

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

NATALIA JUAN GARCÍA*

Resumen

Este artículo saca a la luz una traza arquitectónica inédita hallada en el Archivo Catedralicio de Jaca. El diseño representa la sección longitudinal de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña realizada por el arquitecto zaragozano Miguel Ximénez cuyo hallazgo contribuye a engrosar la limitada lista de este tipo de documentos que tenemos en Aragón al tiempo que aporta nuevos datos sobre los presupuestos arquitectónicos del siglo XVII.

This article brings to light an unknown architectonic design found in the Archive of the Cathedral of Jaca. The design represents the section of the church of the new Monastery of San Juan de la Peña made by the architect of Zaragoza, Miguel Ximénez, which by being found helps to increase the limited list of this type of documents which we have in Aragón and at the same time it brings out new facts about the architectural developmens of the seventeenth century.

* * * * *

Presentación

El complejo mundo de los protocolos notariales tiene el aliciente de reservar auténticas joyas documentales entre sus folios. El hallazgo de dibujos, planos y trazas arquitectónicas que aparecen imprevisiblemente en algunos de estos archivos constituye, sin duda, un importante estímulo para la investigación. Este tipo de documentos gráficos permanecen ocultos en los lugares más insospechados que uno se pueda imaginar, tal y como ocurre con la traza que ahora sacamos a la luz y que encontramos en la parte interior de la encuadernación de un protocolo notarial.¹ En

* Licenciada en Historia del Arte. Profesora ayudante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arte Moderno en Aragón. Dirección de correo electrónico: natajuan@unizar.es.

¹ Debo dejar constancia de mi agradecimiento a diferentes personas que han colaborado en la realización de este trabajo. Primero, al investigador Manuel Gómez de Valenzuela por su generosidad científica, a Felipe García Dueñas responsable del Archivo Catedralicio de Jaca donde se conserva esta traza por su amabilidad y la buena acogida que dio a este tema, a María Rivas Palá Directora del Archivo Histórico Provincial de Huesca por las facilidades otorgadas para que la traza fuese restaurada por profesionales cualificados de su departamento, a Begoña Alonso Rodríguez res-

ella se representa una combinación del alzado de la cubierta de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña y la sección longitudinal del cuerpo de la misma que supone el único diseño localizado sobre este edificio. Este conjunto monástico fue construido a partir del año 1676 como consecuencia del incendio producido en su fábrica original un año antes. A partir de esta circunstancia la comunidad religiosa decidió levantar de nueva planta un conjunto monástico en las proximidades.

El proceso constructivo de este nuevo edificio puede ser estudiado gracias a que se han conservado numerosa documentación acerca de su fábrica, cuantiosos datos de carácter constructivo, interesantes informes de diferentes arquitectos de los siglos XVII, XVIII y XIX e incluso hemos localizado un texto, fechado en 1686, que hace referencia a una planta del monasterio que contiene sus dependencias numeradas y coloreadas en distintos tonos dependiendo de si ya estaban construidas en el momento de realización de la descripción (que se pintaron en azul ultramarino) o, si por el contrario, faltaban por levantarse (que en ese caso estaban coloreadas con agua de tinta) para distinguirse de las anteriores.²

Hasta este momento no habíamos encontrado ningún diseño ni documento gráfico realizado por los distintos profesionales que trabajaron a lo largo del dilatado proceso constructivo de este edificio y reconocemos que así lo habíamos señalado hace poco al hablar de los *dibujos y trazas que, lamentablemente y a pesar de los rumores, no han llegado hasta nuestros días, por lo menos hasta el momento*.³ Afortunadamente, nos podemos desdecir de esta afirmación con el reciente hallazgo al que nos referimos ya que se trata de la única representación gráfica que existe, hoy por hoy, sobre este monasterio. Debido al interés tanto artístico como histórico y documental que tiene el diseño encontrado creemos merece un estudio en profundidad, que es el que vamos a abordar en el presente artículo.

tauradora del Archivo Histórico Provincial de Huesca por la prioridad que dio a esta traza con el fin de que la restauración llegara a término y por prestarme algunas fotografías de cómo estaba el documento antes de su limpieza, a Jaime Vicente Redón Director General de Patrimonio del Gobierno de Aragón por las gestiones realizadas para que la traza fuese trasladada de Jaca a Huesca para que se acometiera su restauración y, finalmente, a María Isabel Álvaro Zamora y a Javier Ibáñez Fernández por sus cuidadosas y certeras indicaciones.

² Este texto fechado en el año 1686 al que nos referimos es el firmado por Francisco de Artiga quien en un informe elaborado sobre el desarrollo de las obras del monasterio nuevo de San Juan de la Peña alude constantemente a un diseño de la planta que, al parecer, estaba coloreada y con las dependencias numeradas. Esta descripción ha sido estudiada en JUAN GARCÍA, N., «Un interesante trabajo del erudito y polifacético Francisco de Artiga: la descripción de la planta del monasterio nuevo de San Juan de la Peña», *Argensola*, 116, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 61-109.

³ JUAN GARCÍA, N., *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007, p. 85.

La traza: aproximación a su estudio

La traza⁴ fue localizada en el Archivo Catedralicio de Jaca.⁵ Debido al delicado estado de conservación en el que se encontraba en el momento de su hallazgo —antes de poder acometer un estudio en profundidad sobre la misma— era absolutamente necesario proceder a una restauración previa (fig. 1). Para ello se realizaron las gestiones pertinentes con el fin de que el Director General de Patrimonio, Jaime Vicente Redón, diera su permiso para que el documento pasara temporalmente del Archivo Catedralicio de Jaca —donde se hallaba custodiado por Felipe García Dueñas— al Archivo Histórico Provincial de Huesca donde su directora María Rivas Palá lo admitió en su departamento de restauración y Begoña Alonso Rodríguez se ocupó inmediatamente del mismo.⁶



Fig. 1. Imagen del protocolo notarial cerrado antes de la restauración acometida en el Departamento de restauración del Archivo Histórico Provincial de Huesca. Foto: Begoña Alonso Rodríguez.

El diseño está realizado sobre un pergamino de 43'5 cm x 80'6 cm que sirve de encuadernación al texto del protocolo notarial⁷ (fig. 2). Debido a la peculiar forma adoptada durante siglos —de cubierta de libro— presentaba dobleces en todos sus lados por lo que sólo podía ser manejado por manos expertas, de ahí que no pudiéramos ver las inscripciones que se intuían en el momento de su hallazgo hasta que el per-

⁴ A este respecto debemos señalar que el concepto de *traza* que aquí manejamos debe ser entendido en un sentido *moderno* e incluso *contemporáneo* del término, concebido arquitectónicamente como un diseño completo, de carácter constructivo y realizado a escala por medio de escuadra y cartabón u otros medios mecánicos similares por un dibujante experto.

⁵ Archivo Catedralicio de Jaca, [A.C.J.], Caja 486, Manuscrito 6, Legajo 3, 1722. Protocolos de los notarios Torralba y Carlos Lope de Ayerbe.

⁶ Quisiera agradecer a Begoña Alonso Rodríguez el permitirme acceder al taller de restauración del Archivo Histórico Provincial de Huesca durante el proceso de limpieza del pergamino, así como las indicaciones que he recibido durante este tiempo y el prestarme, generosamente, algunas de las fotografías que se incluyen en este estudio.

⁷ El contenido del protocolo notarial en el que se ha hallado esta traza se refiere a las propiedades que el monasterio tenía en Ayerbe, Santa Cilia, Bailo así como en otras poblaciones pero no señala ningún dato relativo al encargo del diseño.

gamino fue descuadernado (fig. 3). La parte inferior de la traza (donde se entreveían unos textos) estaba doblada sobre sí misma hacia arriba y a su vez sujeta a uno de los nervios situados en el lomo de la encuadernación del protocolo. Además, el lateral derecho estaba también cosido con la badana de los botones de cierre, con lo cual era imposible leer nada hasta que no acabara el proceso, el cual ha consistido primero en la apertura de las dobleces de todos los lados para lo cual ha sido necesario quitar los botones que mantenían cosido el pergamino (como consecuencia de haber servido como encuadernación el diseño presenta pequeñas perforaciones en el lomo a intervalos regulares) para posteriormente alisarlo y así poder proceder a su limpieza (fig. 4).

Al desplegar en su totalidad el pergamino nos percatamos de que las esquinas habían sido seccionadas en ángulo (posiblemente estos cortes en el pergamino fuesen realizados cuando se utilizó como encuadernación) para adaptarse mejor a su nueva función. Por ello hay que lamentar la ausencia de material en las esquinas, aunque la pérdida aún podría haber sido mayor, pues a través de la potente lupa que tienen en el taller de restauración del Archivo Histórico Provincial de Huesca pudimos apreciar que desde el ángulo del tejado de la iglesia salía una línea incisa realizada con un punzón (de hecho está hundida con una fina muesca) sobre la cual se trazó una recta en negro como para indicar que por allí se podría doblar el pergamino para servir como encuadernación del protocolo (se puede apreciar algo de lo que decimos en la imagen n.º 5 y también en la imagen n.º 14) que, afortunadamente, no se cortó por esa zona.

