se realizaron en San Juan de la Peña.

Lo primero que hizo el escultor Pedro Onofre en la casa pinatense fueron la decoración y las tres esculturas que ornamentan las portadas de piedra de la fachada de la iglesia, en las que se representa a san Juan Bautista en el centro, a san Benito a su derecha y a san Indalecio a su izquierda,<sup>43</sup> tal y como se deduce de este apunte: “Más al escultor que hizo las estatuas de las tres puertas de la iglesia por 10 meses de trabajo a 12 libras por mes sin la comida se le pagó... 120 libras”.<sup>44</sup> Según algunos autores, Pedro Onofre “empleó dibujos del pintor Francisco del Plano para terminar la fachada de la iglesia”<sup>45</sup> y realizar la decoración de las portadas.<sup>46</sup> El monje pinatense fray Joaquín Aldea describió así el “hermoso frontis de el nuevo monasterio”: “es de piedra de cantería, preciosamente labrada; y está en medio, de cuerpo entero, y de la misma piedra, la efigie de San Juan Bautista, señalando al cordero”.<sup>47</sup>

---

<sup>40</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 169 [1705]: “Más por 13 jornales al mancebo de Honofre que hizo los bancos de la caponera a 4 sueldos por día... 2 libras 12 sueldos”.

<sup>41</sup> Costa (2009: 22).

<sup>42</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 131 [1701].

<sup>43</sup> Madoz (1985: 298-299): “hay 3 preciosas estatuas de San Juan Bautista, San Indalecio y San Benito Abad, que sin embargo de haber sido mutiladas algún tanto en el tiempo que estuvo sin habitar, todavía se conservan en buen estado”.

<sup>44</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 112 [1699].

<sup>45</sup> Oliván (1974: 68).

<sup>46</sup> Juan (2008: 913-932).

<sup>47</sup> Aldea (1748: 9).

Pedro Onofre también realizó la talla de los respaldos de la sillería de nogal ubicada en el coro de la iglesia:

Más por el gasto de Honofre en la dispensa y bodega por la sillería...	211 libras 4 sueldos 7
Más a Honofre para el cumplimiento de 1200 libras en que se ajustó la sillería se deben...	37 libras 11 sueldos 3
Ha recibido Honofre por esta cuenta del señor Don Sarassa...	737 libras 9 sueldos 2 <sup>48</sup>
Más al mismo en fin de pago de las sillas del coro...	34 libras 7 sueldos 2 <sup>49</sup>

La sillería no se conserva, pero sabemos que recorría las paredes del testero recto de la cabecera de la iglesia en torno al enorme facistol que estaba colocado en el centro. Según afirmó José Antonio Tornés en 1737, estaba “diestramente labrada”<sup>50</sup> con pasajes de la vida de san Benito en los respaldos.<sup>51</sup> Al parecer, fue allí, en la segunda silla, donde “Pedro Onofre dejó su firma”.<sup>52</sup> El programa iconográfico de esa sillería hacía alusión, además, al uso al que estaba destinada, los cantos de los monjes, quienes incluso aparecían allí representados. Fray Joaquín Aldea dijo de ella: “con menudo, sutil primor resalta el lance más menudo en el relieve”.<sup>53</sup> Ricardo del Arco afirmó que los medallones de los respaldos también se decoraban con “adornos de ángeles tañendo instrumentos musicales y estatuas de las virtudes en sus nichos y ángulos”.<sup>54</sup> En palabras del padre Aldea, había “psalterios, harpas, cítaras, violones”,<sup>55</sup> y a ellos se sumaban “muchos Ángeles” que fingían “tañer varios Instrumentos músicos”.<sup>56</sup>

<sup>48</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 172 [1705].

<sup>49</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 176 [1706].

<sup>50</sup> AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés, f. 9v.

<sup>51</sup> Arco (1942: 322).

<sup>52</sup> BPHu, libro de notas del padre Ramón de Huesca, libro manuscrito *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. III, f. 154: “En el año 1705 se hizo la sillería del coro que sin duda es la mejor del Reyno. Tiene 2 sillas en que está historiada con primor la vida de San Benito. Hizola Pedro Onofre que dexó su nombre en la segunda silla entrando”.

<sup>53</sup> Aldea (1748: 159).

<sup>54</sup> Arco (1942: 181).

<sup>55</sup> Aldea (1748: 160).

<sup>56</sup> *Ibidem*.



*Fotografía del interior de la iglesia realizada por Francisco de las Heras en 1915 y perteneciente a la colección particular de Margarita Langa, a quien agradezco su generosidad por compartirla conmigo. Esta imagen permite saber dónde estaba la sillería del coro realizada por Pedro Onofre.*

Pedro Onofre también realizó la talla de las puertas del crucero de la iglesia, tal y como se consigna en estos dos apuntes: “A Pedro Honofre por las puertas del crucero... 80 libras”;<sup>57</sup> “Por las puertas de la iglesia que salen a la hospedería... 80 libras”.<sup>58</sup> Esas puertas no se conservan en la actualidad. El mismo escultor hizo asimismo la talla de las puertas de madera de la entrada de la iglesia (“Por dos bastidores para los encerados de las puertas de la iglesia a Honofre... 8 sueldos”)<sup>59</sup> y la de las puertas de la cerca perimetral que separaba el recinto monástico del exterior, en las que estuvo trabajando desde 1708 hasta 1714 (“Más a Pedro Onofre por 20 jornales en las puertas de la cerca... 4 libras”).<sup>60</sup>

<sup>57</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 176 [1706].

<sup>58</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

<sup>59</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 211 [1713].

<sup>60</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 193 [1709].

De todos los trabajos de los que se encargó Pedro Onofre nos interesa destacar ahora el tabernáculo de la iglesia, al que se hace referencia en numerosos apuntes localizados en el libro de fábrica:

Por color para las piedras del tabernáculo...	14 libras 14 sueldos
Más por 27 arrobas de espejuelo para lo mismo a 2 sueldos 4...	1 libras 16 sueldos
Más 62 arrobas 18 tt de yeso blanco 1 sueldo 10...	5 libras 14 sueldos 7
Más 3 arrobas del mismo 2 sueldos 6...	4 sueldos 6
Por coca 19 tt a 2 sueldos...	1 libras sueldos 7
A Pedro Honofre a cuenta del tabernáculo...	300 libras
[Total]...	1198 libras 2 sueldos 1. <sup>61</sup>
Honofre. Por fin de pago de 2000 libras jaquesas en que estaba concertado el tabernáculo...	131 libras 2 sueldos. <sup>62</sup>

De este modo, el trabajo de Pedro Onofre en el tabernáculo de la iglesia del monasterio pinatense está documentado desde 1703 hasta 1709. Sin embargo, las obras de este mueble no se concluyeron hasta el año 1755, cuando se llevó a cabo su dorado.

### El dorado del baldaquino, obra de José Castejón y Félix Jalón

José Castejón y Félix Jalón<sup>63</sup> fueron los profesionales encargados del dorado del baldaquino de San Juan de la Peña. Está documentada su participación gracias a que se ha localizado el contrato que firmaron el 2 de abril de 1755.<sup>64</sup> En su trayectoria profesional fue habitual que trabajaran de manera conjunta,<sup>65</sup> aunque en el caso pinatense, tal como se desprende de la documentación analizada, Castejón concluyó el acuerdo contractual en solitario. Gracias a la capitulación sabemos que la obra contratada era de

<sup>61</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 198 [1710].

<sup>62</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

<sup>63</sup> Félix Jalón y José Castejón fueron cuñados porque el padre del primero, el afamado Agustín Jalón, tras enviudar de Martina de Mur, se casó en diciembre de 1725 con Josefa Playán, viuda también, quien aportó al matrimonio dos hijos, Antonia Castejón Playán y José Castejón Playán. Al casarse en segundas nupcias con Agustín Jalón, Josefa Playán se convirtió en madrastra de Félix, y después en su suegra cuando su hija se casó con él. Por lo tanto, Félix Jalón y José Castejón eran hermanos políticos, además de asiduos colaboradores en el arte de dorar y policromar. Véase Costa (2013: 94).

<sup>64</sup> AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

<sup>65</sup> Para conocer más sobre la labor de estos dos profesionales véase Costa (2013: 46).

madera y que para su dorado debía emplearse oro “del más alto quilate”. Por ese trabajo, que tenía que acabarse para el mes de octubre, se estipulaba un pago de 1320 libras. El 7 de agosto de 1756 José Castejón recibió del abad pinatense, en ese momento fray Bernard Echeverz,<sup>66</sup> 1449 libras y 12 sueldos: 1320 libras por la contrata, 120 libras como gratificación y 9 libras y 12 sueldos por el florón que se colocó en la bóveda sobre el tabernáculo.<sup>67</sup> Referencias al proceso de dorado hay muchas en el contrato de trabajo. En una de ellas se indica cómo se iban a dar las capas y qué tipo de material se emplearía:

Primeramente es obligación de dichos maestros doradores que después de aparejado dicho tabernáculo de yeso pardo conforme arte y ordinación, se continuará el aparejado con el yeso mate y después de dar las manos que necesitare, se recorrerá con los yerros, y los llanos han de quedar tan tersos y iguales, que no se note desigualdad alguna por falta del dorador.<sup>68</sup>

También se tenía que reparar todo lo que se hubiese deteriorado de la talla original por el paso del tiempo:

tendrán obligación de recorrer la arquitectura y talla descubriendo, si con los banos hubiere cargado algo, y se abrirán los sentidos de los filetes, y en la talla se han de sacar todos los sentidos, y desainetearla con verras, de modo que en algunas ojas, que falten algunas piezas, se deban suplir, y las faltas que hubiere en los llanos de las pilastras, o intercolumnos.

Asimismo se especifica que “el aparejo de bajo relieve [...] será medio dedo: las ráfagas o raios de los soles, de oro bruñido por dentro y fuera”.

Del contrato se colige que debieron de aplicar la técnica del claroscuro para provocar efectos de volúmenes mediante el juego de luces y sombras: “las simientes de otro bronceado con alguna diferencia y distinción del otro que tubiere al lado. Y deberán barnicar todo el otro bronceado con el barniz de espíritu de vino para permanencia de la obra”. Se incidía además en que se tenía que dorar el mueble por completo, obligación en la que se insistía en el documento:

---

<sup>66</sup> Juan (2007: 161).

<sup>67</sup> Costa (2013: 70).

<sup>68</sup> AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15. Los textos entrecomillados que se transcriben a continuación, hasta que se indique otra cosa, proceden de esta misma referencia documental.



*Imagen del interior de la iglesia barroca de San Juan de Peña en la que se ve el baldaquino que encargó la comunidad cuando regresó al monasterio tras la guerra de la Independencia. (Colección Coarasa Barbey. Foto: Félix Álvarez Puyol)*

dorar todo el tabernáculo por dentro, y fuera, y sin reservar los fondos de la talla, ni los reversos de las ojas, y pues todo se ha de dorar, como también todo lo visible y lo que se alcance a ver desde el cuerpo de la Iglesia, o de cualquier parte de ella, sin reservación en las columnas en ninguna parte de ellas, porque no se comprehende ningún arbitrio.

El trabajo realizado por los doradores llevaría a “ser conducente a la hermosura de la obra y capitulado en ella”, como se señala en un documento que merece toda nuestra atención y cuyo análisis nos permite entender para qué servía ese mueble.

### **LA FUNCIÓN DEL BALDAQUINO**

La función primordial del baldaquino trasciende de lo meramente decorativo para adentrarse en el ámbito de la liturgia religiosa. El baldaquino delimitaba el

ambiente sagrado por antonomasia dentro de la iglesia, creando una jerarquía espacial que culminaba en el altar mayor. Esa función se reforzaba mediante la simbología desplegada en su decoración, donde cada elemento poseía un significado teológico preciso. La cúpula o dosel superior representaba la bóveda celeste y la gloria divina, mientras que las columnas simbolizaban la firmeza de la fe y el sostén de la Iglesia. Los motivos eucarísticos (la vid, el trigo o el propio cáliz incluido dentro del sagrario) hacían referencia directa al sacrificio de Cristo que se recordaba en cada celebración de la misa. Los querubines y los ángeles, omnipresentes en la ornamentación barroca, actuaban como intermediarios entre lo divino y lo humano. Por todo ello, los baldaquinos aragoneses barrocos constituyen un patrimonio artístico de extraordinario valor que refleja la riqueza cultural y la devoción religiosa de los siglos XVII y XVIII.

En el interior del tabernáculo se custodiaba el sagrario, que contenía la sagrada forma y que a partir del Concilio de Trento se convirtió en elemento esencial del templo. Si bien el baldaquino no ha llegado hasta nuestros días, sí se conserva el sagrario, que en la documentación se denomina repetidamente “tabernáculo interior”,<sup>69</sup> lo que produce un efecto muy barroco de sorpresa. Los documentos consultados no permiten determinar con total seguridad quién fue el artífice del sagrario. Posiblemente fuera el carpintero Ramón Ruesta, a tenor de esta vaga referencia: “Más a Ruesta por parte de lo que se le debía del sagrario... 6 libras 4 sueldos”.<sup>70</sup> Sí conocemos con total certeza el año de su ejecución, 1683; de hecho, esta es la fecha que figura en su interior. Al parecer, ambos elementos, baldaquino y sagrario —o, como dice la documentación, “tabernáculo y “tabernáculo interior”—, formaban un conjunto estéticamente unitario:

Pedro Onofre facilitava (según escribió al Señor abad) que entrando más azia el coro el sagrario quedaría la hermosura del tabernáculo, pero porque se quitaría la proporción que dice la fábrica del altar mayor, y por ser obra tan delicada unánimemente se determinó que no se permita tocarlo ni ammoberlo de conforme haora está.<sup>71</sup>

Así, en primer lugar se hizo el sagrario (en 1683) y, más tarde, se construyó el tabernáculo (en 1703) para cobijarlo. Aclara muy bien ese desfase cronológico (veinte años de diferencia) esta referencia documental: “el sagrario que está en medio de

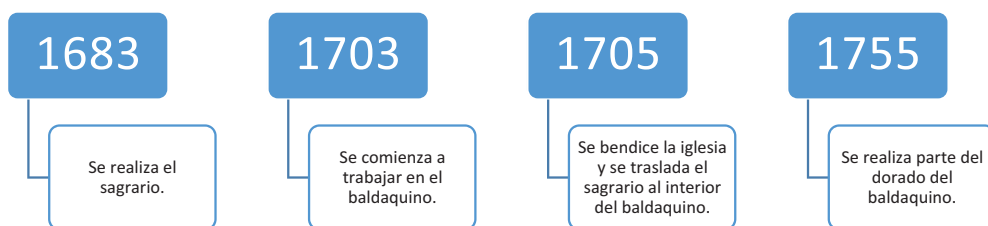
---

<sup>69</sup> AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés, f. 9v.

<sup>70</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 51v.

<sup>71</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 353.

el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás en dicho tabernáculo”<sup>72</sup> Como hemos visto, la ejecución del tabernáculo fue posterior, y su dorado (realizado en 1755) todavía más.



*Cronología de los diferentes momentos de la construcción del sagrario y el baldaquino de San Juan de la Peña, donde se pone de manifiesto el desfase temporal existente entre ellos.*

El 14 de octubre de 1705 se celebró la ceremonia de traslado del sagrario a la iglesia del monasterio barroco:

por la tarde a las Vísperas, y Víspera de Santa Theresa de Jesús, con procesión y con la misma solemnidad que en el día del Corpus se trasladó el Santísimo Sacramento y se colocó en medio del crucero y bajo la media naranja, donde sea venerado por todos los siglos hasta el fin del mundo con proporcionado culto a la grandeza de tan alta Majestad ya que no pueden corresponder las fábricas y mayores ornatos de la tierra a Soberanía que no cabe en el Alcázar de los cielos.<sup>73</sup>

El sagrario sobrevivió al incendio provocado durante la guerra de la Independencia porque posiblemente fue sacado antes de que se prendiera fuego al tabernáculo. En la actualidad se conserva en la iglesia de un pueblo del Pirineo oscense, Anzánigo.

Por otra parte, en el interior del baldaquino no solo se encontraba el sagrario. Aunque únicamente han llegado hasta la actualidad el arca de plata de los santos Voto y Félix y el arca de san Indalecio, el mueble contenía diferentes elementos litúrgicos y numerosas reliquias como las que se consignan a continuación:

<sup>72</sup> AHPHu, H-15983/3, libro de fábrica de 1745-1795, f. 151 [1755-1758], y sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

<sup>73</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 225.



*Diferentes vistas del sagrario que en origen estaba ubicado en el interior del baldaquino de San Juan de la Peña y en la actualidad se conserva en la iglesia de Anzánigo.  
(Fotos: Natalia Juan García)*

— *Una urna con reliquias de san Indalecio, junto con cinco reliquias más.* En 1686 la comunidad de monjes encargó al carpintero Ramón Ruesta —el mismo artífice que posiblemente había hecho tres años antes el sagrario— dos urnas de madera labrada para guardar reliquias en el tabernáculo: “A Ramón por 51 jornales y medio a 7 sueldos... 18 libras 1 sueldo. Al mismo de dos urnas labradas... 9 libras”.<sup>74</sup> Probablemente una de esas urnas era la que conservaba las reliquias de san Indalecio, puesto que la original quedó destruida en el incendio de 1675 y hubo que “hazer nueba la arca de San Indalecio que hizo Pedro Panzano platero de Jaca”.<sup>75</sup> El arca de san Indalecio se custodiaba habitualmente dentro del baldaquino; sin embargo, para determinados oficios litúrgicos era trasladada hasta la ermita del santo ubicada en la misma pradera, pues así se dispuso en el capítulo celebrado el 18 de junio de 1685:

que siempre que el arca del glorioso San Indalecio se lleva a su ermita en el llano tenga, el Señor limosnero obligación de poner en el altar del santo seis belas, esto es cuando llegue el arca al tiempo de la missa que se diga en aquella ermita: Y en casso de que se haga procesión, por causa de veneración con asistencia de los pueblos, aunque no se lleve el arca a la ermita haga el Señor limosnero la misma obligación de poner seis belas.<sup>76</sup>

En 1716 se decidió en capítulo que las arcas que guardaban las reliquias de san Indalecio y de los santos Voto y Félix se cerrasen y sellasen de forma que jamás se pudieran abrir.<sup>77</sup> Ese año también se realizaron algunos trabajos vinculados a las reliquias. La documentación tan solo especifica que los hicieron los doradores, sin concretar nada más, aunque bien podrían haber consistido en dorar las urnas que años antes había tallado el carpintero Ramón Ruesta.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 63r.

<sup>75</sup> AMMBJ, estantería 4, balda 1, carp. 9, doc. 4, sin fecha, f. 1v: “Ítem se gastó en hazer nueba la arca de San Indalecio que hizo Pedro Panzano platero de Jaca, y por la comida, jornales, y otros gastos cinquenta y dos libras y ochos sueldos... 52 libras 8 sueldos”; “Ítem entró de plata en dicha Arca cinquenta y una libra y ocho sueldos jaqueses... 51 libras 8 sueldos”; “Ítem se gastó de terciopelo carmesí para dicha arca con otras adherencias veynte libras y dos sueldos jaqueses 20 libras 2 sueldos”.

<sup>76</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 63.

<sup>77</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 321.

<sup>78</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 204 [1711] (“Doradores. A más Bernardo Bordas por 11 meses 18 días a 30 libras por año... 29 libras”; “A Francisco Bordas 8 meses 20 días a 3 libras 4 sueldos por mes... 28 libras 18 sueldos 8”), 211 [1713] (“Por un caldero para hacer cola los doradores... 5 libras”; “Por una olla y



*Urna de san Indalecio de San Juan de la Peña que en la actualidad se conserva en la catedral de Jaca. (Museo Diocesano de Jaca)*

Según Juan Francisco Aznárez López, el 15 de mayo de 1735 se trasladaron los restos de san Indalecio de la antigua urna —la realizada en 1686— a una nueva que el abad fray Melchor Tamón y Valdés regaló a la comunidad como muestra de agradecimiento por la protección que san Indalecio le había dado a su hermano Fernando, gobernador y capitán general de las islas Filipinas, quien, por cierto, había donado “un Pontifical entero con otros ornamentos bordados de oro y seda, una Alba exquisita”,<sup>79</sup> que, si bien no han llegado hasta la actualidad, sí que tenemos referenciados gracias a un revelador documento.<sup>80</sup> La nueva urna de san Indalecio —la de 1735—, “de madera de nogal, forrada y cubierta en plata esmaltada, de ornamentación rococó”,<sup>81</sup>

---

pucheros para los doradores... 4 sueldos 4”; “Por 6 palmos de cadín para el aprendiz de dorador... 12 sueldos”; “Por lo que se debía a Mos. Bernardo asta Santa Cruz de 713... 11 libras 5 sueldos”; “Por lo que se debía a Francisco el dorador asta dicho día... 14 libras 8 sueldos”, 215 (“Por un caíz de nueces para los pintores y doradores... 2 libras”) y 217 (“Francisco de Bordas dorador”; “Carlos aprendiz de dorador”).

<sup>79</sup> Aldea (1748: 155).

<sup>80</sup> AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”.

<sup>81</sup> Papeles mecanografiados —y sin publicar— redactados por Juan Francisco Aznárez a partir de documentos del Archivo Diocesano de Jaca y recopilados por Felipe García Dueñas. Los tres entrecorridos siguientes corresponden a esta misma fuente.

llevaba la inscripción “Indaletii ossa theca tegit. Sidera mentem”. El arca de las reliquias de san Indalecio se custodió en el altar de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña hasta 1810, cuando se llevó a la seo jacetana con motivo de la invasión napoleónica. Luego regresó a San Juan de la Peña, pero con la desamortización del conjunto se trasladó definitivamente a la catedral de Jaca, donde actualmente se encuentra.<sup>82</sup>

- *Una urna con las reliquias de san Voto y san Félix, junto con cuatro reliquias más.* Esta urna, realizada por el platero José Aznárez en 1731, estaba decorada con escenas alusivas a la leyenda de los hermanos Voto y Félix y al descubrimiento del cuerpo de Juan de Atarés. Entregada al abad de San Juan de la Peña fray Melchor Valdés de Tamón en 1735, fue la que veneró la comunidad durante casi cuarenta años,<sup>83</sup> hasta que en 1774 llegó al monasterio pinatense una nueva urna de plata donada por Pedro de Urriés y Pignatelli, marqués de Ayerbe, y destinada a conservar las reliquias de san Voto y san Félix. El marqués, que se preciaba de descender del linaje de estos santos, regaló a la comunidad una nueva urna que reemplazaba a la existente.<sup>84</sup> La entrega se realizó el 5 de octubre de 1774. Pedro de Urriés llegó a San Juan de la Peña al mediodía, una vez “concluido el canto de la ‘Preciosa’”. Salió a recibirlo el prior de Ruesta, fray Joaquín Aldea, que lo acompañó a la hospedería, y de allí pasó a saludar al abad del monasterio, que en aquella fecha no era otro que fray Isidoro Rubio.<sup>85</sup> La nueva urna de plata estaba cuidadosamente trabajada con “adornos, delicadeza de sincl y propiedad del pensamiento artífice, representando a la derecha del frente la primera venida de los gloriosos santos al monte y hallazgo del ermitaño San Juan de Atarés; y a la izquierda, la aparición de ellos a la moribunda de Calatayud”.<sup>86</sup> El acto de traslado de las reliquias de la antigua a la nueva tuvo lugar el día 6 porque el marqués tenía que “tornarse a Ayerbe”: “se bendijo por la mañana la urna” y “hubo misa de pontifical, trono en la epístola para el marqués, con alfombra, mesa

<sup>82</sup> Luque (2023: 224).

<sup>83</sup> Arco (1942: 322-323).

<sup>84</sup> Oliván (1974: 104).

<sup>85</sup> Juan (2007: 162).

<sup>86</sup> Aznárez (1991).

con tapete, rollo encerado con la fecha de la traslación en hilos negros y pajizos, con la duda solamente de la fecha sobre la muerte de Clemente XIV”.<sup>87</sup> Se abrió la antigua caja de reliquias, de la que “salieron aromas. En velo tafetán antiguo, fueron tomadas las reliquias con dos o tres papeles escritos antiguos autenticándolas; había varias canillas y costillas, entre otros huesos”.<sup>88</sup> Fue en ese momento cuando el abad fray Isidoro Rubio cogió dos de las reliquias de mayor tamaño, las levantó y las enseñó al resto de la comunidad pinatense; luego colocó los restos en la nueva urna junto con el pergamino y cerró la caja. A continuación se conformó una comitiva y comenzó una procesión por el monasterio en la que “el Señor Marqués iba dentro del gremial, muy a pesar suyo”. La urna de san Voto y Félix “llevábanla en hombros los rectores de Osia, Botaya, Bernués y Ena. Siguióse el itinerario saliendo por la puerta de frente a la hospedería, los tres claustros, y, por la puerta de Nuestra Señora del Pilar, se entró en la iglesia y se fue a la capilla de San Indalecio”.<sup>89</sup> En la actualidad la pieza se encuentra debajo de la mesa de altar de la catedral de San Pedro de Jaca.

- *Un arca con canilla de san Plácido de Mesina*. La presencia de esta reliquia en el baldaquino de San Juan de la Peña está documentada desde 1673.<sup>90</sup> Se recibió con gran júbilo de la comunidad pinatense porque este santo era uno de los más venerados en la orden benedictina debido a su martirio.<sup>91</sup> Según la tradición, fue uno de los primeros seguidores de san Benito, al que ayudó en la fundación de nuevas casas. La canilla de san Plácido que llegó a San Juan de la Peña se colocó en un arca próxima a las que contenían las reliquias de los santos Voto y Félix y las de san Indalecio, en el altar mayor de la iglesia, esto es, en el baldaquino. Dos años después, en 1696, se realizaron

---

<sup>87</sup> Aznárez (1991).

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”, f. 8r: “Desde 1765. De San Plácido discípulo de San Benito. [Al margen] Desde 1673. De San Plácido M[esina] en pirámide guada”.

<sup>91</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 81 y 82. En el capítulo del 7 de febrero de 1691 se consignó la trazabilidad de esta reliquia.

las cerrajas de las cajas de las reliquias: “Relojero. Ganó de hacer el reloj 90 libras y por hacer las cerrajas de las reliquias”.<sup>92</sup> Desconocemos la actual ubicación de esta arca.

- *Una urna con las reliquias de san Lorenzo*. En el tabernáculo pinatense había una urna que albergaba las reliquias de san Lorenzo y cuya realización había sido aprobada por fray José Plácido Cabrero, prior de Salvatierra en San Juan de la Peña de 1704 a 1706 y posteriormente abad del monasterio de Nuestra Señora de la O.<sup>93</sup> Esta pieza no se ha localizado en la actualidad.
- *Una cruz de plata*. En 1693, gracias a fray Baltasar Domper, se realizó una cruz de plata<sup>94</sup> cuyo coste total ascendió a 325 libras.<sup>95</sup> Era una pieza de grandes dimensiones; de hecho, en la documentación se cita siempre como “una cruz grande de plata”.<sup>96</sup> Era “tan rica y costosamente trabajada” para que pudiera colocarse en la iglesia “en medio de su altar mayor en todas las solemnidades y fiestas”,<sup>97</sup> según se expresó en el capítulo celebrado el 20 de enero de 1694. En 1732 se instaló debajo de ella un pedestal que se cubrió con un baño de plata cuyo coste se hizo constar en el libro de fábrica: “platar el pedestal de la Cruz de plata 9... sueldos”.<sup>98</sup> En la actualidad no ha sido localizada.
- *Las sacras*. El tabernáculo contenía también unas sacras que, según la documentación, costeó fray Juan Martínez en 1693, antes de su muerte, y que a partir de entonces empleó la comunidad “para las fiestas y solemnidades mayores”.<sup>99</sup> No han sido localizadas en la actualidad.

---

<sup>92</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 97v [1697].

<sup>93</sup> Para conocer las diferentes obras artísticas que financió fray José Plácido Cabrero véase AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, últimas páginas, sin foliar.

<sup>94</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 106.

<sup>95</sup> Para conocer las diferentes obras artísticas que financió fray Baltasar Domper véase AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, últimas páginas, sin foliar.

<sup>96</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 141.

<sup>97</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 141.

<sup>98</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 322.

<sup>99</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 105.



*Recreación de la ubicación del baldaquino en el interior de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña realizada por Alberto Nasarre Cónsul.*

Además de tener constancia de estas reliquias que se disponían en el interior del tabernáculo, y gracias al reciente hallazgo de un documento fechado el 31 de julio de 1807, esto es, dos años antes del incendio provocado por las tropas francesas, contamos con un listado de todo el ajuar litúrgico que hubo en el monasterio.<sup>100</sup>

## CONCLUSIONES

El desaparecido baldaquino del monasterio barroco de San Juan de la Peña representa una síntesis excepcional entre varios conceptos: arte y liturgia, tradición local e influencias foráneas, funcionalidad y simbolismo. Su estudio contribuye no solo al conocimiento de la historia del arte aragonés, sino también a la comprensión de las prácticas devocionales de una comunidad religiosa en pleno Barroco. Su reconstrucción virtual lo convierte en testimonio de una época en la que el arte se puso al servicio

---

<sup>100</sup> AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”.

de la fe creando obras de extraordinaria belleza y profundo significado espiritual que solo podemos contemplar hoy gracias a la investigación y al uso de la tecnología.

## APÉNDICE DOCUMENTAL: FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL BALDAQUINO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

### DOCUMENTOS

#### 1

San Juan de la Peña, 1737, septiembre, 6

*El arquitecto José Antonio Tornés realiza un informe sobre el estado en el que se encuentran las obras del monasterio barroco de San Juan de la Peña.*

AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168.

[f. 7v] Otro cálculo de lo que ay trabajado en el tabernáculo desta iglesia.

Primo dicho tabernáculo son sus pedestales de piedras jaspes rebistieron de diferentes colores puestos en gran proporción con bien concertados los cimientos para la formación de dichos pedestales y calculados los trabajos y el valor de su coste produce...

1984 libras y 15 sueldos

Las gradas que circundan todo el tabernáculo produce su coste...

228 libras 13 sueldos

El tabernáculo interior y exterior que es de madera su cálculo individual produce su costo...

1690 libras 10 sueldos

La barandilla de bronce que lo circunda produce su valor...

286 libras 11 sueldos

Se hallan doradas 17 figuras y el tabernáculo interior que produce este trabajo de materiales...

1226 libras 18 sueldos

Total...

5417 libras 9 sueldos

Suma dicho tabernáculo lo trabaxado 5417 libras 17 sueldos, digo cinco mil quatrocientas diez y siete libras y nueve sueldos.

#### 2

San Juan de la Peña, 1755, abril, 2

*El monasterio de San Juan de la Peña capitula con los doradores José Castejón y Félix Jalón el dorado del tabernáculo de la iglesia.*

AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15, 2 de abril de 1755.

[f. 1r] Capitulación convenida ente el capítulo del real monasterio de San Juan de la Peña de una parte y de la otra los maestros doradores Joseph Castejón y Félix Jalón para dorar el tabernáculo de dicho real monasterio. Primeramente es obligación de dichos maestros doradores que después de aparejado dicho tabernáculo de yeso pardo conforme arte y ordinación, se continuará el aparejado con el yeso mate y después de dar las manos que necesitare, se recorerá con los yerros, y los llanos han de quedar tan tersos y iguales, que no se note desigualdad alguna por falta del dorador. También tendrán obligación de recorer la arquitectura y talla descubriendo, si con los banos hubiere cargado algo, y se abrirán los sentidos de los filetes, y en la talla se han de sacar todos los sentidos, y desainetearla con verras, de modo que en algunas ojas, que falten algunas piezas, se deban suplir, y las faltas que hubiere en los llanos de las pilastras, o intercolumnos, se han de gravar, y abrir unos dibujos de lo que aora se usa, y tendrá de relieve como un canto de real de a ocho o más, para que distingan de abajo, y esos dibujos serán a gusto de dichos maestros. Y para los demás llanos que hubiere lugar de abrir se dispondrán dibujos proporcionados al puesto. Los soles se han de abrir sobre el aparejo de bajo relieve que será medio dedo: las ráfagas o raios de los soles, de oro bruñido por dentro y fuera. En los petos de los [f. 1v] quatro tarjones de la cornisa se pintarán con mucha delicadeza un escudo de armas de cada peto, los que más bien pareciere al señor abad, y demás señores. Y en los campos de dichos abiertos, se harán diferentes picados, y assí mismo diferentes bronceados, para con ello lograr la mayor contraposición y variedad. En las columnas, todo el obado que hace, o llano, ha de ser todo bruñido, o con un ligado de flores, a mejor gusto; y el relieve como un canto de real de a ocho, o más, y este será de oro bronceado. Y en algunas flores que circundan las columnas, se harán las simientes de otro bronceado con alguna diferencia y distinción del otro que tubiere al lado. Y deberán barnicar todo el otro bronceado con el barniz de espíritu de vino para permanencia de la obra. Los lisos quedarán muy tersos de modo que no se vea en ellos lo mínimo de un cabello de desigualdad y bien bruñidos. Los quatro evangelistas se dorarán todos y después cubiertos de colores correspondientes se estofarán al tenor de los de abajo, haciendo los adornos que pidieren, según la imitación de la tela, encarnando cara y manos. Y las demás estatuas, que ay en dicho tabernáculo tendrán obligación dichos maestros de retocarlas con oro, colores, o lo que necesitaren; como también el sagrario que está en medio de el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás de dicho tabernáculo. Los ángeles serán todos dorados, de oro bronceado. Y hechas las diligencias para abrir, recorer, y demás cosas conducentes para la hermosura se darán las manos [f. 2r] de bol que se acostumbra, no dando de bol algunas cosas de las que han de ser para bronceado y dando otras para que aga diferente oro, dirigiendo el bronceado a proporción de sus puestos, y proporcionándolo con el bruñido. Será obligación de dichos maestros el dorar todo el tabernáculo por dentro, y fuera, y sin reservar los fondos de la talla, ni los reversos de las ojas, y pues todo se ha de dorar, como también todo lo visible y lo que se alcance a ver desde el cuerpo de la Iglesia, o de qualquier parte de ella, sin reservación en las columnas en ninguna parte de ellas, porque no se comprehende ningún arbitrio. Y el oro será del más alto quilate y deberán los dichos doradores admitir visura siempre y quando que al señor abad y demás señores les pareciere, buscando desde su parte el oficial que fuere de su gusto; y a dicho oficial, le pagará la parte culpada, excepto algunas visuras extraordinarias por parte del señor abad y demás señores, que estas serán voluntarias, y deberán dichos doradores cumplir todo lo que los señores visores comprehendieren ser conducente a

la hermosura de la obra y capitulado en ella para cuio desempeño obligan dichos maestros sus personas y bienes, dando juntamente las fianzas necesarias, y a satisfacción del capítulo antes de comenzar la obra para satisfacerla a lo tratado. Finalmente se obligan dichos maestros a dar concluida dicha obra y en la forma expresada por todo el mes de octubre [f. 2v] del presente año de la fecha, bien entendido que los andamios serán de cuenta de dichos maestros, dando el monasterio la madera necesaria, clavos y cuerdas para las ataduras. Y el dicho capítulo del real monasterio de San Juan de la Peña se obliga a dar a dichos maestros doradores, y oficiales simple cubierto, y camas y por su dinero a cuenta venderles para sus alimentos pan, vino y carne, y lo demás que hubiere para venderse también será obligación del capítulo y en satisfacción de todo lo que arriba se obligan dichos maestros doradores, y por el todo de la obra darles mil trescientas y veinte libras jaquesas, en esta forma. Después de haver assentado dichos maestros cien escudos de oro, se entregarán estos en Zaragoza al batidor de oro, y assentados otros cien escudos de oro se entregarán también al dicho batidor, y assí sucesivamente, de suerte que el importe de oro lo tenga el monasterio en Zaragoza para ir satisfaciéndolo en la dicha forma también deberá darles el capítulo lo necesario para su manutención y de sus oficiales como también aquello que pareciesse razonable en la continuación de la obra corriendo la cuenta de los que destinare el capítulo con Joseph Castejón por no multiplicarla con dos, y contar algún encuentro, y confusión, todo lo qual se entregue y reciba dicho Joseph Castejón ser a cuenta de dichas mil [f. 3r] trescientas y veinte libras que se concluirán de pagar al fin de la obra vista y reconocida en cuia conformidad quedó ajustada la presente capitulación y firmada por ambas partes en San Juan de la Peña a 2 de abril de 1755.

Con acuerdo del Muy Ilustre Señor Abad y capítulo lo firmo yo, Manuel Benito Bernués y Chueca, monge secretario.

