

TESIS DOCTORAL

El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca
Restitución y programa iconográfico

María Laura Figueras La Peruta

Director: Daniel Rico Camps

Programa de doctorado: Historia del Arte y
Musicología

Departamento: Historia del Arte y Musicología

Universitat Autònoma de Barcelona

Año: 2015

*A Jaime,
finalmente en otoño de 2015*

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
ABREVIATURAS	1
INTRODUCCIÓN	3
1. DESCRIPCIÓN Y PLANTA ACTUAL DEL RECINTO	7
2. HISTORIOGRAFÍA Y PROBLEMÁTICA	13
2.1 Teorías restauradoras	13
2.1.1 Historiografía de la restauración	16
a) Asunción Hernández	16
b) Celia Fontana Calvo	18
2.1.2 Restauradores del siglo XIX	19
a) Juan Nicolau	20
b) Patricio Bolomburu	21
c) Ricardo Magdalena	22
2.2 TEORÍAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS	24
2.2.1 De Diego de Aynsa a Ricardo del Arco	25
2.2.2 Federico Balaguer	30
2.2.3 De René Crozet a Daniel Rico	32

PRIMERA PARTE

3. APUNTES HISTÓRICO-CONSTRUCTIVOS	37
3.1. San Pedro <i>el Viejo</i> de Huesca: la iglesia anterior a la reconquista de Huesca (1096)	37

3.2 La refundación de San Pedro en tiempos de Pedro I (1094-1104)	40
3.3 Los primeros años del monasterio	44
3.4 La construcción de la iglesia románica y el retiro de Ramiro II (1134- 1137/1157)	46
3.4.1 Nuevas observaciones sobre las tres puertas decoradas de la iglesia	50
3.5 La construcción del claustro en el último tercio del siglo XII y principios del siglo XIII	59
3.6 Las obras del siglo XIII	66
4. INTERVENCIONES CONSTRUCTIVAS DESDE EL SIGLO XIV HASTA 1836	75
5. PARTICULARIDADES DEL RECINTO EN EL SIGLO XIX	83
5.1 Impacto de la industrialización y desamortización	83
5.2 Declaración como Monumento Nacional	89
5.3 Dictamen de la restauración	91
6. FASES DE LA RESTAURACIÓN DEL SIGLO XIX	95
6.1 Arquitecto Juan Nicolau (1886-1888).....	95
6.2 Arquitecto Patricio Bolomburu (1888-1890)	105
6.3 Arquitecto Ricardo Magdalena (1890-1893)	109
7. RETOQUES A LO LARGO DEL SIGLO XX	117

SEGUNDA PARTE

8. CAPITELES DEL CLAUSTRO	123
8.1 Introducción a modo de conclusión	123

8.2 Herramientas para el análisis comparativo de los capiteles	125
8.3 Intervención de los arquitectos	129
8.3.1 Taller de Juan Nicolau (1886-1888)	130
8.3.2 Taller de Patricio Bolomburu (1888-1890)	130
8.3.3 Taller de Ricardo Magdalena (1890-1893)	131
8.4 Relación de fuentes por galerías	132
8.5 Análisis de los capiteles	134
9. APROXIMACIÓN AL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL CLAUSTRO DE SAN PEDRO	159
9.1 Ciclo cristológico	163
9.2 Ciclo fantástico e historiado	178
9.3 Interpretación de conjunto.....	187
CONCLUSIONES Y NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN	195
Fuentes y metodología	196
Historia constructiva del monasterio	197
Restitución del programa iconográfico medieval	201
Nuevas vías de estudio	203
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	207
RECONOCIMIENTOS.....	223
<u>APÉNDICES</u>	
A. CATÁLOGO DE LOS CAPITELES	CD

B. PLANOS Y TABLAS CD

1. Planta del siglo XX
2. Plano de los capiteles siglo XX
3. Plano *Aragon Roman* siglo XX
4. Plano propuesta capiteles siglo XXI
5. Plano propuesta puertas siglos XII-XIV
6. Croquis trazado urbano (1881)
7. Planta restauración siglo XIX
8. Planta iglesia siglo XIX
9. Planta claustro siglo XX
10. Plano capiteles 1886
11. Plano capiteles 1888
12. Plano capiteles propuesta medieval
13. Tabla de los capiteles
14. Tabla iconográfica

C. ILUSTRACIONES CD

ABREVIATURAS

AGA: Archivo General de la Administración

AHPH: Archivo Histórico Provincial de Huesca

AMH: Archivo Municipal de Huesca

ap.: Apéndices

cat.: Catálogo de los capiteles

CEC: Centre Excursionista de Catalaunya

CPMH: Comisión Provincial de Monumentos de Huesca

CSPV:

FLG: Fundación Lázaro Galdeano

FS: Fototeca de Sevilla

il.: Ilustraciones

RABASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

RAH: Real Academia de la Historia

SJP: San Juan de la Peña

SPV: San Pedro el Viejo de Huesca

INTRODUCCIÓN

La biblioteca è testimonianza della verità e dell'errore,

Umberto Eco

El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca tiene un enorme valor histórico-artístico. Se trata de un claustro con uno de los programas iconográficos más ambiciosos del románico hispano, tanto por la extensión de su ciclo cristológico (Infancia, Vida Pública y Pasión), como por ciertas particularidades iconográficas y la probable inclusión de dos escenas de tipo histórico, conmemorativas de la reconquista de Huesca en 1096, así como por la interpretación topográfica que sugiere la estratégica situación de una serie de escenas fantásticas y veterotestamentarias respecto el ciclo dedicado a Cristo. Además, se trata del claustro de un monasterio urbano (no se conservan tantos de época románica), que tuvo un papel importante en la recristianización de la ciudad, muy querido por el rey Ramiro II de Aragón y con interesantes testimonios de la escultura románica aragonesa tanto de finales del siglo XII como de hacia 1130.

Los factores que justifican un nuevo análisis del claustro son de índole diversa: el interés múltiple del monumento, tanto histórico como artístico e iconográfico, su relación con la vida cotidiana de los monjes o la dimensión funeraria del monasterio, las implicaciones eclesiológicas y litúrgicas del programa iconográfico de las galerías claustrales, las reivindicaciones políticas y jurisdiccionales -frente al obispado de Huesca- de los monjes de San Pedro hacia 1200, el papel del monasterio en la conquista y recristianización de Huesca, la función eminentemente funeraria del claustro a partir del siglo XIII, o la ubicación aparentemente anómala (o poco canónica) de las oficinas del monasterio.

En esta compleja obra llegan a distinguirse hasta cuatro etapas constructivas: una primera fase en que tenemos documentada la existencia de un atrio o patio abierto al cementerio parroquial; una segunda fase que se corresponde con el gran momento de su inauguración como galería cerrada y ornada; un tercer período en que se convierte fundamentalmente en un espacio funerario, consagrado a enterramientos privilegiados;

y, para concluir, una última etapa que sería la de su desafortunada restauración y radical transformación en el siglo XIX.

A pesar de la notoria atención que actualmente motivan los claustros como objeto de examen interdisciplinar desde una perspectiva histórico-artística e incluso religiosa, social, política o económica¹, el de San Pedro de Huesca todavía no ha recibido el estudio monográfico que merece². Los principales estudios que se le han dedicado a nivel histórico son ya muy antiguos³. En lo artístico la bibliografía de que disponemos es excelente, pero escasa y puntual⁴. Y la restauración de 1890, que desvirtuó radicalmente el conjunto, sólo se ha empezado a estudiar recientemente y de forma parcial⁵. Sin duda, en los últimos años se han abierto vías de estudio sobre el cenobio que revelan un legado artístico con fuertes implicaciones litúrgicas y funerarias, a la par que un verdadero organismo monacal donde se materializó la realidad de un contexto histórico muy particular, pero todavía quedan muchos temas por resolver cuyo estudio difícilmente llegará a buen puerto si no se dispone previamente de una monografía integral donde se analice sistemáticamente todo el material y la documentación conservada tanto del claustro medieval como de su restauración decimonónica.

Mi principal objetivo ha sido llenar este último vacío historiográfico, que en realidad no es exclusivo de San Pedro, sino de la mayoría de los monumentos de la Edad Media que han llegado a nuestros días. Son numerosas, en efecto, las fábricas medievales cuya configuración original se halla excesivamente desfigurada por restauraciones ‘románticas’ que tan sólo han sido estudiadas de forma parcial o como objetos de análisis en sí mismas, sin el propósito de ‘deconstruirlas’ para desvelar el estado original de las obras. Tal es la finalidad última de esta tesis, donde el estudio de la restauración de 1890 se ha realizado con el objeto de *desvelar* el estado original del claustro medieval, tratando en particular de reconstruir La ordenación medieval de su programa iconográfico (38 capiteles figurativos y 6 estatuas adosadas), pero también, en

1 Pongamos por caso libros recientes y colectivos como el coordinado en Alemania por Klein (2004:) o en España por Yarza Luaces et al. (2003:).

2 Duran Gudiol ya expresaba en 1978 la urgencia de dedicar estudios monográficos a los monasterios aragoneses; en Ubieta Arteta (1978: 720)]. Me gustaría mencionar que así lo he adoptado respecto a San Pedro en mi propuesta de tesis.

³ Aynsa (1619), García Ciprés (1916) y Balaguer (1946).

⁴ Canellas (1971); Crozet (1968:); Simon (1979); Melero Moneo (1995:); Rico Camps (2004:).

⁵ Asunción Hernández (1992), (2005) y Fontana Calvo (2003).

la medida de lo posible, la organización y sucesivas transformaciones de su entorno inmediato (sean estancias, puertas o arcosolios).

La tesis se inscribe, pues, en la doble línea del doctorado del departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. Se trata de un trabajo de historia del arte medieval al tiempo que una incursión en el difícil universo de la restauración del patrimonio histórico. La combinación articulada de ambas perspectivas no es sólo una opción historiográfica, sino una verdadera necesidad metodológica, dada la profunda (y, la mayoría de las veces, romántica y poco científica) transformación a que han sido sometidos, como decía antes, la mayoría de los edificios medievales, dentro y fuera de España, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, y, por consiguiente, la importancia que tiene, en el momento de arrancar una investigación sobre cualquier monumento del pasado, realizar una labor previa de verificación y valoración histórica de dichas transformaciones.

La propuesta de trabajo se integra, por lo demás, en la serie de tesis y tesinas sobre las relaciones formales, iconografía, funcionalidad, sentidos e intenciones del arte catalano-aragonés y navarro impulsadas en la Universidad Autónoma de Barcelona por la profesora Marisa Melero, cuya memoria y magisterio están presentes en todas y cada una de las siguientes páginas.

La tesis consta de una breve introducción historiográfica (cap. 2) y está organizada en dos grandes secciones (1ª y 2ª parte) y una serie de Apéndices. En la primera (caps. 3-7), se repasa la historia del monasterio desde su fundación hasta el siglo XX, prestando particular atención a su historia constructiva y a los periodos medieval y decimonónico. Respecto al periodo medieval, he tratado de enriquecer la historia del monasterio mediante la aportación de nuevas noticias leídas en el Cartulario de San Pedro, una compilación de aproximadamente 500 documentos elaborada por el monje Garín en 1287, que permanece inédita y apenas ha recibido la atención de los historiadores del arte⁶.

⁶ Aunque lo dieron ya a conocer Diego de Aynsa y el Padre Ramón de Huesca, y Federico Balaguer lo utilizó profundamente en sus pioneros trabajos sobre el monasterio, en los trabajos más recientes tan sólo ha sido utilizado puntualmente por Daniel Rico. El Cartulario muestra mejor que cualquier otro testimonio la importancia que el monasterio tuvo en los siglos XII y XIII, tanto en la historia política del Reino y de la Reconquista aragonesa, como en su historia religiosa y litúrgica, especialmente por el papel

Creo haber aportado novedades interesantes relativas a la ubicación original de los tres tímpanos románicos todavía conservados en el monasterio (cap. 3.4) y a la organización, funcionalidad y secuencia constructiva de los muros y estancias perimetrales claustro (cap. 3.5), en especial de la capilla (aparentemente prerrománica) de San Bartolomé, donde se enterró a Ramiro II en un sarcófago romano todavía *in situ*, y el resto de capillas del ala oriental. En cuanto a las intervenciones del siglo XIX, he intentado reconstruir todo el proceso de restauración y delimitar el alcance exacto de cada una de sus fases.

En la segunda parte, presento una propuesta de reconstrucción de la disposición original de los capiteles en el claustro tardorrománico (cap. 8) y una lectura de cada uno de ellos y del programa iconográfico en su conjunto (cap. 9). La reconstrucción propiamente dicha es la parte más novedosa e importante de la tesis, tanto a nivel metodológico como de resultados, y es indesligable del apéndice A, donde se presenta un catálogo crítico de hasta 72 piezas escultóricas asociadas al claustro, entre los originales esculpidos por los maestros tardorrománicos y las copias y falsos (de piedra y de yeso) realizadas por los restauradores del XIX. Se trata de un material diverso y hasta ahora prácticamente desconocido, muchos más amplio que los 38 capiteles actualmente en el claustro y los originales conservados en el Museo Provincial de Huesca que hasta hoy no habían sido publicados, y cuya catalogación y análisis me ha obligado a enfrentarme con difíciles obstáculos, sobre todo de tipo metodológico, a causa especialmente del mal estado de muchas de las piezas conservadas y de la escasez y limitaciones de la información dejada por los restauradores. El catálogo del apéndice A, en definitiva, es el verdadero corazón de la tesis

Ni la reconstrucción ni el catálogo hubiesen sido posibles sin la profunda exploración, como decía antes, de las memorias, dibujos y fotografías de la restauración. Buena parte de este material gráfico y de otras fotografías y acuarelas anteriores a la restauración se reúne en los dos apéndices (B y C) que cierran la tesis.

que la abadía de San Pedro tuvo como centro de ‘importación’ de corrientes francesas a raíz de su filiación con el monasterio de Saint-Pons-de-Thomières y como ámbito funerario en la ciudad de Huesca.

1. DESCRIPCIÓN Y PLANTA ACTUAL DEL RECINTO

*Architektur ist der Wille einer Epoche,
die im Raum übersetzt wird,*
Mies Van Der Rohe

Actualmente, la iglesia parroquial de San Pedro el Viejo, antiguo monasterio con claustro contiguo, está situada en el casco antiguo de la ciudad de Huesca, entre las plazas de San Pedro y López de Allúe, y las calles Cuatro Reyes y Ramiro II el Monje (**ap. 1; il. 3, 5, 14, 17, 28**). Se emplaza orientada al este, rodeada en esta banda por edificaciones casi pegadas a los ábsides central y sur (**il. 27**); el absidiolo norte y la capilla de San Bartolomé (**ap. 1: 10**⁷) se encuentran totalmente absorbidos por un edificio moderno (**il. 27, 28**). En la banda opuesta, lo que fuera la entrada principal occidental, comparte muro con casas particulares (**ap. 1:3; il. 5**).

Anterior a la actual, existió una primitiva iglesia de San Pedro, en tiempos de la Repoblación o quizás incluso visigoda. Al parecer, tuvo la función de catedral durante la dominación musulmana, y tras la conquista de la ciudad de Huesca por el rey Pedro I fue donada a un monasterio francés, que estableció allí un priorato benedictino. En la primera mitad del siglo XII, la primitiva iglesia fue derribada y se construyó la actual. El claustro se levantará a finales del siglo XII. A mediados del siglo XIII el crucero de la iglesia se cubre con un cimborrio y, a finales del mismo siglo, se construye la capilla-torre de San Ponce.

Todo el contorno del recinto por su parte exterior está coronado por una cornisa que cobija modillones con figuración animal y burlesca (**il. 23**). Consta de 2 puertas de entrada⁸. La principal al noroeste, que da acceso a la iglesia (**ap. 1:1; il. 11**), presenta a su derecha el cuerpo saliente de la torre (**ap. 1:4; il. 13**), y a su izquierda el cuerpo saliente de la capilla de los Santos Justo y Pastor (**ap. 1:6; il. 11, 12**), otorgando a esta entrada un recinto con vestíbulo vallado.

⁷ Toda cifra o letra seguidas de dos puntos, se encuentran marcadas en la misma imagen.

⁸ En esta descripción cantidades van escritas en números para un seguimiento más preciso.

La portada se dispone desde un zócalo con dos jambas coronadas por dos mochetas que levantan un arco de medio punto, donde se enclava un tímpano sin dintel, cubierto por dos arquivoltas sustentadas en cimacios decorados con motivos de roleos florales (**il. 15, 16**). También las arquivoltas se decoran con estos mismos motivos, además de ajedrezado. El grupo de baquetones por el exterior conserva policromía, y aunque totalmente erosionados, se intuyen relieves esculpidos. El tímpano representa un crismón trinitario, monograma de Cristo con las letras alfa y omega y cordero en el centro, sujeto por dos ángeles. El conjunto es completado por una pequeña figurita humana tumbada en la parte superior donde leemos *scs. Vincentivs*.

La puerta secundaria se sitúa al suroeste, dando acceso al claustro por el exterior (**ap. 1:2; il. 18, 19**). Está formada por una portada con zócalo, donde tres columnas adosadas por banda soportan capiteles falsos de figuración fantástica (**il. 21, 22**). Corona esta fachada un tímpano con el relieve de un crismón falso, anagrama de Cristo, letras alfa y omega con cordero en el centro, sujetado por dos ángeles (**il. 20**).

La puerta principal por occidente se tapió en el siglo XVII, construyéndose más tarde los edificios que hoy impiden su visión (**ap. 1:3; il. 5**).

Se trata de una iglesia de planta de cruz latina con tres naves, la central de dimensión mayor, con transepto no saliente, que presenta tres ábsides semicirculares en la cabecera. Seis grandes pilares cruciformes sostienen los arcos de medio punto que dibujan la bóveda de cañón, a excepción del tramo inmediato al ábside mayor, que está cubierto con un cimborrio de crucería, permitiéndole la entrada de luz a través de cuatro óculos abiertos en su plementería (**il. 29, 30, 31, 40, 48**).

En la banda del evangelio se levanta una puerta abocinada que da acceso a la capilla-torre de San Ponce (**ap. 1:4; il. 38, 44, 45**): es de planta hexagonal y en el primer tramo se abren ventanas saeteras con arcos de medio punto sobre columnas, y en el segundo tramo, de estructura simple. A los pies de la nave central se encuentra el coro, enclavado en la antigua entrada principal (**ap. 1: 3, ap. 1: 5; il. 30, 32, 33, 34**). Esta obra gótica tardía, tallada en nogal y teracea por Juan Bierto, fue encargada por Juan Cortés. La verja es obra barroca de mediados del siglo XVIII. Se compone de tres cuerpos, ubicándose en el central las dos hojas de la puerta de acceso, mientras en los laterales aparece un pretil de piedra, sobre el que se disponen los barrotes. Cuatro

pilares de madera dorada con decoración vegetal separan los cuerpos, y sustentan un entablamento que presentan una escultura de San Vicente flanqueado por los Santos Justo y Pastor y tarjas rococó simulando espejos.

En la línea de imposta noroccidental de esta nave central se conservan los únicos restos de pintura que decoraban las paredes de la iglesia (**ap. 1:7; il. 35**).

El primer cuerpo al noroeste de la nave lateral cobija la Capilla de Santa Catalina, y una habitación contigua al norte (**il. 39**). El cuerpo saliente hacia el este, corresponde a la Capilla de los Santos Justo y Pastor (**ap. 1:6; il. 46**).

Uno de los rasgos definitorios de San Pedro el Viejo es el claustro que se encuentra adosado al lado meridional del templo. Se accede desde la iglesia por la puerta suroeste (**ap. 1:8; 56, 58, 66**). Es de planta rectangular con cuatro galerías cubiertas con techumbre de madera a un agua. Se accede al patio central por un vano situado hacia la mitad de la crujía septentrional (**ap. 1:9; il. 64, 65**). En su derredor y sobre un banco corrido se levantan columnas pareadas que sostienen un capitel único para las dos columnas y en el que descansan los 34 arcos de medio punto. Las cuatro galerías se decoran con 38 capiteles de morfologías distintas; 26 se apean en dobles fustes cilíndricos exentos; otros 4 centrados en las arquerías, cuadrilobulados en el este y oeste, y octolobulados, en el norte y sur; los 8 restantes se disponen adosados a los cuatro pilares angulares (**ap. 1, ap. 2**).

El claustro fue construido con sillares de arenisca, que presenta varios tonos entre marrón claro y amarillo. De manera generalizada, existe una pátina cromática de tonos marrones, que cubre en mayor o menor medida la piedra. En la arquería se distribuye la pátina según su orientación, en relación a su mayor o menor exposición al exterior: las columnas y capiteles que dan al patio tienen menos pátina, le siguen las laterales y, por fin, los de orientación hacia el corredor (**il. 151**). Tres capiteles conservan de manera muy parcial su policromía (**il. 156, 205, 209**).

El conjunto se articula enfrentando dos grandes ciclos temáticos, el Cristológico, capiteles 1-21 (parte de la crujía oriental, septentrional y parte de la occidental) y la representación del Mal, capiteles 22-38 (en su mayoría, crujía meridional) (**ap. 2, ap. 3**).

Las cuatro galerías se articulan con diversos elementos, tanto en sus muros perimetrales, donde encontramos una capilla instituida como Panteón Real y 4

habitaciones más (una de ellas dividida en dos), 16 arcosolios, 7 inscripciones funerarias y 10 relieves escultóricos, como en sus arquerías, en que se sitúan los 38 capiteles románicos, 6 estatuas adosadas sobre las arquerías del norte y del sur, y 4 inscripciones funerarias más. Hay que tener en cuenta que gran parte de las piezas del claustro, como se verá en este trabajo, están restauradas, inventadas o desemplazadas, sin olvidar las desaparecidas.

Galería norte (linda con la iglesia): En el noroeste, encontramos la puerta escalonada que da acceso a la iglesia desde el claustro (**ap. 1:8; il. 66, 67**). Consta de tres arquivoltas que cobijan un tímpano en el que dos ángeles sostienen un crismón con el monograma de Cristo, completado con un cordero con su cruz, y debajo otro relieve representando la Epifanía.

A lo largo del muro, distinguimos 3 arcosolios (**il. 67**), un relieve de la Crucifixión en el noreste (**il. 68**) y 5 inscripciones funerarias, más 2 en el machón noroeste de la arquería; y 6 más documentadas en Aynsa (subrayadas) (**ap. 1: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18**). Corresponden a las siguientes personas: 1-Bertrandus, 1259; 2-Sanctius Vita, 1208; 3-Domingo de Don Boito, 1259; 4-Bonet, 1227; 5-Miguel Petri Romei, 1291; 6-Ferrer de Lavata, 1281; 7-Forcius Pena, 1249; 8-Sancius de Oros; 9-Martín de Benasque, 1258; 10-Deodatus, 1198; 11-Guillelmus; 12-Guillelmus, 1257; 18-Arnaldus.

En esta misma arquería, aparecen en la parte superior del arco central y pilares laterales, 3 estatuas adosadas. En el centro figura San Pedro (original) y en los laterales, San Pablo y otra estatua anónima (copias) (**il. 70, 71, 72**).

Galería este: Desde el norte, se alinea la capilla de San Bartolomé (**ap. 1:10; il. 76**). Ésta se organiza en una nave única con bóveda de medio cañón, segmentada por dos arcos fajones que dividen la estancia en tres tramos. En el cuerpo oriental se sitúa el altar. Dos columnas flanquean este primer espacio con primitivos capiteles, de adornos muy sencillos de tipo floral (**il. 78, 80, 84**). El cuerpo central aloja en los muros los restos del infante Fernando y una princesa desconocida (**il. 84, 85**). El cuerpo de entrada alberga al norte los restos de Ramiro II el Monje encastados bajo un relieve decorativo tardorromano (**il. 84, 85, 86**); al sur reposan Alfonso I el Batallador, y en un sepulcro

gótico de alabastro, el prior Bernardo Alter Zapila, último abad del monasterio (**il. 87, 89**).

Siguiendo el muro de esta crujía, se alinea un sepulcro sostenido por tres rostros con arcosolio apuntado, sobre el cual se esculpe un relieve de la Crucifixión (**il. 77, 90**).

Seguidamente, se organizan la capilla de Santa Ana y San José (**ap. 1:11; il. 91**), que aún conserva el segundo nivel de madera que se construyó en el siglo XVIII (**il. 92, 93**).

Junto a la puerta de esta capilla, dirigiéndonos hacia el sur, un sepulcro con arcosolio rematado en gablete de decoración vegetal (**il. 94**).

La capilla de San Benito (**ap. 1:12; 95, 97**), con arco de entrada y bóveda apuntados; por oriente se abre una estrecha ventana. Contiene 2 sarcófagos, uno sin identificar, y los restos del Padre Ramón Pérez de Huesca, fallecido en 1813 (**il. 98**).

Por último, a la capilla de Santa Inés se entra por un arco ojival coronado en gablete con decoración vegetal. Contiene bajo una bóveda apuntada 6 sepulcros sin identificar. Por el sur, el muro se articula con tres ventanas (**ap. 1:13; il. 99**).

Galería sur: Desde el este contamos 6 sarcófagos, 5 sin identificar bajo arcosolios apuntados (**il. 109**). El primero y el cuarto decorados con relieves de un alma llevada al Cielo; el segundo y tercero con una Crucifixión (**il. 110, 111**).

Encontramos 4 inscripciones funerarias: 2 en el noreste, 2 colocadas en la arquería suroeste; 1 más documentada en Aynsa (subrayada) (**ap. 1: 13, 14, 15, 16, 17**). Corresponden a las siguientes personas: 13-Martinus de Val, 1208; 14-Raimundo Petri, 1251; 15-Militia de Val, 1243; 16-Miguel de Almudévar, 1283; 18-Maria Michaelis, 1268.

En esta misma arquería aparecen en la parte superior de los arcos y machones, 3 estatuas adosadas: en el centro un posible Moisés original y en los laterales, se desconocen los personajes que representan las copias (**il. 113, 114, 115**). En la esquina suroeste, se emplaza la puerta que comunica el claustro con la calle de Cuatro Reyes (**ap. 1:2; il. 112**).

Galería oeste: Existe una única abertura en el ángulo sur (**ap. 1:14; il. 119**), donde hoy se encuentra un pequeño museo que comunica internamente con la actual sacristía que da a la iglesia (**ap. 1:15; il. 57**). El tímpano de esta puerta se decora con un crismón

original con cordero sostenido por dos ángeles, anagrama de Cristo y la letras alfa y omega (**il. 120**). Seguidamente, se alinean 4 arcosolios: el primero ojival, el segundo ojival con gablete, el tercero con óculo, el cuarto ojival con sarcófago sin identificar (**il. 121**). En el extremo norte, se alza un arco adosado de medio punto con un relieve de dos ángeles que sostienen un crismón original con cordero, anagrama de Cristo y las letras alfa y omega (**il. 122**).

2. HISTORIOGRAFÍA Y PROBLEMÁTICA

*Omne quod recipitur in aliquo,
recipitur in eo per modum recipientis,*

Santo Tomás de Aquino

2.1 Teorías restauradoras

Este trabajo es una monografía del claustro medieval de San Pedro el Viejo de Huesca, destinada a presentar en orden cronológico y artístico todas las informaciones pertinentes que la bibliografía al respecto nos ha brindado hasta ahora, junto a un número considerable de aportaciones nuevas que se expondrán en los apartados de la primera y segunda parte. Antes de tratar, sobre todo, los diferentes estudios que se han hecho del claustro de San Pedro, es tarea obligada incluir en esta monografía la cuestión de que todo el monasterio fue restaurado entre el siglo XIX y XX.

Para poder entender su diseño originario, es decir, estudiarlo adecuadamente, se deben recorrer, primero, los estudios que se han realizado sobre su restauración arquitectónica, esto es, la iglesia y el claustro en sus estructuras, para seguidamente estudiar la modificación de toda la decoración. Por tanto, un primer objetivo va dirigido de manera obligatoria a repasar qué personajes afrontaron esa restauración, qué información nos puede aportar la documentación que manejaron y en qué corrientes restauradoras de la época se basaron para concebir la iglesia y el claustro que vemos hoy en día.

En los puntos siguientes se analizarán las intervenciones de los arquitectos que asumieron la restauración de San Pedro, pero antes recordaremos el papel fundamental que en ellos tuvo la época en que se restauró, es decir, las influencias que recibieron los arquitectos españoles desde Francia.

A comienzos del siglo XIX nace una conciencia histórica respecto al pasado, lo que ha hecho posible la conservación y restauración del patrimonio histórico artístico. Sin embargo, los trabajos de restauración ejecutados en ese siglo han sido casi monopolio exclusivo de los arquitectos, con la significativa ausencia de opinión y participación de los historiadores del arte.

Las estimaciones avanzadas por la cultura del Romanticismo del siglo XIX condujeron a crear las bases para el desarrollo de la restauración monumental a partir de la segunda mitad de la centuria. La restauración arquitectónica como disciplina científica surge, en efecto, en el siglo XIX: aunque con anterioridad se intervino sobre los edificios históricos para repararlos, ampliarlos o modernizarlos, sólo a partir del siglo XIX se actuó sobre ellos para restaurarlos, es decir, considerándolos ante todo, y en primer lugar, como monumentos históricos. Se puede afirmar, por tanto, que es en el siglo XIX cuando la restauración, de ser un acontecimiento excepcional, pasa a erigirse en una práctica profesional sistemática y consolidada, y se constituye como una disciplina científica y formalizada, que se dota de un estatuto teórico propio, aun cuando este estatuto haya sido y continúe siendo constantemente debatido. Igualmente, las políticas de tutela y conservación, de ser asumidas con carácter esporádico y accidental por los poderes públicos, logran ser integradas en el siglo XIX en el marco de actuación habitual de los estados nacionales, que asumen la tarea de la restauración y conservación del patrimonio histórico como una responsabilidad social e institucional. Para esta conquista conceptual fue necesario que se realizara esta estimación del monumento histórico desde diversas perspectivas: desde la visión apasionada o sensible del artista viajero hasta la figuración científica del historiador erudito. A partir de entonces, se desarrolló también la acción institucional y profesional en defensa de los edificios medievales. La creación de las escuelas de arquitectura renovó los estudios sobre arquitectura e incluyó en su proyecto docente la restauración monumental como actividad profesional de los futuros arquitectos restauradores, ya capaces de interpretar el complejo mecanismo constructivo de los edificios históricos. Desde este nuevo marco institucional y profesional, surgieron los arquitectos encargados de las fábricas medievales, y, entre ellos, los responsables de regir el destino del Monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca.

La teoría de la restauración elaborada por Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879), tantas veces cuestionada y criticada, es, sin duda alguna, punto de referencia indispensable para comprender la historia de la restauración, y es, asimismo, el referente obligado para interpretar las actuaciones sobre San Pedro. El arquitecto francés tuvo la gran importancia histórica de agrupar por vez primera y de modo sistemático, amplio y

coherente los principios de una teoría de restauración arquitectónica que llevó a la práctica interviniendo en los numerosos edificios medievales cuya restauración estuvo bajo su dirección.

Se impuso la consideración del pensamiento histórico como una forma de pensamiento práctica científico: la evolución histórica de las artes se sometía a clasificaciones según estilos y épocas, y el desarrollo de la Historia del Arte se enmarcaba dentro de unas leyes reguladoras, un rígido proceso de periodización y de reducción a categorías estilísticas. El optimismo positivista demostrado por Eugène Viollet-le-Duc al afirmar que la restauración era una disciplina dotada de estatuto científico sólo a partir de su época, se soportaba en esta consideración positivista de la Historia del Arte: si la restauración, como afirmaba Viollet-le-Duc, tenía como objetivo "recuperar un estado completo" de un edificio, esta tarea se consideraba perfectamente factible en su época, en cuanto la arquitectura se convierte en un objeto de estudio científico; los elementos perdidos o deteriorados se podían recuperar y deducir por medio de un razonamiento científico. Debe reconocerse a Eugène E. Viollet-le-Duc el mérito de haber enunciado por primera vez y con gran claridad, los nudos problemáticos de la restauración monumental.

El arquitecto francés alcanzó un gran renombre internacional a partir de la publicación de los artículos contenidos en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. En él, Viollet-le-Duc realiza una argumentación rica en matices y sugerencias, profundizando en los múltiples y delicados problemas de la restauración. Su célebre y discutida definición de la restauración, aspecto donde su doctrina alcanza su punto de mayor radicalismo es, de hecho, donde la crítica ha centrado el núcleo de la interpretación doctrinal de la restauración estilística: "Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca". Esta contundente definición afirma la posibilidad de rehacer una obra incompleta y sitúa como objetivo central de la restauración la consecución de la unidad de estilo de la obra de arte sometida a restauración: se afirma la posibilidad de recuperar no sólo el estado primitivo u original de la obra de arte, suprimiendo para ello sus transformaciones posteriores, sino que incluso se admite la eventual obtención de un "estado completo que quizás no haya existido nunca"; esto es,

la restauración entendida como adquisición de un estado ideal de la obra de arte, completa, perfecta y cerrada, independiente de las variaciones experimentadas a lo largo de su historia. Ésta es la paradoja de la restauración en estilo, en cuanto propone la vuelta a un origen más puro incluso del que fue el origen auténtico de la obra de arte; no sólo recuperar la obra de arte "tal como fue en su origen", cuando fue ideada y creada por sus artífices originales, sino "tal como debería haber sido", en cuanto obra de arte ideal y perfecta⁹.

Y es así que los proyectos de restauración de San Pedro fueron diseñados a partir del ideario de Viollet-le-Duc, sin que se tuviesen en cuenta los parámetros históricos del edificio a restaurar.

3.1.1 Historiografía de la restauración

a) Ascensión Hernández

Tan claramente como recuerda Ascensión Hernández, en la actualidad, la conservación del patrimonio histórico aparece cada día más definida como responsabilidad multidisciplinar de varios profesionales: arqueólogos, arquitectos, geólogos, químicos, historiadores... llamados a colaborar y entenderse entre sí. Para la correcta interpretación del patrimonio desde la perspectiva de la Historia del Arte, nuestra labor no puede reducirse a la estricta aportación documental y artística, sino que es imprescindible realizar una crítica de autenticidad del mismo y un minucioso análisis de las actuaciones restauradoras que sobre este patrimonio se haya practicado. Por esta razón, la investigación y conocimiento de la historia de la restauración es un imperativo irrenunciable para la conservación del patrimonio artístico, y una labor que compete estrictamente a los historiadores del arte¹⁰.

El panorama que Ascensión Hernández ha dibujado sobre el arquitecto Ricardo Magdalena es un capítulo primordial a tener en cuenta en la restauración de San Pedro, que hasta fechas recientes había permanecido olvidado por los especialistas, a excepción de Celia Fontana. Cabe mencionar que algunos autores ya llamaron la atención sobre la desafortunada restauración historicista en San Pedro. Francisco Naval o Ricardo del

⁹ Viollet-le-Duc (1853); Baridon (1996); Bercé (2013); Bressani (2014).

¹⁰ Hernández Martínez (1989).

Arco, a principios del siglo XX, critican una restauración que consideraron “arbitraria y descabellada”. Prestan atención a la falta de un plan que acomodara lo antiguo a la obra nueva, respetando lo anterior sin añadir en ningún caso elementos nuevos. Se cuestionan por qué se retiraron y no se aprovecharon los capiteles, depositándolos en el Museo Provincial. Dan a conocer al fotógrafo de Huesca, señor Preciado, como el autor de las fotografías de los capiteles que encargó Ricardo Magdalena. Del Arco es el único que menciona hasta entonces que sólo tres o cuatro de estos capiteles son auténticos sin adición alguna, que hay unos doce desfigurados por la restauración y que los demás son completamente nuevos¹¹. Estas últimas conclusiones han servido para la revisión pormenorizada que se presentará luego en cuanto a la autenticidad de los capiteles del claustro. Asimismo, Cañellas López comentó que el claustro de San Pedro el Viejo, bajo la dirección de Ricardo Magdalena y con esculturas realizadas en los capiteles por el escultor zaragozano García Ocaña, merecía el calificativo de “pastiche” de nuestro siglo¹².

En cualquier caso, la valoración de la obra de Ricardo Magdalena supone un trabajo complicado por diversos motivos. Las fuentes de los proyectos de restauración realizados se hayan dispersas; en muchos casos, se ha perdido gran parte de la documentación gráfica, lo que nos obliga a trabajar sobre hipótesis; fue el tercer arquitecto que trabajó en San Pedro y es así que, en ausencia de muchos datos suyos, puede resultar muy difícil identificar las diferentes intervenciones, tuyas y de los demás arquitectos. Pero el acercamiento a toda la documentación presentada por Hernández nos ha permitido superar, en cierta medida, la visión un tanto inconexa que presentaba la restauración de San Pedro.

Ricardo Magdalena Tabuena (1848-1910, titulado en 1873) fue arquitecto municipal de Zaragoza desde 1876 a 1910, ejerciendo una importantísima labor como urbanista, siendo responsable de los principales edificios públicos de la ciudad en este período. En reconocimiento a su valía profesional, fue nombrado arquitecto del Ministerio de Fomento para Aragón y Cataluña. En el desempeño de este cargo realizó diferentes proyectos de restauración de monumentos, de los cuales hasta ahora sólo se

¹¹ Arco Garay (1914).

¹² Cañellas López (1971).

tenía noticia parcial y desordenada. Es en estos momentos cuando tenemos documentado su trabajo en San Pedro el Viejo de Huesca.

Se puede calificar su labor como de una intervención en profundidad sobre el edificio que amenazaba ruina y presentaba problemas muy graves de conservación: mal estado general de la cimentación, de muros, techumbres, filtraciones, desprendimientos. De los informes que se conservan se puede decir que Magdalena presentó soluciones como un profesional seguidor de las teorías de Viollet-le-Duc, observando fielmente las ideas del arquitecto francés en Huesca. De manera indirecta, hay que tener en cuenta para esta monografía que Magdalena intervino de igual manera en el monasterio de San Juan de la Peña, en la iglesia colegial de Santa María de Calatayud, en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, en el monasterio de Canonisas Comendadoras del Santo Sepulcro de Zaragoza, así como en los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus en Tarragona.

Las investigaciones de Hernández han probado la existencia de todos estos proyectos de restauración ejecutados por Magdalena, pues la bibliografía sobre el arquitecto aragonés apenas había trascendido. El estudio de esta documentación es de trascendental importancia para la decisiva construcción de la historia de San Pedro, así como la identificación de la participación de diferentes arquitectos en la restauración del mismo. Hernández sacó a la luz los documentos que permitían situar primero al arquitecto Juan Nicolau trabajando en el monasterio en 1886. En 1888, se sabe que lo sustituyó Patricio Bolumburu sin poder finalizar el proyecto presentado. Hasta que, finalmente en 1890, se puede situar a Ricardo Magdalena durante seis años en la iglesia, y sobre todo en la dirección de las obras del claustro de San Pedro.

b) Celia Fontana

La publicación en 2003 del libro de Fontana Calvo representa la aparición en los últimos años de una de las aproximaciones más importantes al tema de la restauración del monasterio, que ha permitido superar, en gran medida, la cuestión relativa a las teorías restauradoras que nos ocupan¹³.

¹³ Fontana Calvo (2003).

Fontana recoge las memorias redactadas por los diferentes arquitectos, dadas a conocer por Ascensión Hernández, que constituyen una interesantísima fuente de información. Pero además, como complemento y apoyo de lo anterior, en este libro se presenta una colección documental y gráfica que ilustra la situación de San Pedro y de su entorno desde fines del siglo XIX hasta principios del XX, testimonios que reflejan sus problemas, las posturas adoptadas al respecto por las distintas administraciones y organismos responsables, y las decisivas intervenciones efectuadas entonces.

Si Hernández da notoriedad a la persona de Ricardo Magdalena, Fontana presenta un minucioso análisis de la situación de San Pedro a finales del siglo XIX. Revela, en primer lugar, la importancia de autores como Aynsa y Balaguer para el conocimiento de San Pedro, que más tarde mencionaremos. Tiene no menos importancia la consecución de los trabajos restauradores, primero del arquitecto Juan Nicolau, detallando minuciosamente todas sus intervenciones arquitectónicas a partir del proyecto que éste elaboró. Y destaca, en segundo lugar, las obras llevadas a cabo por Patricio Bolomburu.

Es así que, para un estudio exhaustivo de los capiteles y las habitaciones de las galerías claustrales, la obra de Fontana ha marcado un punto de partida para situarnos a través de la importante documentación de los arquitectos en aspectos como las puertas originarias de la iglesia al claustro o del claustro al exterior, de las que ya habló Aynsa parcialmente, el acceso a planos que luego permitirán definir puertas románicas o góticas, o todo el proceso de desmonte y recolocación de los capiteles del claustro. En los puntos de este trabajo monográfico referentes a las fases de la restauración en el siglo XIX, se reseñará sin duda la importante contribución de esta autora. Sin embargo, la documentación referente al taller de García Ocaña, que ejecutó las reproducciones de los capiteles, es aún un capítulo sin resolver, ya sea porque dicha documentación ha desaparecido o porque no se tiene constancia de dónde se conserva.

2.1.2 Restauradores del siglo XIX¹⁴

Todas las intervenciones estuvieron a cargo de Construcciones Civiles, organismo dependiente de la dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, que hasta 1889 encargó las obras a los arquitectos provinciales: Juan Nicolau y Patricio

¹⁴ *Vid.* Martínez Verón (2001).

Bolomburu. A partir de 1890, las actuaciones realizadas fueron dirigidas por el arquitecto regional, cargo que ocupaba entonces Ricardo Magdalena. Hubo sin embargo un solo supervisor a lo largo de todo el proceso: Vicente Fillió, maestro de obras y agrimensor por la Real Academia de San Fernando.

Esencial fue la actuación de la Junta de Obras de la iglesia de San Pedro el Viejo la encargada de la vigilancia, control e información de las incidencias en los trabajos. En ella estuvo representada la Comisión Provincial de Monumentos a través de uno de sus vocales, don Justo Formigales, delineante de Construcciones Civiles, hasta la puesta en vigor del reglamento, momento a partir del cual dicha Comisión declina toda responsabilidad en San Pedro por haberla asumido en exclusiva el arquitecto director, Ricardo Magdalena. El máximo apoyo estatal a la restauración lo proporcionaron el ministro Cánovas del Castillo y el senador Mateo La Sala Villanueva, miembro de la Comisión de Monumentos.

a) Juan Nicolau Coromina (titulado en 1846)

Dentro de la nómina de arquitectos en San Pedro, encontramos en primer lugar los proyectos e intervenciones de Juan Nicolau¹⁵. En un recorrido a través de sus documentos, queda claro que, para él, donde concurrían los trabajos más urgentes era en la consolidación de la iglesia que tocaba al claustro, ya que el muro ejercía un peso que, si no se reparaba el templo, al cabo de poco tiempo éste terminaría por desplomarse sobre el claustro. Así lo explica Nicolau en su memoria de 1886. Este examen le llevó a determinar los elementos dañados y un plan de intervención integral, a través de una historia del monumento que demostró conocer de primera mano.

No previó, como tampoco lo hicieron sus sucesores, la eliminación de añadidos posteriores a la Edad Media, cuestión que aparecerá más tarde. Estableció un diagnóstico del estado de la iglesia y del claustro, proponiendo en la iglesia el fortalecimiento del crucero, el desalojo de la tierra del trasdós de las bóvedas, el macizado de las capillas excavadas en el grueso de los muros laterales, la reconstrucción parcial del muro meridional, la restauración de la parte superior de los pies de la iglesia por el exterior y el interior, la mejora de las condiciones lumínicas y de ventilación del

¹⁵ Martínez Verón (2001: 337-338); Martínez Verón (1993: 272).

recinto, la restitución de la sección cortada de los pilares de la iglesia, la construcción de contrafuertes en el claustro, que directamente contrarrestasen los esfuerzos, y el derrumbe de los arcos botareles, que estaban situados en la galería norte del claustro.

Después de realizar los ajustes en la iglesia, y con un claro criterio de conservar los elementos y el mensaje originario del claustro, previó solamente la reconstrucción de las basas de las columnas. Diseñó una fachada monumental en el exterior sur, coincidente hoy en día con la calle Cuatro Reyes. En este caso, el planteamiento sí que fue historicista de estilo neorrománico, acorde con el concepto de unidad de estilo violletano. Así, destinó previó los mejores materiales acordes a los originarios y el reaprovechamiento del sillarejo.

Sin embargo, todos los proyectos del arquitecto Juan Nicolau quedaron en eso, porque la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aumentó el presupuesto para San Pedro, decidió una transformación más importante de todo el edificio y sustituyó al anterior arquitecto por Patricio Bolomburu.

b) Patricio Bolomburu Latour (titulado en 1879)

En abril de 1888 la restauración prevista por Nicolau estaba bastante avanzada, pero ya dirigida por Bolomburu¹⁶. Sin embargo, poco a poco, en los siguientes proyectos no se respetaron las tareas programadas con anterioridad. La iglesia se modificó en los pies sin reconstruir la portada principal. Se derribó y reconstruyó por completo el muro sur de la iglesia que lindaba con el claustro, perdiéndose tres de los arcosolios, y se abrieron los diseñados por Nicolau. Más tarde, se rehízo la bóveda de la nave de la epístola, no se construyeron los arcos de refuerzo en el crucero planteados por Nicolau, y se rehízo la bóveda de toda la nave central.

Recuperada ya la solidez de la iglesia, perdida por el paso del tiempo y las obras inadecuadas que había soportado, el claustro estuvo por fin en condiciones de ser restaurado.

Antes de los estudios de Ascensión Hernández se creía que el claustro de San Pedro el Viejo había sido restaurado en su totalidad por Ricardo Magdalena. Seguramente contribuyó a ello el hecho de que las actuaciones más polémicas realizadas en él se

¹⁶ Martínez Verón (2001: 76).

deben a su iniciativa, pero un análisis del transcurso de los trabajos revela que no fue el único profesional que intervino decisivamente en su aspecto actual. Bolomburu rehízo totalmente los muros norte y sur, reubicando los elementos que había extraído en los correspondientes desmontes para no alterar en nada el primitivo carácter del monumento. En la nueva estructura se eliminaron tres de los antiguos arcosolios, para evitar la acumulación de aperturas que había debilitado gravemente el muro exterior. Se dejó tan sólo un arcosolio por cada paño, y se reconstruyó la puerta de comunicación con la iglesia. Reconstruyó la fachada del muro sur según el diseño de Nicolau, a excepción de las ventanas, que finalmente se redujeron a los segmentos correspondientes a las capillas. En cuanto a la decoración, cambió algunos elementos ornamentales propios de la tradición del románico jaqués por otros derivados de la interpretación del románico lombardo, los recuerdos de lesenas. Los rosetones del cimborrio de la iglesia sirvieron de modelo para el rosetón de la nueva portada, cuyo tímpano es una copia literal, según Balaguer, de la derribada Iglesia del Espíritu Santo. Los capiteles de la capilla de San Bartolomé se copiaron en las estilizadas columnillas acodilladas de las ventanas.

Después, Magdalena recompuso los otros dos muros, el oriental y el occidental, e intervino decisivamente en los elementos constitutivos de las arquerías, que terminaron por adquirir un aspecto completamente nuevo.

c) Ricardo Magdalena Gallifa (1878-1945)

Cuando Magdalena se hizo cargo de las obras en 1890, centró su interés en la reconstrucción de los muros oriental y occidental del claustro, adecentando las capillas de manera que se restableciese el edificio a su estado original, que según las ideas violetanas, podía dar lugar incluso a un edificio que no hubiese existido nunca¹⁷.

Tal como se observa en los planos que más adelante se estudiarán, en el momento de derribar los muros este y oeste, Magdalena se encontró con el trazado primitivo de los arcos que marcaban puertas y nichos. Finalmente, intentó descifrar el programa iconográfico de los capiteles para desmontarlos completamente, sustituir los más maltrechos por copias, sobre todo en la galería oriental, así como reemplazar todas las

¹⁷ Martínez Verón (2001: 277).

columnas, desvirtuando su morfología, como se observará en los planos, y la de los relieves en los machones centrales de las galerías¹⁸.

Magdalena ejerció un gran poder de decisión en las reformas de San Pedro sin siquiera atender a las voces de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que en esas últimas décadas del siglo XIX empezaron a considerar que las teorías violletanas debían evolucionar hacia criterios más sólidos en lo que respecta a la restauración. Lamentablemente, la corriente arqueologista que Ricardo Magdalena adoptó en otros edificios restaurados más tarde, no la aplicó en San Pedro.

El monumento se salvó de una pérdida más que probable y se consiguieron recursos para su consolidación y recuperación. No obstante, la drástica intervención realizada por Bolomburu y Magdalena, siguiendo corrientes de la época, les llevó a suplir la mayor parte de los capiteles desprovistos de su iconografía original por réplicas de material análogo.

Del Arco es el único cronista que aborda el tema de la sustitución y reforma de los capiteles: “Sólo tres o cuatro son auténticos, sin adición alguna. Hay unos doce desfigurados por la restauración, y los demás son completamente nuevos”¹⁹.

Del mismo modo que le pasó a Viollet en Francia, en Huesca no se hicieron esperar las quejas a los trabajos de restauración. Se acreditó mediante estas críticas que la Comisión no había sido consultada, que las pátinas de los fustes de los claustros no se habían respetado, volviéndose a pulir, y que se habían trasladado al Museo de Huesca más de cuarenta capiteles y molduras procedentes de San Pedro²⁰.

El director del Museo Arqueológico Nacional, Juan Catalina, se dirigió a la Comisión de Monumentos Históricos tras visitar el edificio en 1912 para manifestarle que “había visto con verdadero disgusto la irrespetuosa renovación que en el mismo se había cometido reemplazando los antiguos capiteles y demás trabajos de exornación por otros nuevos ejecutados por artista de escaso dibujo y poca habilidad de ejecución, mientras se arrinconaban y destruían, según se ha podido ver en las fotografías del Museo y en los restos que allí existen; lamentándose de que monumento tan vetusto

¹⁸ Tormo Cervino (1935: 72-73) es el primer autor que describió uno a uno los capiteles originales de las copias.

¹⁹ Arco Garay (1914: 128).

²⁰ Arco Garay (1923: 40); Cf. Crozet (1968: 43), que menciona que los originales entraron al museo en 1885.

hubiese quedado en tal estado; que más que una restauración parecía una renovación completa [...] el hecho de haber sido arrancados de su sitio los notables capiteles del Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. En esto ha tenido la Academia más ocasiones de sentir que de regocijarse. Pero á la vez, ese sentimiento la ha estimulado á poner en cuanto en sus manos está para apartar de los monumentos la ira de los siglos, que los acaba y consume, y el descuido de los hombres, que no los conserva”²¹.

Los 38 capiteles que hoy vemos en las arquerías del claustro fueron recolocados por el arquitecto Ricardo Magdalena hacia 1893 en la última etapa de la restauración. Según el plano publicado en *Aragon Roman*, de las 38 piezas, 18 son originales y 20 son copias²².

Como se verá, la disposición actual de estas piezas y algunas de sus escenas no parecen respetar fielmente el estado original. La distinción que viene haciéndose entre copias y originales tampoco es del todo correcta. En las siguientes páginas se mostrarán que en los capiteles recolocados se llevaron a cabo ciertas alteraciones que no se habían percibido hasta el momento, de lo que se derivará una “nueva visión” del claustro románico.

2.2 TEORÍAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS

Pese a su indudable interés, el amplio capítulo del claustro románico de San Pedro adolece de estudios de conjunto que reflejen un criterio unitario sobre la cronología de su construcción, los promotores que la encargaron, los talleres que allí trabajaron, la distribución de las habitaciones claustrales o el estudio iconográfico e iconológico de los capiteles.

De todas maneras, esto no debe extrañar, debido a la escasa información documental que la historia nos ha dejado. Sin embargo, ha merecido la atención de algunos autores y, en conjunto, cada vez más se van conociendo y unificando los temas claves de esta obra para poder apreciarla y valorarla como exponente de un importante monasterio de la época medieval aragonesa.

²¹ Catalina García (1900); (Catalina García, 1906: 39 y 55).

