

## El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón

MAITE LÓPEZ APARICIO\*

### Resumen

*El Museo acoge una valiosa colección de arte, expresión de la fe, la cultura y la historia del Alto Aragón Oriental. La rehabilitación del histórico Palacio Episcopal ha transformado el interior del edificio en un espacio contemporáneo, digno contenedor de esta colección que comenzó a gestarse a principios del pasado siglo.*

*Sus 900 m<sup>2</sup> de espacio expositivo reúnen orfebrería, tejidos, pintura y escultura, y permiten realizar un viaje a través de los últimos 1000 años de arte occidental, del románico al barroco.*

*Tras una aproximación a algunas de sus obras más emblemáticas, se exponen las líneas de orientación estratégica a partir de las cuales el museo hace frente al desafío de responder con realismo a las necesidades y expectativas tanto de la comunidad local como de sus visitantes.*

### Palabras clave

*Museo Diocesano Barbastro-Monzón, arte sacro, arte religioso, románico, gótico, renacimiento, barroco, mudéjar, orfebrería, tejidos, escultura, pintura, gestión cultural.*

### Abstract

*The museum is the home of a valuable art collection, which expresses faith, culture and history in the Eastern Alto Aragón. Rehabilitation of the Bishop's historical Palace has changed inner structure into a contemporary space, appropriate for this exceptional collection that has been gathered from the beginning of XX<sup>th</sup> Century.*

*Goldsmithing, ancient fabrics, paintings and sculptures are shown in its 900 m<sup>2</sup>, transporting the visitors through one thousand years of western arts, from Romanic to Baroque.*

*After an approach to some of its most emblematic works, strategic orientation lines to face in a realistic way the needs and expectations of the local community and its visitors, are presented.*

### Keywords

*Barbastro-Monzon Diocesan Museum, sacred art, religious art, Romanic, Gothic, Renaissance, Baroque, Mudejar, goldsmithing, silversmithing, ancient fabrics, sculpture, painting, cultural management.*

\* \* \* \* \*

---

\* Museo Diocesano de Barbastro-Monzón. Dirección de correo electrónico: maitenew@gmail.com.

## Génesis de la colección<sup>1</sup>

El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón acoge una valiosa colección de arte, expresión de la fe, la cultura y la historia del Alto Aragón Oriental. Los fondos depositados por las parroquias se completan con los fondos capitulares de la Catedral de Barbastro, principalmente ornamentos y orfebrería.

Como muchos museos diocesanos, el nuestro tuvo sus orígenes en la Cátedra de Arqueología Sagrada del Seminario Conciliar, asignatura creada a principios del siglo XX para formar a los seminaristas, futuros custodios de las parroquias y sus dotaciones, en la valoración y cuidado de bienes artísticos; con este objeto se inició una tarea importante de recogida y conservación de objetos de arte sacro y de uso litúrgico.

En la década de 1940, el fenómeno del éxodo rural, las dificultades de custodia y los problemas de seguridad en algunas parroquias, motivaron el traslado al Palacio Episcopal de piezas significativas como la Virgen de Rañín o la Mitra del Abad del Monasterio de San Victorián.

Santos Lalueza Gil, Vicario General, continuó en los años 50 el traslado de obras al Palacio Episcopal. Fue entonces también cuando el progresivo deterioro de la iglesia del Monasterio de San Victorián, justificó el traslado a Barbastro del Apostolado y de su retablo mayor (hoy en la Catedral).

En mayo de 1966 se sumaron a los fondos procedentes de las parroquias, los ornamentos y piezas de orfebrería de la Catedral y se adoptó la denominación de Museo Diocesano. Entre 1966 y 1968, la Dirección General de Bellas Artes intervino en el acondicionamiento del espacio que el Cabildo y el Obispado habían decidido dedicar para Museo diocesano y catedralicio. El proyecto, del arquitecto Pons Sorolla, adaptaba de manera sencilla como espacio de exposición las estancias existentes sobre la Sacristía Mayor. A estos apenas 300 m<sup>2</sup> se sumaba el espacio dispuesto en una sala del Palacio Episcopal, en la que se exhibían obras de gran tamaño, como los Tapices de Fanlo o el Pantocrátor de Vió.

Las sucesivas mejoras realizadas en este espacio se debieron al empuje de su Director y conservador del patrimonio diocesano, Manuel Iglesias Costa, con la colaboración de Enrique Calvera Nerín, actual Director y Delegado para el Patrimonio cultural de la Diócesis. Ambos realizaron en los años 80 un ingente trabajo de sensibilización y salvaguarda del patrimonio.

---

<sup>1</sup> CALVERA NERÍN, E., *Prehistoria e Historia del Museo*, [<http://museodiocesano.es/2014/12/15/prehistoria-e-historia-del-museo-diocesano>], (fecha de consulta: 16-II-2015)].

La diócesis gestionaba también un Taller de Restauración en Laspaúles, dirigido por Domingo Subías, cuya actividad se acrecentó a partir de finales de la década de 1980, con la firma de un convenio de colaboración entre la diócesis y la Diputación Provincial de Huesca.

### **El nuevo museo**

La necesidad de contar con un continente digno para la colección diocesana y el progresivo deterioro del Palacio Episcopal, impulsaron un proyecto de reforma y acondicionarlo de este edificio que le permitiría albergar la colección, conservando a la vez su identidad monumental [fig. 1]. Este proyecto aunaba las voluntades de la Diócesis, el Ayuntamiento de Barbastro y el Gobierno de Aragón.

En 1999 se iniciaron los trabajos con la redacción de su Plan Director y continuaron en 2001 con la redacción del anteproyecto. El proyecto de reforma fue redactado y dirigido por el arquitecto altoaragonés José Miguel Ferrando Vitales, quien planteó una reforma radical del viejo palacio.

Este edificio era en realidad un conjunto de casas principales que habían sido adquiridas a finales del siglo XVI por el Concejo de la Ciudad para vivienda de los Obispos de Barbastro. Al no tratarse de una construcción de nueva planta, acusó gravemente las consecuencias del paso del tiempo, a las que se sumaron los años de la Guerra de Independencia (durante los que sirvió de Cuartel General a las tropas francesas) y las 4 décadas de abandono durante el siglo XIX, en que la sede de Barbastro estuvo vacante.<sup>2</sup>

