

Aportaciones de arte mueble barroco en el monasterio medieval de San Juan de la Peña

MIGUEL HERMOSO CUESTA*

NATALIA JUAN GARCÍA**

Resumen

En España, muchos monasterios benedictinos acrecentaron sustancialmente su patrimonio artístico en Época Moderna mediante la realización de numerosos retablos y diferentes piezas de arte mueble. Esta circunstancia ocurrió también en San Juan de la Peña, cuyos monjes construyeron un nuevo conjunto durante los siglos XVII-XVIII y, en el tiempo que transcurrieron las obras, emprendieron una importante renovación de su patrimonio artístico. Ésta se produjo no sólo en el monasterio nuevo, sino que se trasladó también al cenobio medieval cuyos tres altares románicos de piedra fueron decorados con lienzos y retablos de mazonería dorada y policromada a cuyo estudio atienden estas páginas.

In Spain, many benedictine monasteries increased greatly their artistic patrimony during the Modern Ages, by means of the building of numerous altarpieces and diverse elements of furniture. This circumstance happened exactly this way in San Juan de la Peña, whose monks built up a new monastery during the Seventeenth and Eighteenth centuries and who, in the meanwhile of the time that the construction works took place, they began this important art renovation about the furniture and mobiliary. This situation did not only happen in the new monastery, but also took part in the medieval cenobium, where its three romanic altars made out of stone where decorated with canvases and wooden gilded and painted altarpieces.

* * * * *

Presentación. La renovación artística de los monasterios benedictinos españoles en los siglos XVII y XVIII

Durante la Edad Moderna en los territorios periféricos peninsulares, los centros monásticos fueron las instituciones que en muchas ocasiones lograron atesorar las colecciones pictóricas de mayor calidad¹. Esta circunstancia se ajusta perfectamente al caso de los monasterios alto y bajo de San Juan de la Peña que fueron conferidos con un importante patrimonio mueble, especialmente desde que se comenzara a levantar de nueva planta el nuevo conjunto a partir del año 1676. La comunidad

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre pintura barroca.

** Profesora Ayudante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte benedictino en Aragón.

benedictina que construyó este edificio no sólo se preocupó de dotar a la iglesia y al resto de dependencias de un nuevo lenguaje formal, sino que concedió una renovación similar al monasterio medieval. De ahí la razón de que el antiguo cenobio, aunque deshabitado ya en los siglos XVII-XVIII fuese decorado con obra barroca cuyos retablos son el principal objetivo de estas páginas.

La renovación artística no fue algo aislado en San Juan de la Peña pues en otros conventos de la orden, durante Época Moderna, también se asistió a este fenómeno de manera generalizada. Es frecuente encontrar conjuntos benedictinos españoles decorados con obra barroca y de este modo ocurre —por citar tan sólo dos ejemplos—, en Santo Domingo de Silos² y en Yuso en San Millán de la Cogolla³. En estos conjuntos Fray Juan Andrés Rizi, pintor y además monje benedictino, dejó un importante trabajo⁴. Ambos monasterios, junto con treinta y cuatro más, pertenecieron a la llamada Congregación de San Benito de Valladolid⁵, la cual junto con la Congregación Claustral Tarraconense Caesaragustana⁶ (que aglutinaba a diecisiete casas) conformaron el mapa de

¹ PAYO HERNANZ, R. J., «Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos durante la Edad Moderna», en *Silos. Un Milenio, Actas del Congreso Internacional sobre la abadía de Santo Domingo de Silos, Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001)*, Universidad de Burgos, Abadía de Silos, 2003, tomo 4, pp. 297-340.

² El monasterio de Santo Domingo de Silos fue fundado a mediados del siglo XI, sufrió importantes reformas a lo largo de los siglos pero especialmente a partir del XVI, sobre todo en el XVII y en el XVIII, que culminaría con la construcción de una nueva iglesia trazada por Ventura Rodríguez. Las obras acometidas no sólo fueron de arquitectura sino que el conjunto se dotó de retablos de gran calidad. No podemos citar aquí toda la bibliografía sobre este monasterio por ello nos vamos a referir únicamente a *Silos. Un Milenio...*, *op. cit.*, donde se recogen numerosas referencias bibliográficas.

³ El conjunto monumental de San Millán de la Cogolla está formado por dos cenobios: el monasterio de Suso medieval, de origen eremítico, cuya construcción comenzó en el siglo X y el convento de Yuso iniciado en el siglo XVI aunque presenta reformas del siglo XVII y XVIII. Fue dotado de un importante patrimonio artístico, de hecho, en el año 1653 el abad Antonio Gómez ideó el retablo mayor de la iglesia que fue ejecutado por Fray Juan Rizi. Sobre esta cuestión véase; ARRÚE UGARTE, B., «Valoración del patrimonio arquitectónico del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso», *Berceo*, 133, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de La Rioja, 1997, pp. 111-114; ARRÚE UGARTE, B., «Apuntes sobre patronazgo y conservación del patrimonio artístico del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla en la Rioja», en *VI Jornadas de arte y patrimonio regional, Los monasterios de San Millán de la Cogolla*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp.117-164; MOYA VALGAÑÓN, J. G., «La iglesia de San Millán de la Cogolla de Yuso», en *VI Jornadas de arte y patrimonio regional...*, *op. cit.*, pp. 73-96; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., «El Monasterio de San Millán de la Cogolla tres hitos importantes en su actividad artística», *Berceo*, 133, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de La Rioja, 1997, pp. 27-50.

⁴ Sobre las que puede consultarse AA.VV., *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002.

⁵ La Congregación de San Benito de Valladolid se formó en el año 1390 en el monasterio que le da nombre. Vivió su momento de mayor esplendor durante el siglo XVII y estaba formada por los monasterios benedictinos castellanos, gallegos y asturianos.

⁶ La Congregación Claustral Tarraconense Cesaragustana se gestó en 1215 durante el IV Concilio de Letrán. Estaba conformada por los monasterios benedictinos de Aragón y Cataluña (a los que en determinados momentos de la historia se añadieron los de Navarra y La Rioja).

la España benedictina en la Edad Moderna. En los monasterios de cada una de ellas se desarrolló, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, una importante producción artística que contó siempre con la supervisión de la Congregación correspondiente.

Las nuevas piezas que se acometían en cualquiera de los cenobios dependientes de San Benito de Valladolid debían ser *realizadas tras la obtención de una licencia de la Congregación*⁷, lo que garantizaba la calidad de las mismas y su adecuación a las normas iconográficas contrarreformistas, en un sistema que recuerda al puesto en práctica por los jesuitas⁸. Por otra parte se lograba así mantener el prestigio de los cenobios en una época en la que los conventos urbanos parecían haber tomado la delantera en cuanto a vocaciones y medios financieros. De hecho, parece como si entre los siglos XVI y XVIII se asistiera a un resurgir de los monasterios medievales que no sólo vieron ampliados sus edificios, sino que se llenaron de nuevas obras de arte. Es un fenómeno especialmente evidente en Galicia, donde no parece quedar un monasterio que no sufriera una renovación barroca, una circunstancia que también se produjo en el territorio en el que está emplazado nuestro monasterio⁹. En efecto, este panorama se desarrolló igualmente en los cenobios de la Congregación Claustral Tarraconense Cesaraugustana. En ellos no hemos localizado permisos explícitos, pero sí claras recomendaciones de los programas iconográficos que debían desarrollarse y que, casi siempre, venían impuestos por los monjes visitantes. En el caso que nos ocupa, el de San Juan de la Peña, sabemos que en noviembre de 1684, la comunidad recibió a Fray Plácido de Orós, abad del monasterio de San Victorián y visitador Claustral Tarraconense. Fray Plácido señaló *que en la escalera de la iglesia soterránea se fabrique cuanto antes, y que en dicha iglesia sino volviere algún devoto, que quisiera hazer algún retablo para su adorno y veneración, se*

⁷ PAYO HERNANZ, R. J., «Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos...», *op. cit.*, p. 297.