A mitad del proceso de restauración pudimos comprobar cómo efectivamente la traza está acompañada de dos textos, además de la escala y la firma de arquitecto que la diseñó. La inscripción de la parte inferior izquierda dice lo siguiente: *Alcado de la nabe colateral con la demostración de capillas* (fig. 6). Lo cierto es que no se trata estrictamente de un *alzado* en el sentido que lo entendemos en la actualidad, sino que corresponde a una combinación de *sección longitudinal* de la nave de la iglesia por la cumbreira en la que se representa la disposición de las capillas ubicadas en las naves laterales así como el crucero y el atrio, aunque no la cabecera de la iglesia y un *alzado* (éste sí en el sentido que lo entendemos hoy en día) de la zona de cubierta con la representación de tejas.⁸ El término *demonstración* que se utiliza en este texto se repite

⁸ La prolongación de líneas en la dirección de la cabecera indica, no obstante, que el modelo representado responde a una concepción moderna de la arquitectura, resaltando el hecho de que el edificio no acaba en el crucero y que la parte que no se ha representado lo ha sido voluntaria-

en la otra inscripción y es posible que fuese exactamente eso, un intento por aclarar al encargante del edificio cómo iba a quedar lo que se había proyectado.

También en la parte inferior de la traza se expresan las medidas en *palmos de Aragón* que corresponden a 19'4 centímetros (fig. 7) y casi en el centro se localiza la firma del profesional que la realizó, *Miguel Ximenez* (fig. 8) pero no la fecha de ejecución del diseño, aunque podemos justificar su cronología gracias a que contamos con otros documentos que nos permiten datarla, por lo que su ausencia no supone un grave problema para el análisis de la traza ni para situarla en un contexto determinado. En la parte de la derecha (siempre en la parte inferior de la traza, a modo de un cajetín de planos contemporáneo) se puede leer la otra inscripción, que reza: *Demostración del prespiterio (sic) con los nichos para colocar los Cuerpos Reales* (fig. 9), el cual nos indica que el Panteón Real se pensó trasladar del viejo cenobio medieval hasta el crucero de la iglesia del monasterio nuevo, tal y como luego comentaremos con mayor detenimiento. Esta segunda inscripción corrobora textualmente y mediante la representación gráfica lo que hasta ahora tan sólo teníamos en noticias documentales, es decir, que desde los primeros momentos de la construcción de este conjunto monástico se pensó que los cuerpos de los primeros monarcas aragoneses se trasladasen hasta el nuevo monasterio.

Esta traza se sirve de distintos recursos que la aproximan a un diseño más técnico que artístico y uno de ellos es que aparece la escala expresada en palmos de Aragón, dato que debe tener cualquier diseño arquitectónico que se precie pues su principal función es servir de modelo a la posterior edificación a construir. Asimismo, utiliza otras convenciones gráficas para representar la diferenciación de materiales, pues en aquellos tramos de la nave en los que había proyectada una solera de ladrillo la línea aparece trazada de manera discontinua, mientras que las pilas-tras de las naves —como tienen el arranque de piedra sillar— aparecen representadas con una línea continua, idea que se repite en la configuración de los nichos del Panteón, también concebidos con una solera de ladrillo. Además, el diseño está coloreado con la combinación de diferentes tintas que procuran una mejor y más sencilla percepción de lo representado. Así aparecen coloreados los muros de carga, el forjado plano, las pilastras, las bases de las pilastras, los vanos, los arcos de los

mente y no por una falta de espacio, queriendo pues el arquitecto centrarse en el cuerpo de la iglesia y más concretamente en el crucero donde debían disponerse originalmente el Panteón Real.



Fig. 2. Vista del protocolo notarial abierto por el primer folio antes de la restauración.
Foto: Begoña Alonso Rodríguez.



Fig. 3. Vista del protocolo notarial abierto por el último folio antes de la restauración.
Foto: Begoña Alonso Rodríguez. Foto Begoña Alonso Rodríguez.



Fig. 4. Vista de la encuadernación interior —donde se encuentra dibujada la traza— del protocolo notarial desplegado antes de la restauración, véase la dobleces por todos sus lados. Foto: Begoña Alonso Rodríguez.

nichos de los Sepulcros Reales y las tejas que incluso tienen diferente gradación cromática conformando un damero como convención gráfica estereotipada. Los diferentes tonos utilizados, además de resaltar la apariencia volumétrica de las formas, (fig. 10) proporcionan al diseño un carácter ornamental al tiempo que aportan facilidades para la interpretación de diversos elementos.

También favorece enormemente su lectura la inclusión de detalles decorativos en el diseño pues no sólo se representan, como hemos dicho, las tejas del tejado con gran minuciosidad sino que también se ha prestado especial atención a la decoración de las ventanas de las naves laterales donde incluso se ha intentado crear perspectiva a partir de sus elementos, o en los entablamentos cuyos capiteles provocan la sensación de sombreados gracias a una delicada aguada negra que es capaz de crear un interesante efecto de perspectiva a pesar de ser un dibujo técnico y voluntariamente plano o el pequeño vano con reja entreabierto con la bisagra hacia arriba que se representa en el atrio (fig. 11). Incluso el hecho de acompañar el diseño de breves textos demostrativos (donde aparece el término *demonstración*) constituye un claro propósito de querer explicar al comitente sus intenciones. En fin que, por todos estos rasgos, el diseño del Archivo Catedralicio de Jaca tiene un alto nivel de acabado así como una gran calidad artística pero sobre todo técnica. Por ello, creemos que esta traza estaba dirigida a la comunidad de religiosos de San Juan de la Peña, pues *los destinatarios condicionan los dibujos*⁹ y así su autor se sirve de diferentes registros (poner la escala, el uso

de diferentes colores, incluir textos, dibujar detalles ornamentales...) para facilitar su comprensión a profanos en la materia como eran los monjes, expertos en otro tipo de menesteres. Además, no lo olvidemos, era la propia comunidad la que debía aprobar lo propuesto por lo que esta traza podría alcanzar incluso un valor contractual como ilustración de lo que se quería hacer.

Sin embargo, descubrimos que el arquitecto se permitió algunas licencias pues no se ajustó exactamente a la representación gráfica más fiel y precisa sino que, con el fin de hacer más legible el diseño, pervirtió ligeramente la realidad del dibujo. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a la representación del tejado, pues tal y como está dibujado corresponde a una testero con cubierta a tres aguas (y no a dos como es en la actualidad). Es curioso comprobar cómo tampoco representó una de las torres de la fachada cuyo cuerpo, siendo fieles a la realidad, debería surgir por detrás de la cubierta (la otra, obviamente no es necesaria, puesto que el punto de vista del corte de la sección se encuentra adelantado respecto de ésta). Esto nos lleva a pensar que no se trata de repetidos *lapses* del arquitecto sino que esta traza es el proyecto primigenio de lo que se podía hacer en San Juan de la Peña pero no todo lo que aquí se representa se llevó a la práctica. Esta circunstancia nos conduce a creer que, posiblemente, hubiese un segundo diseño que se ajustase más a las necesidades (o al gusto de sus comitentes) ya que finalmente no se colocaron los cuerpos reales de los primeros monarcas aragoneses en el crucero a cuyo Panteón (que, según nos muestra este dibujo, se accedía a través de unas gradas), tampoco se realizaron las ventanas de la iglesia con la detallada decoración que ofrece el dibujo de Miguel Ximénez (por cierto tan sólo dos ventanas se representen con todo lujo de detalle mientras que la del crucero y la del centro de las capillas laterales estén simplemente abocetadas dando a entender que siguen el mismo esquema compositivo), como tampoco se construyó la ventana rejada del atrio.

El diseño, sin embargo, posee los mismos presupuestos utilizados en las representaciones arquitectónicas de finales del XVI y buena parte del XVII tal y como ocurre con las trazas de Juan Bautista de Toledo (1567) para la sección longitudinal de la iglesia mayor de El Escorial (donde introdujo las técnicas del dibujo ortogonal), las de Rodrigo Gil de Hontañón para la Catedral de Segovia que destacan por su gran pre-

⁹ SILVA SUÁREZ, M., «El lenguaje gráfico: inflexión y pervivencia», en Silva Suárez, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I El Renacimiento*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución «Fernando el Católico», Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 239-306, espec. p. 242.

cisión al igual que el diseño de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca o incluso en otras mucho menos conocidas del siglo XVII —pero muy interesantes— que se refieren a monumentos del Altoaragón.¹⁰ La traza del arquitecto zaragozano Miguel Ximénez localizada en Jaca se enmarca dentro de una tendencia del dibujo lineal que algunos, para hablar de los diseños arquitectónicos de esta época, han denominado *minimalista* y que encabezan nombres como el de Juan de Herrera con el alzado de una de las torres de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial (1579), o su proyecto para la Lonja de Sevilla (1572) que presentó acompañado de un elevado número de trazas, bocetos y dibujos como el del Ayuntamiento de Toledo (1574) con el que adjuntaba once plantas, numerosos alzados, secciones y detalles.¹¹ Estos diseños muestran una serie de variables en función de los intereses que se querían expresar, de esta manera, lo que resultaba más importante para la lectura del diseño se representaba de manera mucho más nítida que lo que era menos trascendental que aparecía algo más difuminado. Esta tradición pervivió durante muchas décadas (se practicó hasta el último cuarto del siglo XVII), y de hecho nuestro dibujo (realizado en 1693) es fiel heredero de esta práctica ya que en él de encontramos que el entablamento, las cornisas corridas, los capiteles de las pilastras, los arcos de las capillas de las naves laterales, las enjutas están figuradas de manera mucho más definida que otras cuestiones que quizá son menos importantes a la hora de expresar el dibujo (como, por ejemplo, la continuidad de la cubierta que nos dibuja Miguel Ximenez en el momento en el que pasa a ser a dos aguas, donde sólo prolonga las líneas) aunque su presencia ayuda, sin duda alguna, a interpretar el diseño.