[Rubricado] Joseph Castejón

[Rubricado] Félix Jalón

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDEA, Joaquín (1748), *Rasgo breve del heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles zaragozanos y amantísimos hermanos, los santos Voto y Félix, fundaran el monasterio de San Juan de la Peña: descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus sepulcros reales, verdadero informe de sus incendios y cortollanto por sus infortunios*, Zaragoza, Imp. de Francisco Moreno (ed. facs., Zaragoza, Librería General, 1985).
- APARICIO RESCO, Pablo (2022), “Hacia una nueva versión de la escala de evidencia histórico-arqueológica para reconstrucciones virtuales”, en *PAR – Arqueología y Patrimonio Virtual* <<https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2022/06/06/hacia-una-nueva-version-de-la-escala-de-evidencia-historico-arqueologica>> [consulta: 27/9/2025].
- y César FIGUEIREDO (2016), “El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica”, *Otarq*, 1, pp. 235-247.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1942), *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1983), *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1986), “El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca: precisiones a un tema”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIV, pp. 33-34.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón: biografías artísticas*, Huesca, IEA (Monumenta, 5).
- (2016), *El retablo escultórico del siglo XVIII en el Alto Aragón: ordenanzas gremiales, comitentes y aspectos formales, iconográficos y constructivos*, Huesca, IEA (Monumenta, 7).
- DELGADO ANÉS, Lara, y Pablo ROMERO PELLITERO (2017), “La arqueología virtual, generadora de recursos para la comunicación y participación”, en Ana GARCÍA LÓPEZ y Lidia BOCANEGRA BARBECHO (eds.), *Con la red / en la red: creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*, Granada / Nueva York, Universidad de Granada / Downhill, pp. 193-214.
- DIÉGUEZ URIBEONDO, Iñaki (2019), “Dibujo arqueológico e ilustración histórica: una profesión apasionante al servicio de la sociedad”, *PH*, 27 (97), pp. 17-20.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Felipe (2003), *Vivir en guerra: notas sobre la vida cotidiana en Aragón durante la guerra de la Independencia (1808-1814)*, Zaragoza, Aqua.
- JUAN GARCÍA, Natalia (2007), *San Juan de la Peña y sus monjes: la vida de un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón / CAI / Litocian.
- (2008), “Entre el barroco colonial y la tradición europea: una fachada de arquitectura oblicua en el Pirineo altoaragonés. Las portadas de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES y Vicent Francesc ZURIAGA SENENT (coords.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. 2, pp. 913-932.
- MADOZ, Pascual (1985), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón: Huesca*, Valladolid / Zaragoza, Ámbito / DGA (reprod. parcial del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850).
- OLIVÁN BAILE, Francisco (1974), *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, ed. del autor.



**APORTACIÓN AL CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO MUSICAL  
DESAPARECIDO —PERO DOCUMENTADO— DE LA JACETANIA:  
EL ÓRGANO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA**

**Roberto ANADÓN MAMÉS\***

**Natalia JUAN GARCÍA\*\***

**Ana Isabel SERRANO OSANZ\*\*\***

**RESUMEN** Este artículo pretende examinar todo lo concerniente al gran órgano concebido y diseñado para solemnizar los ceremoniales religiosos de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña, inaugurada el 5 de octubre de 1705. Pese a tener documentada su ejecución, no se conserva absolutamente nada de ese instrumento, ya que desapareció a raíz del ataque llevado a cabo por el ejército francés en agosto de 1809 durante la guerra de la Independencia. Una miscelánea de testimonios musicales variados, circunscritos al ámbito pinatense, complementa este análisis.

**PALABRAS CLAVE** Órgano. Órgano de tubos. Música. Monasterio. San Juan de la Peña. Fray Domingo Aguirre. Miguel López Sebastián.

---

\* Doctor en Historia del Arte y musicólogo. Universidad de Zaragoza. radames@unizar.es

\*\* Doctora en Historia del Arte e investigadora del monasterio barroco de San Juan de la Peña. Universidad de Zaragoza. natajuan@unizar.es

\*\*\* Doctora en Historia del Arte y profesora superior de Órgano y Clave. Universidad de Zaragoza. olimpya@unizar.es

**ABSTRACT** This article aims to examine all that concerns the great organ conceived and designed to solemnize the religious ceremonies of the church of the baroque monastery of San Juan de la Peña, inaugurated on October 5, 1705. Despite its construction is documented, absolutely nothing remains of that instrument, as it disappeared following the attack carried out by the French army in August 1809 during the Spanish War of Independence. A miscellany of varied musical testimonies, limited to the Pinatense area, complements this analysis.

**KEYWORDS** Organ. Pipe organ. Music. Monastery. San Juan de la Peña. Brother Domingo Aguirre. Miguel López Sebastián.

Los órganos históricos constituyen un rico patrimonio que precisa atención, conservación, protección y un firme apoyo institucional que contribuya a todo ello.<sup>1</sup> En la parte más noroccidental de Aragón se ubica la comarca de La Jacetania, poseedora de una copiosa colección de estos singulares aparatos que han sido ya estudiados por diversos autores,<sup>2</sup> pero hay otros, que tenemos referenciados, de cuya existencia no queda nada a excepción de algunas fuentes documentales que nos permiten, con mayor o menor grado de certeza —que en algunos supuestos puede ser muy baja por la escasa trascendencia de lo encontrado—, acercarnos a la morfología de lo que fueron. Este artículo se ocupa de un caso de estudio, el del órgano del monasterio barroco de San Juan de la Peña, edificación realizada en las últimas décadas del siglo XVII y los primeros años del XVIII.

### **APROXIMACIÓN A LOS ÓRGANOS HISTÓRICOS DE LA JACETANIA: PRESENCIAS, AUSENCIAS, MITO Y REALIDAD**

Hasta el presente, los únicos vestigios de este insondable órgano se encontraban en la iglesia de San Fructuoso de Bailo. Una inveterada tradición popular establecía el origen de su modesto instrumento en otro grandioso, el de San Juan de la Peña, monasterio con el que ese diminuto municipio jacetano guarda una estrecha vinculación debido a la leyenda para unos, hecho histórico para otros, de que el santo cáliz

<sup>1</sup> Anadón y Serrano (2025: 186).

<sup>2</sup> Entre estos, Galindo (1972 y 1983), Lizalde (2004), Visús (2009), Serrano y Anadón (2016), Anadón y Serrano (2017, 2018, 2025a y 2025b) y Gonzalo (2018).

permaneció en la sede real bailense entre la segunda mitad del siglo X y la primera del XI, de 950 a 1063.<sup>3</sup> Esta creencia pareció ser validada por Luis Galindo mediante una vaga —y no muy bien planteada— hipótesis sobre la reutilización de algunos tubos que dejaba entrever la necesidad de una estructura mucho más grande en el órgano donante, en consonancia con la referida fabulación local: “los tubos del juego llamado OCTAVA, que hoy tiene, en otro tiempo hicieron de FLAUTADO MAYOR O PRINCIPAL y por eso la fachada era tres veces mayor que la actual”.<sup>4</sup>

Sin embargo, una investigación inédita sobre ermitas y cofradías de Bailo efectuada hace unos años por Felipe García Dueñas, archivero del Archivo Diocesano de Jaca, quien generosamente nos la ha facilitado para este artículo, desmiente categóricamente el legendario relato. Las minuciosas anotaciones que transcribimos a continuación fueron descubiertas en el legado documental supérstite del Archivo Parroquial de Bailo:<sup>5</sup>

Entre 1853 y 1879 rigió la parroquia de Bailo un fraile exclaustro, Fray Juan Elías, de Zaragoza, que desarrolló una gran labor de obras y mejoras en la parroquia [...]. Se blanqueó la iglesia, se repintaron altares e imágenes, se repusieron frontales, mandó construir un órgano (lo hizo Hermenegildo Gómez, organero de Tafalla;<sup>6</sup> se estrenó el día del Pilar de 1862 y costó 5878 reales de vellón), que enriqueció a los tres años con un nuevo registro (costó 125 duros;<sup>7</sup> de ellos 1058 reales vellón los costeó el Dr. D. Ramón Fernández Lafita, año 1865).<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Sobre el órgano de la iglesia de San Fructuoso de Bailo véase Anadón y Serrano (2018: 146-150, y 2025b: 213-215).

<sup>4</sup> Galindo Bisquer (1972: 46, y 1983: 19).

<sup>5</sup> Se trata del documento número 18, denominado *Lucero*, pp. 35 (1862) y 36 (1865), de la caja 4 (Archivos Parroquiales – Bailo) del Archivo Diocesano de Jaca.

<sup>6</sup> Hermenegildo Gómez y Mardones fue el responsable del órgano romántico de la catedral de San Pedro de Jaca, en el que trabajó entre 1857 y 1860. Gonzalo (2018: 72-85).

<sup>7</sup> El cuarto registro, agregado en 1865, fue la octava —en ambas manos—, constituido por sesenta y un nuevos tubos correspondientes a las sesenta y una teclas que sigue teniendo hoy el órgano de Bailo (*Lucero*, p. 36). Agradecemos al obispo de la diócesis de Jaca y al delegado diocesano de Patrimonio Cultural Domingo Jesús Lizalde Giménez los permisos de consulta del Archivo Diocesano de Jaca y el Archivo de la Catedral de Jaca, así como los de publicación de las fotografías provenientes de ellos incorporadas a esta investigación. Igualmente manifestamos nuestra gratitud por su inestimable cooperación al técnico archivero Antonio Rodríguez Macías.

<sup>8</sup> Ramón Fernández y Lafita era natural de Bailo. Sacerdote cultivado —alcanzó el grado de doctor—, fue catedrático en las universidades de Huesca y Zaragoza y llegó a ser deán de la seo jacetana y obispo de esa misma diócesis desde 1875.

El día de Ntra. S.<sup>a</sup> del Pilar del año 1862 se citó el Organito nuevo que se hizo el Organero de Tafalla D.<sup>o</sup> Hermenegildo Gomez por la cantidad de cuatro mil quinientos \$<sup>on</sup> para que costando con lo que costó el engrandecimiento del local del organo, manutención del Organero, su criado todo el tiempo que empusaron en arreglarlo y colocarlo, con 2000 \$<sup>on</sup> que le agudici para ayuda de pago del porte, seto cinco mil ochocientos setenta y ocho \$<sup>on</sup> que todos los pague de mi bolsillo. Lo que antes aquí para que conste el tiempo en que se hizo el organo.

Juan Uria Beltrán

En las diferentes veces que vino el Organero a afinar el organo, me dijo que era lastima que no tubiese este organo una octava mas, yo le conteste que la hubiese y cuando fuere a afinar el organo de Jaca viniese a ponerla. Así se verificó: el día 22 de Junio trajeron dos grandes señores con los tubos, y el día de Sancho por la tarde llegó a qui, trabajaron el organo sobre todo hasta el diez y siete de agosto de este año 1865 en que quedó terminada la obra con el D.<sup>o</sup> registro de ambas partes llamado octava, que se compone de todos los tubos derechos de la fachada y los rebantes, entre otros que la componen hasta 63, costando todo ciento diez duros que entrego al Organero y entre partes y manutención de los operarios hasta ciento veinte y cinco duros que todos los pague de mi bolsillo, menos 1068 \$<sup>on</sup> que el Dr. D.<sup>o</sup> Ramon Fernandez me habia ya entregado por lo que me prometia cuando hizo el organo y se encargaron las imagenes, y al entregarlos convenimos que serian para ayuda del pago del nuevo registro doblado, que ya estaba encargado. Lo que escribo aquí para que se sepa cuando, como y con que medios se hizo esta mejora.

Juan Uria Beltrán

Fragmentos de las páginas 35 y 36 del documento número 18, titulado Lucero, de la caja 4 (Archivos Parroquiales – Bailo) del Archivo Diocesano de Jaca. (Fotos: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)

De lo anterior se desprende inequívocamente que el instrumento de la población más meridional de La Jacetania no se llevó desde el monasterio barroco de San Juan de la Peña, sino que se ejecutó *ex novo* en 1862, lo que de alguna manera podría estar relacionado con el hallazgo en su interior de unas hojas del periódico carlista *La Esperanza* del 19 de agosto de 1856 que se usaron para cerrar el aire del fuelle y cubrir las tablas.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Galindo (1983: 19). La fecha es relativamente próxima y en el siglo XIX era muy habitual la reutilización del papel de periódico con diversas finalidades; por ejemplo, para absorber humedades o como material aislante.

Descartada la quimérica teoría, se hace necesario retornar al punto de partida, comenzando por el espacio que albergó al protagonista de estas páginas.

### LA IGLESIA DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

La historia constructiva de la iglesia del monasterio de San Juan de la Peña es larga y compleja.<sup>10</sup> La primera referencia documental que tenemos es la que aparece recogida en la descripción de Francisco de Artiga de 1686,<sup>11</sup> donde se señala que, según el proyecto original, el templo tenía una planta longitudinal de cruz latina con tres naves y capillas abiertas en las laterales.<sup>12</sup> La colocación de su primera piedra tuvo lugar el 21 de octubre de 1693.<sup>13</sup> La traza de la iglesia —de la que ha llegado hasta la actualidad la sección del alzado— fue realizada en el mismo año por el arquitecto Miguel Ximénez, al que se le pagaron 50 libras jaquesas por su diseño.<sup>14</sup> Tenemos otra noticia documental del año siguiente, 1694, fecha en la que se comenzó a sacar tierra para hacer los cimientos.<sup>15</sup> Sin embargo, las primeras hiladas del templo no se alzaron hasta un tiempo después, y los trabajos estaban bastante adelantados tres años más tarde. La construcción de la iglesia se dilató a lo largo de la última década del siglo XVII, aunque no se dio por acabada hasta doce años después de que se iniciaran sus obras. El 8 de octubre de 1705 se bendijo el nuevo templo.<sup>16</sup> Tras esa fecha —en la que es de suponer que las obras de la iglesia estarían ya completamente acabadas— aún aparecen alusiones al acabado de ventanas, colocación de vidrieras y otros menesteres considerados de menor envergadura. En 1737 un arquitecto de Jaca llamado José Tornés<sup>17</sup> visitó las obras de San Juan

---

<sup>10</sup> La historia, la arquitectura y el arte del monasterio barroco de San Juan de la Peña fue el tema de la tesis doctoral de Natalia Juan García (seis tomos), desarrollada entre 2000 y 2009. Una parte de esta investigación ha sido publicada recientemente. Véase Juan (2026a: 453-476).

<sup>11</sup> Esta descripción ha sido estudiada en Juan (2006a).

<sup>12</sup> Un estudio de la figura de Francisco de Artiga, en Garcés, Bernués y Juan (2021).

<sup>13</sup> Juan (2026a: 467).

<sup>14</sup> Sobre el análisis de esta traza véase Juan (2007b: 453-483).

<sup>15</sup> Juan (2011: 94).

<sup>16</sup> Juan (2007a: 99).

<sup>17</sup> José Antonio Tornés perteneció a una de las sagas de arquitectos más importantes de La Jacetania. Sobre este profesional, su familia y su aportación a la arquitectura véase Juan (2013: 33-54, y 2015: 41-50).

de la Peña,<sup>18</sup> redactó un informe sobre ellas y, en el caso concreto de la iglesia, señaló que era indispensable volverla a “clarear, lucir, blanquear”.<sup>19</sup> La iglesia, como el resto del conjunto monástico, quedó en muy mal estado tras el incendio provocado en 1809 como consecuencia de los desastres ocasionados por la guerra de la Independencia. La quema acabó también con el patrimonio mueble, entre el que se encontraba el órgano.

Al acabar la contienda, la comunidad pinatense encargó a tres profesionales la rehabilitación del monasterio. En su informe, fechado el 24 de octubre de 1815, Mariano Laoliva, Miguel Fagalar y Xavier García Navasqués señalaron que los propios monjes habían realizado algunas mejoras en la iglesia y que estas habían consistido en rehacer “de nuevo el tejado de la Iglesia y Capillas”, que habían “sufrido mucho ruina”.<sup>20</sup>

Además de esa intervención practicada en 1815, la iglesia ha sido objeto de numerosas restauraciones a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y en los primeros años del xxi.<sup>21</sup> Cronológicamente, la prelación comenzaría por la realizada por el arquitecto Fernando Chueca Goitia en 1952, cuando se reparó la cubierta exterior de la iglesia en la zona del crucero, en el altar mayor y en el entorno de los pies de la nave central. Un año después, en 1953, este mismo experto saneó las cubiertas de las naves laterales de la iglesia. Pero quizá su actuación más importante fue la que hizo en 1955, en la que modificó la decoración interior. En 1956 emprendió la reconstrucción de todas las cornisas del exterior de la iglesia y la reparación de los contrafuertes que contrarrestan el empuje de las bóvedas de la nave mayor. En 1959 se atendió a las torres, si bien no se pudo finalizar la restauración de una de ellas, que tuvo que retomarse cinco años más tarde. En 1960 se reparó la decoración de la fachada, que se encontraba muy deteriorada, y en 1961 le tocó el turno al interior del templo, especialmente a la zona del presbiterio y el altar mayor.<sup>22</sup> En 1969 se reanudaron las tareas de las cubiertas. En

---

<sup>18</sup> Juan (2007c: 178-180).

<sup>19</sup> Este informe se conserva en el Archivo Histórico Nacional, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168: “Otro cálculo de lo que ay trabajado en la iglesia deste Real Monasterio”.

<sup>20</sup> Este informe se conserva en el Archivo Diocesano de Zaragoza, sala 1, módulo 12, 4. Cuentas y Obras, San Juan de la Peña, 1800-1900, informe del 24 de octubre de 1815.

<sup>21</sup> Sobre los proyectos de restauración del monasterio barroco de San Juan de la Peña véase Juan (2006b: 733-740, 2006c: 531-543, y 2007c: 228-245).

<sup>22</sup> La memoria gráfica de la transformación de la iglesia del monasterio barroco se analiza en Juan (2023: 74-93).

1972 se completaron las labores de restauración que no se habían podido rematar años antes y, entre otras cosas, se colocaron 300 metros cuadrados de planchas de uralita en las cubiertas de la iglesia que se eliminaron en la restauración llevada a cabo por Antonio Martínez Galán en 1991.

Sin embargo, sin duda alguna la verdadera transformación del espacio de la iglesia se produjo con la intervención de Joaquín Magrazó y Fernando Used iniciada en 2003, que finalizó en 2007, cuando el templo fue destinado a servir de Centro de Interpretación.<sup>23</sup>

La metamorfosis espacial padecida en el devenir de los tres últimos siglos que acabamos de esbozar dificultará considerablemente la certidumbre de la ubicación precisa del órgano, que trataremos más adelante.

### MÚSICA Y MÚSICOS PREVIOS A LA LLEGADA DEL GRAN ÓRGANO

A lo largo de la vida religiosa en este monasterio son muchas las ocasiones en las que se trae a colación a las personas que se encargaban de dotarlo de música. Es más, cuando los monjes se trasladaron a vivir a la pradera de San Indalecio, en 1682,<sup>24</sup> no se desplazó solo la comunidad de religiosos, sino también toda la “capilla de música, organista, bajonista, infantes, donados, criados y pocos más hasta un número de 60 o 70 personas”.<sup>25</sup> En los libros de gestis conservados —que nos dan noticia de los capítulos que se celebraban en el monasterio—<sup>26</sup> se registran abundantes comentarios sobre cuestiones musicales.<sup>27</sup> Uno de indudable relevancia se refiere a los numerosos y notables libros de canto con los que contaban, aunque, como se dijo en el capítulo celebrado el 4 de febrero de 1684, “abiéndose quemado toda la música que antes había

---

<sup>23</sup> Juan (2017: 664-680).

<sup>24</sup> La mudanza oficial se produjo a partir del 18 de septiembre de 1682. Archivo del Monasterio de las Monjas Benedictinas de Jaca (en adelante, AMMBJ), libro de cartas reales originales, 1551-1777, carta del 19 de septiembre de 1682.

<sup>25</sup> Oliván (1974: 70).

<sup>26</sup> Sobre la documentación que se conserva para estudiar el desarrollo de la vida de esta comunidad véase Juan (2011: 38-39).

<sup>27</sup> Menciones de asuntos musicales en el monasterio barroco se localizan, por ejemplo, en la Biblioteca Pública del Estado en Huesca (en adelante, BPHu), libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 23, 24, 26, 136, 138, 140, 174 y 224. Una aproximación al tema, en Juan (2026b: 120-127).

en casa (que era mucha y muy buena)”<sup>28</sup> hubo que adquirir nuevos ejemplares. En la actualidad parte de este compendio musical se preserva, afortunadamente, en el Archivo de la Catedral de Jaca, a excepción de un tratado con notación cuadrada —no impreso, sino manuscrito— que se custodiaba en el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de esa misma ciudad.<sup>29</sup>

La acreditación más antigua de un intérprete, del 7 de enero de 1677, es la del bajonista Diego Labarta, que tocaba este aerófono de viento-madera utilizado para reforzar la línea más grave de la polifonía. Ese día, “el señor prior mayor juntó capítulo quanto se necesitaba el monasterio de persona que tocase el bajón en la capilla de música y que el licenciado Diego Labarta natural de la ciudad de Jaca era moço que tocaba muy bien el tal instrumento y pedía ser admitido a esa placa y habiendo oýdo todos los señores monges lo bien tocaba fue admitido señalándole el salario 151 libras”<sup>30</sup> Por si fuera poco,<sup>31</sup> además de “tocar el bajón y asistencia de la sacristía”<sup>32</sup> tenía que “enseñar a los muchachos canto de órgano y en tiempo de verano tener plática de una a dos [...] y que en cumpliendo con todas dichas condiciones y no faltando a tocar el bajón, y mientras pudiese servir para ese ministerio”<sup>33</sup> por lo que debía “acudir al choro a las horas y oficios divinos”<sup>34</sup> Su multifuncionalidad respondía a su precaria condición económica, pues su padre “estaba pobre sin formas para darle patrimonio”<sup>35</sup>

Pasados cerca de siete años, el 28 de noviembre de 1683, el capítulo manifestaba que “hacía mucho tiempo que no había quien tocase el bajón en la capilla y que siendo

---

<sup>28</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, capítulo celebrado el 20 de enero de 1684, f. 23.

<sup>29</sup> El 11 de abril de 2025 las monjas del monasterio de benedictinas de Jaca anunciaron sorpresivamente su marcha por mor de la avanzada edad de las siete hermanas radicadas en la comunidad, sus problemas de salud y la imposibilidad de encontrar alguien que continuase su labor. Con posterioridad se reubicaron en otro monasterio benedictino, el de Alba de Tormes (Salamanca). La documentación de su archivo se encuentra, en virtud de un acuerdo de comodato, en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, donde se ha ordenado, organizado y registrado y en la actualidad se está siglando para su consulta pública. En esta investigación se ha empleado la signatura que tenía cuando se encontraba en el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Jaca.

<sup>30</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 461v.

<sup>31</sup> Juan (2026b: 97).

<sup>32</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 461v.

<sup>33</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 495r.

<sup>34</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 495r.

<sup>35</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 494r.

este instrumento tan esencial para la misma era muy notable la falta que hacía. Y así mismo Manuel Samaniego natural de Calahorra pedía esta plaza<sup>36</sup>; por lo que fue acogido sin disenso alguno. Hasta el día de los Santos Inocentes de 1696 no se nombró otro bajonista, Dionisio Fernández, que *de facto* ejercía como tal desde el 1 de noviembre.<sup>37</sup> Este duró poco, ya que retornó casi de inmediato a Zaragoza y el 2 de abril de 1697 entró a sustituirlo como bajón segundo —interinamente, hasta que fuera provista la vacante— “Francisco Olóriz, mozo seglar, natural de la Villa de Falces en el Reyno de Navarra”, quien ganó “en el arte de bajonista” a otro candidato, fray Josep Torremocha.<sup>38</sup> Finalmente, el 13 de abril de 1697 la comunidad se decidió por Juan de Visús como titular, pues al parecer había ocupado el puesto antes de haberse ido a Daroca a idéntico menester y les ofrecía mayor fiabilidad.<sup>39</sup> Juan de Visús se incorporó a su nuevo destino el 7 de mayo para, sin apenas descanso, comenzar a desempeñar su empleo en el coro el día 8.<sup>40</sup>

Las primeras referencias a la necesidad de contar con un organista y un buen órgano se consignaron en 1679, esto es, cuando tan apenas habían pasado cuatro años desde que se produjera el incendio y los monjes aún no estaban instalados oficialmente en el cenobio del llano de Pano.<sup>41</sup> Respecto del teclista, urgía porque el anterior había fallecido, y por eso “el primero día del mes de septiembre de 1679 juntó capítulo el señor prior mayor Fray Pedro Bernet [...] y propuso la mucha necesidad que abía de organista por haber muerto Fray Gaspar de Jayme que tenía esta ocupación”.<sup>42</sup> Su sustituto fue el tañedor “Joachín de Robres natural de Caragoza”,<sup>43</sup> que un año después se quejaba del escaso salario que recibía para lo mucho que trabajaba, así que en el capítulo celebrado el 1 de agosto de 1680 la comunidad decidió subírselo, pero con una velada amenaza: “que a Joachín de Robles organista se le añada un salario 5 libras jaquesas más y si con esto no estuviese contento se baya a otra parte”.<sup>44</sup>

<sup>36</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 21.

<sup>37</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 138.

<sup>38</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 140.

<sup>39</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 141.

<sup>40</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 143.

<sup>41</sup> El “llano de Panno” y la planicie de San Indalecio son el mismo lugar. Arco (1919: 95).

<sup>42</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 494r.

<sup>43</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 494r.

<sup>44</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 499r.

El descontento de Robres no se debía solo al escaso sueldo percibido, sino también a la insuficiente calidad del instrumento que debía tocar, pues en esa fecha aún no se había construido el gran órgano y se las tenía que arreglar con uno de menor categoría:

por quanto el organillo que aora es cosa muy pobre y para la capilla se necesita de mejor instrumento y asta estar hecha la Iglesia Principal pasarán muchos años y menos que no está hecha no hay forma para acomodar órgano grande para que en este tiempo haya una cosa que pueda suplir se haya hacer un trabajo que tenga todos los registros que parecieran conveniente informándose primero quien lo entendiese.<sup>45</sup>

Este evidente clamor de Joaquín de Robres no fue obstáculo para que el 20 de enero de 1684, a pesar de que se seguía sin la sustitución instrumental anhelada, se nombrase un nuevo organista:

A 20 días del mes de henero 1684 el S.<sup>r</sup> D.<sup>r</sup> fr. Domingo La Ripa Prior mayor y enfermero juntó capítulo en el choro de la Yglesia [...]. Y propuso el dicho Señor Prior mayor que estando vacante la plaza de organista, había venido un mozo llamado Pablo Longás,<sup>46</sup> de muy buena abilidad para ese ministerio y así que pues la necesidad era tanta que no abía otra persona que se inclinase a venir acá, se votase si abía de quedar admitido; y abiendo votado todos quedó admitido en conformidad de votos y se le señaló de salario treinta escudos en cada un año, atento que la habilidad es muy buena, y sin embargo de que estos años pasados nunca se había dado tanto salario a los organistas, pues lo más que tenían eran 25 escudos.<sup>47</sup>

Y de ese mismo día data la admisión como maestro de capilla del castrado pedrolense Pedro Martínez, en la que se constata la preocupación que suscitaba el cambio de voz provocado por la pubertad a los *pueri cantores*:

Asimismo continuando el mismo capítulo propuso el dicho Señor Prior Mayor que por falta de persona que enseñe de canto a los infantes, se padece mucho trabajo,

<sup>45</sup> AMMBJ, libro de actas de gestis de 1593-1681, f. 499r.

<sup>46</sup> Hermano del organero Juan Pascual Longás (1669-1729), se ordenó sacerdote durante su estadía en San Juan de la Peña, en 1689, y permaneció en el puesto hasta poco antes del 28 de mayo de 1690, día en que se juntó capítulo para proveer su vacancia por “averse ido a su Patria Luna”. BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 67 y 70.

<sup>47</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 22 y 23.

porque antes que llega el tiempo de saber cantar con alguna seguridad llega ya el de la muda, y quando abían de provechar, es quando se les acaba la voz, y entonces aún es con poca destreza y aliño por no haber quien les enseñe con perfección. Y también que abiéndose quemado toda la música que antes abía en casa (que era mucha y muy buena) se necesitaba de tener persona que acudiesse así a la educación y enseñanza de los Infantes como también que trabajase y compusiese música a lo moderno y gobierne a la capilla. Para todo lo qual dijo que la persona de Pedro Martínez, natural de Pedrola era muy a propósito de que ya se tenía noticias ciertas por todos los del capítulo supuesto que las navidades passadas abía gobernado la Capilla y compuesto alguna música que todos oyeron y pareció ser de buen arte y así mismo que este mismo mozo, por ser capón cantaría los tiples con toda seguridad de que al presente hay mucha necesidad, por estar en la muda los dos infantes mayores y los otros dos no saber aún cantar. Por todo esto y otras razones propuso que se admitiese en cassa para Maestro de capilla con todas estas obligaciones de cantar componer gobernar la capilla y enseñar de canto a los infantes.<sup>48</sup>

Dos semanas más tarde, el 4 de febrero de 1684, para pagar al organero y al maestro de capilla tomaron en consideración la opinión “de los ancianos del monasterio y en especial del Señor fr. J.º de Mur prior de Salvatierra, que siendo de más de 50 años de profesión tiene más noticias que todos los demás del estilo que en esto se ha observado en este monasterio”,<sup>49</sup> y llegaron a la conclusión de que “la oficina y cuerpo de la claustra tiene obligación y cargo de pagar en cada un año ochenta escudos jaqueses, los cuales tiene libre facultad el monasterio y capítulo de distribuirlos en Infantes, organistas, bajonistas y otros músicos y cantores, de lo qual hay varias declaraciones y exemplares en el antiguo libro de gestis”.<sup>50</sup>

El 28 de mayo de 1690 “Jusepe de Muro de la Villa de Exea”<sup>51</sup> sucedió a Pablo Longás y desempeñó su misión hasta fechas cercanas al 11 de junio de 1696, cuando fue relevado por Juan Renate.<sup>52</sup> Este listado prosigue el 13 de enero de 1699 con el ingreso de Cayetano de Bergua, hijo de “Francisco Lucas de Bergua ciudadano de Jaca

---

<sup>48</sup> Fue elegido por unanimidad y se le fijó un salario de 25 escudos anuales, 5 menos que el del organista. BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 23.

<sup>49</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 24.

<sup>50</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 25.

<sup>51</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 70.

<sup>52</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 134.

y Procurador” del monasterio, como comensal para que aprendiera “de organista”.<sup>53</sup> Durante todo ese tiempo, y teniendo en cuenta que la comunidad no podría seguir funcionando con —según las palabras de Robres— un *organillo*,<sup>54</sup> se empezó a promover la construcción de uno de mayores dimensiones. Y se consiguió.

### ORGANEROS EN SAN JUAN DE LA PEÑA

La alusión documental más remota a un organero se remonta al año 1685, cuando, tal como indica un apunte, hubo que pagar a “Juan de Longás de Luna por aliiñar el órgano... 1 libra 12 sueldos”.<sup>55</sup> En 1697 consta de nuevo en la documentación estudiada otra reseña de pago “por templar el órgano a Pascual Longás”,<sup>56</sup> a quien se entregaron 4 libras y 1 sueldo.<sup>57</sup> Sin embargo, los artífices del órgano del monasterio barroco no fueron miembros de la familia Longás,<sup>58</sup> que, si bien aparecen repetidamente en las fuentes pinatenses, únicamente participaron en afinaciones, limpiezas, acomodados y otras faenas de este tipo.

El constructor del órgano principal de San Juan de la Peña fue el monje franciscano fray Domingo Aguirre, cuya autoría se sustenta en numerosos datos convergentes, de los que destacamos tres. En primer lugar, su presencia en el monasterio barroco está legitimada desde, al menos, el sábado 24 de julio de 1700, festividad de la virgen y mártir bolsenesa que se conmemora ese día: “más por 11 baras de ranis se trajeron de la feria de Santa Cristina para los encerados del cuarto del Padre Fray Domingo organero a 3 sueldos 2... 1 libra 14 sueldos 10”.<sup>59</sup> Esta esencial anotación nos permite inferir que el cuidado acondicionamiento del pavimento de madera de la habitación que ocupaba

<sup>53</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 164.

<sup>54</sup> Galindo (1983: 105) usa este mismo término en los asientos de 1675 que transcribimos, extraídos, tal y como lo cita, del Archivo del Monasterio de las Monjas Benitas de Jaca, libro de recibos y gastos de la fábrica del real monasterio de San Juan de la Peña desde 24 de febrero de 1675, f. 4r: “se pagó por adereçar el organillo 4 L” y “vadanias y cola para los fuelles 1 L 4 S 4”.

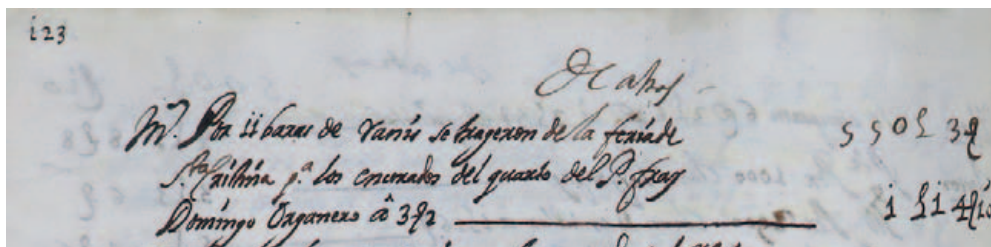
<sup>55</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 60v [1685].

<sup>56</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 98v.

<sup>57</sup> Se trata de Juan Pascual Longás, hijo de Juan Miguel de Longás (1645-1707). Calahorra (1977: 255).

<sup>58</sup> Sobre esta dinastía, muy activa en la comarca, y sus trabajos en la vecina seo jaquesa entre 1689 y 1696, véase Gonzalo (2018: 43-45).

<sup>59</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 123.



Fragmento del folio 123 que documenta que en el verano de 1700 fray Domingo, organero, tenía cuarto propio en San Juan de la Peña, de lo que se deduce que en esa fecha estaría ya trabajando en la construcción del órgano. (Foto: Natalia Juan García)

fray Domingo —al que singularizan como *organero*, para que no quepa duda alguna de a quién se referían— se realiza por su intención de permanecer durante un lapso prolongado de tiempo en el contexto monástico, para lo cual necesitaría una estancia propia y adecuada, algo que era compatible con la tarea que había ido a desempeñar.

La confirmación nos viene dada en un documento de abril de 1703, cuando el cabildo de la catedral de Jaca llamó a fray Domingo Aguirre para que examinara el órgano de la seo jacetana:<sup>60</sup> “Ajuntado el Cabildo en la forma acostumbrada por mandamiento de el Señor Deán [...] fue propuesto cómo el frayle de San Francisco [*en abreviatura*] que a de hazer el órgano a llegado de San Juan de la Peña llamado por la Iglesia para el aliño o reparo de aquel”.<sup>61</sup>

Y, cerrando el círculo, el mismo fray Domingo Aguirre nos lo ratificaba en una oferta que hizo en 1710 al Ayuntamiento de Bilbao para construir un órgano en la iglesia matriz de Santiago de la ciudad vasca. En ella relataba que su propuesta constructiva llevaría en la fachada el flautado mayor tal y como lo había puesto ya en los órganos de las catedrales de Palencia y Plasencia y en el real monasterio de San Juan de la Peña.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Aun cuando no se explicita el nombre del organero, la paternidad del órgano de la catedral de Jaca en la intervención verificada de 1703 a 1706 es indubitada —se debe a fray Domingo Aguirre—, como puede refrendarse en la estupenda monografía de Gonzalo (2018: 47-57).

<sup>61</sup> Archivo de la Catedral de Jaca (en adelante, ACJ), fondo Gestis, caja 4, libro 1, 1700-1735, f. 31v, reunión del cabildo del 17 de abril de 1703.

<sup>62</sup> Expresamos nuestro agradecimiento al Archivo Histórico Foral de Bizkaia y a Julen Erostege Esturo por el asesoramiento prestado para la búsqueda de estos documentos, así como por la autorización para su inserción en estas páginas.



Lo primero abierto a Us.<sup>a</sup>, que en la fachada llebará este órgano el flautado mayor llamado el de beinte y seis en la forma que les puse a los órganos de las Cathredales de Palencia y Plasencia y aun en el Real monasterio de S.<sup>n</sup> Juan de la peña en aragón, por cui causa son celebrados estos hórganos por primeros dees paña pues este flautado de beinteiséis no solo satisfaze a la bista con su grandeza sino también recrea al oýdo con el Realze que les da a todas las demás diferencias que lleba el órgano dentro.<sup>63</sup>

### FRAY DOMINGO AGUIRRE, CONSTRUCTOR DEL ÓRGANO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

Poco conocemos de los primeros pasos de fray Domingo Aguirre, nacido en Lazcano en la segunda mitad del siglo XVII, aunque sabemos que fue fraile franciscano observante<sup>64</sup> y, a decir de numerosos expertos, “el máximo exponente de la organería española del momento, alumno y continuador de la obra del igualmente franciscano fray Joseph de Echevarría, verdadero renovador del órgano barroco ibérico”,<sup>65</sup> “entendiéndose su quehacer como el de un misionero en la difusión de un modelo instrumental que será el exponente a seguir y evolucionar en la organería española”.<sup>66</sup>

El estupendo catálogo de sus realizaciones atestigua su grandeza, comenzando por el órgano de la catedral de Palencia, en el que actuó primero como ayudante del padre José de Echevarría (1688-1691) y, desde la muerte de este, acaecida el 10 de mayo de 1691, como responsable absoluto de su conclusión y su perfeccionamiento.<sup>67</sup> Parece que antes de abandonar esa población también recibió una petición de ayuda del padre Antonio José de Córdova, guardián del convento de San Francisco, para hacer otro órgano, del que se encargó en los meses posteriores.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Archivo Municipal de Bilbao (en adelante, AMB), libro de acuerdos del Ayuntamiento de la villa de Bilbao correspondiente al año 1710, Bilbao, Libros de Actas, 0133, f. 20r. Escribano Juan de Igoa Salcedo. No había sido publicado hasta el presente en su integridad el fragmento reproducido, del que se omitía “por primeros dees paña pues este flautado de beinteiséis no solo satisfaze a la bista”. Gracias a este añadido inédito el texto cobra ahora su pleno sentido. En 1983 se incorporó como anexo documental a un artículo sobre músicos ilustrados de las Vascongadas, con modernización ortográfica debida a Joaquín Proubasta, pero con la supresión apuntada (Rodríguez Suso, 1983: 480).