⁸ Al respecto puede consultarse RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La arquitectura de los jesuitas*, Madrid, Edilupa, 2002.

⁹ Esta circunstancia ocurrió casi al dictado de lo que se hacía en la propia catedral compostelana, que no quería renunciar a sus prerrogativas ni al hecho de albergar el cuerpo del «único y singular patrón de España», como se afirmaba en la época, a pesar de sucesivos intentos por parte de la Corona y del Papado de proclamar como copatronos a Santa Teresa de Jesús, San José y a San Genaro. Puede recordarse como en el siglo XVI se construye un nuevo claustro en el monasterio de San Esteban de Ribas de Sil, en el XVIII se construye otro en el monasterio de Armenteira y en ese siglo se renuevan completamente conjuntos como los de San Juan de Poyo, Celanova y Samos. No sólo en estas casas sino que, por norma general, en Época Moderna la mayoría de monasterios benedictinos españoles (tanto de la Congregación de San Benito de Valladolid como de la Congregación Claustral Tarraconense Cesaraugustana) acometieron importantes obras de reforma arquitectónicas para ampliar nuevas dependencias, casi siempre la construcción de un segundo claustro y celdas individuales para sus monjes.

*coloque el del glorioso San Nicolás pues la devoción de quien lo mandó hazer, fue para que allí se conservara*¹⁰, lo que parece indicar que la obra ya existía y había sido desplazada de su lugar originario. Este tipo de indicaciones realizadas por los monjes visitantes eran contundentes pero, por lo general, no muy descriptivas. En cualquier caso, nos permiten asomarnos a la vida cotidiana artística de los monasterios benedictinos españoles de los siglos XVII y XVIII. En muchas ocasiones, es imposible conocer el aspecto de la obra terminada si ésta no se ha conservado, lo que es habitual en el cenobio pinatense, debido a las pérdidas sufridas como consecuencia de la Guerra de la Independencia y la desamortización del conjunto monástico, aunque se puede reconstruir parcialmente gracias a la documentación que ha llegado hasta nuestros días¹¹.

Los principales responsables de la transformación artística en los monasterios

La realización del programa iconográfico de las obras encargadas dependía por una parte del comitente, esto es, la propia comunidad, pero también de los conocimientos del artista que la ejecutaba que era, al fin y al cabo, quien se responsabilizaba de su resultado final. En este sentido sabemos que en la Congregación de San Benito de Valladolid existía una especie de *solidaridad intermonástica basada no sólo en el préstamo de un maestro o el consejo para el empleo de un determinado profesional en la ejecución de un trabajo concreto, sino también en la ayuda económica entre cenobios cuando ésta era necesaria*¹² por lo que se puede hablar de una estrecha relación a nivel artístico entre los centros monásticos castellanos. Ciertamente, esta Congregación contó con el trabajo de arquitectos y pintores dotados de notable instrucción y de gran calidad¹³ que, o bien se dedicaban a reco-

¹⁰ Biblioteca Pública de Huesca [B.P.H.], Libro Actas de Gestis 1681-1721, ff. 34 y ss.

¹¹ En el caso de San Juan de la Peña afortunadamente se han conservado numerosos inventarios que dan cuenta del patrimonio mueble que tenía este monasterio en el primer tercio del siglo XIX. Estos inventarios fueron realizados como consecuencia de la política desamortizadora que llevó a cabo el Estado. Esta cuestión se trató ya 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*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 347-367.

¹² PAYO HERNANZ, R. J., «Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos...», *op. cit.*, p. 298.

¹³ Algunos los profesionales que trabajaron en obras de monasterio de la Congregación de San Benito de Valladolid fueron Fray Lorenzo de San Nicolás, Gaspar Ordóñez, Alonso Carbonel, Sebastián Herrera Barrionuevo, Pedro de Ribera, Fray Juan Ricci, Ventura Rodríguez, Felipe Berrojo, Juan de Badajoz el Mozo, Fray Gabriel de Casas, Ferro Caaveiro, Fray Pedro Martínez, Miguel Ferro,

rrer distintos monasterios o bien, en ocasiones, remitían directamente sus pinturas y piezas artísticas a cenobios alejados¹⁴. En el caso de los conjuntos Claustrales no podemos confirmar que existiese este intercambio artístico ni que viajasen artistas de un cenobio a otro, ni mucho menos que se donara capital a otras comunidades monásticas puesto que éstas vivían con absoluta independencia las unas de las otras tanto en lo *espiritual* como en lo *administrativo*¹⁵. Probablemente, esta autonomía con la que vivieron los Claustrales, pervivió también en lo *artístico* puesto que, hasta el momento, no hemos encontrado profesionales que se dedicaran a recorrer diferentes casas ni trabajando y ni siquiera dejando obra en ellas.

Los monasterios Claustrales, por otra parte, actuaron como verdaderos mecenas y tuvieron una gran influencia allí donde estuvieron situados. El caso concreto de San Juan de la Peña puede ser considerado paradigmático, ya que sufragó la realización de piezas artísticas en distintas localidades del pirineo altoaragonés. Esta circunstancia debe considerarse como algo normal pues según algunos estudiosos los *cenobios en época barroca, si bien ya no era el de ser los únicos guardianes de la cultura, como en cierto modo lo fueron durante la Edad Media*¹⁶ si que se puede asegurar que éstos continuaron desempeñando con igual intensidad su papel de importante centro artístico con una marcada influencia en la zona actuando *como punto de referencia y como introductor de nuevas formas artísticas*¹⁷, al menos, durante los siglos XVI-XVIII. Esta interrelación entre el monasterio y su entorno se manifiesta en la propia evolución del panorama

Juan de Badajoz, Juan López de Rojas, Juan Ribero de Rada, Martín de Oyarzabal, Juan de Aguirre, Hernando de Lubiano, Gutisolo, Martín de Morgota y Pedro de Troas, Pedro Díaz de Palacios, Pedro López de Pierrondade, Juan de Ugarte, el carpintero San Juanes de Ondaro, Juan de Otero, Domingo de Regato, Pedro de la Herrería, Francisco de Isla, Domingo de Trujeda y Francisco de Dirago.

¹⁴ PAYO HERNANZ, R. J., «Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos...», *op. cit.*, p. 298.

