

La familia Comenge de Lalueza (Huesca): Aportación al patronazgo de las artes en la segunda mitad del siglo XVIII

ELENA BARLES BAGUENA
J. IGNACIO CALVO RUATA

Genealogía e identidad de los hermanos Comenge, infanzones de Lalueza (Huesca) en la segunda mitad del siglo XVIII

La estirpe de los Comenge, de acuerdo con los datos presentados por García Garraffa¹, pertenece a un antiguo linaje catalán con casa en el condado de Pallars. Por otro lado, fuentes documentales procedentes de la Real Audiencia de Aragón nos sitúan a esta familia en *Perpiñán*, en el antiguo Rosellón de Cataluña, lugar donde sus miembros tenían "...una casa muy principal a modo de palacio antiquísimo..."². El establecimiento de los Comenge en Aragón y en concreto en la comarca de *Monegros* vino de la mano del infanzón *Juan Comenge*, que se estableció en Monegrillo, por su matrimonio con María Borraz, natural del pueblo. Sus descendientes directos, que heredaron el título de Infanzonía por línea masculina, habitaron durante tres generaciones en Monegrillo, una en Sena y por fin, a partir de *Francisco Comenge*, que vivió en la primera mitad del siglo XVII, en *Lalueza*, población de la que fueron señores principales y donde la familia se asentó de manera definitiva³. Pues bien, es la generación formada por *Francisco Antonio*, *José Narciso* y *Juan Andrés*, cuarta de las residentes en La-

1 GARCIA GARRAFFA, Alberto Arturo: *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, Madrid, imprenta de Antonio Marzo, 1927, t. 27, p. 111.

2 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza: Fondos genealógicos-nobiliarios de la Real Audiencia de Aragón, Infanzonías, Proceso de firma José Narciso Comenge, 1753, fol. 1r.

3 Todos los datos presentados sobre la familia Comenge en Aragón se han extraído de: A.H.P.Z.: Fondos genealógicos-nobiliarios de la Real Audiencia de Aragón, Infanzonías, Proceso de firma - José Narciso Comenge, 1753.

lueza y novena de las establecidas en Aragón, la que va a centrar el interés de nuestro estudio.

Los hermanos Comenge nacieron en Lalueza del matrimonio compuesto por Juan Francisco Comenge y Mónica Gastón. La plenitud de sus vidas se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII y en esta época llevaron a cabo una importante actividad promotora de las artes, que analizaremos, mostrada en sus estrechas relaciones con dos monumentos monegrinos, muy próximos entre sí, que son la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes y la iglesia parroquial de San Juan Evangelista en Lalueza. Los tres ocuparon puestos de trascendencia:

- *Francisco Antonio* obtuvo en 1752 sentencia favorable en el juicio de firma que ratificaba su condición de infanzón⁴. Residió en Zaragoza y, al menos en 1759, fue abastecedor de los carniceros del estado eclesiástico de esta ciudad⁵.

- *José Narciso*, infanzón como su hermano, fue en tiempos de Carlos III tesorero del Príncipe heredero y de los Infantes y amigo y protegido del duque de Béjar⁶. Domiciliado en Madrid, tuvo el título honorífico de “gentil hombre de la Casa Real de su Majestad”⁷.

- *Juan Andrés Comenge* fue autorizado, en 1746, para ordenarse como presbítero al demostrar que podía cubrir sus necesidades económicas con las rentas derivadas de su posesión del beneficio perpetuo fundado en la iglesia parroquial de Lalueza⁸. Una vez sacerdote, llegó a ser Prepósito de la congregación de San Felipe Neri en Madrid y confesor y director espiritual del duque de Béjar⁹, Joaquín Diego López de Zúñiga (1715-1777), ayo y mayordomo mayor del Príncipe de Asturias y de los Infantes por nombramiento de Carlos III¹⁰.

4 A.H.P.Z.: Fondos genealógicos-nobiliarios de la Real Audiencia de Aragón, Infanzonías, Proceso de firma - José Narciso Comenge, 1753, fol. 5r.

5 Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza: Not. Pedro García Navasqués, año 1759, fol. 265r.

6 Archivo Particular de Huesca: “Libro de actas del capítulo de la comunidad de la cartuja de las Fuentes”, fol. 104r. y 104v.

A.P.N.Z.: Not. Pedro García Navasqués, año 1771, fol. 367r.

A.P.N.Z.: Not. Pedro García Navasqués, año 1772, fol. 312r.

7 A.P.N.Z.: Not. Pedro García Navasqués, año 1771, fol. 367r.

A.P.N.Z.: Not. Pedro García Navasqués, año 1772, fol. 312r.

8 Archivo Diocesano del Obispado de Huesca: sección personal, legajo nº 8, expediente nº 43, Juan Comenge, 1746.

9 A.P.H.: “Libro de actas del capítulo de la comunidad de la cartuja de las Fuentes”, fol. 199v.

10 A.A.V.V.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, ed. Espasa Calpe, 1905-1930, t. VII, voz “Béjar”, p. 1478, y t. 31, voz “López”, p. 162.

En esta obra se subraya la importancia de este personaje, decimotercero duque de Béjar y conde de Lemus, como figura muy querida por Carlos III. Recibió diversos honores como el Cordón de la Real Orden de San Jenaro, la Gran Cruz de Carlos III y el collar de la misma. Fue, además, gentilhombre de cámara y “sumillers de Corps” de Fernando VI.

Los hermanos Comenge y la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)

La cartuja de las Fuentes¹¹, sita a 5 km de Lanaja en el término municipal de Sariñena (Huesca), desde el año de su fundación en 1507 fue un importante centro espiritual en la comarca de Monegros. De hecho, existen numerosos ejemplos que evidencian el especial afecto y veneración que sentían sus habitantes por este monasterio y, sobre todo, por su titular, la Virgen de las Fuentes, a la que atribuían muchos milagros.

Ante este fenómeno, era lógico que los hermanos Comenge, señores durante la segunda mitad del siglo XVIII de un pueblo tan cercano al convento como Lalueza, y partícipes, según consta en la documentación, de los sentimientos profesados por las gentes del lugar, quisieran manifestar su devoción de una manera efectiva, tal y como les permitía su elevada posición económica y social. El momento, además, era el idóneo ya que por entonces los monjes estaban empeñados en la construcción de su nuevo monasterio, labor que iniciaron en 1714 y que verían concluida en 1797. Nada mejor, por tanto, que prestar ayuda en la fábrica del núcleo más fundamental del cenobio, *la iglesia*, que realizada básicamente entre 1756 y 1777, gracias a los Comenge llegó a ser la parte de mayor mérito artístico de todo el conjunto y un interesante ejemplo de arquitectura barroco tardío de tendencia moderada y clasicista, exornada con obras del importante escultor Carlos Salas¹².

La relación de estos personajes con esta edificación se remonta por lo menos al año 1760¹³ y se tradujo en tres tipos de actividades.

La primera, efectuada por José Narciso y Juan Andrés Comenge, fue procurar la mayor parte de los recursos materiales necesarios para la empresa. En este sentido, no sólo facilitaron sus propias limosnas sino que también proporcionaron otras, a través de su mediación, procedentes de los círculos de la corte donde gozaban de importantes influencias. Varios hechos atestiguan esta afirmación. En 1760, la comunidad ya señala "...lo mucho que debe al favor y deboción que siempre ha experimentado de la casa don Joseph Comenxe en *las limosnas*

11 Esta cartuja ha sido estudiada en:

BARLES BAGUENA, Elena: *La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): estudio histórico-artístico, recuperación de fuentes documentales y monumentales, estado de conservación*, Tesis de licenciatura mecanografiada, Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza, septiembre 1985. Su resumen podrá encontrarse en esta misma revista *Artigrama* nº 2, en el apartado de resúmenes.

También podemos encontrar algunos datos básicos en:

CALVO RUATA, José Ignacio y BARLES BAGUENA, Elena: "La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): aportación a la cronología y autoría de su construcción", en A.A.V.V.: *El Arte Barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés, sección I*, Huesca, Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 159-166.

12 Todas las obras pertenecientes a la cartuja de las Fuentes que fueron realizadas por Carlos Salas se encuentran documentadas y estudiadas en:

BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. 2 vols.

BOLOQUI LARRAYA, Belén: "Aportaciones al estudio del escultor Carlos Salas", rev. *Goya*, nº 173, marzo-abril 1983, pp. 274-285.

13 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 104r.

que por su influjo ha recibido y se esperan otras por el balimiento que tiene con el Excelentísimo Señor duque de Béjar para poder proseguir la fábrica de la nueva iglesia, sin las que sería mui difícil poder proseguir...”¹⁴. Más adelante, en 1766, el prior del monasterio recibió una carta de Juan Andrés Comenge en la que le notificaba que tenía “...para el retablo mayor trescientos mil reales de bellón *recoxidos*, pero que no tenía para el tabernáculo correspondiente, y si les parecía esperar hasta ver *lo que podía recoger*...”¹⁵. Nuevamente, en 1777, se señala que el Príncipe de Asturias y los Infantes “...por devoción del Excelentísimo duque de Béjar, su ayo y mayordomo, *e influxo de nuestro insigne bienhechor el padre Andrés Comenge*...”¹⁶, cooperaron con quince mil duros. Por fin, como colofón a lo citado, en 1801, se asegura, refiriéndose a Juan Andrés y José Narciso, que “...de tiempo inmemorable se ha profesado en su casa y familia una devoción muy particular a Nuestra Señora, con la invocación de las Fuentes, que se venera en monasterio de cartujos inmediato al pueblo de su nacimiento en el reyno de Aragón...”¹⁷ y que por esta causa contribuyeron de tal manera a “...la reedificación de este monasterio y santo templo de Nuestra Señora...”¹⁸ que puede considerárseles como sus verdaderos artífices.