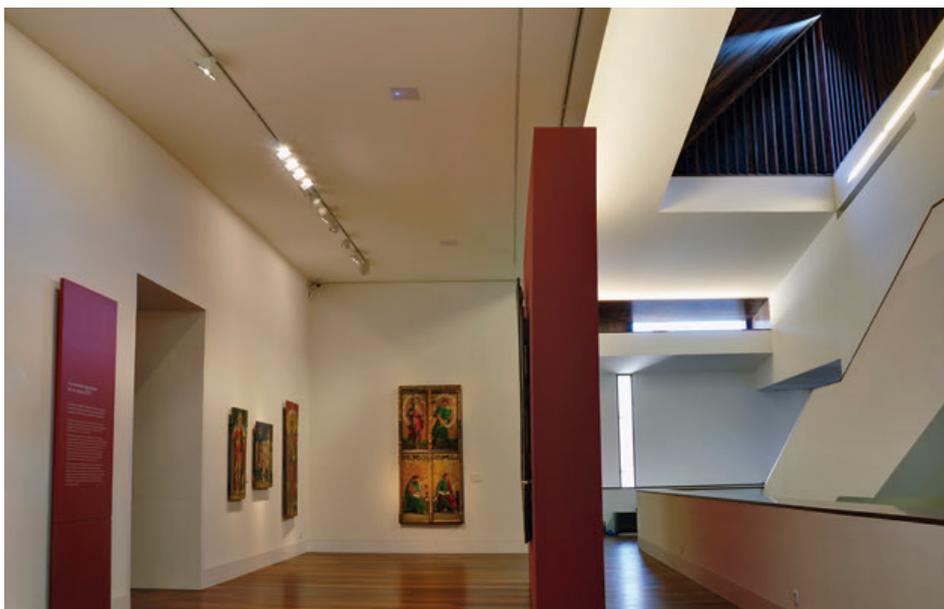
El proyecto de reforma preservaba tres fachadas, los alfarjes y la capilla del Obispo, y construía de nueva planta todo el interior. Las obras se adjudicaron en 2006 y finalizaron cuatro años después.

Durante 2009, 4 profesionales trabajaron en la limpieza y restauración de 276 piezas de la colección. Tras estos trabajos, en 2010, se ejecutó el Proyecto Museográfico.

La rehabilitación del histórico palacio transformó el interior del edificio en un espacio contemporáneo. La pureza de las líneas arquitectónicas, el tono neutro de los materiales y el minimalismo del equipamiento museográfico dejan todo el protagonismo a las obras de arte y a la luz, que inunda el lugar que ocupó el patio, articulando verticalmente los tres niveles en que está distribuido el Museo.

---

<sup>2</sup> LÓPEZ APARICIO, M., *El Palacio Episcopal de Barbastro, Estudio documental, histórico y artístico*, Trabajo inédito elaborado para el Plan Director del Proyecto de rehabilitación del Palacio episcopal y entorno en Barbastro, 2000.



*Fig. 1. Interior, planta 1. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / C. Gil.*



*Fig. 2. Interior, sala 1. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / C. Gil.*

Recorriendo sus 900 m<sup>2</sup> de espacio expositivo [fig. 2], distribuidos en varias salas que reúnen orfebrería, tejidos, pintura y escultura, se puede realizar un viaje a través de los últimos 1000 años de arte occidental, del románico al barroco.<sup>3</sup>

### Algunas obras emblemáticas.

***Calvario. Fragmento de frontal de altar. Pintura al temple sobre tabla. Vio (Fanlo), Iglesia de San Vicente, principios del siglo XII. 80 x 25 cm. [fig. 3]***

Este fragmento apareció casualmente en 1974, clavado en la parte posterior de una de las vigas empotradas en el ábside, para apoyo de un retablo (ca. 1510) destruido en la Guerra de 1936.

Aunque muy incompleto, se reconoce la parte inferior de la cruz del Calvario, las calzas de un soldado y tres personajes vestidos con una túnica, probablemente las santas mujeres con San Juan. La orla conservada en el lateral derecho debió servir como enmarque para las escenas, que estarían ordenadas en registros. La escena se inserta en un mundo sin apenas referencias de lugares y tiempos concretos. Como fondo, se disponen franjas horizontales de colores planos muy contrastadas entre sí.

El trazo caligráfico del dibujo, la gama cromática, así como el característico plegado de los paños, ponen en relación este fragmento con parte de la decoración mural de Santa María de Tahull, iglesia consagrada por San Ramón, Obispo de Roda-Barbastro, en diciembre de 1123. Es significativo que en los límites oriental —Tahull— y occidental —Vio— de su diócesis, amenazada por las aspiraciones territoriales de los obispos de Urgel y Huesca respectivamente, San Ramón promoviera estos programas decorativos, que se convierten así en la expresión plástica de la reivindicación de sus posesiones episcopales y de su jurisdicción territorial.<sup>4</sup>

***Pantocrátor. Iglesia de San Vicente de Vio (Fanlo). Pintura mural al temple. Último tercio del siglo XIII. 480 x 550 x 250 cm. [fig. 4]***

El estado de conservación de la fábrica de la Iglesia de San Vicente de Vio y el éxodo de los últimos habitantes de la localidad, justificaron

<sup>3</sup> LÓPEZ APARICIO, M., *Museo Diocesano de Barbastro-Monzón. Catálogo*, Barbastro, Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, 2013.

<sup>4</sup> IGLESIAS COSTA, M., *Arquitectura románica S. X-XI, XII y XIII*, Barcelona, Akribos 1988, vol. III, pp. 205-210; Sureda, J., *La pintura románica en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación Provincial de Huesca, 1993, pp. 274-275.



Fig. 3. Calvario, Vio (Fanlo), siglo XII. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / A.G. Omedes.

tras su descubrimiento, el arranque y posterior traslado de estas pinturas al Museo en 1976. Hoy se exhiben en la capilla del Ángel Custodio de la Catedral de Barbastro.

En la parte central aparece Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos. La parte inferior se decora con una simulación de colgaduras textiles y franjas de círculos con grifos y cruces patadas. El derrame de la ventana presenta una decoración vegetal estilizada. A ambos lados del Cristo en Majestad se representan el martirio de San Vicente y la Epifanía; en el frente del ábside, la resurrección de los muertos, que salen de sus sarcófagos al son de las trompas que hacen sonar dos ángeles. Dos reyes músicos —un trasunto de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis— decoran el intradós del mismo arco. En su frente se representa la *psicostasis*, sólo conservada parcialmente.

Aunque sirviéndose de fórmulas convencionales, el maestro de Vio imprime un modelado de calidad a través de la anatomía y del plegado de los paños. Su interés por lo decorativo se aprecia en la alternancia de fondos de color rojo y azul y en el ritmo caligráfico y elegante de la línea.<sup>5</sup>

***Mitra del Abad de San Victorián. Monasterio de San Victorián (Pueyo de Araguás). Lino y seda, siglo XII. 28 x 50 cm; ínfulas 37 cm.***

Aunque la Mitra es la insignia episcopal por excelencia, algunos abades que gozaban de una dignidad especial —abades mitrados—, tenían el derecho a llevar insignias propias de los obispos, como el báculo, los guantes, el anillo o la mitra. Es el caso del abad del Monasterio de San Victorián, al que pertenece esta pieza.