¹⁵ Los monasterios benedictinos claustrales no tenían una casa madre como ocurría con otras órdenes religiosas y el único vínculo de unión entre sí era la Santa Sede. Tenían la oportunidad de reunirse en los Capítulos Generales que se celebraban cada tres años en un monasterio de la Congregación Claustral. En estos Capítulos se reunía el Presidente de la Congregación (alternancia de catalanes y aragoneses para la elección del cargo) y dos representantes de cada monasterio para debatir aspectos comunes que interesaban y afectaban a todos. Eso sí, los Presidentes de la Congregación tenían competencia en las cosas espirituales y de disciplina regular pero en nada más, pues los claustrales con el fin de conservar la independencia que se vivía en cada uno de los monasterios siempre repetían y dejaban muy claro que *todo lo demás* era «jurisdicción respecto de abades que son consistoriales y tan calificados». (AUGÉ, R. «La Butlla de Clemente VIII per la reforma de la Congregació Claustral Tarraconense», *Catalonia Monástica*, I, 1929, pp. 259-383, especialmente p. 307).

¹⁶ MORAL GARACHANA, O., «La arquitectura de Silos en su entorno durante el periodo barroco», en *Silos. Un Milenio...*, *op. cit.*, tomo 4, p. 607.

¹⁷ *Ibidem*.

artístico que vivió la comarca donde se aprecia un desarrollo, en cierto modo paralelo, entre lo generado por el cenobio y las parroquias de los pueblos circundantes. De hecho, en muchos de los prioratos que San Juan de la Peña conservó hasta Época Moderna, aún hoy en día se pueden contemplar retablos barrocos (cuyas formas contrastan con la fábrica original) que, en muchos casos, fueron costeados con rentas de los propios monjes quienes se comportaron como verdaderos comitentes de obras de arte en Luesia, Naval, Estella, Ruesta, Acumuer, Cillas, Salvatierra de Escá y Lastiesas así como en diferentes localidades de la geografía altoaragonesa de las que ahora tan sólo citaremos un ejemplo de un cuadro que representa al arcángel justiciero Jehudiel para la iglesia de Sallent de Gállego¹⁸.

Este patronazgo se debió en buena parte a que siempre hubo religiosos que por su carácter, por su cargo o bien por su formación y su educación estuvieron más dispuestos a realizar viajes y por lo tanto fueron, en cierta medida, los introductores o, si se quiere, los promotores de los cambios en su monasterio ya fuera *mediante el envío de alguna pieza de carácter singular o el consejo del empleo de unos usos artísticos o de unos maestros que ellos habían podido conocer*¹⁹ o por el mero hecho de haber pasado temporadas en otros monasterios de la Claustral Tarraconense con determinadas influencias artísticas, e incluso por provenir de la Congregación de San Benito de Valladolid en la que algunos de ellos (según tenemos documentado) habían profesado.

Sin embargo, la abundancia de monjes benefactores contrastó con la ausencia de monjes artistas. En efecto, a diferencia de lo que ocurre para el caso de otros conjuntos monásticos benedictinos (valga como ejemplo el anteriormente citado Fray Juan Rizi) en el de San Juan de la Peña no hubo ningún monje que fuera arquitecto, aunque sí hay documentados los denominados *monjes fabriqueros* cuya función consistía en anotar en los llamados *Libros de fábrica* los gastos que ocasionaba la actividad edilicia, proveer los materiales necesarios para continuar las obras o encargarse de la contratación de los jornaleros, por lo que podría suponerse que tenían conocimientos de arquitectura pero no por ello trabajaban de forma manual en las obras, aunque sí coordinaban una gran variedad de gremios profesionales. En escultura tampoco existió ningún monje pinatense que desarrollase esta facultad, pues el profesional que

¹⁸ El patronazgo artístico del monasterio de San Juan de la Peña durante los siglos XVII-XVIII en el Alto Aragón es un tema que nos interesa especialmente y que estamos estudiando en la actualidad.

¹⁹ MORAL GARACHANA, O., «La arquitectura de Silos...», *op. cit.*, p. 607.

principalmente trabajó en San Juan de la Peña, Pedro Onofre, lo hizo junto con su hijo. Algo muy diferente ocurrió en el caso de la pintura donde el donado Mathías Terrén²⁰ trabajó de manera conjunta con el desconocido pintor y dorador Bernardo Bordas, que en la documentación aparece como *capellán del monasterio*²¹. Del primero sabemos que era natural del pueblo pirenaico de Jasa y que en junio de 1677 ingresó en el monasterio como donado²², ya que estaba dispuesto a realizar cuanto *se le mandase en el arte de pintar*²³. El monasterio le proporcionaba los materiales necesarios para desempeñar su labor, como consta en las cuentas de los libros de gastos, donde se registran ciertas cantidades *por unos colores que se debían del tiempo que trabajaba el señor Fray Matías*²⁴. Del segundo, es decir, de Bernardo Bordas tenemos más noticias, tanto bibliográficas como documentales, como el pago que se le hacía por obras sin especificar en 1683²⁵, pero debido a su prolífica producción y a la gran cantidad de referencias registradas preferimos reservar su estudio para otra ocasión.

²⁰ Mathías Terrén desarrolló la mayor parte de su carrera profesional entre los muros de San Juan de la Peña. La documentación que certifica su trabajo, hasta el momento, no ha sido estudiada, por lo que existe un vacío bibliográfico sobre este artista. Ingresó en el monasterio no como monje sino como donado, un *status* especial intermedio entre el religioso y el laico. La labor de este artista no fue una tarea individual sino que a lo largo de su trayectoria profesional en San Juan de la Peña se centró fundamentalmente en colaborar en las obras en las que trabajó Bernardo Bordas.

²¹ La figura de Bernardo Bordas, hasta ahora, no ha llamado la atención de ningún investigador y, lamentablemente, no cuenta con un estudio monográfico ni sobre su vida ni sobre su obra. Este vacío historiográfico viene justificado por el hecho de que Bernardo Bordas trabajó casi exclusivamente en San Juan de la Peña desde el año 1710 hasta 1733, fecha de su fallecimiento. Resulta difícil trazar la trayectoria de este pintor si no se menciona su trabajo en el enclave pinatense y hasta el momento la documentación era, en su mayoría, prácticamente inédita. En este momento nos encontramos estudiando la figura del pintor y dorador Bernardo Bordas.

²² Los donados se entregaban en vida a la comunidad y recibían de éste lo preciso para cubrir sus necesidades materiales, comían en el refectorio, dormían dentro del monasterio e incluso debían participar de los oficios litúrgicos aunque el pintor Matías Terrén *no iba al coro por el trabajo* (AZNÁREZ LÓPEZ, J. F., «El monasterio de San Juan de la Peña: memoria de los incendios que ha padecido», *Jacetania*, 151 y 153, 1991, s. p.). Como contrapartida entregaban una parte o la totalidad de sus bienes particulares. A su muerte recibían sepultura en el monasterio y se beneficiaban de las oraciones de los monjes por su salvación. Normalmente eran familiares de alguno de los monjes del monasterio pinatense, pero no era requisito indispensable. Cuando ingresaban como donado en el monasterio lo hacían para desempeñar un cargo concreto como músico, organista, cantor, contralto, tenor, cirujano o, como en el caso de Mathías Terrén, como pintor quien manifestó abiertamente que deseaba servir a Dios.

²³ Archivo de las MM. Benedictinas de Jaca [A.M.M.B.J.], Libro Actas de Gestis 1593-1681, ff. 483 v-484 r.

²⁴ A.M.M.B.J., Libro de Fábrica 1675-1733, f. 51 v, (año 1682).

²⁵ *Colores. Mas Bernardo Bordas por lo que pintó se le dio con orden del monasterio.....16 libras* [A.M.M.B.J., Libro de Fábrica 1675-1733, f. 53 v, (año 1683)].