<sup>64</sup> Gómez Guillén (1980: 13).

<sup>65</sup> Gonzalo (2018: 47).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>67</sup> San Martín (1987: 21).

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 23.

El lunes 21 de abril de 1692 salió hacia Plasencia<sup>69</sup> y firmó un contrato con Jiménez Samaniego para construir el órgano con el que se quería engalanar la catedral de la localidad cacereña,<sup>70</sup> empeño que concluyó en el mes de mayo de 1685.<sup>71</sup> Tan complacido quedó el cabildo que volvió “a requerir su presencia, esta vez para reparar los dos instrumentos que estaban situados a los lados del coro, en la parte alta del mismo”.<sup>72</sup> Sin embargo, fray Antonio de Cardona, comisario general de San Francisco, negó a Aguirre —que en otras fuentes es llamado *de Aguirre*— la licencia solicitada aduciendo que este se había comprometido “a construir un órgano” para “su convento de Valladolid y sepulcro de los Reies de Aragón”.<sup>73</sup> Méndez, siguiendo a Ángel de la Lama, se inclina por pensar que la única acción documentada del guipuzcoano en la ciudad del Pisuerga o en sus alrededores se produjo en 1717 cuando inspeccionó y reconoció un instrumento en la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey.<sup>74</sup> Por lo que respecta al “sepulcro de los Reies de Aragón”, acaso se trate de una escueta mención a uno de los primeros contactos que tuvo con el monasterio de San Juan de la Peña asociados a su futuro trabajo, sin más, en línea con Gerard A. C. de Graaf.<sup>75</sup>

La negativa del comisario general de los franciscanos no impidió que las circunstancias propiciaran un acuerdo diferente, en la misma catedral placentina, para

---

<sup>69</sup> San Martín (1987: 231).

<sup>70</sup> Méndez (2004: 47).

<sup>71</sup> Gómez Guillén (1980: 16).

<sup>72</sup> Méndez (2004: 51).

<sup>73</sup> Méndez (2004: 51) lo copia así de las actas capitulares de Plasencia, Libro de Actas Capitulares, n.º 38 (1695-1696), sin foliar, acta del miércoles 3 de octubre de 1696. Gómez Guillén (1980: 17) varía la redacción diciendo que el segundo de los órganos sería para “la Capilla de los sepulcros de los Reyes de Aragón”.

<sup>74</sup> Méndez (2004: 51-52).

<sup>75</sup> Barrero y Graaf (2004: 179). Sabemos que desde septiembre de 1682 la comunidad había emigrado al monasterio nuevo, por lo que tiene poco sentido la tesis de que fray Domingo Aguirre hubiera sido solicitado para confeccionar un órgano para ese sepulcro, ubicado en el cenobio viejo —recordemos además que la palabra *capilla*, que estimula la idea de un emplazamiento exacto, no figura, según Méndez, en las actas capitulares (véase la nota 73 *in fine*)—. Al no tener uso desde el incendio de 1675, la teoría no es demasiado atendible. Por otra parte, se contó continuamente con un instrumento pequeño —el denominado *organillo* por Joaquín de Robres—, parco en prestaciones y registros, al que ya hemos aludido y en el que se practicaron numerosos arreglos. Con todo ello, reiteramos nuestra posición de considerar tal expresión como una referencia genérica a San Juan de la Peña —donde, efectivamente, estaban los sepulcros de los reyes de Aragón— que hay que contextualizar en su época, sin que entonces cupiera demasiada diferenciación desde otros lugares de España entre los conventos de arriba y abajo por una sencilla razón: la carencia de conocimiento de su reciente historia.

sustituir el órgano que estaba en el lado de la epístola por uno nuevo. La obra se terminó en abril de 1697<sup>76</sup> y pasó a engrosar una nómina que contaría también con labores de diversa envergadura realizadas por toda la geografía hispana: el monasterio de El Escorial (1696); Zumárraga (1701); la catedral de Jaca (1703-1706); la iglesia matriz de Santiago en Bilbao (1710); la catedral de Palencia, en la que hizo otra reforma junto con su sobrino José de Alsúa (1712-1716); Ampudia (1713); Salamanca (1717); Nava del Rey (1717), donde llevó a cabo un reconocimiento; el convento de San Francisco de Sevilla (1721-1723), en cuyo órgano, “extraordinario”,<sup>77</sup> introdujo la “caja expresiva en 1722”,<sup>78</sup> Córdoba (1722-1724), y la catedral hispalense, en la cual “no llegó más que a hacer el proyecto” de su gran órgano y a “comprar los primeros materiales para empezar”,<sup>79</sup> pues la muerte lo sorprendió inopinadamente el sábado 10 de febrero de 1725, por lo que Diego de Orio acabó ese cometido tras un periodo intermedio supervisado por Domingo Larracochea.

### EL GRAN ÓRGANO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

Podemos establecer como probable comienzo de la construcción del órgano grande de San Juan de la Peña la segunda mitad del año 1700, pues hemos visto que a finales de julio aún se estaba acomodando el aposento de fray Domingo de Aguirre e incluso en fechas ulteriores todavía se materializaron mejoras suplementarias: “Más trabajo Juan Layús p.<sup>a</sup> acomodar las tijeras de la media naranja, puertas y aros del jardín del Padre fr. Domingo”.<sup>80</sup>

La documentación existente en la que se concretan las distintas ejecuciones de los trabajos de este instrumento es tremendamente fragmentaria y, por desgracia, poco significativa. En orden cronológico, esto sería lo más interesante encontrado en el libro de fábrica consultado:<sup>81</sup>

<sup>76</sup> Méndez (2004: 52) y Gómez Guillén (1980: 17).

<sup>77</sup> Así lo califica Méndez (2004: 53).

<sup>78</sup> Véase la voz *órgano*, subepígrafe *órgano barroco*, en la *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*, p. 398.

<sup>79</sup> Barrero y Graaf (2004: 180).

<sup>80</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 126.

<sup>81</sup> AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733.

## Año 1701

f. 130

Más por 18 docenas de tablas se aserraron para las falsas del órgano a 8 sueldos... 7 libras 4 sueldos.

f. 131

Más por las puertas y aros de las escalas secretas del órgano... 4 libras 12 sueldos.

Más Juan [de] Puey y sus compañeros trabajaron para labrar los maderos y escala de los fuelles 19 jornales a 7 sueldos... 6 libras 13 sueldos.

Más un muchacho criado suyo para lo mismo 11 jornales se ajustaron en... 3 libras.

Más tres arcos de ventanas pequeños y otro de la ventana grande de los fuelles y un arco de puerta y apañar otro se ajustó todo en... 2 libras 1 sueldo.

Más por la puertas y aros de las escalas secretas del órgano... 4 libras 12 sueldos.

Resulta estimable este registro sobre Juan de Puey —o del Puey—, “ensamblador y maestro escultor [...] nacido en tierras francesas, en la zona del Béarn, hacia 1663”,<sup>82</sup> que se afincó en la ciudad de Jaca a principios del XVIII y se mudó más tarde al “Monasterio Alto de San Juan de la Peña, en cuyas dependencias anexas” haría “funcionar un taller de escultura”<sup>83</sup> que andando el tiempo heredarían su hijo Pedro y su nieto José de Puey. Su valor reside en que tenemos constancia de la implicación del patriarca de esta estirpe en el entablado del coro y las puertas de la iglesia del monasterio nuevo desde 1703, pero este dato que destacamos es casi dos años anterior, de 1701, y está ligado específicamente al órgano. Gonzalo López aventura que es “el conocimiento mutuo y relación profesional entre estos artesanos y artistas [Aguirre y de Puey] el nexa que lleva a que Del Puey construya la caja del órgano de Jaca, posiblemente por instancia o propuesta al cabildo del organero, como también se documenta en otros casos de la época”.<sup>84</sup> A tenor de lo anterior, no es descabellado conjeturar que la colaboración entre ambos se iniciara en los albores del siglo XVIII y, consecuentemente,

<sup>82</sup> Costa (2009: 22).

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Gonzalo (2018: 52).

que fuera Juan del Puey el fabricante de la caja del órgano de San Juan de la Peña, algo que ha de tenerse en cuarentena a falta de una corroboración más fiable.<sup>85</sup>

### Año 1702

f. 140

Más a Miguel abad por 57 jornales y medio en el atajo del órgano, carruchas para las ventanas de la iglesia y trabajar las claraboyas del crucero a 7 libras importó todo... 20 libras.

Más de dos cañadas grandes y un bastidor grande para la ventana de los fuelles pagué... 18 sueldos.

Más a los mismos<sup>86</sup> por 13 docenas de tablas machihembradas y cepilladas y asentadas para el cubierto de los fuelles a 10 sueldos 6 la docena pagué... 6 libras 16 sueldos 6 dineros.

### Año 1703

f. 153

Más por un nibel, la bentana del órgano y otros remiendos... 10 sueldos.

### Año 1704

En principio no habíamos advertido nada revelador en la documentación de 1704,<sup>87</sup> salvo estos sueltos que reproducimos conexos a temas económicos. El segundo de ellos sería, en lenguaje contable de hoy en día, un balance de ingresos y gastos

---

<sup>85</sup> El trasvase de artistas entre escenarios tan próximos era práctica corriente. Una muestra patente nos la brinda el mismísimo Aguirre.

<sup>86</sup> Los “mismos” son Ramón y Laviña: “por tres jornadas de hacer cimbras y otros remiendos se pague... 1 L 16 S”. Galindo (1983: 106).

<sup>87</sup> Y, como veremos, casi nada hay tampoco en 1705. Si tenemos en cuenta que fray Domingo Aguirre fue reclamado por el cabildo de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca en 1703, y que el 17 de abril de ese año, tras reconocer *in situ* el estado del instrumento y pasar un presupuesto de 1000 libras jaquesas, fue aceptado por esa institución colegiada “gastando en ello todo lo que fuese necesario” (ACJ, fondo Gestis, caja 4, libro 1, 1700-1735, f. 31v), no es de extrañar que el monje franciscano de origen vasco dedicase desde entonces todos sus esfuerzos a esta nueva incumbencia, máxime cuando habían transcurrido ya unos tres años desde que se iniciaran los trabajos en San Juan de la Peña, tiempo suficiente —y semejante al empleado en los órganos de Palencia, Plasencia o Jaca— para dejarlo adecuadamente perfilado a falta de los retoques anteriores a su puesta en funcionamiento inaugural.

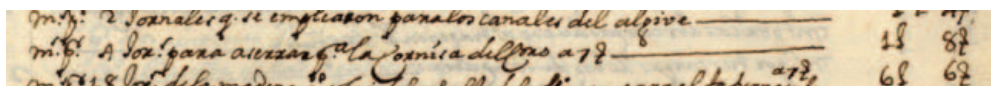
desde el 3 de mayo de 1702 —fiesta de la Santa Cruz de Mayo, que se dispone como inicio del recuento— hasta ese mismo día de 1703, así como el ajuste y la aprobación de cuentas en el capítulo. Su resultado es un superávit del que se destinará cierto monto a subvenir los gastos del órgano.

f. 146

Lo que se alcanzare en estas quantas se a gastado en la fábrica del órgano y en las quantas de este, me cargare de lo q.<sup>e</sup> fuere y será en pago de la cantidad q. consta en las cuentas de otras se tomó del Espolio del Sr. Bernet para gastar en la fábrica.

f. 147 (17 de mayo)

de los cuales se cargará el S.<sup>r</sup> Enferm.<sup>o</sup> Prior Mayor en la quenta del órgano como queda notado en la plana antecedente.



*Fragmento del folio 160 del libro de fábrica que permite determinar la ubicación del órgano en el nicho de la hornacina de la cabecera del coro, para lo cual fue necesario “aserrar la cornisa”, tal y como se lee en este documento.*



*Detalle de la hornacina y moldura segmentada tal y como está en la actualidad.*

*(Fotos: Natalia Juan García)*

En cambio, lo que exponemos seguidamente, nunca antes publicado, puede ser determinante para descubrir el punto preciso donde se practicó el montaje del órgano:

f. 60

Más por 4 jornales para aserrar la cornisa del coro a 7 sueldos... 1 libra 8 sueldos.

## Año 1705

f. 166

Más de la ejecución de Izas para la fábrica del órgano se tomó el enfermero... 115 libras.

f. 168

Se tomó de la ejecución de Izas para la fábrica del órgano consta de las cuentas del Señor Enfermero... 115 libras.

Sin más extractos apreciables llegamos a la “bendición de la Iglesia Principal de este Monasterio y sus circunstancias”, lo que aconteció el 5 de octubre de 1705.<sup>88</sup> La financiación del órgano, así como la dotación del nuevo templo, fue realizada merced al patrocinio de, entre otros, los propios monjes,<sup>89</sup> quienes colaboraron con la donación de sus rentas particulares “erigiendo aras, y labrando sillería, rejados y órgano en el coro”.<sup>90</sup> La sección final de esta frase nos permite salvar el desafío de la locación del órgano que formulamos páginas atrás, ya que al afirmar su instalación en el coro lo sitúa indiscutiblemente donde este se encontraba, esto es, en la cabecera del testero recto de la iglesia.

<sup>88</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 223 y 224.

<sup>89</sup> Disponemos de pruebas de estas liberalidades en el libro de fábrica desde 1705, algunas de las cuales eran los denominados *expolios*, rentas de frailes fallecidos dedicadas a hacer frente a esos costes. Por ejemplo: “Más del espolio del Sr. Fray Pedro Bernet se tomó en diferentes partidas y lo debe satisfacer la fábrica... 68 L” (Galindo, 1983: 106, refiriéndose al AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, sin detallar el folio); AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 172 (1705-1706): “Más al espolio del Señor Solano que se tomaron para la fábrica del órgano... 100 libras 4 sueldos 6 dineros”, o f. 172 (1705-1706): “Más al espolio del Señor Laripa para la fábrica del órgano en dos partidas... 28 libras 10 sueldos”. En este mismo folio 172 se consigna otro relevante desembolso que asciende a 200 libras jaquesas: “Más a otro depósito que tiene el mismo S.º p.º M.º p.º despadar los órganos... 200 L” (Galindo, 1983: 107).

<sup>90</sup> BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 224.

Apostar por una concreción mayor es arriesgado, pero la evidencia de una moldura decorativa partida en la parte superior del lado del evangelio, que coincide a su vez con un nicho u hornacina excavado en el muro de ese lateral izquierdo de la nave,<sup>91</sup> nos induce a concluir que bien pudo estar ahí, en la balaustrada que rodeaba el coro en un piso superior: cabría su caja, se facilitaría la integración de los fuelles y la altura de su calle central —acorde con la dimensión de los tubos del flautado mayor de 26 palmos en fachada— sería la que habría demandado la rotura o el corte del aludido adorno.

Es aquí donde el folio 160 cobra virtualidad, ya que “aserrar la cornisa del coro” es justamente el acto que se tuvo que llevar a cabo para seccionar la antedicha moldura, siendo si cabe más puntual el término *cornisa*, una moldura entre la pared y el techo —como es el caso—, por lo que esta reflexión indiciaria gana innegable solvencia. Nos faculta, adicionalmente, para enmarcar su ensamblaje —por comparación del número de folio que contiene esta información con el de los anteriores y los posteriores, que sí están fechados— no antes del último tercio de 1704, algo perfectamente congruente con que estuviera operativo en octubre de 1705.

Con respecto al flautado mayor de 26 palmos —o 16 pies, longitud equivalente—, podemos certificar con seguridad que fue uno de los registros que se montó en el órgano, y además en la fachada, por lo que constituiría la base y el fundamento sonoro del instrumento a la par que causaría un gran impacto visual al aproximarse parte de esta cañutería a los cinco metros de altura. Tamaña alzada justificaría que, una vez encajada la tubería en el armazón del instrumento, sobrepasase con holgura los seis metros y medio, por encima de los seis metros y treinta y dos centímetros que había desde el suelo de la galería del piso superior del coro hasta la cornisa, con el desenlace ya expuesto: el *aserramiento* de la porción que molestaba.

Solía armarse únicamente en modelos de gran tamaño, lo que nos puede dar una idea de su magnitud, y no se hizo frecuente en la tipología ibérica hasta más entrado

---

<sup>91</sup> Las innumerables remodelaciones experimentadas en la iglesia, que han sido descritas en uno de los apartados preliminares, impiden conocer con exactitud si la moldura estaba en 1705 o fue un añadido más tardío, aunque optaremos por considerarla un componente integrado en el plan primigenio de la iglesia en atención al folio 160 del libro de fábrica de 1675-1733. Lo nuclear, de cualquier modo, es que ese ornamento está fragmentado solo en esa ala, pues la del lado de la epístola es continua, por lo que su fractura debe responder necesariamente a que algo sobresalía por encima de ella.



*Interior de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña en 1891. Se aprecia el espacio en el que se situó el órgano: en la cabecera, sobre la balaustrada, en el lado del evangelio, donde aparece la cornisa cortada. (Colección Coarasa Barbey. Foto: Félix Álvarez Puyol)*

el siglo XVIII. Presumiblemente sea este el motivo por el que el padre Aguirre resaltó esta novedosa característica en la oferta presentada en 1710 al Ayuntamiento de Bilbao para la iglesia matriz de Santiago, donde se recoge, como ya hemos visto en el tramo conclusivo del epígrafe dedicado a los organeros, que puso el flautado de 26 palmos en el frontispicio anterior de los órganos de Palencia, Plasencia y San Juan de la Peña, rasgo que los convirtió en los más celebrados de España, tanto por su vistosidad cuanto por su rica sonoridad.

Desconocemos si tuvo uno o más teclados y si estaba provisto de cadereta —como fue el caso del de Jaca—, pues no hay rastros o pistas que nos ayuden a definir

su conformación ni a delinear la composición de sus registros. No obstante, y gracias a un par de piezas musicales de 1719 concebidas sobre este instrumento, abordaremos más adelante el dilema de su extensión acústica.

Tras el acto de inauguración del 5 de octubre de 1705 los apuntes del libro de fábrica tocantes al órgano siguen siendo cuantiosos:

f. 175 (1706)

Órgano. Por 20 docenas de baldreses para los fuelles... 15 libras 4 sueldos.

Más aboné al señor prior de Luesia que abía adelantado a los organeros... 34 libras.

Más al S.<sup>r</sup> Limosnero por lo mismo... 20 libras.

Más di a los organeros en veces dinero... 11 libras.

f. 176 (1706)

Escala del órgano y puertas del crucero. Más al mismo por 30 días en el paso de las puertas del crucero y escala del órgano a 4 sueldos... 6 libras sueldos.

Camas para los organeros. Al Señor Procurador de la claustra por 3 camas el tiempo que estubieron acomodando el órgano... 8 libras.

Organero. A Esteban Riglos por alquileres le debían los organeros del macho... 6 libras.

f. 182 (1707)

Más a Fray Aznar por las vissitas de Phelipe el organista... 6 libras.

Más a Honofre por el órgano que había en lataja del último año de las sillas aboné... 3 libras.

f. 186 (1708)

Desde Santa Cruz de mayo de 708 asta el de 709 (...). Más a la execución de Izas por lo que se debía fól. 184... 153 libras.

Más a los organeros fin de pago a un propio q. enbiaron... 44 libras.

f. 188 (1709)

Desde Santa Cruz de maio de 708 asta el de 709 [...]. Más tomaron para despachar a los organeros y no estaban en asiento... 400 libras.

f. 202 (1711)

Desde Santa Cruz de maio de 711 asta el de 712 [...]. Órgano. A Pascual Longás por limpiar y acomodar el órgano... 50 libras.

A Llera que le asistió se le dio... 1 libra 12 sueldos.

Al criado que se fue a Luna para el camino... 4 sueldos.

Por una llabe y zerraja para el órgano... 5 sueldos.

Más de criado y dos caballerizas para bolverse a Luna... 1 libra 10 sueldos.

Más al carpintero 13 jornales y medio a 4 sueldos en el órgano... 2 libras 14 sueldos.<sup>92</sup>

f. 207 (1712)

Por el tiempo que Longás empleó en tañer y templar el órgano... 8 libras.

De 1712 saltamos a 1720-1725, siendo la información cada vez más difusa:

f. 254 (1720-1725)

A Juan de Puey en el órgano 6 jornales... 1 libra 19 sueldos”

f. 255 (1720-1725)

Por 1 tt ½ cola p.<sup>a</sup> el órgano y cebada al mulo de Jn. Pasqual en diferentes veces... 6 sueldos.

Por montura y criado para el organero tres días a 5 sueldos... 15 sueldos.

f. 290 (1728-1729)

nicho para los papeles de solfa a 4 sueldos... 6 libras 8 sueldos.

Más por 8 palas de hyerro para subirlas de Zaragoza vajar las getas y por una vadana para componer los fuelles del órgano... 2 libras 4 sueldos 6 dineros.

f. 331 (1733-1734)

Blanqueador por dos días en los cuartos del Señor Aznar y organista a 2 sueldos 6... 5 sueldos.

En el último folio del libro de fábrica —el 336 (1733-1734)— se incorpora una especie de memorándum, a manera de recordatorio de determinadas expensas retrospectivas, pero sin datación, lo que limita sustancialmente su utilidad:

Memoria de lo que se alla aver dado los monges de San Juan de la Peña para ajuda de la fábrica

[...]

El organillo de que nos servimos ahora... 100 libras.<sup>93</sup>

De hacer unos oficios modernos para el coro... 13 libras.

<sup>92</sup> Antes de cerrar 1711, en el folio 203 se lee: “más por cuerdas para el clavicémbalo... 2 libras 8 sueldos”, lo que confirma que los monjes también dispusieron de un clavecín. Véase Juan (2026b: 98).

<sup>93</sup> Ignoramos a qué instrumento se puede referir, si es al *organillo* que ya mencionaba Joaquín de Robres en 1679 o a otro de nueva factura. Lo elevado de la cifra, 100 libras jaquesas, incitaría a decantarse por la segunda de las alternativas, pero ese “de que nos servimos ahora”, sin fechar, nos impide rastrear cronológicamente su uso y, en consecuencia, extraer conclusiones.

Más se compró una música para la capilla de canto de órgano... 3 libras 20 sueldos.

Todo esto que arriba se dice lo ha echo la devoción y santa emulación de los monjes a más de los que se ha empleado en la sacristía con dinero perteneciente a su fábrica que como consta del libro importa... 821 libras 15 sueldos.

Más hizo el Señor Doctor Don Fray Joseph Azín el dorado del quadro la Degollación del coro y componer un registro en el órgano... 75 libras.

El dato más valioso está justo al final y apuntaría a la ampliación de un registro —sin identificar— sufragado por fray Joseph Azín. No existe ninguna otra anotación destacable relativa al órgano.

### **MIGUEL LÓPEZ SEBASTIÁN, UN COMPOSITOR BENEDICTINO ARAGONÉS EN SAN JUAN DE LA PEÑA**

Nacido el 1 de febrero de 1669 en Villarroya de la Sierra,<sup>94</sup> provincia de Zaragoza, Miguel López Sebastián ingresó en la Escolanía de Montserrat entre 1678 y 1679. Allí se formó probablemente con los padres Benet Soler (ca. 1640-1682), Joan Cererols (1618-1680) y con su sucesor, el padre Joan García (1651-1707), todos ellos monjes músicos, despuntando en el manejo del órgano.

El 19 de abril de 1686, tras año y medio como novicio, emitió los votos monásticos, y de 1689 a 1696 completó su instrucción teológica y eclesiástica mientras residía en el convento de San Martín de Madrid, donde fue organista. En la capital se perfeccionaría con eminentes profesores de la Capilla Real y el monasterio de las Descalzas Reales. Su alta capacitación lo condujo a reputados destinos y llegó a cubrir las plazas de maestro de la escolanía y maestro de capilla de Montserrat en dos periodos diferentes, de 1697 hasta cerca de 1705 y de 1715 a 1720. Entre 1705 y 1711 asumió el cargo de organista del monasterio de San Benito el Real de Valladolid y el 25 de febrero de 1722 fue nombrado procurador de la casa de Montserrat de Alcañiz, cargo que ejerció

---

<sup>94</sup> Algunos autores posponen su alumbramiento al 1 de marzo. Sin embargo, en su acceso al noviciado de la abadía de Montserrat, que tuvo lugar el 15 de octubre de 1684, nos dice, en un reporte autógrafo, que tenía quince años, ocho meses y quince días, por lo que sus orígenes cuadrarían con el 1 de febrero. La partida de bautismo conservada en la iglesia de San Pedro de su pueblo natal es del 14 de febrero de 1669, lo que dirime la cuestión: no pudo venir al mundo en marzo.

hasta su muerte, acaecida en Zaragoza bien el 25 de marzo del año 1723,<sup>95</sup> bien el 7 de junio de 1723.<sup>96</sup>

López escribió dos volúmenes de teoría musical, hoy perdidos, y otro que reúne su *opera omnia* compositiva, conocida como *Miscelanea musica* por la rotulación situada en su lomo de pergamino. Se trata de un manuscrito hológrafo —el número 37— que se conserva en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català.<sup>97</sup> Este extenso corpus recopila más de un centenar de títulos, tanto vocales como instrumentales, la mayor parte de los cuales se inscriben “en el campo de la música litúrgica y religiosa, en latín y en castellano [la vocal], ya sean obras destinadas al culto del santuario de Montserrat, ya sean obras para otros monasterios e iglesias de Aragón, Madrid y Valladolid”,<sup>98</sup> lo que no excluye que su autor nos dejara una ópera en latín, *Veni dilecta mi* (1715), y dos cantatas profanas, *Mi voz Apolo anima* (1715) y *Ausente de su bien* (1717).<sup>99</sup>

Su repertorio organístico comprende diecinueve piezas<sup>100</sup> escritas entre 1696 y 1719, y muchas de ellas ponen de manifiesto su vocación didáctica al ser de marcado carácter pedagógico, como podemos deducir hasta de sus descriptivos nombres: *Para que los muchachos aprendan a tañer con eco y contraeco* (Valladolid, 1705) o *Lleno para niños que no alcanzan la octava* (Valladolid, 1710), serie de ejercicios cuya finalidad era solventar ese inconveniente.

Esa voluntad educativa ilumina buena parte de su producción, que parece pensada para el estudio del instrumento.<sup>101</sup> Por otra parte, este autor resulta fundamental para “conocer la situación de la música española antes de la invasión del italianismo. Con él comienza una evolución hacia el estilo polifónico instrumental en Montserrat que va a ser continuado por sus sucesores”.<sup>102</sup>

<sup>95</sup> Piqué (2010: 7).

<sup>96</sup> Zaragoza (1979: 287).

<sup>97</sup> Agradecemos a este centro y a Laura del Pozo las facilidades dispensadas para la consulta de su archivo y el permiso de reproducción de las partituras que ilustran este apartado.

<sup>98</sup> Piqué (2010: 7).

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> En los versos —como, por ejemplo, los *Versos para diferenciar, en estos ocho términos, o modos, o los Versos por primero, punto baxo*—, cada serie forma un bloque, por lo que computan como una sola obra.

<sup>101</sup> Codina (2018: 130).

<sup>102</sup> Martín (1985: 147).



*Fragmento de la página 565 del manuscrito 137, de fray Miguel López Sebastián, con la obra escrita en San Juan de la Peña en 1719 Otro lleno. (Foto: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)*

En las notas biográficas hemos omitido conscientemente que en 1719 Miguel López Sebastián pasó una temporada en San Juan de la Peña<sup>103</sup> y que —y esto es lo verdaderamente cardinal— compuso en el órgano de fray Domingo Aguirre cuatro de las diecinueve obras creadas para este instrumento,<sup>104</sup> dos versos para la entrada de la salve<sup>105</sup> y dos llenos, *Lleno para órgano*<sup>106</sup> y *Otro lleno*.<sup>107</sup> Estos dos, a juicio de Piqué i Collado,

son obras con pleno sabor a *tocata* (*tocatescos*) y de fuerte especulación armónica. Los “llenos” se conciben para mostrar el potencial sonoro del órgano, desarrollando los recursos de su amplia capacidad armónica y demostrando las virtudes polifónicas de sus registros. Sorprende la sonoridad entre austera y amplia, entre contenida y desbordada de las combinaciones tímbricas, de los contrapuntos y de la polifonía. Los pasajes

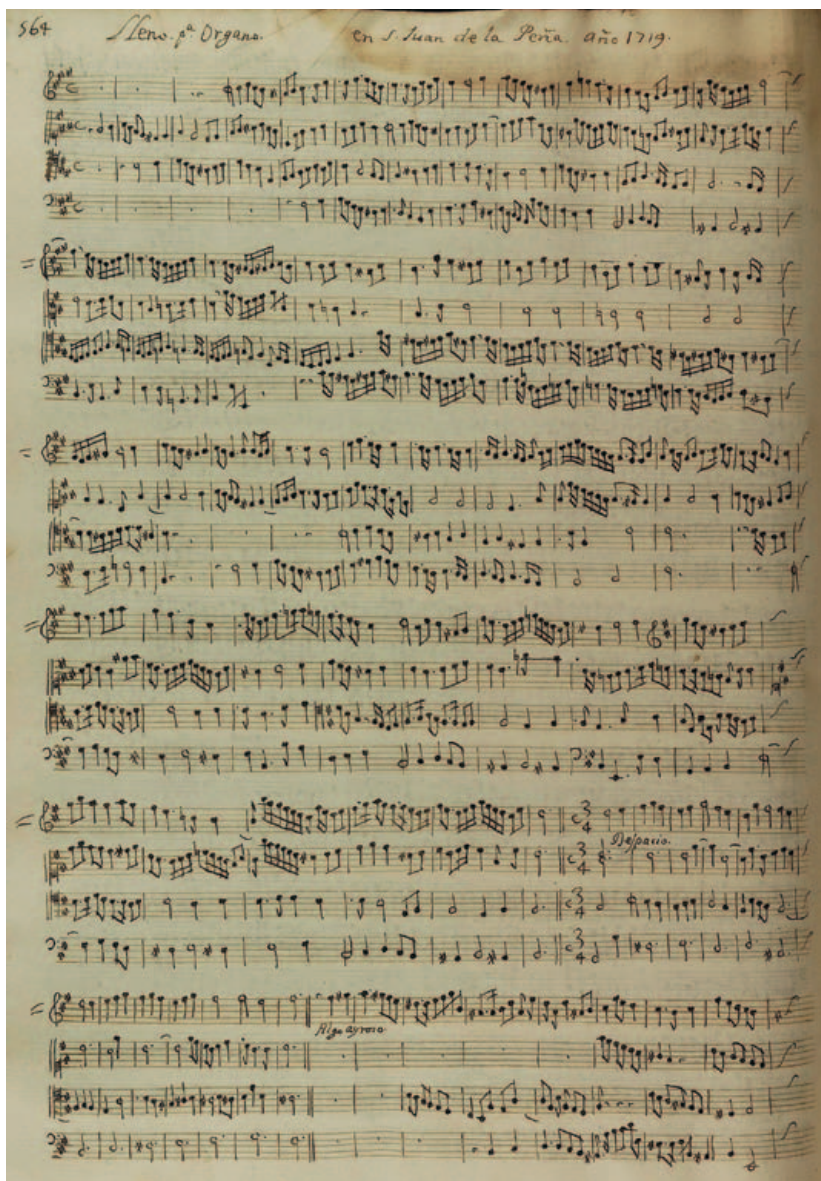
<sup>103</sup> Por una de las respuestas que dio a Joaquín Martínez, organista de Palencia, en defensa de Francesc Valls, relacionada con la polémica en torno a su obra *Missa Scala Aretina*, de 1702, sabemos que el 5 de enero de 1719 ya se encontraba en San Juan de la Peña.

<sup>104</sup> También residió en 1719 en el complejo monástico de San Victorián —en la división Los Molinos, dependiente de El Pueyo de Araguás, en la comarca de Sobrarbe—, donde escribió tres *Pange lingua* diversos y unos *Versos para la psalmodia*. Ambas estadias nos sugieren que tuvo que pasar gran parte de ese año en la provincia de Huesca, alejado de Montserrat, lo que no sería algo inusual, ya que en la distribución territorial de la orden estaba adscrito a la Corona de Aragón.

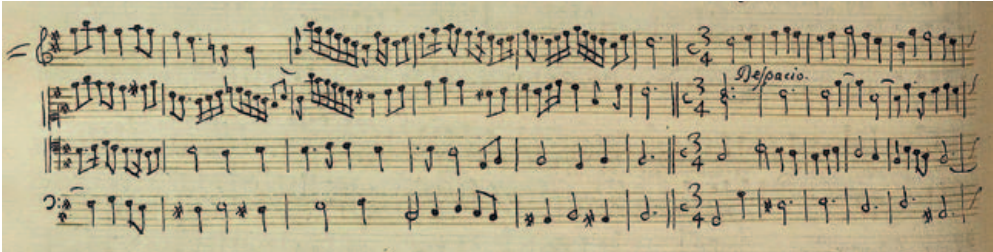
<sup>105</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català (en adelante, CAT CEDOC), ms. 37, 128 y 147.

<sup>106</sup> CAT CEDOC, ms. 37, 564-565.

<sup>107</sup> CAT CEDOC, ms. 37, 565-567.



Página 564 del manuscrito 137, de fray Miguel López Sebastián, donde arranca el Lleno para órgano, en la que se ve el título de la obra, así como el lugar y el año de su composición, junto a otros aspectos relevantes para su transcripción y su análisis musical, como el uso de la escritura a cuatro claves —cada una en un pentagrama—, la armadura o los cambios de tempo y compás. (Foto: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)



Detalle del Llento para órgano de fray Miguel López Sebastián, que tiene como extremo agudo el  $si_3$  en la mano derecha (compases 39 y 41, en la imagen primero y tercero del pentagrama superior, en clave de sol). (Foto: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)

ternarios ofrecen al compositor la posibilidad de prolongar el discurso armónico a partir de nuevas células temáticas desarrolladas rítmicamente.<sup>108</sup>

Si aceptásemos que estos llenos fueron gestados sobre la base del instrumento que en esa etapa tenía López a su disposición, lo cual es razonablemente lógico, podemos derivar algunas estimaciones. El *Llento para órgano* tiene como extremo agudo —en índice acústico internacional o científico— el  $si_3$  en la mano derecha (compases 39, 41, 69, 88, 100 y 101), y el *Otro llento* escala un peldaño más para subir al  $do_4$  en el dibujo compositivo de esa misma mano (20, 31, 32, 71, 84, 95 y 108).<sup>109</sup> Otros instrumentos de su tiempo no pasaban del  $la_3$ , como ocurría con el de la catedral de la vecina Jaca en 1719, por lo que el de San Juan de la Peña, para que esas partituras pudieran ser tocadas, tuvo que contar con tres teclas más y sus respectivos sonidos,  $sib_3$ ,  $si_3$  y  $do_4$ .