<sup>5</sup> BORRÁS GUALIS, G. M. y GARCÍA GUATAS, M., *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Fundación General Mediterránea, 1978, pp. 315-327.

Este modelo, con dos picos situados en la parte anterior y posterior, se adoptó a mediados del siglo XII y fue el resultado de girar 90 grados el usado con anterioridad, en el que los picos (*cornua*) quedaban a ambos lados de la cabeza.

Ésta es una *mitra auriphrisiata*, adornada con un galón de oro o *auriphrisum*, dispuesto *in titulo*, —es decir, verticalmente— e *in circulo*, —bordeando la parte inferior— además de en los picos y en las ínfulas. Con su magnificencia, estos ornamentos expresaban el poder divino y el de la Iglesia.

Se trata de una obra excepcional por su antigüedad —siglo XII—, y constituye un fiel reflejo de la diversidad que ofrece en aquella época el Alto Aragón. En el territorio conviven no sin dificultades, cristianos, mozárabes y mudéjares. El trasvase de elementos culturales entre unos y otros fue habitual, y queda bien patente en los elementos que conforman esta mitra. Está hecha de tela de lino y decorada con una finísima cinta tejida con hilos de seda rojo y oro, con motivos de tradición persa a base de estrellas de seis puntas y aves afrontadas. Estos suntuosos tejidos de origen hispanomusulmán eran muy apreciados entre las altas jerarquías civiles y eclesiásticas.

Tosco lino y fina seda árabe conforman este hermoso objeto que nos permite mirar a través de los ojos de los conquistadores cristianos, que buscan en la sofisticación de ese mundo musulmán contra el que combaten, la belleza que requieren su liturgia y los ornamentos de sus iglesias.

#### ***Colección de lipsanotecas.*<sup>6</sup> Siglos XI al XVI [fig. 5]**

El museo conserva una magnífica colección de lipsanotecas, pequeñas cajas casi siempre de madera, toscamente talladas y cerradas con una



Fig. 4. Pantocrátor, Vio (Fanlo), siglo XIII.

Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / A.G. Omedes.

<sup>6</sup> La relación de tecas y actas medievales expuestas en el Museo puede consultarse en LÓPEZ APARICIO, M., *Museo Diocesano...*, *op. cit.*, p. 164, y p. 167.



Fig. 5. Lipsanotecas de la ermita de San Salvador de Bibiles (Bonansa).  
Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / A.G. Omedes.

tapa, que se depositaban bajo la piedra de altar de la iglesia durante la ceremonia de consagración. En su interior contenían reliquias de santos mártires, recordando los sepulcros de las catacumbas romanas que habían servido de altar en los primeros siglos del cristianismo. Los mártires actuaban como puente de unión entre el Cielo y la Tierra, entre la vida y la muerte, puesto que el mártir representa el paso de la muerte a la vida eterna. De ese modo, el altar cristiano además de mesa santa, se convierte en sepulcro glorioso de los mártires.

A veces las reliquias se envolvían en finos textiles de origen hispanomusulmán, como atestigua el pequeño fragmento procedente de Aradanué (Laspaúles), o el Tiraz hallado en 1978 en la ermita de San Pedro de Colls (Puente de Montañana).

La lipsanoteca de Ardanué, además tiene la particularidad de mostrar en la tapa la inscripción *Krystohe PRS.*, probablemente el nombre del presbítero que la bendijo.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> También la de Tella presenta una inscripción en el exterior: *Sti Bicecii capeut. Sti Simeonis Ossa* (Huesos de la Cabeza de san Vicente y de san Simeón).

En ocasiones se han encontrado varias tecas en una misma ara, correspondientes a sucesivas consagraciones; es el caso de la Iglesia de Barbaruens (Seira) o de la Ermita de San Salvador de Bibiles (Bonansa).

Resulta excepcional la talla en forma de pera de la lipsanoteca hallada en esta ermita de Bibiles, decorada con una estrella de cinco puntas. Recuerda por su forma a las de San Clemente y Santa María de Tahull, depositadas en los Museos Nacional de Arte de Cataluña y Episcopal de Vic, respectivamente, ambas iglesias consagradas por San Ramón Obispo de Roda-Barbastro.

En la lipsanoteca, junto a las reliquias, se depositaba también el acta que daba fe de la solemne consagración del templo.<sup>8</sup> El acta contenía datos básicos como la dedicación del templo, la fecha en que tuvo lugar y las dignidades, tanto religiosas como civiles que asistieron al acto, al que concurría gran cantidad de fieles.

La más antigua de las conservadas es la de la ermita de los santos Juan y Pablo de Tella, fechada en *Anno ab incarnationis Domini nostri Jhesu Christi XVIII post Jhesum millesimo*, es decir, en el año 1118 de la Natividad. El pergamino, escrito en latín con letra hispano-visigótica, contiene además el nombre del consagrante, la dedicación de la iglesia y los nombres de algunos testigos.

Otras actas, como la de San Pedro de Senz (Foradada de Toscar) o la de San Esteban de Villarroé (Laspaúles), contienen fórmulas más elaboradas que comienzan con la invocación *Audi Israel*, seguida de los Diez Mandamientos y la cita inicial de los cuatro evangelios.

Estas actas de consagración, algunas redactadas en los albores del siglo XI y milagrosamente conservadas hasta hoy, dan testimonio del progresivo e inexorable avance del reino de Aragón, que con cada batalla ganada a los musulmanes, aumentaba en confianza y poder. En cada territorio reconquistado se afianzaba un nuevo orden social, político y religioso y las nuevas estructuras de poder cobraban forma en las nuevas iglesias, que iban cubriendo la faz del Alto Aragón.<sup>9</sup>

***Virgen de Rañín. Talla en madera policromada y dorada. Rañín (La Fueva). Siglo XIII. 73 x 35 x 35 cm. [fig. 6]***

Las imágenes de María que empezaron a aparecer a finales del siglo XI, irán evolucionando con la posterior eclosión de la devoción

<sup>8</sup> Las actas originales se encuentran en unas bandejas extraíbles bajo la vitrina.

<sup>9</sup> IGLESIAS COSTA, M., *Arquitectura románica...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 111-113, y pp. 137-139; vol. III, pp. 55-59, pp. 119-125, y pp. 201-203; *Lux Ripacurtiae II. Arte Sacro Medieval*, Graus, Ayuntamiento de Graus, 1998, pp. 108-117; *Signos...*, *op. cit.*, pp. 232-233, y pp. 236-237.



Fig. 6. *Virgen de Rañín (La Fueva)*, siglo XIII. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / ypuntoending.

Su indumentaria responde a la moda del siglo XIII: un velo blanco drapado, como el que llevaban las doncellas consagradas a Dios, enmarca ondulante su rostro y deja ver el rubio cabello; lleva túnica roja con adornos en el escote y ceñida con cinturón dorado; sobre ella, un manto azulado.