El patrimonio barroco en el monasterio medieval de San Juan de la Peña: una aproximación

En el monasterio bajo de San Juan de la Peña²⁶, de entre las obras conservadas realizadas en el s. XVII hay que destacar la construcción de la capilla de los santos Voto y Félix, abierta al claustro románico (fig. 1). Se trata de una sencilla edificación de planta cuadrada con un acceso en arco de medio punto flanqueado por semicolumnas toscanas estriadas, excepto en el tercio interior, donde están recorridas por una serie de molduras en espiral. Sostienen un entablamento recorrido por triglifos sobre el que asienta un ático con el escudo rematado por un frontón curvo y flanqueado por dos pseudopilastras rematadas en molduras de pico de cuervo y dos volutas mixtilíneas. A plomo sobre las columnas se hallan dos pedestales con bolas, mostrando toda la portada un fuerte sabor clasicista animado por detalles como las volutas del ático o los cajeados de los plintos de las columnas, que preludian el barroco. El interior presenta actualmente la cantería vista, en las esquinas cuatro trompas sostienen una cúpula recorrida por costillas y rematada en una linterna. El retablo presenta una estructura bastante sencilla, variando el esquema visto en la portada con dos columnas toscanas que sostienen un entablamento similar que culmina en un frontón recto partido para albergar un pequeño ático. Su estado actual dista de ser satisfactorio, lo que es de lamentar ya que el lienzo que preside su retablo es obra de Juan Galbán o Galván (Luesia 1596-Zaragoza 1658), uno de los más destacados pintores aragoneses de la centuria, que llegó a viajar a Roma, siendo nombrado en 1624 pintor de la Diputación del Reino. La obra fue realizada al parecer en 1631²⁷ por encargo del afamado abad Fray Juan Briz Mar-

²⁶ La Dra. Ana Isabel Lapeña Paúl realizó su tesis doctoral en el año 1988 sobre este enclave monástico por lo que para esta cuestión remitimos a la cuantiosa bibliografía publicada por esta investigadora y en concreto: LAPEÑA PAÚL, A. I., *El monasterio de San Juan de la Peña desde sus orígenes hasta 1410*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989. Sobre el monasterio en la Edad Moderna puede consultarse LAPEÑA PAÚL, A. I., *El monasterio de San Juan de la Peña en el siglo XVI: Viejas edificaciones y nuevas obras*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2002. Aprovechamos la ocasión para agradecer a Anabel su amabilidad y buena disponibilidad, así como las facilidades concedidas siempre para con nuestro trabajo.

²⁷ Según Palomino procedía «de casa solariega en el reino de Aragón, de muy antiguo solar, y de conocida nobleza», tal vez por ello «se paseaba en su coche por Zaragoza con mucha ostentación, y grandeza». Sobre el pintor véase PALOMINO Y VELASCO, A. A., *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1724 (Madrid, Aguilar 1988, p. 194); PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1772-1794 (Madrid, Aguilar 1988, t. IV, p. 204); CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, tomo II, pp. 157-158; DEL ARCO, R. «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, VI, Zaragoza, 1954, pp. 51-57; BORRÁS GUALIS, G. M. «Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», *Seminario de Arte Aragonés*, XIX, XX y XXI, Zaragoza; MORALES Y MARÍN, J. L., *La pintura aragonesa en*



Fig. 1. Capilla de San Voto y San Félix. Vista general. Foto Natalia Juan.

tínez y muestra a los santos Voto y Félix vestidos lujosamente, cuando descubren el cuerpo de Juan de Atarés, vestido como un ermitaño y con la cabeza apoyada en una piedra donde está escrito su nombre, tal y como indica la tradición²⁸. La composición está bien estructurada, con figuras monumentales de gestos claros que la hacen perfectamente legible. Como una concesión a las devociones de la época, en la parte superior aparece la Inmaculada Concepción, en una vista frontal, con túnica blanca y manto azul, coronada de estrellas y apoyando los pies en el creciente lunar (fig. 2).

El principal encargado de la renovación artística en el viejo cenobio: Juan Zabalo

Un artífice destacado en la renovación artística en San Juan de la Peña fue Juan Zabalo y Navarro (Zaragoza 1684-1746), a quien se pueden atribuir los retablos laterales del presbiterio de la iglesia románica²⁹. El artista está documentado como pintor, proyectista de retablos y de arquitecturas efímeras y se ha supuesto una primera formación con su padre, maestro carpintero, y que aprendiera el oficio de pintor con Jerónimo Secano³⁰. Sabemos que casó en 1712 con Francisca Ortiz de Baraiz y que su hermana Sebastiana Zabalo se casó en 1715 con Miguel Jerónimo Lorieri, otro importante pintor en la Zaragoza de comienzos de la centuria. Por otra parte su hija mayor, Teresa, casó el 18 de febrero de 1743 con José Luzán Martínez, el maestro de Goya, lo que demuestra lo bien relacionado que el pintor se encontraba en el medio artístico local, pues incluso llegó a ser profesor en la «Academia particular de Dibujo» fundada por el escultor Juan Ramírez en 1714 en su propia casa de la calle de San Andrés de Zaragoza, que no estaba lejos de la casa de Zabalo, sita en la calle de la Verónica.

Zabalo destacó ante todo como autor de arquitecturas efímeras, como los túmulos que la ciudad de Zaragoza levantó en honor de las exequias de María Luisa de Saboya en 1714, de Luis XIV en 1716 y de Felipe V en

el siglo XVII, Zaragoza, Guara editorial, 1980, pp. 62-64; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 27 y 279.

²⁸ Véase RINCÓN GARCÍA, W. y ROMERO SANTAMARÍA, A., *Iconografía de los Santos aragoneses II*, Zaragoza, Librería General, 1982, pp. 10-12.

²⁹ Agradecemos al Dr. Juan Carlos Lozano, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, sus indicaciones sobre la autoría de uno de los lienzos conservados hoy en la iglesia del Carmen de Jaca, concretamente el de San Iñigo.

³⁰ Los datos biográficos en ANSÓN NAVARRO, A., «Zabalo y Navarro, Juan», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1982, p. 3384.

1745, que en realidad fueron el mismo, aunque se variaron ciertos detalles en cada ocasión, mostrando la influencia en los mismos del que José de Churriguera erigiera en la iglesia de la Encarnación de Madrid para la reina María Luisa de Orleans en 1689³¹. La primera mención de este tipo de obras parece ser la de don Eugenio Llaguno y Amirola en 1829, quien afirmó que Zabalo residía en 1714 *en Zaragoza con fama de buen arquitecto, y como á tal se le pueden atribuir muchas obras de las que allí se construyeron en tan miserable tiempo para las bellas artes, por haber sido preferidas sus trazas y diseños á las de otros profesores para los túmulos que se levantaron en aquella ciudad*³².

Realizó también, en 1736, el monumento de Semana Santa para la iglesia de la Magdalena, en la misma ciudad, labor por la que cobró 50 libras. Aunque éstas obras han desaparecido, lógicamente, se conserva una que se puede relacionar con ellas, el baldaquino del Santo Cristo de la Seo, proyectado por él, se cree que en 1720, y realizado por Juan Ramírez, obra en la que se advierte una clara evolución con respecto a los baldaquinos anteriores, más fieles al modelo berniniano de San Pedro, como los de la colegiata de Daroca o el de la capilla de San Pedro de Arbués en la misma Seo, a favor de una planta y un coronamiento más movidos, que son capaces de centrar la atención del espectador a pesar de la altura de las naves que lo albergan y de encontrarse inserto en el trascoro de la catedral. Aspecto que ya supo ver el padre Faci cuando escribió que *sirve como de corona a toda la hermosura de dicho trascoro*³³.