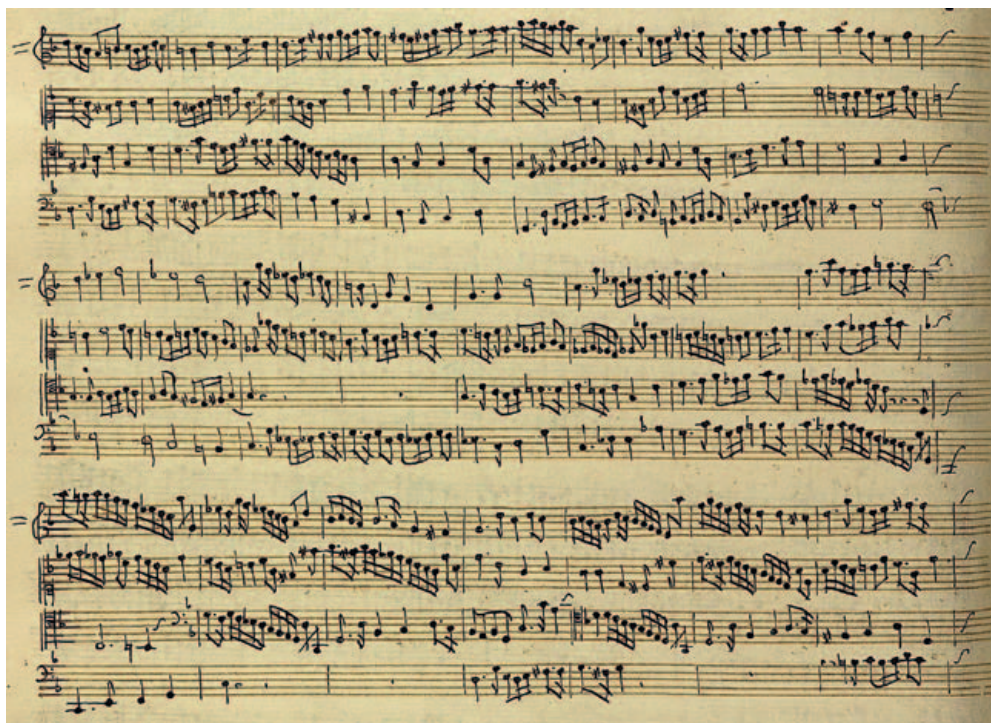
Debemos regresar otra vez a la oferta que hizo Aguirre al Ayuntamiento de Bilbao en 1710, en la que se comprueba que el organero de Guipúzcoa ya montaba teclados con esa extensión a inicios del siglo XVIII, lo que respaldaría esta teoría:

llebara dos tteclados como en S. Francisco y cadauno deellos llebara a ttres tteclas más de las que llebaua el órgano biexo que le hacían gran faltta las bozes que aellas les correspondía en ttodas sus diferencias. En el tiempo Que ejecuttó mi Maesttro este Órgano no se Usaban y oy sí.<sup>110</sup>

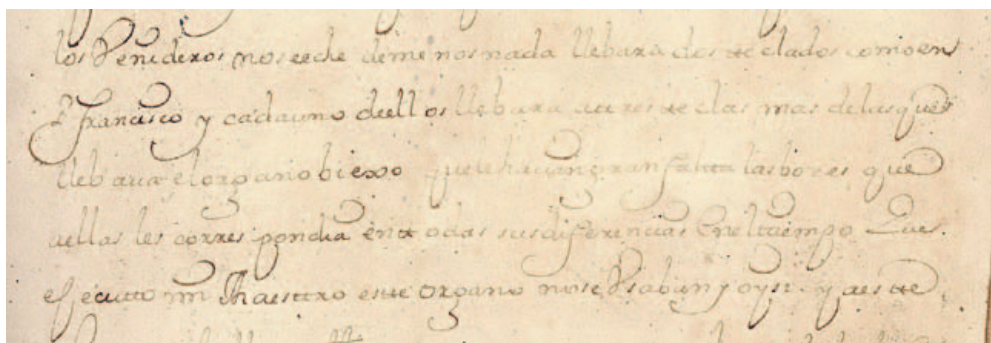
<sup>108</sup> Piqué (2010: 7).

<sup>109</sup> Del mismo modo, hay dos  $sib_3$  en el *Verso para la entrada de la salve* de la página 128 del manuscrito, en sus compases 14 y 20.

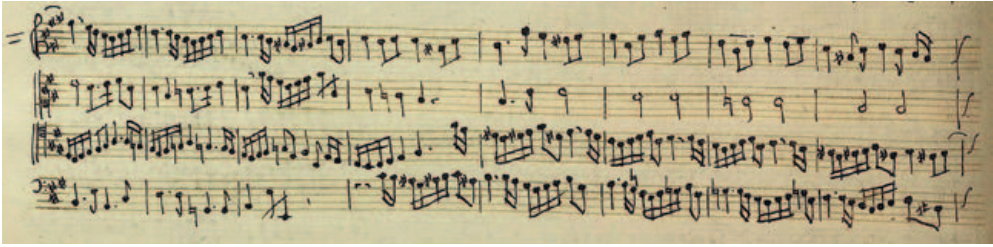
<sup>110</sup> AMB, Libros de Actas, 0133, 1710, f. 20r.



*En este Otro lleno de fray Miguel López Sebastián la mano derecha alcanza en repetidas ocasiones el do<sub>4</sub> (compases 20, 31 y 32, en la imagen quinto, decimosexto y decimoséptimo del pentagrama de la clave de sol).*



*Fragmento del folio 20r del libro de acuerdos del Ayuntamiento de Bilbao correspondiente al año 1710 en el que consta que cada teclado debería llevar tres teclas más de las que llevaba el órgano viejo.  
(Fotos: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)*



*Detalle del compás 14 (el segundo por la izquierda de la imagen) del Lleno para órgano de López Sebastián, donde el sol grave del pentagrama de la clave de fa en cuarta línea es becuadro al objeto de eludir el sostenido, como indica la armadura.*

*(Foto: Ana Isabel Serrano Osanz y Roberto Anadón Mamés)*

En cuanto a su límite inferior, principiaría, como era lo normal, en el do grave, aunque queda pendiente dilucidar si era o no de octava corta, peculiaridad típicamente ibérica que se nos antoja como más plausible. Volviendo al *Lleno para órgano*, en su apertura afloran tres sostenidos, fa#, do# y sol#. Sin embargo, en ninguno de sus ciento veinticuatro compases hay escrito un solo fa#, do# o sol# grave —que son tres de las cuatro teclas, junto al re#, de las que carece la octava corta—. Y cuando introduce un sol grave, como en el compás 14, el autor le pone un becuadro que esquivo el sol#, todo lo cual, valorado en su conjunto, conferiría más peso a que la extensión del teclado del órgano de Aguirre de San Juan de la Peña fuera de do a do<sub>4</sub> con la primera octava corta.

## CONCLUSIONES

La música, elemento indisoluble de la vida cotidiana de la comunidad monástica de San Juan de la Peña, acompañó y embelleció con sus sonos los rituales y las ceremonias eclesiales tanto antes como después del incendio de 1675. Los registros documentales examinados evidencian el compromiso económico constante del monasterio con quienes participaron en la creación y la interpretación musical —bajonistas, maestros de capilla, organistas, organeros, cantores y compositores—, así como en la adquisición y el mantenimiento de instrumentos y partituras. Esta abundante documentación, que incluye referencias a contraltos y otros músicos no desarrolladas exhaustivamente en este estudio por limitaciones de espacio, testimonia la centralidad de la práctica musical en el cenobio pinatense.

Entre las aportaciones más significativas de esta investigación destaca la clarificación definitiva, que parte de las pesquisas de Felipe García Dueñas, de la fabricación

del órgano de Bailo en 1862, que desmiente cualquier vinculación con el instrumento de San Juan de la Peña.

Asimismo, se ha reconstruido sistemáticamente la historia de los músicos que estuvieron al servicio del monasterio entre 1677 y 1699, documentando la selección y la sucesión de bajonistas, organistas y figuras destacadas como el maestro de capilla y conspicuo capón Pedro Martínez, junto con los diversos organeros que intervinieron en los instrumentos monásticos.

La principal contribución de este estudio reside en la atribución incontrovertible a fray Domingo Aguirre de la construcción del órgano grande de San Juan de la Peña. Si bien la afirmación de su autoría no supone un hallazgo completamente novedoso, la confluencia de los datos documentales presentados la sustenta ahora de manera categórica. Complementariamente, se ha trazado la biografía más completa de Aguirre como organero a lo largo de su trayectoria profesional, incluyendo la transcripción íntegra —por primera vez— de la parte de la propuesta presentada por él al Ayuntamiento de Bilbao para dotar de un órgano a la iglesia matriz de Santiago, en la que proponía como modelo constructivo el órgano hecho en San Juan de la Peña, fragmento de ostensible interés que permanecía inédito hasta el momento.

Respecto al órgano propiamente dicho, se han reproducido todos los apuntes disponibles en los libros de fábrica y en las actas capitulares, que nos confirman su existencia, su ubicación en el coro —dentro de la cabecera del testero recto de la iglesia, en la balastrada que rodeaba el coro en un piso superior, en el lado del evangelio—, su datación y su considerable dimensión a juzgar por los tubos en fachada de 26 palmos. No obstante, más allá de estos datos estructurales básicos, la información certera resulta limitada.

Las composiciones de Miguel López Sebastián de 1719, inseparablemente ligadas en su génesis a este mismo instrumento, nos conducen a imaginar un órgano noble y lustroso capaz de dar réplica a la demanda del gran potencial sonoro que requieren sus llenos. La revisión musicológica de estas obras ha posibilitado formular hipótesis fundamentadas sobre la extensión y la probable hechura del teclado.

En ausencia de alguna huella tangible del instrumento, que no renunciamos a localizar en el futuro, la documentación histórica y el análisis musical constituyen actualmente las únicas fuentes fiables que permiten rescatar este órgano del ámbito de lo meramente legendario y situarlo en el terreno de la realidad contrastable.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANADÓN MAMÉS, Roberto, y Ana Isabel SERRANO OSANZ (2017), “Estado actual del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca”, *Argensola*, 127, pp. 193-225.
- y Ana Isabel SERRANO OSANZ (2018), “Estado actual del órgano de tubos en La Jacetania, II: los restantes instrumentos de la comarca”, *Argensola*, 128, pp. 145-179.
- y Ana Isabel SERRANO OSANZ (2025a), “Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de Jaca”, en Natalia JUAN GARCÍA y Guillermo JUBERÍAS GRACIA (eds.), *Lugares para la memoria: la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos*, Huesca, IEA (Actas, 44), pp. 185-203.
- y Ana Isabel SERRANO OSANZ (2025b), “Patrimonio musical que preservar: los órganos históricos de La Jacetania”, en Natalia JUAN GARCÍA y Guillermo JUBERÍAS GRACIA (eds.), *Lugares para la memoria: la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos*, Huesca, IEA (Actas, 44), pp. 205-224.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919), *El real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, Francisco de las Heras.
- BARRERO BALADRÓN, José María, y Gerard A. C. de GRAAF (2004), *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del rey*, León, Universidad de León.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (1977), *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, I: *Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, IFC.
- CODINA I GIOL, Daniel (2018), “L’Escola d’Orgue del Monestir de Montserrat”, *Anuario Musical*, 73 (enero-diciembre), pp. 123-134.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2009), “Los Puey: una familia de escultores del siglo XVIII en el monasterio de San Juan de la Peña”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto, p. 22.
- Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*, cuerpo A: *Diccionario enciclopédico vasco*, vol. 34 (Ondar-Oroz), San Sebastián, Auñamendi, 1993.
- GALINDO BISQUER, Luis (1972), *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, Zaragoza, Gráficas Mola.
- (1983), *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, Jaca, Delegación Diocesana del Patrimonio Cultural.
- GARCÉS MANAU, Carlos, Julio BERNUÉS PARDO y Natalia JUAN GARCÍA (2021), *Francisco de Artiga: el final de un mundo*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 7).
- GÓMEZ GUILLÉN, Román (1980), *Los órganos de la catedral de Plasencia (datos para un estudio histórico)*, Cáceres, Ministerio de Cultura.
- GONZALO LÓPEZ, Jesús (2018), *El órgano de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*, Jaca, Cabildo de la Catedral de Jaca.
- JUAN GARCIA, Natalia (2006a), “Un interesante trabajo del erudito y polifacético Francisco de Artiga: la descripción de la planta del monasterio alto de San Juan de la Peña”, *Argensola*, 116, pp. 61-109.

- JUAN GARCIA, Natalia (2006b), “La reconstrucción del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca) tras los desastres sufridos durante la guerra de la Independencia (1808-1814)”, en *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, 2 vols., Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias / Anroat, vol. I, pp. 733-740.
- (2006c), “Una relación de las restauraciones de la iglesia del monasterio de San Juan de la Peña”, en Isidoro COLOMA MARTÍN *et alii* (eds.), *Correspondencia e integración de las artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, 3 vols., Málaga, vol. III, t. 1, pp. 531-543.
- (2007a), *San Juan de la Peña y sus monjes: la vida de un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón.
- (2007b), “Contribución a las trazas arquitectónicas del siglo XVII: el diseño de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña del arquitecto zaragozano Miguel Ximénez”, *Artigrama*, 22, pp. 453-483.
- (2007c), “El monasterio alto de San Juan de la Peña: un nuevo edificio para un antiguo monasterio”, en *Monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 139-258.
- (2011), *Monasterio de San Juan de la Peña y sus monjes: vida y costumbres en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delsan.
- (2013), *Trazas y diseños: el manuscrito de la familia Tornés, su aportación al arte de la Edad Moderna y su vinculación con la tratadística arquitectónica*, Huesca, Nalvay.
- (2015), *Más trazas y diseños: otro cuaderno del taller de la familia Tornés. La transmisión de ideas artísticas en el Barroco a través de libros y tratados*, Huesca, Nalvay.
- (2017), “Cuando el patrimonio es baza política: restaurar un monumento como emblema de una región”, en *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona, CEHA, pp. 664-680.
- (2023), “Monasterio nuevo: la resurrección de la ruina”, en Juan José GENERELO LANASPA (coord.), *Viajeros y fotógrafos en San Juan de la Peña (1840-1980)*, Huesca, Gobierno de Aragón, pp. 74-93.
- (2026a), *Historia y arquitectura del monasterio barroco de San Juan de la Peña*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 75).
- (2026b), *Espacios de San Juan de la Peña más allá de la Edad Media (siglos XVII-XIX): una reconstrucción virtual*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- LIZALDE GIMÉNEZ, Domingo Jesús (2004), “La catedral de Jaca y su capilla de música”, *La Estela*, 13, pp. 9-15.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española: siglo XVIII*, Madrid, Alianza.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2004), “El órgano grande de la catedral de Plasencia: nuevas aportaciones para su historia”, *Norba Arte*, 24, pp. 43-66.
- OLIVÁN BAILE, Francisco (1974), *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, El Noticiero.
- PIQUÉ I COLLADO, Jordi Agustí (2010), “Sobre el compositor y su música”, en Jesús GONZALO LÓPEZ (ed.), *Miguel López Sebastián: obras para órgano del benedictino de Villarroya de la Sierra*, Zaragoza, IFC (Órganos Históricos en Aragón, XI), pp. 6-10.

- RODRÍGUEZ SUSO, María del Carmen (1983), “Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)”, *Revista de Musicología*, 6 (1-2), pp. 457-490.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús (1987), *Cómo se hizo el órgano de la santa iglesia catedral de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia.
- SERRANO OSANZ, Ana Isabel, y Roberto ANADÓN MAMÉS (2016), “Arte sonoro en el valle de Ansó: apuntes para la reconstrucción de su historia reciente”, *Argensola*, 126, pp. 245-278.
- VISÚS PARDO, Encarnación (2009), *La villa de Berdún, entre la naturaleza y el arte: un hermoso contrapunto*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 36).
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto (1979), “Músicos benedictinos españoles (siglo XVIII)”, *Revista de Musicología*, 2 (2) (julio-diciembre), pp. 277-296.

## **SECCIÓN ABIERTA**



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

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ\*

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

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

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

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

---

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

### LA ERMITA DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE: ASPECTOS GENERALES

La ermita de San Fructuoso de Bierge es un templo de transición románico-gótica orientado hacia el este, de aspecto muy austero y sin decoración escultórica alguna. Construido con piedra regular excepcionalmente bien escuadrada, llama mucho la atención el alzado de su planta sobre podio, una solución exclusiva, no vista más que aquí en toda la zona, que determina el acceso a su interior por tres peldaños y sirve para marcar un zócalo perimetral en el exterior y una bancada corrida por todo el perímetro en el interior. La parte interna se dispone como una única nave de planta rectangular con cuatro tramos separados por tres arcos diafragma apuntados y un testero plano profusamente decorado con pinturas murales. Cuenta con portada orientada al sur con módulo adelantado y abocinada con arquivoltas de medio punto, cubierta a dos aguas con alero decorado a base de canecillos lisos y un único vano original<sup>1</sup> al que se unieron otros dos abiertos posteriormente en fecha indeterminada, uno de los cuales destruyó para siempre, de forma muy agresiva, parte del ciclo pictórico mural dedicado a san Juan Evangelista desarrollado en el muro sur —en el lado de la epístola—.

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

---

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

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

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

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



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



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

Aragón<sup>5</sup> antes de ser devuelta definitivamente a Bierge en 1994 por petición del entonces director general del Patrimonio,<sup>6</sup> que se hizo eco del deseo de los vecinos. El segundo lote —el del muro norte— fue adquirido por el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), donde se encuentra en la actualidad, por un importe de 110 000 pesetas.<sup>7</sup> El tercero —el del muro sur— se entregó a los hermanos Gudiol como pago en especie por las labores técnicas realizadas para desprender las pinturas de los muros y traspasarlas a soportes más ligeros. Esta fue la parte que, previamente troceada en obras autónomas, acabó por comercializarse y pasó a manos de varios museos —principalmente de Estados Unidos y Canadá— y diversos coleccionistas españoles y extranjeros, engrosando nuestro ya de por sí voluminoso *patrimonio emigrado*.<sup>8</sup>

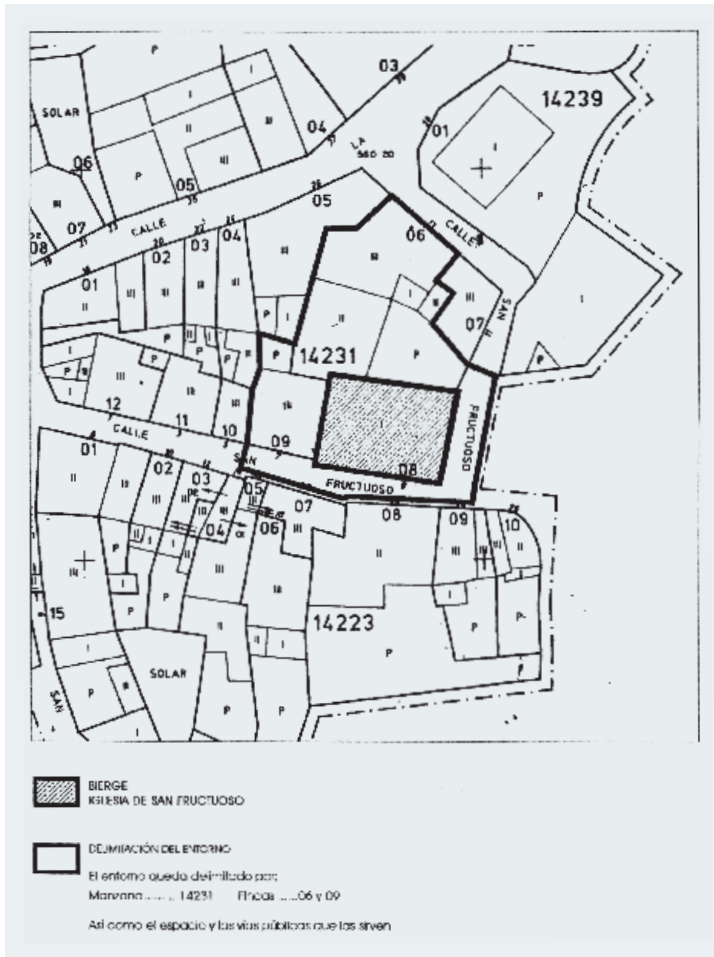
<sup>5</sup> Monforte (1996).

<sup>6</sup> Naval (2022: 107).

<sup>7</sup> *Idem* (1999).

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

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



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

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

Otro elemento muy sugestivo presente en la ermita es el enterramiento —al menos uno oficial— descubierto con motivo de una restauración de urgencia llevada a cabo en 1992.<sup>14</sup> Fue una excavación limitada porque solo se exploró una pequeña parte

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Lorenzo (1997).



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

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

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

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

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

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

de una cronología más o menos exacta, cuya fijación ha motivado controversias ya muy tempranas entre los expertos, como por ejemplo la suscitada en 1919 entre Joaquim Folch i Torres<sup>18</sup> y Ricardo del Arco,<sup>19</sup> centrada en las dudas sobre el método y la cronología aportadas por este último. Tampoco hay datos sobre la propiedad histórica ni sobre la funcionalidad de este singular y enigmático edificio, que probablemente haya quedado como vestigio de un complejo más grande y disperso hoy en día desaparecido, por lo que requeriría nuevas revisiones con una mayor carga de contextualización en general y, muy en particular, en cuanto se refiere a su relación con el espacio geográfico inherente.

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

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

---

<sup>18</sup> Folch (1919a y 1919b).

<sup>19</sup> Arco (1919a, 1919b y 1919c).

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

<sup>21</sup> *Ibidem*.

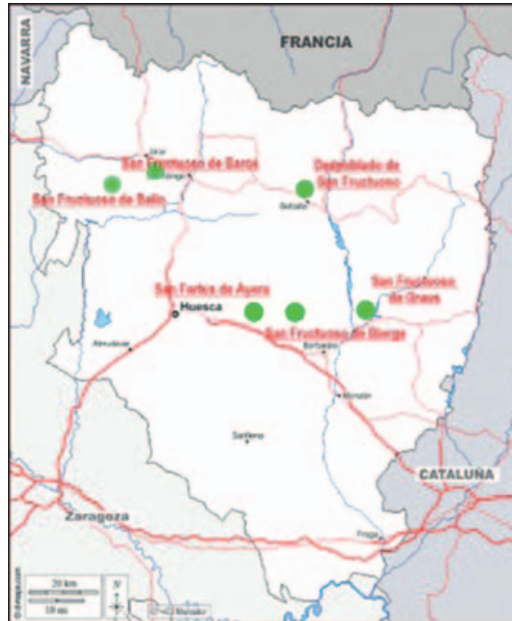
de comunicación preferente entre los territorios cristianos conquistados por Sancho Ramírez y sus inmediatos sucesores hasta que se fijara de manera definitiva el trazado viario principal del reino de Aragón en el eje del Ebro, centralizado en la nueva capital, Zaragoza, en un proceso que se inició en el mismo momento de su conquista, en 1118. A pesar de ello, todo el amplio sector del noreste peninsular incluido en la demarcación arzobispal tarraconense<sup>22</sup> siguió sin cambios hasta que se dividió dos siglos después, en 1318, con la creación del nuevo arzobispado de Zaragoza.<sup>23</sup>

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

---

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

En 2014, tras su restauración, la obra viajó por primera vez al extranjero, etiquetada como proveniente de Bierge, para una importante exposición celebrada en el Forte di Bard (valle de Aosta, Italia), *Montserrat: opere maggiori dell'abbazia*, que fue inaugurada el 31 de enero. Además de exponerse el fragmento, espectacular sin duda por su buena factura y su original temática —desvirtuada en su lectura, como veremos—, se recoge también en el catálogo editado al efecto por la institución benedictina<sup>29</sup> con el título *Entrenament d'un hospitaler amb el seu escuder* y como procedente de Bierge.<sup>30</sup>

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

---

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

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

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

<sup>31</sup> Lourdes Ferrando Oliván y Juan Ignacio Bernués Sanz.

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



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



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

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

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

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

---

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

<sup>33</sup> Lacarra (2016: 35).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 80.



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

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

Entre las vicisitudes que han marcado la vida *museológica* de estos fragmentos destacan los datos que se señalan en un breve artículo publicado por el director del Museu de Montserrat<sup>36</sup> donde se confirma que la obra fue donada a la institución en

---

<sup>36</sup> Algunos pormenores sobre esta cuestión, en Laplana (1992).



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



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

1990 por el arquitecto y coleccionista barcelonés Xavier Busquets i Sindreu (Barcelona, 1917-1990)<sup>37</sup> e integrada desde entonces en los fondos de la abadía catalana,<sup>38</sup> enriqueciendo la donación casi fundacional realizada por Josep Sala i Ardiz unos años antes, en 1982.<sup>39</sup>

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

### DE ARREGLOS ESTÉTICOS Y SIMBOLISMO MEDIEVAL

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

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

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

<sup>39</sup> Más datos sobre este coleccionista en [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=93](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=93).

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

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

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

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

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

---

<sup>42</sup> Marín (2013).

un aspecto mucho más equilibrado y más armónico en su resultado. Esto mismo sucede con el fragmento titulado *Saint John on Patmos* (*San Juan en Patmos*), fechado por el museo receptor de la pieza en 1285 y atribuido de forma sorprendente a un supuesto Master of Barluenga por el propio museo adquiriente, el Joslyn Art Museum de Omaha, en la ficha catalográfica que le corresponde. Este fragmento, adquirido por la institución americana muy tardíamente, en 1959, presenta también un cambio importante con respecto a los frescos originales que afecta a las orlas decorativas con las que se enmarcan. Tras someter el fragmento a otra de sus oportunistas *operaciones estéticas*, los hermanos Gudiol sustituyeron del mismo modo que en la escena anterior alguna de las orlas de contorno originales<sup>43</sup> en busca de una mejora de su apreciación general.

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

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

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

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

---

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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>47</sup> “Inauguración de nuevas salas en la Virreina”.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

<sup>51</sup> Companyns (coord.) (2017).

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

<sup>53</sup> Laplana (1998: 34) (se incluye la reproducción del fragmento).

<sup>54</sup> Galván (2011: 73).



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

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

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

De acuerdo con lo anteriormente expuesto se puede establecer de forma más convincente la hipótesis de un simbolismo activo relacionado con la luz, con la implicación *viva* de la luz cambiante a lo largo de los ciclos estacionales que penetraría en el oscuro recinto entre los dos jóvenes guerreros. Este se conformaría como el verdadero argumento de esta singular obra, que encuentra su más auténtico sentido ligada al *sitio*, y más precisamente a su ubicación precisa dentro de ese *sitio*, así como a la interacción dinámica de lo representado gráficamente con la potencialidad simbólica de la luz natural focalizada por el vano de la ventana. La acción de los guerreros dispuestos a ambos lados de la ventana<sup>56</sup> ofrecería una clara lectura vinculada a lo cosmotelúrico: la posición de las espadas que portan, una apuntando hacia arriba (el cielo) y la otra hacia abajo (la tierra), refuerza la idea de una totalidad *iluminada* por la presencia de Dios simbolizada por la luz. Se trata de una *iluminación* que hay que defender activamente y por la que es necesario luchar, un mensaje que está en clara relación con el mensaje evangelizador que preside todo el conjunto biergino.

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

---

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

<sup>57</sup> Bruyne (1959: 543).

<sup>58</sup> Nieto (1989: 14).

<sup>59</sup> Juan 1, 4- 9.

<sup>60</sup> Lucas 2, 32.

<sup>61</sup> Santiago 1, 17.

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

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

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

---

<sup>62</sup> Eco (1997).

cerrar este artículo, en la mañana del 21 de junio de 2025, coincidiendo con el solsticio de verano, decidimos comprobar<sup>63</sup> si el interesante fenómeno llamado *asoleo*<sup>64</sup> se producía en el oscuro interior de un recinto con acusados resabios románicos, aunque con motivo de algunas reformas posteriores se hubieran abierto dos vanos que, sin respetar del todo la densidad de la sombra original, no puede decirse que la afecten en demasía. A las ocho horas y quince minutos se produjo tal fenómeno: al principio tímidamente y un poco más tarde con una marcada intensidad, el potente chorro de luz solar que daba inicio al verano se situaba en el centro del estrecho ventanal e iluminaba el suelo —en lo que debería ser la zona del antealtar de haber existido este— para marcar un área muy contrastada de forma semicircular. Ello suponía la constatación *oficial* de la orientación solsticial de San Fructuoso, vinculada a la emblemática fecha de San Juan Bautista.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>65</sup> González-Cano (2015: 12).

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

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



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



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

de científicos<sup>66</sup> que pudieran ser competentes en la determinación del presunto efecto luminoso solsticial biergino? Para ello bastaría, por ejemplo, con hacer simples reproducciones a tamaño natural y, una vez colocadas estas *in situ*, observar qué es lo que ocurre, siempre respetando las fechas concretas en las que el fenómeno se manifiesta y teniendo en cuenta el marco teórico y las prescripciones técnicas aplicables a esta interesante producción artística medieval hoy desvirtuada en su forma y su sentido<sup>67</sup> que no sería descabellado pensar que pueda atesorar algún otro secreto enigma oculto más allá de la fascinación de lo visible.

## BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

## MEMORIA DE UN PAISAJE EN LA PRIMERA LÍNEA DEL FRENTE: EL CASO DE ALCUBIERRE

Carlos ESCANILLA QUIRÓS\*

**RESUMEN** La Guerra Civil marcó un antes y un después en la historia de España. Las grandes ciudades quedaron marcadas por el impacto de la contienda, pero también los pequeños núcleos rurales jugaron un papel importante en ella. Fue el caso de Alcubierre, donde el tiempo ha parecido olvidar lo ocurrido allí. Es común observar rutas turísticas que siguen los pasos de los combatientes de ambos bandos recreando batallas y ofreciendo visitas a trincheras, búnkeres o diferentes posiciones. La realidad es que, más allá de lo meramente militar, la guerra afectó a esos pequeños pueblos de una forma mucho más profunda. La intención de este estudio es ahondar en el conocimiento de esos lugares olvidados y casi desdeñados con el paso del tiempo e investigar cómo afectó el conflicto a domicilios particulares y edificios religiosos, institucionales, etcétera, así como sensibilizar acerca del patrimonio cultural e histórico que pueden esconder algunas pequeñas localidades que a veces pasan desapercibidas.

**PALABRAS CLAVE** Los Monegros. Patrimonio. Arquitectura rural. Guerra Civil. Alcubierre.

**ABSTRACT** The Civil War was a turning point in the history of Spain. The large cities were marked by its impact, but rural small towns and villages also

---

\* Arquitecto. carloscanillaq@gmail.com

played an important role in the conflict. This was the case for Alcubierre, where time seems to have swept away all memory of what happened there. We often see tourism routes which follow in the footsteps of combatants on both sides, recreating battles and offering visits to trenches, bunkers, and various positions. The reality is that, beyond such military manoeuvres, the war profoundly affected these villages. This study aims to deepen our knowledge of these forgotten places, so easily dismissed as time goes by; to investigate how the conflict affected ordinary homes, religious and institutional buildings and so on; and to shine a light on the cultural and historic heritage which may be hidden in small towns and villages and which often goes unnoticed.

**KEYWORDS** Los Monegros. Heritage. Rural architecture. Spanish Civil War. Alcubierre.

El que quiera comer bien, barato y de buena forma, vaya a la sierra de Alcubierre, que los rojos tienen fonda. El primer plato que dan son granadas rompedoras, el segundo la metralleta, para postre tiran bombas.<sup>1</sup>

El impacto de la Guerra Civil en Los Monegros ha sido ampliamente estudiado y contamos con abundante información sobre batallas, posiciones, estrategias, infraestructura militar, etcétera. Por otro lado, existen desde investigaciones como *El patrimonio arquitectónico contra la despoblación*, de Javier Nadal de Benita (2021), o *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*, de Sixto Marín Gavín (2018), que el desarrollo de determinados territorios y su revalorización a partir de su gran valor cultural, hasta publicaciones como “Turismo en espacios de conflicto: análisis de la puesta en valor del patrimonio de la Guerra Civil Española en la Comunidad de Madrid”, de Óscar Navajas Corral y Julián González Fraile (2017), que se centran especialmente en el valor patrimonial de la contienda.

Sin embargo, es también importante la perspectiva que ofrecen la relación directa de la guerra con los pequeños núcleos urbanos y el modo en que el conflicto afectó al uso y a la posterior conservación de su patrimonio. En muchos casos la falta de este análisis ha repercutido negativamente en la conservación del patrimonio

---

<sup>1</sup> Canción de la Guerra Civil: *La sierra de Alcubierre*. Archivo de la tradición oral: música tradicional. Provincia de Zaragoza <<https://www.sipca.es/censo/1-IAL-ZAR-005-186-014/Canci%C3%B3n/de/la/guerra/civil//La/sierra/Alcubierre/.html&oral>>.

arquitectónico y en la ordenación urbanística y ha podido generar una limitación del desarrollo turístico.

Tiene interés estratégico ese estudio más detallado en poblaciones rurales con un factor común a las que el tiempo y el desconocimiento de esas arquitecturas están condenando a desaparecer. La restauración casi exclusiva de edificios religiosos o institucionales ha agravado el olvido de las viviendas originales y vernáculas, las cuales o son abandonadas a su suerte o son reemplazadas por nuevos diseños que se asemejan a los de una arquitectura más actual pero que apenas pretenden establecer una relación con el entorno.

En el caso de Alcubierre, dada su cercanía a la línea del frente, es aún más necesario complementar por primera vez el análisis bélico ya realizado con el estudio del impacto del conflicto en el núcleo poblacional.

Durante el proceso de investigación se han consultado diferentes fuentes: para conocer el contexto territorial de la comarca de Los Monegros y la sierra de Alcubierre se hizo uso de diferentes artículos publicados en la revista *Montesnegros*,<sup>2</sup> además de planimetrías y ortofotos obtenidas de la sede electrónica del catastro, de la Infraestructura de Conocimiento Espacial de Aragón (ICEARAGÓN) y del Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG).

Con relación a la historia del municipio, y más específicamente del núcleo poblacional, se tomaron como referencia archivos del Ayuntamiento de Alcubierre, publicaciones varias, noticias de prensa y revistas como la anteriormente mencionada.

Por otra parte, los diferentes artículos y libros consultados en el Instituto de Estudios Altoaragoneses, como *Orwell en las tierras de Aragón*, de Manuel Benito Moliner (2009), y el blog *Os Monegros*<sup>3</sup> sirvieron de gran ayuda.

Para catalogar el patrimonio abandonado de Alcubierre se entrevistó a los habitantes del pueblo y se examinaron los documentos que ellos mismos conservan, además de consultar estudios especializados en las tipologías arquitectónicas de Los Monegros y la base de datos del Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA).

---

<sup>2</sup> <https://revistamontesnegros.com>

<sup>3</sup> <https://osmonegros.com>



*Vista general de Alcubierre. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

Este estudio tiene como objetivo documentar los usos alternativos que se les dio a las edificaciones civiles y religiosas durante la guerra catalogando su estado actual e identificando las posibilidades de llevar a cabo una puesta en valor que permita fomentar el turismo patrimonial y beneficie a la localidad de Alcubierre.

### **EL IMPACTO DIRECTO DE LA GUERRA CIVIL EN ALCUBIERRE**

El 18 julio de 1936, fecha en la que comenzó el conflicto bélico, la localidad de Alcubierre, que por aquel entonces contaba con más de mil doscientos habitantes, se encontraba en temporada de cosecha de cereal. Además, en la comarca estaba en plena construcción el canal de Monegros.

Al principio el pueblo quedó bajo el dominio de los sublevados, pero las rápidas incursiones de las milicias catalanas en Aragón recuperaron la lealtad a la República en Alcubierre y en la mayoría de los municipios de la comarca. El clima de tensión comenzó a generar enfrentamientos entre ambos bandos que fueron incrementándose al conformarse la línea del frente de la sierra de Alcubierre con la llegada de los milicianos.

La prensa de la época destaca la crueldad y la brutalidad de los enfrentamientos producidos durante los primeros meses del conflicto. A pesar de esos ataques iniciales, que camuflaban asesinatos y otros delitos, el desconcierto que reinaba en esos momentos provocó que muchas incursiones tuvieran como finalidad evacuar a religiosos o a personas afines al bando sublevado para llevarlas a zonas franquistas. En el caso de Alcubierre, muchas familias huyeron en dirección a Zaragoza con la llegada de las milicias. Estas se apropiaron de todos los bienes y las pertenencias que encontraron a su paso, mientras que el bando nacional se retiró a Leciñena, según los registros de la época. Como ejemplo, la Causa General<sup>4</sup> de Alcubierre recoge que la casa del párroco Andrés Monzón Lalueza, adosada a la iglesia, fue saqueada e incendiada.

Ya en los primeros momentos del conflicto Alcubierre se convirtió en la última parada del camino que llevaba a la primera línea del frente de Aragón. A finales de julio de 1936 tanto la Columna Lenin como las milicias del POUM ocupaban posiciones en la sierra de Alcubierre: “Alcubierre se había preparado para ser un cuartel de aprovisionamiento de las fuerzas que luchaban en los altos que rodeaban el puerto”.<sup>5</sup>

La localidad de Alcubierre comenzó a recibir a milicianos llegados desde distintos lugares que se distribuyeron en las diferentes casas del pueblo, donde realizaban diversos trabajos. Desde allí se abastecía al frente con mulas que subían víveres y provisiones. Registro de aquello dejó George Orwell (1938) en su obra *Homenaje a Cataluña*. A pesar de su proximidad al frente, el estado de la localidad de Alcubierre, tal y como describe Orwell, es mejor que el de muchos de los pueblos cercanos. Sin embargo, el escritor se quedó “impresionado por la miseria peculiar de las aldeas aragonesas”:

Están construidas como fortalezas: una masa de casuchas hechas de barro y piedras, apiñadas alrededor de la iglesia. Ni siquiera en primavera se ven flores. Las casas no tienen jardines, solo cuentan con patios donde flacas aves de corral resbalan sobre lechos de estiércol de mula.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> La documentación que informaba sobre la actuación de directores, funcionarios, personas encarceladas por motivos políticos y presos ejecutados.

<sup>5</sup> Benito (2009: 28).

<sup>6</sup> Orwell (1938: 12).