La segunda actividad desarrollada por los Comenge consistió en encargarse de las diligencias y asuntos administrativos relacionados con la ejecución de las obras y fue realizada principalmente por Francisco Antonio, quizá por residir permanentemente en Aragón frente a sus hermanos que pasaban largas temporadas en Madrid por sus actividades específicas. Este hecho queda claramente constatado cuando por decisión de la comunidad, a dicho Comenge se le conceden poderes, en 1768, ante el notario Bernardo Garcés, de Sariñena, “...*para que pueda atender en el concierto del retablo mayor, tabernáculo y sillería y cualquier otra obra perteneciente a la nueva fábrica*...”¹⁹. A partir de aquí, como documenta Belén Boloqui Larraya, Francisco Antonio contrató en 1769 al maestro ensamblador Cristóbal Ruiz para hacer la carpintería de las sillerías de los dos coros de la iglesia, de dos armarios rinconeras y de un facistol²⁰, y al escultor Carlos Salas para la realización del retablo mayor, tabernáculo, sillería del coro y aguamanil de la cartuja²¹. También, José Narciso participó en esta tarea señalada cuando, a través de su procurador Ramón García Garján, en 1772, acordó la prestación de servicios de Pedro Gutiérrez para dorar el citado retablo mayor²².

Por último, a nuestro juicio, los Comenge debieron desempeñar un papel decisivo en el resultado o configuración final de las obras de las que fueron pro-

14 A.P.H.: *ibidem*. El subrayado es nuestro.

15 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 109r. El subrayado es nuestro.

16 A.P.H.: *op. cit.*, fols. 199r. y 199v. El subrayado es nuestro.

17 A.P.H.: *op. cit.* fol. 185r.

18 A.P.H.: *op. cit.* fol. 185v.

19 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 111r. El subrayado es nuestro.

20 BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, vol. 1, p. 210.

21 BOLOQUI LARRAYA, Belén: *op. cit.*, vol. 2, documento nº 330, pp. 222 y 223, y vol. 1, pp. 218 y 465.

22 BOLOQUI LARRAYA, Belén: *op. cit.*, vol. 2, documento nº 344, pp. 236 y 237.

motores. Era natural que ellos ejercieran un control, aplicaran sus gustos, e incluso eligieran los artistas, como consecuencia “legítima” de haber financiado la empresa. Esta opinión, además, se ve corroborada por una serie de detalles en los que se deja patente cómo los consejos y apreciaciones de los Comenge tuvieron un importante peso específico. Así, por ejemplo, los monjes siguen al pie de la letra todos los deseos e indicaciones expresados por los hermanos, tales como allanar una plaza²³, derribar una “taona” y una “algeceria” porque producen un efecto antiestético delante de la iglesia²⁴, destinar las limosnas a determinados menesteres preestablecidos²⁵ o hacer el traslado del Santísimo y de la imagen de la Virgen de las Fuentes, del templo provisional al definitivo, en una concreta fecha señalada²⁶. En fin, es razonable pensar que si los Comenge intervinieron de una manera tan directa en los pormenores apuntados, también lo harían en facetas más importantes como las formas artísticas y algunos aspectos relacionados con la iconografía de la iglesia y de los objetos de su interior, respetando siempre aquellos rasgos derivados de que tales obras tenían que responder a la ideología y necesidades específicas de la comunidad cartujana. Un ejemplo de su influencia lo encontramos en el retablo mayor donde, junto a personajes religiosos plenamente ligados a las devociones de la orden cartujana como la Virgen, San Bruno, San Juan Bautista, San Joaquín y Santa Ana, aparece la imagen esculpida de San Felipe Neri en honor al “insigne bienhechor” Juan Andrés Comenge, preposito, en Madrid, de la congregación fundada por este santo²⁷.

Los hermanos Comenge y la iglesia parroquial de San Juan Evangelista en Lalueza (Huesca)

Aunque el análisis de la iglesia parroquial de Lalueza²⁸ se escapa de las pretensiones del presente artículo, antes de estudiar las relaciones de la familia Co-

23 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 140r.

24 A.P.H.: *ibidem*.

25 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 139v.

26 A.P.H.: *op. cit.*, fol. 139r.

27 En la actualidad este retablo está destruido, pero contamos con una fotografía del archivo Mas (Barcelona) anterior a la Guerra Civil y con la descripción del documento de contratación de la obra publicado en: BOLOQUI LARRAYA, Belén: *op. cit.*, vol. 2, documento nº 330, pp. 222 y 223.

28 Las únicas referencias encontradas sobre esta parroquial son:

ARCO Y GARAY, Ricardo del: *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, 1942, t. I, p. 385. En esta obra se dice textualmente:

“Iglesia parroquial de estilo gótico, la mandaron construir las religiosas de Sigena, señoras temporales del lugar. La capilla de San Pedro Arbués es notable. Debiose a la munificencia de don Juan Andrés Comenge...”

A.A.V.V.: “Iglesia parroquial de Lalueza”, en el *Inventario del Patrimonio Arquitectónico de interés Histórico-Artístico, Huesca*, obra inédita e inacabada que se encuentra en el Servicio Provincial de Cultura de la Diputación General de Aragón en Huesca. Nuestro agradecimiento a don Federico Fernández que ha permitido su consulta. En esta obra se señala la datación, siglo XVI, y algunos datos sobre su posible recuperación.

menge con este monumento y para situarlas en un contexto, expondremos, en líneas muy generales, algunos datos de este edificio.

La iglesia de San Juan Evangelista es el producto de una larga historia en la que se han ido sucediendo diversas etapas constructivas e importantes modificaciones. Básicamente se pueden distinguir:

- una primera fase en el siglo XVI en la que se llevó a cabo el grueso de la edificación,

- una segunda en el XVIII de reformas y ampliaciones,

- una profunda restauración realizada después de las secuelas de la guerra civil y a causa de su deteriorado estado, que fue ejecutada por el arquitecto osense don José Urzola en dos periodos: el primero en 1961 y el segundo en 1968-69,

- una final transformación en la década de los setenta, que tuvo como único objetivo la capilla de San Pedro Arbués.

Estas últimas renovaciones transfiguraron totalmente el monumento con lo cual desconocemos con exactitud su aspecto original. Sin embargo, una serie de testimonios como fotografías tomadas en la década de los cincuenta²⁹, descripciones orales³⁰ y restos conservados, han permitido reconstruir con cierta fidelidad la configuración de esta iglesia en distintos momentos históricos.

Inicialmente la parroquia de Lalueza presentaba el típico modelo de planta divulgado en Aragón en el siglo XVI. Fundamentalmente consistía en una única nave de tres tramos con capillas entre los contrafuertes, cabecera poligonal al este, coro alto a los pies e interesante torre de planta rectangular (al sur del primer tramo de entrada al templo) dividida en pisos a los que se accedía por una escalera de caracol situada en una torre, adosada a la primera, circular y más pequeña³¹. Edificada con piedra sillar bien escuadrada y cubierta en su totalidad con bóvedas estrelladas de tradición tardogótica, exteriormente tenía, sobre el cuerpo de la nave y cabecera, una típica “galería aragonesa” configurada por arcadas de medio punto en ladrillo. Seguramente como finalización de la obra, en la primera mitad del siglo XVII, se le dio una fachada de acceso en el lado oeste. De esta fábrica han desaparecido la galería superior (que fue sustituida por un nuevo tejado), el coro alto y la dependencia que permitía el acceso a este último, anexa a su lado norte, a consecuencia de la citada restauración del arquitecto Urzola.

Como hemos dicho, a esta fase le siguió otra en la que se llevaron a cabo nuevas reformas y ampliaciones, todas ellas realizadas en un mismo estilo artístico. Al parecer éstas fueron:

- el remozamiento del interior del templo a base de una articulación de pilastras y entablamento corrido, de gran simplicidad y “aire clásico”,

29 Queremos expresar nuestro agradecimiento a Mariano Loscertales, autor de las fotografías, que tan amablemente nos las ha prestado para su publicación.

30 Nuestro agradecimiento a Joaquín Basols, titular del Archivo Diocesano del Obispado de Huesca, por su puntual información sobre este edificio y por su amabilidad.

31 Queremos recalcar el interés de esta torre similar a la de Villar de los Navarros que dentro de Aragón tiene sus precedentes estructurales en la torre que se eleva a los pies de la iglesia-fortaleza de Montalbán. BORRAS GUALIS, Gonzalo M.: *Arte mudéjar aragonés*, col. “Básica aragonesa”, nº 4/5, Zaragoza, Guara editorial, 1978, p. 192.

- la adición de un pórtico a los pies de la iglesia
- la colocación de un cuerpo superior sobre la torre,
- la modificación del hastial del muro de cierre de la nave, y
- la construcción de la capilla de San Pedro Arbués (situada al sur del segundo tramo de la nave) con dos dependencias anexas a su lado este.

De todas estas obras, la primera la conocemos por testimonios orales-descriptivos ya que, en 1968-69, fue eliminado del interior del templo todo el revestimiento de yeso (de unos 35 cm.) con toda su decoración escultórico-arquitectónica. Las tres siguientes, identificadas por fotografías, se destruyeron en los mismos años citados. En cuanto a la capilla de San Pedro Arbués, todavía se conserva en la actualidad, pero se encuentra francamente desvirtuada porque, en la renovación general, su tejado original fue sustituido y su portada de acceso, desde la iglesia, derruida. Además, en la década de los setenta, se aisló del resto del edificio por el cerramiento de su lado norte, e interiormente se le colocaron unos tabiques de mediana altura que, situados a una distancia de 30 cm. de los muros originales, conforman una habitación, cubierta por un falso techo, que se utiliza para actividades de la parroquia. Por fin, en esta misma década, la dependencia situada en el extremo oriental de las adosadas a la capilla sufrió modificaciones en sus alzados.

Una vez aportados este conjunto de datos que dan una idea general de la configuración pasada y presente de la iglesia de Lalueza, estamos en condiciones de abordar el análisis de los vínculos que se establecieron entre este monumento y los hermanos Comenge.

Es un fenómeno bastante lógico que la familia Comenge, que ya manifestó su devoción religiosa y su vocación como promotora de las artes en sus relaciones con la cartuja de las Fuentes, quisiera, como muestra de afecto a su pueblo natal, mejorar desde un punto de vista artístico la iglesia del lugar. Tal intención de hecho existió porque, según conocemos por fuentes documentales indirectas³², el duque de Béjar, benefactor económico de las Fuentes por la amistad que le unió a los Comenge, tradujo los deseos de sus amigos, bien de “motu” propio o por expresa indicación de estos hermanos, al fundar en 1774 la capilla de San Pedro Arbués, a la que dotó de bienes propios, dejando encargado de ello a su protegido José Narciso Comenge.