Pero su talento no se limitaba solamente a la traza de arquitecturas más o menos efímeras, sino que también fue un destacado pintor en la Zaragoza de comienzos del s. XVIII, como demuestra la decoración de la Capilla de San Marcos en la Seo, realizada entre 1711 y 1713, seguramente por encargo del canónigo penitenciario Manuel Marco³⁴. La capilla había sido fundada en 1579, pero iba a sufrir una profunda transformación barroca que comenzó en 1711 con la elaboración de su enorme portada en yeso por el escultor José Serra, quien incluyó en la misma una serie de símbolos eucarísticos, recordando que en este espacio es donde se colocaba tradicionalmente el Monumento de Jueves Santo en la catedral.

³¹ Sobre los túmulos diseñados por Juan Zabalo véase ESTEBAN LORENTE, J. F., «Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales», en AA. VV., *Francisco Abbad Ríos. A su memoria*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1973, pp. 35-61.

³² LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, tomo IV, p. 98.

³³ Citado en RINCÓN GARCÍA, W., «El templo entre los siglos XVII a XIX», en AA. VV., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, p. 314.

³⁴ *Ibidem*, p. 313.



Fig. 2. Capilla de San Voto y San Félix. Retablo. Foto Natalia Juan.

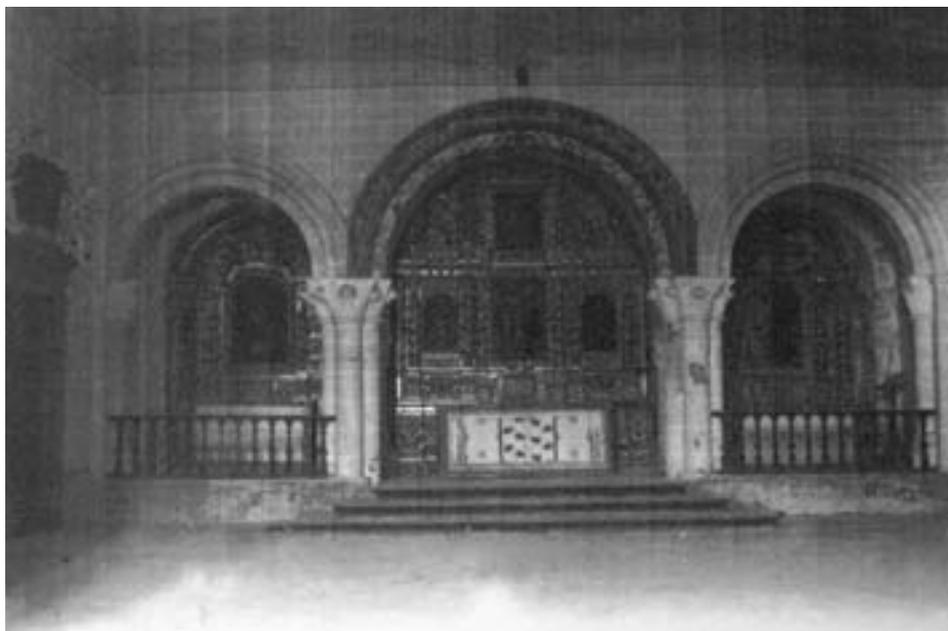


Fig. 3. Interior de la Iglesia románica del monasterio bajo de San Juan de la Peña, h. 1935. (Fotografía del Archivo Fotográfico Mora n.º 1322).



Fig. 4. Detalle del retablo del altar de la ermita de San Íñigo. Foto Natalia Juan.



Fig. 5. Perspectiva del altar de la ermita de San Íñigo, conocida como ermita de nuestra Señora de Gotolás. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Francisco La Heras, aprox. 1916.

Seguramente debido a esta finalidad el autor juega con una serie de recursos más propios de la escenografía que de la arquitectura para ampliar ilusoriamente el espacio de la capilla. De esta forma, el lugar del retablo lo ocupaba un gran lienzo a modo de telón con escenas de la vida del Evangelista titular de la capilla y de otros santos que, cuando se retiraba, dejaba ver una perspectiva acelerada con las gradas para el Monumento. Aún así Zabalo aparece como un pintor hábil, capaz de resolver grandes composiciones, como demuestran los enormes lienzos laterales con la Entrada de Cristo en Jerusalén y el Prendimiento, o la propia pintura de la cúpula con ángeles sosteniendo las Arma Christi. En las pechinas representó las figuras de la Justicia, la Fe, la Esperanza y la Caridad. Aunque su estado de conservación actual no facilita su contemplación.

Precisamente esta faceta, aún no bien conocida es en la que permiten profundizar sus obras para San Juan de la Peña, los tres retablos de la cabecera románica de la iglesia del monasterio bajo, hoy repartidos entre la parroquia de Buesa y la iglesia del Carmen de Jaca. Estas obras revelan el prestigio del que gozaba el artista y el interés de los monjes pinatenses por contar con su colaboración, quien sabe si para trazar también los sencillos retablos que darían un aire completamente renovado a la antigua fábrica románica, sustituyendo a los que había destruido el incendio del 24 de febrero de 1675 (fig. 3).

Las obras de Juan Zabalo en San Juan de la Peña

Los primitivos retablos pinatenses, al parecer, se habían hecho en 1649, ya que la revista *El Pilar*, en su número 862, correspondiente al 3 de marzo de 1900, en las páginas 4 y 5 afirmaba poco *tenemos que decir de los tres altares (únicos del templo) cobijados en las capillitas del ábside. Los tres son de embrollada labor churrigüeresca. El mayor, dedicado a San Juan Bautista, se hacía en 1649, y para él dejó una buena manda el protonotario Don Pedro Villanueva, según parece de su testamento que se guarda en el archivo de la Catedral de Jaca. Los colaterales tienen las advocaciones de San Miguel y San Clemente, y son tales que no inspiran el menor deseo de conocer los nombres de sus autores.* Es evidente que el autor del texto confundió los retablos de los que hablaba la documentación que consultó con los que entonces ocupaban el presbiterio, tal vez por desconocimiento del fuego de 1675. De todas formas, tampoco coincidían las advocaciones mencionadas con los retablos ejecutados por Juan Zabalo, ya que los colaterales estaban dedicados a San Pedro y a San Íñigo.

La ejecución de los mismos no puede ser anterior al año 1688, fecha en la que se pensó en decorar la iglesia alta del monasterio bajo con dos



Fig. 6. Retablo de San Íñigo. Jaca, Iglesia del Carmen. Vista general. Foto Natalia Juan.