En agosto de 1936 el POUM rebasó la sierra hasta ocupar, sin encontrar apenas resistencia, la localidad de Leciñena. Sin embargo, en su avance hacia Perdiguera se vio completamente superado por el bando sublevado. El 12 de octubre las tropas nacionales recuperaron Leciñena y establecieron puntos estratégicos en el puerto de Alcubierre. En ese momento las fuerzas del POUM y la CNT dominaban una gran extensión de la sierra desde posiciones como La Imposible, La Pasionaria o El Negus.

Otro de los personajes ilustres que pasaron por el frente de Aragón, en este caso del bando nacional, fue el escritor Camilo José Cela, quien resultó herido de gravedad en la sierra de Alcubierre.<sup>7</sup>

Con el paso del tiempo el bando sublevado fue tomando puntos estratégicos, como la posición de San Simón, que impedía el avance del bando republicano hacia Zaragoza desde Alcubierre.

En la nueva organización de la localidad se crearon diferentes comités que atendían las necesidades de la población. Ejemplos de ello fueron el Comité Local de Alcubierre y el Consejo Local de Defensa de Alcubierre, entre otros, de los que existe todo tipo de documentación (facturas, vales, recibos...) en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Al mismo tiempo la CNT y la UGT crearon la colectividad libre y la cooperativa obrera de Alcubierre, que, además de realizar otras funciones, registraban las horas trabajadas y gestionaban el pago de remuneraciones y la emisión de billetes.

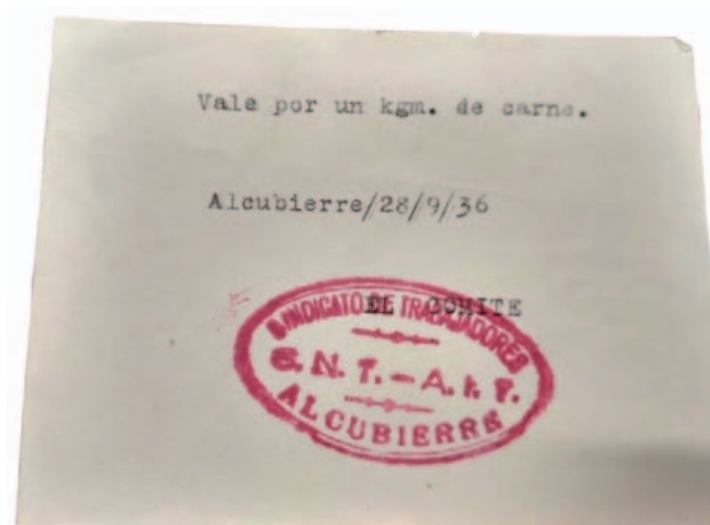
El abandono de las casas y la colectivización del pueblo hicieron que diversos lugares del núcleo urbano fueran habilitados como cárceles, cocinas, lavanderías, cuarteles o intendencias. Además, el POUM se encargó de la instalación de un hospital de sangre.

En realidad, a pesar de la multitud de enfrentamientos que se sucedieron, el conflicto contó con numerosos tiempos de tregua en los que los núcleos urbanos cercanos al frente fueron actores principales.

En febrero de 1937, tal como recoge Orwell (1938), las milicias del POUM se retiraron de Alcubierre y la zona fue ocupada por la Columna Carlos Marx.

---

<sup>7</sup> <https://osmonegros.com/2015/08/20/la-sierra-de-alcubierre>



*Uno de los vales de comida emitidos durante la guerra. (Blog Os Monegros)*



*Dos hombres armados en Alcubierre. (Foto cedida por Alberto Lasheras)*

En 1937 la localidad sufrió dos bombardeos, el primero el 23 de junio y el segundo el 10 de diciembre. El bando nacional, en su avance hacia Cataluña, superó la sierra en marzo de 1938 y tomó Alcubierre y Lanaja, entre otras localidades. Una vez controlado el territorio por las fuerzas franquistas se sucedieron los duros interrogatorios y las detenciones. Varios vecinos de la localidad fueron condenados a trabajos forzados como los de las obras del Valle de los Caídos.



*Bombardeo lanzado sobre Alcubierre el 24 de junio de 1937. (Blog Os Monegros)*

Rugen los cañones  
y empieza el combate  
y el soldado pone  
su gran corazón.  
Lucha con fiereza  
con su sangre joven  
y con sus ideas  
de liberación,  
pero la metralla  
no respeta nada  
y los hombres caen  
en fila sin fin.  
Y por todas partes  
se oyen los heridos.  
Gritan con angustia  
y suplican así:  
“Camillero, llévame despacio,  
que me haces sufrir.  
Camillero, tengo una herida,  
no quiero morir”.<sup>8</sup>

### EL PATRIMONIO DE LA LOCALIDAD

Al estar Alcubierre situado en primera línea del frente de la guerra, la llegada de las milicias afectó de gran manera a la vida del pueblo. Las grandes casas, al igual que muchos otros edificios de la localidad, pasaron a formar parte de la infraestructura militar del bando republicano. El estudio trata de catalogar estas construcciones y profundizar en su conocimiento analizando cómo las afectó el conflicto al alterar su uso y sus funciones convirtiéndolas en parte activa de la contienda.

Muchas de las construcciones analizadas a continuación se encuentran en un estado de abandono y degradación que no es consecuencia solo de la guerra, sino que a ella se suma el éxodo rural sufrido desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

A medida que generaciones y familias han ido trasladándose de los pueblos pequeños a localidades más grandes, han dejado tras de sí un valioso patrimonio sin

---

<sup>8</sup> Canción recogida de Teresa el 16 abril de 2012. “Se cantaba en la escuela, quizás después del paso de los nacionales” (Antonio Escartín para el blog *Os Monegros*).

- 1 Casa consistorial
- 2 Casa Ruata
- 3 Casa Calvo
- 4 Casa Gavín / Casa Biescas
- 5 Casa Gabarre
- 6 Casa Bazán /
- 7 Casa Antonio Ramón
- 8 Refugio anti-aéreo
- 9 Casa Teodoro
- 10 Casa de la Comadre
- 11 Casa Ángela
- 12 Granero de la Abadía
- 13 Iglesia de Santa Ana
- 14 Ermita de la Virgen del Remedio
- 15 Cementerio / fosas comunes



*Mapa de localización del patrimonio de la Guerra Civil en la localidad de Alcubierre. (Elaboración propia)*

uso que año tras año se va degradando sin que nadie trate de evitarlo. Frente a esta realidad se hace imprescindible plantear soluciones que permitan no solo recuperar ese patrimonio abandonado, sino también mantener una línea de trabajo que fomente el desarrollo rural.

La peor parte se la han llevado en Alcubierre las grandes casas, ya que son propiedad de particulares que han dejado de vivir en el pueblo y ello ha imposibilitado su correcto mantenimiento, a diferencia de otras infraestructuras como la casa consistorial o la iglesia de Santa Ana, que sí que han podido ser rehabilitadas por el Ayuntamiento. El estado del interior de varias de esas casas, así como sus grandes dimensiones, hacen difícil que puedan recuperar el uso que tuvieron originalmente.

La rehabilitación de esos edificios no debe verse como una mera conservación del tejido arquitectónico del lugar, sino más bien como una herramienta de la que diferentes asociaciones, cooperativas y programas pueden formar parte fomentando un motor de desarrollo, bien a través de proyectos vinculados a la memoria histórica, bien por medio del turismo cultural o de oportunidades de emprendimiento local.

Existe la posibilidad de convertir esos espacios en alojamientos rurales o en centros culturales, de servicios comunitarios o ligados a la interpretación histórica y a la red de trincheras que se encuentra a escasos kilómetros del pueblo y que cada año recibe cientos de visitantes. Es una oportunidad para que el mantenimiento de ese patrimonio, la recuperación de los relatos de la historia más reciente del pueblo y el desarrollo de la localidad vayan en una misma dirección que beneficie al presente, al pasado y al futuro de Alcubierre.

### Casa consistorial

La casa consistorial, situada en la plaza de España —anteriormente conocida como *plaza del Plegadero*—, fue construida en 1896 por iniciativa del diputado Juan Alvarado. Aunque al principio, tal y como muestran algunos planos originales, se planteó como un edificio de dos plantas, durante su construcción se añadiría una tercera.

A lo largo del siglo xx el edificio no solo sirvió como ayuntamiento, sino que las alas que flanquean el cuerpo central estaban destinadas a servir como escuelas, una de niños y otra de niñas. En la actualidad ya no tienen ese uso educativo, sino que se utilizan como farmacia y consultorio médico. Además, la zona central no solo alberga



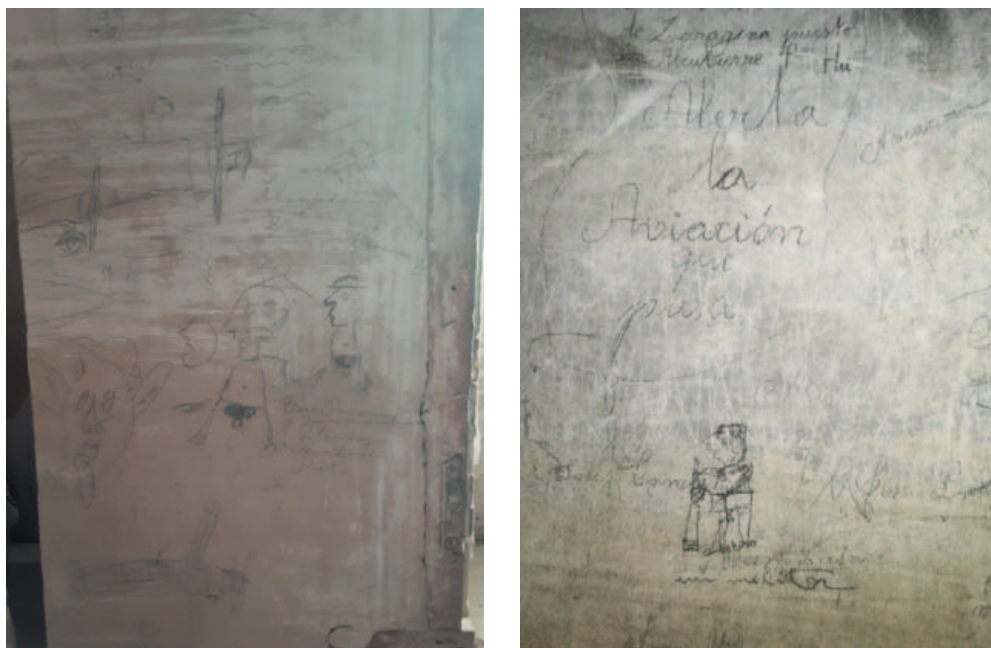
*Fachada actual de la casa consistorial. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

las oficinas del consistorio, sino que se han habilitado algunos espacios de los pisos superiores para emplearlos como viviendas. En los últimos años se ha planteado la posibilidad de trasladar las dependencias municipales al centro de día dejando la totalidad de la casa consistorial como edificio residencial.

Durante el periodo de ocupación del bando republicano el Ayuntamiento sirvió como puesto de *alerta de aviación* por ser uno de los puntos de mayor altura dentro del casco urbano. Se han mantenido hasta nuestros días diferentes grafitis que dejan constancia de ello.

Además, la plaza del Plegadero sirvió como lugar de instrucción de las tropas, aunque también vivió momentos de tragedia al ser el lugar donde se llevaron a cabo varios fusilamientos durante la guerra.

Tras la toma de la localidad por el bando sublevado la casa consistorial fue el escenario de los duros interrogatorios a los que se sometió a los prisioneros republicanos. En su buhardilla se cometieron auténticas atrocidades. Un ejemplo de ello lo hemos



*Grafitis encontrados en la casa consistorial.  
(Fotos: Carlos Escanilla Quirós / Blog Os Monegros)*

podido conocer a través Alberto Lasheras, vecino de la localidad, quien cuenta cómo uno de los detenidos para evitar decir algo optó por arrojar desde lo alto del edificio atravesando el óculo que lo coronaba antes de la última reforma.

En cuanto a la arquitectura, nos encontramos ante una composición simétrica que, como hemos mencionado anteriormente, presenta una gran zona central a la que se adosó un pequeño cuerpo a cada lado. Es destacable que el espacio central, construido con un sistema de muros portantes de gran grosor, está rematado por un frontón triangular. En la parte inferior cuenta con un zócalo de sillería caravista sobre el que se levantan las paredes, decoradas con molduras rectas. Las ventanas de la planta baja están rematadas por arcos, lo que las diferencia de las de las plantas superiores, de carácter ortogonal. Tiene una cubierta a dos aguas compuesta con teja árabe.

En los últimos años se han realizado en el edificio intervenciones como la sustitución de cubierta o la del óculo original de la última planta por un balcón.

## Casa Ruata

La Casa Ruata, situada en la calle Mayor, justo a la salida del pueblo en dirección a Zaragoza, perteneció durante varias generaciones a una de las familias de mayor nivel adquisitivo de Alcubierre. En los tiempos del bandolerismo sus propietarios promovieron la construcción de un cuartel de la Guardia Civil en la localidad. En esa misma época el entonces señor de la casa fue secuestrado por el bandido Cucaracha, quien pidió como rescate siete mil duros de plata. En los últimos años, debido al abandono y al desinterés de los herederos de la propiedad, la construcción ha ido deteriorándose hasta llegar a un estado deficiente, cercano a la ruina.

Según datos obtenidos en la sede del catastro, el edificio fue construido a finales del siglo XIX; sin embargo, algunos testimonios de habitantes del pueblo hablan de la existencia de una vivienda perteneciente a la familia Ruata anterior a esa fecha, la cual con el paso del tiempo se fue reformando y ampliando.



*Casa Ruata. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

Durante la Guerra Civil fue una de las grandes casas que fueron saqueadas y usadas para la colectivización tras la llegada de las milicias desde Barcelona. Alberto Lasheras cuenta cómo en las semanas posteriores al alzamiento militar la capilla con la que contaba la vivienda fue desmantelada y demolida. Según recoge la Causa General de Huesca, todas las imágenes religiosas, así como un oratorio gótico, fueron destrozadas. Todo el mobiliario de valor con el que contaba la vivienda fue destruido.

En esos años el domicilio fue utilizado como cuartel general, como sede de la columna Carlos Marx, como cuartel, como cárcel y como biblioteca itinerante.<sup>9</sup>

los llevaron a casa de Ruata, donde tenía el cuartel la Brigada Carlos Marx, permaneciendo allí detenidos tres días y cuatro horas. Julián y Pascual escucharon a sus captores decir: “Si piden agua, les dais abadejo, y si piden pan, un tiro”.<sup>10</sup>

El edificio está construido con tapial y ladrillo. Una vez finalizado el conflicto, sufrió una serie de reformas que lo acercaron al estado en el que lo encontramos hoy en día. El ladrillo se utiliza para enmarcar paños, conformar los arcos rebajados de los vanos y el zócalo y flanquear las bandas verticales que hay entre los balcones del segundo y el tercer piso, las cuales, influidas por un estilo modernista, están decoradas con azulejos con motivos florales. Este tipo de decoración también se aprecia en las rejas de las ventanas y los balcones y en la puerta principal, conformada por dos hojas de madera tallada con decoración vegetal de hojas y flores y un parteluz que imita el tallo de una planta.

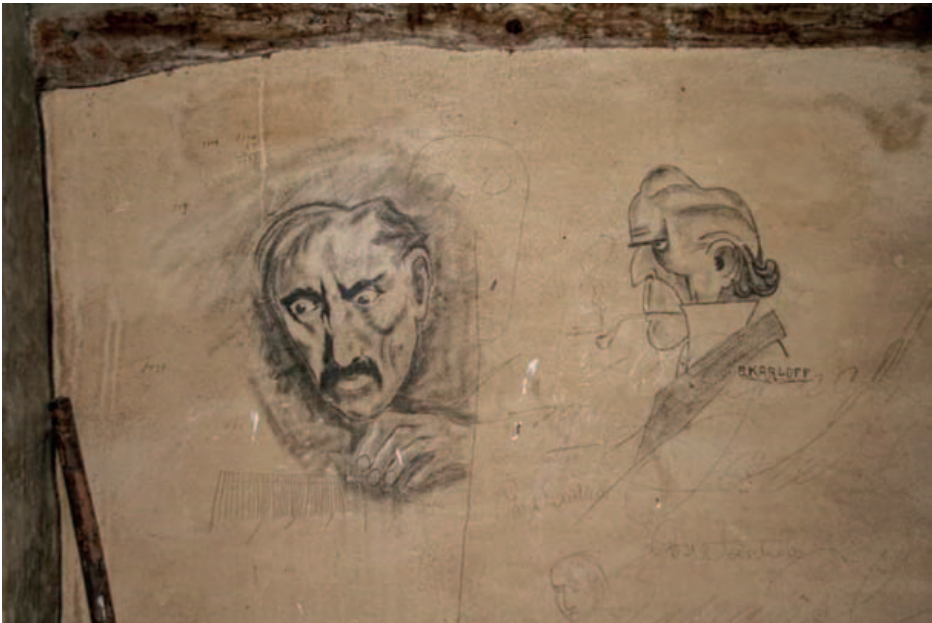
El edificio es de estilo neomudéjar y tiene algunas características eclécticas que combina con diferentes rasgos modernistas e historicistas.

En cuanto a la disposición interior, la imposibilidad de entrar en el inmueble debido a su carácter privado ha impedido conocer con certeza su organización, más allá de las fotos obtenidas gracias a Alberto Lasheras. La vivienda respondería al esquema tradicional. Comenzando por la izquierda, en la primera planta se situaría el punto de acceso a las cuadras, los almacenes y las cocheras. A continuación estaría la puerta

---

<sup>9</sup> Durante la Guerra Civil se crearon las denominadas *bibliotecas itinerantes*, las cuales a lo largo del frente facilitaban a los soldados de las trincheras el acceso a los libros como mecanismo de evasión.

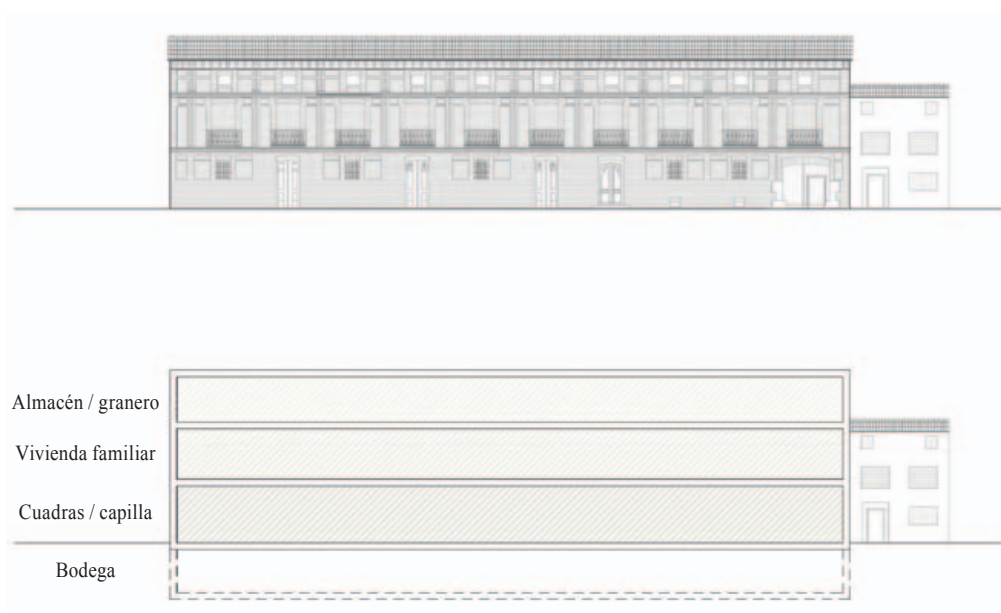
<sup>10</sup> Lasheras (2019a).



*Vestigios de la Guerra Civil encontrados en el interior de la Casa Ruata.  
(Fotos cedidas por Alberto Lasheras)*

principal, y por ella se podría acceder desde la calle a la capilla, que se encontraba a mano izquierda entrando hacia el patio. En esa primera planta también se dispondría, a mano derecha, la oficina o cuarto del administrador del domicilio. En el piso superior o planta noble sería donde residiría la familia. La última planta contaría con almacenes y graneros para trigo y harina. En la fachada observamos una hilera de ventanas o huecos que permitirían la ventilación y la iluminación de las estancias. Sobre ellos vuela un alero que se apoya sobre canes de madera. Además, Casa Ruata tiene una planta sótano que se usaría como una pequeña bodega para guardar tinajas que permitirían a la familia disponer de agua fresca fácilmente.

Hoy en día la casa, que cuenta con más de tres mil metros cuadrados construidos, quince habitaciones y hasta seis salones, se encuentra abandonada y a la venta, a pesar de su gran valor histórico y de las múltiples posibilidades que ofrece su rehabilitación, al haber además un edificio anexo de almacenes agrícolas de más de cuatrocientos metros cuadrados. Es un claro ejemplo de cómo el paso del tiempo ha afectado a los pequeños núcleos rurales y a sus edificaciones más emblemáticas a pesar de su potencial.



*Alzado de la Casa Ruata. (Elaboración propia)*

## Casa Calvo

Situada en la esquina de la calle Granero con la calle Palacio, y muy cerca de la Casa Ruata, se encuentra la Casa Calvo. Se piensa que pudo construirse en 1857 por la inscripción encontrada en el moderno escudo de armas: “SAN ROMÁN / ARMAS DE LOS CALVO / ALCUBIERRE 1857”.

Al igual que la familia de los Ruata, la de los Calvo también era una de las más ricas del pueblo y en los tiempos del bandolerismo sufrió las extorsiones del bandido Cucaracha.

El mismo [día] 26 entraron las hordas rojas y se entregaron al saqueo, saqueando y robando cereales, vinos, autos, ganado, aves, mobiliario y enseres. Saquearon la casa Calvo, el Centro Primario de Higiene Rural, incautaron ganados, máquinas de escribir, una trilladora Ballesteros, un tractor Fordson y un coche Ford.<sup>11</sup>

Durante la Guerra Civil la casa sirvió de cooperativa y desde ella se llevaba el control de las cosechas, se abastecía al frente y se racionaban el vino y la comida.

Acabada la guerra, la vivienda se reformó añadiendo el ábside trilobulado que actualmente caracteriza al edificio y que en su momento se utilizaba como almacén.

En el exterior se observan varios estilos: historicismo —en el ábside—, *art déco* y eclecticismo.

La vivienda, de planta alargada y grandes dimensiones, está construida en tapial y piedra y su fachada está lavada con yeso. Hoy en día se aprecia que la parte inferior ha sido lavada con cemento para evitar la caída de la piedra a causa de la humedad.

El edificio cuenta con hileras de vanos que en la segunda planta o planta principal son balcones y en las otras dos son ventanas. En la fachada destaca la aparición de una hornacina que contiene la imagen de san Joaquín. También vemos el escudo de armas de la casa, aunque este sería una réplica o una recreación del que pudo haber originalmente.

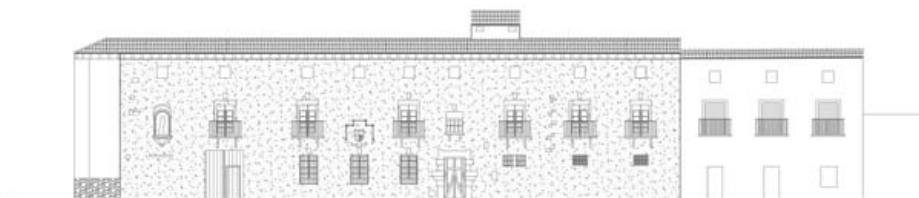
La vivienda seguiría el mismo esquema que las casas tradicionales de Alcubierre, con las cocheras y las cuadras en la planta baja, las estancias de la familia en la segunda planta y el granero y el almacén en la tercera. La puerta principal, de

---

<sup>11</sup> Causa General de Alcubierre.



*Casa Calvo. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*



*Alzados norte y oeste de la Casa Calvo. (Elaboración propia)*

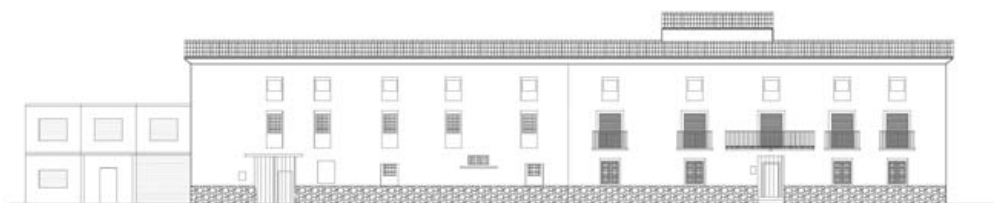
principios del siglo XX, tiene ciertas similitudes con la de la Casa Ruata. Cuenta con dos hojas de madera con decoración lineal, un parteluz y una forja de hierro de carácter floral en la parte superior.

### Casa Gavín o Casa Biescas

La Casa Gavín o Casa Biescas se encuentra en la calle Mayor, a pocos metros de la Casa Calvo y la Casa Ruata. No se tienen muchos datos concretos acerca de la construcción del edificio, pero se calcula que se levantó hacia 1894.



*Casa Gavín o Casa Biescas. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*



*Alzado de la Casa Gavin o Casa Biescas. (Elaboración propia)*

Durante los años de la colectivización se convirtió en la sede del POUM. Cuenta Lasheras como anécdota que las buenas relaciones y las influencias de sus dueños con altos mandatarios del partido hicieron que, al contrario de lo sucedido en las casas anteriormente mencionadas, se pudieran conservar la mayoría de los objetos de valor y los muebles que había en la casa. Con ese fin muchos de ellos fueron pintados de tal manera que diera la sensación de que eran enseres de mala calidad o estaban deteriorados.

Su apariencia y su organización interior no distan mucho de las de las demás casas. En la fachada cuenta con un diseño muy sobrio sin apenas decoración, más parecido al que observaremos posteriormente en la Casa Gabarre, excepto en el balcón principal, en cuya forja se aprecia cierta decoración. Como en la mayoría de los casos, el edificio tiene dos puertas de entrada, una principal y otra que daría acceso a las cuadras.

### **Casa Gabarre**

Según los datos del catastro, la Casa Gabarre, situada junto a la iglesia de Santa Ana, fue construida a finales del siglo XIX. La de los Gabarre fue otra de las grandes familias del pueblo.

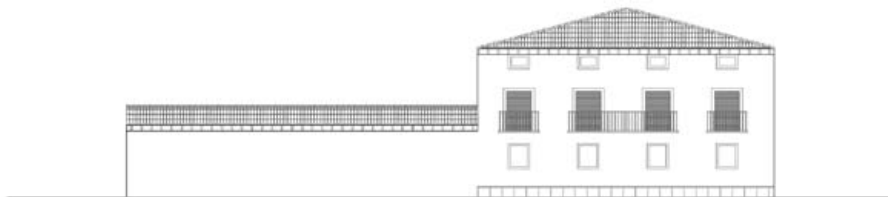
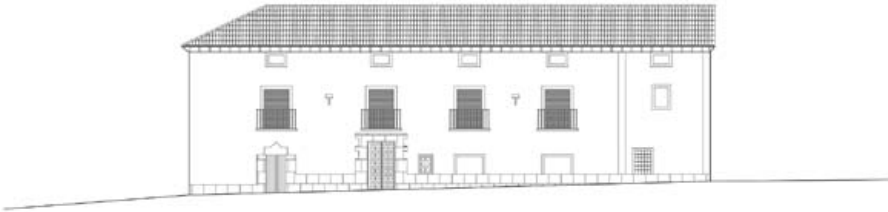
Durante la Guerra Civil albergó las cocinas colectivizadas y sirvió como lugar de avituallamiento. La comida se hacía allí y era repartida por las casas de Alcubierre.

Sobre el edificio no ha sido posible obtener muchos datos, aunque no se diferenciaría excesivamente de las casas anteriormente mencionadas. Está construido con tapial y lavado con cemento y cuenta con un zócalo de piedra añadido posteriormente. Seguiría el esquema tradicional de tres plantas y la vivienda familiar se situaría en la intermedia.

Es de destacar el buen estado en el que se encuentra la fachada en comparación con las de las demás grandes casas del pueblo. Sin embargo, en la actualidad está deshabitada y sin uso, por lo que se prevé una degradación futura similar a la de las otras.



*Casa Gabarre. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*



*Alzados este y sur de la Casa Gabarre. (Elaboración propia)*

## Casa Bazán

Hoy en día solo quedan los restos de una de las fachadas, que daría a la calle Barranco, de lo que en tiempos fue otra de las grandes casas del pueblo. La Casa Bazán, que se vino abajo durante la segunda mitad del siglo XX, es un claro ejemplo de a qué conducen el abandono y la falta de interés por conservar bienes situados en núcleos pequeños y rurales a pesar de su valor patrimonial.

Apenas se han encontrado imágenes antiguas del edificio distintas de las conservadas por algunos familiares de los dueños de la casa. Es posible que el muro que actualmente se mantiene en pie y que podemos ver en su estado original en las fotografías no corresponda a la fachada principal.

Tras la llegada del bando republicano, la antigua Casa Bazán sirvió como centro de acondicionamiento y remiendo de las ropas de los milicianos. Como cuenta Manuel Benito (2009), allí era donde las mujeres del pueblo arreglaban y despiojaban los uniformes. Después de la guerra el edificio quedó abandonado. Algunos habitantes del pueblo cuentan que de niños les gustaba jugar entre sus ruinas.



*Casa Bazán. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

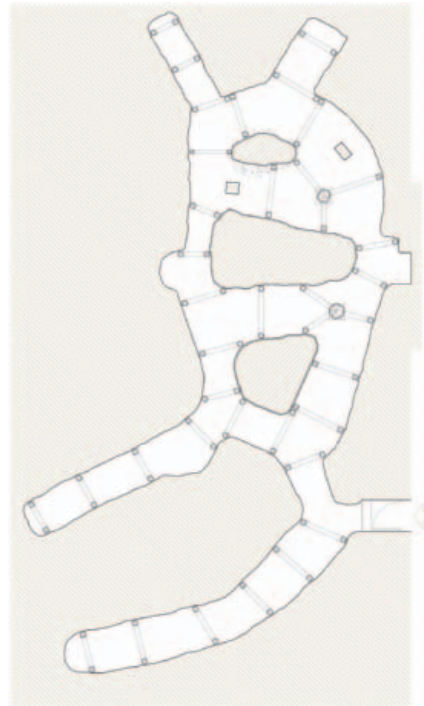
Actualmente, además del muro solo se conserva la reja de hierro de una de las ventanas, la cual se ha colocado en una casa que está frente a la casa consistorial, en la plaza de España.

### Refugios antiaéreos

Dentro de la localidad de Alcubierre también encontramos infraestructuras militares. Concretamente, bajo la ermita de la Virgen del Remedio, cerca de la iglesia, por la barbacana, se halló una red de refugios antiaéreos. Originalmente existían varias entradas, aunque hoy en día solo queda una, la cual, debido al estado de descomposición



*Entrada del refugio antiaéreo.  
(Foto: Carlos Escanilla Quirós)*



*Planta del refugio según el proyecto  
de rehabilitación de 2010.  
(Elaboración propia a partir del plano  
proporcionado por el arquitecto  
Antonio Sánchez Climent)*

de la puerta, permanece abierta. Nada más entrar se encuentra una bifurcación construida para aminorar la fuerza de la onda expansiva en caso de bombardeo. El refugio fue habilitado para que pudiera visitarse en la primera década del siglo XXI, pero la humedad y la mala conservación han hecho que en la actualidad no sea posible acceder a él.

### Casa Teodoro

Cerca de la casa consistorial, en la calle Frontón, se sitúa la Casa Teodoro, cuyo interés reside en las pinturas, los dibujos y los escritos de soldados que a día de hoy se conservan del periodo de la Guerra Civil. De la vivienda y de la familia que residió en ella pocos datos se conocen. Los propietarios tenían tierras y farmacia y al iniciarse el conflicto huyeron a Zaragoza. Los dibujos encontrados testimonian que con la llegada de las tropas republicanas sus propiedades fueron ocupadas, aunque se desconoce el uso que se hizo de ellas.



*Casa Teodoro. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*



*Uno de los grafitis encontrados en el interior de la casa. (Blog Os Monegros)*

### **Casa de la Comadre y Casa Ángela**

La Casa de la Comadre y la Casa Ángela se localizan en la calle Granero, a continuación de la Casa Calvo y camino de la iglesia de Santa Ana. A pesar de no ser grandes casas, formaron parte de la colectivización del pueblo y acogieron a soldados y milicianos en los años de la Guerra Civil. Su valor reside más en lo social que en lo arquitectónico y son buenos ejemplos para comprender cómo la guerra afectó a todos los ámbitos de la población.

La Casa de la Comadre se llama así por Florentina Casamayor Giménez, comadre de Alcubierre. Hasta el siglo xx las comadres se encargaban de atender los partos y recoger a los recién nacidos, tareas que realizaban en la propia vivienda. Durante los años veinte, y bajo la amenaza de denuncia, el médico de Alcubierre le prohibió a Florentina ejercer como matrona por no tener estudios ni saber leer ni escribir, a pesar de que llevaba años realizando esa labor. Ella decidió matricularse para cursar estudios en Zaragoza y en 1928 consiguió el título con el número uno de su promoción. Hasta el estallido de la guerra ejerció como comadrona en Escatrón, en la provincia de



*Casa de la Comadre y Casa Ángela. (Fotos: Carlos Escanilla Quirós)*

Zaragoza. El bando nacional consideró desde el primer momento a las matronas como personas potencialmente peligrosas, pues al estar a cargo de la salud de otras mujeres del pueblo podían influir en su moralidad. Florentina no pudo regresar a Alcubierre ni volver a ver a su familia, ni siquiera saber si estaban bien. Con alguna columna de refugiados emigró a Francia y allí fue internada en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, donde murió.

Por otra parte, de la Casa Ángela sabemos que, una vez terminada la guerra, el coronel del bando sublevado González Gallarza pernoctó en ella en varias ocasiones debido a su afinidad ideológica con la familia propietaria de la casa.

### Granero de la Abadía

Junto a Casa Ángela y muy cerca de la iglesia se encuentra el Granero de la Abadía. Construido en 1753, era el lugar donde se recogían diezmos y primicias. En los años de la guerra de la Independencia (1808-1814) se llevó a cabo allí el avituallamiento de los soldados. En 1836, tras la desamortización de Mendizábal, el granero



*Granero de la Abadía. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

pasó a ser de la familia Ruata. Durante la Guerra Civil siguió siendo utilizado como almacén, granero y bodega.

Está construido con varios materiales. Se utilizaron muros de sillarejo (de caliza, yeso y arenisca) y de ladrillo en jambas y dinteles. Es un edificio de planta más o menos rectangular y tiene dos pisos de altura más un pajar. Cuenta con una cubierta a dos aguas formada por tejas árabes que en la actualidad está bastante deteriorada e incluso destrozada por muchas partes. En la fachada que sigue por la calle Granero se observan varias ventanas y algunos contrafuertes.

Desde la calle se accede a las bodegas, actualmente abandonadas. De ellas es destacable el forjado superior de madera, el cual cuenta con una serie de refuerzos sobre las vigas que permitían soportar el peso del granero que había en la planta superior.

Una de las propuestas que se plantearon para su restauración era convertirlo en un centro de interpretación del bandolerismo, aunque lamentablemente eso no fue posible y en la actualidad el edificio se encuentra en estado de ruina.

### Iglesia de Santa Ana

En el lugar donde originalmente existía una pequeña ermita construida en honor de santa Ana hoy hay una iglesia con esa misma advocación, probablemente el elemento más característico y de mayor valor arquitectónico de la localidad de Alcubierre. Durante la Guerra Civil se quemaron y se perdieron la mayoría de los documentos de valor del archivo parroquial. Por ello la cronología de la edificación de la iglesia se ha ido estableciendo a partir de los elementos artísticos que contiene.

Construida en diferentes etapas fácilmente diferenciables una de otra, la iglesia alberga reminiscencias góticas, renacentistas y mudéjares. Este último estilo llama la atención sobre el resto por encontrarse en un territorio alejado de las zonas de mayor influencia de este tipo de arquitectura. El edificio se realizó con tapial, ladrillo y yeso. En el exterior podemos observar los diferentes periodos en los que fue levantada, los grandes contrafuertes característicos de la época medieval y la cornisa mudéjar en voladizo del siglo XIV.