Sin embargo, los Comenge no sólo se limitaron a llevar a efecto la citada encomienda. En nuestra opinión, aprovechando la iniciativa marcada por don Joaquín Diego López de Zúñiga en 1774, posiblemente promovieron otra serie de obras encaminadas a una remodelación completa de la edificación, acorde con la nueva capilla a realizar. Tales reformas y ampliaciones, pertenecientes a lo que hemos denominado segunda fase constructiva, dada la estrecha vinculación entre los Comenge y los ejecutores de la fábrica del templo de las Fuentes, y dada la proximidad geográfica y temporal de ambas construcciones, debieron de ser proyectadas por el mismo maestro de obras que ideó el citado templo (según demostraremos, además, por comparación estilística) y ejecutadas por los mismos albañiles, dándose un fenómeno semejante en la decoración pictórica de la capi-

32 A.D.O.H.: sección fundaciones, legajo Comenge-Lalueza, expediente de las alhajas de Lalueza, “carta de la Diputación Provincial de Huesca del 20 de octubre de 1838”.

lla de San Pedro Arbués que, con seguridad, fue ejecutada por el mismo artista, Fray Manuel Bayeu, que pintó dicha cartuja. Si esta suposición fuera cierta llegaríamos a otra deducción: todas las obras de Lalueza tuvieron que ser realizadas con posterioridad a 1774 porque en fechas anteriores la mano de obra estaba invirtiendo sus esfuerzos en la terminación de la fábrica de la iglesia del monasterio por exigencia de sus monjes que, viendo perturbada su vida de contemplación, deseaban acabar definitivamente y establecer cuanto antes la clausura³³.

Pero atendamos al estudio del pórtico y de la capilla de San Pedro Arbués por ser los dos únicos testimonios de esta remodelación, cuya configuración ha podido ser conocida con cierta exactitud³⁴. No analizaremos específicamente todas las construcciones promovidas por los Comenge en la cartuja porque ya han sido objeto de otro trabajo; sin embargo, aludiremos a ellas al hablar de Lalueza, y veremos cómo sus similitudes, en algunos casos, van más allá del hecho de haber sido realizadas en un mismo estilo artístico.

El antiguo pórtico de la iglesia parroquial de Lalueza y sus relaciones con las fachadas de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes

A nuestro juicio, la clave del estudio del pórtico dieciochesco de Lalueza se halla en las fachadas de la iglesia y portería del monasterio de las Fuentes. En estas últimas obras se encuentra la huella de Ventura Rodríguez (1717-85). Por tanto, antes de abordar directamente su análisis es necesario comentar brevemente las relaciones de este arquitecto con Aragón, basándonos en lo que, hoy por hoy, se sabe del tema.

La mayor parte de los estudiosos del arte aragonés que de una manera u otra han tratado esta cuestión³⁵, coinciden en afirmar que la presencia de Rodríguez en nuestra región fue un elemento impulsor del abandono, por parte de los maestros de obras aragoneses, del barroco autóctono, recargado y decorativista, a favor de un nuevo lenguaje vinculado a las renovadas directrices o corrientes arquitectónicas de la Corte. En efecto, dejando aparte el problemático asunto de la existencia de otras fuerzas motoras de este cambio o de otras vías de penetra-

33 A.P.H.: *op. cit.*, fol.

34 Consideramos que la torre no se aprecia lo suficientemente bien en la fotografía como para poderla analizar. Del remozamiento interior sólo tenemos noticia por las descripciones orales y éstas no permiten ningún comentario científico.

35 ANSON NAVARRO, Arturo: "El arzobispo don Francisco Ignacio de Añoa y Busto y la fachada de la catedral de La Seo de Zaragoza (1764), obra de Julián Yarza y Lafuente". *Seminario de Arte Aragonés* nº XXXIII, 1981, pp. 53-64.

BORRAS GUALIS, Gonzalo: voz "Neoclasicismo" en A.A.V.V.: *Gran Enciclopedia Aragonesa*, director: Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, ed. Unali, 1980, t. II, pp. 2429 y 2430.

EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel: *Arquitectura civil aragonesa en la época Neoclásica*, Tesis de licenciatura mecanografiada, departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre 1984.

GARCIA GUATAS, Manuel: "contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz" *Seminario de Arte Aragonés*, nº XXIX-XXX, Zaragoza, 1979, pp. 59-66.

TORRALBA SORIANO, Federico: "Lo Barroco" en A.A.V.V.: *Aragón*, col. "Tierras de España", publicaciones de la Fundación Juan March, Barcelona, ed. Noguer, 1977, pp. 321 y 322.

ción del citado vocabulario. el caso es que la actividad de Rodríguez a mediados del siglo XVIII en la reforma interior de la Basílica del Pilar de Zaragoza y en la Santa Capilla de este mismo templo, ofreció a los maestros de la región todo un repertorio de formas y soluciones estrechamente ligadas al barroco tardío, ecléctico y clasicista, de los arquitectos traídos a España por la dinastía Borbónica, que aquellos, dado el carácter paradigmático de este monumento, tuvieron muy presentes en toda su producción posterior. Pero Ventura, no sólo dejó esta muestra de su etapa de 1749-53, que según Reese³⁶ se caracterizó por el pleno control y dominio del vocabulario asimilado en su periodo de formación, principalmente con Juarra. También presentó una serie de proyectos que pertenecen a una etapa de su evolución particular (periodo 1754-66), mucho más personal que la anterior, en la que fue reaccionando contra sus maestros acercándose a formas francesas, palladianas y, sobre todo, a las del severo clasicismo del siglo XVI de Herrera y el Escorial³⁷. Tales proyectos fueron el de la fachada este y coreto del Pilar (1761 y 1765 respectivamente) que también hicieron mella en las creaciones posteriores de Aragón ya que, como ha demostrado Arturo Ansón³⁸, Julián Yarza y Lafuente, encargado de las obras ideadas por Rodríguez en el Pilar, realizó la fachada de La Seo de Zaragoza (1764-67) en base al primer proyecto señalado.

Sin embargo, estos explícitos y documentados lazos del arquitecto de Ciempozuelos con Aragón no debieron ser los únicos. Quizá, Rodríguez mantuvo una unión más honda, bien por su matrimonio con la zaragozana Rita Garro³⁹, bien por su amistad con el deán Antonio Jorge Galván⁴⁰ y con José Julián Yarza y Lafuente o por los encargos de otros proyectos tales como el de un retablo para una cartuja de Zaragoza en 1766⁴¹, que permitió o posibilitó el conocimiento del resto de su obra. En fin, quizá los ecos de su producción se difundieron por cauces ajenos a él que desconocemos. El hecho es que, a pesar de que no hay pruebas escritas que atestigüen otras vinculaciones con las creaciones de Rodríguez a partir de 1754-55 fuera de las señaladas, en Aragón existen monumentos donde quedan patentes sus huellas. Precisamente tenemos como ejemplos las fachadas de la iglesia y la portería de la cartuja de las Fuentes y el antiguo pórtico de Lalueza, todos ellos promovidos por los Comenge, y que a continuación explicaremos.

1.- LA FACHADA DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE LAS FUENTES

Esta fachada fue proyectada en fechas anteriores al 1777, año en que el templo del monasterio se terminó definitivamente.

36 REESE, Thomas Ford: *The architecture of Ventura Rodriguez*, Nueva York, Garland Publishing, 1976, vol. I, pp. 56-98.

37 REESE, Thomas Ford: *op. cit.*, vol. I, pp. 142 y 143.

38 ANSON NAVARRO, Arturo: *op. cit.*

39 Federico Torralba Soriano ya mencionó este matrimonio como punto de enlace y relación del arquitecto con Zaragoza en TORRALBA SORIANO, Federico: *op. cit.*, p. 321.

40 Esta relación está referenciada en REESE, Thomas Ford: *op. cit.*, vol. II, pp. 191 y 192.

41 REESE, Thomas Ford: *op. cit.*, vol. I, pp. 142 y 143.

En principio, participa de dos rasgos que se presentan con bastante frecuencia en la obra de Rodríguez a lo largo de su actividad.

El primero es la utilización de una estructura de fachada muy en la línea de la concebida por Miguel Angel para la fachada de San Pedro del Vaticano en Roma, que básicamente fue luego tomada por Maderno, consistente en un cuerpo horizontal, único, articulado por soportes adosados de orden gigante, bajo entablamento corrido y coronado por un ático, amenizado por el remate superior de elementos verticales en la línea seguida por los soportes. Según Reese⁴² Ventura Rodríguez mostró una especial "predilección" por este tipo de configuración de masa rectangular continua, y así lo aplicó a muchas de sus edificaciones como en su proyecto para el ingreso a la Academia de San Lucas (1748), en el proyecto de San Francisco el Grande (1761), en el proyecto de la fachada este del Pilar (1761) y en otras más tardías como la fachada de San Sebastián de Azpeitia (1767), la iglesia de Santa Fe de Granada (1771), etc.

Pero éste no es el único punto en común. Como nos dice Chueca Goitia⁴³ uno de los motivos más característicos del arte personal de este arquitecto es el pórtico tetrástilo, con su correspondiente frontón, que utiliza en casi todas sus edificaciones o proyectos. Así, aparte de la mayoría de los ejemplos citados anteriormente, está presente en el convento de los Agustinos de Valladolid (1759), en los proyectos de las fachadas del Sagrario de la Catedral de Jaén y de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares (1769), en la fachada de la Catedral de Pamplona, etc.

Estos rasgos, sin embargo, tomándolos de una manera aislada no pueden ser considerados como pruebas de la directa relación de la fachada que nos ocupa con Rodríguez. Son válidos en cuanto que aparecen junto a otra serie de peculiaridades, que esta vez se vinculan a la etapa de 1754-66 en la que nuestro artista estuvo marcado por las formas herrerianas que imprimían a sus portadas un "cierto aire neoclásico". Concretemos, pues, esta cuestión.

Si observamos los proyectos de las fachadas del Sagrario de la Catedral de Jaén y de San Francisco el Grande, y la fachada del convento de Agustinos de Valladolid, obras significativas de la mencionada etapa y realizadas entre 1759-61, advertiremos que Rodríguez ha dado a estas portadas un sello diferente al de sus trabajos anteriores, si exceptuemos algunos experimentos. Vemos que ninguna influye ni vertical ni horizontalmente en el espacio circundante. Ha desaparecido aquel impulso vertical de las típicas fachadas barrocas españolas y también el movimiento de dentro a fuera que podía producir una planta configurada por líneas curvas. Lo que ahora aparece es algo que según Kubler⁴⁴ y Reese⁴⁵ recuerda a las obras de Herrera en el Escorial, es decir, una estructura compacta e independiente, de configuración horizontal, de relieve contenido con la

42 REESE, Thomas Ford: *op. cit.*, vol. I, pp. 50 y 51.

43 CHUECA GOITIA, Fernando: "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en A.A.V.V.: *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1983, p. 22.