²² Canellas López (1971: 343) (marcados en negro los originales, copias en color blanco). El plano se basa en la observación directa del claustro actual y en lo descrito por Crozet (1968: 41-57). De todas maneras, en Crozet no se entiende en ciertos casos qué interpreta como originales y qué como copias.

Como siempre que se habla de San Pedro, hay que recordar un nombre, primer sintetizador y recopilador incansable, que abrió el camino a todos los que más adelante continuaron estudiando el claustro: Francisco Diego de Aynsa y Yriarte (1586-1628). Unos cuantos siglos después, diferentes historiadores viajeros describieron el claustro antes y después de su restauración pero con escasas informaciones. No será hasta principios del siglo XX que Ricardo del Arco realiza una revisión más general y puesta al día, después de restaurado el claustro, redactando un amplio estudio sobre la falta de autenticidad medieval de los capiteles. Sin embargo, la primera obra de carácter documental, ya que se basa en la información que aporta el Cartulario de San Pedro, será publicada por Balaguer en 1946. El Cartulario, al que hasta entonces no se le había prestado ninguna atención, recopilado por el Abad Garín en el siglo XIII, permite, sobre todo, establecer algunas hipótesis sobre la autoría de la obra²³. En fechas más recientes, diversos investigadores se han interesado en problemas concretos, sin dejar de ser por ello muy destacados, deteniéndose en análisis muy profundos sobre la cronología de la escultura del claustro, la corriente artística en la puede adscribirse o la iconografía de los capiteles.

Conviene tener en cuenta, en medio de la aportación de los historiadores mencionados, un cierto número de publicaciones que se dedican a San Pedro pero desgraciadamente sólo proporcionan un testimonio repetitivo desde Aynsa, sin que se hayan podido superar aún, incluso, importantes errores de los que más tarde se hablará.

Procede, pues, hacer una recapitulación de la parte más destacada de esta bibliografía, desde una perspectiva conjunta que permita avanzar en el conocimiento de algunos aspectos de la obra del claustro que de momento y, a falta de nuevos datos objetivos que pueda revelarnos la documentación hoy desconocida, se mantienen todavía oscuros.

2.2.1 De Diego de Aynsa a Ricardo del Arco

Como ya se ha comentado, la primera noticia hasta ahora encontrada sobre la escultura de nuestra obra se halla en Aynsa, y es la descripción del claustro con 38

²³ Garín (1287).

columnas coronadas por capiteles, a los que define iconográficamente como un relato escultórico de la Sagrada Escritura y decoración a lo grotesco²⁴.

El rey Ramiro el Monje constituye un punto de inflexión para Aynsa, al designarlo como promotor del claustro, de las respectivas capillas y los capiteles. Incluso la iglesia también la sitúa en esas fechas. Basa dicha información en el hecho de que el rey Ramiro, después de ceder el trono a Berenguer IV, poco antes de la mitad del siglo XII, se retiró a San Pedro y combinó su trabajo pastoral entre este monasterio y Roda de Isábena, dedicándose a ennoblecer los monasterios que mantuvo bajo su mando.

Aynsa también identifica posibles obreros a través de la lectura de las inscripciones que se encuentran en el claustro, dando cuenta de la antigüedad de la fábrica. Sin embargo, no relaciona estas fechas entre 1198 y 1257 con la construcción del claustro.

La intención de este autor no es otra que una descripción de conjunto, pero sin dejarse ningún detalle, lo cual permite conocer la distribución originaria de los capiteles y la iconografía de los crismones que hoy en día se sitúan completamente alterados a causa de restauraciones o modificaciones posteriores a la Edad Media.

Realiza además una transcripción del necrologio epigráfico, en el cual contabiliza 17 inscripciones, pero avisando que había más de 26 epitafios, unos de difícil lectura y otros que se quitaron²⁵.

El padre Ramón de Huesca, en el siglo XVIII, expuso lo conocido ya por Aynsa. De todas maneras, el estudio de un documento sobre una donación al claustro datado en

²⁴ Aynsa y Yriarte de (1619). Cf. en la misma línea Magdalena (*AGA 31/8060*: 124): “Después de limpiar cuidadosamente todos los capiteles y haber coleccionado los distintos restos diseminados en toda la extensión de las obras, hemos conseguido descifrar los dos pensamientos que predominan en las artísticas galerías de estos claustros. De los detenidos estudios llevados a cabo hemos podido averiguar que en los 22 capiteles correspondientes a las galerías 1ª y 2ª y mitad de la 3ª se describe toda la historia sagrada del Nuevo Testamento, habiendo llegado hasta nosotros perfectamente conservados algunos capiteles y numerosas figuras, y que el resto de la galería 3ª y 4ª se representan alegorías de los vicios y virtudes”. Magdalena (1890), en Fontana Calvo (2003: 124). Vida de Jesús: 1-21; ciclo del Mal: 22-38. Desde la publicación en el siglo XVII del libro de Aynsa, el programa iconográfico del claustro ya se entiende como una división de los 38 capiteles entre “historias de la Sagrada Escritura, y otras labores hechas a lo grotesco”, tal como se muestra a grandes rasgos hoy en día; Aynsa y Yriarte de (1619: 541). En el apéndice de este artículo, la columna A resume la iconografía y situación actuales de los capiteles, y la B, mi propuesta de reconstrucción del programa iconográfico original del claustro.

²⁵ Aynsa y Yriarte de (1619: 543). “De estos epitafios pondré los que he podido leer, sin otros que se han quitado, y otros que el tiempo ha consumido, que aunque es cosa de poca consideración, algún curioso me lo agradecerá”. Todas las inscripciones se encuentran transcritas en el Apéndice 1.

1115 le llevó a situarlo ya construido en esas fechas, muy anterior incluso a la autoría del rey Ramiro II²⁶.

Viajeros y cronistas, tal como marcaba la tradición romántica de mediados del siglo XIX, se limitaron a presentar la historia del monasterio de San Pedro igual que la describieron Aynsa y el padre Ramón de Huesca. La iglesia más antigua de la ciudad de Huesca ya construida desde la época de la Repoblación, y una nueva iglesia y claustro bajo la promoción hacia mediados del siglo XII del rey Ramiro²⁷. Ciertos viajeros extranjeros aportan alguna información suplementaria sobre las columnas del claustro antes de la restauración: “las columnas de los soportales de este claustro son curiosamente variadas, algunas de sección circular, en trébol de cuatro hojas, cuadradas u octogonales”²⁸. De la misma manera, sobre las capillas del claustro: “en la pared este existen cuatro cámaras que se abren al claustro. La más cercana a la iglesia es la Capilla de San Bartolomé, y del mismo estilo que la nave, cubierta con bóveda de cañón, y con el altar de piedra original. La capilla siguiente tiene una bóveda más tardía; la siguiente, una bóveda cuadripartita; y la más meridional tiene una bóveda apuntada”²⁹.

Bertaux inicia la línea científica que más tarde se ampliará en destacadas aportaciones de otros autores, observando la afinidad estilística entre los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo; aún más, adscribiéndola a contactos con la escultura tolosana, por los rostros ovalados de las figuras humanas y sus enormes cabezas con sus grandes ojos redondos de gran expresividad. Además, basándose en una de las inscripciones epigráficas, considera que el claustro estaría finalizado hacia 1159. Es un error que más tarde corregirá Rico Camps, ya que Bertaux no vio la “C”

²⁶ Huesca de (1797).

²⁷ Quadrado (1844); Quadrado (1886); Soler Arqués (1878); Montserrat De Bondia & Pleyán de Porta (1884).

²⁸ “The columns in the arcades of this cloister are curiously varied, some being coupled shafts, some quatrefoil in section, some square, and some octagonal”; Street (1865: 367).

²⁹ “Against the east wall are four chambers opening into the cloister. That nearest the church is the Chapel of San Bartolomé, and of the same style as the nave, covered with a low waggon vault, and with the original stone altar still remaining against the square east end. The chapel next to this has a very late vault; the next, a quadripartite vault; and the southern most has a pointed waggon-vault, with three plain, pointed-arched recesses in each of side walls”; Street (1865: 367).

erosionada de la inscripción en cuestión, lo que habría tenido que llevar la fecha un siglo más tarde, a 1259³⁰.

Aguado Bleye da a conocer un documento traducido del latín que forma parte de la *Historia de Huesca* de Aynsa y que corresponde a la concordia entre el obispo de Huesca y el prior de San Pedro hacia 1252 sobre los límites del monasterio. Como veremos, dicha información aportará datos relevantes sobre la importancia de San Pedro como recinto funerario³¹.

Se podría afirmar que Ricardo Del Arco finaliza de alguna manera con el desorden documental. Más que aportar novedades, Del Arco inicia un camino de criterio histórico y contextual propio de las corrientes de estudio científicas referentes al patrimonio. Como se ha dicho con anterioridad, llama la atención sobre la equivocada restauración de los capiteles, o respecto a la iconografía en sí, resigue las informaciones anteriores pero introduce el apartado de los análisis artísticos de las labras de las galerías claustrales, como el gusto oriental de alguna de ellas, tema que después recuperará Balaguer³².

García Ciprés critica nuevamente los errores de la restauración, en este caso respecto a la colocación de las inscripciones epigráficas, las cuales, sin variar mucho de cómo las describió Aynsa, sí que es verdad que sufrieron algunas modificaciones. Con motivo de estas inscripciones recuerda la clase de letras que se usaron en época románica, indicando que entonces se empezaron a redondear las letras, resultando la escritura llamada monacal, porque se empezó a usar en los monasterios, marcándose las siglas y abreviaturas por una línea horizontal que las cubría. Al principio son tan escuetas estas inscripciones que se limitan a decir el nombre y el año del fallecimiento de la persona; pero a medida que estos epitafios se hacían más ostentosos, hubo necesidad de estrechar la letra, originándose el carácter gótico como en el sepulcro del último abad monacal Zapila.

Con gran acierto corrige al padre Ramón de Huesca, que afirmaba que el claustro ya estaba construido en 1115, basándose en una donación datada en esa fecha. Precisó que esta donación hace referencia al claustro que los monjes tenían en su convento y que

³⁰ Bertaux (1926).

³¹ Aguado Bleye (1903).

³² Arco Garay (1914); Arco Garay (1918).

ocupaba lo que hoy es la plaza de San Pedro, y no el que se mandó construir décadas después para sí y sus capellanes el rey Ramiro. De todas maneras, comprobamos que todos los autores siguen defendiendo la promoción del rey Monje.

Dedica a los capiteles un examen formal más completo, relacionando las cestas “de tema mitológico” con la escultura del castillo de Loarre y con el monasterio de San Juan de la Peña. Asimismo, dispone que en otro orden de capiteles, puede verse la influencia árabe con su follaje de ramas, hojas y tallos, al cubrirse la cesta de un finísimo y acabado encaje, con modelos también en Loarre. De esta manera, defiende la existencia de trabajadores árabes cautivos o conversos que trabajaron en edificios aragoneses, igual que los reyes cristianos firmaban los documentos con caracteres árabes, se acuñaba moneda con inscripciones árabes y latinas, o se fabricaban muebles y objetos para el culto reuniendo diferentes estilos.

Comenta de manera más detallada de lo que explicó Aynsa el hecho de que la capilla de San Bartolomé en tiempos del rey Ramiro estaba dedicada a San Jorge, y en el siglo XIII, por documentos que relatan exorcismos en dicha capilla, ya se llamaba de San Bartolomé.

Describe con todo detalle los sepulcros del rey Ramiro, Alfonso el Batallador y el abad Zapila, aportando documentación precisa sobre el momento en que se colocaron en la capilla de San Bartolomé. De igual manera, describe todas las capillas que más adelante servirán para establecer un compendio de la construcción de las habitaciones del claustro y sus consecuentes modificaciones de uso. El capitel número 29 lo relaciona con el hecho histórico de la campana de Huesca³³.

Tormo Cervino es de los primeros autores que explica detalladamente la temática de todos y cada uno de los capiteles³⁴.

Lampérez, siguiendo a García Ciprés, defendió la analogía estilística con San Juan de la Peña³⁵. Confirma que el claustro debió construirse bajo el auspicio de Ramiro II a finales de la primera mitad del siglo XII, según el estilo tolosano, y que la capilla de San

³³ García Ciprés (1916). El capitel núm. 22 lo atribuye a una influencia árabe de los obreros que trabajaban en los monasterios posteriores a la Reconquista. *Cf.* Tormo Cervino (1935: 72).

³⁴ Tormo Cervino (1935).

³⁵ Lampérez y Romea (1930:).

Bartolomé sería contemporánea del templo³⁶. Aynsa situaba esta capilla en el siglo XI, pero Balaguer la documenta en el año 1184, ateniéndose al Cartulario y a una fundación por el alma de Alfonso II, pero sin tener en cuenta que seguramente existiría desde antes. Según Aynsa, todas las restantes capillas del claustro también fueron obra del rey Ramiro el Monje. Sin embargo, nuevamente Balaguer lo corrige, desplazando las fechas al siglo XIII, apoyándose en el Cartulario. Asimismo, Balaguer corrige al padre Huesca y a García Ciprés por creer que la advocación anterior de San Bartolomé fue San Jorge, hecho que el autor demuestra ser erróneo.

2.2.2 Federico Balaguer

Sin lugar a dudas, fue Federico Balaguer quien se ocupó con más detenimiento de todos los temas relativos a la historia y al claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. La gran extensión de sus textos, con las variadas informaciones que aporta, me obliga a dedicar este apartado a lo más relevante de su colaboración, dejando para más adelante, en cada uno de los correspondientes apartados, el resto de las aportaciones de tan incansable autor³⁷.

La consideración más importante que se le debe atribuir es que a partir de Balaguer se desliga la promoción del claustro de San Pedro del rey Ramiro II. En cuanto al tiempo de construcción del claustro y su fábrica, Balaguer data todo esto en las últimas décadas del siglo XII. La relación con el monje Deodato, que tuvo la obrería del monasterio entre 1170-1198, y con el piquero Berenguer en 1191 u otro artífice de quienes los monjes reciben importantes donaciones, Bonet de Benasch, le lleva a documentar su datación. Destaca también en el siglo XIII al Maestro Mateo, quien pudo

³⁶ Lampérez y Romea (1930); Aynsa y Yriarte de (1619: 542); Balaguer (1946: 20 y 23); Balaguer (1958: 317-318); Arco Garay (1942: 128). Asimismo, Balaguer (1946: 19); Huesca de (1797: 18); García Ciprés (1916: 360).

³⁷ Balaguer (1946). La mayoría de las referencias a este libro y a los artículos del autor enlazan con las fuentes por él utilizadas; paso a detallarlas: R. Garín, *Liber instrumentorum sancti Petri Veteris*, (Cartulario) Archivo de San Pedro el Viejo, 1287-1290; *Libro de la Obrería*, 1564-1765; *Copia totius originalis processus commissionis aplc. Rendi. Dni. Martín Gilberto Prioris Sancti Petri Veteris civitatis Osce contra Rdos. Dnos. Vicarium et Porcionarios dicte ecclesie Sancti Petri*, siglos XV y XVI, y copias del Vademécum de San Pedro, siglos anteriores; *Memorias de fundaciones, luyciones, fadigas y otros actos de la iglesia de San Pedro el Viejo*, 1586-1844. Cf. Balaguer (1964: 93-98); Balaguer (1989: 87-96); Balaguer (1945: 39-49); Balaguer (1958: 317-328). Rico Camps (2004) da a conocer los trabajos de Balaguer de 1946, hasta entonces ignorado por completo.

-según él- trabajar en el monasterio, y a Vital, maestro hebreo de obras que le hace pensar en el arquitecto judío Vital, hijo de David Abnaden, y que trabajó en la iglesia del monasterio de Sijena. A su vez, defiende la gran popularidad de que gozaba el monasterio benedictino de San Pedro en los siglos XII y XIII, reseñando como donantes a un gran número de nobles aragoneses.

Añade datos sobre la presencia en el monasterio de monjes de procedencia francesa (debido a la adscripción de San Pedro a Saint-Pons-de-Thomières) y recuerda las relaciones entre la Corona de Aragón y el Midi francés durante el siglo XII. Los modelos artísticos se los otorga al maestro de San Juan de la Peña y al de la portada de Santiago de Agüero, intérpretes de talleres errantes de monjes franceses o lombardos.

Describe el claustro, identificando el principio de la lectura iconográfica de los capiteles por el dedicado a Adán y Eva. Afirma que el resto de los capiteles se inspiran en muy variados motivos. Personificación de las virtudes y vicio: la fe, la Piedad, el brioso corcel de la Soberbia, el centauro, la sirena, pájaros, dragones.

Porter dató el claustro según la inscripción situada en un pilar de la galería y con fecha, según él, de 1198, la cual es incorrecta porque no restó el cómputo cristiano, ni observó tampoco la falta de una “C”, cosa que la convierte en 1259. Esto le proporciona para la fecha de la obra un *terminus ante quem* equivocado. Sin embargo, empieza a desligar, igual que hiciera Balaguer, al rey Ramiro de la promoción del claustro. Se acerca más a la segunda mitad del siglo XII, por la imagen de una mitra baja en un par de capiteles, característica del siglo XIII pero también de la segunda mitad del siglo XII.

Adscribe los capiteles de San Pedro al “maestro de San Juan de la Peña”, quien ejecutó, además de la escultura de los respectivos monasterios, estas obras: Sangüesa, portada de la iglesia de Santiago en Agüero y las dos portadas de la iglesia de San Salvador en Egea de los Caballeros. Cree que “se trata de uno de esos escultores arcaizantes de los que España produjo gran cantidad en la época de decadencia”³⁸.

Después de Porter, la historiografía comienza a cuestionarse el término “maestro”, debido a la imposibilidad de que tal cantidad de obras pueda atribuirse a un solo escultor³⁹.

³⁸ Porter (1928); Porter (1965). Cf. Arco Garay (1942: 126).

³⁹ Claustro de San Juan de la Peña, claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, puerta sur de la ermita de Santiago de Agüero, puertas sur y oeste de la iglesia de San Miguel de Biota, puertas norte y oeste de la

3.2.3 De Crozet a Rico

Crozet data las obras del claustro de San Pedro entre 1145 y 1175. Será a partir de sus estudios cuando el periodo histórico relacionado con el rey Ramiro II comienza a desligarse de la fábrica del cenobio de manera definitiva, estableciéndose cronologías diferentes. En otro orden de cosas, su minucioso análisis de los capiteles será una herramienta indispensable en los apartados de este trabajo sobre la disposición originaria de las labras. Es necesario destacar que este autor relacionó por primera vez la iconografía del capitel número 29 con la Reconquista de Huesca⁴⁰.

Crozet y Canellas López establecen las relaciones entre la iconografía y la traza de los capiteles de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo de forma más pormenorizada de lo que se había hecho hasta el momento⁴¹. Canellas aboga por un maestro autónomo para la escultura de San Pedro el Viejo y que sería posterior a San Juan de la Peña, más unido a Uncastillo o a Santa María de Sangüesa a la luz de los rasgos de los apóstoles. Crozet admite un maestro para todas las obras, pero concluye que no se le puede otorgar el apelativo topográfico porque daría a entender que San Juan de la Peña fue la primera obra y seguramente no fue así.

Lacoste contradice la cronología de Crozet y sitúa al “maestro de San Juan de la Peña” entre 1200 y principios del siglo XIII. Amplía su mano a esculturas como las que se encuentran en San Pedro de Soria, uniéndolas a Ejea, San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo. Sostiene además que el maestro de San Juan de la Peña se formó en Santo Domingo de Soria, quien a su vez fue influenciado por Santo Domingo de Silos.

iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros, puertas sur y oeste de la iglesia de San Nicolás de El Frago, puertas norte y sur de la iglesia de San Felices de Uncastillo, parte de las esculturas de la fachada de Santa María de Sangüesa (friso y enjutas del arco), dos capiteles del interior y uno en el Museo de Navarra. Por otro lado, conectando con esto, la historiografía no se ha detenido en las relaciones estilísticas que pudiesen existir entre fábricas provenientes de Saint-Pons y Aragón. Considero, por tanto, que sería beneficioso investigar en los archivos de la biblioteca de Francia, donde me he informado figuran los legajos de Saint-Pons, anteriores a la Revolución francesa. A nivel iconográfico, he localizado unos capiteles procedentes de Saint-Pons en Estados Unidos, Linda Seidel (1972: 57-81) y otros tantos en las reservas del Museo de Cluny en París. Revisten una destacada analogía formal con los capiteles del ciclo cristológico de San Pedro y podrían ayudar con la identificación iconográfica de los originales en el MPH.

⁴⁰ Crozet (1968).

⁴¹ Crozet (1968); Canellas López (1971).

Incluso se permite una asociación, a partir de la túnica de Cristo, con el capitel del Descendimiento con Benedetto Antelami en la catedral de Parma⁴².

Zielinski, siguiendo a Lacoste, establece una afiliación entre Soria y Huesca respecto a los temas foliados y figurativos de los capiteles, y otra con Silos respecto a las escenas historiadas. Con el conjunto de San Pedro de Soria no ve una relación tan directa, pero sí observa que se repiten ciertos temas y diseños en la serie alegórica del claustro de San Pedro. Lo más destacable de su aportación es que advirtió una especie de espejo o contrapunto entre las escenas cristológicas de una parte de la galería del claustro y el resto de carácter diferente, tesis que retomará Rico Camps más adelante⁴³.

Bango no cree que el grupo del que estamos tratando fuera un único taller, como han repetido varios autores anteriores, sino un tipo de estandarización estilística entre sus creadores⁴⁴.

Melero dividió la autoría de las obras en tres talleres: el de Biota⁴⁵, el de San Juan de la Peña y el de San Pedro el Viejo. Éste último estaría dirigido por un escultor que estableció un obrador independiente cercano al círculo de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros y a San Juan de la Peña. La autora planteó incluso la pregunta de si hubo contacto directo de Huesca con el foco artístico de Zaragoza-Tudela, grupo que a su vez influyó en San Juan de la Peña y Biota. En conclusión, la cronología de nuestra obra la situó entre 1195 y principios del siglo XIII.

Cuestionó, además, si el trabajo en el claustro lo ejecutaron escultores que seguían una misma línea formal o si se sucedieron diversas manos en el tiempo. Al analizar el conjunto de esculturas atribuidas al “maestro” imaginado por Porter, abrió nuevas vías de estudio. Partió de diferencias formales para concluir que, lo que se ha denominado como “maestro de San Juan de la Peña”, se trataría de “un grupo de escultores con sus correspondientes talleres que siguen un modelo formal similar acercándose a éste más o

⁴² Lacoste (1979).

⁴³ Zielinski (1981).

⁴⁴ Bango Torviso (1992).

⁴⁵ Biota: puerta sur de San Miguel de Biota y luego le siguen otros escultores en la puerta oeste, en la ermita de Agüero, San Nicolás de El Frago, Ejea de los Caballeros, Uncastillo y capiteles interiores y enjutas en Sangüesa. San Juan de la Peña: el resto de Sangüesa.

menos según su habilidad, capacidad, personalidad, etc”, tal como había insinuado Bango⁴⁶.

Yarza acepta las mismas fechas que Lacoste. Considera que los obradores de San Pedro serían más bien una “escuela de escultores del círculo de San Juan de la Peña”, en la línea de Melero y Bango. Una suerte de “estilo” muy expandido en Aragón y que llega a Navarra, pero son tantas y en realidad tan variadas obras que, a su juicio, se puede hablar mejor de una escuela que de un maestro. En muchas de sus características formales se descubre un taller con tendencia al bajo relieve, de manera que, surgiendo la forma nítidamente del fondo, los detalles anatómicos o de vestimenta están apenas dibujados o grabados. Las cabezas grandes tienen rasgos muy característicos, de ojos desmesuradamente abultados, como si el escultor contara con que su tosca labor fuera a ser terminada por un pintor que aclara lo que él había dejado sugerido sin terminar. Considera que la temática de la escuela es variada, pero con cierta complacencia en reiterar algunos motivos. El carácter moralizante no siempre se ve claro y la técnica se podría situar en un nivel mediano⁴⁷.

Rico recoge la clasificación de Melero y data el claustro de San Pedro entre 1191 y 1204, aportando como nueva metodología el minucioso examen de las inscripciones funerarias distribuidas por todo el claustro, corrigiendo lo que habían iniciado Bertaux y Porter⁴⁸.

En lo que se refiere a la iconografía, retoma el tema de la Reconquista de Huesca como tema de algunos capiteles, tal como puntualizó Crozet⁴⁹. A su vez, dedica reflexiones completísimas al sentido pascual y funerario del programa iconográfico del claustro. Revisa a Balaguer desglosando diferentes datos históricos publicados por ese autor, a lo que suma sus propias conclusiones.

Con todo lo dicho hasta aquí, puede decirse que está todo por acabar de definir en lo que respecta a la cronología del claustro, a la iconografía de sus capiteles, al mensaje

⁴⁶ Melero Moneo (1995). No aceptó una continuidad estilística desde Santo Domingo de Silos hasta San Pedro el Viejo pasando por Soria. Respecto a Biota, habría una semejanza en los rasgos de los personajes femeninos, pero lejana.

⁴⁷ Yarza Luaces (2000); Yarza Luaces et al. (2003).

⁴⁸ Rico Camps (2004).

⁴⁹ Es importante señalar que este capitel también ha sido identificado con la historia de Constantino por H. Asano, “Los capiteles del Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca”, *Diario de Historia del Arte*, 45, 2, (Japón, 1996), p. 121-137, según García Lloret (2008: 41-52).

simbólico de las imágenes de los capiteles, a la promoción y a la autoría del mismo, y a las diferentes fases constructivas. Una pauta a seguir puede ser la marcada por Balaguer, Crozet, Melero y Rico.

A pesar de que todavía necesitan realizarse muchas precisiones, se conocen bastante mejor los temas que en el presente trabajo se tratarán de agrupar de manera más ordenada. De todas formas, existe un notable desequilibrio entre los estudios demasiado repetitivos sobre el estilo de los capiteles claustrales y los trabajos dedicados a la restauración, y a partir de ésta, a la interpretación funcional del espacio claustral y al significado iconográfico de los capiteles. Por lo demás, siguen sujetos a debate diversos problemas relevantes como la motivación de los promotores al diseñar el claustro, así como el contexto histórico, social, religioso o litúrgico de su decoración y disposición.

PRIMERA PARTE

3. APUNTES HISTÓRICO-CONSTRUCTIVOS

*Dura legge d'Amor, ma benché obliqua
servar conviensi, però ch'ella aggiunge
di cielo in terra, universale, antiqua,*

Francesco Petrarca

3.1. San Pedro *el Viejo* de Huesca: la iglesia anterior a la Reconquista de Huesca (1096)

El espacio que hoy en día ocupa San Pedro el Viejo de Huesca parece pertenecer a uno de los núcleos importantes de Huesca, una ciudad de origen ibérico⁵⁰. Más tarde, la ciudad se convierte con la romanización en un centro influyente dentro del ámbito regional⁵¹. Aproximadamente desde el siglo VI la urbe estuvo dotada de un obispado, tal como certifican las primeras suscripciones a los concilios de Toledo a partir del año 527⁵². Desde el año 714, Huesca se encontraba bajo dominio musulmán con la catedral convertida en mezquita⁵³.

Sobre el origen de San Pedro lo desconocemos prácticamente todo. Únicamente contamos con un documento de 1097, redactado pocos meses después de la conquista cristiana de Huesca, en que el obispo de Jaca-Huesca hace donación de “la antigua iglesia de San Pedro” (*illam ecclesiam antiquam sancti Petri*) al abad Frotardo del

⁵⁰Durante la construcción en el siglo XVII de una nueva capilla al noroeste del templo actual se encontraron numerosos testimonios de una población antigua (**il. 222**); *vid.* Andrés de Uztarroz (1644: capítulos XI-XII).

⁵¹ En 1985 el equipo de Turmo Arnal, dentro del convenio suscrito entre la Diputación General de Aragón y el Ayuntamiento de Huesca, realizó excavaciones arqueológicas en la parte correspondiente a la mesa de altar del retablo barroco en la capilla de los Santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro (**ap. 1:6**). Se planteó la conveniencia de realizar en esta porción de tierra un sondeo, dado que, según las fuentes escritas de Aynsa y el padre Ramón de Huesca, indicaban elementos de adscripción romana. En el segundo nivel de tierra se encontraron cerámica sigilata decorada con motivos geométricos y círculos concéntricos, junto a restos de estuco rojo, tégulas, cerámica, y restos de huesos humanos, dos colmillos de jabalí, algo de escoria de fundición y algún fragmento de vidrio (**il. 223**); Turmo Arnal (1991: 198).

⁵² *Vid.* Balaguer (1944); Aldea Vaquero (1972: 1107); Laliena Corbera (1996: 162).

⁵³ Para la catedral de Huesca convertida en mezquita, *vid.* Carrero Santamaría (2005).

monasterio de Saint-Pons de Thomières⁵⁴. Existía, por consiguiente, una iglesia anterior a la románica, fuese de fundación visigoda o mozárabe. No sabemos nada más, excepto la constatación de que la iglesia heredada tenía cementerio y baptisterio (*illam antiquam ecclesiam de civitate Oscam, cum toto sue iure scilicet cimiterium et baptisterium, sicut umquam illa ecclesia melius habuit aut in antea Deo donante habebit*)⁵⁵. En tiempos musulmanes, en esta iglesia se permitió a los cristianos continuar con su culto, recibir los Sacramentos y celebrar los Divinos Oficios (*sola Moabitarum tempore christianis in illa regione remanserat omnino liberum servari decernimus*). Y que en fueron enterrados los cristianos de Huesca antes de la reconquista: *Cimiterium quoque, quod penes eandem ecclesiam prioribus temporibus christianis et tempore donationis fuisse et adhuc esse cognoscitur;...ut eorum qui illic sepelliri deliberaverint devotioni et extreme voluntati nullus obsistat*⁵⁶.

Hoy en día, en el ángulo noreste del claustro, lindando con la iglesia, podemos contemplar la llamada capilla de San Bartolomé (mencionada con esta dedicación por primera vez en 1184⁵⁷), una pequeña aula de dos tramos cubiertos con bóveda de cañón reforzada con arcos fajones y estrecho ábside rectangular, que podría tratarse de la iglesia (o parte de ella) documentada en 1097 (**ap. 1: 10; il. 76, 78, 84**). Esta estructura

⁵⁴ Garín (1287: fol. 1), ed. Ubieto Arteta (1971: 241-243). A la iglesia de San Pedro también se la denomina “antigua” en la bula de Pascual II (1107) de confirmación de la donación del monasterio a Saint-Pons-de-Thomières; Garín (1287: fol. 1, 1v), en Huesca (1797: 425). Me gustaría apuntar que los documentos del Cartulario de San Pedro, al cual nos remitiremos en estas páginas, y sobre todo las bulas papales u otros diplomas sobre jurisdicciones territoriales, deben estar siempre sujetos a la crítica en ese ámbito de las falsificaciones que expertas manos realizaban a partir del siglo XII con el fin de asegurar las sentencias en complejos pleitos eclesiásticos; cf. Buesa Conde (1978: 20).

⁵⁵ Garín (1287: fol. 1).

⁵⁶ Garín (1287: fol. 1, 1v). De uno a otro, los cronistas de época moderna se repiten al mencionar la categoría venerable de que gozó siempre la antigua iglesia de San Pedro, a la que asocian con las vírgenes Nunilo y Alodia. Como es bien sabio por el minucioso relato de San Eulogio, en el año 851 se produjo el martirio de dichas hermanas en *Adosca*, lugar próximo a la ciudad de Huesca, si identificamos el topónimo con la actual Adahuesca. En el año 860 se trasladaron sus restos de Huesca a Leyre. No obstante, durante unos años estuvieron resguardadas en una iglesia de la ciudad oscense y la única que pudo ser fue San Pedro, porque fue la única que mantuvo el culto cristiano durante la dominación musulmana; San Eulogio (1959: L.2 cap. 7); Aynsa y Yriarte de (1619: III, 536); Huesca de (1797: 463). Asimismo, se dice que San Pedro el Viejo poseía desde el siglo X, entre otras, reliquias de los apóstoles Pedro y Pablo, y de San Juan Bautista; en el acta de consagración del nuevo retablo en 1240 por el obispo Don Pedro de Tarragona figuran: *reliquias Sancte, Mariae et sanctorum Petri et Pauli, et S. Joannis Baptistae*; Aynsa y Yriarte de (1619: 540). Se descubrieron en el reconditorio del antiguo retablo cuando se retiró para colocar el nuevo en 1240; Aynsa y Yriarte (1619: 540); García Ciprés (1916: 346).

⁵⁷ Garín (1287: fol. 67), en Balaguer (1945a: 40).

no ha sido nunca estudiada, pero, por su aparejo de grandes sillares (muy distinto del de la iglesia) y la decoración vegetal, muy rudimentaria, de sus dos capiteles (**il. 83**), se diría próxima, cronológicamente, a las criptas de San Salvador de Leyre o de San Antolín en la catedral de Palencia, asociadas ambas a Sancho el Mayor de Navarra, del primer tercio del siglo XI⁵⁸. Si fue la nave de una pequeña iglesia que tuvo un ábside rectangular, y era sólo eso o era una cosa más amplia, no lo sabemos ni lo podremos comprobar sin excavaciones.

Desde las campañas bélicas de reconquista del rey Sancho Ramírez a finales del siglo XI, el reino aragonés mantuvo la voluntad desde sus inicios de reafirmarse como monarquía. Fue así que se vinculó al Papado y a los monjes cluniacenses, quienes introdujeron la regla de San Benito en Aragón e instauraron la reforma litúrgica⁵⁹. Asimismo, el Papa Gregorio VII en 1073 le concede al rey Sancho Ramírez (*Sancio Ramiro regis*) todas las tierras que pudiera conquistar a los musulmanes⁶⁰.

En relación a la historia de San Pedro, es importante apuntar que el rey Sancho Ramírez estrechó lazos entre sus territorios y una importante abadía benedictina cercana a Narbona. De esta manera, en 1093 entrega a su hijo Ramiro a la Abadía de Saint-Pons-de-Thomières, junto con las dotaciones de tierras correspondientes, para que fuera instruido como parte de su formación religiosa por monjes destacados, en esa época como fueron los abades Gaufredo y Frotardo⁶¹. A su vez, el rey Sancho Ramírez decretó donar todas las iglesias de las ciudades de Tudela y Tortosa, y la capilla real en el Palacio de la Zuda de Huesca al monasterio de Saint-Pons en el momento en que dichas tierras fuesen liberadas del dominio musulmán. Asimismo, en ese mismo acuerdo promete la mezquita mayor de Huesca al monasterio de Montearagón⁶².

Se desconoce la razón que llevó al rey a conducir al jovencísimo infante a un ingreso eclesiástico, y a elegir además el lejano monasterio y no alguno de los centros de sus propios dominios. En este caso, casi con toda seguridad, la elección hubiera recaído en San Juan de la Peña, centro predilecto y panteón de la familia que además

⁵⁸ Cf. Íñiguez Almech (1970); Martínez de Aguirre (2005).

⁵⁹ Vid. Kehr (1946).

⁶⁰ Garín (1287: fol. 183v).

⁶¹ Garín (1287: fol. 1v, 2); Las iglesias cedidas a Saint-Pons fueron San Urbez, Santa Cilia, Panzano, Morrano, Bastaras y Yaso, y la de Arguedas en Navarra.

⁶² Garín (1287: fol. 1v, 2); Aynsa y Yriarte de (1619: III, 537); Huesca (1797: 19); Balaguer (1946: 7).

ofrecía, entre otros elementos favorables, su cercanía a las población regia de Jaca y el hecho de ser escenario de frecuentes visitas del soberano, quien, por lo menos, tenía por costumbre acudir a pasar los tiempos cuaresmales entre sus paredes. Se considera que esta entrega la hacía Sancho Ramírez como sacrificio propiciatorio para lograr el favor divino ante su empresa más inmediata importante, la conquista de Huesca. Se piensa que la base fundamental de esta decisión radicó en la figura del abad Frotardo. Es más que probable que con este paso el monarca buscara sobre todo una adecuada y elevada formación para su hijo, que le pudiera, quizás, llevar a ocupar en el futuro los más altos puestos de la Iglesia en sus dominios. El abad Frotardo es una personalidad clave en las reformas emprendidas en el último tercio del siglo XI en los dominios de Sancho Ramírez⁶³. Este monje fue “el verdadero director de la política eclesiástica de Aragón”, quien en 1089 había conseguido la bula *Iusta Fidelium* por la que la Santa Sede tomaba bajo su protección al propio rey navarro-aragonés y a sus reinos, a cambio de mantener su autoridad en la elección de abades y obispos⁶⁴.

3.2 La refundación de San Pedro en tiempos de Pedro I (1094-1104)

En medio de estos hechos, el rey Sancho muere y le sucede su hijo Pedro I, quien recupera Huesca el 27 de noviembre de 1096. Además de retomar las campañas bélicas de su padre, Pedro I mantuvo la promesa de su padre Sancho Ramírez de donarle a Saint-Pons la capilla del Palacio de la Azuda y a Montearagón la mezquita mayor. Pero entonces surgió un grave inconveniente: el obispo de Jaca deseaba para cátedra episcopal la mezquita mayor, pero como ésta había sido prometida anteriormente al abad de Montearagón, fue preciso darle a cambio al abad de Montearagón la capilla de la Azuda, que había sido prometida por su parte a Saint-Pons. Finalmente, con una gran habilidad política, Pedro I acabó encontrando una solución a este desorden, donando la parroquia de San Pedro al monasterio de Saint-Pons. Es así que el 16 de diciembre de 1096 el rey pudo presidir la donación de la parroquia de San Pedro de Huesca al nuevo

⁶³ Vid. Lapeña Paúl (2008).

⁶⁴ Frotardo realizó misiones importantes de parte del rey Sancho ante el Papa Urbano II. En una carta se advierten las buenas relaciones del prelado con el monarca, a quien llama su “amigo”; Kehr (1946: 127-128 y 139). Vid. Bène (1875).

abad Poncio del monasterio francés de Saint-Pons-de-Thomières. El diploma reza así: *Anno incarnationis ingressus est inuectissimus rex Petrus in Oscam ciuitatem [...] a die ille usque ad se(xt)um decimum diem kalendas ianuarii [...] abbas sancti Poncii [...] in manum Frotardi memorie Abbatis[...] et monachi eius haberent illam ecclesiam antiquam sancti Petri cum omnibus ad se pertinentibus [...] quod factum est*⁶⁵.

En el año 1097, unos meses después de que Pedro I entrara victorioso en Huesca, el rey hace donación de la huerta de Florén al ya priorato de San Pedro: *illam almoniam cum vinea ubi pater meus sedebat* -el rey Sancho- *quando accepit ultimam egritudinem*, en alusión a la herida de muerte que había recibido durante el asedio de Huesca⁶⁶. Este donativo de una finca con viña al nuevo monasterio podría tener un significado simbólico con el que Pedro I querría conjurar o santificar de algún modo una tierra maldecida por haber sido regada por sangre de un rey con la merced y veneración otorgada al santo apóstol Pedro, sin dejar de recordar que era homónimo suyo⁶⁷. La intervención real en todo lo relacionado con el monasterio respondía, por un lado, a un impulso de devoción personal, encomendándose al santo para salir victorioso de las futuras campañas contra los musulmanes, ya que el rey ofrece la *elemosinam* de Florén al monasterio *pro remedio anime* (es decir, para que se le perdonen sus pecados) y para que Dios consiga salvar *omnibus mundis* del enemigo musulmán; también, por otro lado, esos hechos se enmarcaban de lleno en toda su estrategia geopolítica, confiando en los benedictinos para llevar a cabo la recristianización y repoblación de la ciudad.

Tras la donación a Saint-Pons, San Pedro empezó a formar parte del gran entramado político y religioso de la Orden cluniacense, hecho que contribuiría en gran medida a convertirlo en un importante monasterio de esta parte de la Península Ibérica, tan convulsionada antes y después de la Reconquista.

Por otra parte, cabe señalar que la política internacional de Pedro I estuvo encaminada a favorecer las relaciones con Inglaterra, acercándose a Aquitania, y a seguir obteniendo el beneplácito de Roma, como puede verse en la intención de sus dos matrimonios. Pedro había casado con Inés, hija del duque de Aquitania, Guillermo VII,

⁶⁵ Garín (1287: fol. 1).

⁶⁶ Garín (1287: fol. 2, 2v), ed. Ubieta Arteta (1971: 256-258).

⁶⁷ Estos hechos fueron siempre muy recordados por la población y la tradición oscense, razón que no debemos olvidar cuando más adelante lleguemos a la interpretación de los capiteles del claustro.

la cual muere en 1097. En esas fechas se documenta que el monarca hacía una donación a Saint-Pons, de quien ya sabemos que dependía San Pedro, por el alma de su esposa. Después casa con Berta, relacionada con los condes de Saboya, leales a Roma, y cuya madre era hija del duque de Aquitania, anterior suegro de Pedro I⁶⁸.

Después de que el abad Frotardo de Saint-Pons-de-Thomières tomase posesión de aquella pequeña iglesia prerrománica de San Pedro, sabemos que ya en mayo de 1097 (el mismo mes de la donación del rey Pedro) estaban allí instalados algunos monjes de Saint-Pons y que el abad Frotardo donaba al monasterio oscense aquellas iglesias que el rey Sancho le había otorgado al entregarle a su hijo Ramiro, con las pertinencias y capellanías que tenían esas iglesias, además de proveer de vestimentas a los monjes⁶⁹. Al frente del nuevo monasterio, el abad Frotardo puso al prior Berengarius y monjes benedictinos de la abadía de Saint-Pons, según se lee en la *parcina* que censaron “tres años después de que se venció a Almozaben”⁷⁰. En esta misma línea, y en virtud de la donación a Saint-Pons, monjes franceses, junto a religiosos hispanos y canónigos seculares, serán encomendados a realizar las tareas del “monacato repoblador”, fundamental para el mantenimiento de la vida cristiana y la organización de la Iglesia local en esas primeras etapas de la Reconquista⁷¹. La gran empresa que esta misión suponía demuestra que no fue gratuito que “aqueste rey don Pedro, valiente, bueno e fizo muytas batallas con moros et toda vegada vinçió aquellos, diera todo quanto pudo aver de oro e de plata a monesterios e caballeros”⁷². El Cartulario de San Pedro también nos documenta muchas tierras que pasaron de manos musulmanas a propiedad del monasterio por orden real, como por ejemplo ocurre con las que en 1097 el abad cede a *Sancios Ramon propter servicia qui fescisti*, especificando que habían pertenecido a Ibn Abdelutra; o como el mismo *abbas Galindo pro remedio anima mea dono et offero a*

⁶⁸ Cf. Laliena Corbera (1996: 181). Apunto esta serie de particularidades históricas que creo de interés por los vínculos indirectos de los cuales San Pedro pudo beneficiarse en esos momentos.

⁶⁹ Garín (1287: fol. 2).

⁷⁰ *Parcina*: documento que informa al obispo sobre la cantidad de clérigos que se sustentan en un monasterio; Garín (1287: fol. 5). A continuación cito a algunos de los monjes franceses que documentamos en esta época: Guillermo Biterriense, Godofre, Richer, Pedro de Montpesler; Garín (1287: fol. 116).

⁷¹ Sánchez Herrero (1993: 113).

⁷² *Crónica de San Juan de la Peña* (18), ed. Orcástegui Gros (1986: 458).

sancti Petri vetulo iuxta vinea que el mismo *rex Petrus* le había regalado y que había pertenecido a *Ibu Pisan*⁷³.

Recordemos que, al igual que su padre Sancho, el rey Pedro profesaba lealtad a Roma, por lo que es lógico entender su destacado empeño en recristianizar las tierras aragonesas bajo la importante autoridad de Cluny. El hecho de que el rey Pedro aplicara rentas considerables al servicio de los abades, y en nuestro caso al prior de San Pedro, que ostentaba el título de monje de Saint-Pons-de-Thomières, significa que estaba apoyando la autoridad incuestionable del prior para nombrar, proveer, dar y quitar a su beneplácito capellanes y capellanías, sin que el obispado de Huesca tuviese autoridad sobre ellas, así como para corregir y castigar a sus clérigos sin intervención del obispo⁷⁴. A través de la documentación recogida en el Cartulario se constata que las actuaciones del monasterio no se limitaban a su misión espiritual, sino que éste ejercía como verdadero señor feudal.

Después de varias peticiones, el obispo *Stephanus*, con quien tantas discusiones entabló el abad de San Pedro por conflictos jurisdiccionales, había conseguido que el rey convirtiera la mezquita en catedral el 5 de abril de 1097, obteniendo excelentes legados en su circunscripción⁷⁵. Sin embargo, San Pedro retenía un gran poder que poco a poco irá permitiéndole convertirse en un destacado monasterio de la capital del reino aragonés, y es por ello que el abad no tardó en denominarlo “el Viejo”, para distinguir a su monasterio de la Catedral de Huesca, a pesar de los esfuerzos que hizo el obispo para que desapareciera esta denominación de “viejo” y no otorgarle dicha categoría⁷⁶.

Para entonces, la ciudad debía ser un extraño universo que se recuperaba lentamente de la dureza del asedio, en el que se entremezclaban repobladores y guerreros feudales con los clérigos francos y aragoneses, y los primeros pobladores montañeses y ultrapirenaicos, o los musulmanes con un pequeño grupo de judíos, desplazados a arrabales en vías de construcción⁷⁷.

⁷³ Garín (1287: fols. 5v, 57).

⁷⁴ Aynsa (1619: T. III, 536).

⁷⁵ Duran Gudiol (1969: 89-91); Buesa Conde (1982: 184-185).

⁷⁶ García Ciprés (1916: 339).

⁷⁷ Sobre la historia de la ciudad de Huesca en los meses después de la Reconquista, *vid.* Laliena Corbera (1996: 153-177).

Si nos vamos al Cartulario empezamos a encontrar los primeros cargos de un monasterio organizado, donde he identificado una serie de *operarii* y dignidades que nunca antes habían sido mencionadas. En 1097 figura *Salvus operarius*, cuando también se documentan al *abbas Berengarius* y del *prior Galindos* (en aquellas épocas, los diplomas se refieren al abad como el monje con autoridad local y al prior como el monje procedente de Francia). *Salvus operarius* aparece un año después junto al *prior Guillelmus*, quien a su vez, comparece en 1099 junto al *operarius Rudolf*. Hasta 1104 documentamos a *Salvus* en San Pedro, en este caso junto al siguiente prior, *Poncius*. Los manuscritos del Cartulario, en estos casos, no nos ofrecen más datos que el testimonio de estas personas en ciertas donaciones o contratos comerciales entre el monasterio y ciudadanos de Huesca. De todas maneras, de esto se desprende que, junto al nombre del prior, siempre se distinguía a los *operarii* del monasterio, acompañados del sacristán, cargo que administraba los bienes del cenobio.

Otro dato interesante y que resulta curioso es comprobar que *Berengarius*, que era *abbas* en 1097, será prior en 1107; *Galindo*, quien era *prior* en 1097, será *abbas* en 1112, pareciendo que los puestos se intercalan según las edades o años en el cargo⁷⁸.

3.3 Los primeros años del monasterio

En este nuevo siglo, encontramos en el Cartulario del monasterio una destacada cantidad de diplomas de donación que los fieles de Huesca otorgaban al monasterio para que los monjes y canónigos rezaran por sus almas o las encomendaran. Uno de tantos ejemplos podemos comprobarlo en el territorio y parte del molino que entrega *Barbatorta* al *altare sancti Petri vetuli* para que le salve de sus pecados⁷⁹. De igual modo, entre 1104 y 1109 los dominios de San Pedro se enriquecen con el arrendamiento de los territorios que se iban adquiriendo, según leemos en muchas transacciones entre los ciudadanos de Huesca y el prior Poncio, quien firma varios documentos en que dona diversos campos para que sean cultivados a cambio de *mensae*⁸⁰.

Es de entender que, en aquel entonces, los monjes de San Ponce estaban muy implicados en la dirección del cenobio de San Pedro, ostentando la autoridad

⁷⁸ Garín (1287: fol. 5; doc. n° 4, 7, 8).

⁷⁹ Garín (1287: fol. 5).

⁸⁰ Impuestos que se entregarán a la *mesa* de San Pedro; Garín (1287: fol. 5, 57, 68, 68v, 75v).

eclesiástica, económica y jurídica para con los fieles, monjes y canónigos oscenses. Las relaciones entre el monasterio y el obispado parece ser que no eran muy cordiales. En 1107 el Papa Pascual II se vio obligado a promulgar una bula de confirmación al prior Pedro, sucesor de Frotardo, sobre la autoridad que ejercía Saint-Pons en San Pedro, y la causa inmediata habrán sido las disputas jurisdiccionales entre el obispo y el prior, que ahora empezaban y no terminarían hasta que San Pedro se secularizó en el siglo XV⁸¹. El Papa ordena: *Quicquid preterea iuris quicquid possessionis eadem ecclesia donationis tempore posidebat quicquid postea acquisitum est vel futuris temporibus per Dei gratiam iuste adquiri contigerit integrum et quietum perpetuo servare precipimus tam a te quam a tuis succesoribus regulariter substituendis ad honorem Dei et Tomerensis Cenobii regendum ac disponendum. Sec episcopo vel clericis liceat que ad ius prefate ecclesie pertinent aut negatione chrismatis, aut aliis dolosis ocasionibus impedire. Si quis autem quod ábsit huic nostro decreto contraire temptaverit honoris et officii sui periculum patiatur nisi presumptionem suam digna satisfaccione correxerit*⁸². Tal como leemos, la disputa no estaba falta de gravedad, ya que los cada vez más numerosos territorios que debería estar adquiriendo el monasterio de San Pedro llevaron a un receloso obispo a intentar prohibir que los canónigos celebraran ciertos sacramentos en el monasterio, negándoles el óleo sagrado o realizando actuaciones desleales contra los monjes y el prior.

En el Cartulario se encuentran documentos que nos llevan a pensar en un monasterio que crecía cada vez más en la década de 1110. En 1112 y 1113 sabemos que *Guarcia* y su esposa dan un campo al monasterio *sancti Petri Antique*, y en 1114 y 1115 otras tierras que tenían en Barbastro. En 1113 el abad Berengario le compra unas casas a *Horti Hortiz* con unos antiguos baños. En 1115, *Anineta*, hermana del abad *Gualidonis - Galindo-*, ofrece a la iglesia *antique sancti Petri* un campo por el alma de su hermano; *Ato Gabinz de Tena* entrega un territorio a San Pedro por el alma de su mujer; *Sancio Ennecones* da a San Pedro unas casas en *Osce*. En 1118 *Eneco Sanz Lavez*, uno de esos

⁸¹ Cf. Rico Camps (2004: 76), quien resigue estos problemas a partir de los años setenta del siglo XII entre los obispos oscenses y las grandes abadías de patronato regio (con Montearagón y San Juan de la Peña como principales protagonistas), a las que se sumaron en esa época las órdenes militares. Entre las reclamaciones encontramos “la obligación de los abades y priores con iglesias en el obispado a asumir la autoridad episcopal, por lo menos *in spiritualibus* y en asuntos tan importantes como la *cura animarum*”.

⁸² Garín (1287: fol. 1, 1v).

milites a quien Pedro I premió con territorios, determina unas *mensae a sancti Petro antique de Osce* por salvarse de los árabes⁸³.

Por los datos que tenemos no parece que hacia 1115 se estuviese aún construyendo ningún edificio relevante. Sin embargo, podríamos intuir que en los primeros años del siglo XII en el monasterio se habrían edificado al menos las construcciones imprescindibles para la habitación del prior, el abad y los monjes. En el año 1115, *Garcia Dato* hizo donación de ciertas heredades que tenía en Barbastro y en Piraces a la *ecclesie antique sancti Petri Osce*, y también a *Berengari Priori et monachis eiusdem ecclesie senioribus durmientes*⁸⁴.

3.4 La construcción de la iglesia románica y el retiro de Ramiro II (1134-1137 / 1157)

Al infante Ramiro se lo sitúa en Saint-Pons-de-Thomières hasta 1130⁸⁵. A partir de entonces se tiene constancia de que se hallaba en San Pedro⁸⁶. En 1134 es proclamado rey a raíz de la muerte de su hermano Alfonso I, sucediéndole Gaufredo como obispo de Roda⁸⁷. El nuevo rey tuvo que resolver su legitimidad real con la nobleza oscense, que proponía otro candidato⁸⁸, comandada por el clero secular, cuya lucha ya tradicional con los poderosos monasterios venía siendo uno de los más graves problemas a que tenían que hacer frente el Papa y los reyes de Aragón. No obstante dos de los obispos del

⁸³ Garín (1287: fol. 115v, 119v, 143, 156v, 159,178).