El Niño, sentado sobre la pierna izquierda, rompe la simetría de las Vírgenes Trono románicas; lleva túnica y manto rojos, simbolizando la sangre de su sacrificio. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro que contiene todas las profecías que han de cumplirse en Él.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> BUESA CONDE, D. J., *La imagen románica de la Virgen-Trono en tierras de Aragón*, Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, diciembre de 2000, [<http://www.arquivoltas.com/Buesa-Virgen.pdf>, (fecha de consulta: 16-II-2015)].

mariana, de modo que además de Madre de Dios, pasará a ser Madre de Jesús niño y de todos los hombres, interlocutora e intermediaria. Así, la rigidez, frontalidad estricta y hieratismo de las Vírgenes Majestad del románico dará paso a este otro modelo de Virgen de Ternura, en la transición del románico al gótico, representado por la Virgen de Rañín, del siglo XIII.

Tocada con una corona se muestra como Reina, pero también como Madre humana, que protege a Jesús y lo sujeta por la espalda con la mano izquierda. Sostiene una esfera, —*globus mundi*— como signo de soberanía sobre lo creado o quizá una manzana, que alude a su condición de nueva Eva, la mujer que alumbró al Salvador y que cerrará el ciclo iniciado con el pecado original redimiendo a la humanidad.

Sus rasgos faciales son característicos: cejas delgadas y arqueadas, ojos rasgados, nariz recta y una sonrisa dulce.

***Crismón. Talla en piedra policromada. Catedral de Barbastro. Siglo XIII.  
70 x 45 cm. [fig. 7]***

Se desconoce la ubicación original de este relieve, que bien pudo estar asociado al ámbito funerario.

En él se reconoce el monograma de Cristo en griego, formado por las dos primeras letras de su nombre, *X* (ji) y *P* (ro). Se completa con la primera y última letras del alfabeto griego,  $\alpha$  (alfa) y  $\Omega$  (omega), que aluden a la infinitud de Dios, principio y fin de todas las cosas. Éstas penden de los astiles de la *X*. Un travesaño central alusivo a la cruz de Cristo, completa la forma de rueda de la pieza. La *S*, letra final del anagrama “*XRISTOS*”, se enlaza con el astil de la *P*. Todo el conjunto se encierra en un círculo, símbolo de la inmutabilidad y perfección divinas.

Se trata de un crismón trinitario, cuyo modelo es el del tímpano occidental de la catedral de Jaca, en el que como es conocido, cada letra se asocia a una de las personas de la Trinidad, según se desprende de la inscripción que lo rodea.<sup>11</sup> Esta asociación que recogerán algunos autores medievales, tiene su origen en un texto —*De Sobrietate*— de Milon de Saint-Amand redactado en el siglo IX.<sup>12</sup> De acuerdo con esta hipótesis, al tradicional significado cristológico se le añadiría un sentido trinitario, como afirmación contra las herejías cátara, valdense y albigense, que cuestionaban el Dogma de la Trinidad o de la naturaleza Divina de Cristo, y que estaban muy extendidas en esta área geográfica.

Por otra parte los astiles de las letras y el círculo exterior conforman una rueda de ocho radios, tema probablemente usado en el sermonario románico para ilustrar el dogma de la trinidad, tal y como recoge Aymeric Picaud, en su *Codex Calixtinus*, en el que da a entender que del mismo modo que la rueda está formada por tres elementos —eje central, radios y circunferencia— y es una única rueda, así sucede con Dios, que es uno y tres personas a la vez.

Dos ángeles sujetan el crismón, al modo de *imago clipeata*, mientras pisan dos seres fantásticos que encarnan el mal. Así, la pieza en conjunto simboliza el triunfo de Cristo sobre el pecado, sobre el mal y sobre la muerte.

Entre otras particularidades, en el centro, inscrito en el interior de una estrella, hay un *Agnus Dei*. El uso de esta estrella de ocho puntas lo

<sup>11</sup> (...) *P PATER A GENITVS DVPLEX EST SP[IRITU]S ALMVS / HII TRES IVRE QVIDEM DO MINVS SVNT VNVS ET IDEM* (la *P* es el Padre, la *A* el engendrado, la doble [letra] es el Espíritu Santo / Estos tres son por derecho un único y mismo Señor). Así las letras conforman un nuevo anagrama: *PAX*

<sup>12</sup> GARCÍA GARCÍA, F., *El crismón*, [http://www.academia.edu/9201111/El\_crismón\_EL\_CRISMON, (fecha de consulta: 16-II-2015)].



Fig. 7. Crismón, Barbastro, siglo XIII. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / A.G. Omedes.

popularizo por todo el Mediterráneo Abderramán I, primer califa de Córdoba, pero se extendió por el norte de la Península de la mano de los mudéjares.

La pieza destaca por la calidad de la talla, de gran profundidad, su finura de ejecución y su preciosismo, así como por su policromía. El análisis químico de una muestra de azul ha identificado dos capas superpuestas. Sobre la primera hay un repinte a base de aerinita, muy característica de la época medieval, que sitúa la realización de ambas capas en un ámbito cronológico que abarca desde finales del siglo XIII hasta el siglo XV.

***Píxide románico. Cobre dorado y esmalte. Taller de Limoges. Catedral de Barbastro, siglo XIII. 9 x Ø 6 cm. [fig. 8]***

Para transportar las Sagradas Formas se utilizaba un cofrecito de metal precioso, llamado píxide. Esta pieza románica realizada en el siglo XIII, es de cobre dorado y está decorada con esmalte *champlevé*, excavando la lámina de metal y rellenando los huecos con pasta vítrea opaca de color azul, verde, rojo y blanco. Es cilíndrica y se cubre con una tapa cónica rematada por una crucecilla. Se cierra con un gozne y un pasador.

La decoración se articula en torno a cuatro grandes circunferencias en verde agua que delimitan un área de color azul turquesa, en cuyo



Fig. 8. Píxide, Barbastro, siglo XIII.  
Foto Archivo Museo Diocesano  
de Barbastro-Monzón / Artyco.



Fig. 9. San Miguel, Troncedo (La Fueva),  
siglo XV. Foto Archivo Museo Diocesano  
de Barbastro-Monzón / A.G. Omedes.

interior se disponen de modo alterno, palmetas —azul, rojo y blanco— y flores de cuatro pétalos —verde y rojo—. Las zonas no esmaltadas se han sobredorado.