¹⁰ Nos estamos refiriendo a las trazas que se localizan en el libro de la familia Tornés de Jaca en el que se recogen diferentes plantas, alzados y secciones de algunos monumentos del Altoaragón que responden, en líneas generales, a estas mismas características. Una aproximación al estudio de este libro de la familia Tornés se puede encontrar en ALVIRA BANZO, J., «La familia Tornés o la arquitectura barroca jacetana», en *Diario de Altoaragón*, (Huesca, 10-VIII-2004), p. 8; JUAN GARCÍA, N., «Las trazas de ciudadelas y fortalezas recogidas en el libro manuscrito de la familia Tornés de Jaca», en *Actas del Congreso Internacional Ciudades amuralladas*, Pamplona, 24-26 noviembre 2005, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007, (publicación en CD-Rom), y JUAN GARCÍA, N., «Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés», en *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 427-445.

¹¹ Para el alzado de una de las torres de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial véanse las referencias que aparecen citadas en SILVA SUÁREZ, M., «El lenguaje gráfico...», *op. cit.*, p. 286, espec. imagen 7.19.2. Dibujos a pluma, punzón y compás en tinta sepia sobre papel vejurado.



Fig. 5. Esquina del pergamino cortada en ángulo para ser utilizada como encuadernación del protocolo, véase la línea negra que parte del tejado que indica que por allí iba a ser cortada la traza.
Foto: Natalia Juan García.

Fig. 6. Inscripción ubicada en la parte inferior de la traza en la que se puede leer Alzado de la nabe colateral con la demostración de capillas.
Foto:
Natalia Juan García.

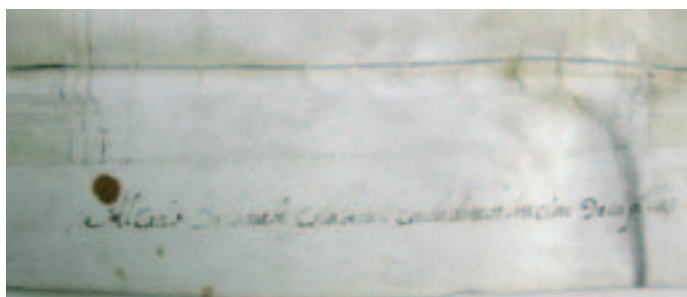
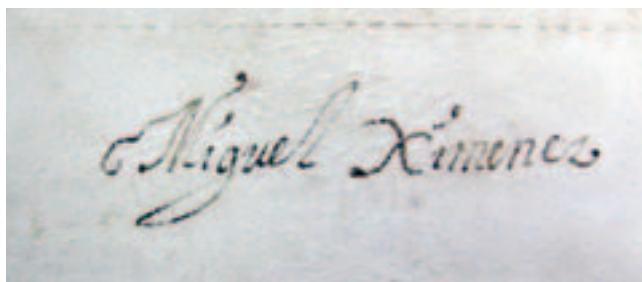


Fig. 7. Detalle de la parte inferior de la traza donde se expresa la escala del diseño en Palmos de Aragón.
Foto:
Natalia Juan García.

Fig. 8. Detalle de la parte inferior de la traza en la que se puede leer la firma del arquitecto zaragozano que realizó la traza de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña.
Foto: Natalia Juan García.





*Fig. 9. Representación del Panteón Real en el crucero de la iglesia acompañado en la parte inferior de la inscripción que se puede leer Demostración del prespiterio (sic) con los nichos para colocar los Cuerpos Reales.
Foto: Natalia Juan García.*

Fig. 10. Detalle de una de las ventanas representadas en la traza, véase la minuciosidad con las que se han representado los detalles ornamentales que consiguen un interesante efecto de perspectiva.

Foto: Natalia Juan García.



Fig. 11. Detalle del entablamento, nótese la aguada de tinta negra que se ha aplicado en la cornisa para simular profundidad. Véase también el vano de celosía que aparece en el centro.

Foto: Natalia Juan García.

Fig. 12. Detalle de uno de los arcos de las capillas de las naves laterales, el entablamento y el vano decorado.

Foto: Natalia Juan García.



Los tratados de arquitectura y las trazas

En el dilatado proceso que dista entre la idea y la ejecución existen diferentes pasos intermedios que se suceden y que suelen plasmarse en trazas.¹² La diferenciación entre el arquitecto como profesión de las llamadas *artes liberales* frente al maestro de obras cuya labor era manual y por lo tanto su trabajo se incluía en las llamadas *artes mecánicas* es producto de la modernidad.¹³ En nuestro país Diego de Sagredo fue uno de los primeros que apostó por distinguir la figura del arquitecto-tracista como un profesional que trabajaba con la inteligencia y no con las manos —tal y como explicó en su *Medidas del romano* (1526)— y que por lo tanto esta profesión estaba considerado dentro de las denominadas *artes liberales*.¹⁴ De esta manera, la figura del tracista quedaba totalmente al margen de *la realización total de la obra, limitándose a comprobar en sus visitas*¹⁵ que la fábrica se iba haciendo conforme a las trazas que él había proyectado concibiéndose así como un hombre de estudio que pasaba la mayor parte del tiempo en el despacho realizando diseños y no a pie de obra llevándolos a cabo.¹⁶

¹² CABEZAS GELABERT, L., «Los modelos tridimensionales de arquitectura en el contexto profesional y en las categorías gráficas del siglo XVI», *Anales de arquitectura*, Revista del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 5, 1993-1994, pp. 4-15; GENTIL BALDRICH, J. M., *Traza y Modelo en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 1998; LÓPEZ PIÑERO, J. M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979; NIETO OÑATE, M., *Dibujo técnico XVI-XVII y XVIII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990; SAINZ, J., *El Dibujo de Arquitectura*, Madrid, Nerea, 1990, y SAN JOSÉ ALONSO, J. I., *Apuntes sobre el desarrollo del dibujo arquitectónico*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1997.

¹³ Las *artes liberales* eran aquellas que se desarrollaban por medio de la razón y el entendimiento (su nombre proviene de los hombres libres de la Grecia Clásica) frente a las *artes mecánicas* que precisaban del uso de las manos e incluso de las máquinas. Sobre esta cuestión véase GRANADA MARTÍNEZ, M. A., «Valoración filosófica de la técnica», en Silva Suárez, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España...*, *op. cit.*, pp. 63-90, concretamente los epígrafes que hablan de *Artes liberales* y *Artes mecánicas en la Antigüedad y en la Edad Media*, otro capítulo en el que este mismo autor habla de *La rebelión de los artistas en el Renacimiento italiano. Hacia el concepto de Bellas Artes* e incluso este que se refiere a *Artes mecánicas y ciencia en el Renacimiento. La rehabilitación y reivindicación de la técnica*. También resulta muy interesante, entre otros títulos, el libro de KRISTELLER, P., «El sistema moderno de las artes», en *El Pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 179-240, o el de PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1978.

¹⁴ ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.), *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, Universidad de Cantabria, 1993; BUSTAMANTE GARCÍA, A., «En torno a Juan de Herrera y a la Arquitectura», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, XLII, 1976, pp. 227-248, y GARCÍA MORALES, M. A., *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

¹⁵ CÁMARA MUÑOZ, A., *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990, p. 46.

¹⁶ En el caso de Miguel Ximénez sabemos que hizo numerosos viajes a las obras de San Juan de la Peña desde 1676 hasta 1694 tal y como queda recogido en la documentación consultada [Archivo