Fig. 7. Retablo de San Íñigo. Lienzo del titular. Foto Natalia Juan.

altares, tal y como consta en una de las actas que la comunidad celebró en capítulo el 10 de junio de aquel año *al devoto que desee hacer los dos altares colaterales de la iglesia maior de abajo, admite con acción de gracias, y que en orden a los títulos sea la una de San Pedro Apóstol y la otra de Nuestro Padre San Íñigo Abad de Oña y monje de este monasterio, como lo desea dicho devoto*³⁵. Esta afirmación parece indicar que había un comitente dispuesto a financiar la realización de ambos muebles y, sabemos por la documentación conservada que, el retablo de San Íñigo fue costeado, junto con un alba, por Fray Mathías Vissus³⁶ quien a lo largo de su vida como religioso en el monasterio pinatense ahorró las rentas de las primicias extraídas de las pardinas de Botartar y Botayuela para financiar esta obra, por lo que tal vez fuera él el «devoto» aludido en los documentos.

El retablo de San Íñigo

El nuevo retablo de San Íñigo sustituía a uno dedicado a San Miguel, tal como se indica en la obra de Fray Domingo de La Ripa, *Defensa histórica por la antigüedad del Reyno de Sobrarbe*, publicado en Zaragoza en 1675 en cuyo folio número 564 se afirma que *las dos capillas colaterales correspondían en todo a la principal; no es menester decir otra cosa, y esta es sin ponderación; la del lado del Evangelio estaba dedicada al Glorioso Arcángel San Miguel; la del otro lado, que correspondía a la Epístola, se consagró al Príncipe de los Apóstoles*. San Íñigo tenía oratorio en las proximidades del monasterio bajo de San Juan de la Peña en la conocida como ermita de Nuestra Señora de Gotolás a la que ya se refirió José María Quadrado en su libro titulado *Recuerdos y Bellezas de España* señalando que: *la de San Íñigo, dentro de una cueva y en el corazón del bosque, que recuerda al retiramiento y a los éxtasis y penitencias más ocultos del virtuoso monjes, nombrado más tarde abad de Oña*³⁷. Además de este texto contamos con una referencia realizada por un monje de la comunidad pinatense, Fray Joaquín Aldea, quien en 1747 escribió unos versos dedicados a este santo que, afortunadamente, acompañó de algunas referencias aclaratorias:

*Íñigo, que en Campaña
riñe solo, y adquiere las victorias,
su nombre dexa En-eco, y sus memorias
en la concavidad de esta Montaña: (51)*

³⁵ B.P.H., Libro de Fábrica 1681-1721, f. 64.

³⁶ B.P.H., Libro de Fábrica 1681-1721, f. 67.

³⁷ QUADRADO, J. M.^a, *Recuerdos y bellezas de España*, Selección Antológica, C.E.S.I.C., Valencia, 1971.

*Sacóle a luz el que a sus hijos baña
de tantas en el suelo*

Bilbitanos Cielo;

*y el Cielo, quando triste lo vislumbra;
alada Escolta embia, que lo alumbra; (52)*

*aunque su pecho, manos y cabeza
más que lucen, derraman la riqueza, (53)*

*brillos dando las Piedras Superiores,
aun siendo ya Primeros, y Mayores. (54)*

(51) Conservase la Cueva, a donde iba el santo a hacer penitencia.

(52) Caminando de noche, lo fueron acompañando con hachas los ángeles.

(53) Fue abad de Oña, y muy limosnero.

(54) Pero fue antes Monge, y Prior Mayor de San Juan de la Peña³⁸.

En efecto, San Íñigo nació en Calatayud hacia finales del primer milenio. Allí vivió hasta que en su temprana juventud decidió despojarse del mundanal ruido y dedicarse a la vida contemplativa como eremita. Más tarde, profesó en el monasterio de San Juan de la Peña tal y como consta en este documento en el que se señala que: *tomó el hábito de monje en el real de San Juan de la Peña (...) Y después de haber vivido en el dicho monasterio algún tiempo, con beneplácito y voluntad de sus supervisores, salió a vivir a los desiertos imitando a los santos Padres*³⁹. En el cenobio pinatense estuvo desempeñando el cargo de prior mayor hasta que el rey Sancho III el Mayor de Navarra le animó a que se trasladara al monasterio de Oña a ocupar el cargo de abad. Aunque en un primer momento rechazó la propuesta —según algunas fuentes, por pura humildad— tras mucho insistir el monarca logró convencerle y ocupó la abadía en el cenobio oniense. Así lo recoge Fray Íñigo de Barreda *obligado por las exhortaciones del Rey y asimismo de los mandatos de su Abad de la Peña, temiendo desagradar a Dios si resistía a su petición, aceptó el cargo y dexó el consuelo de aquellos riesgos, testigos de sus penitencias, con harto desconsuelo suyo y de aquellos Hermanos y Compañeros Monjes (...) vino a descender de las montañas de Xaca para levantar las de Burgos*⁴⁰. El 21 de octubre de 1034 fue nombrado abad del

³⁸ ALDEA, J., *Rasgo Breve de el heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles Zaragozaños y amantísimos hermanos, los Santos Voto y Félix fundaron el monasterio de San Juan de la Peña, Descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus Sepulcros Reales verdadero informe de sus incendios, y corto llano por sus infortunios*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1747 (Ed. Facsímil, Zaragoza, Librería General, 1985, pp. 73-74).

³⁹ Este documento fue publicado ya en FRUIXNCH NAVAL, J. M., *Santuarios rupestres del Alto Aragón*, Zaragoza, Prames, 2000, p. 32. Queremos agradecer al investigador Juan Carlos Moreno de Jaca su cortesía por indicarnos la referencia de este libro.

⁴⁰ *Ibidem*.



Fig. 8. Retablo de San Pedro. Jaca. Iglesia del Carmen. Vista general. Foto Natalia Juan.



Fig. 9. Retablo de San Pedro. Lienzo del titular. Foto Natalia Juan.

monasterio de San Salvador de Oña donde se ganó una reconocida reputación mediante la curación de enfermos, ayuda a los pobres y socorro a los más necesitados que practicó hasta su fallecimiento el 1 de junio de 1068. De su etapa en el cenobio pinatense queda la ermita excavada en la roca con un altar sobre el que se dispone un retablo de piedra y un cuerpo con tres calles separadas por pilastras rematadas en hojarasca, estando el conjunto culminado por un frontón curvo y dos pináculos (fig. 4). A pesar del carácter popular de los bajorrelieves parece tratarse de una obra del siglo XVIII. En las calles se representan, bajo arcos de medio punto, en el centro la Inmaculada Concepción (que ha perdido su cabeza por una simple apuesta)⁴¹, en pie sobre el creciente lunar en una nube con tres cabezas de querubines, la Virgen tiene las manos juntas en oración y se halla vestida con túnica y manto. En los laterales, el anónimo artista colocó las imágenes en bajorrelieve de San Benito y San Íñigo, simulando unas hornacinas más profundas de lo que realmente son gracias a la inclinación de la imposta de los arcos. El patrón de Europa aparece en pie, con el libro de la regla en su mano izquierda, lleva el báculo abacial y tras él aparece la mitra. A sus pies se encuentra el cuervo que le traía el alimento cuando hacía penitencia. En la otra calle se encuentra San Íñigo, también de cuerpo entero, con báculo y cruz pectoral. Su figura es la única que se conserva íntegra (fig. 5).