En la primera, en el siglo XIV, se levantó una pequeña construcción de nave única y testero recto que contaba con una bóveda de crucería. A lo largo de la primera mitad del XVI se añadieron dos capillas, una a cada lado de la nave, a modo de falso



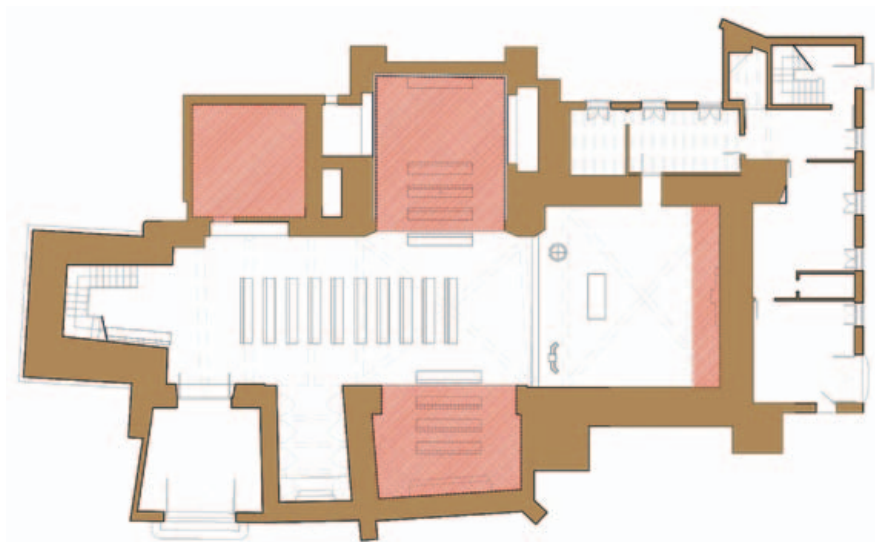
*Iglesia de Santa Ana. (Foto: Carlos Escanilla Quirós)*

crucero, en las que destaca la crucería estrellada. En una de ellas, relacionada con la familia Gabarre, podemos ver hoy en día restos recuperados de lo que fue el edificio original. Posteriormente se añadiría a la nave principal un segundo tramo con bóveda de cañón apuntada y reforzada con tres arcos perpiaños.<sup>12</sup>

Existen dos capillas más, una de ellas de la casa Bazán, que tenía dos columnas ricamente adornadas en la entrada y cerámica de arrimadero del siglo XVI. La Guerra Civil y el maltrato al que los edificios religiosos fueron sometidos por el bando republicano hicieron que a nuestros días solo hayan llegado algunos escasos testimonios de lo que debió de ser.

La torre, el elemento más característico de la iglesia, tiene la peculiaridad de ser uno de los pocos ejemplos de arquitectura mudéjar que hemos encontrado en Aragón al norte del río Ebro. Está formada por tres cuerpos de planta cuadrada contruidos en ladrillo y apoyados sobre un basamento liso que van disminuyendo de tamaño

<sup>12</sup> <http://www.sipca.es/censo/1-INM-HUE-010-018-001/Iglesia/de/Santa/Ana.html>



*Planta de la iglesia en la que se señalan las zonas que fueron saqueadas y quemadas con más dureza en la Guerra Civil.  
(Elaboración propia a partir de un plano proporcionado por Antonio Sánchez Climent)*

progresivamente, el primero de los cuales alberga el coro alto y el sotocoro. La torre queda rematada por un chapitel piramidal. En cuanto a la decoración, hay que destacar la colocación de diferentes frisos, los cuales conforman una serie de rombos que alternan con bandas de esquinillas simples y a tresbolillo.

En 1936, y bajo el control de las milicias llegadas de Barcelona, la iglesia fue maltratada, saqueada y quemada. Era común en los territorios leales al régimen republicano que los edificios religiosos fueran tratados de la peor forma posible y que en sus interiores se llevaran a cabo actividades que ridiculizaran la función original de la construcción. Ejemplos de ello fueron la iglesia de Lanaja, que se utilizó como garaje, o la de Alcubierre, cuyas dependencias se emplearon a modo de letrinas:

No había ni un solo centímetro cuadrado donde se pudiera pisar sin fijarse dónde se ponía el pie. Hacía ya mucho que la iglesia se utilizaba como letrina, y lo mismo ocurría con los campos en medio kilómetro a la redonda.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Orwell (1938: 12).

Los elementos interiores también fueron destruidos. La quema de retablos, bancos y telas pudo provocar la caída del techo y las bóvedas de crucería, que tuvieron que ser restauradas durante la posguerra. Ese trabajo fue realizado por el albañil Leoncio Bielsa Lasheras en 1942.<sup>14</sup>

A pesar de la pérdida irreparable de elementos de gran valor, en el último tercio del siglo pasado pudo recrearse el retablo del XVIII a partir de algunas fotos y de diferentes estudios sobre retablos de la época que permitieron completar la tarea.

El retablo original fue donado en torno al año 1700 por el conde de Sástago. Era un conjunto escultórico barroco en el que se representaba a san Jorge, santa Ana y San Sebastián en la parte inferior y a san Caprasio y san Isidro en la superior.

El 1 de julio de 2002 la iglesia fue declarada bien catalogado del patrimonio cultural aragonés.

### **Ermita de la Virgen del Remedio**

Actualmente junto a la iglesia de Santa Ana hay una pequeña ermita construida en honor de la Virgen del Remedio. En su fachada se aprecia una inscripción que data la construcción en 1950. Sin embargo, la información obtenida mediante la revisión de planos históricos ha permitido constatar la localización de una ermita en el mismo lugar y con el mismo nombre en un plano de 1927. Esto puede deberse a que la ermita original hubiera sido saqueada, quemada y destrozada durante la guerra y se hubiera reconstruido una vez terminado el conflicto.

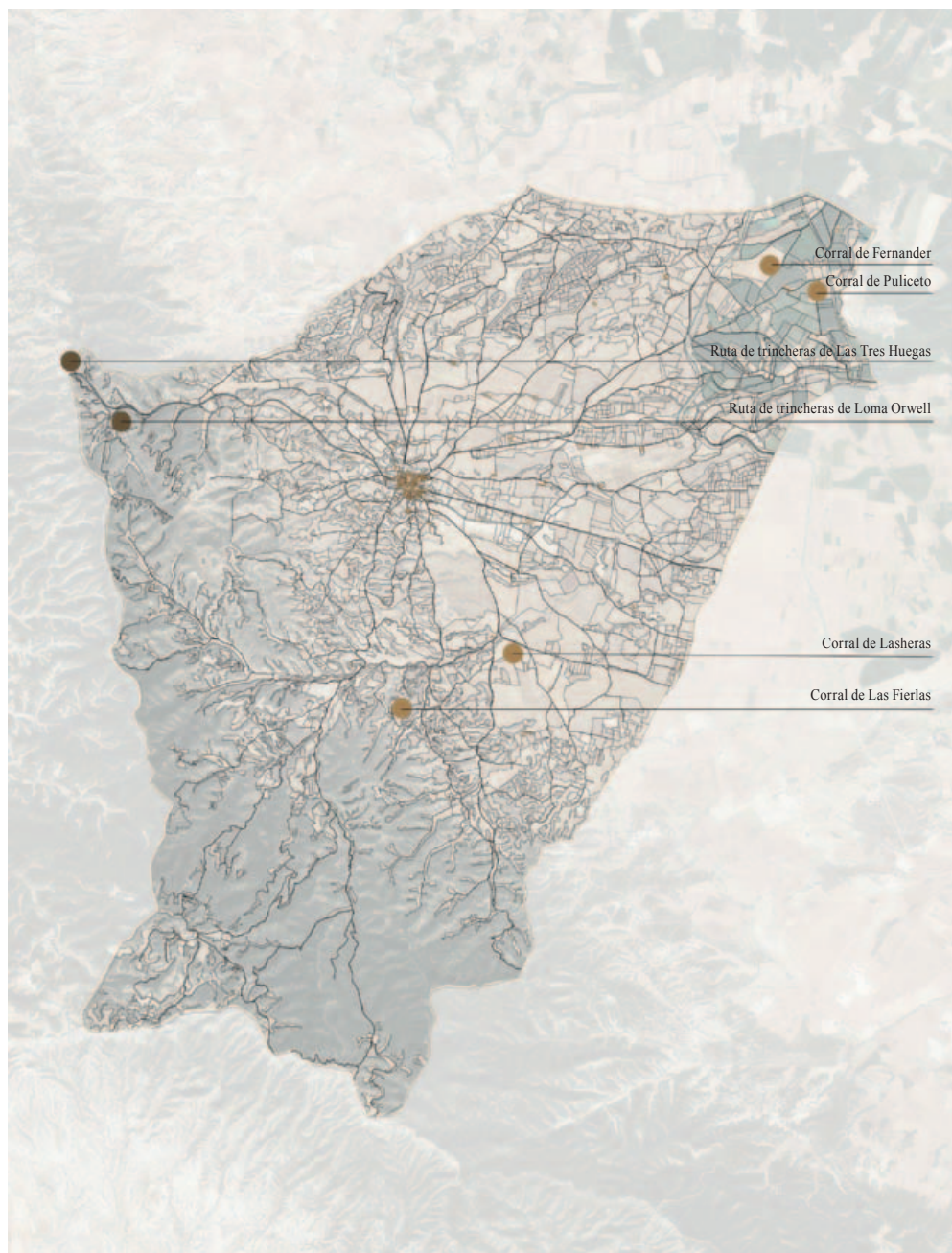
### **Fosas comunes del cementerio**

Se conoce la existencia de dos fosas comunes del periodo de la Guerra Civil en el cementerio de Alcubierre. La primera de ellas, cuya ubicación exacta se desconoce, dataría del primer mes del conflicto. El 25 de julio de 1936 la localidad de Lanaja sufrió un ataque del bando sublevado, pero la llegada de las milicias catalanas provocó la retirada de los franquistas. Cuentan que antes de huir fusilaron en la plaza del Ayuntamiento de Alcubierre once milicianos que habían sido capturados.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Entrevista a Alberto Lasheras.

<sup>15</sup> <http://www.sipca.es/censo/1-ARQ-HUE-010-018-017/Alcubierre.html&fosa>



*Situación de los corrales. (Elaboración propia)*

La segunda fosa se ha podido localizar y está señalada con una placa, actualmente en bastante mal estado, colocada en memoria de Melchor Celiméndiz López y sus camaradas. No se sabe a ciencia cierta cuántos cuerpos contiene. Además de los combates que pudo haber en el verano de 1937, el 24 de junio de ese año, el día en que murieron Celiméndiz y sus compañeros, el pueblo de Alcubierre vivió el primero de los dos bombardeos que sufriría la localidad.

### Corrales

Ante la posibilidad de que hubiera un bombardeo sobre la localidad, muchas familias se refugiaban en *bodeguetas*, en casetas de piedra o en los corrales de los alrededores del pueblo más alejados del conflicto:

Muchos son los corrales y casetas que hay alrededor de Alcubierre y que fueron ocupados por sus familias propietarias además de ser acogidos en ellos vecinos y parientes, que compartieron espacio, alimentos y penurias. Los amplios corrales o parideras de los grandes propietarios también fueron ocupados por los habitantes del pueblo: los de Valmayor, El Abejar, Las Fierlas, El Pilón, los de Puliceto y Fernander en el Puyalón, el de Lasheras en el Saso Cavelero...<sup>16</sup>

### LA HUELLA DE LA GUERRA CIVIL EN LOS MONEGROS

En la actualidad la comarca de Los Monegros ha mostrado un gran interés en fomentar el turismo en el territorio haciendo hincapié en su historia, y más concretamente en los restos que dejó a su paso la Guerra Civil. A pesar del potencial y del patrimonio del territorio, hasta hace pocos años era un lugar que apenas se había desarrollado. A través de su página web la comarca ofrece una gran variedad de rutas y lugares a partir de los cuales se busca sensibilizar y dar a conocer los restos que el frente de Aragón dejó en el territorio:<sup>17</sup>

— Posición de Santa Quiteria. Localizada junto a la ermita del mismo nombre, al norte de la sierra de Alcubierre, fue un enclave estratégico que contaba con un observatorio en inmejorables condiciones para planificar ataques y defensas.

<sup>16</sup> Lasheras (2109a).

<sup>17</sup> <https://turismolosmonegros.org/guerra-civil>

- Refugio antiaéreo de la Cueva del Castillo. Situado en el núcleo urbano de Monegrillo, sirvió de refugio a los habitantes de la localidad durante los bombardeos. Las aviaciones francesa, alemana e italiana lo utilizaron como banco de pruebas para la Segunda Guerra Mundial.
- Aeródromo Alas Rojas. Entre Sariñena y Albalatillo se sitúan los restos de uno de los aeródromos del sector republicano de mayor importancia del frente aragonés. Cerca de allí, en la carretera HU-V-8301, se han recuperado trincheras de hasta treinta metros de longitud.
- Búnker de Lanaja. En la carretera de Cantalobos, a doscientos metros del desvío de la A-129, encontramos una gran estructura que formó parte del conjunto denominado *Línea Lenin*.
- Centro de Interpretación de la Guerra Civil. Ubicado en la localidad de Robres, permite realizar una reflexión acerca del conflicto bélico a través de documentos, paneles, objetos de la época, uniformes y armamento.
- Red de trincheras. A partir de testimonios escritos como el de Eric Arthur Blair, *George Orwell*, y de libros posteriores que documentan su estancia en Aragón o analizan el impacto de la Guerra Civil en la comunidad y sus comarcas, así como de la información recopilada al visitar las redes de trincheras y consultar diferentes páginas web y artículos de prensa, es posible entender mejor cómo cambió la vida en la localidad y en el municipio durante la contienda debido a su cercanía al frente. Hoy en día las posiciones de la Loma Orwell y San Simón han sido restauradas y cada año son visitadas por cientos de turistas.

Camino de Huesca, en el último tramo,  
 última barrera para nuestro honor,  
 tan tiernamente pienso en tí, mi amor,  
 como si estuvieras a mi lado.  
 Y, si la suerte acaba con mi vida  
 dentro de una fosa mal cavada,  
 acuérdate de toda nuestra dicha;  
 no olvides que yo te amaba.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> John Cornford, "Poem to Margot Heinemann" (Huesca, 1936), trad. de José Agustín Goytisolo.



*Lugares de localización de restos de la Guerra Civil en Los Monegros. (Elaboración propia)*

Cinco cosas son importantes en la guerra de trincheras: leña, comida, tabaco, velas y el enemigo. En invierno, en el frente de Zaragoza, eran importantes en ese orden, con el enemigo en un alejado último puesto.<sup>19</sup>

La mayor parte de los esfuerzos de reconstrucción y rehabilitación, importantes y necesarios para contextualizar un periodo significativo de nuestra historia, así como la gran cantidad de estudios e investigaciones disponibles, se centran en las diferentes redes de trincheras colocadas a lo largo de la sierra y no en las localidades que conocieron de primera mano las consecuencias de la guerra.

Las infraestructuras militares con las que la comarca de Los Monegros ha tratado de dinamizar el turismo en la zona ayudan a conocer la vida de los soldados en el frente. Sin embargo, la huella que dejó la guerra en las pequeñas localidades al alterar la vida cotidiana de sus habitantes, que vieron como sus hogares se transformaban en cuarteles, cárceles y hospitales, ha sido relegada a un segundo plano.

El interés de este estudio se encuentra en la catalogación de lo que durante los años del conflicto ocurrió en el mismo pueblo y el análisis de cómo afectó directamente a su estructura, sus gentes y su arquitectura.

La realidad es que a día de hoy estos relatos, sobre todo en los núcleos de menor población, sobreviven únicamente gracias al interés y a los testimonios de algunos vecinos, ya que el patrimonio arquitectónico y urbanístico ha sido víctima del paso del tiempo. Esto, unido a la dejadez de muchos de los actuales propietarios y a la falta de recursos, ha hecho que todos esos elementos, de gran valor patrimonial, estén en un estado cercano a la ruina.

En el caso de Alcubierre llama la atención cómo cada año cientos de personas se acercan a las zonas de trincheras para asistir a recreaciones de lo que los soldados vivieron en ellas, pero en esas visitas no se realiza ninguna mención de la vida desarrollada en la localidad.

La rehabilitación del patrimonio arquitectónico vinculado a la Guerra Civil constituye una oportunidad de futuro para la localidad. Frente a la tendencia a restaurar exclusivamente trincheras o posiciones militares, la investigación propone una mirada integral que incluya también la arquitectura civil transformada por el conflicto.

---

<sup>19</sup> Orwell (1938: 17).

La recuperación de esos espacios no solo preservará la memoria colectiva, sino que puede convertirse en motor de desarrollo rural.

No obstante, Alcubierre no deja de ser una de las numerosas localidades, tanto de la comarca (Bujaraloz, Lanaja...) como de todo Aragón y toda España, en las que muchas casas fueron ocupadas y cuyos relatos se están olvidando, perdiéndose así un pedazo de nuestra historia.

La catalogación y la puesta en valor de este tipo de patrimonio son solo el comienzo de una posible investigación más amplia que permita a los núcleos rurales potenciar un tipo de turismo por el que se está apostando desde las Administraciones y los Gobiernos y que ayude a revitalizar pequeñas localidades que jugaron un papel fundamental en el día a día de España durante la Guerra Civil.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCARAZO GARCIA, Luis Alfonso, *et alii* (2007), *Guerra Civil en Aragón*, v: *Huesca: "el cerco"*, Zaragoza, Delsan.
- BENITO MOLINER, Manuel (2009), *Orwell en las tierras de Aragón*, Sariñena, Sariñena Editorial.
- LASHERAS, Alberto (2015), "La sierra de Alcubierre", en *Os Monegros* [blog] <<https://osmonegros.com/2015/08/20/la-sierra-de-alcubierre>>.
- (2019a), "Alcubierre, última parada camino a la primera línea de fuego", en *Os Monegros* [blog] <<https://osmonegros.com/2019/02/03/alcubierre-ultima-parada-camino-primera-linea-de-fuego>>.
- (2019b), "Florentina Casamayor Giménez, la comadre de Alcubierre", en *Os Monegros* [blog] <<https://osmonegros.com/2019/01/13/florentina-casamayor-gimenezla-comadre-de-alcubierre>>.
- MAESTRO TEJADA, José Ángel (1999), "La Guerra Civil en Los Monegros", *Montesnegros*, 23, p. 22.
- MARÍN GAVÍN, Sixto (2018), *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*, Huesca, DPH.
- MARTÍNEZ DE BAÑOS CARRILLO, Fernando (2009), *Vestigios de la Guerra Civil en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- MATEO CABALLERO, Roberto (2008), *Las batallas de Lanaja*, [Grañén], Comarca de Los Monegros.
- MONREAL Y TEJADA, Luis (1999), *Arte y guerra civil*, Huesca, La Val de Onsera.
- NADAL DE BENITA, Javier (2021), *El patrimonio arquitectónico contra la despoblación*, trabajo de fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid.
- NAVAJAS CORRAL, Óscar, y Jaime GONZÁLEZ FRAILE (2017), "Turismo en espacios de conflicto: análisis de la puesta en valor del patrimonio de la Guerra Civil Española en la Comunidad de Madrid", *Methaodos*, 5 (1), pp. 155-172.
- ORWELL, George (1938), *Homage to Catalonia* (trad. esp. de Carlos Pujol, *Homenaje a Cataluña*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996).

- PARDO LANCINA, Víctor (2006), “Tras los pasos de Orwell en la sierra de Alcubierre”, *La Magia de Viajar por Aragón*, 15, pp. 38-45.
- (2009), “La estela de George Orwell”, *La Magia de Viajar por Aragón*, 51, pp. 66-73.
- QUINTANA VELILLA, Celia, y Laura ROMEO VILLANUEVA (2015), “Comarca aragonesa de Los Monegros: ‘MonegrosLife, S. L.’”, trabajo de fin de grado, Universidad de Zaragoza.

### Páginas web

- Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu) <<https://culturadearagon.es/archivos/archivo-historico-provincial-de-huesca>>.
- Biblioteca del Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA) <<https://www.iea.es/biblioteca>>.
- Centro de Desarrollo de Los Monegros <<http://www.cedermonegros.org>>.
- Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG) (centro de descargas) <<https://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/index.jsp#>>>.
- Consejo Comarcal de Los Monegros <<https://www.comarcaacomarca.com/comarca-los-monegros>>.
- Foro Ciudad: habitantes de Alcubierre <<https://www.foro-ciudad.com/huesca/alcubierre/habitantes.html>>.
- Foro Ciudad: habitantes de Lanaja <<https://www.foro-ciudad.com/huesca/lanaja/habitantes.html>>.
- Foro Ciudad: habitantes de Robres <<https://www.foro-ciudad.com/huesca/robres/habitantes.html>>.
- Infraestructura de Conocimiento Espacial de Aragón (ICEARAGON) <<https://icearagon.aragon.es/atlas/Aragon/info/poblacion/poblacion-residente/poblacion-total-comarcal-provincial>>.
- Instituto Nacional de Estadística (INE) <<https://www.ine.es>>.
- Monegros Turismo <<https://turismolosmonegros.org>>.
- Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA): catálogo de patrimonio arquitectónico aragonés <[http://www.sipca.es/censo/busqueda\\_simple.html](http://www.sipca.es/censo/busqueda_simple.html)>.
- Sede Electrónica del Catastro <<https://www.sedecatastro.gob.es>>.

### Otros recursos utilizados

- Entrevista a Alberto Lasheras, vecino de Alcubierre.
- Entrevista a Carlos Ventura, secretario del Ayuntamiento de Alcubierre.
- Plan General de Ordenación Urbana de Alcubierre.
- Visita al Centro de Interpretación de la Guerra Civil de Robres.
- Visita a la red de trincheras de Las Tres Huegas.
- Visita a la red de trincheras de la Ruta Orwell.



EL BALDAQUINO DE LA IGLESIA DE SAN SALVADOR  
DE MURILLO DE GÁLLEGO (1791-1792), UN PROYECTO CLASICISTA  
DEL ARQUITECTO ILUSTRADO AGUSTÍN SANZ  
EN LA ESTELA DE VENTURA RODRÍGUEZ, I: ESTUDIO HISTÓRICO<sup>1</sup>

Javier MARTÍNEZ MOLINA\*

**RESUMEN** En este artículo se estudia el magnífico baldaquino clasicista diseñado por el destacado arquitecto ilustrado aragonés Agustín Sanz Alós en 1791-1792 para la iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego. En él se tratan aspectos como los antecedentes del proyecto, su encargo, su diseño o su problemático devenir posterior hasta quedar abandonado y sin ejecutar. El análisis artístico del baldaquino se abordará en una segunda parte del estudio, que se publicará en el siguiente número de *Argensola*.

**PALABRAS CLAVE** Arquitectura. Mobiliario litúrgico. Ilustración. Siglo XVIII. Clasicismo. Baldaquino. Murillo de Gállego. Iglesia parroquial de San Salvador. Agustín Sanz. Ventura Rodríguez.

**ABSTRACT** This article studies the magnificent classicist baldachin designed by the prominent Aragonese enlightened architect Agustín Sanz Alós in 1791-1792

---

\* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. javimat@unizar.es

<sup>1</sup> Este artículo tendrá continuidad en otro, que se publicará en el siguiente número de la revista *Argensola*, en el que se abordará la segunda parte del estudio, dedicada al apartado de análisis artístico.

for the parish church of San Salvador in Murillo de Gállego. It addresses aspects such as the project's background, its commission, its design, and its problematic subsequent development until it was abandoned and not executed. The artistic analysis of the baldachin will be addressed in a second part of the study, to be published in the next issue of *Argensola*.

**KEYWORDS** Architecture. Liturgical furniture. Enlightenment. 18<sup>th</sup> century. Classicism. Baldachin. Murillo de Gállego. Parish church of San Salvador. Agustín Sanz. Ventura Rodríguez.

### EL DETERIORO DEL VIEJO RETABLO MAYOR Y LA NECESIDAD DE SU SUSTITUCIÓN

El viejo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego —importante localidad prepirenaica del viejo reino de Aragón emplazada sobre un escarpado promontorio en la orilla derecha del río Gállego, frente a la singular formación rocosa de los Mallos de Riglos, y perteneciente en la centuria dieciochesca al corregimiento de las Cinco Villas en lo administrativo y judicial y a la diócesis de Jaca en lo eclesiástico— había llegado a la penúltima década del siglo XVIII en un estado de deterioro tan avanzado que se hacía obligatoria su sustitución por uno nuevo. Ello consta en el decreto de la visita pastoral que el nuevo obispo de Jaca, el carmelita fray José Antonio López Gil (Tembleque, Toledo, 1729 – Jaca, Huesca, 1802), cursó al templo a mediados de junio de 1787. En dicho decreto, fechado el 16 de junio y publicado el 18, el prelado, por cuanto era “de primera necesidad hazer en esta yglesia un tabernáculo y altar mayor decente y que corresponda a su magnificencia”, ordenó la retención de 25 escudos o libras jaquesas (470 reales y 20 maravedís de vellón) a cada uno de los beneficiados que en lo sucesivo ingresaran en el capítulo eclesiástico de la parroquia con el fin de financiar dicho proyecto y añadió:

se harán también otras aplicaciones y podrán hazerse algunas llegas y plegarias exortando y animando los enunciados retor y beneficiados el celo de sus feligreses para que contribuian con sus limosnas a tan laudable obgeto, lo que por nuestra parte les encargamos y pidimos encarecidamente y concedemos quarenta días de yndulgencia a todos los que concurieren con alguna limosna.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado a instancia del Ayuntamiento y Junta de Propios del lugar de Murillo de Gállego, Reino de Aragón, sobre la construcción de un retablo y tabernáculo para su yglesia...”, ff. 6r-7r (decreto de la visita pastoral del 16 de junio de 1787).



*Vista general de Murillo de Gállego con los Mallos de Riglos de fondo. En lugar preeminente se observa la iglesia parroquial de San Salvador. (Foto: Turismo Hoya de Huesca)*



*Vista exterior de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, destacado edificio románico de los siglos XI-XII. (Foto: Javier Martínez Molina)*



Retrato idealizado de fray José Antonio López Gil, obispo de Jaca. *Autor desconocido, ca. 1858-1870. Óleo sobre lienzo. (Palacio Episcopal de Jaca)*

### **EL IMPULSO DEL PROYECTO PARA CREAR UN NUEVO RETABLO MAYOR Y EL RECHAZO DE LA PROPUESTA DEL MAESTRO DORADOR JOAQUÍN ARTIGAS**

A pesar de las disposiciones del obispo de Jaca, la iniciativa de crear un nuevo retablo mayor para la iglesia de Murillo de Gállego no se puso en marcha de inmediato, fundamentalmente debido a la inacción del párroco y a la falta de apoyo de la corporación municipal entonces en el cargo. Sin embargo, ya muy avanzado el año 1790 las circunstancias cambiaron radicalmente: el nuevo Ayuntamiento de Murillo de Gállego, presidido por el infanzón Francisco de Gállego y Ximénez de Cenarbe (Murillo de Gállego, Zaragoza, 1738 – ?), resolvió impulsar el proyecto decididamente. Lo primero que hizo al respecto fue buscar un profesional para visurar el viejo altar mayor, que probablemente

sería de estilo gótico,<sup>3</sup> y elaborar el diseño del nuevo. El elegido fue, paradójicamente, un artífice de escasa valía activo sucesivamente en las localidades aragonesas de Ejea de los Caballeros y Huesca: el maestro dorador Joaquín Artigas (? – Huesca, 1809), quien, a pesar de intitularse a sí mismo también como *arquitecto*, no era ni siquiera carpintero con titulación gremial, aunque sí ejercía como tal de manera esporádica.<sup>4</sup>

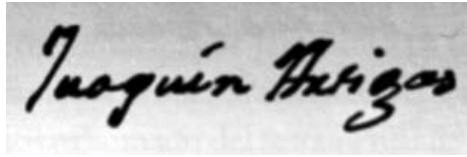
El mencionado Joaquín Artigas, tras visurar el viejo retablo mayor como perito nombrado por el Ayuntamiento, “con arreglo al decreto de visita del Ylustrísimo señor Obispo de Jaca”, y ocuparse por encargo de aquel de la traza y el presupuesto del nuevo altar mayor que debía sustituirlo, rubricó el 18 de noviembre de 1790, en la propia villa de Murillo de Gállego y a requerimiento del consistorio, un informe en el que expuso: “dicho retablo mayor se halla enteramente y del todo derruido y amenazando con una continua ruina por hallarse enteramente querado y sin la menor seguridad y estar cayendo varias piezas de él, y por su antigüedad es imposible el poderlo asegurar ni reparar”. En el citado informe manifestó también que, en vista del deplorable estado del viejo altar mayor, había elaborado el diseño para crear uno nuevo, el cual adjuntaba, y se comprometía a ejecutarlo:

con las cuatro columnas de piedra y lo demás de madera, encristalado el sagrario y dorado todo el resto de la obra, por precio de mil y nuevecientos escudos [1900 libras jaquesas, o 35 763 reales y 24 maravedís de vellón], cuias obras me obligo construir en el término de dos años verificada su aprobación y hecha la correspondiente obligación. Y su pago deberá hazerse del sobrante de primicia que, según se me a informado, será trescientas libras jaquesas [5646 reales y 31 maravedís de vellón] por año.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> En la actualidad el viejo retablo mayor no se conserva, salvo que se corresponda con el notable altar protobarroco con retazos tardomanieristas que ocupa el testero del brazo del transepto del lado del evangelio del templo, lo que parece harto improbable dados su cronología, su advocación, su presencia, su calidad y su buen estado de conservación, todo ello discordante con lo afirmado por el obispo de Jaca, las autoridades municipales y el perito que lo visuró en 1790, quienes describieron el citado retablo mayor como una obra muy antigua y deteriorada. Tampoco parece probable que en origen pertenecieran a él, a tenor de su reciente cronología, las piezas de mazonería churriguerescas de notable porte que conforman un deslavazado altar colateral ubicado en el lado de la epístola de la nave central. Más visos de haber formado parte del antiguo retablo mayor, aunque remotamente dada su escasa antigüedad relativa, tienen cuatro tablas manieristas de apreciable calidad que actualmente cuelgan de las paredes del coro, situado a los pies de la citada nave central. *Ibidem*, ff. 4r-v (informe del 18 de noviembre de 1790), 4v-6r (memorial del 2 de diciembre de 1790) y 6r-7r (decreto de la visita pastoral del 16 de junio de 1787).

<sup>4</sup> Sobre Joaquín Artigas, véase Costa (2013: 53-58).

<sup>5</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, f. 4r-v (informe del 18 de noviembre de 1790).



*Firma del maestro dorador Joaquín Artigas. (Foto: Javier Costa Florencia)*

Una vez recabado el informe y preparada la restante documentación técnica por Joaquín Artigas, el Ayuntamiento de Murillo de Gállego acordó dirigir un extenso memorial a Antonio Ximénez Navarro (Arnedo, La Rioja, 1733 – Burgos, ca. 1806), intendente general de Aragón,<sup>6</sup> por mediación de Cecilio López de Artieda y Español de Niño, corregidor de las Cinco Villas, con el fin de lograr la aprobación oficial de su proyecto de crear un nuevo retablo mayor y conseguir la asignación oficial de fondos para su ejecución. El memorial, fechado el 2 de diciembre de 1790, fue rubricado finalmente, para amplificar su efecto, por las principales fuerzas vivas de la localidad con intereses en el asunto, tanto municipales como eclesiásticas: el consistorio como tal, su Junta de Propios, los diputados del común y el clavario del capítulo eclesiástico. En él, los firmantes, encabezados por el alcalde Francisco de Gállego, expusieron:

por ser de los más antiguos el retablo mayor de la yglesia parroquial, a llegado ya al estremo de que se han cayó ya algunos pedazos de su armazón, de forma que, con noticia de esto y de haverlo visto, se mandó desazer y quitar en la última Santa Visita, y precaber también todo riesgo, mandando al mismo tiempo al dicho aiuntamiento que se practiquen las diligencias para executar otro nuevo conforme lo requiere el templo y el frontis donde se ha de colocar.

---

<sup>6</sup> Antonio Ximénez Navarro y Ocio, natural de la ciudad riojana de Arnedo, era hijo de los señores de la villa de Rodezno, Miguel Hernando Ximénez Navarro Acedo y María Francisca de Ocio y Salamanca, poseedores de importantes mayorazgos. Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén desde 1753, tras ocupar diversos cargos en la Administración borbónica desde ese mismo año (oficial noveno de la Secretaría del Despacho de Guerra, secretario de las embajadas españolas de La Haya y San Petersburgo, intendente general de las provincias de Palencia, Segovia y Burgos...), el 20 de enero de 1780 fue nombrado “Intendente del Ejército y Reyno de Aragón”, cargo cuyo título, que llevaba aparejada la subdelegación de rentas generales de aquel reino, le fue expedido dos días después. Ocupó el puesto durante un periodo muy largo, hasta febrero de 1796, cuando fue promovido a consejero del Consejo de Guerra, del que se jubiló en noviembre 1805. Falleció hacia 1806 en Burgos. Era hermano de Miguel Ximénez Navarro, que fue nombrado I conde de Rodezno por Carlos IV en 1790. Véase Andújar (1996: 222-223) y Mayoralgo (2008: 313).

Señalaron también los exponentes que, para verificar la creación de ese nuevo altar mayor que debía remplazar al viejo, habían llamado a Joaquín Artigas, “maestro escultor y dorador”, quien había formado y entregado “el diseño o dibujo que, con la relación por menor de su coste”, acompañaba a esa representación.<sup>7</sup>

Los firmantes del memorial culminaron su exposición explicando el sistema de financiación que proponían para la obra, muy distinto al estipulado por el obispo de Jaca en el decreto de su visita pastoral y mucho más viable. Este se basaba principalmente en la asignación temporal del sobrante de la primicia, que a su juicio era uno de los mejores propios que tenía la villa —estaba agregada a dichos propios—, pues estaba arrendada en 688 libras jaquesas (12 950 reales y 8 maravedís de vellón) anuales, aunque de esa cantidad debían detraerse 315 libras (5929 reales y 8 maravedís) para la dotación de la iglesia parroquial y “las siete filiales de las aldeas” (hasta 1789 se habían detraído anualmente solo 265 libras, o 4988 reales y 3 maravedís, habiéndose aumentado la dotación en 1790, por orden del Consejo de Castilla, en 50 libras, o 941 reales y 5 maravedís, atendida la “miseria” en que se hallaban las referidas parroquias). Restada esa cantidad, quedaría cada año un pingüe sobrante de 373 libras (7020 reales y 33 maravedís), sobrante que hasta entonces había ayudado en su mayor parte a la luición de los “créditos contra el común” y al pago de otros gastos extraordinarios pero que ahora se dedicaría a costear, junto al resto del remanente de los propios si fuera necesario, la creación del nuevo retablo mayor. Por último, en vista de todo lo expuesto, los firmantes del memorial solicitaron al intendente que hiciera presente su propuesta económica al “Real Consejo”, es decir, al Consejo de Castilla, a efecto de que este concediera su facultad para la pronta ejecución del citado gasto, que resultaba de gran trascendencia por afectar al “culto divino y ser el altar de preferente atención” al celebrarse en él los “divinos oficios”, en el convencimiento de que con el sobrante de los propios del año en curso y de los dos siguientes, aunque en el inmediato se pagara a los acreedores censalistas, habría caudal suficiente, pues este ascendería en tres años a 1970 libras (37 081 reales y 11 maravedís) y el coste del nuevo altar mayor solo llegaría, según el cálculo de Artigas, a 1900 libras (35 763 reales y 24 maravedís). No obstante, matizaron que, si eso no pareciera bien, “sacado el tanto de el de año por ser

---

<sup>7</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 4v-6r (memorial del 2 de diciembre de 1790).

luición de atrasos”, para lo restante que quedara de satisfacer se podría “separar del sobrante de primicia hasta estar satisfecha toda la cantidad del mencionado retablo”.<sup>8</sup>

Tras recibir el memorial municipal para el intendente general de Aragón, el corregidor de las Cinco Villas, teniendo en cuenta que, según las “seguras noticias” de que disponía, era “cierta y urgente la necesidad de la nueva construcción de retablo mayor”, escribió un oficio el 11 de diciembre de 1790 a Antonio Ximénez Navarro, haciéndole llegar no solo el citado memorial, sino además la traza y el cálculo de costes del nuevo altar mayor elaborados por Joaquín Artigas, que también le habían sido enviados. El intendente, en vista de todo ello, mandó abrir de inmediato un expediente recabando toda la documentación recibida y haciendo constar el decreto de la visita pastoral del obispo de Jaca en que este dispuso la creación del nuevo retablo mayor. Ordenó también que se pasaran oficios al Ayuntamiento y a la Junta de Propios de Murillo para que estos determinaran la cantidad que aportarían a la construcción del citado altar mayor y para que contactaran con los perceptores de los diezmos de la localidad a fin de tantear su posible contribución a la obra. Sus contestaciones, así como toda la documentación previa, debían hacerse llegar al contador principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, para que diera su dictamen al respecto.<sup>9</sup>

Al conocer los designios del intendente, el Ayuntamiento de Murillo de Gállego, incluida su Junta de Propios, se puso en contacto con los perceptores de los diezmos de la localidad, entre ellos el obispo de Jaca, a quien escribió un oficio el 16 de diciembre de 1790 con el fin de informarle de los avances realizados para dar cumplimiento al decreto de su visita pastoral de 1787. Así, le expuso que las anteriores corporaciones municipales no cumplieron con la orden de su santa visita de que “se hiziese retablo maior o tabernáculo por ser la necesidad mui urgente”, lo que había enmendado la actual mandando hacer una visura del viejo altar mayor, de resultas de la cual se habían encargado el diseño y el presupuesto de un nuevo retablo mayor, dado que se había comprobado que el viejo se “estaba cayendo y expuesto a suceder una desgracia por ser mucha su elebación y estar toda la madera corrompida”. También le hizo saber que, tras la realización del diseño y el presupuesto, había hecho llegar un memorial al

---

<sup>8</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 4v-6r (memorial del 2 de diciembre de 1790).