44 KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, "Ars Hispaniae", t. XIV, Madrid, ed. Plus-Ultra, 1957, pp. 236 y 237.

45 REESE, Thomas Ford: *op. cit.*, vol. I, pp. 137-200.

aplicación de planas pilastras a modo de pantallas y con un efecto general de “compresión plástica” en la que todos los elementos se conforman al formato rectangular. Pues bien, hablando de nuestro caso concreto, da la impresión de que el autor de la fachada de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes hubiese visualizado los citados proyectos de Rodríguez y hubiese intentado adaptar este nuevo espíritu a su obra.

Pero aún hay más. Sin hacer una imitación exacta de un modelo concreto, el maestro de obras de las Fuentes, toma de una y otra de las nombradas fachadas, e incluso de otras más tardías, un conjunto de elementos para hacer una nueva creación, aportando también algunos detalles personales. En general, de los proyectos “herrerianos” asimila, por un lado, la estructura básica, es decir, la configuración de un cuerpo horizontal de trazado recto, articulado por pilastras planas que sustentan un entablamento y que parecen entrelazarse entre sí por una imposta (más o menos desarrollada) que recorre horizontalmente el único cuerpo rectangular por debajo de los citados soportes, integrando a la vez el entrepaño central (a modo de pórtico tetrástilo) con el resto de los entrepaños. Por otro, el carácter contenido y aislado, la compresión plástica. En concreto, del proyecto de la fachada del Sagrario de la Catedral de Jaén y del proyecto de San Francisco el Grande, toma la ornamentación de paneles rehundidos en las zonas situadas entre las pilastras. De este último trabajo y de la fachada del convento de Agustinos de Valladolid, recoge la idea de colocar tres vanos de comunicación, uno mayor central y dos pequeños en los laterales. En fin, a pesar de las semejanzas, hay aspectos que diferencian nuestra fachada de las señaladas. Así, desaparece la integración lateral de las dos torres (las cuales no tienen sentido en el caso ya que existe otra con funciones específicas) y además posee un ático de moderadas dimensiones que en los demás ejemplos se omite o está excesivamente desarrollado. En este sentido, estaría más cercana a la portada de San Sebastián de Azpeitia a pesar de que ésta pertenece a un estadio posterior de la evolución de Rodríguez.

2.- FACHADA DE LA PORTERIA DE LA CARTUJA DE LAS FUENTES

Esta fachada se concibió al mismo que la anterior porque ambas responden a una escenografía conscientemente buscada por su autor, que indica la existencia de un único y previo proyecto en el que se estudiaron minuciosamente proporciones y medidas. Desde el punto de vista formal participa esencialmente de los mismos conceptos aplicados a la portada anterior. Así, nuevamente, se muestra una fachada con un sólo cuerpo horizontal, articulado por planas pilastras dóricas y con entrepaño central en pórtico tetrástilo, coronado por frontón. En este caso, sin embargo, la pureza de líneas, la sencillez y sobriedad, la desornamentación, la impresión estática, plana y geométrica, y la supresión de toda expresión vertical por la ausencia de ático, en nuestra opinión, acercan esta fachada a la del convento de Agustinos filipinos de Valladolid, aunque el ejemplo aragonés carece de la animación de los vanos situados en los entrepaños, que han sido sustituidos por grandes paneles rectangulares rehundidos.

3.- EL ANTIGUO PORTICO DE LALUEZA

Una vez que hemos indicado cómo se relacionan las fachadas de las Fuentes con la obra de Rodríguez, tenemos el contexto adecuado para comentar el pórtico de Lalueza.

En esta ocasión, se trataba de renovar la entrada de la iglesia, con el condicionamiento de la preexistencia de la edificación del XVI que determinaba proporciones y medidas. De hecho no era posible una portada de cuerpo horizontal (tipo las Fuentes) ni otro modelo cuya altura cegase el óculo de iluminación del muro de cierre de la nave. La opción tomada fue la creación de un pórtico en ladrillo de moderadas dimensiones y planta rectangular. La estructura de su frente era muy sencilla: un vano adintelado de entrada, flanqueado por pilastras de escaso resalte, dos a cada lado, que sustentaban un entablamento de líneas simples, finalmente rematado por un frontón triangular con pequeño óculo interior. Su única decoración consistía en rehundidos paneles rectangulares, entre cada par de pilastras. Es decir, un pórtico que sin duda recuerda a las fachadas de las Fuentes.

En efecto, existe la misma configuración o distribución de elementos estructurales que en los entrepaños centrales de las dos fachadas comentadas y se aplica el mismo sentido de geometrización de la masa, de ausencia de movimiento y de contención debido a la aplicación de pilastras a modo de pantalla. También se aplica un lenguaje común que va desde el mismo tipo de ornamentación por paneles rectangulares rehundidos, a los mismos capiteles dóricos, al igual entablamento, a la idéntica estructura del frontón, etc. Incluso la reforma contemporánea en ladrillo del hastial del muro de cierre de la nave parece estar hecha para evocar la sucesiva presencia de frontones que se da en la fachada de la iglesia del monasterio.

¿Cómo debemos interpretar, entonces, este pórtico? Pensamos que, por la proximidad geográfica y temporal (antes comentada), por la existencia de unos mismos patrocinadores y por las semejanzas entre los dos monumentos monegrinos, este pórtico puede ser considerado como una obra que se vincula con el autor de las fachadas de las Fuentes, artista en cuya producción se manifiestan los ecos de las obras de Ventura Rodríguez pertenecientes a estados evolutivos personales más alejados del barroco tardío de sus maestros y que constituyen una preparación en el camino al neoclasicismo. Dicho autor, quizá, pudo ser José Julián Yarza y Lafuente (1712-1785), hipótesis que está fundamentada en la tesis de licenciatura dedicada a la cartuja de las Fuentes, citada en páginas anteriores.

La capilla de San Pedro Arbués en la iglesia parroquial de Lalueza

La capilla de San Pedro Arbués, fundada en 1774 por el duque de Béjar, constituye la única muestra conservada de las reformas llevadas a cabo en el siglo XVIII en la parroquial de Lalueza. Por esta razón le dedicaremos un estudio que, aunque breve, abordará no sólo su arquitectura sino también sus pinturas y alhajas.

1.- ARQUITECTURA

Esta capilla, junto a sus habitaciones anexas, al igual que el resto de la fábrica original, fueron realizadas en piedra sillar bien escuadrada y revestidas interiormente con yeso.

La capilla en sí es una dependencia de planta aproximadamente cuadrada con ángulos achaflanados, a la que se accedía desde el interior de la iglesia a través de una portada y de un vestíbulo o zona de paso que era, en realidad, la primera de las capillas entre los contrafuertes del lado sur de la nave en la edificación original y que fue aprovechada en la ampliación.

Las habitaciones complementarias, las dos de planta rectangular, se encuentran adosadas sucesivamente al lado este de la capilla y cumplía las funciones de sacristía (la inmediata y más pequeña) y de lugar para el depósito y custodia del tesoro (la extrema y de mayor tamaño)⁴⁶.

En la actualidad, este conjunto se halla muy transformado y ésto dificulta su estudio. Sin embargo, intentaremos dar una idea de lo que fue, para lo cual comenzaremos por describir, de manera sucinta, sus diversas partes:

A.- La portada

La portada de la capilla de San Pedro Arbués (hoy destruida y conocida por fotografías) estaba formada por un gran vano de entrada en arco de medio punto, cuya parte superior se enmarcaba por moldura de extremos en espiral que aparentaban sustentar un fragmento de cornisa en el que se situaban dos angelitos en postura escorzada, portantes de un escudo. Este escudo aparecía dividido horizontalmente en tres partes, de las cuales la superior albergaba, sin duda, los blasones de los Comenge⁴⁷, lo cual es indicativo de su participación en la obra⁴⁸. Lateralmente, el citado vano se flanqueaba por pilastras sobre plinto que se hallaban superpuestas a unas inferiores de escaso resalte. Las de mayor volumetría tenían basa y fuste animado con rehundido panel rectangular. Sobre cada una de ellas se encontraba un a modo de ménsula cóncavo-convexa que sostenía unos jarroncitos y que se decoraba con una hoja de acanto invertida, en su cara frontal, y con gotas, en su parte inferior. Por fin las pilastras continuaban plásticamente en vertical, siguiendo un trazado en línea curva, hasta el remate final de frontón curvo y quebrado con cruz en su parte superior.

⁴⁶ Estas funciones las conocemos por testimonios orales.

⁴⁷ según GARCIA GARRAFFA, Alberto Arturo: *op. cit.*, escudo nº 1.165 y p. 111: el escudo de los Comenge es:

“Escudo cortado partición alta de azur, con una cruz llana de oro cantonada de cuatro flores de lis del mismo metal y la partición baja, jaquelada de oro y gules, Bordura general de oro y sable”.

Así aparece en la portada de la capilla de San Pedro Arbués, con la única diferencia de que lo que corresponde a la partición alta se sitúa en una partición izquierda y lo que corresponde a la baja aparece en la partición derecha. Esta nueva distribución, por otra parte, es la que se halla en un antiguo escudo labrado en piedra procedente de la derruida casa de los Comenge en Lalueza, hoy en depósito en el ayuntamiento de esta localidad.

⁴⁸ Suponemos que las dos partes inferiores albergarían los blasones del duque de Béjar, pero las fotografías no permiten apreciarlo.

B.- El vestíbulo

El vestíbulo, es decir, la antigua capilla entre los contrafuertes que fue reaprovechada, simplemente estaba amenizada por la presencia en sus lados este y oeste de hornacinas con esculturas⁴⁹.

C.- La capilla de San Pedro Arbués

Capilla y dependencias anexas aparecen exteriormente como un gran bloque adosado al resto de la iglesia, de forma geométrica, de caras lisas y sin ninguna ornamentación.