⁸⁴ Garín (1287: fol. 5, 101).

⁸⁵ Esto lo sabemos por un documento de 1130 que nos explica que Raimundo Geraldo de Huesca se disputaba una heredad que le había sido donada por Alfonso I, contra García, obispo de Zaragoza. Ramiro firma y ratifica el territorio para Geraldo. Suponemos que este documento fue firmado en Huesca; Garín (1287: fol. 101).

⁸⁶ Garín (1287: fols. 101r, 147r), en Balaguer (1945c: 328-330). Por otro lado, hay que tener en cuenta que Aynsa y Yriarte (1619: III, 537) se equivoca en las dataciones de estos hechos, y que el padre Huesca (1797: 17-18) lo rectificará (la fecha de la muerte de Alfonso y del ascenso de Ramiro al trono se recoge en un documento del Cartulario de San Pedro el Viejo; Garín (1287: fol. 174). Además, la *Historia de San Juan de la Peña* de Zurita afirma que el rey Ramiro mandó que sus capellanes fuesen beneficiados de la iglesia de San Pedro, y que dijese el Oficio divino según la costumbre de los monjes de San Benito en 1133; Huesca de (1797: 18). Se tiene constancia de que los monjes de San Pedro se titulan muchas veces “de San Ponce”, de aquí nació la equivocación de algunas crónicas medievales de suponer a Ramiro en el monasterio narbonense hacia 1130. Asimismo, existen documentos que abarcan desde 1130 a 1134 firmados por el futuro rey que inevitablemente debieron redactarse en Huesca; *vid.* Balaguer (1945).

⁸⁷ En 1134 ya encontramos un documento en que Ramiro firma: *Signum rex ranimiris*; Garín (1287: fols. 174r).

⁸⁸ Balaguer (1947); Balaguer (1951).

momento favorecieron su causa, el de Roda (un monje de Saint-Pons llamado Gaufredo), que residió junto a Ramiro en San Pedro como se ve en muchos documentos, y también el obispo de Huesca, Dodo, antiguo abad de San Juan de la Peña. El obispo de Pamplona, antiguo canónigo de la catedral de Huesca, Sancho Larrosa estuvo en contra⁸⁹.

Pero en 1135 quedó demostrada su capacidad como gobernante acometiendo la represión de los nobles traidores, ayudado por su íntimo grupo de colaboradores procedentes del monasterio de Saint-Pons-de-Thomières⁹⁰. A pesar de ello, consta que Ramiro fue benevolente con las familias de los nobles y clérigos traidores, ya que, por ejemplo dio a muchas de las viudas nobles y a la familia Azlor (documentada), un privilegio de una ración de pan y vino perpetua en la iglesia de San Pedro⁹¹.

El 13 de noviembre de 1135 en la catedral de Jaca se Casó con Inés de Poitou, hermana de Guillermo X, conde de Poitiers y duque de Aquitania⁹²; el rey declararía: “tomé esposa no por deseo de la carne sino por la restauración de la sangre y de la estirpe”⁹³. En 1137, con la descendencia asegurada, deja el reino a Ramón Berenguer IV, con quien había prometido a su hija Petronila.

El rey Ramiro II conservó su dignidad real pero tuvo escasas intervenciones políticas. Se incorporó al mundo monástico instalándose en San Pedro en 1137, combinando su estancia en este monasterio con viajes por los cenobios que gobernaba, ya que mantuvo su poder sobre los monasterios, tal como leemos en su carta de sucesión y donación de tierras, cuando decide casar a su hija Petronila con Ramón Berenguer IV, entregándole el trono: *Tamen retineo mihi regale dominium super omnes ecclesias regni mei, super monasterium scilicet*⁹⁴. A través de los documentos comprobamos que el “rey monje”, a pesar de no ejercer como rey, siguió intercediendo ante el Papa y protegiendo con gran interés las potestades de San Pedro sobre el obispado de Huesca.

⁸⁹ Balaguer (1945a: 16); *vid.* Balaguer (1961).

⁹⁰ La hazaña de Ramiro II ha llegado de la mano de la leyenda de la famosa “campana de Huesca”, cuya realidad y dimensión histórica han sido puestas de manifiesto por Antonio Ubieta, según la crónica de San Juan de la Peña; *cf.* Sesma Muñoz (2000: 36), Laliena Corbera (2000).

⁹¹ Aynsa (1619: 81).

⁹² Ronchi (1866: 34).

⁹³ Iradiel Murugarren (1989: 319).

⁹⁴ Aynsa (1619: 84). Quadrado (1844: 464); Marteles López (1988: 381-485). *Vid.* Lapeña Paúl (2008: 83, 145).

En 1142 redactó una carta de donación y concordia afirmando la legitimidad de San Pedro frente al obispo de Huesca como institución que defendía la fe de sus antepasados⁹⁵. El Cartulario nuevamente nos informa sobre el privilegio que en 1144 otorgó el Papa Urbano (*Urbanus episcopus petrus*) para que San Pedro quedara libre de cualquier poder que no fuera el de Roma⁹⁶. El prior de San Ponce, Raymundo, firmando él y el rey monje, había escrito al Papa para que éste ratificara que San Pedro estaba bajo la protección de Roma. El Papa les concede la petición otorgándoles privilegio, el cual les autoriza a que toda cosa que posea el monasterio será de él mismo, detallando todas las posesiones que tenía San Pedro y que pertenecían a Saint-Pons. Este detalle nos lleva a pensar que las disputas por entonces con el obispo repetían las circunstancias de épocas anteriores sobre jurisdicciones y autoridades eclesiásticas. En 1159 el obispo Adriano, además de repetir la carta de privilegio y enumerar las posesiones que habían aumentado respecto a la carta anterior, ordena que a ningún obispo le sea permitido excomulgar a fraile alguno que sea acogido en la Iglesia romana⁹⁷. Estas epístolas eclesiásticas darían a entender que el infante Ramiro constantemente reafirmaba las bases de la gran autoridad eclesiástica que otorgaba a San Pedro.

Y con esto “se recogió en la iglesia de San Pedro, donde residió lo demás de su vida [1137-1157], para lo cual mandó labrar en ella un monasterio, y acabado, se recogió en él con los clérigos de su capilla. Haciéndole beneficiario de muchas rentas y renovando la obediencia a San Ponce de Tomeras, como lo había hecho su hermano Pedro”⁹⁸. Esta afirmación de Aynsa no está avalada por ningún documento, como ocurre con tantos otros asuntos. Gracias a los estudios de Lapeña sobre la documentación de Ramiro II sabemos que éste realizó importantes donaciones a San Pedro, pero ni la historiografía ni los diplomas que he consultado en el Cartulario nos ofrecen datos que atribuyan al rey monje una promoción de la fábrica románica del monasterio de San Pedro. Lo que los documentos sí nos dicen es que se dedicó a embellecer algunas de las iglesias que pertenecían a su dominio pero no que fuese el principal promotor de la iglesia de San

⁹⁵ Garín (1287: n° texto 30).

⁹⁶ Garín (1287: fol. 181).

⁹⁷ Garín (1287: fol. 179).

⁹⁸ Aynsa (1619: III, 82, 536).

Pedro⁹⁹. De hecho, cuando el rey se instaló en San Pedro en 1137, la iglesia se hallaría en un estadio constructivo avanzado. Al menos esto es a lo que parece apuntar el estilo de sus dos únicos elementos escultóricos cuya cronología puede precisarse con cierta seguridad: los tímpanos que actualmente decoran las puertas norte y sur de la iglesia (**il. 16, 66**), atribuidos por David Simon a los dos maestros que decoraron el sarcófago de doña Sancha conservado en las Benedictinas de Jaca y fechables, por consiguiente, entre 1115 y 1130 (como fechas extremas)¹⁰⁰.

En cualquier caso, lo que sí podría defenderse es que Ramiro vivió la terminación del edificio y que seguramente participó, de alguna u otra forma, en su embellecimiento ornamental. Que la iglesia estaba terminada al año de su muerte viene a confirmarlo un documento de 1158 en el que Galin Garces da una *vineam de Puisanç* para que los monjes del monasterio recen por el alma de su mujer Tota y mantengan *unam lampas* encendida ante *altare sancte Marie die et nocte semper* (en referencia al altar del ábside meridional)¹⁰¹. Por lo demás, desde los años 30 del siglo XII vuelve a aparecer en el Cartulario el cargo de “operario”, al que no encontrábamos desde 1104 firmando ninguna clase de documentos. En 1131 tenemos en el monasterio a *Poncius operarius*¹⁰². En 1133 volvemos a encontrar a *Rudolf operarius*, aquel monje que firmó junto al *prior Guillelmus* a finales del siglo XI un par de documentos. Y entre estas primeras décadas de 1130 y hasta 1160, en el tiempo que corre entre el *prior Berengarius* y el *abbas Poncius*, primero con *Rudolf operarius* y después con *Bernardus operarius*, tenemos también documentados algunos *pccadores*: Aner, Baron de Cocollano y, con dudas, Iohan Mozarav, además de un Bernardus tejedor (*textor*) y un Raol pintor. El tejedor y el pintor son los últimos artífices asociados a San Pedro que encontramos firmando documentación, en 1160¹⁰³. En suma, que la iglesia pudo terminarse, constructivamente hablando, en la primera mitad de los años 50, con Ramiro

⁹⁹ Balaguer (1945c: 329) afirma que “gracias a la munificencia de Ramiro se levantaron entre 1130 y 1140 las iglesias de San Urbez, Santa Cilia y Santa María de Uncastillo”. Cf. Lapeña Paúl (2008).

¹⁰⁰ Cf. especialmente, Simon (1979: *passim*), y Rico (2002: 115-125), para algunas precisiones posteriores y bibliografía complementaria.

¹⁰¹ Garín (1287: fol. 102v).

¹⁰² Garín (1287: n° texto 26).

¹⁰³ Garín (1287: n° texto 26, 29, 31, 32, 36, 38, 39, 41, 42, 49, 51, 54, 55, 57, 145). Balaguer (1946: 12, 16, 18, 27 y 48) también documenta hacia la mitad del siglo XII importantes donaciones de laicos nobles al monasterio.

II todavía vivo, y su decoración (con mobiliario litúrgico, pintura y demás) hasta principios de los 60.

Durante aquellos decenios, el Cartulario también exhibe una importante cantidad de donaciones y transacciones comerciales que siguieron proveyendo al monasterio de excelentes rentas: en 1124 Urraca da al altar de San Pedro diversos campos para el remedio de su alma; en 1150 *Guillelmus prior* le cambia a *Galindo de Leyre* una tierra que San Pedro posee en Bolea, por unas viñas en Osca; en 1150 *Semeno Ferlandez* dona un campo al *prior Berengario et omnibus monachis*; en 1158 *Galín Garcés* da el cuerpo de su mujer *ad sanctum Petrum cum vineam de Pusanç... ad luminariam videlicet per unam lampam quod ardeat ante altare sancte Marie die et nocte semper*; en 1161 *Tota de Barbastre* da ovejas a San Pedro por el alma de su marido Garcés tal como lo había dejado dicho; en 1169 *Donia Oria de Ramon* dona a su *nepote Marcus* su *villam de Tiem* a condición de que cada año invite a todos los señores de San Pedro en la Festividad de Todos los Santos¹⁰⁴.

3.4.1 Nuevas observaciones sobre las tres puertas decoradas de la iglesia

A propósito de la escultura que permite fechar el templo, es importante que cortemos un momento el hilo cronológico del discurso para analizar un detalle de la historia artística de San Pedro que ha pasado desapercibido en la historiografía: la ubicación original de los tres tímpanos románicos que han llegado a nuestros días.

En el monasterio se conservan tres crismones románicos: el que decora el tímpano de la puerta norte de la iglesia (acompañado de ángeles y la figura ‘flotante’ de San Vicente); el de la puerta norte del claustro, por la que se accede a la iglesia, junto a la Adoración de los Reyes Magos; y el de la puerta situada en el extremo meridional de la panda occidental del claustro (**ap. 1: 1, 8, 14; il. 16, 66 y 120**, respectivamente). En el siglo XVI, Aynsa se refiere a ellos de la siguiente manera: “Consta aún de la antigüedad de esta iglesia por las señales del lábaro del emperador Constantino, que hoy día se ve en las puertas del trascoro, claustro, y en la principal, con cuatro letras A. P. M. S. que en opinión quieren decir: *Agnus, Passus, Mortuus, Sepultus*, porque en la puerta

¹⁰⁴ Garín (1287: fol. 5, 9v, 17, 47, 47v).

principal, y en la del trascoro está grabado un cordero en medio del lábaro, aunque en la otra puerta de la entrada del claustro, está sin él”¹⁰⁵.

La “puerta principal” de la que habla Aynsa era la original de entrada a la iglesia y no estaba ubicada donde la actual, en la nave norte, sino en el hastial occidental (**ap. 1: 3**). Hoy en día esa puerta no existe porque se tapió entre 1684 y 1689: “En este año de 1684, Don Ramon Azlor Obispo de Huesca, en la visita que hizo de la Iglesia de San Pedro, dio su licencia para gastar cuatrocientos escudos, que había para obras pías, en el pórtico que ahora existe. En esta ocasión se cerrará la puerta antigua, que está al occidente frente al altar mayor, para colocar el nuevo coro”¹⁰⁶ (**ap. 1: 5**). Estas reformas se sitúan entre 1684 y 1689, cuando se certifica que la Plaza de las Aulas (actual Plaza López Allúe, *cf.* **ap. 1**) se suprime para dar cabida a unas edificaciones nuevas para las salas de la asignatura que impartían los Jesuitas en la Universidad¹⁰⁷. Es así que los canónigos decidieron tapiar la puerta occidental principal y “abrirían la que comunicaba con el convento antiguo de los religiosos (actual Plaza de San Pedro), mutilando los preciosos arcos románicos que se descubrieron al hacer la última restauración y cubriendo el lábaro que aparece en su centro”. Esta palabras de Juan Nicolau, arquitecto restaurador en 1888, nos confirman que el relieve quedó tapiado (*cf.* **il. 4**) hasta que fue descubierto al retirar la tapia de la pared occidental de la iglesia: “La puerta primitiva de la iglesia se hallaba abierta en el muro exterior que limita el coro con la disposición general representada en la fachada y detalles adjuntos”¹⁰⁸ (**ap. 7, 8; il. 126, 128**). El arquitecto decidió colocar el tímpano del crismón en la puerta norte de la iglesia, tal como se detalla en su presupuesto: “Reforma de la puerta principal de la iglesia. Precio asignado al arranque, traslado y colocación en el nuevo sitio”¹⁰⁹. Concluimos así que, en el siglo XII, para decorar la entrada principal a la iglesia se eligió un crismón flanqueado por ángeles y Cordero en el centro que no es otro que el que corona actualmente la entrada norte de la iglesia (**il. 12, 15, 16**).

¹⁰⁵ Aynsa (1619: 534).

¹⁰⁶ García Ciprés (1916: 344); Balaguer (1946: 57).

¹⁰⁷ Huesca de (1797: 27); Balaguer (1946: 13 y 34); Laliena Corbera (1990: 319); Naval & Naval (1978: 95).

¹⁰⁸ Nicolau (1886a: 12).

¹⁰⁹ Nicolau (1886b: art. 4º).

Según el relato de Aynsa, en 1619 el otro crismón con “un cordero en medio” se emplazaba “en la puerta del trascoro”. La sillería del coro tardomedieval a la que por fuerza tiene que referirse Aynsa es la realizada en 1506 por Juan Bierto¹¹⁰. Suponemos que estaría situada en el primer tramo de la nave central de la iglesia, frente al crucero (**cf. ap. 1**), y que el trascoro se encontraba por lo tanto lindando con el segundo tramo de la nave, en eje con la puerta norte, que es donde debió emplazarse el segundo crismón (**ap. 1: 1**). Es decir, que la “puerta del trascoro” sería en rigor la puerta por la que se accedía al coro desde las dependencias monásticas, que en época de Aynsa se hallaban al norte de la iglesia¹¹¹. En el momento de la restauración del siglo XIX, al trasladar el crismón que estaba en la puerta occidental de la iglesia a la entrada septentrional, movieron este segundo crismón más pequeño al interior del claustro colocándolo en la esquina suroccidental, donde se encuentra actualmente¹¹² (**ap. 1: 14; il. 119**).

Aynsa describe un tercer crismón sin cordero ubicado en la puerta “de entrada al claustro”. Se trata, sin duda, del que corona el tímpano de la Epifanía, situado en la puerta por la que se sale al claustro desde la nave lateral meridional (**ap. 1: 8**). Naturalmente, en el segundo o tercer decenio del siglo XII, cuando se esculpió el tímpano, la iglesia todavía no se abría al claustro tardorrománico, sino a un patio encuadrado por la capilla de San Bartolomé al noreste y el cementerio a mediodía (*vid. n. 101*). Ocurre, sin embargo, que la puerta para acceder a él desde la iglesia no se hallaba donde la actual, en el tercer tramo de la nave sur, sino uno más al este, en eje con la puerta de lado norte. Así se deduce del propio Aynsa y de los dibujos y memorias realizadas por el arquitecto Juan Nicolau durante su intervención en el monasterio.

Veámoslo con cierto detenimiento. Uno de los planos y uno de los alzados dibujados por Nicolau en 1886, antes de la restauración, muestra una puerta de paso entre la iglesia y el claustro en el segundo tramo del muro norte del claustro. En el plano se señala con una P, y en el alzado, con la leyenda “puerta” (**ap. 7; il. 137**). A su vez,

¹¹⁰ Cf. *Libro de la Obrería de San Pedro* (1564-1765: fol. 37, 56, 520v).

¹¹¹ “La Abadía existente todavía en el siglo XVI, se hallaba situada al N. O. de la iglesia” y “la plaza que hoy es de san Pedro [norte], eran patios de este monasterio”; Garín (1287: fol. 116, 117v), en Balaguer (1946: 24).

¹¹² Durante la restauración se colocó además una réplica de este mismo crismón en la puerta exterior meridional (**ap. 1: 2; il. 18, 19, 20**).

Nicolau relata en su memoria: “Tapiada la puerta primitiva cuya existencia pasada se manifiesta con la parte superior de la ojiva visible junto al estribo B y tras el sepulcro 4º, se abrió posteriormente nueva y sencilla puerta en el costado del sepulcro 1º, mutilando gran parte de su archivolta para poder colocar el dintel de una antigua y buena losa ordinaria, decorada con la adoración de los Reyes Magos en medio relieve y otro con un precioso ejemplo del lábaro de Constantino sostenido por dos ángeles en su parte superior”¹¹³. El texto lo deja bien claro: la antigua puerta de comunicación iglesia-claustro se ubicaba al este de la actual, en línea con la puerta septentrional de la iglesia, justo en el centro de la galería claustral. En algún momento antes de 1886, dicha puerta se anula y se abre la actual situada frente al tramo noroccidental del claustro, donde se tuvo que fracturar parte del arcosolio gótico que allí se emplazaba para que pudiesen colocarse los relieves del crismón y la Epifanía.

Ya en 1619 Aynsa encontró tapiada esa puerta antigua y la describió en el mismo sitio en que la dibuja el arquitecto Nicolau. En su crónica, al referirse al claustro, describe primero la puerta de entrada, situada en el mismo sitio que la actual: “Entrando por la puerta de la iglesia a este claustro, en la esquina frontero a ella hay dos rótulos”, y entonces copia las dos inscripciones funerarias que todavía hoy están engastadas en el pilar noroccidental de la arquería (**ap. 1: 1 y 2**). Seguidamente, se acerca al tramo de muro que se extiende entre los contrafuertes señalados como A y B en el dibujo de Nicolau (**il. 137**) y transcribe los epígrafes allí conservados y el del sepulcro de *Michaelis Petri Romei* que hay justo a continuación del contrafuerte B (número 5), ya en el tramo siguiente, pero precisando que justo “al lado de este sepulcro hay un arco, y en él estaba la puerta por donde se entraba antiguamente de la iglesia al claustro”¹¹⁴. Parece claro, en definitiva, que la puerta original se emplazaba en el tramo central del muro norte del claustro, justo donde lo vio y dibujó Nicolau. De hecho, todavía hoy se puede distinguir su arco original por el lado del interior, en la pared sur de la iglesia (**il. 54, 55**).

Pero la cosa es más complicada de lo que parece. Obsérvese que dicho arco interior es semicircular y está perfectamente centrado tanto respecto al ancho del tramo como

¹¹³ Nicolau (1886: 12-13).

¹¹⁴ Aynsa (1619: IV, 543-544).

respecto a la ventana abierta encima de él¹¹⁵. En cambio, el arco dibujado por Nicolau en la parte exterior del muro (**il. 137: puerta**) parece ligeramente apuntado, tiene una luz más estrecha y está desplazado hacia el contrafuerte B, sobre el que apea a modo de jamba, quedando pues descentrado respecto a la ventana románica. Es decir, que la puerta dibujada por Nicolau tampoco es la original del siglo XII, de la que tan sólo conservamos el arco interior, sino una gótica posterior.

Es muy posible que esta nueva puerta, más pequeña, que sustituyó a la de época románica se hiciese en algún momento del siglo XIII con el objeto de aprovechar al máximo el muro para colocar en todo su recorrido sepulcros o arcosolios funerarios parecidos a los seis que la flanquean en el alzado de Nicolau (**il. 137: 1-6**)¹¹⁶. Digo “parecidos” porque los que aparecen en el dibujo de Nicolau son claramente posteriores a la puerta (al menos la mayoría de ellos) y de épocas diferentes. Esto segundo ya lo intuyó Nicolau: “hallábase -escribía en 1886- seis sepulcros con ojivas de trazas variadas”¹¹⁷, y en efecto, la morfología de los arcosolios 2 a 4 no tiene nada que con el 5, de arco más agudo y con tejadillo o guardapolvos en forma de mitra. En cuanto a lo primero, salta a la vista si nos fijamos en el arranque izquierdo del arco que cubría la

¹¹⁵ Esta ventana es la única original de época románica que pudo ver y dibujar Nicolau (**il. 137**); por contra, las otras dos que la flanquean y la del transepto sur, todas circulares, fueron rehechas en el siglo XVIII, como sabemos por el Padre Ramón de Huesca; *cf.* Nicolau (1886: 7). Y como deduce Nicolau: “en la parte superior del muro medianero con los claustros, las tres mal trazadas ventanas circulares”; Nicolau (1886: 8). En la actualidad, todas ellas son reconstrucciones del arquitecto Patricio Bolomburu y posteriores por tanto a Nicolau.

¹¹⁶ Todo este muro lo restauró integralmente el arquitecto Bolomburu poco después de la intervención de Nicolau, de forma que en su estado actual (**il. 67**) no se puede entrever prácticamente ningún elemento de la fábrica primitiva: “Aprobado el nuevo presupuesto, la pared septentrional se construye de obra nueva tal como se encuentra hoy en día. En la estructura vigente se eliminaron tres de los antiguos arcosolios, por los tres de hoy en día” (1888: 114-115). De hecho, la restauración del XIX no parece haber dejado ni un solo sepulcro del claustro intacto, fuera del sarcófago romano con el cuerpo de Ramiro II en la capilla de san Bartolomé y los restos fragmentados de un sarcófago de mármol en el que aparecen rudimentariamente esculpidos un crismón trinitario, cadrúpedos y una curiosa escena en dos partes: a la izquierda, un hombre con halcón, y a la derecha una cruz monumental junto a una figura femenina (**il. 100**). Pese a la apariencia arcaica del relieve, yo diría que es del siglo XIII, sobre todo a juzgar por la paleografía de la inscripción, cuya fecha por desgracia no llega a leerse (ERA MC...).

¹¹⁷ Nicolau (1886a: 14). En el siglo XIII, el muro septentrional del claustro debió parecerse mucho al meridional dibujado en el plano de Nicolau (**ap. 9; il. 238**), con sus seis arcosolios sepulcrales y la antigua puerta (P) de acceso al cementerio monástico situada prácticamente en eje con respecto a la de comunicación con la iglesia; Nicolau (1886: 13). También la antigua puerta del cementerio acabó trasladándose más al oeste, por lo menos antes de 1874, fecha de un grabado de la BNE en aparece la puerta ya desplazada (**il. 102**).

sepultura número 4, el cual se superpone -como el propio sepulcro- a la puerta en cuestión, anulándola. Por desgracia, Nicolau no nos dice (seguramente porque no lo sabía) a quiénes pertenecen las tumbas 2-4, dato que nos hubiese dado un precioso término *ante quem* para la transformación gótica de la puerta románica al tiempo que la fecha exacta de la apertura de la puerta actual de salida al claustro, en el extremo occidental de la galería, pues es obvio que ésta tuvo que abrirse al anularse la antigua a raíz de la construcción del arcosolio 4 (**ap. 5**).

En definitiva, tenemos tres puertas claramente secuenciadas: primero la original románica, amplia y en eje con la puerta septentrional de la iglesia; después su estrechamiento y descentramiento en época gótica; y, finalmente, su cegamiento y la consiguiente apertura de una nueva puerta más al oeste cuando se hicieron los arcosolios 2-4 o, como mínimo, este último. Mientras la románica se puede fechar hacia 1120/1130 por el estilo del tímpano de la Epifanía, la cronología de las otras dos es más difícil de precisar. Es muy probable que la transformación gótica se llevase a cabo en el algún momento del siglo XIII, cuando el claustro empezó a acoger sistemáticamente numerosas sepulturas de monjes y laicos y a horadar sus muros septentrional y meridional con arcosolios como los que recorren este último en el plano de Nicolau (**il. 138: 7-12; il. 139**). Eso explicaría que la puerta de comunicación con la iglesia se hiciese más pequeña que la románica, de modo que pudiese colocarse a su lado un arcosolio de luz idéntica a la de la propia puerta, algo más estrecha que la del arcosolio que lo sustituiría posteriormente, el número 3 de Nicolau (**il. 137**), el cual se come -junto al número 2- el contrafuerte B¹¹⁸. No disponemos de más datos para precisar si esta primera transformación se produjo antes o después de la realización del arcosolio número 5 (**il. 137**), identificado por Aynsa con la tumba de *Petri Romei*, como decíamos antes, y datable en consecuencia en 1291¹¹⁹.

Sobre el traslado de la puerta al tramo más occidental, lo más que puedo sugerir es que se produjese poco después de que se secularizara definitivamente el monasterio en

¹¹⁸ “Debemos llamar la atención sobre el emplazamiento de los sepulcros 2º y 3º, los cuales han cortado por completo todo el espesor del contrafuerte A, y el 5º, parte del contrafuerte B” (Nicolau: 1886^a: 14).

¹¹⁹ Es la fecha de su óbito transmitida por la lápida todavía conservada junto al sepulcro (Rico 2004, 97 y fig. 1: D).

1537, cuando están documentadas varias reformas en la parte interior del muro meridional de la iglesia¹²⁰.

En aquellas fechas, para promover la devoción de los fieles se abrieron en dicho muro una serie de capillas u hornacinas destinadas a acoger la crucifixión del Cristo del Amor, el retablo del Cristo de la Sangre y el retablo de San José¹²¹ (**il. 48-55**). Estas agresivas intervenciones en la pared sur fueron hechas con gran despropósito, como señaló el propio Juan Nicolau en su memoria, quien, preocupado por los “desajustes estructurales que afectaban al claustro inmediato las hornacinas excavadas en el grueso de los muros meridionales de la iglesia”, tuvo que “macizarlos ya que provocaban una gran inestabilidad y empujaban la pared sur de la iglesia hacia el claustro”¹²². La hornacina del retablo de San José es lo que más arriba identificábamos como el arco de la puerta románica (**il. 54-55**), recuperado (o reconstruido) entonces para encajar en él el retablo¹²³.

¹²⁰ Por ejemplo se realizó un busto relicario de San Vicente para llevar en las procesiones y el nuevo retablo del altar mayor; se levantaron la capilla de los Santos Justo y Pastor (la actual se reconstruyó en las reformas del XVII cuando se anuló la puerta occidental en 1684) y se encargaron dos campanas para la torre; *Libro de la obrería*, fol. 7; *Archivo de San Pedro el Viejo*, fol. 48v; *Libro de la obrería: cuentas de los años 1598*; Huesca de (1797: 22); Aynsa (1619: IV, 538-539); Andrés de Uztarroz (1644: 232); Balaguer (1946: 69).

¹²¹ Padre Huesca

¹²² Nicolau (1886d): “Con estos cortes hechos con tan poco cuidado como sentido práctico, contribuyeron poderosamente al avance del movimiento iniciado, a causa de la mayor debilitación de la fábrica; Nicolau (1886: 14).

¹²³ Otro aspecto relativo a esta puerta que deberíamos cuestionarnos es si su tímpano incluía en origen el relieve de la Epifanía o tan sólo el crismón (**il. 66**). Recordemos que Aynsa sólo habla de un ‘lábaro sin cordero’, sin mencionar la Adoración de los Reyes. Fijémonos que las dos imágenes actualmente superpuestas están labradas en dos bloques de piedra diferentes, como ya observó Nicolau: “se había abierto [en época indeterminada] nueva y sencilla puerta en el costado del sepulcro primero (**il. 137: 1**), mutilando gran parte de su arquivolta para poder colocar el dintel de una antigua y buena losa de piedra ordinaria, decorada con la Adoración de los Reyes en medio relieve y otro con un precioso ejemplo del lábaro de Constantino sostenido por dos ángeles en su parte superior”; Nicolau (1886: 12-13). No es imposible que la pieza de la Epifanía proceda de algún otro lugar dentro del monasterio, quizá de la parte interior del tímpano de la fachada occidental, en la que podría haber sido algo así como el envés del crismón con ángeles y la figura de San Vicente que hemos dicho que decoraba su parte exterior; por medidas podría encajar, ya que el ancho de las dos piezas es de 1,65 m. En tiempos de Aynsa, en el tramo occidental de la nave se encontraba un órgano realizado en 1560 (**il. 30**); *Libro de la Obrería de San Pedro*, fol. 37. Ya entonces la puerta oeste debería estar inutilizada y, seguramente, cubierta por su parte interior, lo que explica que un siglo más tarde decidiese tapiarse de forma definitiva. De hecho, esto es lo que cuenta el Padre Ramón de Huesca: en 1684 se procedió a “tapiar por el exterior la puerta occidental principal ya que desde hacía tiempo estaba inutilizada porque se usa la puerta norte que sale a la importante plaza de San Pedro”; Huesca de (1797: 27); Balaguer (1946: 13, 34); Arco Garay (1911: 881);

Además de esta reubicación de las tres puertas románicas y sus tímpanos, a partir de las fuentes medievales y modernas también se puede precisar la existencia de unos pocos espacios importantes en la topografía del monasterio sobre los que hasta ahora nadie había hablado. Estos espacios son básicamente la capilla bautismal y la escuela monacal.

Según vemos en un plano de Nicolau anterior a la restauración, la pila bautismal de San Pedro se emplazaba en el siglo XIX en el extremo suroccidental de la iglesia (**ap. 8: *Baptisterio***). Sin que podamos afirmar que en el siglo XII ocupase el último tramo de la nave meridional, no es disparatado pensarlo. Aunque actualmente no conservamos ni la pila original románica ni tampoco un solo indicio documental, lo cierto es que en época románica fue habitual que el bautismo se celebrase en una capilla cercana a la puerta occidental. Parecerá un detalle menor, pero si me lo pregunto es por la importancia que dicho sacramento tiene en la iconografía del claustro, como veremos más adelante.

En el monasterio existía al menos desde 1126 una escuela. En un documento referente a unas donaciones al monasterio firman *Petrus Roger scolano* y *Petro de Sangarren scolano*. Asimismo, en 1157 la escuela parece mencionada en el documento por el cual Martín de Ardevillas, que se había hecho monje *in domo sancti Petri*, daba una tienda al monasterio para que el *cellarius* enseñase a Miguel, *meum nepotem*, permaneciendo largo tiempo en la escuela. Es casi el único elemento del monasterio documentado en tanto que institución, no tanto como fábrica u oficina monacal. Es posible que, en un principio, las lecciones se impartieran en la sacristía (donde comúnmente se guardaban los manuscritos) o en una habitación cercana a ella¹²⁴.

García Ciprés (1916: 344); Naval & Naval (1978: 95); Laliena Corbera (1990: 319). Esto confirmaría que esa puerta occidental a la que se adosaba el órgano estuviese inutilizada desde tiempo atrás y que Aynsa nunca llegase a ver el relieve de la Epifanía. La pieza pudo descubrirse en el siglo XVIII a raíz de la construcción del nuevo órgano y su colocación en el mismo lugar que había ocupado el antiguo; *Libro de la Obrería de San Pedro*, fol. 513. No obstante, considerando que sólo el crismón sería una pieza muy estrecha (95 cm) para una portada más amplia como la que había en el claustro, parece improbable que el tímpano de la Epifanía hubiese estado en la puerta principal de la iglesia.

¹²⁴ *Archivo Municipal de Huesca, fondo de San Pedro*: fol. 46; cf. Balaguer (1946: 24-25); Mínguez Álvarez (2001). En los monasterios benedictinos, la escuela monacal se sitúa más bien junto a la sala capitular pero la habitación occidental del claustro podría considerarse que se construyó para acoger la nueva escuela monacal; hay fuentes posteriores donde se lee que la escuela y biblioteca “se mudó desde la sacristía al claustro, cercana a la Plaza de las Aulas, donde miraba la estancia occidental; Balaguer (1946:

En realidad, la única estancia que sabemos que existía aneja a la iglesia de San Pedro antes de que se construyese el claustro no es otra que la capilla de San Bartolomé. No tenemos fuentes que nos permitan saber su función original, pero a juzgar por cierta documentación recogida en el Cartulario, debió funcionar como sala capitular ya desde el momento mismo en que se pudo celebrar en el cabecera de la nueva iglesia románica. La primera vez que la tenemos documentada cumpliendo esta función es en 1184, cuando Ximeno de Artusella da a San Pedro el Viejo y a su prior Poncio dos huertos para que *in altare qui consecratum est in honore Dei et beatorum apostolorum Bartholomei in Capitulo eiusdem ecclesie...* recen por su alma y la de su familia¹²⁵. El documento más antiguo que he encontrado en el Cartulario referido a la capilla propiamente dicha es de 1161, en que el *prior* de San Pedro acepta *helemosinis* de *Ihoan de Berag* para que los *monachi* recen *pro anima orationem in ecclesia sancti Bartolomei*¹²⁶. Aunque la fecha me parece algo tardía, el hecho de que entonces se la llame “ecclesia” y no “capitulo” podría ser un indicio de que el templo románico estaba aún sin consagrar. Seguramente, Ramiro II fue enterrado en su interior ya en 1157, y parece claro que desde el último tercio del siglo XII compatibilizó sus funciones de sala capitular y capilla funeraria¹²⁷. Son muchos los documentos de finales del siglo XII y de

25); aunque dicho espacio no se sabe con certeza si se conformó en el siglo XVII, *vid.* Naval & Naval (1978: 95).

¹²⁵ Garín (1287: fol. 67).

¹²⁶ Garín (1287: fol. 17).

¹²⁷ Ramiro II muere en San Pedro en 1157 y parece ser que desde un principio es enterrado en un bello sarcófago romano en el espacio de San Bartolomé, que entonces quizá estaba consagrado a San Jorge: *in qua ecclesia fuit sepultus dictus rex Remirus, videlecit in capella Sancti Georgii* (recordemos que San Jorge era el santo a quien Pedro I se encomendó para ganar en la batalla de Alcoraz); *Crónica de San Juan de la Peña* (320), ed. Ximénez Embún (1876: 96-97). Sin embargo, Balaguer cree que la versión latina de la *Crónica de San Juan de la Peña* donde se relata este suceso es errónea; Balaguer (1945a: 43-44); Balaguer (1946: 19). Es posible que, en 1179, como señala Aynsa, el sepulcro del rey se trasladase del suelo a la pared, con el objeto de despejar el espacio litúrgico; Aynsa (1619: 538). Teniendo en cuenta que Balaguer cita documentos del siglo XIII que nos informan que la estancia se utilizó como capilla de exorcismos, podríamos suponer que para dicho 1179 ya se estuviese utilizando en ese sentido, cosa que explicaría su dedicación a san Bartolomé, santo importante en la Edad Media por haber logrado convertir al rey Polimio y a toda su familia tras curar a la hija del monarca, que estaba poseída; Aynsa (1619: III, 541); Balaguer (1945a: 42). Sobre el culto a San Bartolomé, *vid.* Sousa (2014). Parece ser que en 1916 se conservaba un anillo de hierro (hoy todavía visible), donde según la tradición se ligaba a los poseídos del demonio en el momento de hacerles los exorcismos. Existen un par de documentos en que se relata que se llevó a unas doncellas a que sacaran sus demonios a la capilla de San Bartolomé de San Pedro el Viejo; Vagad (1499); Aynsa (1619: 535-538); García Ciprés (1916: 358-361).

todo el siglo XIII en que se dedican a su altar “lámparas”, “aniversarios” y “capellanías”¹²⁸.

3.5 La construcción del claustro en el último tercio del siglo XII y principios del siglo XIII

Aunque no podamos datar documentalmente la construcción del claustro, sí contamos con datos muy interesantes que nos llevan a pensar que, después de terminada la iglesia y acondicionada mobiliaria y decorativamente, el monasterio necesitaba un claustro acorde con la consideración que fue adquiriendo desde las primeras décadas del siglo XII.

En lo que se refiere a su cronología, el claustro siempre se ha fechado genéricamente hacia 1200. Los últimos estudios concluyen que las arquerías y capiteles se levantarían hacia finales del XII y principios del XIII, según los análisis formales que los enmarcan en una corriente estilística asociada al conjunto de Biota¹²⁹. Quien ha intentado dar una cronología más precisa a partir de otro tipo de datos más allá de los puramente artísticos ha sido Rico Camps, aprovechando y valorando la epigrafía del claustro y algunas noticias del Cartulario dadas a conocer por Balaguer y que hasta entonces habían pasado desapercibidas. Como conclusión, obtiene unas fechas entre 1191/1198 y 1210, en sintonía con el estilo de los capiteles¹³⁰. La información más importante fue dar a conocer a *Deodatus operarius*, monje al frente de la Obra del monasterio de 1170 a 1198, que además aparece conmemorado en una inscripción del claustro, abriendo incluso el obituario lapidario del mismo en 1198¹³¹. Deodato alentó la construcción del claustro y sus sucesores decidieron conmemorar su óbito con una inscripción en la obra que él había iniciado¹³². La época en que *Deodatus* dirigirá la

¹²⁸ Garín (1287: fols. 25, 62, 62v).

¹²⁹ Vid. Melero Moneo (1995).

¹³⁰ Balaguer (1946); Rico Camps (2004).

¹³¹ Deodato aparece como “operario” desde 1170, pero el documento más antiguo que he encontrado en el Cartulario con su firma como “monje” es de 1167. El Deodato que firma un diploma de 1205 debe ser otro monje con el mismo nombre, dado que su óbito epigráfico y su testamento se fechan sin lugar a dudas en 1198; Garín (1287: 4, 4v).

¹³² Del mismo modo que el obispo abulense Sancho II recibió hacia 1181 el honor de ser enterrado a la cabeza de su principal empresa, la capilla axial de la catedral de Ávila; Rico Camps (2002). También al arquitecto Lanfranco se le recordó epigráficamente en el ábside central del Duomo de Módena, por donde

fábrica del claustro regía en el monasterio de San Pedro el prior *Egidus* y, a partir de 1180, el prior *Poncius*, tildado de *magister* en 1193, cuando titulaba el prior *Berengarius*¹³³.

El Cartulario nos proporciona una lista amplísima de artesanos que trabajarían en el monasterio en las siguientes décadas, y suponemos que particularmente en el claustro. Esta suposición podría adelantar el inicio de la obra a principios de los años 80, una década antes de la fecha propuesta por Rico. Entre 1180 y 1193 existen tres *cartae donationis* a tres picadores firmadas por el prior *Berengarius*, *Deodatus operarius* y *Raymundi sacriste*, recompensándolos por los servicios que habían prestado al monasterio. El prior Poncio en 1180 concede a *Arnaldus piccador una vineam per propter servicium quod mihi fascistis*¹³⁴. *Arnaldus piccator* volverá a recibir pequeñas donaciones hasta 1193; desde entonces, y hasta 1213, parece ser que le sustituirá su hijo *Petrus (filius de Arnalt piccador)*¹³⁵. *Bonet de Benasch piccador (et uxori vestre Marie)* también es recompensado en 1187 por los monjes de San Pedro. Los monjes se satisfacen (*placuit de bona voluntate et propter servicium quod nobis fescistis*) y dan (*damus vobis*) *dos campos en Osce*, cerca del molino de Guillem de Oros¹³⁶. En 1193 Berengario, Raimundo y Deodato dan a *Ponci magister piccator* 300 denarios por el *servicium que fascisti*¹³⁷.

Otro escultor que dieron a conocer Balaguer y Rico fue *Berenguer piccador*, a quien en 1191, que es mencionado en un contrato de obras con un tono “subjuntivo y previsor” (*quando nos aut sucessoribus... voluerimos*) que indica obras que se vaticinaban largas¹³⁸. El prior Poncio concedía a *vobis Berenguer piccador et uxor cextre María... uno casale... in Osca, in barrio de señor Fortiz* para que *quando nos aut sucessoribus nostris aliqua opera voluerimus facere in domo sancti Petri, que vos*

comenzó a construirse el edificio, y a Wiligelmo, naturalmente, en la fachada occidental, su obra principal.

¹³³ Garín (1287: fol. 17; n° texto 93, 111).

¹³⁴ Garín (1287: fol. 75v).

¹³⁵ Garín (1287: fol. 46, n° texto, 112, 124).

¹³⁶ Garín (1287: fol. 46); cf. Rico Camps (2004: n. 18). Registrado también en 1195 trabajando en la Catedral de Huesca. En esta *carta donationis*, uno de los testigos es *Arnaldus*.

¹³⁷ Garín (1287: fol. 127).

¹³⁸ Cf. Balaguer (1946: 23, 29) de Garín (1287: fol. 119); Rico Camps (2004: 74-76, 96).

*Berengarius estando vivum et sanum operetas nobiscum unoquoque die IIII denarios et vestrum comedere*¹³⁹.

Junto a todos estos artesanos, trabajarán el *piccator Sancius*, de 1178 hasta 1188, y el *piccator Salvus*, datado ya en 1189. Desde 1192 el *prior Berengarius*, y hacia 1211, el *prior Guillelmus*, pasaron a desempeñar sucesivamente el cargo de *operarius* hasta 1230, fecha en la que ostentará el priorato *Bernardus*, quien en 1231 también ocupará el puesto de *operarius*¹⁴⁰: luego le le sucederá hasta 1236 *Bertrandus operarius Monte Lauro, monachus Sancti Poncii*¹⁴¹. Junto a los últimos monjes mencionados, documentamos a una serie de picadores como *Dominicus*, en 1196 y 1198, *Ramon*, a partir de 1213, y *Amatus*, hasta 1222¹⁴².

En 1199 aparecen otros dos maestros. A *Matheus de Abuero operarius ecclesie sancti Petri veteri* los monjes de San Pedro le dan un campo en Huesca por los servicios realizados¹⁴³. *Magister Matheus vicine Osce*, en 1227 firma un documento notificando que el prior Guillermo le otorgó importantes donaciones. Y, en 1241, *propter multa et gratuita servicia quos vos magister Matheus de Abero et uxor vestra Philippia nobis et in opera ecclesie nostre fecistis*, el monasterio les da una viña¹⁴⁴. Además, *Vital magister iudei* es recompensado en 1236 con importantes donaciones¹⁴⁵.

Estos servicios hechos a San Pedro son reconocidos también a otros trabajadores con donaciones más módicas. En 1192, *Berengarius prior*, firmando junto a *Raymundus sacrista* y *Deodatus operarius*, dan a *Pascal de Camaral* un campo en Huesca a cambio de que dé una limosna de cinco *solidos* el día de San Miguel *propter plura servicia que*

¹³⁹ Garín (1287: fol. 119v). Cf. Balaguer (1946: 23); Rico Camps (2004: 76-77).

¹⁴⁰ En 1203 *Ego Berengarius prior sancti petri veteris osce assensu et voluntate Raymundi sacriste et Guillelmus operarius*; Garín (1287: fol. 48v).

¹⁴¹ Garín (1287: n° texto 256, 260, 261).

¹⁴² Garín (1287: n° texto 29, 118, 119, 124, 128, 153, 154, 157, 158, 159, 169, 164, 166, 167, 171).

¹⁴³ Garín (1287: fol. 60). La gran cantidad de operarios documentados en esta época me lleva a pensar que también se estaba construyendo la bóveda de la iglesia, existiendo hasta entonces una techumbre de madera; cf. Balaguer (1946). Yarza deduce que la sustitución del material en la cubrición de la nave central de muchas iglesias románicas hispanas se haría a partir de 1170, a partir del ejemplo de Santiago de Compostela; Yarza Luaces (1980: 154).

¹⁴⁴ Garín (1287: fol. 60v, 70), en Balaguer (1945: 26-27). El mismo Matheus de Abuero que figura en un documento de 1198, el cual es casi ilegible; Garín (1287: fol. 24).

¹⁴⁵ Garín (1287: fol. 69; n° texto 29, 127, 128, 143, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 189, 191, 236, 244, 405, 248, 250, 255, 258). *Vid.* Huesca (1797: 21); Balaguer (1945: 48).

nobis fascistis. En 1193 leemos otra de estas cartas de donación a *Gafch*, con intervención de Berengario, Deodato y Raimundo. En 1193, el abad Berengario junto a Raimundo y Deodato dan a *Yucef de Arrosta* una viña que pertenece a San Salvador en recompensa por los *servicia qui fascistis domni sancti Petri et nobis*. En 1197, Berengario prior, firmando también Raymundo sacristán y Deodato operario, dan a Martín, yerno de Domingo de Alcor, unas casas en Huesca por los servicios que dieron al monasterio (*propter servicia quid fascistis*), pero cada día de Navidad, han de dar a cambio un tributo de 5 sueldos a la *mensa sancti petri*. En 1197, Berengario, Raymundo sacristán y Deodato operario dan a *Ramon de Mallen y Sancia uxor* una viña por sus servicios, a condición de que paguen tributo el día de San Miguel. En 1203, el prior Berengario dona unas casas de Huesca a *Dominicus piccador* para que cada Navidad dé un tributo de 5 sueldos; en 1204, le ceden a *Domingo* una viña para tributarla al monasterio¹⁴⁶.

Otro aspecto que se debería destacar a partir de 1170 en los documentos del Cartulario es la abundante cantidad de donaciones y actividad económica y comercial entre los habitantes de Huesca y los monjes de San Pedro: en 1171, *Donia Tota mulier que fui de don Paschal de Bizaula* vende a *don Domenech et Blasquita* un campo que el monasterio arrendaría; en 1173, *Dominico Mozarbi* vende una viña al *sacerdos Guillelmi*; en 1175, *Berengarius monti aragone* (monasterio de Montearagón) y *Poncius Sanctus Petrus* cambian el curso del agua para aprovechar mejor el molino de la Alquibla; en 1175, el prior *Arnaldus*, junto al sacristán *Ermengaudus*, dan a *Domenec Alchald* una viña para que la trabaje y mejore; en 1182, *Poncius* da a *Pascal de Camaral* un campo para que cada día de San Miguel pague un tributo al monasterio; en 1185, *Poncius prior sancti petri vetuli* cede un campo a *Mahomet filio de Monchiel* en arriendo por seis cuartales de trigo; en 1187, *Bartholomeus, filio de Petrus*, se ofrece en alma y cuerpo a la mano del prior Poncio, y Poncio lo acepta por los servicios prestados como uno de los señores; en 1189, el prior Poncio da a *Raymundo de Callen* y a su mujer *Sancia* un campo en Huesca para que planten una viña; en 1194, los monjes cambian una viña por un campo cerca de Montearagón; en 1196, el *magister capellanus domine rex Alfonsus* da su cuerpo a la sede oscense (*corpus meum ad sepulchrum*), y a

¹⁴⁶ Garín (1287: fol. 46v, 49, 50v, 69v, 75v).

San Pedro unos sueldos y una viña; en 1196, el prior Berengario da a *Guillelmus Vidal* una tierra para que la plante y le dé tributo el día de San Miguel¹⁴⁷.

En el marco de este fervor económico y constructivo entre los años 70/80 del siglo XII y la primera década del siglo XIII podemos, en definitiva, afirmar que se realizaron las cuatro arquerías del claustro, con sus 38 capiteles esculpidos y sus 6 estatuas adosadas sobre las arquerías norte y sur.

No sabemos con seguridad si en estas fechas también se construirían algunas oficinas o estancias monásticas alrededor del patio. Puede ser que algunas habitaciones se hiciesen al tiempo o antes que las arquerías y sus capiteles, y que a partir de mediados del siglo XIII se reformulasen como capillas. A mi entender, al sur de San Bartolomé y en la galería occidental existieron estancias previas a las capillas fundadas en el siglo XIII, dado que los arcos que siempre tuvieron esas construcciones eran de medio punto, tal como comprobaremos a continuación. Recordemos, de momento, que en la panda este, después de San Bartolomé encontramos, sucesivamente, las capillas de San José y Santa Ana, la de San Benito y la de Santa Inés; y en la panda occidental, la capilla de San Miguel y la capilla de la Escuela de Cristo (**ap. 1: 10, 11, 12, 13, 15**). Todas estas piezas son posteriores a mediados del siglo XIII: las tres primeras se fundaron en 1258, *post quem* 1229 y 1268 respectivamente; y las dos últimas se construyeron en 1549 y 1661¹⁴⁸.

Como sabemos, antes de mediados del siglo XIII en el ámbito del claustro sólo tenemos documentada la sala capitular reaprovechando la capilla en San Bartolomé. En 1180 aparece en la documentación un hospital junto al cementerio¹⁴⁹. Por otro documento de 1223, sabemos que el hospital se situaba en el barrio de la Alquibla, cercano al cementerio, al sureste del claustro¹⁵⁰. Según sabemos por otra documentación existían unas *casae ante cimiterium ecclesia Sancti Petri* situadas desde el sur de Huesca por el barrio de la Alquibla, lo que nos lleva a situar el cementerio respecto a la

¹⁴⁷ Garín (1287: fol. 46, 46v, 47, 48v, 49v, 50v, 51v, 52, 52v, 87, 98).

¹⁴⁸ En 1549, al adecuarse una parte de la estancia occidental del claustro para la nueva capilla de San Miguel, el Maestre Beltrán Andreo cubrió ese espacio con una techumbre de madera, tapando parte de la bóveda original que descubriría Juan Nicolau en la restauración; “Memoria de fundaciones, censos, luiciones y otros actos de la iglesia de San Pedro el Viejo, fol. 132; *Libro Obrería* fol. 166.

¹⁴⁹ Garín (1287: fol. 115v), según Balaguer (1946: 24).

¹⁵⁰ Garín (1287: fol. 116, 117v), en Balaguer (1946: 24). Otras menciones del hospital, *vid.* Garín (1287: fol. 80v, 99, 107v a 109).

iglesia actual en la media luna desde la calle Cuatro Reyes a la Plaza de San Pedro¹⁵¹.
(**ap. 1**).