Este tipo de dibujos tienen una gran importancia en la concepción arquitectónica, es más, para muchos tratadistas de la época resultaban fundamentales durante el proceso creativo.¹⁷ Así lo dejó por escrito Juan de Torrija¹⁸ (1661) quien consideraba los dibujos como *hijos del entendimiento* que se producía entre la creación y la materialización que para otros teóricos como Antonio Averlino comparaban con un parto pues *el comitente era el padre que dejaba su intención y fondos para llevarla a cabo*¹⁹ mientras que *el arquitecto era la madre en cuyo ser se gestaba*²⁰ hasta que *finalmente la concepción se producía con la materialización de la idea directora*.²¹ Dejando a un lado este símil tan gráfico, lo que es cierto es que las trazas constituyen la representación gráfica que se realiza en una superficie bidimensional, es decir, sobre el papel donde se plasma el proyecto que el profesional ha pensado para su cliente con el fin de hacerle entender su planteamiento tridimensional puesto que *la técnica necesita de lenguajes artificiales (...) para transmitir y operar sobre realidades o concepciones. Palabras, dibujos y cálculos (...) forman un todo en el proyecto*²² y las trazas son parte importante del mismo. Sin embargo, durante el siglo XVII, la traza arquitectónica —o incluso su verbo *trazar*— no fue un término que se aplicó únicamente al ejercicio de convertir una idea en imagen, sino que se traducía más bien como un sinónimo de *pensamiento/pensar* o de *proyecto/proyectar*. Esta labor intelectual que realizaban los trazadores y los arquitectos-tracistas diferenciaba de manera clara a los técnicos.²³ A este respecto

del Monasterio de las Monjas Benitas de Jaca (A.M.M.B.J.), *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, f. 16 v., (1677), *Albañiles. Mas a Miguel Ximenez Albañil, por sus tres viages, y ha hecho para disponer la obra y por lo que sus mozos an trabajado; han ganado en lleno 361 libras 6 sueldos 6; a esta cuenta tiene vendido; y se le han pagado los señores fabriqueros 250 libras 4 sueldos 8; f. 28 r., (1678), A Miguel Ximenez el primer viage 10 libras; f. 28 r., (1678), Al mismo el segundo viage 2 libras; f. 35 v., (1679), A Miguel Ximenez por dos viages 25 libras 12 sueldos; f. 57 r., (1684), A Miguel Ximenez quando estubo aca 4 libras 8 sueldos; f. 88 v., (1694), A Miguel Ximenez por el viaje 30 libras].*

¹⁷ SAN JOSÉ ALONSO, J. I., *Apuntes...*, *op. cit.*, pp. 111-125.

¹⁸ TORRIJA, J. DE, *Breve tratado de todo género de bóvedas*, Madrid, Pablo de Val, 1661, [edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1981], f. 30. Este tratado ha sido consultado en formato PDF en *Fuentes para la historia de la construcción* por formar parte de la *Selección de tratados españoles dearquitectura y construcción*, ss. XVI-XX, cuya edición estubo a cargo de Santiago Huerta como parte de las *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la construcción*, celebrado en Cádiz en 2005 en soporte CD-Rom con la colaboración de la Diputación de Cádiz, el Excmo. Ayto. de Cádiz, el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Cádiz, El Instituto Juan de Herrera, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y la Sociedad Española de Historia de la Construcción.

¹⁹ PEDRAZA, P. (ed.), *Tratado de arquitectura de Antonio Averlino «Filarete»*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1990. Véase también ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura y Educació Direcció General dell Llibre, Arxius i Biblioteques, 2001, vol. 1, p. 221.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² SILVA SUÁREZ, M., «El lenguaje gráfico...», *op. cit.*, p. 239.

²³ MARIAS, F., «Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico», en ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.), *Juan de Herrera...*, *op. cit.*, pp. 351-359.

Juan de Caramuel distinguió entre el trazador-creador que pensaba su obra frente al que no lo era, es decir, al que se limitaba a copiar y repetir los modelos ya ideados por otros *el hazer una Traza, y delinear la Planta de un nuevo Palacio, o Edificios, no es lo mismo, que sacar una copia de la Planta, que inventó y delineó algún gran Architecto*,²⁴ puesto que no todos los arquitectos hacían trazas sino que sólo *los más destacados, los que poseían ingenio, y tenían una preparación científica*²⁵ llegaban a ser arquitectos-trazadores, ya que era la inspiración y la capacidad de poder diseñar lo que realmente les diferenciaba del resto de la profesión.

A esta tarea contribuyó enormemente la difusión de los tratados de arquitectura que proliferaron desde mediados del XVI y, fundamentalmente, durante todo el XVII como el de Diego López de Arenas,²⁶ los de Fray Lorenzo de San Nicolás²⁷ o el de Juan de Torija²⁸ gracias a los cuales muchos arquitectos sintieron que tenían un apoyo teórico en su actividad práctica aunque sólo una escasa minoría de proyectistas intelectuales y bien situados económicamente podían adquirir este tipo de libros. De esta manera, muchos profesionales certificaban la modernidad de su obra, su perfección e incluso su belleza haciendo alusión en sus diseños a importantes tratadistas (de los que citaban incluso sus nombres) para convencer al comitente de la categoría del proyecto.²⁹ Precisamente uno de los que más se mencionaba cuando se quería ensalzar las virtudes de una obra era el de Vitrubio³⁰ como una autoridad indiscutible en archi-

²⁴ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, J., *Architectura civil recta y oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén*, Vigevano, 1678, [edición facsimilar, Madrid, Turner, 1984], p. 26.

²⁵ CÁMARA MUÑOZ, A., *Arquitectura y sociedad...*, op. cit., p. 54. En otra parte de esta misma publicación —concretamente en la p. 45— se señala que *también hay que hacer notar que el arquitecto fue tanto más únicamente tracista cuanto más se aproximaba a los centros de poder y a las instituciones. En los ámbitos alejados de éstas y sobre todo en los rurales, lo frecuente era que el maestro ejerciese también de tracista, aun cuando fuera limitándose a copiar modelos ya consagrados.*

²⁶ LÓPEZ DE ARENAS, D., *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Sevilla, Impreso por Luis Estupiñan, 1633 [Edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1982].

²⁷ SAN NICOLÁS, FRAY L. DE, *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, Marcos de Prado y Velasco, 1639. [Edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1981]; SAN NICOLÁS, FRAY L. DE, *Segunda parte del arte y uso de arquitectura*, Madrid, Diego Enríquez de Villegas, 1667. [Edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1981]. Estos dos tratados han sido consultados en formato PDF en *Fuentes para la historia de la construcción* (véase nota n.º 18).

²⁸ Véase nota n.º 18.

²⁹ Valga como ejemplo el que encontramos en FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977, p. 48, y p. 94 en donde señala que en 1661 para realizar el Sagrario de la Catedral de Sevilla (cuyos planos son de 1665) se habían seguido las doctrinas de Vitrubio, Alberti, Bramante, Miguél Ángel, Scamozzi, De l'Orme, Sangallo y Palladio por lo que no había ningún tipo de duda de que esa obra seguía *todas la reglas de Arquitectura*.

³⁰ Vitrubio fue un ingeniero militar que vivió entre los años 84 a. C. y 33 a. C. Escribió un tratado que llevaba por título *Los Diez libros de Arquitectura* cuya primera edición castellana impresa es VITRUBIO POLLIÓN, M., *De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latín en Castellano por Miguel de Urrea, Architecto*, Alcalá de Henares, Iuan Gracián, 1582 [Edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1978].



Fig. 13. Vista de una de las capilla laterales. Foto: Natalia Juan García.

itectura cuyo nombre se repitió en muchas ocasiones y por ello, fue citado por numerosos profesionales desde finales del XVI y durante todo el XVII con el fin de dar mayor prestancia a sus proyectos.³¹ El hecho de citar al autor de *Los Diez Libros de arquitectura* implicaba que se había consultado su obra o que incluso se tenían sus volúmenes en casa, pues la presencia de tratados arquitectónicos (la mayoría de ellos italianos) en las bibliotecas de importantes arquitectos españoles fue una constante durante la Edad Moderna. Tal y como apuntan algunos *ni una sola de las [bibliotecas] de importancia que se conocen deja de incluir uno o varios ejemplares de Vitrubio: Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera-J. B. Bergamasco, Juan de Arfe, Andrés de Vandelvira, Hernán Ruíz, J. B. Monegro, Jorge Manuel Theotocopouli.*³² En los repertorios de los profesionales no sólo se encontraban los libros de Vitrubio sino que también se localizaban los textos de Leone Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Iacome Vignola y Antonio Labacco quienes fueron los que más influencia tuvieron por lo que, como vemos, la tratadística italiana fue la que mayor peso tuvo en los diseños arquitectónicos que se realizaban en nuestro país en este momento.

Hasta ahora, no sabemos qué libros tenía el arquitecto Miguel Ximenez (autor de la traza de la iglesia pinatense) por lo que es difícil precisar con exactitud cuales fueron sus lecturas y de donde proviene su influencia pero, afortunadamente, conocemos los volúmenes que poseían los propios monjes de San Juan de la Peña gracias a los inventarios que se realizaron durante el proceso de desamortización en este monasterio.³³ Este tipo de documentación nos da noticia de los títulos que los monjes poseían en su biblioteca de los que ahora dos merecen especialmente nuestra atención: *Prospettiva de Pittoria e Architetti* del que incluso los monjes tenían varios ejemplares, pues la documentación pinatense señala que tenían *dos libros iguales, llenos todo ellos de laminas de figuras,*³⁴ y

³¹ Hasta en la construcción de El Escorial se aludió a Vitrubio como autoridad pues para algunos se buscó el sitio de su emplazamiento *conforme a la doctrina de Vitrubio*, y se accedía al templo por gradas porque *enseñado así Vitrubio* e incluso se alteraron las medidas de las zonas altas en función de su distancia con respecto a nuestra vista *según el precepto de Vitrubio*. Sobre estas cuestiones véase SIGÜENZA, FRAY J. DE, *Fundación del Monasterio de El Escorial (1605)*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 14, p. 212 y p. 217.