Su interior, revestido de yeso y conservado con algunas matizaciones, presenta en cada una de sus cuatro caras una articulación muy simple de dos pilastras de proporciones clásicas con plinto, basa ática, fuste estriado y capitel compuesto; mientras que en sus ángulos achaflanados aparecen pilastras sin capitel que se adaptan a la curvatura de las esquinas. Sobre todas ellas corre un entablamento que únicamente avanza en la línea vertical de las pilastras de los ángulos. A parte, cada alzado tiene sus peculiaridades. El norte mostraba un arco de medio punto de entrada con intrados con casetones con flor, pero actualmente está cegado y sólo queda un esculpido querubín con guirnalda colgante, en lo que fue la clave del mencionado arco. El sur presenta, en la zona situada entre las pilastras, un marco rectangular (que albergaba una pintura) con ornamentación en su parte superior de un grupo en relieve de querubines, nubes y rayos de luz. En los este y oeste se situaban puertas hoy totalmente irreconocibles, encima de las cuales todavía se hallan marcos ovales con decoración de motivos de ramas vegetales y concha. Por fin, en los cuatro medios puntos, que describen los cuatro arcos torales volteados de esquina a esquina, se inscriben vanos de iluminación circulares, abocinados con derrame interior, con marcos de estuco de varitas o tallos vegetales enlazados por una cinta y querubín superior de desigual factura según los casos. Como final, su cubierta es una cúpula sobre pechinas, encamonada y con arranque decorado con guirnaldas vegetales y cinta en espiral, que se ve truncada en su cúspide por un panel o plafón circular plano configurado por molduras de yeso.

D.- Las dependencias anexas a las capillas

La primera y más pequeña muestra una articulación muy simple de pilastras lisas de escasísimo resalte, sin capitel ni basa; y entablamento superior sin ninguna animación. El único interés que presenta es una pila correspondiente a la época de construcción. La segunda y de mayor tamaño se encuentra totalmente desvirtuada por las reformas.

Tras esta descripción, pasemos al comentario estilístico.

Somos de la opinión de que esta capilla de Lalueza, al igual que el interior de la capilla de la cartuja de las Fuentes, puede considerarse como un ejemplo de arquitectura barroca tardía de tendencia moderada o clasicista, en una línea muy semejante a las obras de Ventura Rodríguez en el interior de la Basílica del Pilar.

49 La existencia de estas hornacinas las conocemos por testimonios orales.

Esta calificación estilística viene determinada por la presencia en esta edificación de dos de los rasgos más fundamentales del barroco traído a España por maestros italianos en el siglo XVIII.

Característica principal es la utilización de un lenguaje ecléctico o versátil, en el que se recogen no sólo todas las formas y soluciones elaboradas por el renacimiento italiano y asumidas o reinterpretadas por el barroco, sino también las creaciones de los diversos artistas del seicento. Efectivamente, en Lalueza se emplea desde todo un conjunto de formas y estructuras pertenecientes al vocabulario general del renacimiento y barroco: vignetoesco entablamiento jónico, columnas clásicas de capital compuesto, fustes de rehundidos rectángulos, arcos con intrados de casetones con flor, molduras con extremos en espiral, ménsula cóncavo-convexa con decoración inferior de gotas, etc.; pasando por rasgos ligados por Borromini, tales como la proliferación de querubines o la tipología de planta cuadrangular con ángulos achaflanados; hasta llegar finalmente a una serie de motivos muy dieciochescos y decorativistas como guirnaldas, cintas y varitas o tallos vegetales recogidos por un lazo. En fin, este lenguaje está en la senda del que utilizó, por ejemplo, Juvarrá (1678-1736), señalado por ser uno de los más importantes arquitectos italianos llegados a nuestro país, y también Ventura Rodríguez (del que ya hemos señalado su papel como transmisor), al menos en sus primeras etapas marcadas por las enseñanzas del anterior.

Otra peculiaridad esencial de la corriente artística que nos ocupa, es el clasicismo que impregnan todas sus manifestaciones. En el caso de la capilla de San Pedro Arbués esta cualidad se muestra en varios aspectos.

En primer lugar, en el tratamiento de las superficies interiores. Advertimos que todos los miembros arquitectónicos, pilastras, entablamento (que por cierto reflejan un correcto uso de los órdenes clásicos) y arcos, se caracterizan por estar desprovistos de toda ornamentación plástica que podría oscurecer la composición, dejando las líneas estructurales totalmente explícitas. Las pilastras se decoran, bien con acanaladuras de arista matada, o por simples rehundidos. El entablamento es liso (incluso sin motivos en su friso corrido) y sólo presenta una cierta animación por los dentículos que lo recorren debajo de la cornisa y que adoptan una forma de piña en aquellos puntos extremos de las zonas donde sufre un avance. Ni los arcos ni la cubierta presentan ornamentación de complicadas yeserías. Por último, los motivos escultóricos aparecen en puntos concretos sin derramarse.

En segundo lugar, en el tratamiento de la luz. A pesar de que su actual estado no permite apreciar este aspecto sí se adivina que fue un espacio con luz uniforme sin contrastes dramáticos de luces y de sombras, y en todo caso con una cierta gradación de luminosidad pero suave y paulatina. Este fenómeno se ve favorecido además por el empleo de un revestimiento interior de colores claros y reverberantes.

En definitiva, el espacio es sereno, claro y por tanto con un aire clásico.

Sin embargo este atributo de la capilla de San Pedro Arbués no significa que podamos calificarla como neoclásica. Existen otra serie de facetas que niegan esta clasificación.

Primero, si partimos de la base de que la concepción barroca de la composición arquitectónica se concibe como un proceso de fusión y entrelazamiento de las partes de manera que cada una confluya en la contigua, frente a la neoclásica cuya clave se encuentra en la independencia de los elementos frente al todo, concluiremos que la capilla Lalueza no es neoclásica y sí barroca con solo mirar su portada donde aparece una continuidad plástica de distintos elementos en altura. Lo mismo deduciremos al observar la planta de la dependencia, rectangular con ángulos achaflanados, que crea un espacio envolvente, una integración, una continuidad, que son ajenos a lo que es el neoclasicismo, de nítidas líneas y ángulos cortantes.

Finalmente, la versatilidad del lenguaje utilizado sería impensable en una edificación de la “verdadera arquitectura”. Idéntica apreciación se podría hacer de la estructura ligera y decorativista de la cubierta, a modo de tramoya de escayola, carente de todo efecto de solidez, permanencia y rigidez.

2.- PINTURAS MURALES

Elemento imprescindible en la valoración de esta capilla son las pinturas murales que la decoran y que explican su intención ideológica. A lo largo de las siguientes páginas presentamos un estudio de las mismas en cuatro niveles: iconográfico, iconológico, estilístico y técnico.

A.- Iconografía

Hoy podemos contemplar cinco escenas pintadas, recogidas en sus correspondientes marcos de estuco dorado. Cuatro de ellas pertenecen a las pechinas y representan mediante figuras alegóricas a la Caridad, la Fortaleza, la Paciencia y la Religión, identificación que no ofrece problemas porque así lo indican sus respectivas inscripciones. La quinta escena es un panel circular que trunca la cúpula en su parte más elevada y muestra un ángel y varios querubines. Además, en el testero principal (lado sur), todavía perdura un gran marco rectangular de estuco dorado que indudablemente acogió un lienzo (pueden apreciarse unos tacos de madera empotrados); así como otros dos marcos ovalados, mas reducidos, situados sobre las puertas laterales.

Los modelos para las alegorías de las virtudes insertadas en las cuatro pechinas fueron indudablemente tomados de alguna de las ediciones de la *Iconología de C. Ripa*⁵⁰. De las tres consultadas, es la de 1618⁵¹ la que presenta imágenes y texto más similares a las representaciones pictóricas de Lalueza, lo que nos permite interpretar la peculiar iconografía de las siguientes escenas murales:

50 RIPA, Cesare: *Nova Iconologia*, Padova, ed. Pietro Tozzi, 1618.

RIPA, Cesare: *Iconologie*, Paris, 1644.

RIPA, Cesare: *Iconology*, London, ed. G. Scott, 1779.

51 RIPA, Cesare: *Nova Iconologia*, Padova, ed. Pietro Tozzi, 1618.

a) *Caridad*

Es una de las tres virtudes teologales y se fundamenta en el amor a Dios y al prójimo. Viene representada por una mujer con túnica rosácea, color que figura el ardor interno que produce esta virtud (aunque el color recomendado por Ripa es el rojo). Aparece amamantando a un niño y acogiendo a otros dos. Tales criaturas desnudas simbolizan las tres virtudes teologales, de las cuales la Caridad es la principal y la base de las otras dos (Fe y Esperanza). También puede interpretarse la presencia de los tres infantes como representación de la inocencia necesaria para la práctica de la Caridad. Una llama ardiente sobre la cabeza de la mujer traduce el amor puro y ardiente hacia Dios y el prójimo que esta virtud nos produce. Es una llama que nunca se extingue gracias a la fuerza de la Caridad.

b) *Fortaleza*

Virtud cardinal (junto con la Prudencia, Justicia y Templanza) que define el estado en que debe encontrarse todo hombre para acometer el bien y resistir el mal. Se representa por una mujer con vestimenta castrense, como un buen militar que resiste el peligro con coraje. Lleva una lanza, como atributo de su autoridad para responder a la violencia injusta, y un escudo repujado con la escena de lucha entre un león y un jabalí; el león significa la vigorosidad y fuerza de cuerpo y mente, que a su vez es fuerza contenida y sabiamente aprovechada para vencer al impetuoso jabalí que desperdicia sus energías. Está la alegoría sentada sobre una columna que es el elemento de más fortaleza sobre el que se apoya todo edificio, sin el cual no resistiría su peso. Por último, un querubín junto a ella porta una rama de roble, árbol que tradicionalmente es considerado el más fuerte.

c) *Paciencia*

La Paciencia es la capacidad de soportar con resignación los males de este mundo. Por eso la alegoría que la simboliza es una mujer de aspecto humilde que mira hacia el suelo. Tiene una mano en el pecho y cubre su cabeza con un paño oscuro. Sobre sus hombros carga un yugo y en la mano izquierda lleva unas ramas espinosas, elementos que hacen referencia a la aceptación para sufrir los dolores del cuerpo y los sufrimientos del espíritu, siempre con compostura ante la adversidad por la perspectiva de la vida futura. Los hombres que practican fervientemente la Paciencia deben ser ensalzados como una ciudad construida en lo alto de una montaña. Por eso los que desempeñan altos cargos eclesiásticos deben poseer esta virtud. Puede ser que a ello se deba la presencia de un conjunto arquitectónico en el extremo superior derecho de la pechina.

d) *Religión*

Es la virtud de adorar a Dios en cuerpo y alma. Una matrona venerable con ropajes blanquecinos expresa la actitud de reverencia, sinceridad de mente, pureza y candor, elementos necesarios para el cumplimiento de esta virtud. Cubre su cara un velo que indica el carácter incomprensible para la mente humana de los misterios de la religión. Con la mano derecha sujeta una cruz, símbolo de la salvación y emblema de la religión verdadera. Sobre la palma de la izquierda

arde una llama que figura la intensa devoción que produce la Religión. Siguiendo la tradición clásica (Plinio), el elefante es el animal más religioso de la tierra, por lo que su presencia queda justificada tras la mujer.