Más tarde, en 1258, tenemos constancia de que la puerta meridional de la capilla de San Bartolomé daba salida a un huerto: *posticium seu portam ipsius capelle sancti Bartolomei que exiit ad ortulum ipsius loci* (**ap. 9: corral de Pérez; il. 79, 82, 83**)¹⁵². Parece coherente pensar que el hospital y el huerto estaban comunicados y que, por consiguiente, el primero se hallaba muy cerca de la galería oriental del claustro, o incluso lindando con la propia galería¹⁵³. En el muro de ésta alternan actualmente arcosolios góticos y las puertas neogóticas de acceso a las tres capillas construidas en la segunda mitad del siglo XIII (**ap. 1: 10-13; il. 77**). Sin embargo, en el dibujo que Magdalena hizo de esta parte en 1890 (**il. 133-135**), antes de restaurarlo integralmente, los accesos a las capillas de San Benito y San Inés (a la derecha) son arcos de medio punto ligeramente más altos que la puerta de San Bartolomé (a la izquierda)¹⁵⁴. El arranque izquierdo del de Santa Inés, con cimacio y arquivolta a la manera románica,

¹⁵¹ Garín (1287: fol. 2r, 118 r y 125v); Aynsa y Yriarte de (1619: T. III, 534); Huesca de (1797: T.VII, 15, 27); Balaguer (1954: 1). Balaguer (1953: 161) El diácono oscense Domingo de Bardaxin, en un codicillo fechado en 5 de agosto de 1260, fundaba una capellanía en la iglesia del Espíritu Santo, asignándole como bienes una viña en Algascar, un campo en Alcoraz y un parral en la fuente de Quadrillos y ordenando que, en caso de que sus familiares no quisieran cumplir sus disposiciones, todos los vecinos, desde la puerta de Alquibla hasta el cementerio de San Pedro, y el Prior de este monasterio, tomasen dichas heredades y mantuviesen la mencionada capellanía. La iglesia del Espíritu Santo se encuentra hacia el sureste de la iglesia de San Pedro (**il. 1**).

¹⁵² Garín (1287: fol. 7). En el siglo XV, entre el claustro y las casas de la calle de Ramiro el Monje existía un huerto al que las viviendas tenían abiertas ventanas y por las que debían pagar un impuesto; Balaguer (1946: 31). Gracias a un conflicto para construir una chimenea en una de las casas que lindaba con el este de la iglesia, sabemos que en 1601 el obispado conservaba aún una parte del huerto de San Pedro. Los clérigos se quejaban de que la parte de huerto de la parroquia lindaba con un huerto de una calle vecina y querían que Diego Monreal, el obispo, obligara a quitar el pajar, los pesebres y la prensa de vino ya que entraban malos olores provenientes del corral, que se toca con la iglesia tras el altar mayor" (ASPVH, libro de visitas, fol. 21-22). En el último tercio del siglo XVII se construyó sobre San Bartolomé la casa de Pérez. Aproximadamente hasta 1945, cuando Balaguer publica una foto en un artículo datado en esta fecha, existía una abertura al sur del ábside; Balaguer (1945: 41) (**il. 79, 83**).

¹⁵³ Garín (1287: fol. 32v, 34, 80v, 99, 107, 109, 114, 115v); Balaguer (1946: 24-25, 58). De la misma manera que ocurre en algunos planos de mediados del siglo XII, en que el sector dedicado a los enfermos estaba separado de las dependencias principales y se ordenaba alrededor de un jardín identificado como *herbarium*, el hospital o enfermería de San Pedro, si existía ya por entonces cabría pensar que se situaba también en la parte oriental, cercano al huerto. A su vez, próximo a la iglesia porque los enfermos debían asistir a las plegarias, incluso durante la noche. Salterio de Eadwine de Canterbury, 1150, *cf.* Español Bertrán (2003: 22-23).

¹⁵⁴ Magdalena (1890: 119-120). En la **il. 135** he superpuesto los estados original y tras la restauración para que puedan compararse mejor.

podría revelar su adscripción al siglo XII. Su apariencia románica parece confirmarla una acuarela de Carderera de 1836 y una foto de 1886 (**il. 101 y 103**), sobre todo si nos fijamos en la columna y capitel que todavía conservaba la jamba derecha cuando lo pintó Carderera. ¿Estamos ante restos murales del antiguo hospital de San Pedro el Viejo?¹⁵⁵ Quizá no estemos ante la fachada del hospital tardorrománico, pero sí frente a otra estancia más ‘canónica’ como podría ser el refectorio y/o el dormitorio de los monjes.

Respecto a la situación del dormitorio, que en los planos ideales se suele disponer en un segundo piso sobre el refectorio o incluso sobre la sala capitular, me gustaría apuntar que los restauradores mencionaron que la techumbre de la capilla de San Bartolomé estaba en el siglo XIX totalmente en ruinas, por el peso de edificaciones pasadas. El cubrimiento actual es moderno. Seguramente, como incluso se puede comprobar hoy en día por la edificación del siglo XVIII que se conserva en Santa Ana, esa parte del claustro soportó un segundo nivel (**il. 92 y 93**).

Es posible que a principios del siglo XIII el cementerio de los monjes de San Pedro se situase ya frente a la galería meridional. Así es donde lo ubica la documentación medio siglo más tarde: en un codicilio fechado en 5 de agosto de 1260, el diácono oscense Domingo de Bardaxin fundaba una capellanía en la iglesia del Espíritu Santo de Huesca, asignándole como bienes una viña en Algasca, un campo en Alcoraz y un parral en la fuente de Quadrillos y ordenando que, en caso de que sus familiares no quisieran cumplir sus disposiciones, todos los vecinos, desde la puerta de Alquibla hasta el cementerio de San Pedro, y el Prior de este monasterio, tomasen dichas heredades y mantuviesen la mencionada capellanía¹⁵⁶. Y la iglesia del Espíritu Santo se encuentra al sureste de la iglesia de San Pedro (**il. 1**). Ya en 1118 se menciona que al cementerio se accedía por el barrio de la Alquibla, al sur del monasterio y desde 1096 podemos saber

¹⁵⁵ Aynsa (1619: 541) afirma que el hospital se habrá disuelto hacia la segunda mitad del siglo XIII porque no recibía más donaciones, lo que coincide cronológicamente con la construcción de la primera capilla gótica de ese lado, la de San José y Santa Ana (**ap. 1: 11**).

¹⁵⁶ Balaguer (1953: 161). Vale la pena observar que en 1192, Alfonso II da a San Pedro unos terrenos en la Alquibla (donde se situaba el cementerio) a cambio de unas casas que los monjes tenían en Huesca; Garín (1287: fols. 134v), dando a entender que el monasterio necesitaba más terrenos cercanos al cementerio para seguramente ampliarlo. En 1171 Alfonso II ya había donado unos terrenos en La Alquibla al prior Poncio, lo que no indicaría que el rey estaba comprometido en la construcción del claustro; Garín (1287: fol. 63v).

que San Pedro tenía un cementerio (*casae ante cimiterium ecclesia sancti Petri*), lo que nos permite precisar que el cementerio ocupaba el terreno de lo que hoy es la calle Cuatro Reyes¹⁵⁷. Seguramente, al realizarse las galerías claustrales, se construyó asimismo el muro meridional del claustro, que se abriría al cementerio por la puerta indicada con una P en el plano de Nicolau de 1886¹⁵⁸ (**ap. 9; il. 138**).

Más difícil es construir alguna hipótesis contrastable sobre las oficinas situadas junto a la galería occidental. La actual Escuela de Cristo se hizo en 1661. El arquitecto Juan Nicolau, vio allí una habitación única, con bóveda de medio punto, dividida en dos espacios, aunque “la mampostería que separa los muros -aseguraba- es moderna”. Asimismo, al realizar las reparaciones de la pared oeste del claustro se comprobó que el arco que comunicaba con esta habitación también era de medio punto¹⁵⁹. Observando los planos, se identifica la puerta en el extremo norte de la crujía occidental, actualmente anulada y sustituida por otra en el extremo meridional¹⁶⁰ (**ap. 6, 9**). En principio, la bóveda de cañón vendría a indicar que se trataba de una estancia románica. Más no se puede decir.

3.6 Las obras del siglo XIII

Las numerosas donaciones a San Pedro continúan dándose entre 1200 y 1240., en que vuelven a figurar muchos obreros y picadores en el Cartulario de San Pedro Pero antes de exponer algunos apuntes constructivos más, me gustaría señalar la historia de San Pedro en su relación con el obispado de Huesca durante la primera mitad del siglo

¹⁵⁷ Garín (1287: fol. 2, 68, 118 y 125v); Aynsa y Yriarte de (1619: T. III, 534); Huesca de (1797: T.VII, 15, 27); Balaguer (1954: 1).

¹⁵⁸ Nicolau (1886: 13). La estética de la fachada sur se proyectó como “sencilla fachada bizantina, sin ostentar más riqueza en su composición”; Nicolau (1886a: 37). Después de la restauración se convirtió en una fachada muy diferente decorativamente hablando de lo que fue en origen. Esta fachada miraba al cementerio, por lo que “no habría tenido nunca aspiraciones estéticas”; Fontana Calvo (2003: 37).

¹⁵⁹ Nicolau (1886: 20). Nicolau (1886: 19); Magdalena (1890: 119-122). Después de la Edad Media y de estar consagrada un tiempo a San Miguel, dicho espacio único se dividiría en dos para acoger la sacristía y la Escuela de Cristo en el siglo XVII; se anularía la puerta noroccidental y se abriría una puerta de salida a la iglesia por el sur de la nave lateral meridional (**il. 57**). Igualmente, se abriría otra puerta en el lado suroccidental del claustro para la Cofradía de Cristo. Balaguer (1958: 326-327)

¹⁶⁰ “Tapiada la puerta primitiva, cuya existencia pasada se manifiesta con la parte superior de la ojiva visible, línea G”; Nicolau (1886: 13); Nicolau (1886: 20); Magdalena (1890: 119-122).

XIII. Ya hacia las primeras décadas del siglo destacan los problemas jurisdiccionales entre el obispo de Huesca y el prior del monasterio, quien tenía a su cargo muchas posesiones, lo que había levantado recelos en la sede episcopal¹⁶¹. Uno de los motivos del amplio dominio de San Pedro pudieron ser las reputadas fundaciones y donaciones *post mortem* de familias importantes de Huesca que esperaban ser encomendadas y enterradas en un lugar sagrado con tintes regios como San Pedro el Viejo, fuese en el claustro o en su cementerio¹⁶². En 1203, se reunieron el prior Bernardo de San Pedro y el obispo Sancho III para delimitar los límites de San Pedro¹⁶³. En 1238, el obispo Vidal de Canellas le retiró al prior Guillermo de Duabus Virginibus la potestad eclesiástica sobre los clérigos; por otro lado, acordó con el prior que parte de los beneficios que suponían para el monasterio las donaciones de los difuntos parroquianos se destinasen a la Catedral; y por último, obligó a los fieles de Huesca que deseaban enterrarse en San Pedro a hacerlo en el Capítulo¹⁶⁴. En 1248 el obispo obliga a demarcar los territorios de San Pedro sin permitir que fueran aceptadas más heredades por parte del prior. Además, los vicarios seculares debían reconocer al obispo de Huesca como prelado, el prior tendría especial cura en nombrar personas idóneas para las iglesias de San Pedro, y el obispo daría la cura de almas, por la que recibiría de San Pedro los derechos de diez cahíces de trigo, diez de ordio y diez de avena. Además se firma un documento en que se delimitan los territorios de la parroquia¹⁶⁵. No es aventurado pensar que todos estos conflictos entre la catedral y el monasterio surgieron en parte gracias al éxito que el claustro fue tuvo desde principios del siglo XIII como ámbito funerario y de

¹⁶¹ Aynsa y Yriarte de (1619: III, 537); Huesca de (1797: 20-21), describen los enfrentamientos entre el prior y el pbispo; Rico Camps (2004: 93-96) relaciona estos problemas con el programa iconográfico del claustro.

¹⁶² Mediante la *traditio corporis et animae*, una suerte de donación de sí mismos y de sus bienes al monasterio, los laicos se convertían en miembros de la comunidad años o instantes antes de su muerte, por lo cual su cadáver podía ser inhumado en el *claustrum*. Los testamentos medievales muestran continuamente los deseos de las personas de ser enterrados en los monasterios, creándose una verdadera disputa con los clérigos regulares, que ven cómo se les marchan las ofrendas por sepulturas; Bango Torviso (1975: 180). Ya en 1095 Frotardo reprochaba al obispo Pedro de Jaca (Huesca) que instigase a los laicos y conversos a no ser inhumados en los monasterios; Kehr (1946: 133).

¹⁶³ Aynsa y Yriarte de (1619: 537).

¹⁶⁴ García Ciprés (1916: 340).

¹⁶⁵ Garín (1287: fol. 105, 106).

enterramiento privilegiados, lo cual le estaba robando fieles y protagonismo a la catedral.

Entre 1200 y 1230, en el Cartulario encontramos numerosos ciudadanos de Huesca que desean ser enterrados en el monasterio de San Pedro; mercaderes, caballeros y nobles que donan al monasterio viñas y sueldos y su *corpus ad sepulchrum*: Fortún Dat (señor de Barbastro), Armengaud, Barbatuerta, Ato Galinz (señor de Pompeín), Fortún Galíndez, Forti Ortiz...¹⁶⁶. En 1201, Donato de Setsera y Jordana dan un molino, viñas y campos en Lérida por el bien de sus almas y para que cada noche los monjes recen un responso sobre sus sepulturas (*exeat unoquoque die supra sepulturas nostras et absolvat ipsas*)¹⁶⁷. En 1211, Doña Toda de Bandaliers da a la iglesia antigua de San Pedro el Viejo las posesiones que tenía en el lugar de Tierz para que los monjes que había en ella le concedan sepultura en sus claustros¹⁶⁸. En 1214, *Bernardus* prior y *Berengarius operarius* reciben a *Benedictus de Pertusa* en el monasterio en un testamento de donación¹⁶⁹. Hoy ya no existe, pero en la puerta que comunicaba el claustro con la Iglesia figuraba la inscripción pintada con letras negras de la memoria de fundación de una capellanía allí fundada por el alma de don Miguel Pedro Romeo y de sus ascendientes Arnaldo de Vigeba y su mujer¹⁷⁰.

También los mismos monjes y los laicos constructores del claustro encomendaban sus almas a través de legados a San Pedro. En 1198, el monje *Deodatus operarius ecclesie santi Petri veteris osce in Dei domine et eius gratia* hace *cartam donationis a Berengarius prior et omnibus fratibus et clericis ibidem dormientibus presentibus et futuris* de importantes territorios, como un *campum in termino de Almunia et unam vinham in termino de Guatem de Orsum*, para que se celebre su *aniversarium* y *propter remissionem omnium peccatorum*¹⁷¹. En la carta ya citada de donación de 1187 a *Bonet de Benasch*, el prior le promete también que cada año en el mes de agosto, si se daban a

¹⁶⁶ Garín (1287: fol. 52v, 98, 98v, 102v, 116, 127v, 128, 159, 177v).

¹⁶⁷ Garín (1287: fol. 36).

¹⁶⁸ *Ego dopna Tota de Bandaliers dono bobis et antiquae ecclesiae Sti. Petri veteris Oscae totum illud quod abeo et abere debeo in villa de Tiers... quando moriar sepeliatur corpus meum onorifice in claustro*; Garín (1287: n° texto 165); Balaguer la data erróneamente en 1115 (1946: 26).

¹⁶⁹ Garín (1287: fol. 102r).

¹⁷⁰ Aynsa y Yriarte de (1619: 543).

¹⁷¹ Garín (1287: fol. 4, 4v).

San Pedro doce denarios de los dos campos que le había cedido, los monjes de San Pedro los recibirían, a él y a su esposa para sus *mediationis*¹⁷².

Sería entonces cuando se empezaron a construir los numerosos arcosolios que apenas dejan un pedazo de muro libre en las cuatro paredes del patio claustal. En las pandas norte y sur, los arcos se distribuyeron en torno a las puertas románicas de salida a la iglesia y al cementerio. El claustro se transformaría así en un lugar dedicado al alma de los fieles y a los difuntos¹⁷³. Actualmente, todos los arcosolios que visten las paredes del claustro son de factura neogótica. En el plano de Nicolau tantas veces analizado se cuentan seis tumbas en el muro septentrional, seis en el meridional, dos en el oriental y cuatro en el occidental. Casi todo debe fecharse entre los siglos XIII y XV. Este panorama funerario debe completarse con el necrologio grabado en piedra en la galería septentrional y las tres fundaciones construidas en la galería este en la segunda mitad del siglo XIII, todas ellas con función sepulcral, amén del que ya tenía desde el siglo XII la capilla de San Bartolomé.

El necrologio de San Pedro lo estudió Rico Camps¹⁷⁴. Todavía conservamos 18 inscripciones, pero hubo “otras que se han quitado, y otras que el tiempo ha consumido”¹⁷⁵. Unas pocas son sepulcrales y la mayoría necrológicas propiamente dichas. En este obituario pétreo aparecen algunos laicos muy ligados al monasterio y

¹⁷² Garín (1287: fol. 46).

¹⁷³ A lo largo del siglo XII ya existía el derecho de enterrarse en el claustro y se convirtieron en espacios para privilegiados nobles, *cf.* Carrero Santamaría (2006). Como se observa en San Pedro, Martinus de Val, consejero de Alfonso I, pidió enterrarse en el claustro; Garín (1287: fols. 17, 62v y 67); Balaguer (1945a: 40); Balaguer (1958: 318). Como ocurría en el claustro de la catedral de Salamanca o en el de San Pedro de la Rúa en Estella por las mismas fechas. El de San Pedro de la Rúa de Estella se planteó como patio funerario dotado de sus arcosolios en serie, mientras en Roncesvalles las pandas sur y oeste se organizaron mediante una serie de lucillos apuntados, también previstos desde el proyecto inicial; Carrero Santamaría (2006: 36). El servicio a la memoria de los muertos y la previsión de la propia muerte tomaron gran importancia. Según la idea medieval, se necesitaba de la oración de los deudos para, después de la muerte, pasar del Purgatorio al Cielo; *cf.* Español Bertrán (2002): las personas de más estatus podían permitirse hacer construir tumbas en memoria propia. No parece conservarse ningún *Necrologium* medieval de San Pedro como ocurre en Saint-Pons-de-Thomières, pero por analogía se puede contrarrestar la importante misión funeraria hacia los fieles de los *monachi ad succurrendum*, Lemaitre (1988). Para el uso funerario del espacio claustal en general, *vid.* Carrero Santamaría (2006); para el uso funerario del claustro de San Pedro en particular, *vid.* Rico Camps (2004: 93-97). *Cf.* también Español Bertrán (2002); Mallet (1988).

¹⁷⁴ Rico Camps (2004: 74-77).

¹⁷⁵ Aynsa (1619: III, 543).

fundadores de capellanías: Sancio de Oros¹⁷⁶, Petri Romei, Ferrer de Lavata, Militia de Val, Martinus de Val, Michael de Almudevar y Maria Michaelis¹⁷⁷. Pero no menos importante es el reconocimiento del principal artífice del claustro, el operario Deodato, cabeza de serie del necrologio en piedra. A este monje, le acompañaron otros epígrafes de algunos personajes cuyos nombres coinciden con algunos de los artesanos que levantaron las arquerías y muros del claustro: *Sancius piccador* podría ser Sanctius Vita (1208); *Arnaldus piccador* y su hijo *Petrus* como Petri Romei, en una inscripción que no se conserva pero que transcribe Aynsa; *Bonet piccador*, reconocido por Rico Camps como Bonet *illustrissimus* (1227); *Poncius magister* como Forcius de Tena (1249), *Ramon operarius* como Raymundi Petri (1251); *Guillelmus operarius* como Guillermo del Obrer *sacerdos* (1257); *Bertrandus operarius*, como *Bertrandus pictavini sacerdos*, *Monte Lauro* (1259)¹⁷⁸ y *Dominicus piccador* como Domingo Boito *sacerdos* (1259). Todas las inscripciones, excepto una, fueron colocadas junto a la puerta central de paso entre la iglesia y el claustro, reconociendo seguramente la importancia de los mismos¹⁷⁹.

Respecto a la fundación de las tres capillas funerarias del lado oriental, un dato interesante es que la construcción de todas ellas, según el Cartulario y Aynsa, coincide con la caída de las rentas del hospital, que ya dijimos que debía situarse cerca de la estancia románica sobre el que se levantaron las tres capillas góticas¹⁸⁰.

La primera en hacerse fue la de San José y Santa Ana, pegada a San Bartolomé y al antiguo huerto¹⁸¹. Fue fundación de Donato de Setsera y su esposa Jordana. El

¹⁷⁶ En 1260, los monjes de San Pedro concedían permiso para fundar una capellanía en el altar de San Bartolomé para la sepultura de don Sancho de Orós, sepulcro que se encuentra junto a la capilla; Garín (1287: fol. 25); Aynsa y Yriarte de (1619: 543), “En el sepulcro contiguo a éste (el de Guillermo sacerdos) que está junto a la capilla de San Bartolomé dize; Hic iacet Dominicus Sancius de Oros miles”

¹⁷⁷ Garín (1287: 74r, 190, 200, 262, 308).

¹⁷⁸ Pictavini: gentilicio de Poitou o apellido procedente de la Provenza. Bertrandus figura a veces también como *Monachus Sancti Poncii* y otra más como *monachus... Monte Lauro*, monje de Monte Lauro (Sicilia) o del Monasterio de Monte Athos (Grecia).

¹⁷⁹ Personajes importantes referenciados en la puerta principal del claustro que podría asociarse a lo que comenta Carrero en relación es su caso, con los enterramiento de personajes destacados: “la panda de la iglesia iba ocupada por tandas de lucillos en los que se enterraba a personajes allegados a la comunidad monástica”; Carrero Santamaría (2006).

¹⁸⁰ Garín (1287: fol. 99, 107v); Aynsa (1619: 541).

¹⁸¹ Confirma dicha cronología, el detalle en que bien entrado el siglo XIII, las capillas funerarias en los claustros son una innegable realidad generalizada; cf. Carrero Santamaría (2006). Además las normas eclesiásticas para esas fechas fueron muy permisivas al respecto “y que los parroquianos de San Pedro puedan libremente elegir sepultura en la iglesia parroquial para sí y sus hijos”, Aguado Bleye (1903: 127).

documento que nos informa de ella dice así: *Videlicet locum et fundum eorum et assignatum in claustro ecclesie sancti Petri ante processionem ipsius ecclesie, sicut tenet capellam sancti Bartolomei in longitudine usque ad posticum seu portam ipsius capelle sancti Bartolomei que exiit ad ortulum ipsius loci, versus occidentes et porta maior eiusdem aperitur in claustro ipsius ecclesie ut superius continetur. In quo loco et fundo supradictis faciatis et possitis facere, construere et operari, capellanum perpetuum ibidem constituere et etiam sepulturas vestras et omnium generationum vestrarum*¹⁸².

En 1272, Sant Gayón y Pedro de Setsera, cumplidores del testamento de los citados Donato de Setsera y su esposa Jordana, daban al prior Ramón Garín diez sueldos jaqueses que para que ardiese una lámpara en la “capiella de Sancta Anna, la cual ellos han hedificado en Sant Pere Viello de Huesca”¹⁸³.

A continuación o al mismo tiempo debió fundarse la capilla vecina, dedicada a San Benito, aunque no contemos con documentación directa que lo avale. Balaguer dio a conocer un documento de 1455 en que se nombraba a Ferrando Biota como patrón de la capellanía de “Sant Benedet” y en el que se dice que fue instituida por doña Teresa Bernart de Pertusa, a cuyo marido he encontrado citado en un documento del Cartulario de 1229¹⁸⁴.

La última capilla en hacerse fue la del extremo meridional, dedicada a Santa Inés y auspiciada en 1268 por la familia de los Sora y Redón; concretamente por doña Inés, homónima de la santa de la capilla, hija de Sora y esposa de Redón¹⁸⁵. El documento fundacional dice lo siguiente: “las heredades las cuales son o ser deven de la capellanía nuestra de la ecclesia de sant Pere Viello Dosca... en tal convenio uos faciendo fer una capiella sufficient en la processión de la ecclesia de sant Pere, a los pieder de nuastras sepulturas, luego quel atorgamiento avrez auido del abbat o del convent de sant Ponz Tomeras... do e lexo a la dicta capellanía nuastra aquel baso dargent nuestro, el mayor de que fagan un calis dargent”¹⁸⁶. Ya hemos visto que en el lugar que ocupa Santa Inés

¹⁸² Garín (1287: fol. 7-7v), según ed. de Balaguer (1945a: 44-45), excepto algunos detalles corregidos por mí.

¹⁸³ Garín (1287: fol. 140v).

¹⁸⁴ Garín (1287: fol. 102v); Balaguer (1958: 324).

¹⁸⁵ Balaguer (1958: 324-325).

¹⁸⁶ Garín (1287: fol. 23).

existía previamente una estructura románica de la que hemos llegado a identificar la puerta de acceso en una foto y acuarela anteriores a la restauración. Debemos suponer, que la “capiella sufficient” que el prior permite hacer a la familia de los Sora pudo consistir en una pieza de nueva planta que aprovechase la fachada de la dependencia románica anterior o una simple reestructuración de ésta.

Mientras se estaba construyendo todo lo dicho en el claustro, otros talleres se ocuparían de cerrar con un cimborrio el tramo central del crucero, documentado por Balaguer entre 1236 y 1240. De la misma época es la capilla de San Ponce, que constituye el primer cuerpo de la torre. Su portada la describía Nicolau así: “sencilla y robusta puerta formada por tres arcos en degradación, interrumpiendo la severidad de sus líneas dos sencillas columnas”¹⁸⁷. Por las mismas fechas se realizó el retablo del altar mayor de la iglesia, consagrado por el obispo Pedro de Tarragona en 1240¹⁸⁸. Del siglo XIII son también los restos de pintura mural todavía visibles en el tramo inmediato al coro occidental, que originariamente debió extenderse por ambos muros de la nave central. Al parecer, también el claustro se decoró con pinturas realizadas en dicho siglo¹⁸⁹, que se cerró encargando la imagen de San Bartolomé que actualmente preside el altar de la capilla a él dedicada¹⁹⁰.

A partir de las últimas décadas del siglo XIII las donaciones al monasterio habían empezado a decaer, a causa seguramente de las diversas restricciones que había

¹⁸⁷ Balaguer (1946: 26); Nicolau (1886a: 39-44).

¹⁸⁸ Aynsa y Yriarte de (1619: 540); Balaguer (1946: 27).

¹⁸⁹ Aynsa y Yriarte de (1619: 541); Balaguer (1945a: 41)

¹⁹⁰ *Vid.* Gascón de Gotor (1911); Balaguer (1946: 54). En otro orden de cosas, respecto al desalojo de obras y mobiliario litúrgico del edificio de San Pedro, distinguimos un ejemplo lleno de consternación e impotencia por parte de las autoridades oscenses en 1911. El documento nos informa de la negligencia con la que se actuó desde la dirección de Patrimonio Histórico de Madrid, ya que se vendió por 9000 reales el retablo de la capilla de San Bartolomé, dedicado al santo, y situada en el claustro, junto a la imagen de san Pedro, que también se veneraba en dicho recinto; ambas piezas datadas de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Firma no legible, "Oficio en que el Presidente de la Comisión de Monumentos de Huesca comunica que han sido vendidos a un anticuario de Zaragoza un retablo y una imagen de San Pedro de la capilla de San Bartolomé del convento de San Pedro el Viejo y solicita que la Academia una sus gestiones a las del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes", *Comisión de Monumentos de Huesca*, CAH/9/7957/13(2), (1911/11/15); Arco, *Reseña...*, p. 42, 44, 49; J. Maier Allende, "250 años de arqueología y patrimonio: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia: estudio general e índices", *Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones*, (2003), p.145; "Indemnización a presbíteros en Huesca", *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.2.2.1.68.1.1.1/FC-Mº HACIENDA, 5382-3, EXP. 20, (1902 - 1909).

impuesto a San Pedro el Capítulo de la Catedral, pero también de la política exterior del reino y los constantes conflictos de la crisis albigense, que irremediablemente afectaría a las relaciones de San Pedro con Saint-Pons-de-Thomières¹⁹¹.

El hecho de que el monje Garín compilase el Cartulario de la abadía en 1287 demuestra de alguna forma que en aquellas fechas se deseaba poner orden en la economía del monasterio para aprovechar mejor los recursos de que disponía y para tratar de devolverle el prestigio que entonces estaba perdiendo, y que lamentablemente ya no volvió a recuperar jamás.

¹⁹¹ Los conocidos problemas albigenses pudieron influenciar de alguna manera en las circunstancias del monasterio de San Pedro desde la segunda mitad del siglo XII y a principios del siglo XIII. Ya en 1159 el prior de San Pedro exigía ante el Papa, *Adrianus episcopus Petrus*, una nueva carta de privilegio para que a ningún obispo le sea permitido excomulgar a fraile alguno que sea acogido en la iglesia de San Pedro; Garín (1287: fol. 179). No cabe duda de que los monjes de Saint-Pons que llegaban a San Pedro, inmersos en los acontecimientos cátaros del Languedoc eran considerados sospechosos por la Iglesia de Huesca. Ya a finales de siglo, el prior Ermengaud de Saint-Pons, abad entre 1184-1204, tal vez ese *Ermengaudum* que parece relacionarse epistolarmente con Durando de Huesca, tuviera la intención de afianzar a San Pedro ante el reino aragonés y ante el Papa como fiel seguidor de la iglesia de Roma, siguiendo la línea de infeudación de los reyes de Aragón desde Sancho Ramírez hasta Pedro II, en 1204, y promocionando ante los nobles de Huesca un claustro funerario apto para acogerlos; cf. Grau Torras (2009). Hechos ya denunciados en 1179 en el III Concilio de Letrán, que en el capítulo 27 alude a “unos herejes vascos, navarros y aragoneses que, junto a otros herejes del sur de Francia, devastaban las iglesias”. Aldea Vaquero (1972: 477). En el Concilio de Gerona en 1197 se rectificaron y endurecieron las penas del de Letrán; Aldea Vaquero (1972: 545). Iradiel Murugarren et al. (1989: 323-326). Cf. Palacios Martín (1975: 35-67); Soldevila (1926)..

4. INTERVENCIONES CONSTRUCTIVAS DESDE EL SIGLO XIV HASTA 1836

*Things to be possessed lose all the value that had to be desired,
because desire is a deceiver and a liar artist,*

Ricardo Corazón de León

No quisiera cerrar este ensayo histórico-constructivo sin repasar mínimamente los siglos posteriores a la Edad Media hasta llegar a la fecha de ejecución de las acuarelas de Valentín Carderera, punto de arranque de los cambios en San Pedro. A finales de la Edad Media el hospital seguía en funcionamiento, aunque en el siglo XIV los monjes habían eliminado las rentas que le correspondía para poder atender la iglesia¹⁹². Además tuvieron que vender tierras para sufragar gastos de nuevas construcciones o arreglos, como las capillas que se construyen en el templo de Santa Catalina y Santiago, o asuntos logísticos cotidianos como el arreglo de un puente¹⁹³.

Por otro lado, la documentación nos informa de la época convulsa que se vivía en el seno de la Iglesia respecto a los problemas papales entre Roma y Aviñón. En San Pedro parece ser que se entablaban luchas constantes en que se difamaba al abad por respetar la autoridad de Roma y no la del antipapa. No parece que fueran tiempos de donaciones y, por tanto, de cambios constructivos¹⁹⁴.

¹⁹² Aynsa y Yriarte de (1619: III, 541).

¹⁹³ AHN (1350); AHN (1352); AHN (1355); Aynsa (1619: III, 541); Arco Garay (1912: III, 541); Balaguer (1946: 55).

¹⁹⁴ AHN (1370): “Sentencia dada por Geraldo Auger, prior de San Pedro el Viejo de Huesca y por Bernardo abad de San Victorián, juez subcoservador delegado (1369-04-17), en el pleito entablado por Fernando de Luna, procurador del monasterio, contra García Castillo, rector de San Salvador del lugar de Morillo, en la que se rebaja al pago de 1.000 florines de oro la anterior condena de 3.000 florines de oro por injurias y difamaciones contra el abad”; AHN (1392): “Martín de Uncastillo, monje y procurador de Veruela, presenta ante Geraldo Auger, prior de San Pedro el Viejo, subcolector general de la diócesis y provincia de Zaragoza, como comisario encargado de colectar el subsidio impuesto por Juan Verbonz, camarero del Papa, la apelación elevada a la Santa Sede (Tarazona / 1391-12-15) a causa de un gravamen de 100 florines de oro impuesto, contra derecho, por Clemente VII, antipapa, que ya había recibido de la orden 4.000 francos, cuando solicitó un subsidio para defensa de la fe católica que se encontraba dividida en dos iglesias, comprometiéndose éste entonces a no solicitar más hasta que transcurriese un cierto tiempo”.

A principios del siglo XV, los frailes y clérigos que residían en San Pedro eran ya muchos menos que en época medieval, hasta que Fernando el Católico seculariza el monasterio, siendo el último prior Bernardo Alter Zapila. Juan Cortés, capellán del rey bajo el título de Prior comendatario, se encargará de gestionar la parroquia desligada ya totalmente de Francia¹⁹⁵. Sin embargo, los canónigos consiguen años después que Felipe II otorgara el llamado honor de Fanlo, es decir, nuevos territorios que se devolvieron a esta iglesia después de varias reivindicaciones como lugar de grandes proezas pasadas. Consta que los benedictinos fueron excluidos por Carlos I definitivamente en 1533¹⁹⁶.

Juan Cortés aprovechó para realizar varias reformas en el ya secularizado monasterio¹⁹⁷. Justamente en ese año se colocó en el altar principal el retablo de Damià Forment¹⁹⁸. Como ya vimos, en la iglesia se abrieron unas hornacinas que cobijarán un conjunto de capillas anexas a la nave meridional de la iglesia que lindaba con el claustro, lo que seguramente supuso la anulación de la puerta de comunicación con el claustro. A su vez, Juan Cortés manda hacer la sillería del coro renacentista y la capilla de Nuestra Señora, al occidente de la iglesia¹⁹⁹.

En 1549, la mitad norte de lo que habíamos identificado como escuela monacal, al norte de la crujía occidental del claustro, pasó a convertirse en capilla de San Miguel²⁰⁰, costeadada por Luis Santafé, quien pidió ser enterrado allí para que se celebrasen misas y para que el Capítulo tuviese sus “aiuntamientos”. El Maestre Beltrán Andreo fue su constructor, quien además está documentado en otros trabajos en el claustro, dándosele sepultura junto a la capilla de Santa Ana (probablemente el arcosolio junto a esta

¹⁹⁵ El emperador no podía permitir que un monasterio francés gestionara las arcas de uno español. Y por eso decide que “todas las propiedades del Monasterio pertenecían a los reyes de Aragón”; Aynsa (1619: III, 339).

¹⁹⁶ *Honores* que en forma de beneficios feudales repartía el soberano a cambio de fidelidad; AHN (1631); AHN (1610). *Vid.*, para la secularización del Priorato, Aynsa (1619: III, 536, 538, 539); Huesca de (1797: 21-22); Quadrado (1844: 157); Balaguer (1946: 29); Aldea Vaquero (1982: 1108); Laliena Corbera (1990: 314); Balaguer (1996).

¹⁹⁷ Aynsa (1619: III, 538).

¹⁹⁸ Balaguer (1955: 143).

¹⁹⁹ Aynsa y Yriarte de (1619: III, 536, 538, 539); Huesca de (1797: 21-22); Quadrado (1844: 157); Balaguer (1946: 29); Aldea Vaquero (1982: 1108); Magdalena (1890: 119-122).

²⁰⁰ Balaguer (1958: 324-326).

capilla) (il.)²⁰¹. La parte meridional de la antigua estancia se dejó como despensa y la puerta de San Miguel será la que usarán para la llamada “de los lagares”. Aynsa comenta que ahí se pagaban los impuestos²⁰², es decir, los diezmos pagados a la parroquia por los servicios funerarios que no dejó de gestionar. Cabe pensar que estaba situada en un punto apropiado entre el cementerio parroquial y el claustro, donde se organizarían el pago de preces además de impuestos domésticos²⁰³.

En 1549, a la capilla de Santa Ana se le añade la advocación a san José. La reedificó la cofradía de albañiles, carpinteros, pintores, torneros, mazoneros y cuberos²⁰⁴. Se construirá seguramente en este momento el “bonito enlace de nervios de dos tramos de bóveda de crucería estrellada” que vio el arquitecto Juan Nicolau. Actualmente no podemos verla porque se oculta tras una techumbre moderna de planchas de hojalata²⁰⁵. En ella se celebraron los nuevos capítulos hasta el último, en 1612²⁰⁶.

En 1579, en la Capilla de San Bartolomé, se desplazan cinco palmos hacia el sur los restos del rey Ramiro para instalar un armario que guardara las “testas” de los Santos Justo y Pastor²⁰⁷.

Junto a todas estas reformas, después de secularizado el monasterio, el pequeño conjunto de dependencias con patio para los canónigos se situaba ya en el lado septentrional de la iglesia actual. Aynsa dice que “la Abadía existente todavía en el siglo XVI, se hallaba situada al NO de la iglesia”, y que “la plaza que hoy es de San Pedro eran patios de este monasterio” (ap. 1)²⁰⁸.

En 1603 el cenobio se modifica por el lado este para construir seguramente la casa de Costas. Una de sus habitaciones del segundo nivel sobrevolaría la capilla de San Bartolomé; seguramente se aceptó esta opción para que la techumbre de la capilla fuera

²⁰¹ “Memoria de fundaciones, censos, luiciones y otros actos de la iglesia de San Pedro el Viejo (fol. 132); *Libro de la Obrería de San Pedro* (fol. 166). Balaguer (1945: 47). Toda la información sobre la historia de las capillas, en Balaguer (1958).

²⁰² Aynsa (1619: 541).

²⁰³ Aynsa y Yriarte de (1619: III, 534).

²⁰⁴ Balaguer (1945a: 45).

²⁰⁵ Nicolau (1886: 17); Nicolau (1886a: 5).

²⁰⁶ Aynsa y Yriarte de (1619: III, 542). *Memoria de fundaciones, censos, luiciones y otros actos de la iglesia de San Pedro el Viejo*, fol. 55, en Balaguer (1945: 45).

²⁰⁷ *Libro de la Obrería, Archivo de San Pedro*, fol. 66, en Balaguer (1945: 43).

²⁰⁸ Garín (1287: fols. 116v-117) en Huesca (1797: 27); Balaguer (1946: 23-24).

protegida por las lluvias²⁰⁹. Además, esta casa absorbió gran parte del antiguo huerto del monasterio.

En esa época se retira la sillería de la capilla de San Bartolomé, que aún se conservaba de cuando fue sala capitular en el siglo XII. En 1617, un retablo que Ramiro II llevó consigo del palacio real y que estaba situado en un hueco del acceso a la capilla de San Bartolomé fue trasladado a la capilla de la iglesia.

En 1661 el almacén occidental es cedido por el monasterio al fraile José Abad, quien funda la capilla de la cofradía de la Escuela de Cristo, utilizada hasta 1898, y donde se le enterra.

En 1684 los canónigos decidieron tapiar por el exterior la puerta occidental principal y construyeron para la entrada norte el “pequeño atrio que se observa antes de entrar en el templo, coronado por una sencilla cúpula de planta cuadrada; y ya en la puerta de ingreso, échanse de ver unos preciosos arcos románicos desprovistos de columnas y capiteles”. Además, la Plaza de las Aulas, que miraba a la fachada occidental, se suprimió para dar cabida a unas edificaciones nuevas para aulas de la asignatura que impartían los jesuitas en la Universidad (**il. 6**)²¹⁰.

Asimismo, en el interior de la iglesia se estrechan los pilares y arcos para acoger más fieles durante las celebraciones²¹¹. En 1699 se cambia la advocación de la capilla de san Albín por las de los Santos Justo y Pastor, debido al traslado de sus restos desde el claustro²¹².

Como el sistema de iluminación del templo había quedado anulado por occidente, debido a la anulación de la puerta principal, y por oriente, a casusa del un nuevo retablo, se realizaron en el crucero unos vanos circulares de factura muy posterior a la estética original del edificio²¹³.

En 1739 se dio un blanqueado a las capillas del claustro, donde existían pinturas del siglo XIII, las cuales desaparecieron por completo. Y por entonces, se trasladó a la

²⁰⁹ Naval & Naval (1978: 95); Laliena Corbera (1990: 104, 319); Fontana Calvo (2003: 21).

²¹⁰ *Vid.* Huesca de (1797: 27); Balaguer (1946: 13, 34); Arco Garay (1911: 881); García Ciprés (1916: 344); Naval & Naval (1978: 95); Laliena Corbera (1990: 319).

²¹¹ Nicolau (1886: 7).

²¹² Aynsa (1619: III, 536-538); RAH (1631); Huesca de (1797: 26); Balaguer (1946: 54); Fontana Calvo (2003: 17).

²¹³ *Vid.* Fontana Calvo (2003).

capilla de San Bartolomé el sepulcro del prior Alter Zapila que hasta ese momento estuvo en la iglesia²¹⁴.

El antiguo prestigio de monasterio se conservaba incluso después de haber perdido títulos eclesiásticos y potestades institucionales y económicas; ejemplo de ello es que los Capítulos de los abades de Aragón y Cataluña continuarían reuniéndose en la Capilla de San Miguel hasta el año 1742²¹⁵.

Después de los últimos estudios podemos definir mejor las titularidades de sepulcros y capillas: en San Bartolomé parece ser que, desde al menos 1179, estuvo enterrado el rey Monje (*vid. n.*), hasta que en el siglo XVIII se trasladara al último prior del monasterio, y en el siglo XIX se colocaron otros sepulcros (*vid. infra*); Santa Ana fue titulada por la familia Setsera y en el siglo XVI por la familia Viota; Santa Inés fue subvencionada siempre por la familia Redón Gilbert, al menos hasta el siglo XVII. En San Benito figuraba la familia Pertusa, pero además en el siglo XVIII se enterró al Padre Ramón de Huesca; y en la Escuela de Cristo estaba enterrado su fundador²¹⁶.

Según las fuentes, podemos deducir que entre finales del siglo XVIII y 1836, cuando Carderera ilustra el claustro en sus acuarelas, se construye “en la galería oriental un pequeño anexo con acceso a una sala dispuesta en el nivel superior”²¹⁷ (**il. 75**). Asimismo, se levantan dos contrafuertes en la parte septentrional del patio para soportar el peso que estaba ejerciendo la iglesia sobre las crujías del claustro²¹⁸. Y también se tuvieron que tabicar todas las arquerías románicas, ocasionando la pérdida de gran cantidad de relieves en los capiteles²¹⁹. No contribuyó precisamente a mejorar la

²¹⁴ Balaguer (1945a: 41).

²¹⁵ Aynsa (1619: III, 541-542); Huesca de (1797: 28); Balaguer (1945: 40).

²¹⁶ Cf. Nicolau (1886: 14-15).

²¹⁷ Nicolau (1886: 20).

²¹⁸ Las estructuras de la iglesia y el claustro estaban desequilibradas por la abertura de capillas en el muro meridional de la iglesia, en el siglo XV, o los arcosolios de esa misma pared por la parte del claustro, en época medieval; asimismo, en el lado oriental del edificio, al abrirse la calle Correría para habilitar viviendas, la fuerza de los empujes de las casas malmetieron en gran medida la pared este del claustro; cf. Huesca de (1797: 21); Balaguer (1945: 41); Laliena Corbera (1990: 318); Fontana Calvo (2003).

²¹⁹ En 1797, el Padre Ramón no menciona el macizado de las cuatro arquerías del claustro; Carderera dibuja las tapias en 1836; en 1884, Montserrat de Bondía, describiendo San Pedro en su libro, recuerda una anterior visita en que las “arcadas no [estaban] tapiadas aún como ahora”. Montserrat De Bondía & Pleyán de Porta (1884: 466). Carderera (1836: IM 9759). Como académico de mérito de la Escuela de Bellas Artes de san Fernando, formando dos comisiones, en 1836 y 1850, para evaluar y salvar obras de

situación la instalación de unos retretes junto a la crujía meridional, donde “invade todo el espacio un olor de sótano, de bodega, donde por los intersticios de los sillares asoma desmedrada hierba falta de sol, las parasitarias que escalan alguna que otra columna”²²⁰. En la **il. 59** de 1836 se puede observar que sólo estaban contruidos dos de los cuatro botareles de la arquería septentrional que menciona el arquitecto Juan Nicolau en 1886, por lo que cabe suponer que los dos restantes se levantaron entre 1836 y 1886²²¹.

En 1845, en el panteón real, junto a Ramiro II, se colocan los restos de Alfonso I el Batallador, del Infante don Fernando y de una princesa anónima, procedentes todos del desamortizado monasterio de Montearagón. Conservamos documentos de este traslado: “Siendo jefe político de Huesca nuestro malogrado amigo el Sr. Don Eugenio de Ochoa, fueron trasladados con solemne pompa al convento de San Pedro el Viejo, y colocados en honrosos sepulcros, enfrente del que guarda las cenizas del Rey Monje, los restos mortales de Don Alfonso el Batallador y del turbulento infante Don Fernando, hermano de Alfonso II, los cuales reposaban en el célebre monasterio de Montearagón, fundado por el egregio monarca don Jaime I el Conquistador”²²². “Tiempo hacía que la Diputación arqueológica de la Provincia había prestado servicio eminente a la historia aragonesa, que si bien aparecía como olvidado a los ojos del público, estaba muy presente en la memoria de las personas que, o por su deber o por su afición a los estudios históricos y artísticos, no podían dejarle pasar desapercibido. Los restos mortales del Rey don Alfonso el Batallador, del Infante don Fernando de Aragón, y de una princesa niña, cuyo nombre se ha perdido en la oscuridad de los tiempos, se conservaban por muchos siglos depositados en el Monasterio de Montearagón, recuerdo glorioso de la perseverancia y del valor de nuestros mayores en el tiempo de la reconquista. El claustro de la Iglesia Colegial de San Pedro el Viejo, se presentó al punto a su vista como el local más oportuno para eternizar acaso el descanso de los regios despojos. Su antigüedad prodigiosa, su buen estado de conservación, sus sepulcros, y la circunstancia de haber sido morada y ser hoy mansión del Rey Don

valor después de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos, viajó por Aragón, Cataluña y Castilla, *vid.* Azpiroz Pascual (1987: 561).

²²⁰ Arco Garay (1936: 180).

²²¹ Nicolau (1886a: 6-23).

²²² Para un grabado de los sepulcros, *vid.* Castor de Caunedo (1847); Martínez de Velasco (1874: 118).

Ramiro el Monge, y de otros respetables y eminentes varones, entre ellos el infatigable escritor Fr. Ramon de Huesca...”²²³.

²²³ RABASF (1845); RAH (1845); Ochoa (1845); CPMH (1845); Fontana Calvo (2003: 34). Para la historia de todos los sepulcros de la Capilla de San Bartolomé, *vid.* García Ciprés (1916: 362-367).

5. PARTICULARIDADES DEL RECINTO EN EL SIGLO XIX

“La pobreza ha contribuido a la conservación del patrimonio nacional

con mucha mayor fuerza que ninguna otra causa”

Gaya Nuño

5.1. Impacto de la industrialización y desamortización

En 1797, aparece la primera edición del *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón* del Padre Ramón de Huesca, en que exhorta a las autoridades responsables a llevar a cabo una necesaria reforma de este edificio²²⁴. El monasterio se encontraba profundamente deteriorado, y a comienzos del siglo XIX, los paulatinos avances hacia nuevos criterios de modernidad acentuaron aún más los graves problemas estructurales y de deterioro artístico que presentaban la iglesia y el claustro de San Pedro.

En este punto expondremos las causas sucesivas que llevaron a personajes implicados entonces en la conservación del patrimonio de Huesca a reclamar un reconocimiento para el monasterio como monumento histórico-artístico. Como se verá, después de muchas disputas, San Pedro adquirió tal relevancia, que las instituciones encargadas en ese momento de la conservación del patrimonio concedieron suficientes fondos para la restauración del monasterio.

En las primeras décadas del siglo XIX, los cambios hacia el progreso exigido también para una ciudad como Huesca convierten a nuestro claustro en un gran perjudicado. Dos hechos de muy distinto signo, pero inmediatos en el tiempo, acarrearón y precipitaron las transformaciones de la ciudad, y en consecuencia de San Pedro: la puesta en marcha de los procesos desamortizadores y la elección de Huesca como sede provincial.

Por un lado, la extinción de numerosas comunidades religiosas y el abandono de los edificios iban a permitir su derribo o reutilización, según las recientes responsabilidades adquiridas. La legislación de la Desamortización promulgada desde 1798 preveía la utilización de los monasterios para instituciones públicas, exceptuando la venta a

²²⁴ “Suplico y exorto con todas las veras y eficacia que puedo al venerable Capítulo y Parroquia de San Pedro, y á todos los hijos y habitantes de esta ciudad, que se esfuerzen á mantener estos monumentos de la religión de nuestros mayores, que por ser tan antiguos piden continuos reparos”; Huesca de (1797: 28).

particulares²²⁵, y así, los organismos del nuevo Estado liberal fueron ocupando algunos de los edificios del antiguo cinturón de conventos que rodeaba la ciudad²²⁶. Huesca perdió entonces la condición de ciudad conventual que la había caracterizado desde el siglo XVII²²⁷. “Así desapareció la fisonomía de la ciudad tradicional, que se había conformado en el siglo XVII gracias al impulso de la Universidad y al calor de la religiosidad contrarreformista: todo un mundo caduco y agonizante sobre el que los arquitectos trazaban líneas como si sus signos de identidad fueran recuerdos caducos que definitivamente hubiera que borrar”²²⁸.

El claustro de San Pedro vivió mejor fortuna que otros edificios, ya que la institución no se desamortizó de manera sistemática como ocurrió con San Juan de la Peña o Montearagón, relacionados artísticamente por la historiografía con nuestro monasterio, o como sucedió con otras iglesias menores, como las del Espíritu Santo (**ap. 6; il. 1**), la Magdalena, el Salvador y Nuestra Señora de Montserrat; a ellas habría que sumar las vinculadas a diversas instituciones civiles o eclesiásticas²²⁹. De todas maneras, las ejecuciones legales de expropiación eclesiástica decidieron incautar todas las fincas de San Pedro, asignando a partir de entonces un salario muy precario a sus clérigos²³⁰. En 1850 se certifica que la CPMH, encargada de la protección de las obras históricas en todo el territorio oscense, evidencia la preocupación por San Pedro el Viejo en el hecho de entregar a la iglesia 300 reales para contribuir a la reparación del claustro, ya que sus responsables no podían asumir tales gastos desde los nuevos cambios políticos²³¹.

Por otro lado, la capitalidad provincial de Huesca daba rango a la población y aumentaba las necesidades y las funciones a que debía dar respuesta²³². Se requería la

²²⁵ Ordieres Díez (1995: 24). A partir de la aplicación definitiva de la Desamortización en 1836, algunos ex-conventos se transformaron en improvisadas sedes de instituciones estatales.

²²⁶ Huesca (2004); Laliena Corbera (1990: 321-325). A mediados del siglo XIX, en la ciudad oscense se mantuvieron: el recinto eclesiástico más importante de la población, la Catedral, y cuatro parroquias: la establecida en la Catedral, y las de San Pedro el Viejo, San Lorenzo y San Martín; *vid.* Laliena Corbera (1990: 316); (**il. 1, 2**).

²²⁷ *Cf.* Ordieres Díez (1995: 305-306).

²²⁸ Fontana Calvo (2003: 25).

²²⁹ *Cf.* Juan García (2005:); AGA (1845).

²³⁰ García Ciprés (1916: 343).

²³¹ *Vid.* Arco Garay (1923: 9).

²³² Laliena Corbera (1990: 325-329).

creación de nuevos organismos y un espacio donde instalarlos con la dignidad y el decoro deseados. La modernización y adaptación de los cascos urbanos se entendía en la época como una exigencia imposible de eludir, y, por regla general, el proceso comenzó dando la espalda a las necesidades del ingente patrimonio monumental, religioso en su mayoría, que había sido transferido al poder civil. Entrado el siglo XIX, el cambio de función de la ciudad de Huesca es radical: se pasa de un recinto clerical y universitario, a otro básicamente administrativo y algo comercial.

Dando respuesta a los objetivos del Plano General de Alineaciones de Huesca, que otorgaba prioridad a facilitar la comunicación, a mejorar el saneamiento público y a contribuir al embellecimiento de la población, la primera medida al respecto fue construir el Mercado Nuevo en la actual Plaza de López Allúe²³³ (**ap. 1**), antigua Plaza de la Aulas (**il. 1, 2, 5**). Se eligió este sitio junto a San Pedro ya que está enclavado en el centro del núcleo de la ciudad, y además se podía comunicar fácilmente con la parte nueva. El acondicionamiento de la plaza sólo tenía un inconveniente, su elevado coste. De esta manera, el Ayuntamiento decidió expropiar el solar y desaparecieron los numerosos inmuebles de las aulas antiguas de gramática que en 1863 habían sido declaradas ruinosas²³⁴.