Sus características formales lo enlazan con los repertorios decorativos utilizados por los talleres de Limoges, que en su período industrial, surtieron de piezas similares a todo el Occidente Europeo.<sup>13</sup>

**San Miguel. Talla en madera policromada. Troncedo (La Fueva), siglo XV.**  
75 x 45 x 25 cm. [fig. 9]

Se tiene constancia de la existencia de un taller de imaginería que durante el siglo XV proveyó de imágenes para el culto a numerosas localidades altoaragonesas. La Virgen de Troncedo, la imagen de Santa Bárbara y el San Miguel que se muestran en la misma vitrina, proceden de la misma localidad y son obra del mismo taller, pues ofrecen evidentes similitudes en el plegado de los paños, el tratamiento de sus rostros y

<sup>13</sup> *Signos...*, *op. cit.*, pp. 336-337.

en la técnica usada en la decoración (brocado aplicado). En la capa de San Miguel se aprecia esta delicada técnica, a base de estaño aplicado a modo de orla decorativa, para imitar con realismo los tejidos orlados con cenefas de hilos de plata y oro. El efecto era de una gran suntuosidad.

La imagen de San Miguel de Troncedo ha perdido el brazo que alzaba, y también las alas, aunque conserva el hueco que se le practicó en la parte posterior para acoplarlas a la imagen. La cabeza del joven de melena dorada y rizada, se ciñe con una diadema. Sus ojos, entreabiertos, son azules y su boca es pequeña. Recuerda al modelo de belleza difundido en las corrientes estilísticas europeas a mediados del siglo XV.

Bajo la capa, viste una armadura y cota de malla. El Diablo, que ha adquirido forma de dragón alado, se revuelve contra el santo que le ha derrotado con una lanza, que tal vez portara en la mano izquierda.<sup>14</sup>

***Retablo de San Miguel Arcángel. Maestro de Viella. Temple graso sobre tabla. Abi (Seira), siglo XV. Tabla de San Miguel 145 x 79 cm. [fig. 10]***

San Miguel, vestido con una armadura y blandiendo una lanza, desempeña una importante tarea en el Juicio Final: las buenas y malas acciones del alma de los hombres, representadas como dos figuritas blancas, son pesadas en los platillos de una balanza que Satanás trata de desequilibrar para conseguir la condenación del alma.

El suave y delicado modelado del sereno rostro del arcángel, de párpados caídos, contrasta con el oscuro semblante del demonio vencido, representado como un monstruo antropomorfo e híbrido, con tres cuernos retorcidos, seis cabezas, patas de ave y alas de murciélago. Es un ser horrendo, cuya fealdad expresa su maldad.

El arte del último gótico intenta acercar lo pintado al mundo real, de ahí el interés por el detalle y por la representación de las calidades táctiles de las superficies: el frío reflejo metálico de la armadura, el relieve de la cota de malla, los adornos de la diadema, o los broches de la capa, la suavidad de las plumas de las alas y los cabellos... El enlosado en fuga pretende simular la profundidad del espacio. Estos suelos de azulejos con motivos florales son muy frecuentes en la pintura gótica aragonesa y reproducen solerías reales.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> GARCÍA LASHERAS, S., "San Miguel Arcángel en la imaginería gótica oscense", *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003, pp. 277-291; *Lux Ripacurtiae II...*, *op. cit.*, pp. 104-105, y pp. 108-109; *Signos...*, *op. cit.*, pp. 432-433.

<sup>15</sup> IGLESIAS COSTA, M., "Retaule de St. Miquel d'Avi", *Sanctus*, (Catálogo de la Exposición La Pintura Gótica Ribagorçana als Musseus), Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, p. 14; VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor de tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lérida, Universidad de Lérida, 2006; *Lux Ripacurtiae II...*, *op. cit.*, pp. 154-157; *Signos...*, *op. cit.*, pp. 462-463.

El gusto por la suntuosidad de la pintura aragonesa de fines del XV queda bien patente en los brocados de la capa y los fondos dorados con aplicaciones de yeso en relieve de tipo vegetal. Los oros junto con los colores brillantes e intensos, daban lugar a imágenes de gran impacto como ésta.

***Casulla mudéjar. Catedral de Barbastro, siglo XIV. 122 x 64 cm.***

Esta pieza tejida en tres colores —verde, rojo y blanco— presenta una decoración geométrica, conformada por una malla de rombos. Sobre las bandas de fondo verde se inscriben cruces, y sobre las de fondo rojo, flores.

Los ritmos geométricos de este tejido nos revelan algunas de las claves de la decoración mudéjar: la disposición repetitiva y rítmica de los elementos decorativos permite prolongar el módulo y multiplicarlo hasta el infinito, para reflejar así la indivisibilidad de Dios, su perfección y su infinitud. La consecuencia de esa repetición es la gran densidad ornamental que caracteriza la decoración mudéjar.

***Capa Pluvial de Terciopelo y bordado en seda y oro. Puy de Cinca (Secastilla), siglo XVI. 140 x 290 cm.***

Esta capa fue realizada en el momento de mayor esplendor de la “pintura de aguja”, el siglo XVI, cuando el bordado sacro alcanzó su apogeo. En esta época, la producción de ornamentos fue una constante preocupación del clero. Debido a la importancia que la Iglesia concedió al ritual y a la liturgia tras el Concilio de Trento, los templos se enriquecieron con ricos textiles que proyectaban una imagen de esplendor y magnificencia y contribuían a prestar solemnidad a las ceremonias.

Como es habitual en los ornamentos de esta época, la capa de Puy de Cinca presenta un fondo de pesado terciopelo, enriquecido con tiras bordadas en los lugares destacados. Dado que practicar el bordado sobre un tejido de considerable grosor como el terciopelo revestía una gran dificultad, los artistas bordaban la labor sobre un lienzo que después se aplicaba a la prenda. En estas tiras bordadas sobrepuestas, las figuras se disponen en escenas enmarcadas por franjas horizontales con retorchas de hilo de oro, y en una mínima ambientación espacial, a base de un suelo en damero, que construye el espacio en perspectiva, y unas esbeltas columnas que enmarcan las series de santos. La capa presenta una pieza de cierre con la inscripción *IHS*. En el capillo aparece la figura de San Esteban entronizado, titular de la iglesia parroquial de Puy de Cinca.



Fig. 10. Retablo de San Miguel, Abi (Seira), siglo XV. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / C. Gil.



Fig. 11. San Juan Bautista, Bisaurri, 1574. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / Artyco.

Estos bordados se caracterizan por la variedad de hilos, la perfección técnica del trabajo y la calidad del diseño. El deterioro sufrido por el paso del tiempo llevó a su restauración en el siglo XIX mediante la incorporación de fragmentos de seda pintada para ocultar los rostros bordados originales, en los que por la finura del hilo, el trabajo prácticamente había desaparecido.

**San Juan Bautista. Joan Brobin o Brotin. Óleo sobre tabla. Bisaurri, 1574. 119 x 52 cm [fig. 11]**

Esta tabla formaba parte de un retablo de la Iglesia de San Salvador de Bisaurri. Como expresa la inscripción, representa al Precursor, *SANT IVAN BAPTISTA* [sic]. La piel de camello le deja los brazos y piernas desnudo

dos. El manto rojo alude a su martirio. Un libro con cierres metálicos le acredita como profeta. A sus pies aparece el *Agnus Dei*, triunfante y victorioso sobre la muerte, sujetando entre las patas el lábaro de la resurrección.