<sup>9</sup> *Ibidem*, ff. 6r (oficio del 11 de diciembre de 1790 y orden de ca. 13 de diciembre de 1790) y 7r-9r (oficio del 16 de diciembre de 1790).



*Escudo de armas de Antonio Ximénez Navarro, intendente general de Aragón.  
(Foto: Javier Martínez Molina)*

intendente, quien, entre otras cosas, le había ordenado que pasara oficio a los perceptores de los diezmos de la villa, motivo por el cual le escribía al ser él uno de ellos, en concreto para que se sirviera decirle al Ayuntamiento “lo que le pareciere y fuere de su agrado”. El consistorio aprovechó su oficio para hacerle saber también al obispo la miseria en que se hallaban la sacristía de la parroquial de Murillo y las de las iglesias de sus siete aldeas (Ardisa, Erés, Puendeluna, Miramonte, Piedratajada, Santa Eulalia y Estronad) en cuanto a ornamentos y ropa blanca.<sup>10</sup> Por último, culminó su carta pun-

<sup>10</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 7r-9r (oficio del 16 de diciembre de 1790). La miseria de ornamentos y ropa blanca se debía en buena medida a que “los que debían las joyas a la sacristía desde sus ingresos de racioneros enteros hasta entonces” no habían pagado todavía lo que les correspondía, desobedeciendo lo estipulado en el decreto de la visita pastoral de 1787, motivo por el cual el Ayuntamiento había acudido al Tribunal Eclesiástico de Uncastillo, el que había mandado embargar las rentas a los beneficiados deudores, que eran el rector y tres racioneros. El consistorio informó al obispo de que en cuanto se verificaran dichos pagos acudiría a cubrir la primera necesidad, que era la de albas para la misa.

tualizando que hacía unos años ya estuvo “combenido hazer el retablo mayor y dorarlo, pero al tiempo de ejecución mandó el Real Consejo poner la primicia en los Propios, dexando las yglesias con la dotación tan reducida”, y matizando que consideraba la primicia el mejor fondo para financiar el nuevo retablo mayor por ser esta muy pingüe.<sup>11</sup>

El apoderado del obispo de Jaca respondió muy pronto, el 18 de diciembre de 1790, agradeciendo en nombre de este el celo con el que el Ayuntamiento de Murillo de Gállego promovía la “obserbancia de los mandatos que dexó en su santa personal visita” e informando de que el prelado sentía no tener por el momento “facultades” para contribuir a la creación del nuevo retablo mayor como quisiera. Comunicó también que este creía que con la primicia, que era lo primero con lo que debía mantenerse la fábrica, podría haber suficiente caudal para costear la obra, y añadió:

en caso de necesidad probada en que deben ser comprehendidos los perceptores de décimas, el capítulo eclesiástico es el diezmador principal, y si este, con la debida ynstrucción y conocimiento, tubiere a bien el contribuir, se comprometerá a su determinación, contribuyendo Su Ylustrísima a proporción en términos correspondientes después de haver pagado y satisfecho sus deudas.<sup>12</sup>

El Ayuntamiento de Murillo remitió sin pérdida de tiempo a la Intendencia General de Aragón el oficio del obispado de Jaca junto a los del resto de los perceptores de los diezmos de la villa y quedó a la espera de una resolución. Sin embargo, por un motivo desconocido, aunque relacionado sin duda con una cierta desconfianza previa de la corporación municipal hacia el intendente Ximénez Navarro, el consistorio pronto comenzó a impacientarse y a dudar del interés de este en dar una respuesta efectiva a su solicitud. Es más, apenas un mes después, el 23 de enero de 1791, el Ayuntamiento y la Junta de Propios realizaron una maniobra administrativa inexplicable y carente de toda lógica: saltándose el protocolo establecido, se dirigieron directamente al Consejo de Castilla, lo que suponía soslayar al intendente y poner en entredicho a él y a las propias diligencias que estaba practicando desde Zaragoza. Le achacaban una inacción de alrededor de mes y medio tras haberle remitido los oficios de los perceptores de los diezmos relativos a su posible contribución a la obra, e incluso una supuesta retención

<sup>11</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 7r-9r (oficio del 16 de diciembre de 1790) y 54r-57r (memorial del 11 de noviembre de 1805).

<sup>12</sup> *Ibidem*, f. 9r-v (oficio del 18 de diciembre de 1790).

del expediente. En concreto, escribieron un memorial al Consejo de Castilla en el que hacían hincapié en los atrasos y las dilaciones que había sufrido el proyecto y explicaban todos los detalles de la solicitud:

promovida hace más de tres años [...] en consecuencia de un mandato expreso de la santa visita personal de dicho Reverendo Obispo y radicada últimamente en la Yntendencia de este reyno, para que en la yglesia parroquial de la propia villa se quite el actual retablo mayor, que está absolutamente indecentíssimo y ruinoso, y para que en su lugar se haga y coloque el nuevo, de que hay diseño y razón del coste, construiéndose del caudal de los Propios de la villa, que en grande parte se componen de la primicia de los fieles del pueblo, agregada a los mismos Propios y afecta de tal modo a la reparación y demás urgencias de la yglesia.<sup>13</sup>

El Ayuntamiento y la Junta de Propios atribuían la dilación, en gran medida, a que la ejecución de lo mandado en el decreto de la visita pastoral de 1787 se había dejado en manos del párroco, José Jiménez, el cual había “mirado el negocio con la inacción sensible”, a pesar de que la iglesia era “de las magnificas del partido, con una arquitectura regular”, y sobre todo era “la santa casa del Señor”, permitiendo que permaneciera “como retablo mayor un altar de diformidad e indecencia del que existe, de maderas viexísimas, queradas y podridas, y que siendo al propio tiempo, como lo es, de una mole muy grande, amenaza ruina por instantes”. Por todo ello, y ante la supuesta pasividad que percibían en el intendente, habían recurrido directamente al Consejo y le habían remitido los antecedentes para que conociera “la verdad y necesidad de este recurso para que dicha solicitud se realice cuanto antes” y para que diera su aprobación a que del caudal de propios se retuviera la cantidad correspondiente para sufragar el coste del nuevo retablo mayor, empezando ya desde ese mismo año a retener “a lo menos” el sobrante que dejaba la primicia a favor de los propios, sobrante que ascendía anualmente a 373 libras jaquesas (7020 reales y 33 maravedís de vellón) limpias, para lo cual los censalistas debían padecer la “corta suspensión” que era precisa para acopiar dicho caudal. Al mismo tiempo, pidieron al Consejo que providenciara lo que tuviera por conveniente para que el intendente despachara “con la mayor brevedad el referido asunto sobre construcción del retablo mayor” de la villa “a expensas de las rentas primiciales agregadas a su ramo de Propios”, como asimismo

---

<sup>13</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 10r-11v (memorial del 23 de enero de 1791).

que dicho Consejo mandara que, por las razones expresadas, se suspendiera “el pago que tocaba de atrasos de los censalistas”.<sup>14</sup>

El Consejo de Castilla pasó de inmediato el controvertido memorial de las autoridades municipales de Murillo de Gállego a dictamen de su fiscal, quien resolvió que dichas autoridades municipales podían “usar de su derecho” donde más les conviniera, es decir, tanto en el Consejo como en la Intendencia, en todo lo relativo al recurso para que el intendente remitiera el expediente sobre la construcción del nuevo retablo mayor y se suspendiera la luición de atrasos. Dicho dictamen fue comunicado al intendente Ximénez Navarro el 16 de febrero de 1791. Se encargó de ello, en nombre del Consejo, el contador general de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, a quien respondió Ximénez Navarro solo tres días después, el 19 de febrero. En su carta, el intendente le manifestó amablemente haber quedado enterado del dictamen del fiscal, pero aprovechó para matizarle que él no había retenido el expediente, sino que este se hallaba “en poder del arquitecto y académico de la de San Fernando don Agustín Sanz”, y le explicaba el motivo: “por que el plan del retablo se halla reprovado y mandado forme otro de nuevo, a cuio fin ha pedido varias noticias al pueblo y este aún no se las ha comunicado, de forma que la detención está en el mismo Ayuntamiento y Junta de Propios, lo que se servirá Vuestra Señoría hacer presente al señor fiscal”.<sup>15</sup>

### EL ARQUITECTO ILUSTRADO AGUSTÍN SANZ, DISEÑADOR DEL NUEVO RETABLO MAYOR CON FORMATO DE BALDAQUINO O TABERNÁCULO

Efectivamente, el expediente obraba por aquel entonces en poder del prestigioso arquitecto ilustrado Agustín Sanz Alós (Zaragoza, 1724-1801),<sup>16</sup> el más importante e

<sup>14</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 10r-11v (memorial del 23 de enero de 1791).

<sup>15</sup> *Ibidem*, f. 13r (carta del 19 de febrero de 1791).

<sup>16</sup> Agustín Sanz Alós llegó a ser, por derecho propio, el máximo exponente de la arquitectura del periodo de la Ilustración en Aragón y, en consecuencia, uno de los principales responsables de la profunda renovación que durante la segunda mitad del siglo XVIII experimentó la anquilosada arquitectura aragonesa, que mediada dicha centuria se enmarcaba todavía, a imagen y semejanza del resto de la española, en la línea de un Barroco pleno, exuberante y castizo, muy alejado aún de los nuevos principios ilustrados de racionalidad, sencillez y funcionalidad. En concreto, Sanz fue el máximo representante en Aragón de la corriente barroca clasicista o académica, de claras resonancias italianas, especialmente de raíz barroca romana, que dominó las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid hasta comienzos de la última década del siglo XVIII y que se difundió en tierras aragonesas a partir del gran foco irradiador en que se convirtió la profunda reforma

influyente de Aragón, que a sus sesenta y seis años, una notable edad para la época, se encontraba en su cénit profesional, en una fase ya muy avanzada de su carrera, a punto de iniciar su etapa creativa final o de madurez, desarrollada entre 1792 y 1801.<sup>17</sup> En él había recaído la misión de revisar el proyecto de Joaquín Artigas por ser desde hacía casi dos décadas el arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón y por tanto el encargado de visurar los diferentes proyectos arquitectónicos que llegaban a ella.<sup>18</sup> Lo había encontrado mediocre y de muy baja calidad, algo comprensible dada la escasa y tradicional formación, eminentemente práctica, del artífice tanto en arquitectura como en escultura y carpintería —a pesar de las titulaciones que se atribuía—, por lo que se había visto obligado a reprobarlo y a encargarse él mismo de elaborar uno nuevo. Sin duda, ante su avanzada edad y su precario estado de salud, su muy apretada agenda, pero sobre todo ante la lejanía de Murillo de Gállego (el viaje desde Zaragoza requería cuatro jornadas entre ida y vuelta, además de la estancia) y la cierta dificultad del camino que había que recorrer hasta allí, Sanz optó en este caso, en contra de lo que era habitual en él, por no desplazarse personalmente hasta el lugar del encargo para visurar y estudiar *in situ* el sitio concreto donde debía emplazar su obra, tomar las medidas necesarias y recabar los datos precisos para poder elaborar posteriormente

---

del zaragozano templo del Pilar y su nueva Santa Capilla, proyectada en 1750 por el prestigioso arquitecto áulico Ventura Rodríguez Tizón y ejecutada a partir de 1754. De hecho, Sanz fue discípulo directo de Rodríguez, con quien colaboró en las obras del Pilar, y asimiló con coherencia sus enseñanzas y su concepción de la arquitectura, que, no obstante, supo interpretar de manera personal, evolucionando hacia propuestas cada vez más sobrias, sencillas y funcionalistas que se fueron aproximando, ya al final de la centuria, a los nuevos planteamientos neoclásicos que empezaban a difundirse en el ámbito cortesano. El arquitecto zaragozano, a través de sus obras distribuidas por todo Aragón, pero también mediante su sostenido papel docente en la Real Academia de San Luis de Zaragoza y sus entidades precursoras, y los importantes cargos que ejerció al servicio de instituciones públicas (visor y maestro de obras municipal de Zaragoza, arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón y de la Escribanía de Aragón del Consejo de Castilla, arquitecto de confianza en Aragón de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, de la que era académico de mérito desde 1775...), contribuyó decisivamente a configurar y determinar, como principal arquitecto aragonés del último tercio del siglo XVIII, la arquitectura aragonesa en general y la de carácter religioso en particular, en la que destacó (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila, Sariñena...). Véanse aportaciones recientes sobre Agustín Sanz en Martínez Molina (2015, 2023a, 2023b, 2024a, 2024b, 2024c, 2024d y 2024e).

<sup>17</sup> Véase una aproximación a las tres etapas creativas de la trayectoria de Agustín Sanz —etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775), etapa de esplendor creativo (1775-1792) y etapa final o de madurez creativa (1792-1801)— en Martínez Molina (2015).

<sup>18</sup> Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (en adelante, AHPZ), Archivo Ducal de Híjar (ADH), sala III, leg. 107, doc. 1, paquete 2, Respuestas a Su Excelencia, 1774 (carta del 20 de diciembre de 1774).

*Firma del arquitecto Agustín Sanz. (Foto: Javier Martínez Molina)*

sus diseños. No obstante, no es descartable que ya conociera de antes el templo, construido entre los siglos XI y XII y uno de los más singulares y remarcables del románico pleno aragonés, dados los innumerables viajes profesionales que hizo por todo Aragón. Sustituyó la visita por un estudio concienzudo del proyecto de Artigas, del que obtuvo muchos datos que necesitaba, sobre todo referentes a las medidas y a la disposición del espacio y los elementos arquitectónicos en la cabecera de la iglesia. Los datos que le faltaban los recabó por vía epistolar solicitando directamente al Ayuntamiento de Murillo de Gállego que los tomara por él. Paradójicamente, el encargado de obtenerlos para Sanz, por encomienda del consistorio, fue el propio Artigas, que por razones obvias era quien mejor conocía el emplazamiento desde un punto de vista técnico.<sup>19</sup>

Agustín Sanz elaboró los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes para el altar mayor de Murillo de Gállego a lo largo de 1791, en paralelo a los de otras muchas obras, algunas tan importantes como la nueva colegiata de Sariñena. Dada su gran carga de trabajo, tardó alrededor de un año en tener listo el proyecto, pues rubricó toda su documentación, incluidos los diseños, el 13 de enero de 1792. En vez de proyectar un retablo mayor al uso, ya fuera adosado al muro o aislado dejando detrás espacio para el coro, Sanz concibió en este caso un gran baldaquino o tabernáculo exento a modo de templete columnario clasicista, con mesa de altar integrada, que debía disponerse en el centro del monumental ábside románico de planta semicircular, dos niveles de arquerías —la superior de ventanas— y bóveda de cuarto de esfera que

<sup>19</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 13r (carta del 19 de febrero de 1791), 15r-16r (memorial del 15 de abril de 1792), 18r-v (informe del 14 de junio de 1792), 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792) y 33r-34v (memorial del 15 de julio de 1792). Los datos recabados por Agustín Sanz fueron muy precisos, pues, tal y como consta en sus diseños, tenía perfecto conocimiento de la disposición general del ábside semicircular donde debía emplazarse la obra.



conformaba la cabecera de la iglesia de San Salvador. Esta posibilidad, la de optar por un tabernáculo, ya había sido apuntada sagazmente por el obispo López Gil en su visita pastoral de 1787, sin duda por ser la más adecuada desde un punto de vista geométrico para integrar el nuevo altar mayor en un espacio semicircular tan singular como el del gran ábside de la cabecera poniendo en valor a la vez su sobria y monumental arquitectura románica, no exenta de clasicismo, al dejarla perfectamente visible, algo que no se lograría plenamente con un macizo retablo.<sup>20</sup>

El proyecto constructivo redactado por Agustín Sanz, titulado *Proyecto que contiene el modo en que debe construirse el tabernáculo que manifiesta el dibujo adjunto, ideado para altar principal de la iglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, aporta muchos datos técnicos sobre su propuesta arquitectónica, de gran clasicismo y situada en la estela del prestigioso arquitecto cortesano Ventura Rodríguez Tizón (Ciempozuelos, Madrid, 1717 – Madrid, 1785). El tabernáculo o baldaquino debía disponerse “contiguo a la testera del presbiterio, con la separación que contiene la planta”. Dado su gran peso, pues sería en buena parte de piedra, debía estar dotado de su propia cimentación. Así se explica cómo debía hacerse su excavación:

de modo que contenga en general todo su diámetro, inclusive la mesa-altar, con un palmo [19,3 cm] de aumento a la mayor salida para talús, profundizándola asta encontrar terreno firme, desde el qual ha de macizarse dicha excavación asta quatro dedos [6,4 cm] inferior al pavimento del presbiterio con mampostería de piedras sentadas a mano, con buen mortero de cal y arena, y afirmadas con pisón ancho, procurando la mayor firmeza.

Sobre la mampostería que conformaría el cimiento se debían asentar el zócalo, la mesa de altar y su grada, que serían de sillería. Las piezas del zócalo debían tener “tres palmos de tizón y cuatro de línea [58 × 77 cm], poco más o menos”, y las que correspondieran a los sitios donde irían las columnas habían de tener “el aumento necesario para recibir las”: “su altura se ha de componer de dos hiladas sentadas con mortero delgado, a junta cruzada, sin que benga ninguna en los ángulos entrantes que forma con la mesa-altar”. Por su parte, el frente de la mesa de altar tenía que componerse de dos

---

<sup>20</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 6r-7r (decreto de la visita pastoral del 16 de junio de 1787) y 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792); Agustín Sanz, *Dibujo de un altar ideado para el principal de la iglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, 13 de enero de 1792, lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado (AHN, Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, n.º 1675).



*Vistas exterior e interior del ábside central románico de la iglesia de Murillo de Gállego, para el que Agustín Sanz diseñó el baldaquino. (Fotos: Javier Martínez Molina)*

losas de un palmo (19,3 cm) de grueso, “y también su sobrelecho, y de tres su grada, introducidas un palmo devajo de dicha mesa”. Todos los sillares habían de engatillarse con guijarros “como un palmo de largos, embutidos en sus sobrelechos y encarcelados con mortero de cal”, mientras que los senos interiores de la sillería debían macizarse con mampostería de la misma clase que la de los cimientos.<sup>21</sup>

Respecto al pedestal, que había de ser igualmente de sillería, se indica también cómo debía realizarse:

introducido dos dedos [3,2 cm] en general en el zócalo, arreglado a este en quanto a sus despiezos y asiento, sin que benga ninguna junta perpendicular en los netos correspondientes a las columnas, continuando el macizo interior de mampostería asta un palmo [19,3 cm] inferior al sobrelecho de dicho pedestal, en donde ha de acerse un enlosado con losas de un palmo de grueso, sentadas con mortero delgado, que igualen con dicho sobrelecho.

Por su parte, la grada de delante del sagrario debía ser de dos piezas, “embutidas dos de dos en el sobrelecho de la mesa-altar”, mientras que los plintos y basas “de cada dos columnas” habían de ser de una pieza y por sus centros tenían que atravesar “barroncillos de yerro de una pulgada en cuadro [2,14 × 2,14 cm]”, que debían calar tres dedos (4,8 cm) en el pedestal, “emplomados a satisfacción”, y lo mismo en los fustes de las columnas, los cuales habían de ser de una pieza. Toda la referida canteería debía ser “de la piedra de arena de mejor calidad” que se hallara “en las canteras inmediatas a la villa”, es decir, de la misma piedra arenisca de color tostado con que se habían construido el propio templo y buena parte de la arquitectura civil de la localidad, y se tenía que trabajar “con la mayor perfección, pasándola de aspirón por lo exterior con suma igualdad, para imitar sobre ella diferentes mármoles”.<sup>22</sup>

Las restantes partes del baldaquino debían realizarse de madera de buena calidad, y las principales se habían de asegurar del siguiente modo: “el sagrario ha de entrar por sus costados una pulgada [2,14 cm] en caja en el pedestal. La estatua, su trono y repisa será suficiente con estar unidos entre sí”. Los tambores de los capiteles de las ocho columnas, todos de madera, debían ser de una pieza, al igual que los cuatro trozos de entablamento que tenían que sostener por parejas, o lo que era lo mismo,

<sup>21</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792).

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

“el alquitrabe, el friso, la cornisa y banquillo”, cuyas juntas debían encolarse perfectamente y cuyas piezas debían atravesarse con barras de hierro “de una pulgada en cuadro [2,14 × 2,14 cm] y tres dedos [4,8 cm] de espiga, para emplomarlas en el centro de las columnas, engatillando cada dos en el sobrelecho del banquillo con bandas de quatro dedos [6,4 cm] de anchas y quatro líneas [0,7 cm] de grueso”. A estas indicaciones se añadían otras precisiones:

y sobre dichas vandas se an de enchabetar las barras que corresponden a las columnas exteriores, cuyas chabetas quedarán ocultas con los floreros, que estos se an de clavar al banquillo, y las varras que corresponden a las interiores se an de enchabetar por lo superior de las volutas de las cartelas, dejándolas cubiertas, y antes se ha de afianzar a ellas un telar compuesto de quatro barras de un dedo y dos líneas de cuadro [2 × 2 cm], que ha de ir oculto en la cornisilla del dosel. A las cartelas se las ha de embeber por la parte inferior de sus contornos unas correas de yerro clavadas, de dos dedos [3,2 cm] de anchas y dos líneas [0,36 cm] de grueso, sugetándolas con tornillos donde biene el pie de la cruz.<sup>23</sup>

Como era habitual a finales del siglo XVIII, las distintas partes del baldaquino, tanto las de piedra como las de madera, debían pintarse imitando mármoles, jaspes o piedras de distinto tipo, según los casos, o incluso dorarse, aunque el dorado había perdido ya el protagonismo de décadas anteriores y se reservaba para elementos puntuales. Así, en el zócalo había de imitarse la piedra encarnada de Albalate del Arzobispo, “con tres manos al olio, y lo mismo la mesa-altar, sus fondos a piedra berde de Granada que tenga el campo algo claro, dorando a sisa la cruz de medio y molduras de los cantos”. El pedestal debía pintarse imitando piedra de La Puebla de Alborcón, de suave color pajizo, “con sus fondos a la de Alcañiz, dorada como la anterior la moldura que contorna dichos fondos”, mientras que en el sagrario tenía que imitarse “dicha piedra de La Puebla, sus fondos a piedra jabonada, dorando las molduras que los contornan, la puertecilla, el interior, nubes y cordero”. La estatua del Salvador y su trono —de nubes— debían imitar mármol blanco y su repisa se debía dorar “a mate”. También había que dorar “las basas, imitando su plinto inferior a la piedra del pedestal”. Por su parte, las columnas —sus fustes— debían ser “imitadas a un mármol simple, como es la piedra de Albalate, que tira al amarillo, y si pareciese acerlas sin

<sup>23</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792).

estrías”, debían imitar “la piedra de Tortosa”, de característico color rojo, mientras que sus capiteles debían dorarse “a sisa”. En cuanto a los cuatro trozos de entablamento sostenidos por las columnas, el arquitrabe y la cornisa tenían que ir “imitados a la piedra de la Puebla, y el friso al berde claro de Granada”. Por último, “las demás partes de cartelas, dosel, jarrones y cruz” se debían dorar “a mate, bruñendo algunos llanos”. Sanz remató su proyecto constructivo precisando que “todos los imitados a mármoles” debían ir barnizados *a posteriori*.<sup>24</sup>

Los costes de ejecutar el nuevo baldaquino los computó Agustín Sanz de manera exhaustiva y pormenorizada. Los recogió en el cálculo o presupuesto que adjuntó al proyecto constructivo, que aporta también numerosos datos técnicos sobre su propuesta. Así, en lo referente a la cimentación, estipuló que las 30 varas cúbicas (13,8 m<sup>3</sup>) de excavación que serían precisas para abrir los cimientos costarían 6 libras jaquesas (112 reales y 32 maravedís de vellón). A su vez, las 37 varas cúbicas (17 m<sup>3</sup>) de mampostería que serían necesarias para rellenar dichos cimientos, pero también los senos interiores de la sillería, tendrían un importe de 29 libras y 12 sueldos (557 reales y 5 maravedís). Por su parte, la cantería alcanzaría un montante total muy importante, 399 libras, 11 sueldos y 12 dineros (7521 reales y 15 maravedís), cuantía que desglosó en dos partidas. La más abultada de las dos englobaba los 2327 palmos cúbicos (16,73 m<sup>3</sup>) de sillería correspondientes al zócalo, la mesa altar, las gradas y el pedestal, cuyo precio cifró en 262 libras, 15 sueldos y 12 dineros (4946 reales y 15 maravedís). La otra partida de cantería, mucho más reducida en coste, incluía los 456 palmos cúbicos (3,28 m<sup>3</sup>) de sillería relativos a las basas y los fustes de las columnas, cuyo valor estimó en 136 libras y 16 sueldos (2575 reales). Mucho más económicos resultarían los telares de hierro y plomo que eran precisos para conformar la estructura del dosel superior del baldaquino, cuyo montante fijó Sanz en 37 libras y 10 sueldos (705 reales y 29 maravedís).<sup>25</sup>

Las labores de carpintería y escultura en madera, aún a corta distancia de la sillería, conformaban el ámbito más abultado del cálculo elaborado por Agustín Sanz, pues alcanzaban globalmente una cuantía de 423 libras, 17 sueldos y 8 dineros jaqueses (7978 reales y 20 maravedís de vellón), aunque el arquitecto optó por presentarlas desglosadas

---

<sup>24</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

en seis partidas diferenciadas. La primera de esas seis partidas de carpintería y escultura era la referente a la realización de los ocho capiteles de las columnas, cuyo coste fijó Sanz en 116 libras, 17 sueldos y 8 dineros (2199 reales y 32 maravedís). La segunda correspondía al “cornisamento”, es decir, a los cuatro trozos de entablamento que se dispondrían sobre las citadas columnas, cuyo importe estimó en 68 libras (1279 reales y 33 maravedís). Algo más cara resultaba la tercera partida, que englobaba la ejecución de los distintos elementos lígneos del remate del tabernáculo (“cartelas, cruz, dosel, jarrones y colgadas”), pues su precio lo cifraba el arquitecto en 93 libras y 10 sueldos (1759 reales y 32 maravedís). Por su parte, el trinomio “estatua del Salvador, trono y repisa”, cuya ejecución se contemplaba en la cuarta partida de carpintería y escultura, alcanzaría un valor de 106 libras y 10 sueldos (2004 reales y 22 maravedís). Mucho más baratos serían el sagrario y su adorno, que conformaban la quinta partida, pues costarían 34 libras (639 reales y 33 maravedís). La última partida de carpintería y escultura se refería a las escaleritas portátiles de madera que era preciso crear en el trasaltar para poder acceder cómodamente al baldaquino e iluminarlo, que tendrían el moderado precio de 5 libras (94 reales y 4 maravedís). Finalmente, las labores de pintura (imitación de mármoles, dorado y barnizado general), englobadas en una única partida, alcanzarían un importe de 297 libras y 10 sueldos (5599 reales y 29 maravedís), cuantía muy reseñable. Sumando todas las partidas constituyentes, el cálculo de costes del nuevo baldaquino confeccionado por Sanz alcanzó un montante total de 1193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22 457 reales y 22 maravedís de vellón), precio estimado por el arquitecto zaragozano para la ejecución de la obra según sus diseños y su proyecto constructivo.<sup>26</sup>

Agustín Sanz entregó al intendente general de Aragón los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes del nuevo tabernáculo o baldaquino de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego en cuanto los tuvo terminados, es decir, en torno al 13 de enero de 1792. Al poco, el intendente mandó remitir dicha documentación, junto a un informe sobre la financiación de la obra que había encargado al contador

---

<sup>26</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 29r-32r (proyecto y cálculo del 13 de enero de 1792). La cuantía total de 1193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses fue la que indicó Agustín Sanz en su cálculo de costes como suma total de todas las partidas. Sin embargo, parece que incluía un pequeño error, pues la suma de las citadas partidas da en realidad como resultado 1194 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22 475 reales y 29 maravedís de vellón). No obstante, en este estudio mantengo como referencia la cantidad señalada por el arquitecto, por ser esta la que figura en su documentación autógrafa y la que manejaron en su momento las partes implicadas en el proyecto.



*Alzado del baldaquino. Detalle del dibujo de Agustín Sanz de la planta y el alzado del baldaquino de la iglesia de Murillo de Gállego (1792).*

principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, y el resto del expediente, al fiscal del Consejo de Castilla, con quien contactó mediante una carta fechada el 21 de enero dirigida al contador general de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, que actuó de intermediario. En ella, además de informar al contador del proyecto de Sanz y de que la solicitud de Murillo de Gállego contaba con los respaldos de financiación adecuados, comunicó al fiscal que la obra podía costearse “del sobrante de Propios, atendiendo al producto de la primicia”, del que había “suficiente caudal en arcas”, tras “haverse negado los perceptores de los diezmos a concurrir con cantidad alguna”.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 1r-v (carta del 21 de enero de 1792) y 3r (orden de ca. 13/21 de enero de 1792).

El asunto se examinó en el Consejo de Castilla con notable celeridad, de tal manera que solo veinte días después, el 11 de febrero de 1792, el fiscal concedió al Ayuntamiento y a la Junta de Propios de Murillo de Gállego “la competente facultad” con estas condiciones:

que puedan proceder a la construcción del tabernáculo y altar mayor de esta yglesia parroquial con arreglo al plan y condiciones formado por el arquitecto don Agustín Sanz, con quien se pondrán Vuestras Mercedes de acuerdo en la ejecución de la obra, en concepto de que en esta fecha le doy aviso de esta disposición, y sin exceder con pretesto alguno de las 1193 libras, 1 sueldo y 14 dineros, en que se halla regulado su coste, cuya cantidad se havonará en las cuentas de Propios que se presentaren, incluyendo en ellas las justificaciones que corresponden.

El mismo 11 de febrero Juan de Membiela se ocupó de comunicar epistolarmente la buena nueva al intendente Ximénez Navarro, a quien también devolvió el expediente completo, incluida la documentación técnica de Sanz, que solo unos días después, el 17 de febrero, el propio intendente se ocupó de remitir al Ayuntamiento y a la Junta de Propios con una carta orden en la que les comunicó la favorable resolución del Consejo. Al parecer, aprovechó el envío para instar a las autoridades municipales a que se pusieran de acuerdo con Sanz y a que le pagaran sus emolumentos por haber realizado los diseños, el proyecto y el cálculo del nuevo tabernáculo, que se habían fijado en 37 duros (39 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses, o 740 reales de vellón). Se le abonaron poco después.<sup>28</sup>

### **LA GRAVE CONTROVERSA SOBRE LA EJECUCIÓN DEL BALDAQUINO POR EL MAESTRO DORADOR JOAQUÍN ARTIGAS SEGÚN EL PROYECTO DEL ARQUITECTO ILUSTRADO AGUSTÍN SANZ**

Tras tomar conocimiento de la concesión de la facultad para ejecutar el nuevo baldaquino, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Murillo de Gállego se pusieron en contacto con Joaquín Artigas, el mismo maestro dorador que había ideado el primer proyecto rechazado, quien, no queriendo renunciar al encargo, se comprometió a realizar la obra ajustándose escrupulosamente a los diseños y las prescripciones

---

<sup>28</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 14r-v (carta orden del 17 de febrero de 1792) y 33r-34v (memorial del 15 de julio de 1792).

facultativas de Agustín Sanz y al coste exacto fijado por este, tal y como había estipulado el Consejo de Castilla. En contra de lo que cabría esperar, este acuerdo, que reflejaba la capacidad de adaptación pero también la temeridad de un artífice meramente práctico como Artigas, no fue comunicado al intendente, que habría sido lo normal desde un punto de vista administrativo, sino que el Ayuntamiento y la Junta de Propios optaron de nuevo por soslayarlo dirigiéndose directamente al fiscal del Consejo de Castilla. Con esta artimaña pretendían, entre otras cosas, esquivar el previsible veto de Antonio Ximénez Navarro y Agustín Sanz a un profesional mediocre, de baja calidad y carente de la formación técnica necesaria para acometer el encargo como Artigas, pero también evitar las futuras dietas de Sanz por sus viajes para visurar la obra y, por ende, el propio control técnico de este. En concreto, se dirigieron al fiscal el 15 de abril de 1792 mediante un memorial en el que le informaron de que, deseosos “de evitar toda sospecha en esta administración y tener más que ver, si es entregar el dinero”, habían considerado conveniente tratar de la obra con Joaquín Artigas, “sujeto acreditado en muchas obras [...], el que se convino a construir dicho retablo de piedra” según el diseño realizado, “por el tanto regulado por Sanz arriba expresado, visto y reconocido por el nominado Sanz, afianzando para todo ello a satisfacción de la misma”. Solo tenían el reparo “de lo aumentado en dicha carta orden del cavallero Yntendente” de que fuera con el acuerdo de Sanz. Esgrimían a su favor que viajar a Murillo desde Zaragoza requería “dos jornadas para venir y dos para volver” y que las dietas que se acostumbraban a fijar a artífices como Sanz eran de una cuantía notable, de 80 reales de vellón (4 libras y 5 sueldos jaqueses) por día: “en pocos viajes que haga y algunos días de detención en la villa se menoscabará el tanto regulado por él mismo y hará falta para la obra, que no se podrá construir según el proyecto y diseño”. Por ello, solicitaban que antes de iniciar la construcción del baldaquino se les exonerara de tener que acordarla con Sanz y que, en caso de no ser posible, se les permitiera pagarle las dietas “que en el curso de las obras se ofrecieran” del sobrante de los propios, a pesar de que estaba “vastante gravado”.<sup>29</sup>

La estrategia del Ayuntamiento y la Junta de Propios resultó efectiva, pues estos lograron su doble objetivo de esquivar el veto a Joaquín Artigas y evitar la realización de las visuras intermedias de Agustín Sanz. De hecho, el 12 de mayo de 1792 Juan de Membiola escribió a Antonio Ximénez Navarro para indicarle, por orden del fiscal del

---

<sup>29</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 15r-16r (memorial del 15 de abril de 1792).

Consejo de Castilla, que “dispusiese que por el Ayuntamiento y Junta se procediese a la citada construcción con arreglo al plan y condiciones y que, executada que fuese, la reconociese y examinase el mencionado arquitecto, aprovándola si lo mereciese”.<sup>30</sup> El intendente, como no podía ser de otra manera, acató formalmente la decisión de Madrid, que comunicó a los interesados mediante una carta orden en la que, no obstante, les advirtió que debían presentar “la escritura que se hubiese otorgado con Juachín Artigas para la construcción del nuevo retablo de piedra en la yglesia parroquial”. Estos le contestaron el 30 de mayo de 1792 aclarándole que todavía no habían otorgado la citada escritura con Artigas y que lo que habían manifestado al Consejo de Castilla era que habían acordado con este que ejecutara “el retablo o tabernáculo” con estas condiciones:

en la misma forma que se alla dibujado por el arquitecto don Agustín Sanz, bajo las condiciones, pautas y tanto calculado en el plan executado por el mismo Sanz, siendo todo de cargo del citado Artigas, hasta buscarse las maderas necesarias para los andamios, lo que no tubo presente en el cálculo y plan el citado Sanz, sin que el Ayuntamiento y Junta de Propios tenga más que azer en el particular que entregar la cantidad destinada para dicho retablo al citado Juachín Artigas.

También le aclararon que, como se “ofreció el reparo de las dietas que sería preciso satisfacerle a don Agustín Sanz por su interbención y estar mandado no se gastara un dinero más de lo señalado, se manifestó así a dicho Real Consejo y se le suplicó se sirbiera esonerar al Ayuntamiento y Junta de Propios de este cargo, que se sirbiera destinar caudal del sobrante de Propios para satisfacer en su caso las referidas dietas a Sanz”. Le explicaron que esa era la causa “por la que no se podía decir estar hecha escritura”, pero que, como ya tenían la seguridad de lo determinado por el Consejo, habían llamado al citado Artigas para otorgar la correspondiente escritura “de lo conbenido y tratado” con el fin de que pudiera iniciar la obra, que, según lo acordado, debía “dar concluida en el término de tres meses, bista y reconocida por don Agustín Sanz”. Por último, se comprometieron con el intendente a remitirle la escritura cuando esta se otorgara si así lo consideraba oportuno.<sup>31</sup>

Antonio Ximénez Navarro, que buscaba sin duda matizar la decisión de Madrid con sus propias acciones, pasó el 1 de junio de 1792 la carta del Ayuntamiento y la

---

<sup>30</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, f. 19r-v (carta del 23 de junio de 1792).

<sup>31</sup> *Ibidem*, f. 17r-v (carta del 30 de mayo de 1792).