En la actualidad, los retablos barrocos de San Íñigo y de San Pedro se encuentran en la iglesia del Carmen de Jaca (figs. 6 a 9). Creemos que están colocados en el mismo lado que cuando se encontraban en la iglesia alta del monasterio bajo de San Juan de la Peña puesto que existe una fotografía fechada en 1935 de cómo estaban dispuestos los retablos antes de ser trasladados como consecuencia de la restauración acometida por el arquitecto Francisco Iñiguez Almech⁴². En ese año ambos pasaron al Seminario de Jaca y más tarde, aproximadamente en 1996, según las indicaciones de Felipe García Dueñas⁴³, se trasladaron a su ubicación actual.

⁴¹ El retablo de piedra de la ermita de Nuestra Señora de Gotolás se encuentra en la actualidad en muy mal estado de conservación. Ha perdido parte del coronamiento superior y uno de sus pináculos. Según una leyenda local la decapitación de la Inmaculada Concepción se debe a la irreverencia de un vecino de Santa Cruz de la Serós. Al parecer, este montañés que estaba paseando junto con un compañero por el bosque cuando les sobrevino la tormenta. Para guarecerse de la tempestad se refugiaron en esta ermita-cueva. Uno de ellos, el de Santa Cruz, se apostó un vaso de vino a que era capaz de llevar a cabo este sacrilegio, y lo hizo, pero inmediatamente después de acometerlo cayó muerto delante del altar, como si de un *castigo divino se tratase*.

⁴² Archivo Histórico Provincial de Zaragoza en el fondo del Archivo Fotográfico Mora Insa con el número 1322.

⁴³ Queremos agradecer sinceramente a Don Felipe García Dueñas, archivero del Archivo Diocesano de Jaca, las facilidades concedidas para que pudiéramos estudiar estos tres retablos y toda la ayuda proporcionada.

El retablo de San Íñigo muestra una mazonería de madera dorada y policromada que asienta sobre un altar hoy en día perdido y del que quedan tan sólo los extremos laterales. El retablo consta de un único cuerpo y una sola calle con el lienzo del titular, flanqueado por dos pares de columnas salomónicas con capiteles corintios y el fuste recorrido por vides de las que cuelgan grandes racimos. El remate es semicircular para adaptarse a la forma de la bóveda de horno del ábside de la Epístola. Una abundante decoración vegetal dorada y policromada cubre la mazonería, con motivos vegetales más o menos convencionales, como la cabeza de querubín flanqueada por roleos del banco o la guirnalda de flores y frutas de los intercolumnios, pero de entre estos motivos destaca la forma de terminar la calle central, con una serie de volutas de las que parecen salir cornucopias y que culminan en una serie de motivos curvados que parecen inspirados en cartelas como las diseñadas por Stefano della Bella o Alonso Cano, difundidas por grabados. El espacio que queda entre estos elementos y el arco con casetones ocupados por rosetas con pinjantes en su intradós lo llenan unos cortinajes fingidos, mientras el cuerpo único aparece flanqueado por unos tímidos aletones con decoración vegetal y de volutas. En definitiva la estructura arquitectónica del mueble es muy sencilla y bastante plana, pero la adaptación al marco arquitectónico y el uso de elementos ornamentales bastante imaginativos pueden hacer pensar que Zabalo se encargara también de la traza de los retablos y no sólo de los lienzos.

El que muestra a San Íñigo lo presenta en pie ante lo que parece ser la entrada de una edificación monumental, de la que se alcanzan a ver parte de dos columnas. Viste hábito benedictino, pues fue monje del monasterio pinatense y sostiene con su mano derecha un libro abierto y con la izquierda un báculo, como corresponde a su cargo de abad del monasterio de Oña (Burgos)⁴⁴. Alza la mirada al cielo, de donde parece surgir un resplandor de gloria acompañado por dos cabezas de querubines, que celebran las virtudes del santo. Entre estas destaca la Caridad, ejemplificada por la bolsa con monedas que se encuentran a sus pies, símbolo de su renuncia a los bienes de este mundo y de su ayuda a los necesitados, que se encuentran ante él arrodillados. La composición del lienzo sigue una línea en zig-zag que parte del resplandor de gloria y continúa por la cabeza del santo y las de los personajes arrodillados, siguiendo después la línea marcada por el borde del manto del

⁴⁴ Sobre su iconografía véase RINCÓN GARCÍA, W. y ROMERO SANTAMARÍA, A., *Iconografía...*, op. cit., pp. 24-26.



Fig. 10. Retablo mayor. Parroquia de Buesa. Vista general. Foto Natalia Juan.



Fig. 11. Retablo mayor. Parroquia de Buesa. Elemento decorativo. Foto Natalia Juan.



Fig. 12. Retablo mayor. Parroquia de Buesa. Cabezas de ángeles. Foto Natalia Juan.

que se encuentra en primer plano. La composición es sencilla pero efectiva y en ella el autor demuestra su deuda con la pintura de Vicente Berdusán, pues repite sus tipos humanos de cabeza rectangular y boca pequeña, así como un colorido vibrante aplicado con una pincelada larga y fluida, como se advierte en los celajes o en las cortinas que parecen recogerse en una de las columnas. El pintor sabe oponer el color negro del hábito del santo, situado en la penumbra e iluminado por el resplandor de gloria, a las ropas azules, rojas y ocre de los dos suplicantes, mostrando como el artista había interpretado a través de modelos locales la gran tradición de la pintura flamenca y cortesana del s. XVII. Pues la composición recuerda en cierta forma el Santo Tomás de Villanueva dando limosna, atribuido a Mateo Cerezo y hoy en el Louvre. El lienzo muestra también las limitaciones del autor, pues el dibujo de las manos no es convincente y las expresiones parecen algo forzadas, del mismo modo las proporciones no son muy correctas y el titular es demasiado esbelto.

El retablo de San Pedro

Como corresponde a una obra pensada para hacer pareja con la que acabamos de estudiar, el retablo de San Pedro repite puntualmente la estructura del de San Íñigo. El lienzo muestra al pontífice sedente y ligeramente girado hacia la derecha, lo que indica su colocación en el lado del Evangelio, pero a pesar de este incipiente movimiento su figura transmite una gran sensación de frontalidad, a lo que contribuye el amplio trono con volutas y remate avenerado. Tal vez para el lienzo Zabalo se inspirara en un grabado. El apóstol ha sido caracterizado como un anciano, viste alba, estola, capa pluvial roja con bordados, guantes y tiara del mismo color. De su pecho pende una gran cruz y apoya los pies, calzados en zapatos rojos en un cojín de brocado con borlas en las esquinas. Bendice con la mano derecha, sosteniendo con ese brazo una cruz patriarcal que crea una diagonal en la pintura que contribuye a restarle algo de solemnidad, al igual que los pliegues de la capa pluvial. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado y dos llaves una dorada y otra plateada, alusiva a su poder para abrir y cerrar las puertas del cielo. De nuevo la composición es simple y el dibujo presenta algunas incorrecciones, pues los pliegues parecen demasiado planos y las manos no están bien dibujadas, pero estos defectos se compensan por la suntuosidad del colorido y la libertad de la pincelada, cuyo origen hay que buscar de nuevo en los modelos berdusanesco, aunque en el San Pedro esa libertad parece mitigarse en los motivos bordados de la capa pluvial, que dan mayor planitud a la representación. Es especialmente afortunado el contraste entre el blanco del alba, el rojo de la capa pluvial y sus vueltas verdes, colores que por otra parte son típicos en las representaciones del santo en la pintura aragonesa desde el s. XV. Ambos retablos no se encuentran en condiciones idóneas, pues se advierten pequeñas pérdidas en la mazonería así como en los lienzos, craquelados, sucios y ligeramente desensados. Aún así su estado es mejor que el del antiguo retablo del altar mayor, hoy en la iglesia parroquial de Buesa cuya advocación original estaría dedicada a San Juan Bautista, patrón de esta comunidad de monjes.