Ese año de 1856 fue el comienzo del fin para el recinto medieval, ya que al derribar las viviendas y excavar el terreno en mucha más profundidad para levantar las nuevas, los muros del lado occidental de San Pedro se debilitaron en gran medida. Fue tal la fuerza de empujes que se perdió, que el declive se prolongó también a las arquerías del claustro (**il. 123, 127**). En aquella época, Cánovas del Castillo escribió: “Sí, es cierto, las arcadas se desmoronan; la humedad sube hasta los zócalos y carcome la piedra arenisca”²³⁵. El complejo de la plaza en sí se edifica entre 1872 y 1873, lo que nos hace

²³³ Laliena Corbera (1990: 319). Recordemos que a esta plaza miraban, tras el estrecho callejón de San Pedro, la puerta y el muro occidentales de la iglesia y del claustro de San Pedro, que la puerta se tapió en el siglo XVII y que a lo largo del siglo XVIII-XIX se construyeron casas, debilitando los muros medievales de apoyo por las excavaciones en desnivel de las mismas, y a su vez, incluso algunas se convirtieron en una solución de contrafuertes para el muro medieval (**il. 1-4**).

²³⁴ AMH, Policía urbana, Exp. 682.

²³⁵ Arco Garay (1936: 180).

suponer que el claustro de San Pedro sufrió casi dos décadas de construcciones cercanas, provocándole gran inestabilidad estructural²³⁶.

Y aún más, la apertura de esta plaza animó a algunos vecinos acomodados de Huesca a construir casas nuevas de varios pisos en el límite del recinto de San Pedro. Los terrenos que se les concedieron a los ciudadanos fueron los únicos que quedaban junto a esta plaza, correspondientes a las casas expropiadas junto al callejón de San Pedro, tocando al muro occidental del ámbito monacal (**ap. 1; il. 1**). La vivienda de Hilario Vallier se construye sobre el muro occidental del claustro (**ap. 7: G, 9: G; il. 1, 4**). Por otro lado, el hastial occidental de la iglesia, que ya había resultado muy afectado a fines del siglo XVII por tapiar la portada y colocar el pesado coro al final de la nave central, sufre un daño irreparable para la seguridad de San Pedro (**il. 32, 33, 34**). Se trata de la construcción de una casa en el último tercio del siglo XIX que estuvo a punto de ocasionar el derrumbamiento del muro occidental de todo el conjunto. Para cimentar la vivienda de Agapito Calleja, en 1877, se excavó 1,90 m, quedando la parte de la iglesia tan desprotegida que se desplomaba hacia esa casa, al igual que la sección del claustro se inclinaba peligrosamente hacia la casa de Hilario Vallier (**ap. 7: A, 8: A; 127**). Tan crítica fue la situación, que, gracias a las memorias que años más tarde redactó el arquitecto restaurador de San Pedro, Juan Nicolau, sabemos que el muro "*habría terminado por caer si los dueños de las citadas casas no hubieran adosado las paredes a esta fachada, en la cual suben estas construcciones hasta salvar el segundo tercio de su altura*", a pesar de lo cual la fachada de la iglesia y del claustro amenazaban con desplomarse por la parte superior, "*la que parece va a caer sobre las casas indicadas*"²³⁷.

Es así que, en 1876, tres años después, Vicente Carderera manifiesta a la CPMH su preocupación por el claustro de San Pedro, alarmando sobre la necesidad urgente que tiene el recinto en concepto de reparaciones. A tal efecto, deciden fotografiar las obras y remitirlas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para hacerla partícipe de la improporrible necesidad de medios económicos con que salvar el deterioro del claustro²³⁸.

²³⁶ Fontana Calvo (2003: 36-38).

²³⁷ Nicolau (1886a: 19).

²³⁸ Arco Garay (1923: 21). Dichos documentos y fotografías no se han encontrado en ningún archivo consultado.

La siguiente medida sucedió en 1880, cuando definitivamente se decide la apertura de la calle Cuatro Reyes para comunicarla con la Plaza López Allúe, donde se encontraba el Mercado Nuevo (**ap. 1, ap. 2: F, ap. 6:A; il. 2, 17**). En su recorrido, la vía proyectada atravesaba la parte meridional del claustro de San Pedro, y en el cruce con la otra nueva vía, calle Goya, atravesaba la iglesia del Espíritu Santo, la cual desapareció por completo²³⁹ (**il. 1, 2**).

Las obras se plantearon de tal manera, que se debían retirar las construcciones adosadas al muro sur de San Pedro, para unir el casco antiguo con la estación del ferrocarril²⁴⁰, en los actuales Porches de Galicia hacia Occidente²⁴¹. El paso de la calle afectaba a dos propiedades eclesiásticas: la capilla de la Cofradía de la Escuela de Cristo, situada en el claustro de San Pedro desde 1789 (**ap. 1:14, ap. 6:14, ap. 7: F; il. 1: 2, 2: a**), y el nuevo cementerio de San Pedro (**il. 1: 3**). El obispado (recordemos que San Pedro se había convertido en parroquia episcopal) fue indemnizado, aunque por un tiempo se llegaron a temer las propuestas de ciertos arquitectos locales que, aduciendo la necesaria ampliación de la calle, veían imprescindible derrumbar el claustro²⁴².

Los planes municipales pusieron en verdadero riesgo de desaparición una parte del conjunto. Me refiero al muro que protegía las arquerías de la panda meridional del claustro. El hecho fue que las casas, como ocurrió con la pared occidental al construir el mercado, ejercían la función de contrafuertes del muro meridional del claustro, razón por la cual al derribarse se debilitó muchísimo dicha pared. Además, los trabajos de demolición se realizaron en pleno invierno, y el muro no resistió los embates del clima. Como consecuencia de todo lo anterior, en 1881 el Ayuntamiento ordena la clausura del claustro por ruina inminente²⁴³ (**il. 104**). El párroco de San Pedro informa a la CPMH sobre la orden de derribo inmediata que pesa en dicha iglesia, consecuencia de la degradación de la pared sur²⁴⁴.

²³⁹ RABASF (1869); Fontana Calvo (2003: 31-32).

²⁴⁰ Laliena Corbera (1990: 327).

²⁴¹ “El Ayuntamiento debatió el derribo de Sancti Spiritus a instancias de la Junta Revolucionaria, sin atender los reclamos y consternación de la RABASF, y lo consiguió”; (RABASF: 1869).

²⁴² Fontana Calvo (2003: 30).

²⁴³ RABASF (1881a); Carderera & Lasala (1883).

²⁴⁴ Gavín (1881).

A pesar de todo, hay que decir lo positivas y fundamentales que fueron para la suerte restauradora de este edificio dos normativas promulgadas unas décadas antes, aunque no fue hasta 1880 cuando comenzaron a ponerse en vigor. Por un lado, la ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, en la que se incorporaba la Comisión Provincial de Monumentos a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y por otro, su reglamento de funcionamiento, dado por Real Decreto de 24 de noviembre de 1865. Según la primera norma, debían pasar por la Academia todos los trámites de las declaraciones y restauraciones de monumentos para ser aprobados, y gracias a la segunda medida las comisiones provinciales tendrían más capacitación, pues deberían estar integradas por individuos correspondientes de la Real Academia de la Historia y de la de San Fernando²⁴⁵.

Es así que, enterada la Comisión de las advertencias del párroco de San Pedro, hace intervenir al Gobernador, que pide al Ayuntamiento una prórroga en el plazo de derribo hasta que se estudie una solución, apoyándose en el Decreto de 16 de diciembre de 1873²⁴⁶. Justo Formigales, miembro de la CMH, escribe una carta a uno de los miembros de la RABASF, Don Franco Zubino, en la cual solicita fondos para arreglar la pared sur del claustro: “El croquis adjunto indica, como se verá, que la ruina de la pared de los claustros ha sido ocasionada por el derribo de las casas que eran medianeras con aquellos, y lo que la Comisión pide ya tan solo es que se le envíe fondos para levantar la pared que hoy queda de fachada en la nueva calle de los Cuatro Reyes y que efectivamente amenaza ruina. De caerse quedan los claustros abiertos y desaparecen los sepulcros e inscripciones que están adosadas a la pared A. No tenemos fotografía alguna ni de este interesantísimo Monumento ni de ninguno de los de la Provincia. Si las hubiera las remitiría”²⁴⁷ (**ap. 6**). En respuesta a esta misiva, la RABASF apela a la CMH que exija al Ayuntamiento hacerse cargo de los gastos de la restauración de la pared de Cuatro Reyes, alegando a su favor el decreto del 16 de diciembre de 1873, por el cual “el órgano que destruye otra propiedad histórica debe asumir el arreglo de la misma”²⁴⁸. Parecía legítimo lo que reclamaba la Academia; sin embargo, el consistorio se defiende:

²⁴⁵ Ordieres Díez (1995: 48-51).

²⁴⁶ Ley que estipula las protecciones del patrimonio histórico; Cf. Arco Garay (1923: 25); Gambel & Formigales (1881).

²⁴⁷ Formigales (1881).

²⁴⁸ RABASF (1881b).

“El Ayuntamiento no ha hecho nada, absolutamente nada, en los claustros de S. Pedro, y si tiempo atrás expropió el trozo de una capilla, la reedificó a su costa, concediendo además por el terreno que quedó a favor de la vía pública la indemnización que fijó el Istmo. Sr. Obispo de la Diócesis, que bien pudiera haberse destinado á reparar los mismos claustros; pero cuando estos han sido en todo tiempo objeto del mayor abandono, parece que ahora se busca en la apertura de una calle el pretexto para lanzarse sobre el Ayuntamiento la responsabilidad de añejos e interesados descuidos”²⁴⁹.

Esta carta del concejal Navarro a la RABASF demuestra cómo, en el conflicto, cada parte poseía recursos suficientes para corregir la voluntad a su favor. En todo caso, prevalecieron los supuestos histórico-artísticos, después de transcurrir algunos años en disputas institucionales, y la pared sur se afianzó precariamente hasta su arreglo definitivo durante la restauración²⁵⁰. Aunque el Ayuntamiento y la Comisión Provincial de Monumentos llegaron por fin a un acuerdo y hoy el claustro se mantiene en pie, lamentablemente una parte de la capilla de Santa Inés resultó muy afectada (**ap. 1-13**).

5.2. Declaración como Monumento Nacional

Las alteraciones perimetrales mencionadas más arriba forman un todo bien conexo con el desarrollo siguiente, porque indiscutiblemente afectan al claustro en primera instancia, y es a partir de éste que todo el recinto comienza a reclamar su asignación como monumento histórico-artístico que debe ser protegido.

A lo largo de los siglos bajomedievales y durante la Edad Moderna se practicaron enterramientos en los arcosolios del claustro, se abrieron capillas, tanto en el claustro como en la iglesia, se habilitaron espacios accesorios, como armarios y sacristías, se aumentó la anchura de las naves, todo lo cual consiguió adaptar el conjunto a las

²⁴⁹ La capilla a la que hace referencia debió ser el anexo saliente septentrional de los Santos Justo y Pastor, el cual se estrechó para crear la futura Plaza de San Pedro, RAH (1882b).

²⁵⁰ La CPMH “se congratula ante la RABASF que aunque haya quedado una calle irregular -*Cuatro Reyes*- se pudiesen salvar los claustros”; RAH (1885b). La CPMH desarrollaba todo el conjunto de leyes a las que debían someterse los monumentos con interés histórico con el objeto de salvaguardar los edificios del abandono y el deterioro.

necesidades de culto y a la estética imperante en cada época, pero a costa de pagar un alto precio en cuanto a condiciones de estabilidad se refiere.

Las fuentes son claras. El claustro de San Pedro el Viejo conserva una tradición institucional de prestigio como lugar de enterramientos destacados, “orgullosa todavía por los sarcófagos que contiene, y que la tradición cree dueños de Íñigo Arista y de Gonzalo, el más célebre y último de los reyes de Sobrarbe”²⁵¹. Nuestro monumento se afianzaba así como uno de los importantes panteones reales de la Casa de Aragón, y desde la CPMH se apelaba a la RABASF para que considerase seriamente la idea de su conservación y remodelación. Pero en primer lugar se debían obtener los derechos legales para tal protección porque en esos momentos la institución de San Pedro se encontraba en una situación de vacío normativo, sin ninguna política patrimonial que la resguardara; y además, los sueldos de los clérigos servían solamente para la subsistencia, imposibilitándolos para unas reformas muy costosas²⁵². Es así que la Academia de Bellas Artes de Zaragoza dirige una carta a la Dirección General de Instrucción Pública de la misma ciudad para interpelar un estudio que dictamine que el edificio reúne las condiciones necesarias para ser declarado monumento nacional²⁵³.

A su vez, desde Huesca, Vicente Carderera expone con gran insistencia la falta de presupuesto que se destina al claustro de San Pedro y el riesgo que se corre de que se vendan piezas a museos extranjeros²⁵⁴. De este modo, muchas personalidades culturales aragonesas comienzan la petición formal para que San Pedro “sea nombrado Monumento Nacional, e informan que lleva más de un año sin abrirse al culto público”²⁵⁵. La solicitud, destinada a la RABASF, se expresa en estos términos: “que el claustro que tiene interés artístico e histórico se halla en lamentable estado de conservación, que su pavimento se encuentra a unos veinte centímetros más bajo que el

²⁵¹ RABASF (1868).

²⁵² Se pide a la CPMH que conserve los bienes extraídos de la iglesia de San Pedro, pero ésta se defiende diciendo “que no hay fondos, que hace dos años que San Pedro fue declarado en ruinas y que nadie ha hecho nada”; RABASF (1856).

²⁵³ RABASF (1883).

²⁵⁴ Carderera & Lasala (1883). Vicente Carderera fue una gran protector de las artes y realizó sustanciales ayudas para la reparación de varios bienes de San Pedro: “125 y 250 pesetas para la lápida colocada há pocos años en el sepulcro del P. Ramon de Huesca, en cuyo importe total completó el esclarecido oscense, Excmo Sr. D. Valentín Carderera”; RABASF (1882a).

²⁵⁵ RABASF (1885c).

del patio, que no da salida fácil á las aguas y que constituyen una causa de alteración o descomposición del basamento: que por la acción del tiempo las basas capiteles y parte del fuste del mayor numero de columnillas se hallan destrozados, perdida su traza ornamental y hasta parte del contorno general. Tal estado de cosas reclamamos [...] que hace doble interesante la existencia en el mismo de algunos antiguos sepulcros. Por todo ello y considerando que los donativos particulares ni los fondos [...] bastan á sufragar los gastos que ha de ocasionar la restauración, la Comisión Central de monumentos entiende que debe proponerse á la Academia acuerde pedir que dicho claustro y Templo sean declarados monumento nacional histórico y artístico y que por el Ministerio de Fomento luego de hecha la declaración se designe un arquitecto que reconociendo al citado claustro formule el proyecto y presupuesto de las obras más indispensables para su conservación”²⁵⁶.

De tal manera se consiguió la declaración como Monumento Nacional a favor de la Iglesia y Claustro de San Pedro el Viejo, efectuada por Real Orden de 18 de Abril de 1885, declaración con la que se iniciaba una época de esperanza para el conjunto arquitectónico, protegido ahora por normas legales que debían asegurar su conservación y por el que quedaba a cargo del Estado y bajo la custodia y protección de la CMH²⁵⁷.

Resulta interesante constatar que Cánovas del Castillo cuando visitó de joven el monasterio hacia mediados del siglo XIX se quedó muy impresionado por su abandono: “¡Si pudiera adecentar aquello y conservarlo, cuán a placer lo haría!”, décadas después convertido en político e historiador, fue presidente del Estado español en los años en que San Pedro el Viejo fue declarado monumento nacional y se restauró²⁵⁸.

5.3. Dictamen de la restauración

En 1886 el monasterio de San Pedro reclamaba una intervención urgente en sus estructuras. Desde la misma capital, un artículo de E. Serrano Fatigati describe esta

²⁵⁶ RABASF (1885b).

²⁵⁷ Arco Garay (1923: 32). Fernández-Guerra y Orbe (1885); RABASF (1885a); RAH (1885b); RAH (1885a). La RABASF nos facilita la información más abundante relativa a la declaración de San Pedro como Monumento Nacional; y una cantidad de expedientes relativos a la venta de bienes inmuebles de la iglesia y capillas del claustro.

²⁵⁸ Arco Garay (1936: 180).

situación junto con grabados anteriores a los “retoques”, poniendo de manifiesto el desastroso estado en el que se hallaba el claustro: “Una crujía cerrada, oscura y obstruída por maderas y cascotes; otras destechadas, expuestos los arcos á las aguas que iban borrando poco á poco las líneas de sus relieves, cual agente nivelador que redujera á masa homogénea las bellas formas allí esculpidas. Sobre uno de los muros, en lo alto, quedaba una imagen alargada y seca, semejante á una momia de antiguas razas, y más que un recinto destinado un dia á la vida contemplativa de los benedictinos, se penetraba en un cementerio de personajes y obras artísticas, donde la muerte triunfaba de los seres y de sus inspiraciones”²⁵⁹ (**il. 102**).

El muro meridional de la iglesia, tocando al claustro (pared septentrional), no presentaba grietas, pero estaba dañado por sus dos caras: la interior se había adelgazado con capillas hornacinas (**ap. 7: capillas 1^a, 2^a, 3^a**), y la exterior, correspondiente al claustro, se había excavado para alojar, ya desde hacía unos siglos, cuatro arcosolios destinados a enterramientos (**ap. 7: 2, 3, 4, 5**), dos de los cuales habían resultado especialmente perjudiciales, pues al abrirlos se había eliminado la mitad inferior de uno de los contrafuertes (**ap. 7: línea D entre 3-4**). Como consecuencia, todo el muro sur en que descargaba parte de la bóveda de la iglesia presentaba un gran desvío hacia el claustro (**ap. 9: línea J; il. 128, 129**) y los cuatro botareles, construidos un siglo antes, que se apeaban en algunas columnas de la arquería por el lado del jardín no eran suficientes para soportar los fuertes empujes (**ap. 9: D; il. 59**)²⁶⁰.

La galería oriental había sido sucesivamente intervenida. De una parte, el muro se había debilitado con la modificación en la Edad Media de varias capillas por aberturas de espacios para enterramientos (**ap. 9: 13-21**). Por otro lado, la sección central de la arquería se había maltratado de manera irreversible para levantar un pequeño anexo con acceso a una sala dispuesta en el nivel superior (**ap. 1: X, ap. 7: X, 9: X; il. 59: X, 75, 104: X, 129, 132**). Y por último, la incursión constructiva de la casa de Pérez sobre la Capilla de San Bartolomé había ocasionado un nuevo empuje descontrolado sobre esta

²⁵⁹ Serrano Fatigati (1899: 234). Asimismo, en estas referencias se pueden reseguir, a través de las descripciones de sus cronistas, las condiciones deplorables en que se encontraba el recinto claustral: *vid.* Quadrado (1844: 156-163); Soler Arqués (1878: 112-123); Montserrat De Bondia & Pleyán de Porta (1884: 445-471); Quadrado (1886: 267-274).

²⁶⁰ En la **il. 59**, acuarela realizada en 1836, se observa que sólo estaban construidos dos de los cuatro contrafuertes; será hacia 1850 cuando se levantarán los otros dos.

habitación, que se prolongaba a la techumbre de la galería y, en consecuencia, a las arquerías (**ap. 1: 10, ap. 7: H, ap. 9: H; il. 137: C**). La capilla de Santa Inés no sólo fue la más perjudicada por la apertura de la calle Cuatro Reyes, sino que, junto con la capilla de San Benito, estaban gravemente dañada en su cubrición por el peso que ejercería el segundo nivel que se construyó sobre ella, desgastando de tal modo la bóveda de crucería de San Benito, que ya no se pudo recuperar. La misma situación se podría aplicar respecto a los tres arcosolios que recorrían parte del muro meridional de Santa Inés. Se dice que estas capillas “eran lúgubres y húmedas por falta de luz y ventilación, con sus bóvedas de crucería muy deterioradas y algunos de sus plementos tabicados de ladrillo”²⁶¹ (**ap. 1: 12-13, 7²⁶², ap. 8; il. 90, 96**).

Recordemos que las galerías meridional y occidental estaban muy dañadas por el especial desgaste que había supuesto demoler las antiguas casas que tenían adosadas y proceder a la apertura de la calle Cuatro Reyes. El muro sur, por el interior del claustro, contenía seis arcosolios, dos ligeramente apuntados y más bajos que los cuatro restantes apuntados de idéntica altura. Además, hacia el centro se encontraba la puerta antigua que comunicaba el claustro con el exterior, desplazada más tarde al ángulo suroeste. Todo el conjunto sufría grandes empujes de una pared que en su sección superior, a partir de las impostas de los arcos de sus sepulcros, era de tierra y tenía agujeros (**ap. 9: F; il. 101, 102, 103, 138**).

La crujía meridional, como ya se ha explicado, contenía el peso de la casa de Hilario Vallier, pero además, en el momento en que la Cofradía de la Escuela de Cristo abandonó su sede en San Pedro hacia finales de 1880, se aprovechó para colocar unos muros de descarga, dividiendo la estancia única, como se encontraba en 1881 (**ap. 6, ap. 9**).

Como consecuencia del mal estado en que se encontraba San Pedro a finales del siglo XIX, y de las obras que al margen de su conservación se realizaron en sus inmediaciones, el edificio en 1886 amenazaba ruina y corría peligro de desaparecer en aras de un supuesto progreso para la ciudad. Si finalmente se salvó, aunque con una engañosa restauración, se debe fundamentalmente a las gestiones que en su favor realizó

²⁶¹ Arco Garay (1936: 180).

²⁶² La líneas señaladas por las letras C, D, E, F, G y H muestran la localización de la inestabilidad de los muros.

durante varios años la Comisión Provincial de Monumentos, bajo la tutela de Ricardo del Arco.

A propuesta de Vicente Carderera, vicepresidente de la CMH, las autoridades culturales y eclesiásticas de Huesca, apoyándose en los derechos del conjunto como monumento nacional, solicitan que el director de Instrucción Pública levantara acta para que el Ministerio de Fomento nombrase un arquitecto para “el proyecto de conservación y reparación de la Iglesia y Claustros de San Pedro el Viejo”. Así, consecutivamente, se asignarán dos arquitectos provinciales, Juan Nicolau en 1886 y Patricio Bolomburu en 1888, y un arquitecto regional, Ricardo Magdalena, en 1890²⁶³.

En definitiva, el monasterio se encontrará amparado institucionalmente, sin correr el riesgo de desaparecer. Sin embargo, San Pedro fue reconocido monumento histórico-artístico en un siglo, el XIX, gobernado por teorías restauradoras muy discutibles, que promovieron en los edificios medievales rehabilitaciones escasamente respetuosas con su concepción original. Me remito a la frase de Gaya Nuño, quien muy bien expresa la paradoja que se produjo en el siglo XIX acerca de la rehabilitación de los edificios históricos. La escasa o nula importancia concedida a muchas iglesias rurales, que no tuvieron la suerte de ser reconocidas como herencia artística a proteger, les ha permitido conservar una realidad más próxima a su concepción medieval que la que han podido preservar tantos monumentos emblemáticos cuya exclusiva valoración trajo consigo, sin embargo, la triste invención de los arquitectos decimonónicos.

²⁶³ Cf. RABASF (1887); Arco Garay (1923: 33-34).

6. FASES DE LA RESTAURACIÓN DEL SIGLO XIX

*Le meilleur moyen de conserver un édifice,
c'est de lui trouver un emploi,*

Viollet Le Duc

Volvamos la mirada ahora hacia las campañas de restauración llevadas a cabo en San Pedro después de su reconocimiento como Monumento Nacional, con el propósito de contemplar los proyectos sucesivos de los arquitectos Juan Nicolau, Patricio Bolomburu y Ricardo Magdalena. Las memorias redactadas entonces por los tres arquitectos constituyen una interesantísima información, como complemento y apoyo al discurso que prosigue. Se presenta una colección documental y gráfica que ilustra la situación de San Pedro y de su entorno a fines del siglo XIX. Testimonios que reflejan sus problemas, las posturas adoptadas al respecto por las distintas administraciones y organismos responsables, y las decisivas intervenciones efectuadas entonces.

Las intervenciones sucesivas de los tres arquitectos permiten dividir la restauración en tres etapas.

6.1 Arquitecto Juan Nicolau (1886-1888)

Juan Nicolau es autor de dos memorias, con planos adjuntos, sobre la iglesia y claustro de San Pedro a mediados de 1886, “encaminadas solo a determinar su actual estado de ruina, manifestando todas aquellas causas que en *su* humilde juicio hayan podido contribuir á la propagación de los movimientos, y *numerando* las obras necesarias para impedir el avance de la ruina”²⁶⁴. Al respecto, nos ofrece un diagnóstico minucioso del estado de la iglesia y del claustro en esa época, donde el arquitecto advierte del efecto negativo de las obras realizadas en épocas anteriores, tanto a nivel estético como sobre todo constructivo, por haber dañado la estabilidad y las condiciones originales. Algo más tarde presentaría también dos tipos de presupuestos con el objeto

²⁶⁴ Nicolau (1886a: 11). La cursiva es mía.

de “reformular y asegurar todas las partes de que se compone el Monumento”, en los cuales prevé que las labores de restauración “se acabarán en 18 meses”²⁶⁵.

Con todo lo anterior, la información que se obtiene de esta primera etapa se refiere únicamente a los diferentes estudios estructurales de la iglesia y del claustro, ya que Nicolau no llegó a materializar ninguna clase de reforma propiamente dicha²⁶⁶. Si tenemos en cuenta que la aprobación de las obras por el Ministerio de Fomento no se haría efectiva hasta abril de 1887, y la autorización definitiva hasta marzo de 1888, nombrándose entonces a Patricio Bolomburu como siguiente arquitecto restaurador, no le quedó mucho margen a Juan Nicolau para desarrollar sus proyectos²⁶⁷. Sí es cierto que se le asignaron fondos para diversos gastos menores, probablemente procedentes de instituciones municipales como la Junta de Obras de San Pedro, pero en ningún caso obtuvo desde Madrid las asignaciones que requirió en sus informes. Quisiera añadir que desconocemos con exactitud la intención que llevó a la CPMH a sustituir a Nicolau por Bolomburu. No obstante, podríamos pensar que la excesiva meticulosidad manifestada en las memorias de Nicolau, e incluso su edad ya avanzada, llevó a la Comisión a considerar a Bolomburu un arquitecto más joven y enérgico para llevar a cabo con urgencia las reparaciones necesarias.

Dejando aparte estas circunstancias, centrémonos en la valiosa aportación del arquitecto Juan Nicolau. A continuación, analizaremos en detalle los diarios de obra del primer arquitecto y los registros de las asignaciones económicas y sus diseños. Esta documentación nos ha servido para conocer exactamente todos los elementos a restaurar que afectaban directa o indirectamente al claustro, pudiendo deducir cuáles de estos proyectos consiguió llevar a cabo y cuáles pasaron al siguiente arquitecto.

Desde el principio, Nicolau tuvo claro que “la parte más importante de este monumento artísticamente hablando la *constituían* los claustros, por cuya causa *debían* ser objeto de los mayores cuidados, á fin de ejecutar su reparación, sin que se *resintiera* su primitivo carácter”. Pero la salvación definitiva del claustro debía pasar por la previa e ineludible consolidación “de este hermoso é histórico Templo sin desvirtuar su

²⁶⁵ Nicolau (1886b: art 1º).

²⁶⁶ Nicolau (1886a); Nicolau (1886b); Nicolau (1886c); Nicolau (1886d); Nicolau (1886e); Nicolau (1886d). Apunto que los restauradores definieron las galerías del claustro como: claustro 1º (oeste), claustro 2º (norte), claustro 3º (este) y claustro 4º (sur).

²⁶⁷ Fontana Calvo (2003: 55).

composición arquitectónica”, con el que el claustro formaba un todo unitario, y donde “las faltas de verticalidad de todos los muros, pilastras y muy especialmente del medianero con los claustros” amenazaban “por desplomarse sin remisión sobre ellos”²⁶⁸.

Se deduce así que, a su juicio, la labor de recuperación debía comenzar por la iglesia, origen de los desajustes estructurales que afectaban al claustro inmediato. En ella, su propuesta se limitaba a labores de contención de ruina mediante seis actuaciones principales, todas acordes con el carácter del monumento: fortalecimiento del crucero (**il. 125, 126, 128**), desalojo de la tierra del trasdós de las bóvedas y su sustitución por una sencilla armadura de madera (**il. 125, 128: A**), macizado de las hornacinas excavadas en el grueso de los muros laterales meridionales (**ap. 7: capillas 1ª a 3ª**), restauración de la parte superior del hastial de los pies por el exterior y por el interior (**ap. 7: A, ap. 8: A; il. 126, 127**), y mejora de las condiciones lumínicas y de ventilación del recinto. De todas estas previsiones, el taller de Nicolau no realizó en la iglesia ninguna de ellas. Los siguientes arquitectos retomarán algunos proyectos, aunque hasta el día de hoy diferentes reformas permanecen sin concluir, como son el refuerzo de las hornacinas laterales (**il. 54**) o la reparación de las pilastras de la nave central como refuerzo de la bóveda (**il. 30**).

El primer paso en el camino hacia la recuperación del claustro tendría su origen en la contención de la ruina de la pared norte del mismo, que limita con la iglesia, a causa del debilitamiento de los pilares y el consecuente peso desmesurado de la cúpula del crucero (**il. 128, 129**). Nicolau fue muy consciente de que, “paralela al eje de la Iglesia en el claustro segundo —es decir, norte—, dos de los cuatro frentes exteriores de esta cúpula, quizá por su considerable volúmen y pesos de sus muros, *están contribuyendo* al desarrollo de la ruina iniciada en esta parte del templo”²⁶⁹ (**il. 125, 128**). A pesar de todos sus informes preparatorios, no consiguió aligerar la cúpula, ni fortalecer el crucero; no logró eliminar la tierra del trasdós de la bóveda, ni reforzar la puerta norte, como tampoco rematar las capillas laterales por el sur. Parece ser que se contaba

²⁶⁸ Nicolau (1886d).

²⁶⁹ Nicolau (1886b: art 5°).

también con “reformular la lonja o atrio” (puerta norte de la iglesia), pero esta obra no se llevó a cabo hasta mediados del siglo XX²⁷⁰.

En cuanto empieza a referirse a la consolidación del claustro, leemos en su memoria que tenía previsto conservar elementos constructivos, pero también aportar “materiales análogos”, con una total voluntad de aprovechar al máximo el escaso presupuesto con que contaba. En el caso de la siguiente transcripción se confirma que, respecto a la reforma del muro exterior sur, con portada que mira a la calle Cuatro Reyes, tenía pensado con sustituir piedras análogas si no fuera posible reaprovechar los originales. Así, dice: en el “decorado de los arcos de la Puerta, en la calle de Cuatro Reyes, en todos los imprevistos de carácter artístico, toda la parte decorativa comprendida por la puerta y frontón de la nueva entrada, *se reemplazarán las piedras...* con materiales no susceptibles de descomposición, como con los decorados hechos en algunas obras de esta ciudad que han empleado arenisca de las canteras de Siétamo”²⁷¹. En el caso de la reconstrucción de esta ala, hemos de decir que Nicolau no la reformó, sólo diseñó un proyecto que en su mayoría aprovechará años después Bolomburu, reformándola totalmente.

Tras haber consolidado los empujes que ejercían la iglesia y dispuesto su presupuesto para el material, quería pasar a las actuaciones en el claustro.

En primer lugar, observó que, en todas las crujiás, “por los empujes y fuerzas que los arcos reciben, *se había perdido* su primitiva verticalidad, y aunque destruidos los perfiles de muchas de sus basas, columnas y capiteles”, la principal actuación “para impedir la propagación de su destrucción” supondría “desmontar dichos tejados y galerías para poderlas aplomar de nuevo sobre sus respectivas basas”²⁷². Deberíamos notar en esta parte del escrito del arquitecto, ya que después será una información valiosa en la reconstrucción del orden de los capiteles, que Nicolau preveía desmontar las arquerías, deduciendo de aquí que en algún momento numeró los fustes de las

²⁷⁰ Nicolau (1886b: art. 4º); Nicolau (1886a: 41); Nicolau (1886c: art. 1º).

²⁷¹ Nicolau (1886b: art 5º). Nicolau (1886c: art 6º). En cambio, distinguimos que en otros casos Nicolau no tuvo la intención de sustituir ningún material, a diferencia de los dos siguientes arquitectos: “se empleará nuevamente en las diversas partes de la obra, toda la teja y piedra procedente de los derribos que se considere aprovechable para mampostería ordinaria, sillarejo y sillería”; Nicolau (1886b: art 4º). Nicolau (1886a: 41). Nicolau (1886c: art 1º).

²⁷² Nicolau (1886a: 22).

columnas donde se emplazaban los capiteles en las pandas meridional y occidental, por ser las primeras destinadas a desmontarse.

Acto seguido, la primera galería que se debería trabajar era la contigua a “la Iglesia, en [la] que todo el conjunto de columnas, capiteles, arcos y enjutas *habían* sufrido tales movimientos, que el centro de gravedad bajado desde la línea inferior de la carrera, se iba 27 centímetros fuera de la base de la columna, conteniendo su ruina los cuatro anti-artísticos estribos” (ap. 9: D; il. 59, 128, 129)²⁷³.

Acerca de esta panda, anotaría un dato a tener en cuenta si observamos los dibujos por él diseñados. El arquitecto pudo comprobar de primera mano, al comenzar el derrumbe del muro norte para fortalecerlo, que en el tramo del arcosolio 4 existían los restos de una puerta. De esta manera, descubrimos la exacta localización del vano medieval que unía la iglesia con el claustro, del cual ya nos hablaba Aynsa (ap. 9: 4; il. 137-4). En esta misma zona distinguimos, junto a la Capilla de San Bartolomé, un pequeño altar donde hoy en día está emplazado un arcosolio con un relieve de la Crucifixión.

La memoria no señala en ningún momento la localización de las inscripciones epigráficas que menciona Aynsa, actualmente situadas en el claustro. Más tarde, un cronista de la época escribiría que “en los muros de estos claustros aparecen varias inscripciones funerarias; hemos de hacer constar que testigos oculares como fuimos de la última restauración, no se guardó en ella el orden en que estaban anteriormente estas inscripciones, sino que donde bien venía eran colocadas, no dándolas entonces otra importancia que la puramente epigráfica”²⁷⁴. Hoy en día en este muro septentrional se exponen cinco epitafios, pero calculo que aquí se conservarían, tal como enumera Aynsa, seis más²⁷⁵.

En la memoria de 1886 se establecen las pautas para la restauración del otro muro inestable. Nos referimos al meridional: “en igual movimiento y desplome se ve en el muro del claustro cuarto” y por tanto “es del todo indispensable modificar la actual fachada á la calle de Cuatro Reyes” (ap. 1; 9: F; il. 101, 103, 128, 129). Razón que le

²⁷³ Nicolau (1886a: 6-23). Recordemos que la acuarela de Valentín Carderera nos informa de que en 1836 sólo se habían construido dos de los cuatro botareles.

²⁷⁴ García Ciprés (1916: 354-355).

²⁷⁵ Aynsa y Yriarte de (1619: III, 543-545).

llevaría a “desmontar todos los arcos de los sepulcros y demoler el muro exterior de la capilla de Santa Inés sustituyendo el actual y ruinoso aspecto por la sencilla fachada bizantina, la cual se ha proyectado sin ostentar más riqueza en su composición que la naturalmente producida por los materiales que entran en su composición y lo que exige la construcción interior que pretenderemos acusar al exterior. Igualmente se construirá por administración todo el decorado de la puerta y ventana circular que contiene el cuerpo bizantino que embellece la sencilla fachada proyectada en sustitución de los muros actuales en la Calle de Cuatro Reyes” (**il. 138, 139, 140**)²⁷⁶.

Respecto a este proyecto, que más tarde retomarían Bolomburu, en la parte exterior de la fachada, y Ricardo Magdalena, en el arco de entrada a la capilla de Santa Inés, he de decir que los parámetros de restauración me parecen desafortunados, ya que por dibujos antiguos y una valiosa fotografía, tanto el exterior sur como la dicha capilla se podrían haber reformado sin modificar su aspecto románico del siglo XII. La puerta de la capilla se desvirtuó totalmente levantándola con un arco apuntado con gablete, a la vez que en el exterior se desvirtuó una sobria fachada que daba a parte del cementerio medieval esbozando una falsa y recargada fachada románica. También podemos comprobar que no existía el crismón ficticio que hoy corona esta puerta, el cual diseñará y emplazará Ricardo Magdalena años más tarde (**ap. 1: 2; il. 19, 20**). Y tampoco existían los capiteles figurativos que vemos hoy en día (**il. 21, 22**).

Como hemos comentado respecto al lado norte, es importante destacar también aquí que, en una primera demolición de parte de este muro sur, se pudo confirmar la exacta localización de la abertura de medio punto medieval de salida del claustro al exterior (**ap. 9: F-p**); asimismo, una acuarela de Valentín Carderera y un grabado de la Biblioteca Nacional nos confirma que, aunque estaba tapiada en el siglo XIX, existiría desde mucho antes.

Una vez apuntalados los pasillos norte y sur, sería necesario para el arquitecto cuidarse de la galería este, donde “ábrese cuatro oscuras capillas; San Bartolomé es digna de mencionarse por los cuatro sepulcros que contiene”. Este relato, y el consiguiente dibujo en el plano, nos informa que en el actual Panteón Real, figuraban sepultados el rey Ramiro II el Monje, Alfonso I el Batallador, el infante Fernando, una

²⁷⁶ Nicolau (1886a: 37-44).

princesa desconocida y el abad Alter Zapila. Esta capilla “acusaba importantes movimientos por corresponder al arco toral de los ábsides, así como también el desplome general de toda la fachada actual de la capilla de Santa Inés que linda con la actual calle de Cuatro Reyes debido a los desmontes hechos para demoler las antiguas casas y pisos adosados”²⁷⁷.

En esta misma galería, Nicolau se ocupó también de observar que en “el claustro tercero mirado por el jardín, se ve que, para emplazar la escalera y cuerpo saliente X, fué preciso destruir cuatro arcos de los que componían la galería primitiva”. En este caso, el arquitecto se está refiriendo a las posiciones de los capiteles 2, 1, 38 y 37, donde se edificó un segundo nivel hacia el siglo XVIII (**ap. 9: X, ap. 10: X; il. 59, 73, 75**). En el plano de 1886 vemos dibujada la estructura y su escalera de caracol sin marcar las posiciones de los cuatro capiteles mencionados, dando la sensación de que ya no se encontrarían en su lugar. Debo decir que hay evidencia de errores por varias razones: la acuarela de Carderera de 1836 demuestra que las posiciones de las columnas y capiteles 1 y 38 se replegaron hacia las bandas septentrional y meridional, pero no se retiraron (**il. 73**); incluso, en este mismo dibujo, se diferencia claramente que la estructura de ladrillos de la edificación ocupa el espacio del patio y no de la galería, elevándose un segundo piso sólo por los ángulos norte y sur, como se puede distinguir si se resigue el recorrido de los balcones; el nuevo plano de Bolomburu realizado años después marca esos cuatro capiteles en su lugar, cuando ya había retirado él mismo la estructura en cuestión (**ap. 11**); y por último, una fotografía de dos capiteles situados en esas posiciones demuestra que los cuatro se encontrarían en su sitio²⁷⁸ (**il. 147**).

La planta elaborada por Juan Nicolau (**ap. 9**) nos permite percibir dos altares en las capillas de esta panda oriental, en la que nos encontramos. Uno de ellos se emplazaba en la capilla de San Bartolomé, junto al muro este y, sin duda, correspondería al que distinguimos con escasa suerte iconográfica en una acuarela de Valentín Carderera y en una publicación de Federico Balaguer (**ap. 1: 10, ap. 9; il. 79, 83**). Actualmente, en dicha capilla vemos un altar moderno exento con ara y pies; en cambio, el antiguo constituía un bloque compacto.

²⁷⁷ Nicolau (1886a: 15-16).

²⁷⁸ Nicolau (1886: 15-16).

Por otro lado, situamos otro altar en la capilla de Santa Inés, también encajado en el muro (**ap. 1: 13; il. 9**).

Siguiendo con el análisis de la planta de Nicolau, en la misma capilla de San Bartolomé, por las bandas sureste y noreste, advertimos una media abertura y una abertura completa. El vano abierto está documentado como la salida al huerto²⁷⁹ (**ap. 9. H; il. 26**). Sin embargo, en el siglo XIX no existía como tal, sino que simplemente compartía espacio con el corral de la casa de Pérez (**ap. 9: H**). En el lado opuesto, esa media abertura podría corresponder perfectamente a otra salida hacia el huerto medieval. Nicolau la dibuja como tal porque nunca pudo comprobar si ese muro guardaba por el lado exterior algún resto de que fue una abertura de otras épocas, ya que existían casas, y todavía existen, sin que el revestimiento permita comprobarlo, que impidían e impiden su visualización (**il. 27, 28**).

Con las reformas anteriores finalizadas, se podrían retirar, según Nicolau, los “cuatro anti-artísticos estribos” que daban al jardín y que servían de apoyo a la arquería norte²⁸⁰ (**ap. 9: D; il. 59**). Y seguidamente, dado que en “los arcos de medio punto y diversos capiteles bizantinos *se habían* cubierto partes del mérito artístico con los macizos ó rellenos llevados a cabo en 32 de los 34 arcos, dejando solo unos agujeros circulares para dar paso á la luz”, se procedería a desproveerlos de sus cubrimientos para que la luz y la ventilación fueran directas desde el jardín central²⁸¹ (**il. 60, 101, 102, 116**).

Estos macizados entre las arquerías que malograron irremediablemente la forma de los capiteles se retiraron primero de la crujía sur. En la banda occidental, antes de desmontarlos se debía consolidar el muro del pasillo por los empujes que ocasionaban las casas vecinas.

De esta manera, descargados los pesos que afectaban a las crujías, se procedería a reforzar las paredes del muro occidental. Con igual diligencia que en las otras bandas, el taller debería consolidar la capilla de la Cofradía de la Escuela de Cristo por motivos de seguridad general, ya que los arcos occidentales podían desplomarse debido a la gran

²⁷⁹ Garín (1287: fol. 7).

²⁸⁰ Nicolau (1886: 23).

²⁸¹ Nicolau (1886a: 21-23).

fuerza de empujes que ejercía la casa de Hilario Vallier (**ap. 1: 14, ap. 9: G; il. 123, 137**).

En esta banda, más concretamente en el ángulo noroeste, el primer arquitecto marcó en su planta una antigua puerta que comunicaba con una habitación. Corresponde a un arco de medio punto, visible aún hoy en día, pero tapiado y convertido en un arco ciego que cobija un sarcófago con un crismón de fábrica original (**ap. 1: 15; ap. 9: línea G; il. 122**). Este crismón, en tiempos de la puerta primitiva, evidentemente no se ubicaba aquí. Seguramente, se esculpió en el momento de diseñar el pórtico norte de la iglesia en el siglo XVII, ya que una fotografía de 1900 demuestra que está colocado en esta fachada, sobre el tímpano románico (**ap. 1: 1; il. 10**). Al derribar el pórtico en 1974 se debió colocar en el claustro, donde se encuentra actualmente. Crismón gótico era Espíritu Santo y lo habrá colocado Magdalena²⁸²

En esta misma crujía existían según el plano, de hacia 1886, dos capillas con sus respectivos altares (**ap. 1: 14-15, ap. 9**). Sin embargo, un croquis de 1881 muestra que era una capilla única, donde la puerta de entrada se señala por el noroeste (**ap. 6**). Además del plano, el grabado de la Biblioteca Nacional demuestra que en 1874 no existía ninguna puerta en el ángulo suroeste del claustro, como se encuentra hoy en día (**ap. 9; il. 102**). Cabe suponer, por tanto, que la Escuela de Cristo utilizó todo el espacio occidental mientras esa cofradía perteneció a San Pedro, y la Capilla de San Miguel haría tiempo que se había convertido en sacristía.

Con esto último, en el momento de consolidar y restaurar los muros, el taller podría dedicarse a extraer los árboles del patio central, excepto el ciprés (**il. 104**), rebajar su nivel al de los claustros (**il. 129**) y hacer las obras necesarias de desagüe. La única comunicación de las galerías con el patio que existía al realizar Nicolau su memoria en 1886 se abría en la mitad de la crujía occidental (**ap. 9, ap. 10; il. 124**). Pero gracias a las acuarelas de Valentín Carderera y el grabado de la Biblioteca Nacional, sabemos que las cuatro arquerías se comunicaban con el jardín por la zona central (**il. 60, 73, 101, 102**), diseño que facilitaría aún más la conexión entre las capillas del claustro en época medieval y, por qué no, también la lectura de los capiteles, considerando que muchas labras encuentran una lectura más coherente si se leen en ángulo, primero desde el

²⁸² Balaguer (1953: 160).

jardín y después desde el interior, o viceversa, como veremos más adelante. Años después, Ricardo Magdalena dejó únicamente practicable el paso del centro de la galería septentrional.

En lo que se refiere a los capiteles del claustro, lamentablemente ni Nicolau, ni ningún otro de los profesionales que lo sucedieron describen la iconografía de las labras románicas, las cuales pudieron observar de primera mano. Sencillamente, Nicolau reseña que “*hallábanse las galerías origen de estos claustros por variadas y caprichosas columnitas, dispuestas en grupos de á cuatro unas, de á dos otras y aisladas en su mayor parte*”²⁸³ (il. 60, 73, 101, 102, 105, 124). Nicolau también defendió que, en el momento de recolocar los capiteles, “tanto en las columnas como en los demás detalles, propios de la época que *se pretendía* recordar, *se debería* tener especial cuidado en seguir los pensamientos generales, dominantes en la variedad de detalles, *siendo los* objetos de los mayores cuidados, a fin de ejecutar su reparación sin que se resienta su primitivo carácter”²⁸⁴.

Atendiendo a estos comentarios, se puede afirmar que Nicolau tenía previsto mantener los capiteles *in situ*, sin retocar tampoco ninguna escultura, ya que tan sólo contaba con “demoler los estribos y rellenos que contienen las galerías de los claustros, desmontar y aplomar todas las pilastras, capiteles y arcos correspondientes”. Y lo más importante: mostraba un respeto histórico-artístico exquisito hacia los capiteles originales, “que enriquecen los claustros”, fruto de una humildad manifiesta, donde los capiteles “son origen principal de todos nuestros imperfectos trabajos”; respeto y humildad que, lamentablemente, no podemos reconocerles a Patricio Bolomburu y, menos aún, a Ricardo Magdalena, por pertenecer a una nueva época de visiones adulteradas sobre el pasado medieval²⁸⁵.

Advertimos que el taller de Nicolau tan sólo consiguió atenuar ciertos problemas de las galerías septentrional, oriental y meridional hasta 1888. Como he explicado, las paredes fueron la prioridad en cuanto a la contención. Y así lo deja documentado el arquitecto en su presupuesto, al detallar que sus asignaciones se utilizaron para las “excavaciones correspondientes a estribos emplazados en el Claustro paralelo a la

²⁸³ Nicolau (1886: 21).

²⁸⁴ Nicolau (1886c: art 5º); Nicolau (1886: 21).

²⁸⁵ Nicolau (1886c: art 5º).

Iglesia y Capilla de San Bartolomé, frente actual de la calle de Cuatro Reyes”, pero no existe una relación de expensas para ninguna labor más.

La relación de gastos económicos que suponía una empresa de tal magnitud, permite deducir que en esa primera fase restauradora tan sólo se pudieron desmontar varias de las tapias que circundaban el jardín y que Nicolau anotó en el coste de su presupuesto como “fábrica de ladrillos en los arcos de los claustros, el andamiaje, la demolición, procurando no inutilizar los capiteles y columnas”. Aún más, lo que sí podemos saber resiguiendo la memoria de Nicolau y su agenda de cuentas, es que el taller de este arquitecto se encargó del desmantelamiento de la mayor parte de los macizados y sillares de algunos muros, ejecutando las “demoliciones del tapial de tierra, sillares, depositándolos en la calle y plaza... limpia del material aprovechable y acopio del mismo en diversos puntos de la obra”²⁸⁶.

Concluyendo, el taller de Nicolau solamente llegó a reforzar con postes y listones las paredes occidental y septentrional (**il. 70, 90, 116**), y a desmontar los macizados de la galería meridional y occidental (**il. 69, 70, 71**). En algunas imágenes podemos distinguir el daño irreversible que ejercieron estas protecciones sobre los capiteles, de una piedra arenisca muy vulnerable (**il. 60, 71, 101, 102, 106, 116, 147**). La casi totalidad de las tareas que se propuso el taller de Nicolau, no le fue posible ejecutarla. Verdadera desgracia, considerando que fue el único arquitecto que parecía ser muy consciente de que los capiteles originales tenían que conservarse.

6.2 Arquitecto Patricio Bolomburu (1888-1890)

Hacia 1888, el arquitecto Patricio Bolomburu sustituye a Nicolau y el proyecto de restauración cambia radicalmente²⁸⁷.

Como primera tarea, la reforma de la iglesia no la comenzó por el cimborrio como había marcado Nicolau, sino por el hastial de los pies, porque "lo principal de los trabajos de restauración es del templo por el muro donde estaba la antigua puerta de

²⁸⁶ Nicolau (1886b: art 4º). Nicolau (1886a: 41). Nicolau (1886c: art 1º).

²⁸⁷ La Comisión de los Monumentos de Huesca nombró a Bolomburu en 1889; *cf.* Fontana Calvo (2003: 56).

entrada, [ya que] se ve que la ruina de este muro era mayor de lo que se creía”²⁸⁸ (**ap. 1: 3, 7: A, 8: A; il. 126, 127, 128**). Por el exterior se reconstruyó sin ninguna portada, ya que, recordemos, las casas anexas lo impedían. Actualmente, las fotografías muestran edificios renovados, no las casas vigentes a finales del siglo XIX, aunque nos sirven para ilustrar una misma realidad (**il. 3, 5**).

Después, el arquitecto procedió por fin a abordar los problemas del cimborrio y a recalzar el machón del lado de la epístola, “rehaciendo los cimientos y sustituyendo multitud de piezas en su desarrollo”²⁸⁹ (**il. 31**).

Cuando la estructura de la iglesia recuperó la solidez perdida por el paso del tiempo y las obras inadecuadas que había soportado, el claustro estuvo por fin en condiciones de ser restaurado. En primera instancia, se reconstruyó la puerta de comunicación con la iglesia, a modo de portada neorrománica (**il. 140**). En segundo lugar, se derribó y reconstruyó por completo el muro meridional de la iglesia, tocando al claustro, por orden expresa de la Academia de San Fernando, ya que suponía menor gasto derribarlo que restaurarlo²⁹⁰. Nicolau había litigado con el mismo problema cuando escribió a la RABASF anunciándoles que “el proyecto de restauración y consolidación de la iglesia y claustros de S. Pedro el Viejo”, después de ser estudiado, puso de “manifiesto la insuficiencia del presupuesto aprobado para consolidar el muro de que me ocupo -sur-”. Y, definitivamente, tuvo que aceptar, porque “la Real Academia de San Fernando” creyó que “era preferible su derribo para reedificarlo por completo” (**il. 138, 139**). Es así que se vio obligado a diseñar un proyecto el cual sería retomado por Bolomburu²⁹¹, quien, a su vez, reutilizaría los elementos recogidos en la demolición practicada por el taller de Nicolau (**il. 104, 105**).

Por tanto, aprobado el nuevo presupuesto, la pared meridional se construyó de obra nueva tal como se encuentra hoy en día.

El diseño de la fachada seguía básicamente el de Nicolau, por lo que respecta a composición, pero se distanciaba en cuanto a soluciones decorativas. Por un lado, Bolomburu no recorrió toda la extensión con ventanas, sino que las concentró en los

²⁸⁸ Bolomburu de (1888: 113).