³² CÁMARA MUÑOZ, A., *Arquitectura y sociedad...*, op. cit., p. 181. Véase también CERVERA VERA, L., *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros, 1977, y NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruíz el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

³³ Los libros que se inventariaron en San Juan de la Peña en 1821 alcanzaba las 345 unidades y entre ellas había verdaderas joyas bibliográficas. Esta cuestión se explica con mayor detenimiento en JUAN GARCÍA, N., «El patrimonio artístico disperso y desaparecido del monasterio de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XIX: aproximación a su estudio a partir de los inventarios realizados durante su desamortización», *Artigrama*, 20, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 347-367, espec. pp. 356-357.

³⁴ *Cuarto inventario que manifiesta los libros y demás papeles existentes en la Biblioteca del suprimido*

Museum Italicum del que también contaban con dos ejemplares. Ambos libros bien pudieron ser consultados por Miguel Ximenez a la hora de elaborar su diseño. El primero de estos libros es del Padre jesuita Andrea Pozzo (1642-1709) que además de pintor fue arquitecto, diseñador de escenarios y teórico del barroco italiano. Dentro de esta última faceta suya escribió *Perspectiva pictorum et architectorum*³⁵ (1693) que está ilustrado con más de cien grabados de una gran calidad artística. Aunque se planteó como un tratado de perspectiva dirigido a artistas-arquitectos es mucho más que eso pues ofrece numerosos ejemplos de edificios (mediante interesantes grabados de plantas, alzados, secciones, detalles...) en los que enseña a diseñar con libertad con el fin de que cada profesional fuera capaz de elaborar sus propias creaciones. Los diseños del padre Pozzo debieron fascinar también a nuestro arquitecto pues este tratado tuvo un gran éxito entre los profesionales del momento. Un motivo que contribuyó enormemente a su gran difusión fue la tupida red de monjes jesuitas repartidos por muchos países quienes lo tradujeron en diversas lenguas. Por ello *Perspectiva pictorum et architectorum* se hallaba habitualmente en las bibliotecas de los colegios de jesuitas, pero además este libro también estuvo en algunos monasterios benedictinos —como el de San Juan de la Peña— según tenemos registrado. Posiblemente, el libro del padre Pozzo fue consultado por Miguel Ximenez en el propio monasterio aunque para ello tuvieron que darse unas condiciones muy favorables. En efecto, el libro y el diseño de la traza coinciden en cronología (ambos son de 1693) aunque no resulta difícil el pensar que los monjes (inmersos en un mundo de cultura y erudición durante el siglo XVII) pudieran contar con novedades editoriales y adquirieran este texto en poco tiempo gracias a algún intercambio bibliográfico como solían hacer en otras ocasiones, según tenemos documentado.³⁶

Real Monasterio de San Juan de la Peña [Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.M.), Sección Clero, n.º 2.425].

³⁵ POZZO, A., *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Joannis Jacobi Komarek Bohemi, 2 volúmenes 1693-1698. [Edición Facsimilar, Nueva Cork, Dover, 1989].

³⁶ Nos referimos al caso de un monje de nuestra comunidad Fray Isidoro Rubio y Lozano que en una de las cartas manuscrita por él a uno de sus amigos de la infancia dice que manda al maestro de su pueblo en Cintruénigo (Navarra) el libro de Tosca tal y como consta en el documento que dice que ha remitido *la geometría de Tosca para el Maestro, a quien tengo muy en la memoria* [Archivo Casa Navascués de Cintruénigo, (A.C.N.C.), Caja n.º 86, legajo n.º 4, Carta del 30 de noviembre de 1748]. Este libro de geometría de Tosca no es otro que el titulado *Tratado de la Montea y Cortes de Cantería* escrito por Tomás Vicente Tosca religioso valenciano que, bajo este título, publicó en Madrid en 1727 un curso de matemáticas ligado a la arquitectura. Esto demuestra el intercambio de libros y de referencias bibliográficas que manejaban los monjes durante los siglos XVII y XVIII, una situación que pudo darse también con *Perspectiva pictorum et architectorum* del padre Pozzo.

Más creíble resulta, sin embargo, que Miguel Ximenez consultase el otro libro que aparece de la biblioteca pinatense, *Museum Italicum* cuya fecha de su publicación es de 1687³⁷ y que también contenía numerosas láminas. Se trata de un libro escrito por Jean Mabillon³⁸ (1632-1707) uno de los monjes benedictinos más sabios de su tiempo, que más contribuyó a fomentar el estudio en los monasterios y cuya sabiduría no le impidió ser un hombre humilde y sencillo. Mabillon era monje profeso de la abadía francesa de Saint Remi en Reims —la cual pertenecía a la Congregación benedictina francesa de San Mauro— aunque sus profundas inquietudes intelectuales le llevaron a apartarse temporalmente de su casa de profesión para realizar un importante viaje por Europa entre abril de 1685 y julio de 1686. Este recorrido —de quince largos meses— lo hizo acompañado de otro monje (conocido también dentro de la orden como un gran estudioso) llamado Michel Germain³⁹ quien le ayudó a buscar en diferentes archivos monacales antiguos manuscritos con el fin de estudiarlos y, en algunos casos, comprarlos, tal y como les habían recomendado desde la Biblioteca Real de París (de hecho, se sabe que llegaron a adquirir un total de 2192 textos entre libros y documentos). La ruta europea de ambos investigadores alcanzaba un largo periplo que partía desde Lyon a Turín para después pasar por Milán, Venecia, Padua, luego ir hasta Ravena, más tarde Roma, bajar hasta Nápoles y posteriormente visitar Monte Casino, Subiaco, para estar de vuelta en Roma, luego en Florencia con algunas escapadas a Vallumbrosa y Camaldoli. Después regresaron a Francia pasando de nuevo por Venecia, Milán Turín y Lyon. En todas estas ciudades consultaron importantes archivos y bibliotecas aunque al parecer la mayor parte del tiempo lo pasaron en Roma examinando las colecciones del Vaticano y las de propio monasterio de Monte Casino que había fundado el mismo San Benito de Nursia.⁴⁰

³⁷ MABILLÓN, J. y GERMAIN, M., *Museum italicum*, París, Montalant, 1724. Conocemos esta referencia bibliográfica gracias a fray Lorenzo Maté Sadornil a quien quiero dar las gracias por sus indicaciones.

³⁸ BROGLIE, E. de, *Mabillon et la société de l'abbaye de Saint Germain des Prés a la fin du dix septième siècle 1664-1707*, París, Libraire Plon, 1888, vol. 1 y vol. 2; JADART, H., *Dom Jean Mabillon (1632-1707). Etude suivie de documents inédits sur sa vie, ses œuvres, sa mémoire*, Reims, Deligne et Renart, Libraires de l'Académie, 1879, y LECLERQ, H., *Mabillon*, París, Letouzey & Ané, 1953, vol. I. Agradezco sinceramente a fray Lorenzo Maté Sadornil su generosidad científica al proporcionarme las referencias de estas publicaciones.

³⁹ Michel Germain escribió un libro titulado *Le monasticum gallicanum* en el que también hacía un recorrido por los monasterios benedictinos franceses incluyendo interesante grabados y vistas de los mismos. A este tipo de libros podemos sumar el de Edmond Martene y Ursin Durand (también monjes benedictinos) titulado *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congregationi de Saint Maur* para lo cual visitaron más de ochocientos monasterios y en cuyas páginas también se incluyen grabados de todos estos conjuntos.

⁴⁰ Obras que salieron de la mano de Jean Mabillon fueron: *Acta Sanctorum Ordinis Sancti Benedicti*, que fue publicada en nueve volúmenes durante los años 1668 y 1701; *Vetera Analecta*, que salió