Junta de Propios a informe de Diego Navarro, contador principal de Aragón, que se limitó a reiterar que aquellos debían remitir copia testimoniada de la escritura. Este dictamen no convenció al intendente, que, viendo además “que el Ayuntamiento y Junta se desbiavan de remitirle dicha copia testimoniada”, optó el 2 de junio por ordenar que mediante oficio se hiciera una consulta “al maestro arquitecto don Agustín Sanz”: “si bastará visurar esta obra después de concluida para reconocer si se halla hecha con arreglo al proyecto o si será preciso hacer alguna o algunas visuras durante la egecución, expresando en este caso las que considere necesarias y tiempos en que deban practicarse”. Dicho oficio, tras haberse librado la orden una semana después, el 9 de junio, se envió finalmente a Sanz el día 12 del mismo mes. Pretendía con él el intendente lograr una mayor supervisión técnica de la obra, algo que el Consejo había dejado inexplicablemente en el aire al plegarse por omisión a los deseos municipales.<sup>32</sup>

Agustín Sanz respondió al requerimiento de Antonio Ximénez Navarro con prontitud, el 14 de junio de 1792, pero con un tono inesperado. Lo hizo mediante un duro e incisivo informe en el que, en vez de contestar a lo que este le había requerido, que consideraba secundario dado el panorama existente, se limitó a rechazar de plano, mediante sólidos argumentos y acusaciones muy serias, la posibilidad de que se hiciera cargo de la obra del baldaquino el maestro dorador Joaquín Artigas, al que consideraba un artífice muy mediocre, carente por completo de la necesaria formación arquitectónica y escultórica, y sobre todo tramposo y poco de fiar. En concreto expuso al intendente:

no puede menos de desgraciarse la obra del tabernáculo para el altar mayor de la Yglesia parroquial de Murillo de Gállego si su execución no se encarga a profesores de conocido mérito y onradez, porque, si esto falta, serán inútiles cuantas visuras se practiquen, y según el principio que lleba este asunto, no puede tener buen fin. Juachín Artigas, con quien se supone estar ajustado el citado tabernáculo, es el mismo que vajo el título de arquitecto venía firmado en el dibujo reprobado para este mismo altar que dirigió a Vuestra Señoría el Ayuntamiento de Murillo, que, sobre ser tan malo, como este hombre no tiene el más mínimo conocimiento en la arquitectura ni en la escultura, tubo que valerse para formar dicho dibujo de segunda persona, a quien conozco por tallista residente en esta ciudad. A todo lo qual, lo que puedo asegurar a Vuestra Señoría [es] que el dicho artífice es de oficio dorador y que, según fama, aparentando

---

<sup>32</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 17r (orden e informe del 1 de junio de 1792), 17v (orden del 2 de junio de 1792) y 19r-v (carta del 23 de junio de 1792).

ciencia, comeria con las nobles artes ajustando altares, valiéndose de malos materiales para el desempeño por lucrar más, de que se sigue la ruina total de las obras, poniendo en las casas de Dios efigies irrisorias con perjuicio, a más, de los profesores que se an dedicado al estudio para alcanzar algo, y descrédito del reyno.<sup>33</sup>

El demoleedor informe de Agustín Sanz, que defendía con vehemencia, desde una moderna perspectiva académica, el necesario control oficial del ejercicio de las profesiones artísticas, muchas veces socavadas por el intrusismo laboral, causó una honda impresión en el intendente, quien el mismo 14 de junio de 1792 pidió opinión al contador principal de Aragón. Diego Navarro le respondió el día 15 planteando la opción de que Sanz propusiera profesores de su satisfacción que pudieran encargarse de las obras y añadió: “para que de esta suerte no se malogren y se berifiquen en la forma que corresponde”.<sup>34</sup> En vista de este dictamen, el intendente ordenó el 18 de junio devolver al Consejo de Castilla el expediente —no así los diseños, el proyecto y el cálculo de Sanz, que obraban en poder del Ayuntamiento desde finales de febrero— para expresar la necesidad de que el tabernáculo lo hicieran “facultativos de conocida inteligencia y bajo la dirección del arquitecto y académico de San Fernando don Agustín Sanz, que arregló el plan y proyecto, anulando el ajuste hecho con Joaquín de Artigas por su impericia”. La orden se concretó el 23 de junio en una carta dirigida a Juan de Membiela, contador general de Propios y Arbitrios, por el propio Antonio Ximénez Navarro, que le expuso la nueva situación para que se la comunicara al Consejo de Castilla.<sup>35</sup>

El Consejo de Castilla no tardó en tomar cartas en el asunto. Así, para poder estudiar la nueva petición de la Intendencia General de Aragón, ordenó el 3 de julio de 1792 que el intendente le remitiera los diseños, el proyecto y el cálculo del baldaquino, así como el propio expediente en sí mismo, que al parecer no había llegado a ser enviado. Sin embargo, dichos diseños permanecían en poder del Ayuntamiento de Murillo, lo que obligó a Antonio Ximénez Navarro a escribir el 9 de julio al consistorio instándole a que, con la posible brevedad, remitiera “el citado plan y condiciones, suspendiendo toda diligencia sobre su construcción hasta nueva resolución del Consejo”.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, f. 18r-v (informe del 14 de junio de 1792).

<sup>34</sup> *Ibidem*, ff. 18r (orden del 14 de junio de 1792) y 18r-v (informe del 15 de junio de 1792).

<sup>35</sup> *Ibidem*, ff. 18v (orden del 18 de junio de 1792) y 19r-v (carta del 23 de junio de 1792).

<sup>36</sup> *Ibidem*, ff. 20v (orden del 3 de julio de 1792) y 21r (carta orden del 9 de julio de 1792).

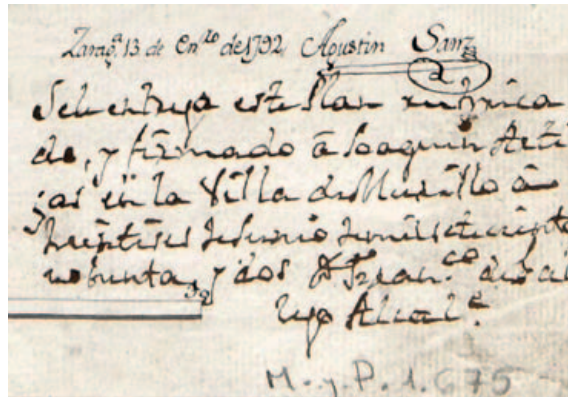
Para entonces el proceso de ejecución del baldaquino ya había comenzado. El maestro dorador Joaquín Artigas había iniciado los trabajos en Murillo de Gállego el 26 de junio de 1792, tras haber solventado ese mismo día todos los trámites previos necesarios: el otorgamiento de la escritura de la contrata para ejecutar la obra, la recepción oficial de los diseños, el proyecto y el cálculo de Agustín Sanz, y el cobro del primer plazo de la citada contrata. Efectivamente, el 26 de junio había tenido lugar el otorgamiento de la escritura de la contrata para la realización del baldaquino entre Artigas y el Ayuntamiento y la Junta de Propios. En ella el artífice se había comprometido a ejecutar el tabernáculo según el proyecto de Sanz, ajustándose por completo a su cálculo y al coste total de la obra fijado por él, “sin que pueda gastarse un dinero más ni menos”, para lo cual debía cumplir una serie de pactos que quedaron registrados pormenorizadamente. Dichos pactos se limitaron en general a reproducir exactamente las prescripciones del proyecto de Sanz, aunque se añadieron algunos acuerdos extra, siendo el principal el relativo al sistema de pago, según el cual Artigas debía ejecutar el baldaquino siguiendo las trazas de Sanz y por el montante de 1193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22 457 reales y 22 maravedís de vellón) fijado por él, una cuantía que le debían satisfacer el Ayuntamiento y la Junta de Propios de esta forma:

quatrocientas libras jaquesas [7529 reales y 7 maravedís de vellón] en el día en que dicho Artigas empiece la obra para la construcción de dicho altar principal, trescientas libras de dicha moneda [5646 reales y 31 maravedís] al tiempo que esté la obra a mitad de su construcción, y la remanente cantidad [493 libras, 1 sueldo y 4 dineros, o 9280 reales y 31 maravedís] rematada que sea, visurada y aprobada que esté dicha obra.

El otro gran pacto extra establecía lo siguiente:

deva dicho Artigas dar dicho altar principal concluido y perfeccionado en todas sus partes, con arreglo al citado plan, dentro del término de ocho meses contaderos desde el día que se empiece a abrir los cimientos para el referido altar principal, a no ser que acaezca el enfermar el citado Artigas, pues en tal caso tendrá, a más de dichos ocho meses, todo aquel tiempo más en que esté enfermo.

Como queda claro, el exiguo plazo de ejecución de tres meses contemplado a finales de mayo se había aumentado notablemente, hasta casi triplicarse, dada su inviabilidad. Al mismo tiempo, se acordó que “la visura del mencionado altar principal” se hiciera “a expensas del caudal de Propios, sin que el nominado Artigas” tuviera “costo alguno, ni expensas por razón de dicha bisura”. Por tanto, la visura final que debía



*Detalle de una certificación del alcalde de Murillo de Gállego del 26 de junio de 1792, escrita en el ángulo inferior derecho de los diseños del baldaquino de la iglesia parroquial de la villa elaborados por el arquitecto Agustín Sanz, en la que se deja constancia de la entrega oficial de dichos diseños al maestro dorador Joaquín Artigas, encargado de su puesta en ejecución. (Archivo Histórico Nacional)*

ejecutar Sanz sería un gasto extra al margen de la contrata, aunque también costeadado con el sobrante de los propios. Otros aspectos secundarios no contemplados por el arquitecto, que se añadieron a la contrata sin modificar el precio final estipulado por él, fueron tres obligaciones del contratista: deshacer el retablo viejo, sacar las enronas de la excavación de los cimientos y proporcionar las maderas para los andamios.<sup>37</sup>

También el 26 de junio de 1792, tal y como consta en dos certificaciones del alcalde de Murillo —una escrita al final del cálculo de Agustín Sanz y otra en sus diseños—, Joaquín Artigas recibió oficialmente, de parte del Ayuntamiento de Murillo de Gállego, tanto el proyecto y el cálculo como las trazas de Sanz, sin duda para que pudiera llevar a cabo la obra con la fidelidad debida. Ese mismo día cobró también 400 libras jaquesas (7529 reales y 7 maravedís de vellón), el primer plazo de su contrata. De hecho, emitió un recibo en el que declaraba que había percibido de la Junta de Propios “la cantidad de cuatrocientas lybras xaquesas por el primer plazo” que le

<sup>37</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 17r-v (carta del 30 de mayo de 1792), 22r (recibo del 26 de junio de 1792), 23r-28v (escritura de contrata del 26 de junio de 1792), 32r (certificación del 26 de junio de 1792 en cálculo del 13 de enero de 1792) y 33r-34v (memorial del 15 de julio de 1792); AHN, Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, n.º 1675 (diseños del baldaquino de la iglesia de Murillo de Gállego).

correspondía “percybir por la construccyón del tabernáculo altar princypal de la yglesia parroquial de la misma billa”.<sup>38</sup>

A tenor de todo lo anterior, la paralización temporal de la obra decretada por el intendente general de Aragón mediante su carta orden del 9 de julio de 1792 supuso un gran trastorno para el Ayuntamiento y la Junta de Propios, dado que ya le habían pagado a Joaquín Artigas un tercio de su contrata y para entonces este había realizado ya la cimentación del tabernáculo: “desechado el retablo, se hallan hechas las escavaciones y sacadas las enrrunas de la yglesia, hechos los cimientos del retablo y compradas las maderas necesarias para andamios y lo que ocurra, con prevención de otros materiales, executado todo por el referido Artigas”. Por ello, una vez más, las autoridades municipales decidieron dirigirse directamente —“en derechura”— al Consejo de Castilla, en este caso a través de un confuso y farragoso memorial fechado el 15 de julio de 1792 al que adjuntaron no solo la escritura otorgada por Artigas y el recibo del primer plazo de su contrata, sino también los diseños, el proyecto y el cálculo de Agustín Sanz, que habían sido reclamados por el intendente. Mediante dicho memorial, de tono manifiestamente airado hacia Antonio Ximénez Navarro, deseaban “evitar al obligado”, es decir, a Artigas, que se había instalado en Murillo con sus oficiales, “los perjuicios” que podía causarle el “estar detenido y sin trabajar en dicha obra”. En él, tras exponer la grave situación que se cernía sobre el proyecto con su paralización, se limitaron a poner en cuestión ciertos aspectos de la labor de Sanz, sin duda como una manera de contrarrestar la dura crítica que había vertido contra Artigas:

para que se cerciore Vuestra Alteza que en dicho Ayuntamiento y Junta de Propios no hay dolo ni fraude alguno, pues el plan y proyecto ya se satisfizo al nominado Sanz, que por orden del cavallero Yntendente se le pagó treynta y siete duros, que no se puede remitir el recibo por que en el memorial que el dicho Sanz dio a dicho cavallero Yntendente, puesto el decreto, lo hizo a saver a la Junta con el recibo en el mismo a continuación, y fue preciso remitirlo las cuentas para justificación de la partida, en la suposición de que el dicho Sanz arregló el proyecto, condiciones y dibujo del plan en su casa, sin haver venido a hazer la visura, ni tomar medida alguna, que el que hizo la visura, arregló el proyecto y condiciones fue el nominado Juaquín Artigas, que pareciendo sin duda que no era aquel del caso, con presencia de aquel y cierta medida que pidió después, que el mismo Artigas bolvió a tomarla, lo travajó dicho Sanz.

---

<sup>38</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 22r (recibo del 26 de junio de 1792) y 32r (certificación del 26 de junio de 1792 en cálculo del 13 de enero de 1792); AHN, Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, n.º 1675 (diseños del baldaquino de la iglesia de Murillo de Gállego).

Las autoridades municipales concluyeron su memorial solicitando a la mayor brevedad posible una determinación expresa del Consejo de Castilla sobre la paralización de la obra decretada por el intendente.<sup>39</sup>

Para no soliviantar al intendente, el mismo día que escribieron al Consejo de Castilla, el 15 de julio de 1792, el Ayuntamiento y la Junta de Propios se dirigieron también a él. Le informaron de que en cumplimiento de su carta orden del 9 de julio habían mandado parar la obra hasta nuevo aviso, pero también de que los diseños, el proyecto y el cálculo de Agustín Sanz, “haviendo ocurrido alguna duda”, los habían enviado directamente al Real Consejo “para que aquel Supremo Tribunal” determinase sobre ellos “lo que le pareciere”, y por ello no podían remitírselos, lo que suponía incumplir parcialmente su requerimiento.<sup>40</sup>

El Consejo de Castilla aún tardó más de un mes en dar respuesta al memorial del Ayuntamiento y la Junta de Propios de Murillo. Lo hizo el 21 de agosto de 1792 mediante una orden que constituyó un duro revés para los intereses de las autoridades municipales y para los del propio Joaquín Artigas. Según ella, el intendente general de Aragón debía tomar las providencias oportunas para que “inmediatamente” se reintegrasen al arca “las quatrocientas libras que sin facultad se sacaron de ella para dar principio a la obra por el maestro [...], y con los caudales existentes en ella” se trasladasen “a la capital conforme está mandado en la Real Cédula de 29 de mayo próximo”. También se determinó que, una vez expedida la orden, se pasase el expediente, junto con los diseños y demás documentación técnica, a la Escribanía de Cámara y de Gobierno del Consejo, y de ella al fiscal de este, algo que se hizo el 22 de agosto.<sup>41</sup>

Tras conocer la orden del Consejo del Castilla, el intendente se dirigió de inmediato al Ayuntamiento y a la Junta de Propios. Lo hizo mediante una carta fechada el 28 de agosto de 1792 en la que les instó, tal y como había ordenado el Consejo, a reintegrar en las arcas las 400 libras jaquesas entregadas a Joaquín Artigas y hacer que el dinero se trasladara a Zaragoza. Las autoridades municipales le contestaron el 8 de septiembre informándolo de que ya habían cumplido con el reintegro, a excepción de 72 libras, 7 sueldos y 10 dineros (1362 reales y 15 maravedís), correspondientes a lo que ya había

---

<sup>39</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 33r-34v (memorial del 15 de julio de 1792).

<sup>40</sup> *Ibidem*, f. 35r-v (oficio del 15 de julio de 1792).

<sup>41</sup> *Ibidem*, ff. 37v (orden del 21 de agosto de 1792) y 38r-39v (documento del 22 de agosto de 1792).

gastado Artigas antes de la orden de paralización. Esa cantidad restante acabaron reponiéndola también poco después a instancias del intendente. Queda claro por tanto que, al menos en apariencia, los municipales habían acatado sin mayor problema las últimas órdenes de la superioridad. Sin embargo, ya a finales de septiembre decidieron una vez más contactar directamente con el Consejo de Castilla, en este caso para justificarse, defender su gestión y obtener una nueva adjudicación de fondos —sin variar la cuantía anterior— para levantar el baldaquino diseñado por Agustín Sanz de una vez por todas.<sup>42</sup>

El nuevo memorial municipal para el Consejo de Castilla se fechó el 23 de septiembre de 1792. En él, el Ayuntamiento y la Junta de Propios explicaron de nuevo su versión de los hechos y aclararon por qué habían otorgado la escritura con Joaquín Artigas sin comunicárselo al intendente. En concreto, adujeron que, con posterioridad a la “representación del mismo ayuntamiento y junta, que quiso evitar las expensas de las dietas de dicho arquitecto”,

se reelevó de la intervención de este, sujetando la obra a su visura después de concluida y para recibirla. Y aunque esta determinación comunicada al Yntendente, la retubo oculta, la supo el ayuntamiento y junta por otra vía, y con la noticia de ella pasó a hazer su contrata entregando al artífice, para empezar los trabajos, quatrocientas libras jaquesas, el qual, en su virtud, quitó el retablo antiguo, abrió y hizo los cimientos, sacando las enrronas y prevenídose de madera para los andamios.

También explicaron la orden de paralización comunicada por el intendente e informaron de que, aunque habían querido devolver íntegras las 400 libras jaquesas entregadas a Artigas, tuvieron que separar las 72 libras, 7 sueldos y 10 dineros ya gastados, cantidad que, sin embargo, por otra orden del intendente, habían acabado reponiendo. Finalmente, en atención a que el altar mayor viejo estaba destruido, que había “quedado indecente y amenazando ruina la pared de la yglesia que la cubría el retablo” y que era preciso un altar mayor según las leyes canónicas, solicitaron al Consejo que se sirviera acordar que se construyera “el retablo mayor de la parroquial de Murillo de Gállego bajo las condiciones contratadas, concediéndole facultad de tomar del sobrante de Propios la cantidad prevenida en las anteriores providencias [...], dando para ello las órdenes correspondientes”.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 40r (carta del 28 de agosto de 1792), 40r-v (carta del 8 de septiembre de 1792) y 41r-42r (memorial del 23 de septiembre de 1792).

<sup>43</sup> *Ibidem*, ff. 41r-42r (memorial del 23 de septiembre de 1792).

### EL DICTAMEN DE LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En paralelo a las gestiones municipales y del intendente general de Aragón, el fiscal del Consejo de Castilla estaba desarrollando sus propias diligencias. Así, tras recibir y estudiar de nuevo el expediente del tabernáculo y la documentación técnica adjunta, dictaminó el 15 de septiembre de 1792, sin duda a raíz de la controversia desatada entre la Intendencia de Aragón y el Ayuntamiento de Murillo de Gállego en torno a la ejecución del baldaquino por parte de Joaquín Artigas y el papel desempeñado por Agustín Sanz en su diseño, la realización de un trámite oficial que hasta entonces se había obviado por haberse considerado innecesario, pero que en ese momento resultaba razonable para zanjar la polémica definitivamente: que se remitiera el expediente del tabernáculo, “con el plano, método y reglas” que se proponían para su construcción, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, principal órgano garante de la calidad de las bellas artes —incluida la arquitectura— en la España de la Ilustración, para que ofreciera su opinión técnica al respecto.<sup>44</sup> La remisión tuvo lugar el 27 de septiembre y se hizo mediante un oficio de Manuel Antonio de Santisteban, secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno de este “por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón”, dirigido a Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando. En dicho oficio Santisteban solicitó a Bosarte que pasara el expediente a la Real Academia para que diera su parecer al Consejo “sobre el método y reglas” que se planteaban “para la construcción de dicho altar mayor”.<sup>45</sup> Como no podía ser de otra manera, la Academia derivó la responsabilidad del dictamen a su Comisión de Arquitectura, principal órgano censor de la arquitectura española, que *de facto* acababa de quedar temporalmente bajo el control de un grupúsculo de jóvenes arquitectos neoclásicos muy radicales desde el punto de vista teórico e ideológico, lo que había motivado solo unos meses antes, a finales de mayo, que se rechazaran por vez primera unas trazas de Agustín Sanz —las de la colegiata de Sariñena—, quien desde su fundación (1786), había sido el arquitecto de confianza de dicha Comisión de Arquitectura en Aragón.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, f. 37v (dictamen del 15 de septiembre de 1792).

<sup>45</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF), sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura, Informes, Altares (oficio del 27 de septiembre de 1792).

<sup>46</sup> ARABASF, sign. 3-139, libro de actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194v-195r (junta del 26 de mayo de 1792) y 205r (junta del 10 de octubre de 1792).

Concretamente, los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes del tabernáculo de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, elaborados por Agustín Sanz, se vieron y se estudiaron, junto al propio expediente, en la junta número 93 de la Comisión de Arquitectura, que se celebró el 10 de octubre de 1792 bajo la presidencia del veterano y prestigioso arquitecto clasicista Juan Pedro Arnal y Ardi (Madrid, 1735-1805), quien estuvo acompañado de los también arquitectos Manuel Martín Rodríguez —a la sazón sobrino del insigne Ventura Rodríguez, ya fallecido—, Francisco Sánchez, Manuel Machuca, Ignacio Haan, José Toraya y Mateo Medina. Levantó acta de la sesión el secretario, el célebre pintor rococó Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746-1799), quien anotó: “de la Escribanía de Gobierno de Aragón se vio un expediente con plano y condiciones para el tabernáculo que se ha de construir de piedra en la Yglesia de Murillo de Gállego, Reyno de Aragón, cuyo proyecto formó el académico don Agustín Sanz con cálculo de 22 457 reales vellón”. La comisión, que estaba dominada en buena medida desde hacía unos meses por Ignacio Haan y José Toraya, dos jóvenes arquitectos neoclásicos muy radicales e intransigentes en su afán de imponer a toda costa sus avanzados e innovadores planteamientos estéticos, aprobó las trazas de Sanz, aunque indicándole hasta cinco aspectos que debía modificar antes de ponerlas en ejecución, algo que hasta principios de 1792 habría resultado impensable. En concreto, le señaló

las prevenciones siguientes: que el baldaquín o dosel bajase hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefas bajasen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; que en lugar de jarrones que presenta el diseño, se coloquen en el mismo lugar unos niños; que enriqueciese más todo el remate para que con este arbitrio tenga más analogía con el orden de arquitectura que le sostiene, levantando esta parte de superior adorno; y por último, que enriqueciese igualmente más el cascarón de lo que manifiesta el diseño.

Por el contrario, frente a lo pretendido por el fiscal del Consejo de Castilla, la Comisión de Arquitectura no llegó a abordar las pautas y los principios que debían guiar la ejecución material del baldaquino, sino que se limitó a precisar “que no podía formar juicio del cálculo presentado a causa de ignorar los precios de materiales y jornales corriente[s] de aquel país”. Claramente, las modificaciones propuestas por esa comisión, centradas todas ellas en la solución del remate superior del tabernáculo, eran discrecionales y de carácter meramente accesorio, fruto evidente de un excesivo afán de protagonismo de algunos de sus miembros, sin duda Haan y Toraya, además



de 1792. En él Paret reflejó los acuerdos tomados respecto al tabernáculo de la iglesia de Murillo, aunque, al no reproducir literalmente el dictamen, aportó interesantes matices que ayudan a calibrar el alcance y la naturaleza de este:

la Comisión de Arquitectura, en su junta de 10 del corriente, examinó un expediente con plano y condiciones para la construcción de un tabernáculo y altar mayor de piedra en Murillo de Gállego, Reyno de Aragón. Asegurada la junta de la providad de don Agustín Sanz en orden al justiprecio de esta obra, y no pudiendo por sí informar del valor de los materiales y jornales corrientes en el parage donde se ha de executar la obra, se remite al cálculo de dicho Sanz. Y en orden a poderse mejorar la traza presentada, se an creído conducentes a este fin las siguientes prevenciones: que el baldaquín o dosel que se halla demostrado en el diseño baje hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefa[s] bajen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; asimismo, que en lugar de jarrones se exorne la parte que ocupan con estatuas de niños, enriqueciendo todo el remate para que así tenga la debida relación con el orden de arquitectura que le sostiene, procurando elevar esta parte de superior adorno; últimamente, que el cascarón esté más enriquecido de lo que representa el diseño. En todo lo demás queda aprobado el proyecto de Sanz.

Finalmente, la Real Academia de San Fernando, que se había conformado con el dictamen de su Comisión de Arquitectura, remitió el informe de esta al Consejo de Castilla el 13 de octubre de 1792 mediante un breve oficio de su secretario, Isidoro Bosarte, dirigido al también secretario Manuel Antonio de Santisteban. Adjuntos se devolvieron el expediente y los diseños, el proyecto y el cálculo de Sanz.<sup>48</sup>

### EL ABANDONO DEL PROYECTO DEL BALDAQUINO

De nuevo en el Consejo de Castilla, el expediente del baldaquino de Murillo, incluido el nuevo informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, pasó otra vez a dictamen del fiscal del Consejo, quien ya en noviembre de 1792, con el fin de poder tomar una determinación sobre el asunto, solicitó un nuevo informe a la Contaduría General de Propios y Arbitrios, en este caso relativo al estado del fondo de propios de Murillo, estado que era preciso conocer para saber si

---

<sup>48</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 44r-45r (informe del 11 de octubre de 1792) y 46r (oficio del 13 de octubre de 1792); ARABASF, sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura, Informes, Altares (copia de oficio del 13 de octubre de 1792).

los caudales necesarios para la obra estarían disponibles. Dicho informe fue rubricado por Juan de Membiela el 18 de diciembre de 1792.<sup>49</sup> Basándose en ese informe, el fiscal pudo redactar el dictamen definitivo sobre la financiación de la obra, que firmó ya al año siguiente, el 8 de enero de 1793. En él determinó lo siguiente:

en el supuesto de haberse desaprovado el procedimiento de los yndividuos de la Junta de Propios de este pueblo, por no haberse arreglado en la egecución de la obra a las órdenes que se les comunicaron, parece deben estimarse de ningún efecto las diligencias practicadas en el asunto y reponerse las cosas al ser y estado que tenían al tiempo que se dirigió a el lugar de Murillo de Gállego la orden de 11 de febrero del año próximo, que expresa el Yntendente en su exposición de 23 de junio inmediato, con cuyo arreglo podrá el Consejo, siendo servido, mandar se llebe a egecución la citada obra, costeándose del importe del producto que baya rindiendo el sobrante de Propios, como así se estimó y parece correspondiente a la consideración de que en ellos entran los frutos de la primicia.

Queda claro, por tanto, que la obra podría disponer de la misma fuente de financiación ya aprobada, el sobrante de los propios —con la primicia agregada—, aunque partiendo desde cero en cuanto a la ejecución del proyecto de Agustín Sanz.<sup>50</sup>

Paradójicamente, el expediente que se seguía en el Consejo de Castilla sobre la creación del nuevo baldaquino de la iglesia de Murillo de Gállego quedó interrumpido en ese punto durante años, pues la incorporación de documentación no se retomó hasta casi trece años después, hasta 1805, cuando se añadió un memorial del Ayuntamiento relativo a la pobreza, la mísera dotación y el mal estado de las iglesias de Murillo de Gállego y sus siete aldeas, fechado el 11 de noviembre de ese año, en el que el consistorio exponía la necesidad de arbitrar medios para remediar esa situación, proponiendo como una de las posibles soluciones abordar un nuevo plan para la administración de la primicia. La misma realidad había percibido en su reciente visita pastoral el nuevo obispo de Jaca, fray Lorenzo Algüero Ribera (Valladolid, 1750 – Segorbe, Castellón, 1816), quien había quedado hondamente impresionado por “el estado tan deplorable, tan indecente y tan pobre” en el que se hallaban esas iglesias. Es más, el expediente se cerraba con un memorial del propio obispo, fechado el 11 de diciembre de 1805, en

---

<sup>49</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 48r (orden de noviembre de 1792) y 50r-51r (informe del 18 de diciembre de 1792).

<sup>50</sup> *Ibidem*, f. 51v (dictamen del 8 de enero de 1793).

el que el prelado exponía la necesidad de subsanar esas deficiencias y proponía, al igual que el concejo, un nuevo sistema o plan para administrar la primicia. En esos memoriales nada se dice del tabernáculo diseñado por Agustín Sanz, por lo que no se puede determinar a ciencia cierta si llegó a construirse, aunque todo parece indicar que no.<sup>51</sup>

Entre los indicios que inducen a pensar que el baldaquino diseñado por Agustín Sanz no llegó a ejecutarse cabría citar, en primer lugar, y evidentemente, el hecho de que hoy no exista físicamente tal baldaquino ni se conserve ningún resto de él entre la abundante dotación mueble original del templo, preservada casi en su integridad con la salvedad del viejo retablo mayor, desmantelado por Joaquín Artigas a mediados de 1792. Ese baldaquino tampoco existía poco antes de la Guerra Civil, dado que no aparece en varias fotografías del interior de la iglesia de finales de los años veinte o principios de los treinta debidas al fotógrafo Juan Mora Insa, en las que se aprecia la existencia de un sencillo retablo neobarroco de pequeño formato cumpliendo las funciones de altar mayor.<sup>52</sup> También la abrupta interrupción de casi trece años del expediente seguido en el Consejo de Castilla y su reanudación alusiva a la miserable dotación y el mal estado del templo llevan a pensar que el baldaquino no se llegó a ejecutar, idea que queda reforzada al constatar que ni la documentación técnica original, es decir los diseños, el proyecto y el cálculo de Sanz, ni el propio expediente en sí mismo, incluidas las prescripciones de la Comisión de Arquitectura, necesario todo ello para que el arquitecto zaragozano pudiera actualizar el proyecto y que la obra pudiera ponerse en ejecución, llegaron a ser reclamados por el Ayuntamiento y su Junta de Propios o por el intendente general de Aragón ni devueltos de oficio por el propio Consejo de Castilla, sino que permanecieron en Madrid durmiendo el sueño de los justos.<sup>53</sup>

A mi juicio, lo que ocurrió fue que el Ayuntamiento y la Junta de Propios, ante los importantes problemas que había generado la elección de Joaquín Artigas como ejecutor de la obra, acabaron por perder el interés en acometerla, al menos en

---

<sup>51</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 54r-57r (memorial del 11 de noviembre de 1805) y 58r-61v (memorial del 11 de diciembre de 1805).

<sup>52</sup> *Ibidem*, ff. 23r-28v (escritura de contrata del 26 de junio de 1792), 33r-34v (memorial del 15 de julio de 1792) y 41r-42r (memorial del 23 de septiembre de 1792); AHPZ, MF/MORA, 3506 y 3507.

<sup>53</sup> AHN, Consejos, leg. 37416, n.º 27, “Expediente causado...”, ff. 51v (dictamen del 8 de enero de 1793), 54r-57r (memorial del 11 de noviembre de 1805) y 58r-61v (memorial del 11 de diciembre de 1805).

la ambiciosa configuración que le había conferido Agustín Sanz.<sup>54</sup> No obstante, en el abandono del proyecto del tabernáculo pudieron influir también tanto los cambios de la composición de la corporación municipal —que tuvieron lugar a principios de 1794, aunque probablemente desde mucho tiempo antes Francisco de Gállego ya no era el alcalde—,<sup>55</sup> que debieron de suponer el establecimiento de nuevas prioridades, como el estallido el 7 de marzo de 1793 de la guerra de la Convención o del Rosellón (1793-1795) entre la Francia revolucionaria y la España borbónica, una contienda de más de dos años de duración que tuvo una gran incidencia en las zonas pirenaica y prepirenaica, al ser estos los principales escenarios bélicos, y trastocó o dio al traste con muchos proyectos. En cualquier caso, diversos fueron sin duda los avatares que lamentablemente acabaron combinándose hasta hacer naufragar la ejecución del ambicioso proyecto de altar mayor – baldaquino concebido por Agustín Sanz para la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, uno de los diseños de mobiliario litúrgico más interesantes de toda su trayectoria.

Cabe recordar, por último, que este artículo tendrá continuidad en otro que se publicará en el siguiente número de la revista *Argensola* y en el que se abordará la segunda parte del estudio dedicado al proyecto de baldaquino realizado por Agustín Sanz para la iglesia de Murillo de Gállego, centrada en el apartado de análisis artístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR CASTILLO, Francisco (1996), *Consejo y consejeros de guerra en el siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón: biografías artísticas*, Huesca, IEA (Monumenta, 5).
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2015), “Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón”, *Aragón, turístico y monumental*, 378, pp. 35-41.

---

<sup>54</sup> Lo que sí se realizó, sin lugar a dudas, fue el saneamiento interior del gran ábside románico de la nave central, que estaba muy deteriorado tras haber permanecido tapado por el viejo retablo mayor durante varios siglos. Así lo corrobora el hecho de que debajo de su actual revestimiento pictórico a base de despiezado de sillares conserve, parcialmente visible, una profusa decoración pictórica, geométrica y vegetal, de clara raigambre neoclásica. *Ibidem*, ff. 41r-42r (memorial del 23 de septiembre de 1792).

<sup>55</sup> AHN, Estado-Carlos III, exp. 868 (pruebas de caballero de la Orden de Carlos III de Francisco de Gállego y Ximénez de Cénarbe).

- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2023a), *Arquitectura religiosa de la época de la Ilustración en Aragón: estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz Alós (1724-1801)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- (2023b), “El proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de San Pedro de Fraga (1785-1786), una relevante obra no ejecutada del arquitecto ilustrado Agustín Sanz”, *Argensola*, 133, pp. 313-337.
- (2024a), “Nuevas aportaciones sobre la casa habitada por Goya en Zaragoza en 1780-1781, un edificio del arquitecto ilustrado Agustín Sanz (1765-1767)”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 34, pp. 219-239.
- (2024b), “Proyectos fallidos de nueva colonización en el Bajo Aragón ilustrado (1779-1785): las iniciativas contrapuestas de las nuevas poblaciones de La Puebla de San Rafael (Híjar) y Val de Estremera (Alcañiz)”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 47 (2), pp. 199-230.
- (2024c), “El proyecto ilustrado de regularización y actualización estética de los interiores de la Seo de Zaragoza (c. 1772-1773), una ambiciosa propuesta no ejecutada del destacado arquitecto clasicista Agustín Sanz”, *Cuadernos Dieciochistas*, 25, pp. 451-481.
- (2024d), “Nuevas aportaciones sobre el malogrado proyecto de nueva planta del arquitecto ilustrado Agustín Sanz para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Peñas de El Frasno (1795-1808)”, *Ars & Renovatio*, 13, pp. 131-145.
- (2024e), “Unos diseños de una *bóveda de entierros* del arquitecto ilustrado Agustín Sanz (1775) en el Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126, pp. 81-101.
- MAYORALGO Y LODO, José Miguel de (2008), “Aragón en el registro de la Real Estampilla durante el reinado de Carlos III”, *Emblemata*, 14, pp. 297-439.

## NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

*Argensola* publicará artículos originales de historia, historia del arte y patrimonio 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 135 • 2025

### PRESENTACIÓN

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *Resurgir de las cenizas*. M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *Vetustate fulget: los setenta y cinco años de la revista Argensola (1950-2025)*.

### SECCIÓN TEMÁTICA

#### SAN JUAN DE LA PEÑA, TRESCIENTOS CINCUENTA AÑOS DESPUÉS DEL INCENDIO QUE LO CAMBIÓ TODO

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: *El ajedrezado como referencia de la Jerusalén celeste y su uso en la iglesia románica del monasterio de San Juan de la Peña*. Ana Isabel LAPEÑA PAÚL: *La decadencia del monasterio medieval de San Juan de la Peña y su intento de reconstrucción en el siglo XVI*. Natalia JUAN GARCÍA: *Del manuscrito al modelo digital: reconstrucción virtual del desaparecido baldaquino del monasterio barroco de San Juan de la Peña a través de las fuentes históricas*. Roberto ANADÓN MAMÉS, Natalia JUAN GARCÍA y Ana Isabel SERRANO OSANZ: *Aportación al conocimiento del patrimonio musical desaparecido —pero documentado— de La Jacetania: el órgano del monasterio barroco de San Juan de la Peña*.

### SECCIÓN ABIERTA

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ: *Los guerreros de la luz: vicisitudes de un fragmento mural olvidado procedente de la ermita de San Fructuoso de Bierge*. Carlos ESCANILLA QUIRÓS: *Memoria de un paisaje en la primera línea del frente: el caso de Alcubierre*. Javier MARTÍNEZ MOLINA: *El baldaquino de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego (1791-1792), un proyecto clasicista del arquitecto ilustrado Agustín Sanz en la estela de Ventura Rodríguez, I: estudio histórico*.



**IEA**  
Instituto  
de Estudios  
Altoaragoneses

**DIPUTACIÓN  
HUESCA**