Es notable el hecho de que Religión y Caridad, virtudes que tienen a Dios como objeto inmediato, se complementan con un fondo de ámbito celeste con cabezas de querubines a la grisalla. Y, por otro lado, Fortaleza y Paciencia, virtudes que pueden dirigirse hacia el hombre, tienen un fondo mundano, pues incluso en la Fortaleza el cielo que aparece detrás de la alegoría es realista.

Por último queda la escena circular situada en el remate de la bóveda. Es un rompimiento de densas nubes azuladas y, por lo tanto, carece de referencia espacial. En el centro de la composición aparece en violento escorzo un ángel portante de corona y palma martirial. Otros tres querubines desnudos sujetan una filacteria con la inscripción "*Accipe Mercedem tuam*" (recibe tu recompensa). Además hay, en el extremo opuesto, otro grupito con tres cabezas de querubines.

B.- Iconología

Hasta aquí hemos identificado el contenido temático de cada una de las escenas. Pero evidentemente no se trata de un conjunto de imágenes elegidas aleatoriamente y carentes de conexión entre sí, sino que más bien obedecen a una idea ordenadora de conjunto. Esta idea pensamos que es la glorificación de San Pedro de Arbués, hipótesis que a continuación razonaremos.

La capilla de los Comenge en la iglesia parroquial de Lalueza fue mandada construir bajo la advocación de San Pedro de Arbués. Por lo tanto el contenido icónico debía justificar esta advocación. Sabemos efectivamente que esto fue así pues hasta la guerra civil española hubo una estatua del santo aragonés presidiendo la capilla. Incluso tras los destrozos de la última contienda, se encargó una nueva estatua de cartón-piedra en sustitución de la anterior, pero esta tampoco existe hoy. Habría sido también revelador conocer el asunto del cuadro que indudablemente hubo en el testero principal, encajado en el marco de estuco dorado que aún existe. No obstante, no es arriesgado suponer que se tratara de una escena de la vida del santo, como pueda ser su "martirio", bien conocido por grabados. Partiendo de esta base, el significado de las pinturas que hoy contemplamos podemos interpretarlo así: en función de la imagen de San Pedro de Arbués y de su hipotético "martirio", estarían las cuatro virtudes que más caracterizarían su vida, representadas en las cuatro pechinas. Y, por último, esta vida virtuosa y esta muerte heroica harían al santo merecedor de la corona y palma martirial, como corrobora la cartela: recibe tu recompensa.

Hemos puesto así de manifiesto el mensaje global que esta capilla tiene como glorificación de San Pedro de Arbués. Sin embargo este mensaje requiere una serie de matizaciones que las fundamentaremos en la tradición hagiográfica⁵². Por estas fuentes sabemos que San Pedro de Arbués nació en Epila (Zara-

⁵² Contamos con dos extensas monografías sobre la vida de San Pedro de Arbués: GRACIAN Y SALAVERTE, Juan: *Triunfo de la Fe, vida y prodigios de San Pedro Arbués...*, Zaragoza, Domingo Gastón, 1690.

GARCIA DE TRASMIERA, Diego: *Epitome de la Santa Vida y relación de la Gloriosa Muerte del venerable Pedro de Arbués...*, Monreal, Bua y Portonova Impressores del Santo Officio, s/f.

goza) hacia 1440 en el seno de una familia noble. Estudió Letras en Bolonia y Roma, obteniendo en 1473 la dignidad de doctor y alcanzando gran fama por su santidad y sabiduría. En 1474 ingresó como canónigo en La Seo de San Salvador de Zaragoza, aun perteneciendo a la orden de San Agustín, y en 1476 hizo su profesión solemne. Dada su gran valía fue nombrado Inquisidor General de Aragón, cargo que desempeñó con gran firmeza enconando contra él los ánimos de la comunidad judía de Zaragoza que procuró su asesinato a cuchillada limpia cuando oraba en la noche del 14 de septiembre de 1485 en la catedral, muriendo por las heridas producidas el 17 de septiembre. El cerco de sangre seca que quedó en el suelo de La Seo se licuó milagrosamente cuando fue enterrado en dicho templo con todos los honores. Fue beatificado por Alejandro VII el 17 de abril de 1664.

En las obras citadas, y ateniéndonos especialmente a las biografías más antiguas⁵³, pueden encontrarse abundantes argumentos que justifican la aplicación de las cuatro virtudes de las pechinas a la vida de San Pedro de Arbués. Practicó la Caridad amando profundamente a Dios y al prójimo, como queda demostrado por sus continuas limosnas y por el afán de convertir almas. En cuanto a la Fortaleza, fue la virtud que le permitió mantenerse firme en su puesto de Inquisidor frente a los polémicos judíos; además, toda su vida demostró gran Fortaleza para vencer el vicio y la tentación y mantenerse siempre en la rectitud, sin dudar en recurrir a penitencias corporales. Numerosos ejemplos demuestran la Paciencia con que obedeció siempre a sus mayores, soportó los defectos humanos y se resignó a ser asesinado. Queda la Religión, en la que estuvo inmerso toda su existencia: sólo Dios era lo único importante y todos sus actos se encaminaban a El; oraba continuamente, era gran teólogo y conocía extensamente la Doctrina Cristiana.

Sin embargo, la realidad no es tan simple. Si por un lado los textos atestiguan la Caridad, Fortaleza, Paciencia y Religión de San Pedro Arbués, por otro lado hallamos justificadas otras innumerables virtudes y con la misma importancia: Fe, Perfección, Castidad, Humildad, etc. El carácter retórico de las biografías hace sospechar que esta proliferación de virtudes es más un recurso literario que una verdadera exposición de conceptos de fondo. No obstante, queda patente que las cuatro alegorías elegidas para resumir la vida piadosa del santo aragonés eran perfectamente idóneas. Averiguar si estas cuatro virtudes fueron seleccionadas por considerarse las más convenientes a la vida del santo o bien si fueron elegidas en función de criterios más personales por parte de los encargados es un enigma que sólo podría resolverse con la documentación adecuada.

Ambas obras incluyen una amplia reseña sobre otras publicaciones relacionadas con el tema. En cuanto a la bibliografía actual, pueden encontrarse algunos datos en:

A.A.V.V.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, ed. Espasa Calpe, 1905-1930, t. XLII, voz "Pedro", pp. 1308 y 1309.

FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*, Barcelona, ed. Omega, 1950, p. 222.
A.A.V.V.: *Dictionnaire historique des Saints*, director: John Coulson, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1964, p. 316.

RINCON GARCIA, Wifredo y ROMERO SANTAMARIA, Alfredo: *Iconografía de los santos aragoneses. II*, col. "Aragón" nº 57, Zaragoza, Librería General, 1982, pp. 47 y 48, 57 y 58.

53 GRACIAN Y SALAVERTE, J.: *op. cit.*

GARCIA DE TRASMIERA, D.: *op. cit.*

C.- Autor y estilo

Acabamos de señalar la ausencia de documentación conocida, lo cual impide probar directamente la autoría de las pinturas. Sin embargo, es indudable que las cinco escenas fueron ejecutadas por el cartujo Fray Manuel Bayeu y Súbias (1740-principios del siglo XIX)⁵⁴. Este artista profesaba como hermano en la cercana cartuja de las Fuentes. Conocemos de él los distintos pasos que dio en la carrera religiosa, que sintetizaremos a continuación:

- 3 de diciembre de 1760. Manuel Bayeu, pintor de oficio, ingresó en la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes a los 20 años de edad como "probante de donado"⁵⁵.

- 24 de marzo de 1761. Fue aceptado por la comunidad para iniciar el año de "noviciado de donado", recibiendo el hábito. Lo acabó el día de la Asunción de 1762, haciendo su "donación"⁵⁶.

- 28 de junio de 1771. Tras haber permanecido más de cinco años como "donado", fue admitido por la comunidad para iniciar el "noviciado de converso", vistiendo el hábito correspondiente⁵⁷.

- 3 de enero de 1772. después de seis meses de "noviciado de converso", quedó admitido por la comunidad e hizo su profesión solemne el día de San Pedro, muy pocos días después⁵⁹.

Durante estos años y hasta 1796⁶⁰ dedicó el tiempo a decorar su monasterio, precisamente en la misma época en que se pintó la capilla de Lalueza (fundada en 1774). Ya ha quedado expuesta la estrecha relación que mantuvieron los Comenge con la cartuja de las Fuentes y la gratitud que la comunidad de este convento les debía por sus favores. Por todo ello, Manuel Bayeu era un pintor idó-

54 Sobre la vida y obra de Manuel Bayeu hay que destacar:

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 73.

MUÑOZ MANZANO, Cipriano, Conde de la Viñaza: *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894, t. II, p. 52.

ARCO GARAY, Ricardo del: "El pintor Fray Manuel Bayeu en el museo", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*, vol. V, 1944, pp. 120 y ss.

PARDO CANALIS, Enrique: "Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu", *Seminario de Arte Aragonés*, nº III, 1951, pp. 49-57.

SANCHEZ CANTON, Francisco J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*, "Ars Hispaniae", vol. XVII, Madrid, ed. Plus Ultra, 1965, pp. 207 y 208.

ARRIBAS SALABERRI, Julio: *Las pinturas del salón del palacio prioral del real monasterio de Sijena y el cartujo Bayeu*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972.

MORALES Y MARIN, José Luis: *Los Bayeu*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

ANSON NAVARRO, Arturo: voz "Bayeu", en A.A.V.V.: *Gran Enciclopedia Aragonesa*, director: Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, ed. Unali, 1980, t. II, p. 419.