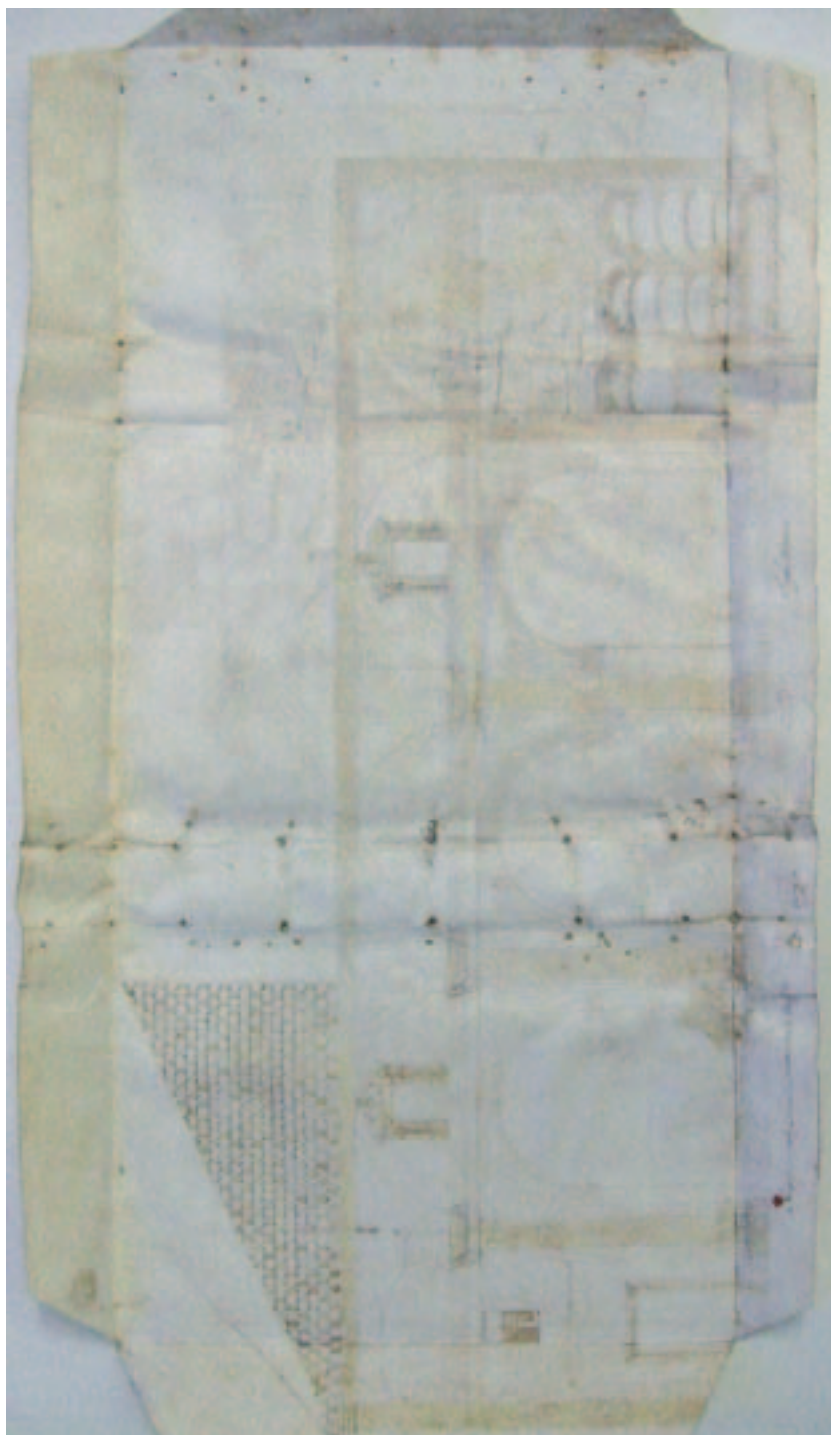


Fig. 14. Vista general de la traza con las pestañas desdobladas antes de su limpieza. Foto: Natalia Juan García.

Fruto de este intenso viaje es *Museum Italicum* donde se recoge qué documentos y libros había en los archivos y bibliotecas de estos monasterios italianos aunque lo realmente interesante de este libro es que estaba acompañado de interesantes láminas que recogían perspectivas de los edificios visitados. Este valioso libro estaba en la biblioteca de San Juan de la Peña (de hecho, como ya hemos comentado, había dos ejemplares) por lo que los monjes pinatenses abriendo las páginas de este texto sabían qué forma tenían los monasterios italianos. Es probable estos grabados se los mostraran a Miguel Ximenez para que se ilustrase con otros ejemplos europeos a la hora de encargarle el diseño de su casa. Por ello, en el proceso creativo no podemos desestimar, aún al contrario, la participación directa que tuvo la comunidad, pues ambas partes —arquitecto y monjes— mantuvieron un fluido diálogo el cual estuvo directamente apoyado en libros y grabados de monasterios italianos y franceses. Así se consiguió una idea la cual se materializó en trazas que respondían a las necesidades de estos religiosos.

Las trazas de los conjuntos monásticos en la Edad Moderna

En arquitectura, y más en la de tipo monástico, normalmente la persona que idea un proyecto no suele ser la misma que la que lo encarga, pues por un lado se encuentra el comitente (en nuestro caso la comunidad de monjes de San Juan de la Peña perteneciente a la Orden de San Benito) y por otro el profesional que diseña el edificio, esto es, el

a la luz en 1675; *De re diplomatica*, que se publicó en 1681; *De liturgia gallicana*, editado en 1685; *Museum italicum*, que publicó junto a Michel Germain en 1687; *Traité des études monastiques*, que salió a la luz en 1691; *Reflexions sur la response de M. L. Abbé de la Trappe*, que publicó en 1692; *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, que en 1703 fue publicado en seis volúmenes; *Supplementum*, que salió a la luz en 1704, *Tractatus de studiis monasticis*, publicado en 1705.

⁴¹ Sobre la labor de los monjes-arquitectos en nuestro país en los siglos XVII-XVIII véase GARCÍA MORALES, M. A., *La figura del arquitecto...*, *op. cit.*, pp. 107-125. Entre los monjes-arquitectos de la orden de carmelita destacan Fray Alberto de la Madre de Dios, Fray Sebastián de San José, Fray Nicolás de la Purificación, Fray Alonso de San José, Fray Gaspar de Sant Martí, Fray José de la Concepción Fran Antonio de Jesús, Fray Juan de San José y Fray Diego Castillo; jesuitas (Pedro Sánchez, Pablo Albiniano de Rajas, Francisco Bautista, Pedro Mato); franciscanos (Fray Aramburu y Fray Juan Ramos); dominicos (Fray Aniceto de Aynssa y Fray Martín de Santiago); mercedarios (Fray Manuel de Villarreal, Fray Mateo Rozco, Fray Domingo de Castilruz, Fray Antonio de la Concepción y Fray Juan de Santa María); capuchinos (Fray Luis); cartujos (Fray Antonio Ortiz); trinitarios (Fray Pedro del Espíritu Santo y Fray Luis); jerónimos (Fray Bartolomé Calzadilla, Fray Felipe Morón y Fray Antonio de Villacastín además se han estudiado en profundidad los monjes-arquitectos que trabajaron en el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia en ARCINEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, *op. cit.*, vol. 2. pp. 187-201). También BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Los artífices del real convento de la Encarnación de Madrid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL-XLI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, pp. 369-371, y MADURELL MATIMAR, J. M., «El tracista Fray José de la Concepción», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1954, pp. 59-99.

arquitecto (el zaragozano Miguel Ximenez). Así, no es habitual que ambas figuras coincidan aunque existen determinadas comunidades que tuvieron entre sus muros cualificados profesionales que ingresaron con el propósito de cumplir la observancia religiosa pero que por su preparación específica fueron requeridos para distintas tareas. Este es el caso de algunos monjes-arquitectos que surgieron durante los siglos XVI-XVII⁴¹ entre los carmelitas, los jesuitas, los franciscanos, los dominicos, los mercedarios, los capuchinos, los cartujos, los trinitarios, los jerónimos que, como el afamado agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás quien además de arquitecto fue teórico y tratadista⁴² y el cisterciense Juan de Caramuel de Lobkowitz,⁴³ alcanzaron gran fama y prestigio. En la orden benedictina son conocidos los escritos de Fray Juan Andrés Ricci⁴⁴ quien además de ser pintor también diseñó arquitecturas y las obras de Fray Tomás Alonso⁴⁵ y Fray Gabriel de las Casas.⁴⁶

Esta proliferación de monjes-arquitectos durante los siglos XVI, XVII e incluso el XVIII se debía a que en los primeros momentos en los que una fundación monástica se construía de nueva planta o se hacían en ella importantes reformas se necesitaba (por padecer en muchas ocasiones circunstancias precarias⁴⁷) de la colaboración de los propios religiosos que ayudaban durante el proceso constructivo en diferentes labores (desde llevar las cuentas de la fábrica hasta trabajar con sus propias manos en algunos casos). Por otra parte, si nos sumamos a la idea de que la

⁴² Véase nota n.º 27.

⁴³ Véase nota n.º 24.

⁴⁴ RICCI, FRAY J. DE, *Tratado de la pintura sabia*, Madrid, Tormo, 1930, y *Breve tratado de arquitectura acerca del orden Salomónico Entero* un texto que apareció publicado en la obra de Elías Tormo y Monzó, Enrique Lafuente Ferrari y Celestino Gusi publicada en Madrid en 1930 bajo el título *La vida y obra de Fray Juan Ricci*.

⁴⁵ Fray Tomás Alonso participó en el proceso constructivo del monasterio de San Martín de Pinario, además de trabajar en la reedificación de la fachada del Hospital del Rey también en Santiago de Compostela y en diferentes obras de tasaciones que lo asemejaron a un arquitecto civil. Véase BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Instituto Padre Sarmiento, p. 443.