El retablo de San Juan Bautista

Conocemos su aspecto original gracias a una antigua fotografía de hacia 1935 conservada en el Archivo Mora Insa. Se trataba de una estructura de un cuerpo y tres calles, la central rematada por un ático flanqueado por aletones de hojas carnosas que ocupaban todo el espacio disponible hasta la curvatura de la bóveda del ábside. En la calle central se

hallaba un lienzo con la imagen titular de San Juan Bautista, flanqueado por parejas de columnas salomónicas. En las calles laterales había dos lienzos rematados en medio punto y flanqueados de nuevo por el mismo tipo de soportes. El ático mostraba un lienzo rectangular entre parejas de columnas salomónicas y rematado en un pequeño copete. Tal y como aparece hoy en la iglesia de Buesa (figs. 10 a 14) el mueble ha tenido distintas transformaciones, entre las que se encuentra la sustitución de todos los lienzos originales, eliminando parte de los elementos decorativos de las calles laterales y reubicando otros, como las guirnaldas, colocadas en horizontal sobre los medios puntos laterales. Han desaparecido también los aletones y el copete originales y a cambio se ha colocado una cartela sobre el ático, donde tampoco se conservan las columnas salomónicas que lo flanqueaban. A cambio se han colocado dos volutas y una pareja de pináculos a plomo sobre las columnas de los extremos. Elementos que dan un perfil recortado a la obra así como un aspecto ligeramente retardatario, pues podrían proceder de otro retablo de mediados del s. XVII. Falta también el sagrario original y algunos de los ornatos recolocados lo han hecho sobre un fondo de madera oscura, lo que los destaca y diferencia de la obra original. Para terminar de descontextualizar el mueble, en la casa central hoy presenta una imagen del s. XVIII de San Ramón Nonato.

Las columnas salomónicas responden a dos modelos diferentes, las de la calle central tienen capitales de orden corintio y el fuste recorrido por vides con racimos mientras las de los extremos muestran capiteles de orden compuesto, con una sola fila de volutas y el fuste pintado de color oscuro y recorrido por guirnaldas de flores doradas. Sobre ellas asienta un entablamento, interrumpido en la calle central. Todo el conjunto está enmarcado por dos aletones formados por decoración vegetal, al igual que los retablos colaterales, pero que tampoco aparecen en la fotografía del Archivo Mora Insa, pudiendo llegar a pensar que se tratara de dos retablos diferentes si no fuera por la coincidencia puntual de los motivos decorativos del banco. El cuadro del ático es en realidad una lámina, ampliada para adaptarla al marco, con Santiago en la batalla de Clavijo. Composición que copia la que Casado del Alisal hizo para capilla de las Órdenes Militares de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande, firmada y fechada en 1885⁴⁵.

Al menos los lienzos laterales son los originales, presentando una fac-

⁴⁵ PORTELA SANDOVAL, F. J., *Casado del Alisal. 1831-1886*, Palencia, Excelentísima Diputación Provincial, 1986, n.º 65.



Fig. 13. Retablo mayor. Calle lateral izquierda. San José. Foto Natalia Juan.



Fig. 14. Retablo mayor. Calle lateral derecha. Visión de San Pedro. Foto Natalia Juan.

tura más empastada y densa, aunque revela en ocasiones la preparación rojiza de la imprimación. El colorido cálido parece diferente al de los lienzos de Juan Zabalo comentados anteriormente, por lo que es posible que el retablo se deba a otro autor, aunque dado el estado de conservación de mazonería y pinturas es bastante difícil juzgar su calidad. El lienzo del lado del Evangelio muestra a San José con el Niño. El santo aparece en pie y vuelto hacia la derecha, viste túnica azulada y manto ocre, sujeta la vara florida con la mano derecha y con la izquierda la muñeca derecha de Jesús, que parece dirigirse a él desde una construcción monumental, ya que se intuye al fondo la presencia de una gran columna. El lienzo del lado de la Epístola muestra una escena poco habitual, aunque aparece representada también por Zurbarán en el retablo de San Pedro de la catedral de Sevilla. El acontecimiento es narrado en Hechos 10, 9-16 donde se indica que *subió Pedro a la azotea a orar, pero sintió hambre y quiso tomar algo. Mientras se lo preparaban, le vino un éxtasis: vio el cielo abierto y una cosa que bajaba, una especie de toldo enorme que por los cuatro picos llegó a alcanzar el suelo. Había dentro todo género de cuadrúpedos, reptiles y pájaros.*

Una voz le habló:

– Anda Pedro; mata y come.

Replicó Pedro:

– Ni pensarlo, Señor, nunca he comido nada profano o impuro.

Por segunda vez le habló una voz:

– Lo que Dios ha declarado puro no lo llares tú profano.

Esto se repitió tres veces, y en seguida se llevaron la cosa al cielo.

El lienzo se ajusta bastante bien a la narración bíblica. San Pedro está arrodillado ante una balaustrada que se recorta frente a un paisaje, viste túnica azul y manto ocre y es fácilmente identificable por las dos grandes llaves que aparecen en el suelo. A la izquierda aparece el basamento de una gran columna, similar a la comentada en el lienzo con San José. La parte superior está ocupada por la figura del ángel, con túnica roja y sujetando una pieza de tela entre sus manos en la que han sido dibujados con cierta ingenuidad una serie de animales. La presencia en el conjunto de San Juan Bautista se explica por ser el titular del monasterio, San Pedro representa la legitimidad de la iglesia católica y la importancia del arrepentimiento y, por tanto, de los sacramentos, negados por la Reforma. La presencia de San Íñigo se explica por haber sido monje benedictino del propio monasterio y abad de uno de los cenobios más importantes de la orden. Por lo que el programa iconográfico, aunque algo laxo y motivado en definitiva por devociones particulares, parece insistir en la responsabilidad de acoger y transmitir el mensaje divino, bien desde el ministerio sacerdotal, manifestado por el Pontífice y por el

abad o bien desde la vida aislada, como hizo San Juan Bautista, patrón de anacoretas y de la vida contemplativa.

A modo de conclusión

Las páginas precedentes intentan mostrar la importancia que en el estudio del barroco aragonés tienen todas las fuentes disponibles, tanto documentales como gráficas, pues nos han permitido localizar las obras originales que ocupaban el presbiterio de la iglesia románica del monasterio bajo de San Juan de la Peña y realizar una atribución a uno de los pintores más importantes de la Zaragoza de comienzos del s. XVIII, aumentando de esta manera su catálogo. Con el texto pretendemos también demostrar los efectos traumáticos que para las obras de arte tienen los traslados y recomposiciones indiscriminados, pues pueden alterar considerablemente su aspecto, descontextualizándolas y privándolas del sentido con el que se pensaron originalmente. Esta idea sirve tanto para los bienes muebles como para los inmuebles, caso del monasterio alto de San Juan de la Peña, uno de los conjuntos monásticos barrocos más importantes de Aragón y que aún no ha sido suficientemente valorado.