55 A.P.H.: "Libro de actas del capítulo de la comunidad de la cartuja de las Fuentes", fol. 105r.

56 A.P.H. *Op. cit.*, fol. 106r.

57 A.P.H. *Op. cit.*, fol. 111r.

58 A.P.H. *Op. cit.*, fol. 113v.

59 A.P.H. *Op. cit.*, fol. 114r.

60 En la capilla de San Bruno de la cartuja de las Fuentes hay una cartela en la que se indica que el autor pintó las capillas del claustro durante el periodo 1784-1796.

neo para hacerse cargo de la decoración pictórica de la capilla de San Pedro de Arbués.

Este argumento podría parecer endeble si no fuera por una realidad mucho más palpable: las pinturas de Lalueza presentan una íntima similitud con las de la cartuja. Veamos cuáles son estas características comunes, que a su vez definen los modos peculiares de fray Manuel Bayeu.

a) *Concepción temática*

En la cartuja de las Fuentes hay un conjunto de representaciones alegóricas datables en las décadas 70-80. Un repertorio similar, basado en una fuente iconográfica obviamente idéntica, podemos contemplar en la capilla de San Pedro de Arbués. Ambos grupos de alegorías tienen una concepción común: están situadas sobre nubes espesas, presentan violentos escorzos y tienen fondos celestiales con cabezas de querubines a la grisalla entre nubarrones.

b) *Características formales*

Igualmente podemos cotejar aspectos estilísticos y estilemas entre algunas pinturas de las Fuentes y las de Lalueza:

- *Figuras.* Los rostros de los personajes son muy ovalados, sonrosados, con gruesos párpados, nariz recta y aplanada, boca prieta y potente mandíbula. Son rostros poco expresivos, de blanda amabilidad. Las figuras presentan escaso interés por el estudio anatómico que, aparte de los rostros, sólo muestran antebrazos, manos y pies, trazados con un diseño y claroscuro muy sucinto y de aspecto mórbido. Las manos son singularmente grandes y bastas, con clara diferenciación de falanges. La ausencia de anatomía queda compensada por la importancia de los amplios paños que envuelven los cuerpos en abundantes y agitados pliegues, cumpliendo una importante función en el dinamismo de la imagen. Este fácil recurso de los pliegues supone evidentemente una economía de medios pictóricos. En cuanto a los niños y querubines, estos son generosamente regordetes e incluso fornidos, con un tratamiento anatómico también poco cuidado, repetitivo y siempre sonrosado. Sus rostros son muy rechonchos, con frente amplia, cabello ondulado pero no rizado, ojos caídos y hundidos, nariz respingona y gruesa boca prieta.
- *Fondos.* Aunque los ambientes celestiales carecen de referencia espacial, Manuel Bayeu se preocupó poco de resolver el problema y sus pinturas carecen de profundidad y prefiere volcarse en el relieve y profundidad de las figuras aisladas.
- *Color.* Actualmente vemos hoy las pinturas murales de Lalueza bastante oscurecidas y con una pátina grisácea que desvirtúa la hermosura del colorido. Otro enemigo de policromía es la imprimación rojiza que sobre la capa de cal se adivina en algunas zonas deterioradas y que resta luminosidad a las escenas. Pero, pese a todo ello, y conociendo las obras de las Fuentes, pensamos que Bayeu gustaba de un cromatismo claro y de colores vivos.

- *Luz*. El estudio de la luz es defectuoso pues, aparte del convencional clarooscuro, las escenas, y en especial los fondos celestiales, carecen de la luminosidad que les debería ser propia. Son las “luces retostadas” de las que hablaba Jovellanos⁶¹.
- *Dibujo*. Siguiendo también a Jovellanos en la correspondencia que mantuvo con Manuel Bayeu en Mallorca, se explica la imperfección en el dibujo. Al parecer nuestro artista acometía las pinturas con rapidez prodigiosa y sin atender a estudios previos, lo cual incide en resultados de calidad desigual.

En todas estas características que hemos descrito hay una coherencia estilística que calificamos de barroco tardío. Esta afirmación ya ha sido hecha por otros autores⁶² al tratar de manera general la labor de Manuel Bayeu, pero sin apenas razonarlo. Nosotros trataremos de hacerlo ver de modo más exhaustivo basándonos en las pinturas murales de la capilla de San Pedro de Arbués. En primer lugar hay que tener en cuenta el temprano ingreso del cartujo Bayeu en la orden a los 20 años de edad y la notable constancia de su estilo a lo largo de muchos años de su vida, lo que hace suponer que el componente de mayor peso en su producción procede de su etapa formativa, debido al aislamiento de la vida monacal. Esta primera formación, por la década de 1750, hay que rastrearla en los ambientes artísticos docentes de Zaragoza en la época: Academia de Dibujo de los Ramírez, Luzán, Merklein, etc. En especial, la presencia de José Luzán debió suponer un fuerte revulsivo en la pintura local tras su viaje a Nápoles, junto con la presencia de Antonio González Velázquez para pintar las cúpulas del Pilar. Pero ¿qué extrajo Bayeu de todo esto? Parece ser que dos cosas: herencia de la tradición barroca y aporte de elementos dieciochescos, según demostraremos a continuación.

- *Tradición barroca*. La concepción de las escenas, con su peculiar iconografía y los rompimientos con sus densas nubes y cabezas de putti, pertenece al común lenguaje difundido por el barroco. Lo mismo podemos decir sobre la concepción de las figuras que, en escorzos más o menos violentos, presentan unas poses declamatorias, nada naturales, testificando una apariencia teatral enfatizada por los abundantes pliegues que otorgan agitación a las figuras. Por último, si valoramos el conjunto de pinturas y su interrelación, comprobamos la intención escenográfica propia también del barroco. En definitiva, queda patente que los principales recursos del barroco no han cedido todavía al mediar el siglo XVIII en Zaragoza, y esto también podemos comprobarlo en otros pintores de la época, especialmente cuando se trata de asuntos religiosos.
- *Elementos dieciochescos*: Si hacemos una disección artificial de las corrientes artísticas que confluyen en España durante la primera mitad del siglo XVIII, podemos establecer tres nódulos:
 - Barroco clasicista y académico, que hereda la contención y equilibrio de figuras de Maratta y el estudio de modelos y poses de Solimena.

61 ARCO GARAY, R. del: *op. cit.*

62 Ver nota 54.

- Barroco de escenas fulgurantes, de toque nervioso y aspecto vaporoso, bien representado en sus comienzos por Gaulli y, poco después, por Luca Giordano.

- Rococó, pero descontextualizado de su contenido cortesano, reducido solamente a un tratamiento amable de las figuras y al uso de un colorido dulcificado con predominio de pasteles. En esta dirección estaría asimilado Luzán.

En la práctica, está claro que no existe ninguna de estas tres posturas puras, como puede comprobarse en la proteica realidad de C. Giaquinto o A. González Velázquez.

Si ahora analizamos las pinturas de Laluzza en función de estos tres núdulos llegamos a las conclusiones siguientes:

– Las figuras, como ya dijimos, son rotundas y plásticas y presentan la declamatoria propia del barroco seiscientista. Pero es una declamatoria plenamente estereotípica y ajena a toda expresión radical de arrebatos místicos. Es decir, son representaciones académicas. Además, se elude el naturalismo, presentando personajes idealizados (si bien es verdad que el tema y la técnica propician este tratamiento). Por último, podemos comprobar que las escenas se someten a una equilibrada composición, sin contrastes y sin atreverse a trascender el marco que las contiene (salvo un pequeño vestigio en las nubes que sirven de base a las figuras alegóricas). Todo esto son pruebas del carácter clasicista en la obra de Manuel Bayeu.

– Dada la solidez y rotundidad de las figuras y objetos, huelga decir que estos no comparten el carácter agitado y evanescente de C. Giaquinto. Pero sí apreciamos otras características del rococó. En primer lugar, la suave mansedumbre de las escenas. En segundo lugar, el gusto por un colorido dulcificado, bastante desfigurado hoy, fácilmente apreciable en las carnes sonrosadas o en las entonaciones azules y ocre-amarillas.

Vistos así todos los elementos que configuran la obra de Manuel Bayeu, extraídos de la plástica de los siglos XVII y XVIII, aseveramos la clasificación antes propuesta dentro del barroco tardío.

D.- Técnica

Varios argumentos hacen descartar la posibilidad de que las cinco pinturas murales estén ejecutadas al “buon fresco”. En primer lugar, no es probable que Fray Manuel Bayeu tuviera la destreza técnica que requiere su manejo, sólo adquirida por los grandes maestros. En segundo lugar, los desprendimientos de policromía en algunas zonas hacen patente que el color no ha penetrado en el enlucido inferior, como ocurre en los frescos. En tercer lugar, los colores resultan densos y carecen de luminosidad. Por último, se advierte una imprimación rojiza bajo la película pictórica, cosa que es ajena al fresco.

Todo ello hace pensar que las pinturas murales se realizaron en seco, técnica mucho más sencilla porque no exige premura y permite rectificaciones. Normalmente, en este procedimiento se preparan los colores mezclando la cal apagada con algún tipo de aglutinante (caseína, huevo) y con los pigmentos, pero

para determinar exáctamente cómo se pintó en Lalueza haría falta tomar unas muestras de la policromía y analizarlas químicamente.

3.- ALHAJAS DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO ARBUÉS

El presente estudio quedaría incompleto si no hicieramos una referencia a las alhajas de oro y plata que pertenecieron a la capilla de San Pedro Arbués por donación de Juan Andrés Comenge⁶³.

Según la documentación consultada, estas alhajas fueron:

- Un relicario de San Pedro Arbués.
- 4 relicarios grandes.
- 11 relicarios pequeños.
- Unas vinageras con platillo y campanilla.
- Dos cálices con patenas.
- Un inciensario con su naveta y cuchara.
- Tres sacras.
- Dos jarritas de filigrana.
- Un hostiero de filigrana.
- Un atril.
- Una palmatoria.
- Una bandeja.
- Un arca de monumento con adornos y su copón.
- 6 candelabros.
- Una cruz de altar.