⁴⁶ Otro monje-arquitecto benedictino como fue Fray Gabriel de las Casas, quien además de participar en la fachada del convento de Belvis, en la reconstrucción de la bóveda de la capilla mayor y crucero de la nave de la iglesia colegiata de Sana María de Iria, diseñó algunas trazas como la de la iglesia de mercedarias de Conjo, la torre para la iglesia de Santa María de Salomé o el claustro de la catedral de Lugo. Sobre esta cuestión véase GARCÍA MORALES, M. A., *La figura del arquitecto...*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁷ Las comunidades que se enfrentaban al reto de asumir la construcción de un nuevo conjunto monástico pasaban por difíciles situaciones económicas que duraban años e incluso décadas. Esta cuestión ha sido tratada por numerosos investigadores que han acometido trabajos sobre la historia constructiva de determinados monasterios en los que estudian las diferentes vías de financiación con las que se construyó el edificio y en la mayoría de los casos —independientemente de la orden religiosa— aluden a verdaderos esfuerzos financieros. Véase, por el ejemplo lo que ocurre con el monasterio de San Miguel de los Reyes en ARCINIEGA GARCÍA, L., *El monasterio...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 44-85, y pp. 265-274.

arquitectura monástica es fruto del modo de vida que se desarrolla en su interior quién mejor que los propios monjes para conocer cuales eran las necesidades específicas que tenía una comunidad de religiosos, algo que se solucionaba perfectamente con el monje-arquitecto. En el caso de San Juan de la Peña no existió esta figura, sin embargo, en la documentación sí que aparecen los llamados monjes fabriqueros.⁴⁸

A este respecto tenemos que señalar que hace un tiempo encontramos una noticia que todavía no deja de asombrarnos y que por ello queremos recoger aquí. Según publicó Joaquín Lafarga en 1998 en el periódico *Altoaragón*, *el padre fray Pedro Bernet fue monje de San Juan de la Peña y prior de Loaña muchos años, con haberse aplicado a la arquitectura o ingeniería, siendo muy diestro director de fábricas. Por los siglos XVII y XVIII, fray Pedro Bernet dirigió sus planes para el Monasterio Alto de San Juan de la Peña, con permiso de Carlos II, para hacerlo en la llanura de la cumbre del monte Pano, después del incendio del Monasterio Viejo, el domingo de Carnaval en febrero de 1675; hizo muchas cosas con la iglesia y una bonita fachada de ladrillo y molduras barrocas de piedra con su escudo.*⁴⁹ Sobre lo que en este artículo se indica hay que señalar que hemos querido contrastar documentalmente los datos que aquí se publican y en ninguno de los dos *Libros de Fábrica* conservados sobre este conjunto monástico (en los que aparecen los nombres de los maestros de obras que trabajaron en las obras del monasterio) ni siquiera en otros manuscritos se dice nada de la participación Pedro Bernet en la nueva fábrica, aunque sí que vivió este monje en aquellos años. Tenemos una precisión más que hacer respecto a los datos que publicó Joaquín Lafarga y es que en su texto se dice que Pedro Bernet fue prior de Loaña y lo cierto es que nunca hubo un priorato con ese nombre ni en los siglos medievales ni en época moderna, aunque si existió el priorato y el prior de Luesia y quizá por una interpretación errónea de la grafía confundió el término.

En fin, como entre los muros de este monasterio no había ningún monje-arquitecto fue necesario contar con el asesoramiento de especialistas externos. Sólo así se justifica la presencia de Pedro Tornés en San

⁴⁸ Los monjes fabriqueros de San Juan de la Peña anotaban los gastos de la actividad constructiva, proveían los materiales necesarios para continuar las obras y se encargaban de la contratación de los jornaleros pero no tenían conocimientos de arquitectura como formación sino adquiridos por la experiencia lo que no significa que tuvieran que trabajar de forma manual en las obras sino que fundamentalmente se ocupaban de la coordinación de una gran variedad de gremios profesionales. Sobre los monjes fabriqueros en San Juan de la Peña véase JUAN GARCÍA, N., «El monasterio alto de San Juan de la Peña. Un nuevo edificio para un antiguo monasterio», en *San Juan de la Peña*, Gobierno de Aragón, Departamento de Turismo, 2007, pp. 139-258, espec. pp. 155-156.

⁴⁹ LAFARGA CASTELLS, J., «El arquitecto-ingeniero fray Pedro Bernet y San Juan de la Peña», en *Altoaragón*, (Huesca, 15-XI-1998), p. 11.

Juan de la Peña poco después de que la comunidad decidiera construir su edificio de nueva planta. Este cantero de Jaca no fue quien diseñó el nuevo edificio sino que fue contratado por la comunidad religiosa como encargado de acudir a Zaragoza para contactar con un arquitecto que estuviese preparado para acometer la construcción del nuevo edificio monástico. El elegido fue el zaragozano Miguel Ximenez (1644-1714) cuyo trabajo lo desempeñaba principalmente en la capital aragonesa donde realizaba tanto encargos para clientes particulares, participaba igualmente en la construcción de iglesias parroquiales y trabajaba para comunidades religiosas si bien es cierto el monasterio de San Juan de la Peña fue el primer conjunto monástico que realizó al que le siguieron en 1678 el convento de Nuestra Señora del Carmen, en 1692 la reparación del claustro y de la iglesia del convento de San Antonio Abad y, por último, en 1694 obras y reformas en el convento de Santa Rosa los tres de Zaragoza.⁵⁰ Como decimos el primer conjunto monástico en el que trabajó Miguel Ximenez fue el monasterio nuevo de San Juan de la Peña para cuya comunidad realizó la planta tal y como consta en uno de los *Libros de Fábrica* en el que se cita textualmente: *mas a Miguel Ximenez por la planta*⁵¹ un diseño que, lamentablemente, no ha sido localizado todavía ni en la documentación generada por el propio monasterio ni en otro tipo de expedientes pero por el que sabemos que recibió 726 libras jaquesas 10 sueldos y 14 dineros.⁵² Una vez elaborada, la traza fue llevada a San Juan de la Peña en los primeros meses de 1676, *al moço de Miguel Ximenez que*

⁵⁰ Algunos datos sobre Miguel Ximénez se pueden encontrar en ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DIEZ, M.^a P., FERRÁNDEZ, M. G., RINCÓN, W., ROMERO, A. y TOVAR, R. M., *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696) Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983, pp. 182-184; BORRÁS GUALIS, G. M., «Barroco», en Fernández Clemente, E. (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1980, vol. II, pp. 403-404; BRUÑÉN, A. I., CALVO COMÍN, M.^a L. y SENAC RUBIO, M.^a B., *Las artes en Zaragoza en el tercer 1/4 del siglo XVII (1655-1675) Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987, pp. 138-139; MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón. Diccionario Histórico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, vol. IV, pp. 474-475, y ROMERO SANTAMARÍA, A., «El arte religioso en Zaragoza de 1691 a 1693. Aportación documental», *Aragonia Sacra*, 10, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1996, pp. 231-295. Sin embargo, en estas publicaciones no se hace constar la participación de Miguel Ximénez en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña. Nuestra pequeña aproximación al tema en JUAN GARCÍA, N., «Los artífices de la construcción del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) durante los siglos XVII y XVIII», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 de enero de 2005, vol. II, pp. 643-654.

⁵¹ A.M.M.B.J., *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, f. 3 r.

⁵² Como fechas límites para datar la ejecución de la traza pinatense podemos guiarnos por un amplio margen desde la fecha del incendio —24 de febrero de 1675— hasta la fecha en la que se colocó la primera piedra del conjunto —el 13 de abril de 1676. La ejecución de la planta de San Juan de la Peña no fue la primera edificación que realizó este arquitecto pero debemos subrayar que fue la primera construcción monástica que proyectó Miguel Ximénez y la única obra en la que trabajó fuera de Zaragoza.

trajo la planta de Çaragoza.⁵³ La traza que realizó, suponemos que sería de todo el conjunto monástico (decimos «suponemos» puesto que no la conocemos) porque de esta manera se refieren las descripciones de diferentes profesionales cuando aluden a ella.⁵⁴ Además de realizar la planta de todo el monasterio de San Juan de la Peña,⁵⁵ años después, la comunidad encargó a este mismo arquitecto la traza de la iglesia y creemos que ésta es la localizada en el Archivo Catedralicio de Jaca. Este segundo diseño que realizó Miguel Ximenez era exclusivamente de la iglesia y no de todo el conjunto monástico. Al parecer, esta traza la realizó en el año 1693 y por ella recibió cincuenta libras jaquesas: *a Miguel Ximenez por la traza de la iglesia 50 libras*⁵⁶ cuya primera piedra sabemos se colocó el 21 de octubre de 1693⁵⁷ por lo que el dibujo, necesariamente, debe ser de los meses anteriores. Se trata de un diseño que, tal y como está tratado, es una sección longitudinal de la iglesia que muestra la distribución de las tres capillas ubicadas en las naves laterales y un alzado de la cubierta. La sección representa el lateral de la Epístola de la iglesia desde el atrio de entrada hasta el crucero de la iglesia. La nave se modula a partir de cinco pilastras y cuatro arcos de medio punto que conforman el espacio en una primera altura. Por encima se encuentra el entablamento configurado a partir de una cornisa corrida y en un segundo nivel se abre el cuerpo de ventanas de la iglesia, así como el arranque de los arcos fajones que llegan hasta el forjado puesto que a partir de aquí la sección se interrumpe para dar paso al alzado de la cubierta.

Uno de los aspectos más interesante de la traza de Miguel Ximenez es que muestra la ubicación de las sepulturas de los primeros Reyes de Aragón en lo que actualmente es el crucero de la iglesia a partir de tres arcos de medio punto con dos tipologías distintas. El más próximo a la entrada cuenta con una puerta de acceso sobre la cual aparecen dos nichos delimitados mediante un arco rebajado. Los otros responden a las mismas características y quedan subdivididos en cuatro espacios delimitados mediante cuatro arcos rebajados para colocar los nichos. La idea

⁵³ A.M.M.B.J., *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, f. 9 v.

⁵⁴ Así se refiere, por ejemplo, el texto de Francisco de Artiga de 1686 que se conserva en A.M.M.B.J., *Libro de Cartas Reales Originales 1508-1777*, Documento fechado el 29 diciembre de 1686.