²⁸⁹ Bolomburu de (1888b: 6-7).

²⁹⁰ Bolomburu de (1888: 114).

²⁹¹ Bolomburu de (1888: 114-115). Nicolau (1886a: 14).

lienzos correspondientes a las capillas de la Escuela de Cristo y de Santa Inés (**il. 24, 25**). Por otro lado, en la portada reprodujo capiteles en piedra, seguramente de la misma manera que ocurrió con algunas piezas del claustro, que más adelante explicaremos; añadió decoración a los arquillos, colocados debajo de la cornisa; imitó los rosetones del cimborrio en la nueva portada y los capiteles de la capilla de San Bartolomé en las columnillas de las ventanas (**il. 21, 22, 23, 24, 25**).

Bolomburu aplicó de manera muy práctica su conocimiento artístico, solamente buscando una unidad de origen. Sin embargo, él mismo tenía una conciencia de que, al menos en la parte arquitectónica, y acaso en la escultórica, “los muros norte y sur del claustro, reubicando los elementos extraídos en los correspondientes desmontes, se construyeron sin alterar en nada el primitivo carácter del monumento”.

Seguidamente en el claustro, se reconstruyen todas las cubiertas y pavimentos, después de fortalecer las paredes de los cuatro lados. En ningún caso, el taller de Bolomburu acabó de demoler la estructura oriental con un segundo nivel. Podemos comprobar que al diseñar nuevamente la planta del claustro, señala las 4 labras de las posiciones 2, 1, 38 y 37 bajo macizados, ya que, al comenzar los trabajos de desalojo de la piedra, pudo comprobar que los capiteles se emplazaban *in situ* (**ap. 10, ap. 11**).

Acabaría de extraer toda la masonería entre los arcos, los árboles del jardín, manteniendo solamente el ciprés y nivelan el suelo a la altura del pavimento del claustro, tal como lo previó el arquitecto Nicolau. Extendió desde el centro del patio un desagüe hacia la calle Cuatro Reyes. En lo que corresponde a las capillas, únicamente afianzó las de San Bartolomé y Santa Inés²⁹².

En principio, estaba programado “*desmontar* los cuatro claustros: estatuas y capiteles”, de los cuales sólo se reformularon los meridional y occidental y “restaurar esculturas”, pero estos proyectos no se realizaron. Sin embargo, en la documentación económica se detallan ciertos trabajos en los capiteles, que el taller de Bolomburu sí realizó. Me refiero en primer lugar, a la “*sustitución* con material análogo de capiteles, restaurados en dos de sus caras, en sus cuatro caras y construyendo capiteles nuevos para columnas sencillas y capiteles nuevos para columnas dobles de cuyos trazos se han perdido por completo, *poniendo* prolijo cuidado *en* estas obras eminentemente artísticas,

²⁹² Nicolau (1886a: 30, 45).

para las que se procurará elegir materiales de clase análoga, dándoles formas idénticas a las existentes que sirven de modelos, a fin de que la restauración no modifique en nada el primitivo carácter”. Estos últimos trabajos se materializaron en unas reproducciones en piedra de incuestionable valor y sobre las que volveremos en el apartado dedicado al análisis de los capiteles²⁹³ (**il. 172, 179**). Adelanto que muchos capiteles de las galerías meridional y occidental están restaurados en dos o cuatro de sus caras; que los capiteles nuevos sencillos que pensaba tallar Bolomburu, y que luego realizó Magdalena, corresponderían a las piezas de las posiciones actuales 34 y 35; y que los capiteles nuevos se realizaron a partir de una serie originales que hasta este trabajo no han sido nunca estudiados, aportando una iconografía inédita para las posiciones 11, 12, 13 y 14. Es importante subrayar que Bolomburu conoció de primera mano la ubicación e iconografía del claustro original, y por eso se debe tener en cuenta que, aunque decidió copiar algunos capiteles, existe una gran seguridad de que lo hiciera guardando fidelidad al claustro original, “que humilde y austero muestra en la tosquedad de sus columnas y capiteles la fisonomía fiel y exacta de la época en que fue construido”²⁹⁴ (**ap. 15: pieza 2.2.d*; il. 71**).

Aún más, el segundo arquitecto, “antes de poner los capiteles en el estado de mayor seguridad, pero más frío”, en que se encontraban, refiriéndose seguramente a alguna sala del claustro, o a su propio taller, protegidos de la intemperie, sin tener que estar rodeados de escombros y trabajos de construcción, “tuvo el buen acuerdo de fotografiar los diferentes elementos de la fábrica, siendo fácil demostrar así la filiación de las composiciones reproducidas en los elementos actuales”²⁹⁵. Gracias a esta actuación hoy en día conservamos unas fotografías de inestimable valor que nos permiten, por un lado, confirmar la posición medieval de los capiteles de dos de las galerías y, por otro,

²⁹³ Bolomburu de (1888a: 35-36); Bolomburu de (1888a: 2). Hasta el momento no se había advertido que existían copias en piedra de los capiteles originales, confundiéndose con los propios originales. Sin embargo, ya Crozet se cuestionó en 1968 la autenticidad de los capiteles 6 y 28; Crozet (1968: 45-46). Convendría mencionar también que Ricardo Del Arco, en 1914, se lamentó de que “sólo tres o cuatro capiteles son auténticos, sin adición alguna. Hay unos doce desfigurados por la restauración, y los demás son completamente nuevos”; Arco Garay (1914: 132).

²⁹⁴ Bolomburu de (1888b).

²⁹⁵ Bolomburu de (1888c).

descubrir en ciertos capiteles los trazos de una iconografía, hoy perdida, por la erosión de la piedra²⁹⁶.

Décadas antes aún se había tenido la esperanza por parte de intelectuales de la época de que “existiera el propósito de vaciar los curiosísimos capiteles del ruinoso y casi olvidado claustro de San Pedro el Viejo, con objeto de que figuren las copiadas molduras en el Museo arqueológico de Madrid”²⁹⁷. Desgraciadamente, después de restaurar el claustro, los capiteles que fueron ingresados en un museo fueron los originales, no las copias.

6.3 Arquitecto Ricardo Magdalena (1890-1893)

A partir de 1890, un cambio en el Reglamento de Construcciones Civiles dio por concluida la intervención de los arquitectos provinciales en San Pedro e introdujo por el contrario a un arquitecto regional. Ricardo Magdalena, uno de los profesionales más prestigiosos de su tiempo, desarrollaría sin interferencias los postulados violletianos, para entonces ampliamente conocidos por él, pero nunca aplicados. No en vano, San Pedro el Viejo fue el primer monumento nacional que restauró²⁹⁸. Este personaje no respeta históricamente la recolocación de los elementos del claustro y comienza el camino hacia lo que hoy llamamos restauración desafortunada.

En la iglesia tan sólo reparó el órgano. En el claustro, continuó el trabajo de Bolomburu en la galería oriental, empezando con la demolición del anexo este (**ap. 9: X, ap. 10: X, ap. 11; il. 73, 75**).

A continuación, se dedicó a reformar las capillas de la misma banda (**ap. 1: 10-11-12-13**). En este caso, Magdalena diseñó un primer plano con el trazado original de las cuatro puertas de entrada a las capillas, enmarcadas por arcos de medio punto, donde “siendo pues indispensable la reconstrucción, es lógico que esta se lleve a cabo según la

²⁹⁶ No ilustraré todos los ejemplos de cada fotografía individual; dichos documentos se pueden consultar en Bolomburu (1888b: Hojas N° 12-35), y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque algunas de ellas también están en el Museo Provincial de Huesca.

²⁹⁷ Soler Arqués (1878: 159).

²⁹⁸ Ricardo Magdalena conoció las teorías del arquitecto francés no sólo a través de las publicaciones nacionales e internacionales que recibía el Casino de Zaragoza, sino directamente por los libros que encargó en 1882 para la oficina de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza; *vid* Arco Garay (1923: 40); Hernández Martínez (1989: 353); Fontana Calvo (2003: 62).

primitiva estructura”. De igual manera, Valentín Carderera dibujó estas puertas en su acuarela (**il. 73, 133**). Al respecto de esta acuarela, tengo que aclarar que Carderera no representa los arcosolios que se emplazaban junto a la capilla de San Bartolomé y San Benito porque en 1836 estaban tapiados; no obstante, las fotografías de esa pared realizadas en 1888 nos permiten comprobar que, tras los desmontes que fueron realizando Juan Nicolau y Patricio Bolomburu, estos arcosolios aparecieron, permitiéndonos entender por qué Carderera no pudo verlos y, por consiguiente, reproducirlos. Incluso Magdalena lo deja apuntado en sus memorias al referirse a un relieve que se descubrió después de retirar las tapias: “tras las urnas apareció un bajorrelieve semejante a los que ya se han colocado en los sepulcros de los claustros 2º y 3º con tres figuras”²⁹⁹ (**il. 73, 90, 96**).

Por otro lado, Magdalena dibujó un alzado con las puertas de arcos ojivales del oriental del claustro. Tal como se observa en la disposición actual, no se mantuvo el diseño de las primitivas habitaciones que conformarían el claustro medieval, ya que se recrearon estas puertas góticas, cuando en realidad nunca existieron como tales (**il. 135**). Desconocemos su intención, aunque puede ser atribuible a sus ideas violetanas, valorando más un ideal estético de arcos apuntados góticos, que la sencillez de los arcos de medio punto románicos.

Magdalena, en su diario de obras, habla del descubrimiento de un relieve de tres figuras, afirmando además que ya habían colocado dos iguales en las galerías norte y este. Los dos relieves que actualmente coinciden en estas dos galerías representan la escena de la Crucifixión, pero Magdalena habla de “tres figuras”, que más bien se correspondería con el relieve de dos personajes elevando un alma al Cielo, y que en época anterior a la restauración, con total seguridad, se encontraba en el ángulo oriental de la crujía sur (**il. 90, 110, 11**).

Concluidas las demoliciones, primero recompuso el interior de las paredes de la capilla de San Benito, donde en el “segundo sepulcro” descubrió una “regular estatua yacente de madera representando un sacerdote con hábito de coro” (**ap. 1: 11; il. 98, 142**), perteneciente a los restos del Padre Ramón de Huesca.

²⁹⁹ Magdalena (18AD: 119-120). En la fig. 15 los trazos llenos indican las puertas actuales de las capillas y las líneas punteadas la primitiva estructura y sepulcros.

En lo que concierne a la capilla de San José y Santa Ana, no llegó a desmontar el segundo nivel construido en madera perteneciente a la estructura del siglo XVIII (**ap. 9: X; il. 75**) y que aún hoy se mantiene. Posee una cubierta moderna de latón que esconde la bóveda de crucería que Nicolau plasmó en su plano de 1886 (**ap. 9**).

De las capillas de San Benito y Santa Inés, donde pretendía restaurar las bóvedas, tampoco realizó ninguna reforma, a excepción de una sencilla tarea de cubrición de las mismas. En la capilla de San Bartolomé, restauró el sepulcro de Alter Zapila³⁰⁰. Todos los pavimentos del recinto fueron saneados y restaurados.

Afianzados los elementos de las galerías norte, este y sur, el taller de Magdalena se dedicó a la galería de occidente (**ap. 1: 14-15**). En 1886, el arquitecto Juan Nicolau ya había escrito que “el claustro primero, limitado al oeste por el muro medianero con corrales y cubiertos de D. Hilario Vallier, se encuentra en inminente ruina, formado por viciados tapias de tierra, no habiendo caído el muro y bóveda, gracias al cubierto y pilar A, á él adosados y al fuerte estribo E” (**ap. 9: A’’- E’**). En época de Magdalena se desmonta esa pared, fortaleciendo los muros. Al realizar las reparaciones en la habitación denominada Escuela de Cristo, aparecieron vestigios de antiguos sepulcros, como los del “padre José Abbad, fundador en esta ciudad de la Santa Escuela de Cristo”. Los arcos de los extremos de esta panda, los cuales son de medio punto y comunican o comunicaban con habitaciones-capillas, y los otros cuatro, arcosolios con ojivas, conservan la “planta y alzado igual a la que existió en primitivos tiempos”³⁰¹.

Toda la memoria de Magdalena habla incesantemente de la sustitución de los capiteles. Se ve claramente que su propuesta práctica recoge la intención, ya revelada por Bolomburu, de sustituir, en muchos casos, piezas antiguas por copias. El interés de Magdalena por los trabajos artesanales contemporáneos también se puso de manifiesto en las ménsulas de los arcosolios que recompuso. Tanto el taller de Magdalena, como la RABASF, desde el primero momento en que eligieron al arquitecto restaurador y aprobaron su presupuesto, tuvieron la intención de recrear copias de las piezas

³⁰⁰ Magdalena (18AD: 121, 212).

³⁰¹ Nicolau (1886a: 20). En este momento se dibujaron algunos capiteles y soportes (**il. 123, 124**). Magdalena (18AD: 119-122).

originales del claustro de San Pedro, ya que “los capiteles nuevos como los de simple restauración fueron comprendidos en los presupuestos 1º y 2º”³⁰².

Llegados a este punto, Magdalena concluye que, “de los detenidos estudios llevados a cabo *se ha* podido averiguar que en los 22 capiteles correspondientes a las galerías 1ª y 2ª y mitad de la 3ª se describe toda la historia sagrada del Nuevo Testamento, habiendo llegado hasta nosotros perfectamente conservados algunos capiteles y numerosas figuras, y que en el resto de la galería 3ª y en la 4ª se representan alegorías de los vicios y virtudes”³⁰³. Esta afirmación ya conocida desde Aynsa no nos aclara el tema de la iconografía de los capiteles que habían sufrido una erosión irremediable en las pandas norte y este³⁰⁴. En otras palabras, creo que, una vez desmontada la galería oriental, el taller de Magdalena consiguió descifrar solamente los capiteles de la Epifanía y la Matanza; el capitel de la Anunciación de la crujía oriental, en el cual se distinguían las escenas con facilidad, ya lo había reproducido en piedra el arquitecto Bolomburu; hoy así nos lo indican las fotografías. Estas piezas ocuparían las posiciones 1, 2 y 3 (*cf. ap. 4*). En el caso de las piezas en las posiciones 11, 12, 13, 14, 34, 35, 36, 37, 38, me parece que Magdalena recreó una nueva iconografía, ya que, como luego demostraremos, notamos evidentes diferencias con sus respectivos originales.

De esto se infiere que desechó las reproducciones que el taller de Bolomburu había esculpido en piedra e *in situ*; copias auténticas de los originales 11, 12, 13, 14, 37 y 38. Según Magdalena, refiriéndose a ciertos originales del claustro, concretamente a labras de la galería norte y este, como “no era posible descifrar los motivos en ellos

³⁰² Bolomburu de (1888a); Magdalena (1890AD). Las actuales labras fueron hechas por el escultor zaragozano D. Mariano García Ocaña, “que hizo sus primeros estudios en su país natal, en los talleres de Domingo Pablo. Estudió en Barcelona, Zaragoza, donde abrió un taller en la calle Cuatro de Agosto. Por entonces dio principio la restauración del templo de San Pedro el Viejo de Huesca, tomando á su cargo la modelación de los capiteles y otras obras. Hoy tiene abierto su taller en el Coso Alto de Huesca”; *vid. García Ciprés* (1916: 358-360).

³⁰³ *apud* Fontana Calvo (2003: 124). La declaración de Magdalena no es concluyente porque el arquitecto describe unas piezas que ya no se encontraban dispuestas en las arquerías.

³⁰⁴ Ya en el siglo XVI Aynsa contó 38 capiteles en total. En 1830, los dibujos de Carderera, y en 1886 y 1888, los planos de Nicolau y Bolomburu, señalan la misma cifra. Con toda seguridad, pues, las arquerías medievales contaron con 38 cestas. Aynsa no especificó el número de capiteles por crujías, pero Magdalena parece seguir los planos anteriores a la restauración y las fotografías de 1888 de las galerías meridional y occidental, entendiéndose que la distribución en las otras dos mantenían el mismo trazado; *cf. (fig. 1)*; Bolomburu (1888: Hojas Nº 12-32) BOLOMBURU, Patricio, “Obras...” (1888), *op. cit.*, Hojas Nº 12-35.

representados y menos averiguar el pensamiento general desarrollado en las cuatro galerías, creyó el arquitecto encargado en aquella época [Bolomburu] que podían restaurarse los que faltaban copiando directamente los motivos de los viejos”. Este desprecio hacia las copias de Bolomburu no creo que se base más que en una presunción estilística de Magdalena, quien al ver la piedra de Bolomburu sin pátina y las figuras sin fuerza expresiva ni movimientos indicativos de lo que él creía que debía mostrar el arte medieval consideró “proceder a la composición de los motivos que faltan para completar, con los modelos en barro”. Así justificó que “por la índole artística del trabajo, no creemos poder llevar a efecto con buen éxito la restauración, sin proceder antes a la composición de los motivos que faltan para completar, hacer después los modelos en barro y después realizar sus correspondientes vaciados en yeso”³⁰⁵. Es significativo comprobar que Magdalena pensaba “proceder a la composición” de nuevas escenas, entendiendo que realizaría dibujos preparatorios copiando episodios o personajes de originales mejor conservados, pero que en ningún caso se corresponderían a la iconografía original del capitel reproducido en cuestión (**ap. 15: 30.3.c cara O-26.1.c**); también habla de modelos en barro y en yeso, razón que nos lleva a deducir que no podemos basar un estudio medieval en estas copias.

A Magdalena se le veía muy interesado en cumplir con los plazos; tenía una cantidad ingente de encargos en muchas iglesias de Aragón y Cataluña, por lo que no se podía permitir ningún retraso. Por ello, escribió que, “para no interrumpir la marcha de las obras, hemos colocado sin labrar cinco capiteles pequeños, dos de ángulo, y los dos mayores correspondientes a grupos de cuatro y ocho columnas, teniendo que hacer después las esculturas y (*sic*) puestas en obra”³⁰⁶. En este último párrafo se constata que los capiteles actualmente en las posiciones 1 y 10 (reconstrucciones suyas) fueron diseñados sin ninguna clase de modelo original, ya que se habla de realizar las esculturas más tarde y las fotografías antiguas demuestran además que esas labras en concreto eran imposibles de descifrar formalmente (**il. 71, 75**). Por otro lado, deduzco que al referirse a los dos capiteles de ángulo, estos corresponderían a los actuales 34 y

³⁰⁵ Magdalena (1890AD).

³⁰⁶ Magdalena (18AD: 124). La única prueba de la que disponemos para constatar que Magdalena es el encargado de distribuir los 38 capiteles tal como los vemos hoy en día es una aclaración escueta en una de sus memorias, pudiendo sólo intuir las fuentes que utilizó para ejecutar esa distribución; "a fin de no interrumpir la marcha de las obras [...]", *apud* Fontana Calvo (2003: 124).

35; digo esto porque son las dos únicas esculturas reproducidas sin ninguna clase de modelo conservado.

Respecto a las seis estatuas adosadas hoy en día en el claustro sobre las arquerías septentrional y meridional, en el centro y en las esquinas, podemos comprobar por fotografías de la época la posición de sólo cuatro: la central septentrional, San Pedro, con las llaves (**il. 71**); la del ángulo noroeste, San Pablo, como revela su calvicie incipiente (**il. 70**); la central meridional, que por llevar una filacteria podría ser un personaje del Antiguo Testamento, Moisés tal vez (**il. 114**); y la de la esquina suroeste, completamente erosionada (**il. 116**). Magdalena previó un presupuesto para la copia de “tres estatuas”, las cuales no debían “esculpirse sin antes vaciar los modelos en yeso para que la actitud de sus figuras y forma de sus trajes estén en armonía con los viejos restaurados y puestos ya en los mismos sitios que antes ocupaban”³⁰⁷. Es decir, que, según las imágenes del siglo XIX y el testimonio de esta memoria, el claustro se coronaba con seis esculturas adosadas en las crujías septentrional y meridional, las tres originales actualmente *in situ*, más las tres copias de los originales que pudo ver Magdalena, aunque totalmente erosionados lo más seguro, y de los que no conservamos fotografías³⁰⁸ (**il. 72, 113, 115**).

Entre las diferentes remodelaciones de la arquería, también se cambiaron todas las columnas y uniformaron la mayoría de en fustes, perdiéndose así la composición medieval, tal como se observa en la primera planta conservada de Juan Nicolau (**ap. 10**). Finalmente, se abrió una única entrada al patio por la galería norte, no manteniendo el diseño original con accesos por los cuatro lados³⁰⁹.

El plazo para el término de las obras estaba previsto por Ricardo Magdalena para el 30 de junio de 1891, pero el presupuesto de la RABASF se aprobó el 9 de mayo de 1891, por lo que los trabajos de restauración se alargaron varios años más. En este mismo año, la RABASF expuso por Real Orden que a partir de ese momento el arquitecto Mariano López fuera sustituido por Ricardo Magdalena en la restauración de la Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza. A través del desarrollo de las obras y de sus memorias, entendemos que Magdalena combinó su trabajo entre Huesca y Zaragoza,

³⁰⁷ Magdalena (1890: 120).

³⁰⁸ Magdalena (1890: 124). Miden: 1,40x 0,45 x 0,19.

³⁰⁹ Magdalena (1890: 117).

encargando la fabricación de las esculturas zaragozanas a Carlos Palao, como pasó en San Pedro el Viejo con García Ocaña. En 1893 consta que ya estaban arreglando la torre de la iglesia³¹⁰, por lo que cabe pensar que la obra del claustro se encontraba ya muy avanzada. El 3 de marzo de 1909 se le otorga la restauración de la torre a Magdalena³¹¹

Asimismo, en 1897 Magdalena fue encargado por el Ministerio de Instrucción Pública para gestionar el proyecto del monasterio bajo de San Juan de la Peña, lo que nos lleva a suponer que las obras en San Pedro estarían acabadas. Finalmente, una fotografía de 1900 nos demuestra que la mayor parte de la restauración del claustro estaba completada (**il. 117**).

El afán de pureza del arquitecto Magdalena que le llevó a sustituir las partes deterioradas por otras nuevas recreando las originales, encontró una oposición muy importante cuando se le encargó la restauración de San Juan de la Peña. Las ideas restauradoras estaban cambiando, pero Magdalena seguía en la línea violletana, hasta el punto que la Junta de Construcciones Civiles decidió desestimar muchas partes del proyecto que él presentó respecto a San Juan de la Peña porque el criterio de entonces ya era conservar, no reconstruir. Le contestaron así: “esta interesante parte del monumento debe dejarse tal como se encuentra, sin hacer en ella más obras que las puramente indispensables para evitar su ruina. Justo es que al monasterio de San Juan se le restituya en la verdadera importancia que ante la historia le corresponde, pero esta misma razón aconseja respetar en toda su integridad los venerados restos que de su primitivo monasterio se conservan”.

En la historia de la conservación del inmueble hay que recordar nuevamente la relación de la iglesia de San Pedro con los edificios de su entorno. Ricardo Magdalena tenía encargado, además del claustro, un proyecto de consolidación de la torre (**ap. 1: 4; il. 7, 13**) y los ábsides (**ap. 1; il. 27**) de la iglesia, pero parece ser que, aún en 1894, según lo que leemos desde la RABASF, “no han llevado a cabo su consoladora mano a la restauración general de la fábrica del perímetro exterior del Templo, del que constituyen sus elementos más importantes y valiosos la torre hexagonal y el interesante

³¹⁰ Avalos (1891: 272).

³¹¹ RABASF (1909).

triple ábside”³¹². En este caso, fueron nuevas discusiones legales las que ralentizaron el proyecto.

En cuanto a la torre, hacia 1894 el arquitecto sólo había podido ejecutar una limpieza parcial, cosa que explica que aún hoy en día muestre preocupantes problemas estructurales, ya que debió litigar una vez más con las casas vecinas. En cuanto al otro tema, los ábsides, se topó con el mismo problema: la casa que Agustín Viñuales edificó junto a los ábsides y la torre del monumento a finales del siglo XIX³¹³. Las obras de la nueva edificación se habían iniciado en 1892. Dos años después, Magdalena consigue que se paralicen, al comprobarse los problemas que causan en la iglesia: adelanta su alineación hasta la torre, se eleva siete metros sobre la edificación anterior, utiliza como medianeros los muros del templo, dificulta el volteo de las campanas y no respeta las luces y vistas.

En un primer momento, Ricardo Magdalena se propuso expropiar el solar y dejar los ábsides exentos. Al no conseguirse la cantidad necesaria para compensar a Viñuales por la expropiación, éste pudo reanudar las obras con el visto bueno de Magdalena y la CMH. Poco después, la Junta de Obras de San Pedro acudió a la Dirección General de Instrucción Pública y obtuvo en 1894 dos órdenes favorables a sus tesis: Viñuales debía derribar lo edificado para dejar entre el ábside, la torre y su casa una zona libre de tres metros, construir muro propio en la zona adosada a la iglesia absteniéndose de usar como medianeros los muros del templo y cerrar los armarios y huecos abiertos en el ábside.

Viñuales recurrió al Tribunal de lo Contencioso Administrativo en un largo proceso que termina en una sentencia poco clara. Finalmente, sólo se derribó una parte de lo edificado junto a la iglesia por el lado norte, y no se dejó el espacio libre de tres metros que la Junta pretendía. El proceso se puede seguir a través del expediente tramitado por la Abogacía del Estado en Huesca, que reúne documentos, planos e informes.³¹⁴

³¹² Avalos (1894: 112); *Cf.* Fontana Calvo (2003).

³¹³ *Cf.* AHPH (1893).

³¹⁴ Fontana Calvo (2003: 112-115).

7. RETOQUES A LO LARGO DEL SIGLO XX

*Il restauro costituisce
il momento metodológico del riconoscimento dell'opera d'arte
nella sua consistenza fisica
e nella duplice polarità estetica e storica,
in vista della sua trasmissione nel futuro,*
Cesare Brandi

Enlazando con esta época, gracias a las fotografías de finales del siglo pasado, en que diletantes y fotógrafos de muchos países plasmaron el claustro, se puede confirmar que estaría finalizado³¹⁵.

Aún se desconocen muchos detalles respecto a las labores organizativas que se habrán desempeñado en San Pedro después de la restauración. No existen menciones en ningún caso sobre las tareas desempeñadas por los párrocos en cuanto al material artístico que a lo largo del siglo XX desapareció. Contamos con algo más de información sobre las modificaciones que se le practicaron al recinto a nivel arquitectónico en expedientes del ayuntamiento de Huesca, o en memorias que elaboró Ricardo del Arco para la Junta Provincial de Monumentos.

Los capiteles entran en el museo el 7 de mayo en 1906, donde consta en el libro de actas de la Comisión de Monumentos que "se acordó trasladar al museo provincial los capiteles desechados en la restauración del claustro de San Pedro el viejo, arrinconados en la actualidad en una de las dependencias del mismo, y colocarlos en el zaguán del museo"³¹⁶. En palabras de Fontana Calvo, por lo que se refiere a la intervención llevada

³¹⁵ Fuentes fotográficas de San Pedro el Viejo de Huesca: R. Compairé Escartín (1920-1930), M. Arribas (1913-1925), L. Escolà (1900-1902), M. Lluesma Vallestí (1930-1940), L. Roisin Besnard (1925-1927), Anónimo (1928), Casa Editorial A. Martín, Barcelona (1900), JM. París, Zaragoza, *Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca*; J. Soler, *Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu fotogràfic*, (1909); L. Roisin Besnard, *Arxiu fotogràfic de Catalunya*, (1910-1930); A. Byne, *Hispanic Society of America*, (1915); *Archivo fotográfico Mas*, (1917); F. Otra Gómez, "Carpetilla referente a la realización de fotografías de los capiteles de San Pedro para el 2º Congreso de Historia", *Museo Provincial de Huesca*, (1920); Gudiol, *Museo Provincial de Huesca*, (1961); A. Palau, *Fototeca de la Universidad de Sevilla*, (1974). RIBA, Royal Institute of British architects.

³¹⁶ Arco Garay (1923: 39).

a cabo en San Pedro en el siglo XIX, “resulta cuanto menos paradójico, que los capiteles, por los que tanto empeño se puso por conservar en su marco, tanto esfuerzo por los que tanto se trabajó, resultarán finalmente extraídos del claustro para ser depositados en el museo local. Triste final, desde luego, para tanto esfuerzo”.

En 1906, acabado de restaurar el claustro, la casa que Pérez poseía (y aún existe) con una habitación sobre la capilla de San Bartolomé (**ap. 1: 10, ap. 9: H**) fue utilizada para la instalación de la pesada maquinaria de una imprenta, tal como denunció la Comisión Provincial de Monumentos. No fue hasta décadas después que se retiró, perjudicando ostensiblemente los cimientos y los sarcófagos que se habían encastado en dicha capilla³¹⁷. Diez años después, García Ciprés describe cómo aún sufría un terrible abandono, pero “cuán loable sería que esta antigua capilla de San Bartolomé, convertida en panteón real, pudiera ostentar en sus respectivos sepultados los restos de Ramiro II, de Alfonso el batallador, del Infante don Fernando; de la princesa niña, cuyo nombre se ha perdido, dedicando otro a guardar los restos del padre Ramón de Huesca, colocando un altar y cerrando con una verja este sagrado recinto”³¹⁸. Podemos deducir en García Ciprés, cuando reclama utilizando el verbo “ostentar”, que esta capilla no guardaba la escena necesaria para los restos que cobijaba.

Respecto al desalojo de obras y mobiliario litúrgico del edificio de San Pedro, distinguimos un ejemplo, lleno de consternación e impotencia por parte de las autoridades oscenses en 1911. El documento nos informa de la negligencia con la que se actuó desde la dirección de Patrimonio Histórico de Madrid, ya que se vendió por 9000 reales el retablo de la capilla de San Bartolomé, dedicado al santo, y situada en el claustro, junto a la imagen de san Pedro, que también se veneraba en dicho recinto; ambas piezas datadas de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Fue devastadora la autoridad que ejerció el Estado obligando por ejemplo a Vicente Laviña, presidente de la comunidad de presbíteros beneficiados de la Iglesia Parroquial de San Pedro el Viejo en Huesca, a solicitar repetidamente indemnización por los bienes incautados pertenecientes a dicha comunidad³¹⁹.

³¹⁷ Fontana Calvo (2003: 76).

³¹⁸ García Ciprés (1916:)

³¹⁹ Firma no legible, "Oficio en que el Presidente de la Comisión de Monumentos de Huesca comunica que han sido vendidos a un anticuario de Zaragoza un retablo y una imagen de San Pedro de la capilla de

En 1917, en esta línea de constantes intervenciones para salvaguardar el patrimonio de Huesca, la CMH encarga la construcción de un techo nuevo en la capilla del claustro, adscrita a los santos Justo y Pastor³²⁰.

En diciembre de 1918 parece ser que el Museo Provincial de Huesca, por las fichas que se conservan, cataloga los capiteles originales que se descartaron para recolocar copias *in situ*³²¹. Todo parece indicar que tanto los originales, como las copias en piedra de Bolomburu y las copias en yeso de Magdalena se registraron todas al mismo tiempo, según leemos en la mayoría de las fichas que corresponden a las piezas (**ap. A**).

La CMH decide en sesión plenaria de 5 de abril de 1919, restaurar la lápida de Alfonso I el Batallador. Asimismo, resuelven realizar un álbum fotográfico de las piezas de San Pedro con motivo de la celebración del Segundo Congreso de Historia de la Corona de Aragón en la ciudad de Huesca³²².

En 1920 la misma Comisión acuerda la construcción de dos lápidas sepulcrales y dos urnas de madera para los enterramientos del Infante Don Fernando, hijo del rey Alfonso II, y la infanta de nombre desconocido, en la capilla de San Bartolomé, para adecentarla y que quede convertida en un verdadero Panteón Real³²³.

En el año 1923 se edita la reseña de Ricardo del Arco sobre todos los acontecimientos de la Comisión de Monumentos en Huesca desde 1844 hasta que realizan Inventario en el Museo Provincial de Huesca en 1918.

En 1932 “El Ayuntamiento de Huesca ha construido nuevo alcantarillado invitando á los vecinos á construir las acometidas á la nueva red, para poder inutilizar las cloacas. En éste caso se encuentra San Pedro el Viejo que en un rincón del claustro tiene un retrete para el servicio de la iglesia. En el centro del patio está la cisterna que recoge el agua de lluvia y como ahora no tiene aplicación, allí queda almacenada hasta que al llegar á cierto nivel filtra y desaparece. Creo que es interesante recoger el agua llevándola también al alcantarillado evitando filtraciones que es posible causen daños al

San Bartolomé del convento de San Pedro el Viejo y solicita que la Academia una sus gestiones a las del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes"; CPMH, CAH/9/7957/13(2), (1911/11/15); Arco Garay (1923: 42, 44 y 49); Maier Allende (2003: 145); AHN (1902).

³²⁰ Arco Garay (1923: 50).

³²¹ MPH (1918).

³²² Castejón (1919); Arco Garay (1923: 54).

³²³ Arco Garay (1923: 61-62).

monumento. [...] ya decimos que en el rincón del claustro hay un mal retrete que ahora cambiamos por una turca de hierro esmaltado. [...] goteras que se notan en esta cubierta y que conviene coger cuanto antes”³²⁴.

Lo más probable es que después de 1950, cerrasen la puerta trasera de la capilla de san Bartolomé que antiguamente comunicaba con el huerto, según nos indica una fotografía publicada por Federico Balaguer en uno de sus artículos³²⁵.

Cuando en 1973 se desploma el tejado sur por las lluvias, la arquitecta Gloria Alcázar Albajar elabora la memoria para su remodelación³²⁶.

En 1975 se derribó el pórtico que cubría la entrada norte y se dejó exenta la torre³²⁷ (il. 6, 7, 8, 11, 13, 18). Reconstruyen la torre en 1977 junto con las cubiertas y corrección de grietas del claustro³²⁸.

En 1984 la capilla de San Bartolomé se encontraba en un estado de abandono. A pesar de seguir siendo uno de los lugares artísticos más visitados de Huesca, se había convertido en un espacio oscuro y perdido. Sólo a la luz de una bombilla, la arquitectura románica se iluminaba pobremente en el interior, adivinándose humedades en las paredes con lápidas e inscripciones reales, como el sarcófago romano de Ramiro II y la leyenda de una princesa desconocida tallada en una placa de mármol negro, que hoy desconocemos.

Se encargó una actuación arquitectónica para dignificar ese espacio románico y definir el contexto como un panteón real. Es decir, los criterios principales se basaban en reconvertir la imagen del espacio para revalorizar sus aspectos artísticos e históricos, además de traducir los elementos funerarios en un conjunto con significado propio de panteón real.

En la intervención no se pudo deshacer la restauración del siglo XIX pero al menos el espacio y sus elementos se limpiaron y señalaron adecuadamente. Se diseñó un sistema que ilumina gradualmente los sepulcros, el contorno arquitectónico inmediato y elemental (el capitel, la hornacina, el altar) y el ámbito global³²⁹.

³²⁴ Ríos Balaguer (1932).

³²⁵ Balaguer (1945: 41). En este artículo se muestra la fotografía de la capilla con el arco aún transitable.

³²⁶ Alcázar Albajar (1973).

³²⁷ Fontana Calvo (2003: 15).

³²⁸ Cf. Abásolo Álvarez (1977).

³²⁹ Cf. Usón García (1987).

En la década de los años '90 se realiza un informe químico-biológico sobre los deterioros naturales que se estaban ocasionando en la piedra del claustro. En primer lugar, subrayan que el mayor perjuicio lo está ocasionando el proceso de arenización, y a éste, se asocian las decoloraciones del material pétreo, que se registra en mayor o menor grado en todo el recinto. En las zonas protegidas y de interiores se da, sobre todo arenización y presencia de eflorescencias salinas. En las exteriores se advierte ennegrecimiento en las zonas altas con un desarrollo vertical y en relación con las zonas de coloraciones. Por último, se pueden ver pequeñas grietas dispersas en el claustro, así como algunos sillares con manchas de rubefacción. El proceso generalizado es el de la arenización, que produce en menor medida descamaciones tanto en la arenisca como en la pátina. También se encuentran algunas desplazaciones y alvéolos.

En el banco es característica la colonización por líquenes y descamación. En esta zona la piedra está saturada en agua durante más tiempo. La descamación sería un proceso más relacionado con los ciclos climáticos de hielo y deshielo que se producen en el agua que hay en el interior de la piedra. La existencia de macetas sobre el banco corrido acelera el proceso de deterioro. En las zonas donde se ubican éstas, presenta grandes descamaciones y el grado de humedad es mayor.

Cuestión aparte son las zonas interiores y resguardadas, como las capillas. En éstas el grado de arenisca es alarmante. La humedad es la causante de ello, pues provoca que el agua que ha entrado en la piedra no pueda evaporarse, con lo que la arenisca progresa hacia el interior del material.

El ennegrecimiento que encontramos, sobre todo en la fachada exterior sur, posiblemente sea debido a la contaminación del aire que, con ayuda del agua de lluvia, se deposita en la piedra. El principal agente causante del deterioro es el agua. La lluvia, acidificada por efectos de la contaminación atmosférica actual, provoca un deterioro de desarrollo vertical en las zonas superiores de todo el edificio.

Se recomiendan varias medidas como la conveniencia de evitar esta acción con una canalización del agua y de las cubiertas y de la cornisa hacia zonas exentas de piedra e impermeabilizantes o los contactos de los canales. Para evitar la subida de agua por capilaridad sería necesaria la impermeabilización de los cimientos de una manera eficaz. En cuanto a las zonas interiores y resguardadas, donde existe un elevado grado de

humedad en el ambiente, sería necesaria su ventilación. Por último, se recomienda retirar las macetas dispuestas sobre el banco del claustro, o evitar que el agua de riego entre en contacto con la piedra, ya que ésta acelera el proceso de deterioro de estas zonas³³⁰.

En 1998, el pleno del ayuntamiento de Huesca acordó una actuación para la iglesia de San Pedro el Viejo: liberar por completo de edificaciones su entorno, de forma que quedara el monumento totalmente aislado. No obstante, esa drástica medida fue cuestionada y criticada por diversos particulares y colectivos de varias formas, y en esa misma sesión la corporación municipal encargó un informe para valorar la idoneidad de la resolución.

El trabajo fue encargado a distintos técnicos y especialistas arquitectos y la historiadora Fontana Calvo, para que desde distintas disciplinas y puntos de vista se estudiase la conveniencia de la propuesta aislacionista y sus consecuencias para el conjunto histórico. Una vez realizados los análisis previos, se elaboraron las conclusiones razonando que lo más indicado, desde los presupuestos de la historia del arte, era mantener el caserío circundante, por los perjuicios que acarrearía su destrucción. Parece ser que después de estos informes se ha aparcado la idea del desmantelamiento de tejido urbano, pero se decidió que se priorizaría en las obras de consolidación y restauración de las partes más deterioradas del monumento como son la torre y la parte externa de los ábsides³³¹.

En 2009 con la intención de restaurar el panteón real o capilla de San Bartolomé, han trasladado a Madrid los restos del rey Ramiro II el Monje para analizarlos³³². Es este mismo año, la policía recupera unos manuscritos robados del archivo de San Pedro que se encontraban antiguamente en la misma iglesia, hoy en día en posesión del Archivo Episcopal³³³.

³³⁰ Marín Chaves (1994: 154-155).

³³¹ Fontana Calvo (2003: 7-9).

³³² HA (2008).

³³³ HA (2009); http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/25/actualidad/1237935602_850215.html

SEGUNDA PARTE

8. CAPITALES DEL CLAUSTRO

¿Es acaso el claustro que hoy admiramos, el mismo que fue testigo de las penitencias del rey Monge?,

Ricardo del Arco

En este capítulo mostraré los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca desde una nueva perspectiva, definida a partir de la identificación de su posición e iconografía originales. Para mayor claridad, empezaré (cap. 8.1) resumiendo las conclusiones generales a las que he llegado, primero respecto a las 38 labras que actualmente exhibe el claustro y, a continuación, respecto a las 75 piezas (entre originales, copias y falsos) que en realidad conocemos asociadas al conjunto cuando, a las conservadas en el monasterio, sumamos también las depositadas en el MPH y las documentadas en fotografías antiguas. A continuación (cap. 8.2), explicaré la metodología y herramientas conceptuales (**plano del ap. 4, tabla del ap. 13 y el Catálogo de los capiteles -cat.-**) que he utilizado para cotejar y valorar todas las piezas conservadas y reconstruir el programa escultórico del claustro original. Finalmente, los capítulos restantes constituyen el cuerpo de la investigación. Por un lado, exploro (cap. 8.3) las fuentes de la restauración agrupadas en cada uno de los tres arquitectos restauradores. Por otro (cap. 9.4), esas mismas fuentes las divido según la información que obtenemos de las cuatro galerías. Para acabar, expongo (cap. 8.5) la posición original de los capiteles a partir de seis grupos diferenciados (A, B, C, D, E, F, especificados también en el **ap. 13: columnas T-Y**).

8.1. Introducción a modo de conclusión

Los 38 capiteles del claustro

Tal como recalqué en el capítulo historiográfico, hoy en día tenemos en el claustro 38 capiteles, el mismo número de piezas que hubo en origen a juzgar por el testimonio

de Aynsa. Sin embargo, según muestra correctamente el plano publicado por Canellas en *Aragon Roman*, de estos 38 capiteles, 18 son originales y 20 son copias (**ap. 3**).

Lo que no se había advertido hasta el momento es que, de los 18 originales, tan sólo 12 labras fueron colocadas por los restauradores en su posición originaria medieval, ya que las otras 6 se recolocaron en un sitio equivocado, distinto del que ocuparon en la Edad Media. Los 12 capiteles sin modificar su disposición están señalados en el plano (**ap. 4**) en color gris oscuro con contorno negro; los 6 movidos de posición, en color gris oscuro sin contorno negro. Estos serán los dos primeros grupos, A) y B), sobre los que trataré en el capítulo 8.5. Por otro lado, tampoco se había advertido que, de los 18 capiteles originales, 7 fueron retocados en algunas de sus caras. Lo indico en el plano con una señal en el centro de los capiteles en color gris oscuro (**ap. 4**).

Por otro lado, de las 20 copias actualmente en el claustro, sólo 6 son totalmente fieles a sus respectivos originales conservados en el MPH. De estas 6 piezas, 3 están colocadas en su lugar original, y 3, en un sitio diferente. Las 3 copias fieles a sus originales y correctamente ubicadas están señaladas en el plano en gris moteado con contorno negro (**ap. 4**); las 3 piezas restantes, en gris moteado sin contorno negro. Serán los dos siguientes grupos analizados en el capítulo 8.5, C) y D).

Las 14 piezas que restan las he calificado como falsas y no como copias, dado que su iconografía es algo o muy infiel a los originales conservados en el museo (sea por capricho de los restauradores o porque los originales estaban tan erosionados que no se pudieron reproducir fielmente). A partir del estudio de los originales conservados en el MPH y de otra documentación, he encontrado 11 capiteles cuya iconografía y posición medievales se pueden identificar con cierta precisión y que, por consiguiente, debieron ocupar 11 de las 14 posiciones que actualmente ocupan los falsos que los sustituyen. Quedarían 3 piezas, de las que no puedo de momento reconstruir cuál fue su iconografía original, pero sí su ubicación medieval³³⁴. Los nuevos 11 originales, que hasta hoy no habían sido estudiados, se señalan en el plano en color blanco con contorno negro (**ap. 4**). Y las 3 piezas de las cuales desconocemos su iconografía, en color blanco sin contorno negro. Serán los dos últimos grupos estudiados en el capítulo 8.5, E) y F).

³³⁴ De todas maneras, en el capítulo 9 se aportará una posible iconografía de estos capiteles.

Las 74 piezas documentadas

Fuera del claustro he podido identificar hasta 36 capiteles de diverso material (piedra o yeso) procedentes de la restauración. La mayoría de estos capiteles, entre originales y copias, se conservan en el MPH y, excepcionalmente, 6 están reproducidos en fotografías y actualmente en paradero desconocido³³⁵. Si a estas piezas les sumamos los 38 capiteles conservados hoy en día en el claustro, tenemos un total de 75 piezas. Todas ellas están catalogadas con sus correspondientes fichas en el **cat.**. A cada pieza le he dado un número de registro compuesto de tres valores (ej.: 1.3.c) cuyo significado explico en el siguiente capítulo.

Tras el examen y valoración de todo este conjunto de piezas, he logrado determinar la iconografía de 35 capiteles originales (los 18 conservados en el claustro más otros 17 en depósito) y la ubicación medieval de todos ellos; dicho de otra forma, de los 38 que siempre tuvo el claustro, tan sólo 3 han quedado pendientes de identificación iconográfica. Todos estos capiteles se pueden organizar en las seis categorías mencionadas anteriormente y señaladas en el plano con distintos colores (**ap. 4**): originales en su ubicación original; originales que ocupan una posición distinta de la medieval; copias fieles iconográficamente a los originales que conservan su ubicación medieval; copias fieles que ocupan una posición distinta de la medieval; falsos basados en originales cuya iconografía y posición medievales se puede reconstruir; y falsos cuya iconografía original no se puede reconstruir, pero sí su ubicación.

9.2 Herramientas para el análisis comparativo de los capiteles: plano (**ap. 4**), tabla (**ap. 13**) y **Catálogo de los capiteles**

Los 75 capiteles conocidos los he clasificado en la tabla del **ap. 13**, cuyo principal objetivo es ofrecer una vista comparativa y de conjunto de toda la información relevante de cada uno de ellos, recogida asimismo (junto a otros detalles secundarios) en las fichas correspondientes del catálogo (**cat.**)³³⁶. En las tres primeras columnas de la tabla

³³⁵ Según Arco Garay (1923: 40), “se habían trasladado al Museo más de cuarenta capiteles y molduras procedentes de San Pedro”.

³³⁶ Las 75 piezas conocidas (sea porque se conservan en el claustro, en el MPH o en fotografías) se corresponden con los siguientes número de registro: 2.1.d, 3.1.d, 7.1.d, 4.1.d, *6.1.c, 6.1.c, 8.1.c, 8.1.d, 9.1.d, 10.1.d, 11.1.d, 12.1.d, 13.1.d, 14.1.d, 15.1.c, 16.1.c, 17.1.c, 18.1.c, 19.1.c, 20.1.c, 21.1.c, 22.1.c, 23.1.d, 24.1.d, 25.1.d, 26.1.c, 28.1.c, 38.1.c, 29.1.c, 36.1.c, 31.1.c, 33.1.c, 37.1.c, 34.1.d, 35.1.d, 36.1.d,

(A, B, C) aparecen consecutivamente los tres valores que constituyen la clave identificativa de cada pieza. En primer lugar (columna A), se indica el número de registro, que identifica una *posición* de las 38 que ocupan los capiteles del claustro según la numeración empleada en el plano de *Aragon roman* (**ap. 3**) retomada en el mío (**ap. 4**). Cada posición tiene una serie de piezas relacionadas con ella (entre copias, falsos y originales), sea por ubicación o por iconografía. La siguiente columna (B) se corresponde con el segundo valor identificativo de cada pieza e indica su tipología: 1: original; 2: copia; 3: falso. La tercera columna (C) equivale al tercer valor y señala el sitio en el que se encuentra actualmente la pieza: c: claustro; d: depósito³³⁷. Los capiteles recolocados por el taller de Magdalena, tal y como se conservan hoy en día en el claustro aparecen en la columna D, donde están identificados según los tres valores indicados. A estos capiteles los llamaremos “heredados”. En la columna siguiente (E), se presentan todas las piezas o, mejor, tipos de piezas (pues pueden o no haber existido) que pueden relacionarse de alguna u otra forma con cada capitel heredado. Se contemplan hasta 7 posibilidades: originales en el claustro (nº registro.1.c); originales en depósito (nº registro.1.d); copias en el claustro (nº registro.2.c); copias en depósito (nº registro.2.d); falsos en el claustro (nº registro.3.c); y falsos en depósito (nº capitel heredado.3.d); además, las piezas cuya clave identificativa se cierra con un asterisco (nº registro.2.d*) corresponden a las copias de Bolomburu, para diferenciarlas de las de Magdalena (nº registro 2.d). Otro dato importante relativo a cada pieza es el material en el que está realizada (piedra o yeso), que se indica en la columna H y que, junto a los tres valores mencionados, ofrece la información principal que me ha permitido descifrar cuáles son los originales que conservamos, así como deducir su posición medieval y su correspondiente iconografía.

Veámoslo a partir de algunos ejemplos:

La numeración de los capiteles tanto en el plano de *Aragon roman* (**ap. 3**) como en el mío (**ap. 4**) arranca en el capitel cuadrilobulado situado en el centro de la galería

37.1.d, 38.1.d., de las copias en piedra de Magdalena: 2.2.c, 3.2.c, 4.2.c, 5.2.c, 7.2.c, 25.2.c, de las copias en yeso de Magdalena: 2.2.d, 4.2.d, 5.2.d, de las copias en piedra de Bolomburu: 2.2.d*, 11.2.d*, 13.2.d*, 14.2.d*, 36.2.d*, 38.2.d*, de los falsos en piedra de Magdalena: 1.3.c, *9.3.c, 10.3.c, 11.3.c, 12.3.c, 13.3.c, 14.3.c, 23.3.c, 24.3.c, 27.3.c, 30.3.c, 32.3.c, 34.3.c, 35.3.c de los falsos en yeso de Magdalena: 1.3.d, 11.3.d, 12.3.d, 13.3.d, 14.3.d, 23.3.d, 24.3.d.

³³⁷ Se entiende por depósito, la localización de los capiteles en el MPH o en alguna fotografía antigua.

oriental (posición o registro 1). El capitel que se sitúa en dicho lugar en la actualidad (con la imagen de los Desposorios de la Virgen) aparece en la columna D de la tabla (**ap. 13**) con la clave identificativa 1.3.c, lo que significa que está relacionado con la posición 1 (en este caso porque se trata de la posición en que lo colocaron los restauradores), que es falso (3) y que actualmente se halla en el claustro (c). Este mismo capitel aparece en la columna E, dentro de una celda de color gris que permite identificar a golpe de vista que se trata de la misma pieza registrada en la columna precedente. En esta columna E, cada número de registro (o posición) se subdivide en 7 celdas que se corresponden con los 7 tipos de piezas que hemos llegado a distinguir en el material objeto de nuestro estudio. El capitel 1.3.c ocupa naturalmente la 6ª celda porque es un “falso en el claustro”, de acuerdo con la lista de posibilidades que he enumerado anteriormente.

En la celda siguiente tenemos el capitel 1.3.d, es decir, un “falso en depósito” relacionado asimismo con la posición 1. Se trata del molde en yeso (como comprobamos en la columna H), depositado en el MPH (columna I), del mismo capitel de los Desposorios de la Virgen (1.3.c), esculpido en piedra (columna H) y recolocado en el claustro (columna I). Como vemos, entre las columnas F y P se ofrecen otros datos de mayor o menor importancia relativos a ambos capiteles: temática, tipo de soporte, autoría, cronología, etc. Para navegar más cómodamente entre originales, copias y falsos puede recurrirse a la columna G, donde las 35 labras originales tienen sus respectivas celdas resaltadas en color negro, las 6 copias, en color azul, y las 14 falsas, en color rojo; además, en la columna M, las 11 celdas marcadas en verde refieren los originales que deberían ir en las 14 posiciones con capiteles falsos (faltan 3 posiciones de las que como he dicho antes, no he podido identificar su iconografía porque estos tres capiteles originales hoy en día se encuentran perdidos o destruidos. Volviendo a la columna E, en las cinco celdas restantes del primer registro/posición, las que preceden a 1.3.c, aparecen otras tantas claves identificativas, pero en este caso se refieren a piezas no conservadas (ya sea porque nunca han existido o porque se han perdido), como se observa rápidamente al comprobar que las celdas con que se corresponden de la columna F en adelante están vacías.