Tales objetos sufrieron diversas vicisitudes⁶⁴. En el año 1838 el Estado dio orden de hacer un inventario de las alhajas pertenecientes al patrimonio de la Iglesia para incautarse de aquellas que considerara no necesarias para el culto y de lujo superfluo. El pueblo de Lalueza no dio a conocer las de la capilla de San Pedro Arbués, argumentando que como pertenecían a la fundación personal del duque de Béjar no podían pasar al patrimonio nacional. La Diputación Provincial de Huesca juzgó que aquello no era así y tomó posesión de ellas. Pero hubo una reclamación por parte del vicario general de la diócesis y por un acuerdo del 24 de febrero de 1839 dicha institución cedió las alhajas en calidad de depósito al cabildo de la catedral. Parece ser que después de esta fecha se devolvieron a Lalueza, pero en 1870 hubo una segunda entrega a dicho cabildo por causas que desconocemos. Por fin se restituyeron a su lugar de origen en dos fases, la primera en 1901 y la segunda en 1924. Desgraciadamente estas alhajas, a consecuencia de la Guerra Civil, desaparecieron o se destruyeron. En la actualidad no ha quedado nada⁶⁵.

63 Archivo Diocesano del Obispado de Huesca: sección fundaciones, legajo Comenge-Lalueza, expediente de las alhajas de Lalueza. "Copia de la solicitud presentada por el ayuntamiento de Lalueza pidiendo que se le devuelvan las alhajas. año 1839".

64 A.D.O.H.: sección fundaciones, legajo Comenge-Lalueza, expediente de las alhajas de Lalueza. "Inventario de las alhajas de Lalueza".

65 Todos los datos de la historia de estas alhajas ha sido extraído de la lectura de: A.D.O.H.: sección fundaciones, legajo Comenge-Lalueza, expediente de las alhajas de Lalueza.



*Fig. 1. Antiguo aspecto exterior (lado sur). Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).
Fotografía realizada en la década de 1950-60.*



Fig. 2. Actual aspecto exterior. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 3. Fachada de la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Lanaja, Huesca).

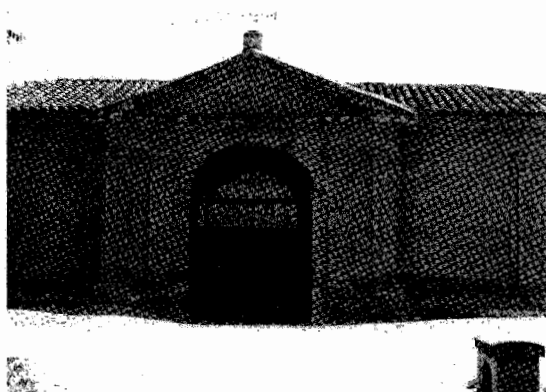


Fig. 4. Fachada de entrada de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Lanaja, Huesca).

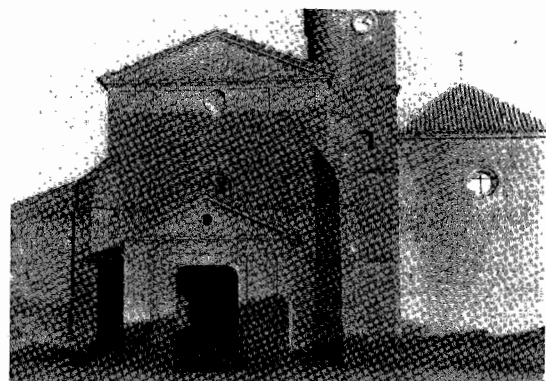
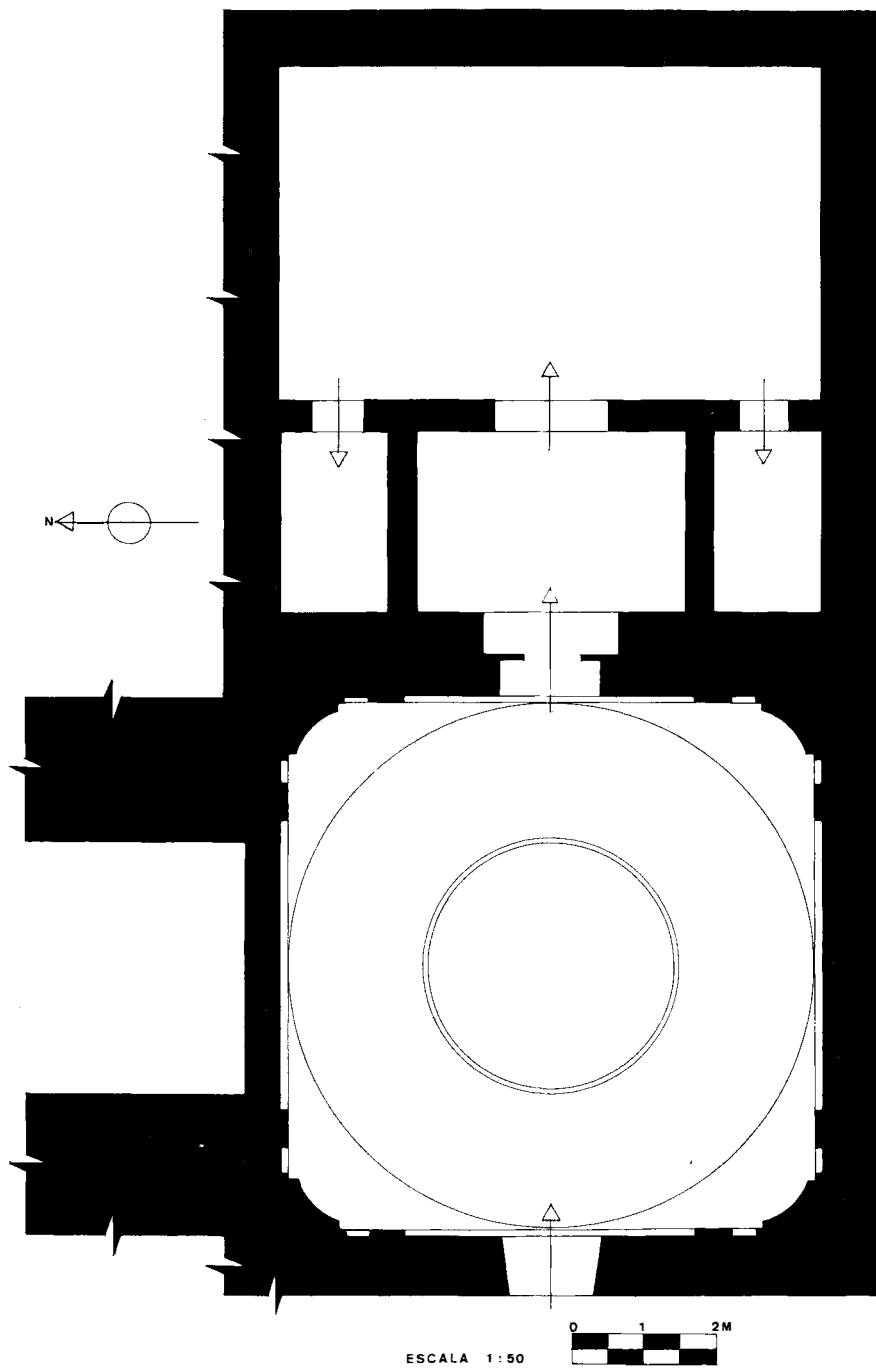


Fig. 5. Antiguo aspecto exterior (lado oeste). Iglesia parroquial de Lalieza (Huesca). Foto tomada en la década 1950-60.



*Planta de la capilla de San Pedro Arbués.
Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca). Enero, 1986.*



Fig. 6. Entrada, hoy destruida, de la capilla de San Pedro Arbués desde el interior de la iglesia. Fotografía tomada en la década de 1950-60.



Fig. 7. Alzado interior (lado norte) de la capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).

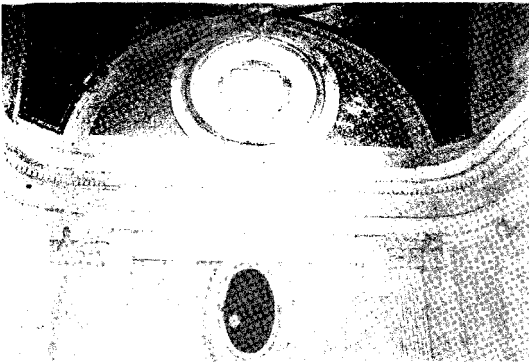
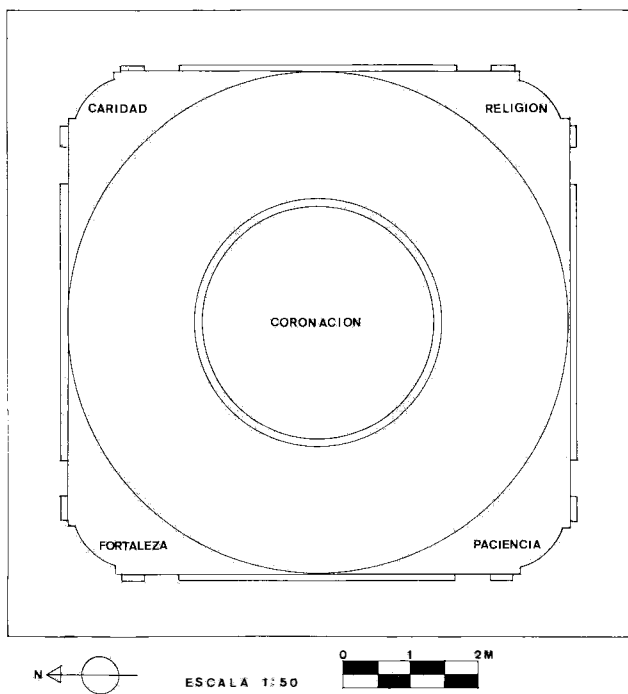


Fig. 8. Alzado interior (lado oeste) de la capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 9. Alzado interior (lado sur) de la capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Esquema para la localización de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).

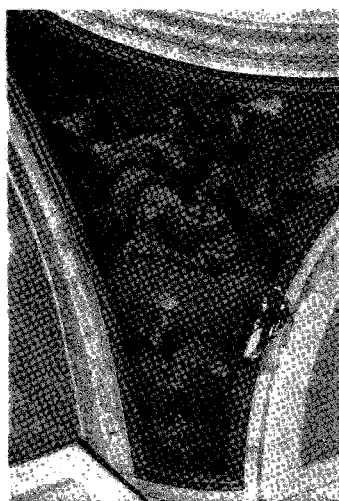


Fig. 10. La caridad. Capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 11. La fortaleza. Capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 12. Coronación de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 13. La paciencia. Capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 14. La religión. Capilla de San Pedro Arbués. Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).



Fig. 15. La religión según Cesare Ripa. Padua, 1618.