⁵⁵ Tras su participación en el monasterio de San Juan de la Peña Miguel Ximénez recibió otros encargos como la traza del convento de Nuestra Señora del Carmen (1678), el convento de San Antonio Abad (1692) y el convento de Santa Rosa (1694), todos ellos sitios en la ciudad de Zaragoza, aunque si bien el caso pinatense fue el primer conjunto monástico que proyectó y el único que realizó fuera de la capital aragonesa.

⁵⁶ A.M.M.B.J., *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, f. 86 r.

⁵⁷ Biblioteca Publica de Huesca [B.P.H.], Manuscrito 122, *Libro Actas de Gestis 1681-1721*, f. 223 r.

de trasladar los sepulcros reales de su emplazamiento original al nuevo templo fue un tema que preocupó a aquellos monjes a lo largo de muchos años. En efecto, según estaba previsto (y así consta en numerosas fuentes documentales estudiadas) se iba a construir y, por lo tanto, a trasladar las sepulturas de los primeros reyes de Aragón desde la sacristía de la iglesia románica al crucero de la iglesia del monasterio nuevo. De hecho, el informe que realizó Francisco de Artiga en diciembre de 1686⁵⁸ en el que describía la planta del monasterio barroco desvela lo siguiente *en la cabeza de la nave principal ai planteados dos panteones de nichos como lo muestran en mi planta mis números 6, los cuales son para colocar los cuerpos y zenizas de aquellos nuestros primeros Reyes de Aragón y primeros restauradores de nuestra católica y aragonesa fe.*⁵⁹ Tan sólo hay una diferencia entre ambas propuestas de ambos profesionales, pues mientras que Artiga colocó los nichos en la cabecera de la iglesia, concretamente en el coro (*a las espaldas de las paredes que guarnecen a estos reales nichos ai planteadas dos famosas y capaces sacristías*)⁶⁰ Miguel Ximenez los ubicaba en cada uno de los dos lados del crucero. La polémica decisión del traslado de los sepulcros (en cualquiera de las dos modalidades, coro o crucero) contaba con defensores y detractores dentro de la misma comunidad de religiosos, pues estaban aquellos que creían que no se debían mover tan venerados restos porque era el lugar que habían elegidos los propios monarcas en vida para ser enterrados (opinión a la que nos sumamos) y aquellos otros que pensaban que si las sepulturas permanecían en el monasterio medieval no tendrían ninguna garantía de seguridad (puesto que a partir de 1675 el cenobio quedó totalmente deshabitado).

La idea del traslado aún se debatía a mediados del XVIII y así consta en un informe elaborado por el arquitecto Joseph Antonio Tornés (fechado en 1737) en el que señaló que en aquella fecha ya estaban abiertos *diez y seis nichos en cada una de sus frentes, conforme al diseño que en el año 1708, mereció la Real Aprobación de el Señor Phelipe Quinto*⁶¹ refiriéndose obviamente a otro diseño diferente del de Miguel Ximenez que aquí presentamos y que tampoco hemos localizado. Tornés precisó que se pensaban

⁵⁸ Véase nota n.º 2.

⁵⁹ A.M.M.B.J., *Libro de Cartas Reales Originales 1508-1777*, Documento fechado el 29 diciembre de 1686.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ ALDEA, J., *Rasgo breve de el heroyco successo que dio ocasión, para que los dos nobles zaragozanos y amantissimos hermanos, los Santos Voto y Félix, fundaran el Real Monasterio de San Juan de la Peña. Descripción métrica de su antigua y su nueva casa, noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus Sepulcros Reales, verdadero informe de sus Incendios y corto llanto por sus Infortunios*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1748, [edición facsimilar, Zaragoza, Editorial Librería General, 1985], p. 173.

disponer *los sepulcros de los reyes según el diseño que se me ha mostrado es su ancho cada frente 52 palmos otros 52 cada frente su coste tendrá 16.000 libras*⁶² que al ser dos, uno en cada lado del crucero sumaba 32.000 libras. Para la construcción de este nuevo Panteón Real había que abrir dos frentes en cada lado del crucero donde poder colocar —según Tornés— dieciséis nichos en cada uno, ocho columnas, muros de jaspe y levantar una balaustrada de bronce. Esta misma idea fue repetida unos pocos años después por un monje pinatense quien dejó por escrito en 1748 que las obras del Panteón Real en el monasterio nuevo llegaron incluso a iniciarse *ya tiene hechos los nichos el crucero, y está en él alargado sus dos brazos*⁶³ en los cuales, en cada uno de ellos estaban *abiertos diez y seis nichos (...) conforme al disseno que en el año 1708 mereció la Real aprobación de el Señor Phelipe Quinto*.⁶⁴ Como se sabe, finalmente y después de un proceso muy largo (sobre el que no nos podemos detener aquí pero cuyo estudio reservamos para otra ocasión puesto que su importancia así lo requiere), los nichos se quedaron en su lugar original pues se pensó no mover de sitio el lugar de enterramiento que habían elegido los primeros monarcas aragoneses y de esta manera, en 1770, se construyó el Panteón Real que hoy conocemos en el cenobio medieval.

El diseño realizado por Miguel Ximenez para la iglesia de San Juan de la Peña corresponde plenamente a la tipología de templos levantados en Aragón desde el último tercio del siglo XVII y buena parte del XVIII, es decir, que se inscribe en la segunda tendencia manifestada dentro del barroco en Aragón desarrollada desde el segundo tercio del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII.⁶⁵ Los templos pertenecientes al llamado *segundo barroco* aragonés son fruto de una importante revitalización de la actividad arquitectónica que se llevó a cabo tanto en iglesias parroquiales (iglesia de San Felipe de Zaragoza 1685, Santa Isabel de Zaragoza 1681-1704, Asunción de Calaceite de 1701) como en la construcción de nuevos templos monásticos (iglesia del convento del Carmen de Jaca de 1675, convento del Carmen en Alcañiz de 1695) en la que se incluye el propio monasterio pinatense realizada a partir de un interesante diseño de 1693.

⁶² *Declaración del Perito Joseph Tornés* [A.H.N.M., Sección Clero, legajo 2.247, doc. 1.168].

⁶³ ALDEA, J., *Rasgo breve...*, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DIEZ, M.^a P., FERRÁNDEZ, M. G., RINCÓN, W., ROMERO, A. y TOVAR, R. M., *Las artes en Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 19-47; BORRÁS GUALIS G. M., *Historia del Arte II, De la Edad Moderna a nuestros días*, vol. IV de la Enciclopedia Temática de Aragón, Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 393-422; BRUÑÉN, A. I., CALVO COMÍN, M.^a L. y SENAC RUBIO, M.^a B., *Las artes en Zaragoza...*, *op. cit.*; *El arte barroco en Aragón, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 19-21 diciembre 1983, sección I (1.^a), Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1985, vol. I.

A modo de conclusión

La traza que aquí se ha estudiado supone un hallazgo de gran importancia por varias razones. En primer lugar, este diseño viene a ampliar la restringida lista de dibujos arquitectónicos del siglo XVII que, poco a poco, van saliendo a la luz tal y como ocurre para el caso de otros monumentos que gracias a la interrelación de distintas disciplinas, vamos conociendo.⁶⁶ En segundo lugar, hay que destacar que, hoy por hoy, es el único diseño que se ha localizado del monasterio nuevo de San Juan de la Peña puesto que a pesar de tener referencia documental de la existencia de proyectos y plantas de este conjunto sólo hemos encontrado textos pero ninguna representación gráfica como la que aquí ofrecemos, con lo que posee el valor añadido de la obra única además de la calidad de la representación técnica y arquitectónica. Por último, no podemos obviar que este diseño recoge los presupuestos de la tratadística de la época que habían desarrollado arquitectos y teóricos por lo que debe ser entendido como un documento a la vanguardia de su época y por ello comparable a lo que estaban haciendo diferentes profesionales que pertenecían a otras órdenes religiosas⁶⁷ como, por ejemplo, del tracista carmelita Fray Joseph de la Concepción al que recientemente se le han atribuido algunas trazas como las del proyecto de remodelación del Ayuntamiento de Vic, el diseño de la nueva Catedral de Vic (que incluye la fachada, una vista lateral y su planta), la remodelación del Castillo de Cubelles, el proyecto de la fachada de la Catedral de Girona o la traza del convento de la Presentación perteneciente a los monjes carmelitas descalzos.⁶⁸

⁶⁶ *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, y MARIAS, F., «Sobre un dibujo de Juan de Herrera: de El Escorial a Toledo», en *Estudios inéditos en el IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Ideas y Diseño*, Madrid, Departamento de Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, 1987, pp. 168-175.

⁶⁷ LEÓN TELLO, F. J. y SANZ, M. V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1984, pp. 29-57; WALTER KRUFF, H., *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1990; WIEBENSON, D., *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Herman Blume, 1988, p. 93, pp. 98-102, y pp. 107-112.

⁶⁸ NARVÁEZ CASES, C., «El tracista fra Josep de la Concepció: revisió histriogràfica i noves atribucions», *Locus Amoenus*, 6, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2002-2003, pp. 257-270 en este artículo se incluye el estudio y la reproducción gráfica de las trazas diseñadas por Fray Joseph de la Concepción.