Tal es el funcionamiento de toda la tabla. Es un instrumento que presenta, por decirlo de algún modo, la memoria de cada posición, ordenando racionalmente las 74 piezas conservadas y permitiéndonos detectar con rapidez cuáles son los capiteles relacionados con una posición dada. Si nos vamos, por ejemplo, al registro 36 (columna A) y consultamos la columna E, en seguida observamos que conservamos tres capiteles relacionados con la posición 36: por un lado, el capitel que actualmente ocupa dicho lugar (pues se repite en la columna D), 36.1.c, que es una labra original (dado que el 2º valor del número identificativo es el 1); y por otro, dos piezas en depósito (d), 36.1.d y 36.2.d*, la primera un original (1) y la segunda una copia (2) del taller de Bolomburu (*). Estas dos se preservan en el MPH (columna I) y representan una *psicomaquia* (columna F), temática distinta de la que aparece en el capitel actual, con “Animales devorando a otro (animal)”. Esta diferencia iconográfica se explica porque, en el claustro medieval, la posición 36 la ocupó 36.1.d y no 36.1.c, que se halla en dicho sitio por error de los restauradores (la argumentación que me ha llevado a sacar este tipo de conclusiones se hallará en los capítulos 8.3-8.5). Si en la columna D tenemos el capitel actual o “heredado”, en la columna Q hallaremos el capitel que a mi entender ocupó dicho lugar en el claustro medieval, y en la columna S, su iconografía. Así pues, las columnas D y Q presentan los dos claustros contrastados: el actual restaurado y el original por mí restituido.

Dado que el principal objetivo de esta tesis es reconstruir el programa iconográfico del claustro románico, la información más relevante de la tabla (**ap. 13**) la he trasladado, para mayor claridad visual, al plano del **ap. 4**. En éste, los números en negrita -sin paréntesis- equivalen a los números de posición o registro de la columna A. En el lado interior de cada capitel (el que da al patio), se encontrarán las claves identificativas de las piezas actualmente conservadas en el claustro (columna D) junto a su iconografía (columna F), mientras que en la banda exterior se hallan las claves identificativas de los capiteles que, según mis indagaciones, ocupaban dicho lugar antes de la restauración (columna Q), acompañadas asimismo de sus respectivas temáticas (columna S), salvo que el capitel heredado se sitúe en el mismo sitio y mantenga la misma iconografía hoy en día que en época medieval: entonces sólo aparece con tema único.

Las cifras entre paréntesis se refieren a la numeración de los fustes que llevaron a cabo los dos primeros arquitectos restauradores, Juan Nicolau y Patricio Bolomburu, tal y como revela un precioso conjunto de fotografías que comentaré en el capítulo 8.3. Son muchas las columnas originales que fueron numeradas en el fuste con el objeto de que, en el momento de la recolocación sus capiteles, no se perdiese su posición original. Al final esta numeración no se respetó, pero su testimonio me ha sido indispensable para reconstruir con garantías la disposición original del conjunto medieval. En la tabla (**ap. 13**), la numeración de los fustes se recoge en la columna P, y tanto en el discurso como en los recursos, se marcan entre paréntesis.

Finalmente, en el **Catálogo** encontraremos el corpus o catálogo de los 75 capiteles conocidos, con fichas para cada uno de ellos donde, además de la información recogida en la tabla (**ap. 13**), se hallarán fotografías de sus cuatro caras, así como una breve descripción iconográfica junto a una fuente bíblica o literaria que se haya completado en este trabajo, o pueda hacerse en futuros estudios, la ubicación que actualmente ocupan en el plano (en color oscuro) y mi propuesta de ubicación medieval (en color claro), entre otros datos.

Merece una aclaración el primer grupo de casillas a la cabeza de cada ficha. La de la izquierda, en fondo gris, nos da la clave identificativa del capitel (equivalente a la columna D de la tabla del **ap. 13**). En la casilla central, se señalan su localización actual (arriba) y su posición medieval (abajo), en consonancia con las columnas A y Q de la tabla. En la casilla de la derecha, siempre que se dé el caso, se da la clave identificativa del capitel que en la Edad Media debió ocupar el lugar de la pieza actual, junto al número de fuste.

8.3 Intervención de los arquitectos

Dado que la reforma del claustro a finales del siglo XIX ya la hemos analizado en un capítulo anterior, a continuación nos limitamos a detallar de qué modo afectaron a los capiteles³³⁸. Recordemos que la restauración se llevó a cabo entre 1886 y 1897 y que

³³⁸ Las memorias de restauración fueron dadas a conocer por Ascensión Hernández, quien recopiló un valiosísimo material destacando tanto la labor de Ricardo Magdalena como la de Patricio Bolomburu, a quien no se le atribuían grandes intervenciones en San Pedro; Hernández Martínez (1989: 345-369). Sin

los arquitectos que se sucedieron en la dirección de las obras fueron tres, aunque sólo los dos últimos realizaron tareas sistemáticas de restauración.

8.3.1 Taller de Juan Nicolau (1886-1888)

- Se limitó a tareas de contención de las estructuras ruinosas que afectaban a la estabilidad de las arquerías del claustro por las fuerzas infringidas sobre ellas desde distintos puntos de la iglesia y casas adosadas a sus muros exteriores.

- A pesar de no actuar finalmente en las reformas, tenía la intención de respetar la configuración de los capiteles.

- Numera los fustes de las columnas que sostienen los capiteles de las crujías sur y oeste previendo no perder el orden al desmontarlos [fustes (1)-(14)]. Estas dos arquerías eran las que recibían menor empuje de los edificios colindantes y por dicha razón iban a ser las primeras en demolerse, sencillamente para rehacer los muros. Las dos restantes, norte y este, comportarían reformas más complejas.

8.3.2 Taller de Patricio Bolomburu (1888-1890)

- No respeta la restauración prevista por Nicolau, ya que decide modificar ciertas piezas para mejorar la iconografía.

-Desmonta los capiteles de dos galerías, pero antes acaba la numeración de las piezas en las pandas norte y este [fustes (18)-(26)]³³⁹, dejando algunas de las mismas sin numerar porque probablemente no tenía previsto recolocarlas debido a su pésimo estado de conservación: 8.1.d, 9.1.d, 11.1.d, 12.1.d, 13.1.d.

- Encarga fotografías generales de la galería meridional y occidental³⁴⁰, y fotografías individuales de 28 capiteles, 27 de ellos con una numeración en el fuste³⁴¹:

embargo, las intervenciones llevadas a cabo por los arquitectos en los capiteles no habían sido revisadas hasta el presente trabajo.

³³⁹ Los números en los fustes se numeraron con dos tipos de grafía distinta, lo que nos lleva a suponer que la primera (1)-(14) se numeró por el taller de Juan Nicolau, y la segunda (18)-(26) por el taller de Patricio Bolomburu.

³⁴⁰ Bolomburu (1888b: Hojas 6-7). Una imagen de la galería sur se editó en formato pequeño sin que hasta el momento se advirtiesen los cambios que se verán más adelante; Naval & Naval (1978).

³⁴¹ No incluyo reproducciones de cada fotografía individual con la numeración; dichos documentos se pueden consultar en Bolomburu (1888b: Hojas Nº 12-35), y en los expedientes de San Pedro el Viejo de Huesca de la RABASF, aunque algunos de ellos también están en el MPH.

37.1.c (1), 33.1.c(2), 36.1.c (3), 38.1.c (4), 28.1.c (5), 26.1.c (6), 25.1.d (7), 24.1.d (8), 23.1.d (8), 22.1.c (9), 21.1.c (10), 20.1.c (11), 19.1.c (12), 18.1.c (13), 17.1.1c (14), 16.1.c (15), 15.1.c (16), 14.1.d (17), 31.1.c (18), 10.1.d (19), 8.1.d (20), 8.1.c (21), 6.1.c (22), 4.1.d (23), 7.1.d (24), 3.1.d (25), 2.1.d (26).

- Restaura capiteles de dos maneras: crea nuevas piezas en piedra, hoy en el museo, seguramente con la técnica escultórica de copia por puntos, a partir de originales que habían perdido toda o parte de su iconografía: *9.3.c, 11.2.d*, 13.2.d*, 14.2.d*, 36.2.d*, 38.2.d*; se limita a modificar algunas de las caras de los originales -actualmente *in situ*- que no estaban tan erosionados: 16.1.c, 17.1.c, 21.1.c, 28.1.c, 38.1.c., 37.1.c

8.3.3 Taller de Ricardo Magdalena (1890-1893)

- Plantea la recolocación de todos los capiteles, tanto el ciclo del Nuevo Testamento como el resto, de “vicios y virtudes”, desvirtuando excesivamente el orden originario de las piezas y su iconografía original.

- Construye piezas de yeso a partir de moldes de arcilla, ya que los capiteles originales que trató de reproducir se encontraban muy erosionados y tampoco se entretuvo en observar la iconografía original³⁴²: 1.3.d, 2.2.d, 4.2.d, 5.2.d, 11.3.d, 12.3.d, 13.3.d, 14.3.d, 23.3.d, 24.2.d. (Se han perdido los yesos de las piezas 3.2.c, 7.3.c, *9.3.c, 10.3.c, 25.2.c, 27.3.c, 30.3.c, 32.3.c, 34.3.c, 35.3.c).

- Hace copias en piedra que coloca en el claustro en sustitución de los originales, a partir de los moldes en yeso: 2.2.c, 3.2.c, 4.2.c, 5.2.c, 7.2.c, 25.2.c.

- Hace falsos en piedra -es decir, capiteles en los que se inventa la iconografía- que coloca en el claustro en sustitución de ciertos originales, a partir de los moldes en arcilla y, seguidamente en yeso: 1.3.c, *9.3.c, 10.3.c, 11.3.c, 12.3.c, 13.3.c, 14.3.c, 23.3.c, 27.3.c, 30.3.c, 32.3.c, 34.3.c, 35.3.c.

- Recoloca las cuatro arquerías de capiteles sobre fustes modernos, perdiéndose así la numeración que Nicolau había dado a estos fustes.

³⁴² Por desgracia, no sabemos de qué modo funcionaba el taller de Magdalena, y el escultor Ocaña, posible autor de los moldes y copias en piedra, es un desconocido del que no he hallado información en ningún sitio.

8.4 Relación de fuentes por galerías

El presente trabajo parte del análisis metódico de una fotografía tomada en 1888 por encargo de Bolomburu, poco antes de que se desmontasen las cuatro galerías claustrales³⁴³ (**il. 106**). En ella se distingue buena parte de la crujía meridional vista desde el suroeste y se advierte que el centauro que actualmente ocupa la posición 28 (**cf. ap. 3**), en la fotografía se encuentra situado en la posición número 27. Esa posición 28 en origen estaba ocupada por el capitel en la actual posición 38 (galería este), escena de figuras conduciendo un carro. En cambio, el capitel que ocupa la posición 26, en el que un hombre ataca con espada a un ser monstruoso, ocupa ese mismo lugar tanto en la fotografía anterior a la restauración como en el claustro actual. Estamos, por lo tanto, ante testimonios clarísimos de que, en la reconstrucción decimonónica de las arquerías, el taller de Ricardo Magdalena unas veces respetó la ubicación original de las labras y, otras veces, no (**il. 145**).

Además de esta reveladora fotografía y otra semejante de la galería occidental que veremos más adelante, conservamos fotografías de hasta 28 capiteles realizadas en 1888 por encargo también de Patricio Bolomburu. En 27 de ellas se distingue un número de identificación localizado en el fuste, que en este trabajo se señala con un dígito entre paréntesis [**il. 146 (5) y (6), 147 (25) y (26), 148 (23) y (24)**]. El cotejo de las fuentes permite asegurar que esta nueva numeración se ordenaba tal y como muestran las cifras de la **il. 145**: a partir de la posición actual 33 y siguiendo el orden de las saetillas del reloj (**ap. 4**). Bastarán unos pocos datos para demostrarlo. Fijémonos que la fotografía general de la crujía sur muestra que el capitel que hoy ocupa la posición 37, antes de la restauración se situaba en la ubicación 33, numerado su fuste con el (1) (**il. 106, 196**); de la misma forma, la foto general muestra que el capitel que hoy se encuentra en la posición 33, se encontraba en la posición 32, numerado en el fuste con el (2) (**il. 106, 194**). Puesto que los fustes de dichas labras tienen en las fotos de 1888 los números (1) y (2) respectivamente, está claro que la numeración de Nicolau, en este caso, se

³⁴³ No me consta que esta fotografía haya sido analizada antes de este trabajo, como de hecho ocurre con la mayoría de las que he utilizado. Se publica por primera vez como grabado en “La Ilustración Española y Americana”, *De fotografías*, N° XV, abril 1899, p. 240 (**il. 105**).

ordenaba según acabo de indicar y, más importante aún, que los restauradores no la respetaron en el momento de recolocar las cestas³⁴⁴.

A partir de las fotos generales de las arquerías (sur y oeste) y de las individuales de los capiteles con sus fustes (1)-(16) (**ap. 4**), se verifica gráficamente, y a su vez se esclarece, el lugar y la iconografía de los capiteles meridionales y occidentales antes de la restauración.

En las pandas norte y este, donde la mayoría de las piezas son modernas, establecer una localización e iconografía de los capiteles originales no ha sido tarea fácil. Por un lado, no contamos con foto general parecida a la de 1888 que nos brinde una panorámica de la ubicación de cada capitel, y por otro, los originales, en muy mal estado en el MPH, dificultan el cotejo iconográfico de los mismos con su correspondiente copia actual. No obstante, aunque la dificultad ha sido innegable, la revisión de las fotografías individuales que muestran la numeración en el fuste (17)-(26) y del resto de los originales en el MPH o en el mismo claustro han permitido inferencias suficientemente corroboradas, ya que hemos considerado piezas y documentos que hasta ahora no se habían examinado. Me refiero a las copias en piedra de Patricio Bolomburu (**cat.: 2.2.d*; 11.2.d*; 13.2.d*; 14.2.d*; 36.2.d*; 38.2.d***), pero además a las fichas de registro de los capiteles que entraron en el MPH en 1906 (**ap. 13: columnas M-P; cat.**), e incluso a documentación inédita como dos de las valiosas acuarelas de Valentín Carderera³⁴⁵ (**il. 60, 73**).

Resta, sin embargo, comprobar las posiciones e iconografía de unos pocos capiteles, a la espera de encontrar nuevas fuentes.

³⁴⁴ No aporto la fotografía del capitel 33 que se numeró en el fuste con (2), pero todas estas fotografías se encuentran en AGA (1888); RABASF (1888). Además, podemos leer ese número en el documento que relaciona la iconografía de los capiteles con el número de fuste. En este caso comprobamos que “el capitel en que se distinguen aves con motivos vegetales, llevan en la columna el número 2; Listado AGA (1888).

³⁴⁵ En 2011 publiqué algunas de las acuarelas inéditas encontradas en la FLG; Figueras La Peruta (2011). Hoy en día ya se encuentran catalogadas y se pueden consultar en: Carderera (1836).

8.5 ANÁLISIS DE LOS CAPITILES³⁴⁶

Como avanzaba páginas arriba, en este apartado se hace un análisis individualizado de las 38 posiciones del claustro y de las 75 piezas a ellas asociadas. Es decir que, tras analizar toda la documentación a mi alcance, explicaré dónde y por qué se emplazaría cada capitel original.

El estudio detallado de cada posición no lo presento, sin embargo, siguiendo el orden iconográfico del claustro, del 1 al 38, sino atendiendo a los 6 grupos en que se organiza el material conservado: A) y B) originales en la posición medieval o no; C) y D) copias fieles iconográficamente a los originales en la posición medieval o no; E) y F) falsos desacordes iconográficamente con los originales cuyas modificaciones iconográficas he podido detectar o no (**ap. 13: columnas T-Y**). Este modelo de exposición no sólo permite hacerse una idea más clara del alcance de la restauración, sino que refleja en gran medida el propio proceso de mi investigación, dado que la llave maestra que me ha permitido reconstruir el estado medieval del claustro es la fotografía de 1888 y la numeración de los fustes por Nicolau a partir del capitel 33, en el extremo este de la galería meridional, y siguiendo las saetillas del reloj.

A) Originales *in situ* (ap. 4: capiteles en color gris oscuro con contorno negro):
31.1.c, 29.1.c, 26.1.c, 22.1.c, 21.1.c, 20.1.c, 19.1.c, 18.1.c, 17.1.c, 16.1.c, 15.1.c, 6.1.c.

Contamos con la fotografía general de la galería meridional, que hace indiscutible la localización originaria de estos capiteles: 31.1.c, 29.1.c, 26.1.c. Lo mismo pasa con los capiteles 22.1.c, 21.1.c, 20.1.c, 19.1.c, 18.1.c, 17.1.c, 16.1.c, 15.1.c, de la galería occidental, cuya posición original resulta más evidente por tratarse de un ciclo pascual ordenado cronológicamente. Además, las imágenes individuales con numeración en el fuste nos permiten confirmar que el taller de Magdalena recolocó (sin que conozcamos el método)³⁴⁷ todo este grupo de capiteles sin modificar su posición originaria. La

³⁴⁶ Recuerdo que se deberán utilizar en todo momento las herramientas de los **ap. 4; ap. 13; cat.**

³⁴⁷ De todas maneras, el hecho de que hacia 1891 Magdalena tomara muchos encargos de la Academia, nos puede llevar a pensar que en el claustro trabajó un encargado y se perdió la organización que tal vez Magdalena conocía.

posición de la última pieza 6.1.c, correspondiente a la galería oriental, puede afirmarse que es correcta a la luz de su iconografía.

31.1.c (18) en 31 (cat.: 31.1.c)

Detengámonos en el orden de los fustes que tenemos fotografiados, indicados entre paréntesis en este estudio. Fijémonos en la galería sur del plano (**ap. 4**) desde la posición 33 que contiene el orden (1) en el fuste. Contemos desde (1), en la posición 33, hasta (17), en el comienzo de la panda septentrional (posición 14). La posición 29 no contiene numeración, pero no hay duda de que ese capitel no fue cambiado de sitio, gracias a las fotografías antiguas. La otra posición en dicha galería cuyo fuste no se numera es la 31. En la foto general de 1888 (**il. 106**) se observan todos los capiteles originales de la panda sur, a excepción de un arco truncado. Por otro lado, se distingue una labra sin soporte en el centro del patio: es la 31.1.c, tema de bestiario (**il. 207, 208**). La foto de 1888 de este capitel original se tomó sin fotografiar el soporte, sólo el capitel, pero en el informe de todos los capiteles con su numeración en el fuste se escribió que el “capitel en el que se ve en primer plano una mujer y animales fantásticos, lleva sobre la columna el número 18”³⁴⁸. Esta labra con una mujer y animales fantásticos es la pieza 31.1.c, y por tanto, sabemos que se numeró con el (18). Nos quedaría confirmar dónde iría esta pieza. Si se atiende al programa iconográfico (**ap. 12**), vemos que no tiene sentido colocar la pieza numerada como (18) entre la serie cristológica después del (17). Cabría entender, por tanto, que la labra no se numeró correlativamente por no conservarse en su lugar originario y que el taller de Nicolau al acabar la numeración en el fuste (17) decidió numerar la pieza que faltaba con el orden (18) descolocado de su sitio.

29.1.c en 29 (cat.: 29.1.c)

La estructura de ocho columnas del capitel 29.1.c no se computa. Diversas fotos muestran claramente que su situación original es la misma que la actual, aunque se recolocó invirtiendo las caras N/S (**il. 106, 198: S, 200: N**). Es decir, las representaciones de mujeres estirándose los cabellos y el habitáculo central que contiene

³⁴⁸ AGA (1888).

cinco cabecitas, aparecen en la fotografía antigua por el lado sur, mientras que hoy se emplazan en la cara norte³⁴⁹.

26.1.c (6) en 26 (cat.: 26.1.c)

En el capitel 26.1.c (6), tema de bestiaro, subrayo un nuevo cambio de orientación tal como ocurre en la pieza anterior. La cara este, donde hoy se representa a un hombre que hincó su espada en la mandíbula de una bestia, en época románica estaba orientada hacia el oeste (**il. 145**).

Algunos de los capiteles siguientes los definiría como restauraciones parciales, ya que parecen incluirse en la técnica de imitación directa que ejecutó Bolomburu en todas o parte de las caras de algunas labras, hoy día en la misma posición³⁵⁰.

22.1.c (9) en 22 (cat.: 22.1.c)

Esta pieza, tema de *psicomaquia*, es una de las mejor conservadas en el claustro. La lucha de cuatro hombres en los ángulos del capitel con ramajes entrelazados no ha sufrido grandes erosiones. Sin embargo, como veremos más adelante, la iconografía de su *pendant* en la galería oriental es prácticamente irreconocible (**il. 116, 174**).

21.1.c (10) en 21 (cat.: 21.1.c)

En el ángulo suroeste del capitel 21.1.c (10), la Asunción, se observa el rostro de una mujer con una pátina perfecta, a diferencia de todos los rostros muy erosionados que la acompañan. Asimismo, en su perfil izquierdo se distingue una grieta muy característica que recorre el rostro de este personaje femenino desde la sien hasta el mentón, y que pareciera como si se hubiese enganchado al cuerpo original (**il. 187**).

La iconografía de este capitel también trata de la Dormición de la Virgen. En las caras este y oeste se esculpen dos sarcófagos decorados con restauraciones modernas, en las incisiones circulares y cuadrulares (**il. 187**).

³⁴⁹ Me figuro que en primera instancia no decidieron quitarla, como las otras labras, a causa de la construcción de unos retretes anexos al soporte del capitel.

³⁵⁰ De todos modos, las comparaciones realizadas para discernir entre originales y correcciones no son indiscutibles, lo que sí es verdad, y cabría recordar que Del Arco ya anunciaba en 1914 que “sólo tres o cuatro capiteles son auténticos, sin adición alguna. Hay unos doce desfigurados por la restauración, y los demás son completamente nuevos”; Arco Garay (1914: 132).

20.1.c (11) en 20 (cat.: 20.1.c)

Este capitel de Pentecostés se encuentra en muy buen estado de conservación.

19.1.c (12) en 19 (cat.: 19.1.c)

El capitel de la Cena de Emaús y la Ascensión parece conservarse en todas sus caras sin ninguna restauración.

18.1.c (13) en 18 (cat.: 18.1.c)

Esta pieza no fue retocada en ninguna de sus caras, sufriendo una erosión considerable en el lado norte.

17.1.c (14) en 17 (cat.: 17.1.c)

En el capitel 17.1.c (14), las figuras de Pilatos y uno de los discípulos estaban en 1888 absolutamente desgastadas, como se puede reconocer en las fotografías antiguas, pero hoy en ese registro se distinguen los rostros bien cincelados (**il. 116, 183**).

Por otro lado, creo que la orientación del capitel está cambiada, como pasa en otros casos ya mencionados. La foto general de 1888 está tomada desde el ángulo suroeste y la cesta no se alcanza a ver con claridad, pero si atendemos al relato evangélico es más acorde situar la cara que hoy se emplaza en el sur, hacia el norte, siguiendo así la historia: Los sumos sacerdotes y los fariseos se reúnen y se presentan ante Pilato para solicitarle que el sepulcro de Jesús fuera custodiado. Le recuerdan que Jesús anunció su resurrección a los tres días de su muerte, y por dicha razón, sería mejor vigilar la tumba, en el caso de que sus discípulos robaran el cuerpo para recrear una resurrección. Pilato da su permiso y los fariseos aseguraron la vigilancia del sepulcro, sellando la piedra y dejando allí a la guardia. Las dos caras siguientes corresponderían al momento en que las Santas Mujeres se encuentran con el ángel, el sepulcro abierto y los soldados dormidos. Así lo he reconstruido en las fotografías de las fichas del catálogo.

16.1.c (15) en 16 (cat.: 16.1.c)

La pieza 16.1.c (15) muestra licencias artísticas modernas, como por ejemplo las formas circulares de flores que el escultor ha grabado en el sarcófago de Cristo.

15.1.c (16) en 15 (cat.: 15.1.c)

En el Descendimiento volvemos a encontrarnos con una de las piezas mejor conservadas del claustro (**il. 181**).

6.1.c (22) en 6 (cat.: 6.1.c) Capitel 6, collarino diferente en las dos columnas

En este último caso debemos situarnos en la galería norte. No contamos con fotografía general, cuestión que dificulta las hipótesis sobre las posiciones originales de los capiteles. De todas maneras, gracias a la numeración en los fustes, una vez más, podemos asegurar sin muchas dudas la posición de este capitel, y confirmar que Magdalena lo recolocó en su posición medieval.

A mi entender, el capitel doble 6.1.c se situaba en el último punto de la crujía noreste, lugar que corresponde a la posición 6, y que los restauradores numeraron como (22) (**cf. ap. 4**). La temática principal de este capitel es el Bautismo. A su lado ya nos encontramos con el pilar que divide las galerías norte y este. Por el lado norte del pilar, posición 5, ubicaríamos un capitel adosado que no fue numerado en el fuste y del que enseguida hablaré. Por el lado este del pilar, posición 4, situaríamos el capitel adosado 4.1.d, numerado como (23). Conservamos una valiosa fotografía *in situ* que así lo demuestra, distinguiendo perfectamente el capitel encajado en la pared del machón (**il. 148**). Además, a la izquierda de la imagen distinguimos la galería norte, por lo que no quedan dudas de que esta cesta se situaría tal y como lo propongo. Es indudable que junto al capitel numerado como (22), le seguiría el (23). Iconográficamente, la lectura también coincidiría, ya que en la posición 4 situamos la pieza 4.1.d, Presentación en el Templo, y vecina a esta historia, comenzaría la vida adulta de Cristo con el Bautismo, pieza 6.1.c en la posición 6. Podríamos confirmar este argumento, si consideramos que el último capitel doble de esta galería por el lado oeste es la Muerte de Cristo: principio y fin de un ciclo de su vida (**cf. ap. 4; ap. 12**).

Trataré ahora la iconografía de este capitel adelantando que sus caras comportan serios problemas de disposición. En una de las dos caras más anchas y el comienzo de una cara pequeña, contemplamos un ángel sobre un personaje dormido. Hacia su izquierda, un sirviente conduciendo un asno, y ya en la otra cara más ancha, a María y al

Niño junto a José, dirigiéndose hacia una construcción que representaría una ciudad, en la otra cara más pequeña. En lo que resta de la primera cara más ancha, situaríamos el Bautismo (**cat.: 5.1.d; il. 151**).

En primer lugar, querría aclarar que no se trata de la Huida a Egipto, ya que esta escena se encuentra en la pieza 7.1.d, posición 3. Por tanto, a esta escena que estamos tratando no le puede corresponder más que el Regreso a Nazaret. En segundo lugar, observamos que, tal como está dispuesto hoy el capitel, parecería que nos obliga a leer el Bautismo a continuación de la Presentación en el Templo, y seguidamente, el Regreso a Nazaret, el cual mira al capitel siguiente, las Tentaciones. Vemos así que las escenas no guardan correlación evangélica, ya que el Regreso iría primero y el Bautismo después (**il. 63**). En una primera hipótesis, podríamos pensar que las caras están giradas. Incluso en este caso tampoco funcionaría la lectura correcta, ya que volvería a encontrarse una incoherencia, de manera que primero se leería el regreso a Nazaret y luego el sueño de José.

Crozet ya se planteó la originalidad de la labra: “Il s’agit d’une sculpture partiellement authentique qui a été rapiécée avec des incrustations modernes”³⁵¹. Según mi criterio, no creo que el capitel del Bautismo tenga añadidos modernos, sino que las caras del Sueño y el Regreso se añadieron al capitel del Bautismo. Más aún, examinando las uniones de la piedra en las distintas caras, comprobamos que el Sueño, el viaje y la construcción, encajarían perfectamente en una estructura de capitel adosado. Me gustaría recordar que, tal como leemos en las memorias de Magdalena, los capiteles adosados fueron los últimos en restaurarse, colocando en una primera fase bloques sin esculpir para tallarlos más tarde. De esta manera, se podría considerar que el taller de Magdalena reconfiguró el capitel doble de la posición 6 mucho antes de que se dedicaran al capitel adosado de la posición 5. Seguramente, las caras del Bautismo se encontraban totalmente erosionadas, y decidieron tomar prestados los relieves del Regreso que estaban diseminados por el claustro, que les encajarían perfectamente. Avanzada la obra, al no tener iconografía para la posición 5, crearon una copia parcial de su capitel vecino 6. Así concluiríamos que, para la posición 5, en la que no

³⁵¹ Crozet (1968: 46).

contábamos con capitel, podríamos considerar que se emplazaría el tercer anuncio del ángel a José y el regreso a Nazaret, capitel *6.1.c (**ap. 4; cat.:5.2.c, *6.1.c**).

B) Originales cambiados de sitio (color oscuro sin contorno): 37.1.c en 33; 33.1.c en 32; 36.1.c en 30; 38.1.c en 28; 28.1.c en 27; 8.1.c en 7.

Este grupo de capiteles pertenecen a los originales conservados en el claustro pero que, a diferencia de los anteriores, se recolocaron en una disposición distinta de la medieval. Gracias a la foto general de 1888 (**il. 106**) sabemos que cinco de los capiteles meridionales están claramente cambiados de sitio. El sexto capitel se encuentra en la galería septentrional, y sobre éste desarrollaremos una posible hipótesis.

37.1.c (1) en 33 (cat.: 37.1.c)

En la posición 33 se hallaba en origen el capitel 37.1.c, ciclo de Caín y Abel, atisbándose en el vértice suroeste la figura de Abel (**il. 106, 212**). Como hemos visto, su fotografía individual indica la numeración (1) en el fuste, es decir, que durante la recolocación tendrían que haberse colocado en la posición 33 y no en la 37 actual. Este original, igual que el capitel 38.1.c, séquito con un carro entrando a la ciudad, se lleva, durante la restauración, de la crujía sur a la galería este. Para entonces, Magdalena no disponía de la numeración indicada en los soportes porque los capiteles ya se habían desmontado. La razón que le lleva a colocarlos en la nueva disposición pudo haber sido considerar las piezas 37.1.c y 38.1.c como historiadas, y por consiguiente, solidarias con el ciclo de la infancia de Cristo en la arquería oriental.

33.1.c (2) en 32 (cat.: 33.1.c)

La comparación de este capitel entre fotografías antiguas y actuales evidencia que en la silueta de dos animales enfrentados con cabeza humana no existen disparidades iconográficas con la pieza del claustro actual.

36.1.c (3) en 30 (cat.: 36.1.c)

La fotografía de 1888 de esta labra en la galería meridional muestra en la posición 30 las garras de uno de los animales sobre el collarino, con unas formas idénticas al capitel presente en el claustro, pero ubicado en 36.

38.1.c (4) en 28 (cat.: 38.1.c)

En la fotografía del claustro original se reconoce perfectamente el capitel 38.1.c (4) con comitiva y carro, personajes de baja estatura en la cara pequeña y columna rectangular que coincide con planos de 1886 y 1888 (**ap. 10; ap. 11; il. 145, 195**). Además de la numeración (4) en su fuste. Atendiendo a intervenciones de la restauración de Bolomburu, parece que el escultor de esa época (que aún desconocemos) se permitió cincelar un rostro nuevo, el cual no vemos en el original; además, esculpió facciones de otro ya erosionadas (**il. 195, 196**).

28.1.c en 27 (cat.: 28.1.c)

La pieza 28.1.c (5) se recolocó en la posición 28, debiendo ir en la posición 27 (**il. 145, 193**). Además, se recolocó con sus caras cambiadas de orientación, N/S. Crozet se cuestiona que la pieza de la arquería actual sea un original, ya que encuentra un gran parecido con un capitel del MPH mucho menos desgastado que el que hoy tenemos (núm. 449 MPH)³⁵². Muy lastimado a causa de la erosión, distinguimos únicamente una cabecita girada hacia su derecha en la esquina superior y la silueta de una figura a lo largo de otro vértice, que se podrían adscribir a las formas del centauro y la bailarina, tal como intuyó Crozet (**il. 215**). Observando la foto individual de 1888, estas figuras tienen una textura desgastada y partes fracturadas que no encajan con la piedra pulida actual, y por tanto las consideramos retocadas (**il. 194**). Sin embargo, no creo que sea una copia, sino que, si tenemos en cuenta que Bolomburu encarga la creación de caras nuevas y busca materiales análogos que no desluzcan la nueva labra, se podría afirmar que la cesta que está hoy en la arquería es una restauración y no una pieza nueva.

³⁵² “Un centaure sagittaire barbu décoche une flèche à une triton qui tient un poisson. Une nouvelle exploration du musée révèle un autre centaure sagittaire, imberbe cette fois, visant une femme et d’autres combats victorieux contre des monstres. Mais il y a aussi, dans le cloître, deux sirènes barbues qui se disputent une petite figure nue engage par la tête et par les pieds dans la gueule de chacun des deux monstres”, Crozet (1968: 50).

8.1.c (21) en 7 (cat.: 8.1.c)

Dejemos la crujía meridional y situémonos en su opuesta. Recordemos que por el momento no se ha encontrado foto general de la panda norte, por tanto para el capitel original 8.1.c (21), las Tentaciones de Cristo, es más difícil confirmar su posición. Su foto individual sólo nos informa de la numeración (21) en el fuste.

Hoy en día ocupa la posición 8, aunque es probable que originariamente hubiese estado en el punto 7 por varias razones. El capitel de la Presentación en la posición 4 (23), según su foto individual, se localizaba sin lugar a dudas adosado al pilar noreste. El otro capitel adosado a este machón, comenzando la panda norte, sería el 5, y el 6.1.c (22) en 6, el Bautismo. Siguiendo el relato evangélico hacia la izquierda, las Tentaciones (21) se situarían en la posición 7 (*cf. temática ap. 4*).

C) Copias de Magdalena en su posición medieval y con fieles iconográficamente a los originales (**color gris moteado con contorno**): 25.2.c - 25.1.d; 5.2.c - *6.1.c; 4.2.c - 4.1.d.

Seguidamente, analizaré el grupo, realizado por el taller de Magdalena, de tres piezas copiadas de sus originales a partir de moldes de yeso, sin que concurren modificaciones importantes en cuanto a su iconografía.

25.2.c- 25.1.d (7) en 25 (cat.: 25.1.d)

El original 25.1.d (7), lucha entre hombres y bestias, en el MPH, se identifica sin problemas a partir de las fotografías general e individual de 1888 (**il. 106, 145**). Comparando estas fotos con los calcos hoy en el claustro, se puede afirmar que la reproducción es bastante correcta (**cat.: 25.2.c**). Tanto en la copia como en el original se distinguen el monstruo mordido por una serpiente gigante, el relieve de la cola del animal en forma de cono y el pico del ave³⁵³.

³⁵³ La Fundación Lázaro Galdiano guarda interesantes dibujos realizados por Vicente Carderera. En unos de estos se aprecia la cola de la serpiente. Tal vez no sea tan trascendental este detalle, sino el hecho de que el dibujante parece respetar en gran medida la realidad formal de las figuras; Carderera (1836: IM 9524).

5.2.c- *6.1.c en 5 (cat.: 6.1.c*)

Hoy en día, lo que se entiende como Sueño de José y Regreso a Nazaret parece bastante claro que son calcos del taller de Magdalena (**cat.: 5.2.c**), a partir de las caras comentadas anteriormente en el capitel del Bautismo 6.1.c³⁵⁴. Esta disparidad me lleva a pensar que había una total falta de tutelaje en la realización de las restauraciones de estos capiteles. Se me ocurre que el escultor o director de las obras, al encontrarse con un capitel adosado vacío, calcó en yeso y luego reprodujo en piedra la misma iconografía de su capitel vecino. En todo caso, fue un error fortuito, ya que lo más seguro es que en esta posición existiera el tercer Sueño de José y el Regreso de Egipto.

4.2.c- 4.1.d (23) en 4 (cat.: 4.1.d)

La fotografía individual de 1888 confirma sin lugar a dudas que la labra original, 4.1.d (23), Presentación en el Templo, iba adosada al pilar noreste, con el número (23)³⁵⁵. Y tal como apunté más arriba, esta pieza delimita, y a su vez asegura, las primeras posiciones desde la galería noreste. No parece haber ningún problema en identificar a María presentando a Jesús a los sacerdotes, e incluso el altar de la sinagoga. De esta manera, podemos afirmar que el vaciado en yeso (**cat.: 4.2.d**) y la copia que se emplaza hoy en día en el claustro (**cat.: 4.2.c**) guardan suficiente coherencia con su original.

D) Copias de Magdalena en posición distinta de la medieval y fieles iconográficamente a los originales (**color gris moteado sin contorno**): 3.2.c - 7.1.d en 3; 2.2.c - 3.1.d en 2; 1.3.c - 2.1.d en 1.

Parecido al conjunto anterior, describo a continuación las tres copias suficientemente exactas que realizó Magdalena a partir de los originales y que después recolocó en distinto lugar respecto a su situación medieval.

³⁵⁴ Crozet (1968: 46). Querría notar que existen unas fotografías antiguas tomadas en 1929 cuando el claustro ya estaba restaurado, en las que una de ellas corresponde a este capitel. Evidentemente, esta pieza se muestra con el desorden de las caras tal como vemos hoy en día, y por tanto, esta fotografía no es la que fue utilizada por mi estudio, sino la del AGA de 1888 que mandó tomar Patricio Bolomburu; Bolomburu de (1888: Hoja Nº 28).

³⁵⁵ De la crujía oriental no he localizado por el momento ningún documento fotográfico de panorámica general, únicamente un dibujo de Carderera que no permite conclusiones alentadoras; Carderera (1836: sign. IM 9759).

3.2.c- 7.1.d (24) en 3 (cat.: 7.1.d)

Recordemos que en la posición 4 con número en el fuste (23) tendríamos la Presentación. El original del segundo Sueño de José y la Matanza de los inocentes muestra el número (24) en el fuste, de modo que está bien ubicado en la posición 3, en consonancia, asimismo, con el orden que precisa el relato evangélico³⁵⁶. Además, en una acuarela de Carderera que ilustra los capiteles de esta galería, se vislumbra en la posición 3 a la mujer con tocado situada en el ángulo noreste sufriendo por la muerte de su hijo, como se distingue en la foto de 1888 del capitel original (**il. 73, 74, 154**). De esta manera, aseguraríamos también la disposición de las caras. En el lado suroeste, encontraríamos el aviso en sueños del ángel a José y en las caras este-norte-oeste todo el relato de la masacre. Hoy en día, la copia de la Matanza se desmarca de esta nueva posición 3 (**cat.: 3.2.c**), al situarse en la 7, entre los capiteles del Bautismo, posición 6 y las Tentaciones, posición 8. Teniendo en cuenta el orden temático de la Vida de Cristo, la matanza se encuentra hoy claramente colocada fuera de contexto, como ya señaló Canellas³⁵⁷ (**cf. ap. 3**).

2.2.c- 3.1.d (25) en 2 (cat.: 3.1.d)

En la fotografía individual antigua de la labra 3.1.d, tomada en el mismo claustro, vimos ya anteriormente que estaba numerada como (25); por tanto, no cabe duda de que se situaría en la posición 2, antes de la Matanza. En esa misma fotografía, se entrevé un cuadrúpedo y el cuerpo de otro, pudiéndose intuir esa forma en el original del museo. Aunque ya no se conserven las patas del animal, la figura del jinete en el ángulo del capitel se distingue mejor en la pieza original (**il. 147**). En el original, 3.1.d, muy erosionado, aún se vislumbran dos jinetes montando dos cuadrúpedos. Lo vinculamos a una Epifanía. Asimismo, en la galería que dibuja Valentín Carderera percibimos también uno de estos animales (**il. 73, 74**).

Actualmente, la copia 2.2.c muestra en la cara norte la Adoración de los pastores. En una de las caras del capitel original, intuimos en la parte baja unos ropajes y piernas calzadas de pie. Aunque volveré sobre este tema más adelante en el punto 10, valga aquí

³⁵⁶ El detalle del Sueño se lee como otra escena de la protección del ángel al Niño, Crozet (1968: 46).

³⁵⁷ Canellas López (1971: 343).

señalar que, por la acuarela de Carderera, donde se distinguen claramente un jinete y un cuadrúpedo en la cara este del capitel, podemos concluir que el capitel no exhibía la Adoración de los pastores, sino el cortejo a caballo de los Magos, desde la cara sur hasta la este, mientras en la cara norte contemplaríamos la Epifanía.

1.3.c- 2.1.d en 1 (cat.: 2.1.d)

Si seguimos el orden de los fustes, la pieza (26), con la Anunciación, Visitación y Natividad, encajaría perfectamente en la posición 1 (**il. 147**). Crozet insinúa que la Anunciación y la Visitación se representaban tal vez en piezas diferenciadas, aunque no aduce ningún argumento que lo justifique. A mi entender, el autor puede haber confundido moldes en yeso del taller de Magdalena con originales en piedra (**cat.:2.2.d**). Asimismo, el capitel original en el Museo y su copia en piedra (**cat.: 2.2.d***), de Bolomburu, parecen reflejar con bastante fidelidad las caras de las que no conservamos fotografía, con la Visitación y la Natividad³⁵⁸.

E) Falsos de los que se han identificado la iconografía y ubicación de los originales (color blanco con contorno): 23.3.c- 23.1.d (8) en 23; 24.3.c- 24.1.d (8) en 24; 14.3.c- 14.1.d (17) en 14; 13.3.c- 13.1.d en 13; 12.3.c- 12.1.d en 12; 11.3.c- 11.1.d en 11; *9.3.c- 9.1.d en 9; 8.1.c- 8.1.d en 8; 1.3.c- Ø en Ø; 38.1.c- 38.1.d en 38; 37.1.c- 37.1.d en 37; 36.1.c- 36.1.d en 36

A excepción de las dos primeras piezas, las cuales se encuentran en el pilar sudoeste, a partir de aquí nos centraremos en las propuestas medievales para la galería norte y la galería este. En esta última la mayoría de las labras son modernas y poco fiables iconográficamente, de modo que constituyen las piezas de las que es más difícil reconstruir su posición y temática medievales.

³⁵⁸ Cabría mencionar que las descripciones de Crozet con respecto a estas piezas de la Infancia mantienen muchas incongruencias, ya que no especifica si sus descripciones son de copias en yeso o en piedra, o de originales, como sí que especifica con otras piezas. . Respecto a la Natividad, se refiere claramente a la copia en piedra realizada por Bolomburu, donde “un ange réduit à un buste ailé aux bras nus dispose avec soin une couverture sur le berceau de l’enfant où l’enfant Jésus ne repose pas encoré”, escena inédita que vendría a representar la ‘anunciaón de la Natividad’ -o simplemente ‘el pesebre’- más que la Natividad propiamente dicha. Por otro lado, Crozet creía que el tema -también muy extraño en la escultura de hacia 1200- del Matrimonio de María que aparece en 1.3.c estaba originalmente destinado a ocupar capiteles adosados (quizás porque Crozet se fijó en los relieves en yeso).

23.3.c- 23.1.d (8) en 23 (cat.: 24.1.d)

Respecto a la situación de esta cesta podemos afirmar que se situaba en el machón norte de la crujía occidental, numerado como (8), donde hoy tenemos una copia. Así lo muestra su fotografía de 1888 (**il. 190**).

Respecto a su iconografía original es difícil llegar a un consenso. Su copia de piedra en el claustro y de yeso en el MPH (**cat.: 23.3.c, 23.3.d**) escenifican, leyéndose en sentido este-norte-oeste, a Sansón dormido sobre Dalila y su detención por los filisteos.

La pieza original, no conservada materialmente pero sí en la imagen fotográfica de 1888 (de ahí su clave identificativa 23.1.d), muestra en el ángulo occidental cinco figuras de pie muy erosionadas. La figura de la esquina, con los brazos arqueados, destaca por delante de las otras, las cuales parecen llevar armas en alto. La copia se realizó interpretándose esta escena como la de una detención, es decir, unos cuantos soldados apresando por detrás a Sansón con las manos ligadas. Sin embargo, por razones iconográficas que luego comentaré, parece más probable que se tratara del episodio en que Sansón se lleva las puertas de Gaza, interpretándose el movimiento de las figuras armadas más como una persecución que como una detención. La figura de perfil que distinguimos en el centro compositivo de la cara norte, se muestra sentada sobre un trono y dirigiendo la vista hacia esos soldados, lo que debe entenderse como el jefe de los filisteos que ordena apresar a Sansón.

Hemos dicho que la copia representa en su cara este a Sansón dormido sobre Dalila, escenificando el momento inmediatamente anterior en que la joven le cortará los cabellos. No creo que la pieza original incluyese esta escena, ya que en el capitel vecino (**cat. 4: 24.3.c**) el episodio de Dalila con las tijeras en la mano y Sansón sobre su regazo aparece en el ángulo sur, repitiendo casi al detalle la labra que estamos comentando. A mi entender, esta última copia interpreta erróneamente el original (24.1.d), que ha logrado sobrevivir tanto materialmente como en una fotografía antigua (**il. 192**). En la cesta podemos identificar al personaje sentado, no como una mujer, sino como un hombre, y al personaje recostado, no como un hombre, sino como una mujer. Tendríamos así el episodio en que la primera mujer de Sansón le suplica a Sansón que le desvele el acertijo. Creo que incluso se puede entender el giro hacia su derecha del

personaje masculino como Sansón girando su vista hacia los soldados y desconfiando de la petición de su mujer.

Para concluir con el original 23.1.d, pienso que las escenas representadas serían la representación de Sansón arrancando las puertas de Gaza y la de Sansón dormido sobre Dalila, quien aprovecha para cortarle sus cabellos.

24.3.c- 24.1.d (8) en 24 (cat.: 24.1.d)

Recordemos que hoy en día en esta posición se emplaza una copia (**ap. 4; cat.: 24.3.c**), pero que existen un molde en yeso (**cat.: 24.3.d**) y un original (**cat.: 24.1.d**) en el MPH. Tanto en el original, del que guardamos a su vez fotografía antigua, como en su copia, vemos en la cara noroeste del capitel a Sansón matando al león. No hay duda de que esta escena debió ser la original, mostrando nuevamente la fuerza del israelita.

La discusión sobre la otra parte de la cara la he desarrollado a propósito del capitel anterior, de manera que la cesta originaria de la posición 24 representaría a Sansón y el león y a su primera mujer intentando descubrir el acertijo.

Como hemos dicho, las 9 piezas siguientes [14.3.c- 14.1.d (17) en 14; 13.3.c- 13.1.d en 13; 12.3.c- 12.1.d en 12; 11.3.c- 11.1.d en 11; *9.3.c- 9.1.d en 9; 8.1.c- 8.1.d en 8; 1.3.c- Ø en Ø; 38.1.c- 38.1.d en 38; 37.1.c- 37.1.d en 37; 36.1.c- 36.1.d en 36] presentan la problemática más espinosa en la ordenación e interpretación iconográfica de los capiteles del claustro. Para aclarar al máximo su complejidad, dividiré la discusión sobre este grupo en 3 subgrupos. En el primero, analizaré las labras 14.3.c- 14.1.d (17) en 14; 13.3.c- 13.1.d en 13; 12.3.c- 12.1.d en 12; 11.3.c- 11.1.d en 11; en el segundo, *9.3.c- 9.1.d en 9; 8.1.c- 8.1.d en 8; 1.3.c- Ø en Ø; en el tercero, las 38.1.c- 38.1.d en 38; 37.1.c- 37.1.d en 37; 36.1.c- 36.1.d en 36.

Empecemos, así, por el subgrupo que engloba hoy en día en el claustro las escenas de la Crucifixión-14, Camino al Calvario-13, Flagelación-12 y Prendimiento-11 (**cf. ap. 3; ap. 4: 14.3.c, 13.3.c, 12.3.c, 11.3.c**). Como ya sabemos, de las galerías septentrional y oriental no contamos con fotografía general, y las posiciones 13, 12 y 11 (hoy copias) tampoco se fotografiaron individualmente en 1888. Entre los originales muy erosionados del museo, no se encuentra ninguna labra con iconografía similar a la de las

copias actuales, a excepción de la cara de Jesús en la Cruz del capitel 14. La razón por la cual agrupo estos capiteles viene determinada por unas piezas inéditas sin analizar que clasifiqué en el MPH (**cat.: 14.2.d*, 13.2.d*, 11.2.d*, *9.3c**³⁵⁹). Son capiteles en una piedra cuya textura es diferente, de una porosidad más fina o regular; parecen originales, pero al revisar las memorias del arquitecto Bolomburu, y al encontrarme otras piezas con semejante iconografía, pero mucho más desgastadas, llegué a la conclusión de que se trataban de las copias en piedra que Bolomburu realizó, seguramente en el mismo claustro, a partir de los originales. Estamos ante un claro ejemplo de lo que Bolomburu escribió en su informe, y después su taller realizó como “restauraciones de esculturas en sus cuatro caras”, ya que el capitel es totalmente nuevo aunque copiado del original.

Todo esto parece apuntar que a estas cuatro posiciones (11-12-13-14) se les puede adscribir una iconografía diferente de la actual. Es decir, nos encontramos con 4 copias en piedra del taller de Bolomburu (14.2.d*; 13.2.d*; 11.2.d*; *9.3.c) donde se identifican fácilmente escenas que a continuación explicaremos, y a su vez, con 4 originales (**cat.: 14.1.d, 13.1.d, 12.1.d, 11.1.d**) de relieves parecidos a estas copias en piedra, pero que nada tienen que ver, o parcialmente en algunas caras del capitel, con los falsos del taller de Magdalena que figuran hoy en el claustro (**cat.: 14.3.c, 13.3.c, 12.3.c, 11.3.c**), inventados a partir de moldes de arcilla, los cuales reproducen un mismo código de imágenes para las distintas caras de las cestas, en las que sólo cambian ciertos objetos o acciones³⁶⁰.

De esta manera, por alguna razón, Magdalena desecha (o no tiene a su alcance) las reproducciones realizadas por el taller de Bolomburu, más fieles a los originales, y decide seguir otro método para reproducir capiteles que necesitaba colocar en las posiciones 11 a 14, falsos que son los que actualmente se encuentran en el claustro³⁶¹. A

³⁵⁹ Esta pieza conlleva una excepción que explicaré más adelante.

³⁶⁰ Crozet describió los capiteles falsos como “frises”, confundiendo las copias en yeso de Magdalena con originales. Una prueba clara se observa en la numeración que asigna en su artículo a estos capiteles, los cuales son copias en yeso. Este rasgo lleva fácilmente a confusión, como se lee en la ficha 225 (**cat. 15: 12.3.d**): En la denominación de la materia de la pieza escriben “piedra arenisca” y después corrigen por “yeso”.

³⁶¹ Ricardo Magdalena detalla que “a fin de no interrumpir la marcha de las obras, hemos colocado sin labrar cinco capiteles pequeños, [...] teniendo que hacer después las esculturas y [sic] puestas en obra”; *apud* Fontana Calvo (2003: 119). Las copias de los capiteles a los que hace referencia Magdalena,

través de sus memorias, vemos cómo el arquitecto tiene la intención de colocar “secciones sin labrar” en el lugar donde irá el capitel para después esculpirlo *in situ* según el yeso que elaboraría; “de completar composiciones”, es decir, recrear iconografía que no copió de ningún original; no de copiar un original, sino de “prueba para modelajes”, como se puede constatar en la cantidad de tentativas en trozos de yeso conservados en el museo (**cat.: 14.3.d, 13.3.d, 12.3.d, 11.3.d**). El recurso de Magdalena fue disponer personajes principales y secundarios con una repetición de códigos muy evidente, que deslucen la riqueza iconográfica en cuanto se compara con los originales del claustro.

Desconocemos por qué Magdalena no tuvo en cuenta las copias de Bolomburu. Probablemente no se adecuaban estéticamente a su ideal de restauración escultórica. En todo caso, esta serie del ciclo de la Pasión en un auténtico interrogante.

14.3.c- 14.1.d (17) en 14 (cat.: 14.1.d)

El capitel 14.3.c, hoy copia falsa, corresponde a una Crucifixión. La posición actual es correcta con respecto al original, tal como nos muestra la fotografía antigua de 1888 (**il. 70**).