Estilísticamente se adscribe al periodo manierista, que lejos de la serenidad, el equilibrio, la proporción y la armonía del clasicismo renacentista, busca formas nuevas, extrañas y complicadas. Se aprecia en el movimiento giratorio del cuerpo del santo o en la artificiosidad de la pose con un acentuado *contraposto*. El canon de la figura se alarga de manera irreal; la proporción del torso y el muslo está distorsionada y todo el conjunto causa extrañeza y confusión. La potencia de la musculatura le añade monumentalidad y el marco arquitectónico en el que se encuadra acentúa su carácter escultórico.

El autor de estas pinturas no es español. El contrato de la obra específica que se trata de Joan Brobin o Brotin, un pintor de Lyon *en el reyno de Francia*.<sup>16</sup> La Catedral de Roda de Isábena conserva fantásticas sargas en grisalla del mismo autor, y el Archivo de la Diócesis en Barbastro, un armario con grisallas de los evangelistas.<sup>17</sup>

***Capitel. Talla en piedra. Mezquita aljama de Barbastro, hacia 1020.***  
***36 x Ø 21 cm***

En época islámica Barbastro fue la capital del distrito de Barbitaniya. La ciudad había sido fundada por Jalaf ibn Rash ibn Asad en la primera mitad del siglo IX y a finales de esta centuria era una importante madina, con sus arrabales, su muralla, considerada como la más sólida de la Marca Superior o su Zuda, cuyos sillares pueden verse en la tapia del Monasterio de Capuchinas. Los restos más interesantes conservados son los Baños Públicos de la Plaza de San Antonio (siglo X). También de la primera mitad del siglo X son los restos del muro perimetral de la mezquita aljama, hallados en la excavación realizada en la Catedral. La sala de oraciones debió ser ampliada hacia el año 1020, época en la que se ha datado el capitel que se exhibe en el Museo.

Se trata de una pieza de canon esbelto y hojas lisas dispuestas en dos coronas superpuestas; en la superior alternan las hojas de penca con flores y con una rosa de 6 pétalos. Es muy similar a los de la mezquita de Tudela. Ambos, de época taifal, imitan la decoración de los capiteles

<sup>16</sup> Archivo de la Catedral de Lérida [A.C.L.], Protocolos notariales, Notario Joan de Arpayón, 1574, II, 2. ff 53 v-54 v. Bisaurri, [aportación de Carlos Español Fauquié].

<sup>17</sup> *Lux Ripacurtiae II...*, op. cit., pp. 80-83; *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 2009, pp. 216-217.

que ornaban la mezquita de la que había sido capital de todo Al Andalus durante la época del califato: la legendaria Córdoba.<sup>18</sup>

*Sala de orfebrería* [fig. 12]

El tratamiento sintético y minimalista de la exposición se transforma en la sala que reúne piezas de orfebrería. La abundancia y variedad de objetos, su riqueza material y su belleza artística, abruman aquí al espectador.

La mayor parte de los objetos reunidos proceden del Tesoro de la Catedral de Barbastro, que comenzó a enriquecerse cuando, en el siglo XVI, recuperó su rango de primera iglesia diocesana. Los sucesivos preladados, los canónigos y el propio Cabildo de la Catedral, rivalizaron en sus donativos al Tesoro, encargando obras de especial categoría a los más prestigiosos plateros, y no sólo de Barbastro, sino de otras ciudades como Barcelona, Huesca o Zaragoza. El gremio de plateros de la ciudad de Barbastro experimentó desde entonces un notable auge. En muchas de las piezas se identifica la marca nominal del platero y la de la localidad: BARB.

Al servicio del Tesoro catedralicio había un Platero de la Iglesia, cargo oficial que tenía por objeto cuidar, renovar y realizar nuevas piezas. Y es que las celebraciones litúrgicas de una Catedral exigían un gran número y variedad de objetos de plata tales como píxides y copones, cálices y patenas, portapaces, bandejas, incensarios, que se exhiben aquí. De entre todas las piezas destacan el Arca para el Monumento, obra de un taller barcelonés del siglo XVII y la colección de cruces procesionales realizadas entre los siglos XVI y XVII.

*Apostolado. Óleo sobre lienzo. Monasterio de San Victorián (Pueyo de Araguás), finales del siglo XVII. 100 x 123 cm.* [fig. 13]

Esta colección de 14 lienzos representa a Cristo Salvador, a la Virgen, a los apóstoles y a San Pablo. Los lienzos, procedentes del monasterio de San Victorián, fueron pintados en el siglo XVII. Su característico cromatismo a base de colores tornasolados, o el dorado que adorna mangas y borde del manto, no dejan lugar a dudas. Desconocemos quién es su autor, aunque en el lienzo que representa a San Bartolomé, en el filo del cuchillo, dejó escritas sus iniciales: A R.

---

<sup>18</sup> CABAÑERO SUBIZA, B. y GALTIER MARTÍ, F., "Los baños musulmanes de Barbastro (Huesca): hipótesis sobre un monumento digno de excavación y recuperación", *Artigrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-26.



Fig. 12. Sala de Orfebrería. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / M. Puértolas.

Utilizó parcialmente como modelos los grabados de la popular serie<sup>19</sup> del Credo Apostólico realizados por el neerlandés Hendrick Goltzius en 1596. En esta serie, Goltzius prescindió de los nimbos y se sirvió de los atributos para recordar al espectador su calidad de hombres santos y mártires. Cada uno comunica con intensidad una expresión: plegaria, éxtasis, emoción, concentración, meditación. Las manos tienen un extraordinario protagonismo cuya expresividad deriva de un estudio anatómico realista, en el que se aprecian huesos, venas y tendones.

Se trata de medias figuras que se aproximan al espectador. La luz, que viene de fuera del cuadro, incide potentemente sobre rostros, manos y ropajes y saca las figuras con rotundidad del fondo neutro y oscuro. Los brazos, los objetos, la bola del mundo que sostiene el Salvador salen del cuadro en violentos escorzos y trampantojos; penetran en nuestro espacio, rompiendo la barrera entre lo real y lo ficticio.

Esta serie de lienzos se contempla en un orden específico, que viene dado por los fragmentos del Credo que los acompañaban. En la Iglesia posterior a Trento, el Credo —Símbolo de los Apóstoles— había cobrado nueva fuerza como expresión de las principales verdades del catolicismo.

<sup>19</sup> NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes iconográficas*, Madrid, Gaylus, 1998.



Fig. 13. a) Santiago el Mayor (Apostolado), Monasterio de San Victorián (Pueyo de Araguás), siglo XVII. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / M. Puértolas. b) Santiago el Mayor (Serie del Credo Apostólico) Hendrick Goltzius, 1596.

A partir del siglo XVII se generalizaron las representaciones aisladas de los apóstoles, para ser dispuestas en las naves de las iglesias o en las sacristías. Su éxito se debió a su función ejemplarizante para cualquier colectivo —cabildos catedralicios o de colegiatas, comunidades religiosas masculinas, etc.— que podía verse representado en este colegio fundacional del Cristianismo. Los apóstoles habrían supuesto para sus devotos espectadores, claros ejemplos de una heroica masculinidad grupal, ortodoxa, jerarquizada, puesta al servicio de la Iglesia católica y romana.

**Conjunto litúrgico. Bordado en oro sobre seda. Francisco Lizuain y Tomás Lasierra. Catedral de Barbastro. 1780-1781.**

El aspecto más impresionante de las celebraciones de la iglesia barroca se manifestaba en el interior de la Catedral, que en los días de fiesta solemne, se mostraba en todo su esplendor: sus muros engalanados con colgaduras de damasco carmesí, el altar mayor totalmente revestido de plata, incluyendo gradas, frontal, candeleros, relicarios, todo despidiendo brillantes destellos de luz, a lo que habría que añadir la música de la capilla

barroca, el olor del incienso y el efecto producido por los ricos atuendos de los canónigos, que deslumbrarían por su suntuosidad y riqueza.

El ornamento por excelencia es el terno litúrgico, un conjunto de tres piezas compuesto por la casulla, que sólo utiliza el celebrante, la capa pluvial —que se utiliza en algunas celebraciones y procesiones— y las dalmáticas de los diáconos.

Bordados con hilo de oro entorchado de tres grosores, lentejuelas y mostacillas de oro sobre seda de raso color de plata, estos ornamentos eran dignos del traje de boda de una reina. El conjunto de 21 piezas principales, integrado por 16 capas, una casulla y 4 dalmáticas, además del gremial, cubre cáliz, bolsa de corporales, dos estolas y tres manípulos, fue encargado al taller zaragozano de Francho Lizuaín. Éste, viéndose desbordado por el encargo, pidió que las cuatro dalmáticas las bordaran en el taller barbastrense de Tomás Lasierra. El encargo del Cabildo catedralicio, que pretendía emular al de la Metropolitana de Zaragoza, suponía un desembolso considerable (2.415 libras jaquesas), puesto que al margen del coste de los materiales —oros y rasos de la mejor calidad trabajados en el Reino— ocupó a todo un taller de bordadores durante más de un año.

El 14 de Junio de 1781 se sacaron por primera vez en la procesión del Corpus, y se acordó que se reservaran para los días de fiesta más solemne:<sup>20</sup> Navidad, Reyes, Resurrección, Corpus Christi, San Ramón y la Asunción.<sup>21</sup>

***Frontal, gradas y bustos para el Altar Mayor. Joseph Fuentes. Plata repujada y grabada. Catedral de Barbastro. 1739-1741. Frontal 240 x 80 cm. Gradas: 500 x 100 cm. [fig. 14]***

La catedral de Barbastro recibió algunas de sus más espectaculares dotaciones en el siglo XVIII. Eran fruto de la nueva religiosidad que impregnaba toda la época barroca, así como del deseo de ostentación de sus promotores. Las gradas y el frontal de plata para el Altar Mayor fueron realizadas entre 1739 y 1741 por el platero zaragozano Joseph Fuentes, por encargo del Obispo de Barbastro Carlos Alamán y Ferrer en su testamento.<sup>22</sup> Su nombre, a través de los emblemas heráldicos, se repite una y otra vez por todo el conjunto.

---

<sup>20</sup> El color blanco que simboliza paz y alegría, es usado en los tiempos principales del calendario litúrgico como Navidad o Pascua, así como en algunas fiestas dedicadas al Salvador, y en todas las de la Virgen, ángeles y santos no mártires.

<sup>21</sup> LÓPEZ APARICIO, M. y MUÑOZ SANCHO, A. M<sup>a</sup>, "Las dotaciones barrocas del siglo XVIII de la Catedral de Barbastro", *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.

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

La decoración del frontal se articula en torno a tres medallones que contienen la Asunción de la Virgen, la imagen de un santo obispo y la escena del atentado contra San Carlos Borromeo, patrono del donante. La decoración, de gran relieve, está cargada de movimiento y en su temario triunfan elementos que la aproximan al Barroco tardío y al Rococó: conchas, rocallas, flores de grandes botones centrales, tornapuntas y carnosas hojas incurvadas. El trabajo es de una gran calidad pictórica, magistralmente conseguida gracias al volumen del repujado y a la matización de algunos fondos.

Finalizado el frontal, con el dinero sobrante del legado de Alamán, el Cabildo encargó al mismo platero completar el conjunto con dos gradas y dos bustos relicarios de San Carlos Borromeo y de San Victorián que se sumaban a los que ya existían, del siglo XVII, aunque su calidad técnica es inferior a la de éstos últimos.

***Bustos y brazos relicarios de San Ramón y San Valero. Plata repujada, grabada y policromada. Taller Zaragozano. Principios del siglo XVII [fig. 14]***

Fueron realizados por encargo de Jaime de Arroyos, Canónigo, Arcipreste y Comisario del Santo Oficio, conocido por su participación directa en la persecución de Antonio Pérez. Arroyos había formado parte de la Comisión encargada de la solemne traslación de las reliquias de San Ramón, desde Roda de Isábena hasta Barbastro en 1589, por lo que se entiende su especial vinculación con el santo.

Bustos y brazos están imbuidos de un gran sentido naturalista, impresión acentuada por la policromía, y a la vez están dotados de una gran suntuosidad, tanto por la brillantez de la plata, como por la riqueza cromática que les proporcionan las perlas, los esmaltes o los cabujones engarzados en piezas de plata sobredorada.

Bustos y brazos llevan la marca REAL, que hace referencia a la ley de la plata, obtenida a partir de la fundición de reales castellanos de a ocho.

### **Un pequeño museo frente a un gran reto**

Al desafío inherente a la administración de todo museo, el de Barbastro-Monzón suma circunstancias particulares, como su ubicación en una localidad pequeña y alejada de los grandes núcleos emisores de visitantes o la limitación de sus recursos materiales y humanos. Es por ello que su gestión, fiel a los valores fundamentales de conservación y divulgación, se centra en tener utilidad social y responder con realismo a las necesidades y expectativas tanto de la comunidad local como de los visitantes.



*Fig. 14. Conjunto de plata para el Altar Mayor de la Catedral, Barbastro: Frontal, gradas, bustos de San Victoriano y San Carlos (en los extremos) del siglo XVIII; blandones, brazos y bustos de San Ramón y San Valero del siglo XVII; en el centro la Virgen del Pueyo (árbol 1697, Virgen siglo XX). Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / C. Gil.*

Así, trabaja para ofrecer una variada gama de servicios culturales y experiencias de calidad, adaptadas a diferentes categorías de visitantes, poniendo especial atención a los colectivos con necesidades especiales.

### *Éstas son sus líneas de orientación estratégica*

El Museo cuenta con un Programa de Conservación Preventiva Integral, consistente en la planificación de rutinas de control y mantenimiento que garantizan la correcta conservación de las obras. La presencia de una restauradora en plantilla no solo permite trabajar en la conservación de fondos propios, sino que posibilita realizar tareas de sensibilización, conservación preventiva, asesoría y restauración para parroquias de toda la Diócesis. Completamente equipado, el Taller de restauración es ya un referente para las parroquias que buscan en él asesoramiento profesional, pero también ofrece sus servicios a particulares interesados en el tratamiento de sus obras de arte.

Desde su inauguración el Museo desarrolla una variada programación cultural a lo largo de todo el año que se concreta en varias decenas de eventos anuales: ciclos de conferencias, presentaciones de libros y encuentros literarios, exposiciones, conciertos, talleres y actividades específicas

para cada nueva cita del calendario festivo o litúrgico. Mediante el desarrollo de actividades de producción propia, novedosas y originales como las visitas teatralizadas, los “itinerarios secretos” de la Catedral o las visitas experienciales, se pretende fidelizar al público y motivar la repetición de la visita [fig. 15].

La educación es una de las prioridades de su programa de acción. El Museo desarrolla visitas, talleres y actividades específicas para escolares con el objetivo de acercar el mundo del arte a los alumnos desde una perspectiva lúdica, creativa e interactiva. Se estructuran en una serie de recorridos propuestos, reforzados con materiales y actividades específicas para cada nivel educativo (Infantil, Primaria, Secundaria y Bachiller) atendiendo al desarrollo cognitivo de los alumnos y al currículo escolar [fig. 16].<sup>23</sup>

La presentación. Mediante las visitas guiadas las obras adquieren valor ante los ojos de los visitantes. Adaptadas a diferentes segmentos de público, se realizan a diario y se incluyen en el precio de la entrada. Pese a la negativa situación macroeconómica el número de visitantes se incrementa año a año. El Museo también gestiona las visitas guiadas a la Catedral de Barbastro y a su torre campanario. Como sistemas de información complementarios a la museografía tradicional, ha incorporado códigos QR y Audioguías que se ponen gratuitamente a disposición de los visitantes.

El Museo trabaja en colaboración con otras instituciones. En 2014 formalizó con el Gobierno de Aragón la implantación del Sistema Integrado de Gestión y Documentación Museográfica DOMUS, que facilitará el proceso de documentación, registro, control de inventario y catalogación. En colaboración con la Universidad de Zaragoza desarrolla un programa de formación en prácticas para alumnos de Historia, Historia del Arte, del Máster de Educación y Museos o de la Escuela Superior de Restauración. Participa también en el Programa de Prácticas en Empresas del Instituto Aragonés de Empleo.

Uno de los pilares sobre los que se sostiene la institución y le permite estar activamente presente en la sociedad es su Asociación de Amigos, que comenzó su andadura solo 3 meses después de la inauguración del Museo y supera en 2015 los 250 socios de número. A éstos suma más de 20 Amigos Protectores y Patrocinadores, que contribuyen al sostenimiento del Museo con una participación económica superior. Vienen al museo con regularidad y lo apoyan con el abono de una cuota anual. Las acciones de marketing directo dirigidas a este colectivo aseguran el éxito de participación en los eventos programados.

---

<sup>23</sup> Un resumen de las actividades y materiales didácticos puede consultarse en línea en <http://museodiocesano.es/talleres/>

A fin de construir una sólida base social de colaboradores se ha formado a un nutrido y heterogéneo grupo de voluntarios que colaboran activamente en las tareas de atención al visitante en conserjería, realización de visitas en inglés y francés o confección de materiales y vestuario para los talleres escolares o las visitas teatralizadas. Anualmente se propone un curso de reciclaje para los veteranos, que sirve a la vez para introducir a los que se incorporan de nuevo. Son ya más de una veintena.

La comunicación constituye una función primordial del Museo. Gracias al trabajo informativo de los medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radio y televisión) las propuestas del Museo llegan eficazmente a la población local. Pero su principal herramienta de comunicación es su página web, [museodiocesano.es](http://museodiocesano.es), un sencillo blog con el soporte técnico de *Word Press* desde el que se distribuyen artículos científicos, de divulgación o eventos. El Museo también está presente en las principales redes sociales (*Facebook* y *Twitter*) gracias al trabajo voluntario de un miembro de la Asociación.

La Tienda desempeña un papel importante en la estrategia de comunicación del Museo y supone una interesante fuente de ingresos adicionales. Concebida para prolongar la experiencia de la visita más allá de las puertas del museo, pone a la venta una selección de objetos relacionados con algunas de las obras más emblemáticas de la colección y contribuye así eficazmente a difundir su imagen de marca.

Con vistas a la comercialización y a fin de favorecer su penetración en el canal de intermediación, el Museo colabora con otras entidades como Tu Huesca, con agencias de turismo receptivo del Somontano y con agencias emisoras especializadas en turismo cultural y religioso. Como elemento diferenciador y de calidad de la oferta de turismo cultural del territorio el Museo se ha integrado en clubes de producto como *Ruta Mariana* o *Ruta del Vino Somontano*.

El Museo trabaja en encontrar medios de financiación y actividades que generen ingresos para poder cubrir sus gastos de explotación. En este sentido es sede de eventos de carácter social, tanto particulares como empresariales, encuentros y asambleas de asociaciones o presentaciones de producto para empresas.

En el futuro espera acoger las piezas de arte religioso propiedad de las parroquias orientales de la provincia de Huesca, actualmente en el Museo de Lérida Diocesano y Comarcal. Además del valor histórico y/o artístico de estos objetos,<sup>24</sup> el conflicto en que se han visto envueltos les

---

<sup>24</sup> Un listado de las piezas propiedad de las parroquias aragonesas que en la actualidad se encuentran en el Museo de Lérida Diocesano y Comarcal, así como una valoración histórico-artística



*Fig. 15. Los banquetes más famosos de la historia del Arte, cena de gala con ocasión del Día Internacional de los Museos, 23 de mayo de 2014. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / M. Puértolas.*



*Fig. 16. Taller de iconografía con alumnos del ciclo medio de Educación Primaria. Foto Archivo Museo Diocesano de Barbastro-Monzón / M. Puértolas.*

ha conferido un valor añadido, como expresión de identidad y de lucha por el reconocimiento de los derechos de los aragoneses. Sin embargo, al margen de lo que ha de llegar, el Museo seguirá trabajando para poner en valor el excepcional legado que custodia.

---

de las mismas, puede consultarse en *Los bienes artísticos de las parroquias de La Franja*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2009, pp. 33-53.