Para una temática parecida a Cristo en la Cruz tenemos la copia en piedra de Bolomburu, numerada como 14.2.d*, y el original, 14.1.d. La copia actual en el claustro, 14.3.c, representa en las caras sur y este el reparto de las vestiduras de Jesús, sin embargo en la pieza 14.1.d, ayudándonos de 14.2.d*, la temática es diferente³⁶². En la cara este se intuye el desfallecimiento de Jesús con la cruz a cuestas. En la cara sur, tanto en la pieza 14.2.d* como en 14.1.d, observamos, en la mitad inferior de la composición, un relieve poligonal, y en la mitad superior, el torso de una figura en primer plano que supuestamente podría considerarse dentro del marco de una habitación, reconocido por Crozet como el Bautista: “saint Jean-Baptiste apparaît à mi-

deduzco que serían las posiciones 13-12-11-9-6, porque las pandas sur y oeste ya estarían acabadas (las copias 27, 30 y 32 ilustradas más adelante, seguramente se copiaron con facilidad tomando como modelos labras originales de la galería meridional). Una prueba indiscutible de que Magdalena no cuidó las copias con fidelidad se lee aquí: “Por la índole artística del trabajo, no creemos poder llevar a efecto con buen éxito la restauración, sin proceder antes a la composición de los motivos que faltan para completar, hacer después los modelos en barro y correspondientes vaciados en yeso”.

³⁶² En este capitel se apeaba un contrafuerte desde hacía décadas, por lo que su original está muy dañado.

corps dans sa prison figurée par une construction à arcades” (**il. 179, 180**). En el capítulo 10 dedicado a la interpretación iconográfica volveré sobre este tema. Finalmente, en las otras dos caras no supone ningún problema reconocer el cortejo de personajes o soldados que acompañan a Jesús hasta la última escena de la Crucifixión.

13.3.c- 13.1.d en 13 (cat.: 13.1.d)

Enlazando con la cesta 14.1.d, me dispongo a analizar la posición 13. Dentro de su registro, en la tabla (**ap. 13**), incluimos las piezas 13.3.c y 13.3.d, copia en piedra y en yeso de Magdalena respectivamente, que representan las siguientes escenas (**cf. cat.**): cara este, Jesús con la Cruz a cuestas y la escena de la Verónica Verónica, Apócrifo de Nicodemo, VII³⁶³; cara norte, soldados; cara oeste, Cristo cae con la Cruz a cuestas; cara sur, un personaje portando una escalera. En cambio, en las otras piezas que incluimos en el registro, 13.2.d* y 13.1.d, el análisis de sus caras parece revelar una mesa e incluso una figura arrodillada con aureola (**il. 173**), lo que me lleva a sospechar que estamos ante el Lavatorio y la Última Cena.

12.3.c- 12.1.d en 12 (cat.: 12.1.d)

El registro 12 de la tabla incluye las piezas 12.3.c y 12.3.d., representaciones en piedra y en yeso respectivamente de la Flagelación y Cristo con la cruz a cuestas³⁶⁴, pero incluiré como capitel original en esta posición la pieza 12.1.d, correspondiente a la Entrada a Jerusalén³⁶⁵ (**il. 171, 172**); más la copia *9.3.c. Me permito abrir un paréntesis para justificar el asterisco sobre esta pieza. A mi entender, la copia que se encuentra hoy en el claustro es la copia en piedra de Bolomburu, única cesta aprovechada por el taller de Magdalena, con arreglos seguramente del propio taller de Magdalena en alguna de sus caras. Digo esto porque no se conserva ninguna copia en yeso para este capitel, a diferencia de todos los falsos de Magdalena; porque la cara sur, a la que no se le aplicó ninguna pátina, imita las composiciones originales medievales de los trabajos de

³⁶³ Tuya (1967: 398).

³⁶⁴ En el caso de la copia de yeso de este capitel, conservamos el presupuesto de Ricardo Magdalena para la misma: “El trabajo para modelaje y vaciado de la prueba hecha en el capitel sencillo que representa una de las fotografías adjuntas se ha calculado en ...”; Magdalena (1890); *cf.* MPH (1918: Capitel N° Registro 445) (**cat. 15: pieza 13.3d**).

³⁶⁵ En este capitel se apeaba un contrafuerte desde hacía décadas, por lo que su original está muy dañado.

Bolomburu; y también porque guarda una semejanza con los relieves que se intuyen de su original, situación extraña si fuese obra del taller de Magdalena, el cual hemos visto que no respetó en absoluto la iconografía medieval.

Así, en la cara este vemos a Jesús montado en el burrito junto a una figura que, de la misma manera que vemos en San Juan de la Peña, desliza su capa sobre suelo en el momento en que pasa Cristo por su lado. En la cara norte se dibuja un árbol, donde intuimos al menos los relieves de dos figuras trepando en él. En la acuarela que Valentín Carderera realizó de la panda norte, en la posición 12 se adivinan los personajes que, desde las casas, dibujadas en cuadrícula, saludan a Jesús (**il. 60, 62**). Creo que el edificio en la parte inferior del capitel se construye en los dos casos con una pequeña inclinación hacia la izquierda a modo de balconada.

Estamos antes aquellas piezas que describe Magdalena refiriéndose a los trabajos de Bolomburu: respecto a “los capiteles de simple restauración [...], creyó el arquitecto encargado en aquella época que podían restaurarse los que faltaban copiando directamente los motivos de los viejos”, y que el propio Bolomburu especifica en sus presupuestos.

11.3.c- 11.1.d en 11 (cat.: 11.1.d)

En el registro 11 incluyo el capitel 11.3.c y el 11.3.d, reproducción en piedra y fragmento en yeso respectivamente del taller de Magdalena, que presentan el tema del Prendimiento de Jesús. Como se ha dicho, de los originales en el MPH no existe ninguna temática a la que se pueda adscribir la copia de hoy en día. Además, incorporo a este grupo las piezas 11.2.d* (**cat.; 11.2.d*; il. 166, 167, 169, 170**) y 11.1.d (**il. 165, 168**), las cuales muestran un entierro.

En la ficha 238 de registro del MPH, que corresponde a la pieza 11.2.d*, leemos “entierro de Cristo”, tema que no correspondería al de Cristo, porque de esta escena se encuentra el original *in situ* en la posición del capitel adosado 16.1.c³⁶⁶ (**cf. temática ap. 4**). En esta misma ficha vemos un ejemplo clarísimo de la confusión que crearon las piezas de Bolomburu y Magdalena respecto al material de las copias. El caso es que

³⁶⁶ MPH (1918: Ficha del capitel N° 223). Crozet (1968: 48) se cuestiona este capitel, pero no llega a proponer ninguna interpretación.

escriben *yesso* en un momento, para luego tacharlo y corregirlo por la palabra *piedra*. Sin embargo, nadie se había percatado hasta hoy que no sólo se habían realizado copias en el taller de Magdalena, sino que existían dos tipologías de copias en cuanto a su material, debidas a dos arquitectos, el segundo y el tercero, como hemos explicado más arriba³⁶⁷.

Esta labra considero que puede asociarse con la temática de Lázaro, ya que se intuyen perfectamente la súplica de Marta y María a Cristo para que resucite a su hermano, el cortejo fúnebre y Lázaro de pie amortajado y vuelto a la vida. Una vez más, podemos recurrir a una acuarela de Valentín Carderera en que dibujó la galería septentrional (**il. 60**). Comparando las imágenes del dibujo con la pieza del capitel, en la posición 11 se intuye una figura a la izquierda identificable con Cristo (**il. 62**).

Pasemos al siguiente grupo del que hablaba al principio de este apartado. Dejemos atrás los falsos de Magdalena y hablemos de las posiciones 9 y 8. Teniendo en cuenta la iconografía que se correspondería con en estos dos puntos, contamos con dos originales en el MPH que, por tener los relieves muy desgastados y sin copia en piedra de Bolomburu, nos obligan a recurrir nuevamente al ciclo iconográfico de San Juan de la Peña.

***9.3.c- 9.1.d en 9 (cat.: 9.1.d)**

En el registro 9 tenemos la copia de la Entrada a Jerusalén, *9.3.c, actualmente en el claustro, pero ya hemos visto que la Entrada a Jerusalén debía situarse en la posición 12.

En el registro 9 también incluimos la pieza 9.1.d. (**il. 160, 161**). Las caras de este capitel son de las más maltratadas por el tiempo, pero se presiente una composición de cuatro figuras distribuidas irregularmente. A la derecha, el segundo personaje podría estar levantando un brazo; los dos siguientes hacia la izquierda, ladeados, con los hombros inclinados y los brazos sosteniendo un objeto, que lo podríamos identificar por el hueco ovalado que se ha conservado a pesar de la erosión de la piedra. ¿Podríamos estar ante las Bodas de Caná? Las figuras descritas representarían el momento en que la

³⁶⁷ Publiqué un artículo referente a esta problemática de los diferentes materiales de las copias en Figueras La Peruta (2009). Desde el año 2013, ya se puede visitar la reserva del MPH, con la ordenación de los capiteles según su material y autenticidad.

Virgen le suplica a Jesús que solucione el problema que les está creando a los padres de los novios de la boda a la que están asistiendo, la falta de vino. Y la tercera y cuarta figuras, escenificarían a los sirvientes volcando sobre las copas lo que creían que iba a ser agua, mientras que por el milagro que realiza Cristo, esa agua se convierte en vino.

La acuarela de Valentín Carderera nos muestra en esa posición diversos personajes ante una mesa, la cual podría efectivamente identificarse con la estructura poligonal que se nos ha conservado en el capitel original (**il. 60, 61**).

8.1.c- 8.1.d en 8 (cat.: 8.1.d)

La posición de este capitel se entenderá mejor después de recordar que, aunque hoy en día las Tentaciones ocupan la posición 8, en la Edad Media se situaban en la posición 7. La pieza de las Tentaciones 8.1.c tenía la numeración (21) en el fuste. Le seguiría la pieza del Bautismo 6.1.c, con numeración en el fuste (22) y situada en la posición 6. Junto a este capitel, el pilar noreste alojaría las cestas adosadas del Regreso a Nazaret y de la Presentación (23), situada en la posición 4. Todo esto para justificar que en la posición 8 iría situada la labra 8.1.d con numeración en el fuste (20). Es decir, que el orden lo marca el fuste del capitel adosado (23), ya que por estructura no puede ser otro que el adosado de la posición 4. Desde este punto 4, contamos los fustes y posiciones, (22) 6 y (21) 7, hasta definir el (20) 8.

Por otro lado, la foto individual antigua de la pieza 8.1.c, aún emplazada en el claustro, muestra por el lado izquierdo la pared oriental, señalada con una A en la **il. 69**. Cabe mencionar que esta posición y su columna se apeaban en un contrafuerte por la parte del patio, de tal manera que, si esta pieza hubiese estado situada en cualquier posición más al oeste de esta galería, nunca podría haberse visto dicha pared porque la taparía el contrafuerte.

En cuanto a su iconografía, creo que no hay duda de que se trata de la Vocación de Pedro, momento en que Cristo, fuera de la barca, llama al discípulo para que se reúna con él, pero Pedro teme y se hunde hasta que Cristo lo rescata. La pieza 8.1.d exhibe en una de sus caras a Cristo con la mano alzada y a algunos personajes dentro de un

cubículo poligonal³⁶⁸. En el caso de la acuarela, a la izquierda del capitel podemos distinguir a Cristo ligeramente elevado por encima del nivel del collarino, dando la sensación de estar caminando sobre la superficie del agua, y no sobre el suelo; a la derecha, el cubículo poligonal inferior de contornos suavizados, y la cabeza de Pedro en el registro superior (**il. 60, 61, 69**).

1.3.c- Ø en Ø (ap. 1.3.c)

De la copia 1 que escenifica los Desposorios de la Virgen, se conservan dos relieves en yeso y ningún original. Por tanto, la iconografía que vemos hoy en el claustro es muy probable que sea una creación moderna de Magdalena (*cf. n.*).

Me gustaría recapitular sobre el grupo E) de este discurso y recordar que se han asignado hasta ahora 8 nuevos originales que se emplazarían en la Edad media, a 8 posiciones que hoy son ocupadas por falsos (**ap. 4: 9, 11, 12, 13, 14, 23, 24**). Restarían así, 6 posiciones por completar que formarían el grupo de 14 originales adscritos a posiciones que hoy ocupan falsos. Tres de ellas se desarrollarán seguidamente (**ap. 4: 36, 37, 38**).

Primero, he de decir que hoy en día en estos tres puntos se emplazan tres originales (38.1.c, 37.1.c y 36.1.c.), los cuales ya hemos demostrado que debían ir colocados en la panda sur (en las posiciones 28, 33 y 30, respectivamente; *cf.* grupo B), lo que nos deja con tres posiciones vacías en la galería oriental (36, 37, 38).

Segundo, al completar toda la galería sur con originales, nos sobrarían los falsos en las posiciones 27, 30 y 32 (**ap. 4; cat.: 27.3.c, 30.3.c, 32.3.c**), con figuración fantástica.

Tercero, en el MPH clasifiqué tres capiteles erosionados pero de fácil reconocimiento iconográfico, con figuración fantástica (**cat.: 38.1.d, 37.1.d, 36.1.d**). Deduzco entonces que estos capiteles debieron emplazarse en las posiciones 36, 37 y 38 de la panda oriental.

³⁶⁸ La fotografía de su reproducción en piedra puede verse en Duran Gudiol (1957: 59-67). Cabe apuntar que todas estas piezas, reproducidas seguramente por Bolomburu, tienen reveladores paralelos en los capiteles de San Juan de la Peña.

En el momento de comparar los 3 originales en el MPH (**cat.: 38.1.d, 37.1.d, 36.1.d**) con las 3 copias actuales de la galería sur (**cat.: 27.3.c, 30.3.c, 32.3.c**) no detecté similitud alguna.

Me da la impresión de que el taller de Magdalena al recolocar las piezas, perdida ya desde hacía años la numeración en los fustes, entiende que los capiteles 38.1.c y 37.1.c son historiados, situándolos junto al ciclo de Cristo. El 36.1.c, donde unos animales descarnan a otro, se consideró que pertenecía al ciclo meridional, y se emplazó inmediato a la esquina sureste. De esta manera, al taller les faltaban tres posiciones en la galería sur por completar con capiteles, y realizaron falsos tomando modelos de imágenes de los originales con figuración fantástica de esa galería meridional. Lo que no creo es que el taller de Magdalena haya reproducido los 3 falsos considerados por mí, sirviéndose de los 3 originales que identifiqué en el MPH, ya que cotejando las imágenes, como he dicho, no guardan mucha semejanza. Creo que el taller quiso reforzar el mensaje visual de dicha arquería sur mediante el procedimiento de componer escenas semejantes a los originales fantásticos meridionales, de un modo tan audaz que no parece probable que sean copias de ejemplares románicos. El capitel falso 27.3.c tiene un centauro con la cabeza girada en una esquina como el original 28.1.c; un hombre clavando la espada en un animal como el original 26.1.c; y el monstruo del original 25.1.d. El falso 30.3.c muestra escenas de los originales 24.1.d y del 26.1.c, que a su vez se imitan en los falsos del 34.3.c y 35.3.c., que explicaré después. El falso 32.1.c representa a dragones torciendo el cuello hacia afuera con reminiscencias de los animales del capitel original 25.1.d.

Ahora bien, de dos de los originales del MPH, conservamos unas copias en piedra de Bolomburu que nos permiten una interpretación más segura del tema que se trataba (**cat.: 36.2.d*, 38.2.d***) (**il. 215, 216**).

38.1.c- 38.1.d en 38 (**cat.:38.1.d**)

Justifico la localización del capitel 38.1.d en la posición 38 según el estado de su conservación. Ya se comentó que en el siglo XVIII se construyó un piso superior en la galería oriental. Estaba situada entre las posiciones 2, 1, 38 y 37, pero afectó considerablemente a las piezas de las posiciones 1 y 38. Ya vimos que no se conservó la

cara de la Natividad de la pieza original 2.3.d, en la posición 1. Y en el caso que nos ocupa, la posición 38, colocaría aquí el capitel 38.1.d ya que la pieza está partida en dos y absolutamente desgastada, demostrando su pésimo estado de conservación que le ocasionaría la construcción del piso superior.

Este original muestra diferentes relieves de aves y un hombre (**il. 219, 220**). Gracias a la reproducción que ejecutó el taller de Bolomburu, podemos descifrar con mayor claridad su iconografía fantástica. De todas maneras, me gustaría apostillar que en la **il. 221**, copia del taller de Bolomburu, se distingue claramente en la parte inferior del capitel que el material es piedra, aunque creo que la superior es un añadido inventado de arcilla, ya que no pudo ver su iconografía, por lo que deberemos limitar la interpretación iconográfica a esa parte superior. Pienso que en la fotografía se aprecia notoriamente la sombra más clara que crea la porosidad de la piedra y la sombra más oscura que crea la densidad de la arcilla.

37.1.c- 37.1.d en 37 (cat.: 37.1.d)

Entraremos con más detalle en las imágenes en el capítulo iconográfico, de manera que de momento bastará señalar que la pieza siguiente, en la posición 37, sería 37.1.d, donde vislumbramos arpías enfrentadas, sin que exista ninguna copia del taller de Bolomburu (**il. 218**).

36.1.c- 36.1.d en 36 (cat.: 36.1.d)

En la posición 36 ubicamos la pieza 36.1.d, una *psicomaquia*, igual que su *pendant* de la galería occidental, en la posición 22. Respalda este dato, la copia de Bolomburu (36.2.d*), que en una de las caras exhibe varios entrelazos vegetales con una figura; además, en la pieza original aparece la cabecita de una figura en el ángulo superior de la cesta, como ocurre en el capitel 22.1.c; más aún, se pueden reconocer los espacios de los roleos vegetales en los huecos que se han formado por la erosión de la piedra (**il. 189, 215, 216, 217**).

F) Posiciones de las que se desconoce su iconografía (**color blanco sin contorno**):
10.3.c – 10.1.d en 10; 34.3.c – 34.1.d en 34; 35.3.c. – 35.1.d en 35

10.3.c- 10.1.d en 10 (cat.: 10.1.d)

Actualmente, esta posición la ocupa un falso de la Santa Cena. Como explicamos anteriormente, este episodio se encontraría en la posición 13 con el capitel original 13.1.d.

La fotografía individual del pilar de la posición 10 (con capitel único mayor que los otros) no muestra con claridad la numeración en el fuste, pero en el soporte parecen intuirse dos tipos de “19” (**il. 162**). Aceptando este número se podría seguir la correlación numérica de los fustes que comienza en (1) hasta (18), saltando las tres anteriores sin numerar los fustes más la posición 9 (seguramente porque Bolomburu consideró reproducirlos como nuevos por el gran deterioro de sus relieves) llegando a este (19)³⁶⁹. De la iconografía trataremos en el siguiente apartado. Creo que, en un principio, el taller de Bolomburu numeró el soporte de este capitel porque no se creyó que, al desmontar los macizados, se encontraría en tal mal estado. Sin embargo, por el cambio de arquitectos, Bolomburu ya no llegó ni a comprobar de primera mano qué clase de iconografía mostraba la cesta.

35.1.c- 35.1.d en 35 (cat.: 35.1.d)

Hoy en día, la copia 35.1.c representa a un hombre defendiendo a una mujer atacada por un grifo. No creo que sean reproducciones fiables del taller de Magdalena ya que no habrán podido distinguir una iconografía evidente por la deficiente conservación de la galería donde se encontraba esta pieza³⁷⁰.

³⁶⁹ El reconocimiento iconográfico es imposible, dado que sobre este elemento se apoyaba otro contrafuerte (*cf. ap. 12: 9*). La posición 10 habría entrado en los presupuestos de Bolomburu como “Esculturas. En capiteles nuevos para columnas dobles”, pero sin llegar a realizarse ninguna restauración, al asumir las obras Ricardo Magdalena, quien afirma que, “a fin de no interrumpir la marcha de las obras, hemos colocado sin labrar los dos mayores correspondientes a grupos de cuatro y ocho columnas teniendo que hacer después las esculturas y [sic] puestas en obra”; Bolomburu de (1888a); Magdalena (1890).

³⁷⁰ En el caso de este capitel, Ricardo Magdalena también especifica en su presupuesto que lo restauró su taller: “A fin de no interrumpir la marcha de las obras, hemos colocado sin labrar dos de ángulo”.

34.1.c- 34.1.d en 34 (cat.: 34.1.d)

La foto del AGA de la galería meridional muestra la posición 34 adosada al pilar, pero lo único que se aprecia la rotura en dos de la pieza (**il. 106**)³⁷¹.

³⁷¹ El archivo Mas cuenta con la foto de un capitel adosado perteneciente a un pilar del ángulo sudeste con una figura humana corpulenta en el vértice, donde además se atisba a su lado otra figura más pequeña rodeada por un árbol. Aunque la foto específica “San Pedro el Viejo”, en realidad pertenece al capitel de la escena de Dios y Adán en San Juan de la Peña.

9. APROXIMACIÓN AL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL CLAUSTRO DE SAN PEDRO

*Clastrum est venale forum,
ubi exponuntur merces omnes ad utilitatem animae,
sive quae ad decorem,
sive quae ad necessitatem pertinent.*
Pierre de Celle, *De disciplina claustrali* (17,2).

La disposición original de los capiteles en las cuatro galerías del claustro tal y como la he reconstruido en los capítulos anteriores queda resumida en el plano **ap. 12**. En términos generales, el programa iconográfico de San Pedro el Viejo conserva los dos ciclos temáticos observados ya en su día por Aynsa, sólo que con modificaciones iconográficas y reubicaciones de labras importantes a nivel de detalle. En la mitad septentrional se desarrolla el relato cristológico (**ap. 12: línea de color negro**, que empieza en el centro de la galería oriental y termina casi al final de la occidental: en el ala noreste se despliega la Infancia; en el ala este, la Vida Pública y la Pasión; y en el oeste, los episodios siguientes a la Resurrección rematados con los episodios de Pentecostés y de la Asunción. Por su parte, la mitad meridional presenta un ciclo al que podemos seguir llamando “fantástico” (**ap. 12: línea de color gris**), aunque incluye dos *Psicomaquias*, dos escenas veterotestamentarias (Sansón y Abel) y dos episodios históricos en el centro del ala sur. Este programa iconográfico debe completarse con las seis estatuas de apóstoles y profetas situadas en las galerías septentrional y meridional, señaladas en el mapa con los nombres de sus protagonistas en mayúscula.

A lo largo de este capítulo me propongo describir, en primer lugar, la iconografía de las veintiuna labras del ciclo cristológico; en segundo lugar, las diecisiete del ciclo fantástico; por último, propondré un ensayo de interpretación simbólica y religiosa del programa en su conjunto³⁷².

³⁷² Para el caso de las caras de labras erosionadas, las posibles circunstancias contextuales, geográficas o históricas que San Pedro compartiría con otros monasterios me permitirán establecer afinidades iconográficas que ayuden a descubrir ciertas posibles escenas para esas caras erosionadas. Las

Los capiteles excesivamente erosionados o de difícil identificación iconográfica son en mi restitución bastantes más que los que exhibe la presentación actual (decimonónica) del claustro. Para identificar o precisar la temática de muchos capitales he tenido que ayudarme de numerosos paralelos escultóricos relacionados o no formalmente con los capiteles de San Pedro. Quisiera aclarar desde el principio que, cuando hago uso de ellos, es a efectos de comparación iconográfica y no estilística. A menudo, las analogías iconográficas con otros conjuntos monumentales se explican porque sus respectivos artífices pertenecieron al mismo círculo o tradición artística. En otros casos, la relación es puramente iconográfica, sea porque los artistas o talleres utilizaron cartones de modelos u otras fuentes similares (por ejemplo, manuscritos ilustrados) o porque recurrieron a ‘arquetipos’ harto expandidos en el arte románico en general. Por desgracia, las vías y modos de la circulación de clichés iconográficos en la Europa medieval nunca han sido estudiados sistemáticamente, por lo que es muy difícil precisar si una equivalencia iconográfica entre dos tradiciones artísticas diferentes se trata de una mera coincidencia ‘de época’ o si se debe a un intercambio de cartones o al recurso a una misma fuente. En cualquier caso, mi objetivo principal al recurrir a otros claustros o iglesias románicas con amplios ciclos iconográficos (Moissac, Vézelay, Saint-Pons, Tudela, etc.) está orientado fundamentalmente a distinguir el grado de singularidad o excepcionalidad de algunas imágenes de San Pedro, especialmente en el ámbito de la escultura monumental (así el sueño de José, la vocación de Pedro, la presencia de una cruz en la entrada a Jerusalén, san Juan Bautista en prisión, Pentecostés, etc.), y tratar de entender, en el caso de encontrar paralelos, qué significados han adquirido en otros contextos.

Respecto a San Pedro el Viejo, los conjuntos en los que he hallado los distintos paralelos iconográficos se pueden clasificar en tres tipologías, según la clase de relación que el monasterio tuvo con ellos. En primer lugar, destacan los conjuntos con los que San Pedro mantuvo una estrecha relación artística, en el sentido de que compartieron talleres o tradiciones estilísticas. Aquí es indiscutible su vinculación en este sentido con los capiteles de San Juan de la Peña y las esculturas del círculo de Biota, datadas entre

descripciones plásticas o estilísticas se insinuarán en casos muy concretos, dado que la erosión de muchos capiteles no permite conformar una asociación estilística completa.

finales del siglo XII y principios del XIII así como la derivación o proximidad de todos ellos con los talleres coetáneos de Zaragoza-Tudela y, en menor medida, Soria³⁷³. Una característica destacada sobre la iconografía del claustro de San Pedro es su extenso ciclo de la vida de Jesús, que abarca desde la Anunciación hasta la Asunción de la Virgen. Dentro del mismo círculo artístico, solo el claustro la catedral de Tudela tiene un programa iconográfico tan extenso como los de Huesca y la Peña³⁷⁴.

En segundo lugar, no podemos olvidar la relación directa que se estableció entre los monasterios de Saint-Pons-de-Thomières y San Pedro el Viejo³⁷⁵. Esta fue institucional, más que artística, pero el intercambio constante de monjes entre una y otra abadía no es nada improbable que comportase un intercambio paralelos de ideas, y quizá modelos, iconográficos. Entre finales del siglo XI y finales del siglo XII, en Saint-Pons se sucedieron tres talleres escultóricos. Una primera fábrica corresponde a la época del abad Frotardo, es decir, anterior de 1099. Las obras realizadas entonces se relacionan con la escultura de San Miquel de Cuixà y no las consideraremos en este estudio debido a su cronología temprana. Sí hemos creído oportuno utilizar, en cambio, la obra realizada por los otros dos talleres. El primero trabajó en Saint-Pons hacia 1130-1140, cuando escultores precedentes del círculo de Narbona emigraron a Toulouse y al área del Languedoc³⁷⁶. Más adelante, entre 1170 y 1180, se documenta un tercer taller que esculpió los capiteles de un nuevo claustro, después de la destrucción de gran parte del monasterio de Saint-Pons por la invasión de Roger de Trencavel³⁷⁷. Éste último

³⁷³ La trama de estas relaciones se puede reseguir a partir del completo estudio de la profesora Marisa Melero Moneo (1995); *ibid.* (2000). Entre la bibliografía más reciente, pero con una interpretación diferente de la profesora Melero, sobresale Lacoste (2006). Para San Juan de la Peña, *vid.* Patton (1994); Patton (1999). La Catedral de Tudela presenta: Natividad (Nacimiento, Epifanía, etc.), Vida Pública (milagros como el de las Bodas de Caná y la Resurrección de Lázaro) y la Pasión, Muerte y Resurrección (Última Cena, entierro, descenso a los infiernos, apariciones a sus discípulos, Ascensión).

³⁷⁴ Melero Moneo (1997).

³⁷⁵ *Vid.* Sahuc (1908); Lugand (1975:); Laguerre (1967)

³⁷⁶ Seidel (1972: 44).

³⁷⁷ Barral i Altet (1973: 274-275). Quizá no es ocioso recordar que en 1170 el abad Raymond de Saint-Pons-de-Thomières había construido en La-Salvetat-sur-Agout, en la frontera con las tierras de Roger de Trencavel, un castillo que éste no había autorizado. Como resultado, Trencavel "destroyed the estate of the monastery, by attack of arms and with his army". Destruído el patrimonio del monasterio, Roger fue llamado "penitente" por una *depravatio violentis* y desde un juicio de señores y obispos se le impuso por *multa* la obligación de reconocer el derecho del abad al castillo de La-Salvetat. De todas maneras, el poder que ostentaba Trencavel le permitió limitar en el acuerdo los habitantes del monasterio en sólo a "abbot, monks, and some brothers and serfs"; Bonde (2008: 126). Por otro lado, se sabe que volvió a haber

proyecto probablemente incluía una temática semejante a la de los capiteles destruidos durante la invasión, algunos de los cuales se conservaron.

El tercer grupo de paralelos o términos de comparación lo constituye una amplia variedad de obras sin relación directa con San Pedro a nivel estilístico, pero que pertenecen en gran medida a su mismo horizonte religioso y cultural. Así la catedral de Pamplona, una de las creaciones más exquisitas de la plástica románica del sur de Europa, con “una singular capacidad narrativa y una minuciosidad y habilidad compositiva realmente remarcables”, de clara influencia tolosana y de la que conservamos cestas para el ciclo de la Pasión y Resurrección procedentes del claustro románico, además de un ciclo de la Infancia posiblemente perteneciente a la fachada o la propia iglesia³⁷⁸. Asimismo, en algunos edificios franceses tenemos ciclos escultóricos muy completos de la vida de Jesús que merecen tenerse en cuenta, en particular los capiteles de Saint-Pierre de Moissac y los conjuntos de Saint-Etienne y la Daurade de Toulouse (actualmente conservados en el Musée des Augustins). También he considerado capiteles de algunas iglesias del Poitou, en particular al observar que uno de los escultores identificados en San Pedro, *Bertrandus Pictavini sacerdos Monte Lauro*, procedía de dicha región³⁷⁹.

Encabezaré el análisis de cada capitel con su título y la clave identificativa de las piezas conservadas, de modo que para consultar las imágenes correspondientes debe

muchas guerras y disputas feudales por aquellos lugares años después de la primera destrucción del monasterio, y que varios monjes huyeron a otras regiones. Figuran registrados como monjes de Saint-Pons *Raimon de Bourgogne, Pierre Roger, Guillaume de Paulin, Arnaud* en años como 1170 y 1180; Vic y Vaissette (1872: 924, 973, 1022); Débax (2003: 234, 236). Esta situación podría haber comportado una migración de monjes de Saint-Pons a San Pedro, como había ocurrido durante las décadas anteriores, pero esta vez con una sensibilidad constructiva importante debido a la desgracia que habían sufrido en su propio monasterio; García Ciprés (1916: 339). Hecho que podría justificar la llegada al monasterio de San Pedro de ciertos monjes artesanos, trayendo consigo todo un material humano y artístico; sobre todo muchos obreros franceses lo habrán agradecido ya que “les paysans devaient pâtir durement de ses guerres incessantes entre seigneurs”. Así es como San Pedro gozaría de un momento perfecto para la construcción de un claustro según los diseños de aquél que se había destruido. Igual que pudo suceder cuando en 1142 Pedro el Venerable emprendió un viaje a tierras hispanas para intentar buscar nuevas fuentes de financiación con las que afrontar la deficitaria economía de Cluny, pudiendo coincidir con la llegada hasta tierras burgalesas de escultores borgoñones que trabajaron en las casas de Oña y Cardeña; Hernando Garrido (2001: 58).

³⁷⁸ Martínez de Aguirre (2011: 30-31).

³⁷⁹ Cf. Lafargue (1938: 92); Crozet (1948); Evans (1950: 5); Crozet (1962); Mesplé (1963); Dufour (1966); Shapiro (1987); Sirgant (1996); Cazes (2001); Berne (2002); Lapeña Paúl (2007); Brudy (2011).

recurrirse sistemáticamente al **Catálogo de los capiteles del Apéndice A**, a no ser que envíe directamente a las **Ilustraciones del Apéndice C**

9.1 El ciclo cristológico

Anunciación, Visitación y Natividad (cat. 2.1.d; 2.2.d)*

El Evangelio de Lucas cuenta que el arcángel Gabriel visitó a María anunciándole que había sido elegida para dar a luz al Hijo de Dios. Según mi restitución del orden original de los capiteles, así es como comienza el ciclo de San Pedro, con dicha escena en la cara sur del capitel, y no con los esponsales de María, que se inventó Magdalena (**il. 149, 150, 151**). El ángel de pie con una cruz en su escudo³⁸⁰, a su izquierda la Virgen sentada, según el tipo bizantino, con un tocado que le recoge el cabello, de igual tradición bizantina y, por extensión, francesa; junto a ella, una mujer de pie que podría ser una sirvienta de María, como es frecuente en la época (*cf.*, por ejemplo, la Anunciación de las pinturas de Sant Pere de Sorpe, en el MNAC). Seguidamente, en la cara oriental, contemplamos la Visitación, una escena muy sobria donde Santa Isabel y María se abrazan. Estas dos representaciones las encontramos en San Juan de la Peña, pero allí la Virgen se presenta de pie y sola con el ángel (**il. 224**). Existe una Anunciación de Saint-Pons donde a la izquierda de la Virgen parece distinguirse una figura femenina que la acompaña (**il. 225**). Además, el tipo bizantino de María recibiendo al ángel sentada se representa en un capitel de la iglesia del Poitou, en Saint-Pierre-de Chauvigny (**il. 226**).

José estaba prometido a María. Antes de que se unieran, descubrió que ella había concebido y se propuso dejarla secretamente. Pero un ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo que lo que había sido engendrado en ella procedía del Espíritu Santo. En el ángulo noreste del capitel se mostraría esta escena, identificada por Crozet y muy poco común en la escultura hispánica³⁸¹. La contemplamos mejor definida sin la piedra tan erosionada como en San Pedro, en San Juan de la Peña o en Saint-Ruf de Avignon (**il. 227, 228**), pero en el capitel francés se enmarca el espacio donde duerme José con

³⁸⁰ Existen varios anacronismos en los capiteles.

³⁸¹ Crozet (1968: 46).

una microarquitectura muy típica de capiteles de Cluny o La Daurade, igual que ocurre en la estructura de arquitectura imaginada de San Pedro, y no así en San Juan de la Peña. Cuestión que me lleva a plantearme si San Pedro tomó el detalle de enmarcar las escenas de fuentes francesas.

Según san Lucas, una orden de César Augusto había forzado a María y José a dejar su casa en Nazaret e ir a la casa de los ancestros de José para el Censo de Quirino en Belén. Por esta razón, y no habiendo alojamiento, Jesús nació en un pesebre de Belén. En la cara norte, María compartiría espacio con el pesebre donde descansa el Niño cobijado por el calor de las cabezas del buey y del asno, mientras San José mira al jardín del claustro en la cara oeste, casi de espaldas a la Virgen. Esta distancia escenográfica que pretendería dar una relevancia espiritual a la Madre o a su Hijo, se refleja con la misma idea en dos capiteles del círculo de Narbona (**il. 229, 230**); también contamos con una pieza más, procedente de Saint-Pons, en que la individualización de José se representa enmarcándolo en una arcada, distanciándolo del Nacimiento³⁸² (**il. 231**).

Epifanía (cat. 3.1.d)

Según san Lucas, un ángel anunció el nacimiento de Jesús a unos pastores que fueron a ver al recién nacido. No parece que esta escena se representase en San Pedro, aunque sí en San Juan de la Peña (**il. 232**). San Mateo habla de los “magos” que llevaron regalos al niño Jesús después de haber seguido una estrella que ellos pensaban era un signo de que había nacido el Rey de los Judíos. En los lados sur y este del capitel se esculpiría el cortejo de caballos con los Tres Reyes Magos. Dos reyes a caballo se mostrarían en la cara meridional (**il. 147, 152**), mientras que el tercero cabalgaría por la cara oriental (**il. 74**).

En la cara norte se representaría la Adoración al Niño junto a María. En San Juan de la Peña no figura la Epifanía en sí, sólo el cortejo a caballo de los Reyes (**il. 233, 234**). Sin embargo, volvemos a encontrar en el Poitou una Virgen sedente junto a los Magos y al Niño (**il. 235**). A pesar de la erosión, en el capitel de San Pedro podemos intuir por los pliegues de los vestidos conservados que las figuras se dispondrían de igual manera que en Saint-Pierre de Chauvigny (**il. 153**). He elegido esta imagen del Poitou, no tanto

³⁸² Seidel (1972: 42).

por su iconografía totalmente canónica y difundida en toda Europa, sino porque la *Dextera Domini* es prácticamente idéntica al capitel de Abel y Caín que tenemos en San Pedro (**il. 212, 235**).

En Ejea de los Caballeros y en San Salvador de Luesia, relacionados con el círculo de Biota, se representa el Sueño de los Magos. En el Metropolitan Museum guardan un capitel procedente de Saint-Pons con una iconografía atribuida al Sueño de los Magos³⁸³ (**il. 236**). En todo caso, si figuraba el Sueño en San Pedro, la única cara posible sería la oeste, y entonces en esta misma se representaría principio del episodio, y no el último como ocurre en la pieza anterior. En caso de que no fuera así, ara la cara oeste propondría la figura de san José, casi siempre presente en el episodio de la Adoración.

Matanza de los inocentes y Huida a Egipto (cat. 7.1.d)

En el siguiente capitel, en la cara meridional, San José sería avisado en sueños por un ángel de que el recién nacido corría peligro, mientras Herodes andaba buscándole para matarle porque le habían notificado que ese Niño salvaría a los judíos (**il. 154**). Seguidamente encontramos la Huida a Egipto, y en la cara septentrional puede adivinarse, pese a su deterioro, a Herodes sentado en un sillón, quien parece observar a los soldados matando a los niños. Una de las madres se distingue con gran claridad en el ángulo noroccidental de la pieza, posando su mano sobre la mejilla, gesto de dolor característico y repetido en el San Juan de la Peña y en las santas Mujeres del ciclo de la Pasión de nuestro claustro.

Presentación en el templo (cat. 4.1.d)

En el caso de este capitel, como la copia no es tan literal, hay que buscar paralelos en otros sitios como en Saint-Pons y el Poitou. En la siguiente pieza, adosada al pilar noreste, se observa cómo, después de cuarenta días del Nacimiento, María y José presentaron en Jerusalén al Niño en el Templo ante el sacerdote Simeón y la profetisa Ana³⁸⁴. En primer lugar, distinguimos un altar en la cara oriental, donde se ofrece el

³⁸³ *Vid.* Breck (1922).

³⁸⁴ El Evangelio de Lucas funde dos prescripciones distintas según la Ley de Moisés, que se refieren a la purificación de la madre después de tener un hijo, en Lev. 12, 1-8, y a la consagración del primogénito, en Ex. 13, 1-12.

sacrificio de dos tórtolas, y probablemente al personaje de Ana como responsable de las labores del templo. En la cara central, María ofreciendo su Hijo a Simeón y José contemplando la escena. Hacia la otra banda estrecha del capitel, distinguimos dos figuras portando algún objeto en sus manos. Lo más seguro es que se trate de las candelas con que se conmemoraba este episodio en la Edad Media.

En San Juan de la Peña, en San Salvador de Ejea o en un capitel de La Provenza en ningún caso conservamos la Presentación sino que se representaron a Jesús y a los Doctores de la Ley revisando sus manuscritos donde se encontraban las profecías (**il. 237, 238, 240**). Parece ser que en San Juan de la Peña también se ha identificado un capitel con la Presentación, sin que se mencione el altar³⁸⁵. Sin embargo, el capitel de Saint-Pierre de Chauvigny representa la misma escena de San Pedro con el altar (**il. 239**). Este detalle en forma de sencillo rectángulo no es muy común en la escultura románica.

*Regreso a Nazaret (cat. *6.1.c)*

En cuanto al segundo capitel del machón noreste, recuerdo ante todo que el original situado en este punto se enganchó al capitel siguiente del Bautismo, y por tanto hoy en día se encuentra en el capitel de la posición 6. Siguiendo el relato del Evangelio, el ángel del Señor se aparece en sueños a San José anunciándole que la Sagrada Familia podía regresar a Nazaret. A continuación, la Virgen con el Niño va montada sobre el pollino del que tira San José, dirigiéndose hacia la ciudad proclamada por el ángel y representada como una construcción.

Bautismo (cat. 6.1.c)

Jesús fue al río Jordán donde San Juan el Bautista había estado rezando y bautizando a la multitud. Mateo describe que inicialmente Juan estaba dudoso de obedecer la petición de Jesús de que le bautizara, afirmando que debería ser Jesús quien le bautizara a él. Jesús insistió y Juan aceptó bautizarle. En esta ceca, Jesús aparece desnudo y arrodillado sobre las ondas del agua. Tras el bautizo, Jesús “vio abrirse los cielos y el Espíritu descendió sobre Él como una paloma” para declararle que “tú eres

³⁸⁵ Lapeña Paúl (s.d.).

mi Hijo Amado, en ti me complazco”. La erosión de la piedra no permite distinguir la paloma sobre la cabeza de Cristo, aunque existe suficiente volumen para serlo.

Recordemos que, mientras la posición 5 mostraba el Regreso a Nazaret, en la posición 6, con el Bautismo, restarían tres caras a las que adscribir otras imágenes. Es posible que este episodio fundamental para el Cristianismo se completara con la representación de la llegada de Jesús con algunos de sus discípulos hasta el río Jordán, tal y como aparece en las dovelas de la arquivolta de la portada norte de Ejea (**il. 242**) o en un capitel de Saint-Pons (**il. 243**). En San Juan de la Peña esta escena es de una fábrica inferior (**il. 247**). Pero no querría dejar de mencionar que hacia 1130, en la iglesia de La Daurade, se difunde una tradición en los capiteles del Bautismo que asocia al Bautista con Cristo (**il. 246**), como vemos en una labra de Saint-Pons donde se representa la vida y predicación de san Juan Bautista, junto al Bautismo de Cristo³⁸⁶ (**il. 244, 245**).

Tentaciones (cat. 8.1.c)

Después de su Bautismo, Jesús fue llevado al desierto por Dios y allí ayunó durante cuarenta días y cuarenta noches. Durante este tiempo, el demonio se apareció a Jesús y le tentó tres veces para que probara sus poderes sobrenaturales como Hijo de Dios. Cada una de las veces, Jesús rechazó la tentación con una cita de las escrituras del Libro del Deuteronomio.

En la cara sureste de la cesta se recrea la primera tentación en que el diablo le propone a Jesús: “Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes”. Jesús y el demonio se esculpen girando sus rostros en clara demostración de diálogo, y parece que Jesús carga con un objeto en sus manos donde depositaría las piedras.

El recorrido debe hacerse de derecha a izquierda, ya que, seguidamente, en el lado noroccidental tendríamos el momento en que el diablo lo llevó a la Ciudad Santa y lo puso sobre el pináculo del Templo, diciéndole: “Si eres Hijo de Dios, arrójate abajo”. Se distingue claramente la construcción que representa el templo. El resto de la cara suroeste, la cara septentrional y parte de la oriental, se dedica a la tercera tentación, cuando de nuevo lo llevó el diablo a un monte muy alto, y le mostró todos los reinos del

³⁸⁶ Berne (2002: 4).

mundo y su gloria, y le dijo: “Todas estas cosas te daré si postrándote me adoras”. Al haber fracasado, el diablo partió y llegaron los ángeles con alimento para Jesús.

En la imagen del demonio, observamos que se prescinde de las alas tan comunes en los capiteles franceses, no así el cuerpo a base de plumas o piel de animal monstruoso con hocico muy pronunciado (**il. 249**). En San Juan de la Peña, el cuerpo velludo del diablo se intenta imitar a base de un sencillo punteado, revelando tal vez el oficio de un artesano de técnica muy limitada (**il. 247**). En Ejea conservamos en las arquivoltas una representación de Cristo con el demonio de talla inferior al capitel de San Pedro, pero con idéntica iconografía en términos generales (**il. 248**).

Vocación de Pedro (cat. 8.1.d)

Por el lugar que ocupa el siguiente capitel y, desde luego por lo que todavía puede verse en el original del MPH, el tema es Vocación de San Pedro. En la cuarta vigilia de la noche, Jesús vino a sus discípulos andando sobre el mar y ellos se turbaron pensando que era un fantasma. Pedro le solicitó una prueba de su divinidad: “Señor, si eres tú, mándame que vaya a ti sobre las aguas”. Jesús le llamó y, descendiendo Pedro de la barca, caminó sobre las aguas y fue hacia Jesús. Pero sintiendo la fuerza del viento tuvo miedo, y empezando a hundirse gritó, diciendo: “¡Señor, sálvame!”. Y al instante Jesús, extendiendo la mano, lo sostuvo y le dijo: “Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?”. El capitel nos enseña la barca con los discípulos dentro de ella y a Jesús sobre las aguas alzando el brazo en señal de llamada (**il. 157, 158, 159**).

En San Juan de la Peña la misma escena de la barca se esculpió en uno de los capiteles con mayor parecido iconográfico entre los dos claustros (**il. 25**). A mi entender, el maestro de San Juan copió esta pieza de San Pedro sin una intención concreta, mientras que en San Pedro se diseñó pretendiendo otorgar un lugar destacado a la figura de Pedro, patrón del monasterio. Esta afirmación me lleva a pensar que los capiteles de San Juan de la Peña son posteriores a San Pedro, como concluyó la profesora Melero.

En La Daurade y Moissac se esculpió la Pesca Milagrosa después del episodio de la Resurrección (Jn, 21, 1-14), pero en ningún caso hemos encontrado paralelo escultórico

alguno con la Vocación de San Pedro, por lo que considero que al capitel de Huesca hay que reconocerle una gran originalidad (**il. 251, 252**).

La banda opuesta de esta labra de la Vocación es prácticamente irreconocible, intuyendo sólo relieves de personajes; tal vez veríamos tres personajes. Un relato evangélico próximo a la Vocación es la *traditio legis*. Dos capiteles de Saint-Pons, pero de dos épocas diferentes, mostraban el colegio apostólico y la *traditio legis*³⁸⁷ (**il. 253, 254, 255, 256**), igual que en La Daurade (**il. 257**). En el capitel de San Pedro se podrían intuir a Cristo nombrando a Pedro cabeza de la Iglesia, junto a Juan: “Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y los poderes del Infierno no prevalecerán contra ella”. Estoy bastante convencida de que esta escena figuraba en este capitel; nótese que es bastante común encontrar representaciones de la *traditio legis* en Francia en las iglesias del Camino desde principios del siglo XII³⁸⁸.

Bodas de Caná (cat. 9.1.d)

Refiere San Juan que Jesús y su madre estaban invitados a una boda y, ante la falta de vino, la Virgen pidió a su hijo que solucionase el problema. Aunque en un primer momento Jesús se resistió, dijo finalmente a los criados: "Llenad de agua las tinajas. Y las llenaron hasta los bordes", ordenándoles después presentar el agua convertida en vino. Era el primero de los milagros de Jesús.

Recordemos que este capitel ha sufrido una erosión altísima, pero creo que por analogía iconográfica con otras obras de su entorno artístico podríamos aceptar en esta posición las Bodas de Caná. La pieza comenzaría con la súplica de María a su hijo en la cara más amplia del capitel, allí donde vemos dos personajes en actitud de diálogo y un tercero, seguramente San Juan, observando (**il. 160**). A partir de aquí, la otra cara principal ilustraría la secuencia en que Jesús ha producido ya el milagro, y el personaje o personajes de la izquierda del espectador estarían llenando las tinajas con vino (**il. 161**).

Es relevante observar que en San Juan de la Peña las escenas de la Vocación y las Bodas se esculpieron una a continuación de la otra (**il. 258, 259, 260**). En Saint Pons de

³⁸⁷ Seidel (1972: 44).

³⁸⁸ Vid. Heimann (1979).

Thomières probablemente, y en Moissac encontramos las Bodas (**il. 261, 262**), lo que demuestra ser una escena muy representada en los claustros benedictinos.

Milagros de Cristo (cat. 10.1.d)

El siguiente capitel se encontraba en el siglo XIX absolutamente deteriorado. Recordemos también que estamos ante un capitel situado en el centro de la arquería norte, que marcaría el paso entre la Vida pública de Cristo (posiciones 6-9) y la Pasión (11-14). Asimismo, es una de las dos labras óctuplas del claustro y por tanto, gozaría de una mayor cantidad de escenas. En una fotografía antigua todavía pueden distinguirse tres personajes colocados uno junto al otro (**il. 163**). Si nos ayudamos nuevamente de capiteles de Saint-Pons, conservamos uno en que se escenifica el milagro de los panes y los peces. Esta escena marca de alguna manera el puente entre la Vida Pública y la Pasión, ya que a partir de estos milagros Jesús comienza a ser cuestionado por los judíos. En la otra cara de la cesta de Saint Pons de la *Traditio Legis* vemos el Sacrificio de la Sangre (**il. 263**): dos hombres con espadas preparados para matar a unos carneros. Se trata de una iconografía inspirada en Dt 16, 2-10, que se conecta perfectamente con el comienzo de la Pascua, en que Cristo sería sacrificado, así como con la Eucaristía y la renovación del sacrificio de Cristo como cordero³⁸⁹. Con esto no pretendo insinuar que en San Pedro se valieron de esta escena, sino reafirmar el hecho de que en este capitel de la posición 10 debió ir representado cualquier tipo de acontecimiento que tendiera un puente entre los dos ciclos de Cristo, Vida Pública y Pasión, ésta última comienza en el siguiente capitel con la Resurrección de Lázaro, uniéndose junto al siguiente de la Entrada a Jerusalén.

Es interesante recordar que durante la Edad Media se establecía una relación muy directa entre las Bodas de Caná, que en San Pedro tendríamos en un capitel próximo a este capitel que estamos comentando de los Milagros de Cristo, como vemos en la arqueta de san Felices de San Millán de la Cogolla³⁹⁰.

³⁸⁹ Seidel (1972: 58).

³⁹⁰ Kingsley Porter (1922: 35).

Resurrección de Lázaro (cat. 11.1.d; 11.2.d)*

En el siguiente capitel nos parece identificar la historia de Lázaro, el amigo de Jesús. Primero se mostraría a Marta, hermana de Lázaro, con gesto implorante, mientras Jesús se presenta solícito escuchando a la mujer (**il. 165, 166**). Seguidamente, en el mismo cuadro, vemos al séquito dirigiéndose a la tumba de Lázaro (**il. 167**). En la otra cara principal se dibujaría a los personajes que, según lo mandado por Jesús, desenterraron el cuerpo amortajado de Lázaro (**il. 168, 169**). Proyectándose desde este lado, en la cara pequeña de la labra, vemos aún a Lázaro envuelto en el sudario pero vuelto a la vida (**il. 170**).

Tenemos ejemplos de este drama en San Juan de la Peña, en Ejea y en la catedral de Tudela. No obstante, el parecido más claro lo distinguiríamos en un capitel de Saint-Pons, ya que divide la escena entre la súplica de las hermanas de Lázaro y éste de pie resucitado, como ocurriría en San Pedro (**il. 265, 266**). No ocurre así en San Juan de la Peña, donde se encuentra estirado, muerto sobre la tumba (**il. 264**).

*Entrada a Jerusalén (cat. 12.1.d; *9.3.c)*

En el relato de los Evangelios sinópticos, Jesús fue con sus seguidores a Jerusalén durante la fiesta de Pascua y una gran multitud se reunió con ellos al grito de: "¡Hosanna! Bendito sea el que viene en nombre del Señor; ¡Bendito sea el Rey de Israel!". En las caras de la cesta veríamos a Jesús montando un pollino, una figura que tiende su capa al paso de Jesús y una serie de personajes que le acompañan o reciben, incluso desde los árboles; al final aparece la ciudad de Jerusalén (**il. 171, 172**)³⁹¹.

En San Juan de la Peña sólo se asemeja a San Pedro la cara de la comitiva con Jesús al frente (**il. 268**).

Lavatorio y Última Cena (cat. 13.1.d, 13.2.d)*

En las dos caras principales de la siguiente labra contemplaríamos el Lavatorio y la Santa Cena. Lavar los pies a los invitados era una antigua costumbre oriental que precedía a la cena y que solía realizar la servidumbre o los esclavos, y que en la Edad Media se convirtió en un rito muy típico de las ceremonias pascuales en los claustros

³⁹¹ La cara oeste se explicará con detalle en el punto 9.3.

recordando a Cristo en el momento en que lava los pies a sus discípulos, justamente colocado en la panda del *Mandatum*, llamada así por este acontecimiento. Jesús arrodillado lava los pies de uno de sus discípulos, quizás Pedro (**il. 173**). Éste se negó a dejarse servir por el Hijo de Dios aunque finalmente, ante la petición de Jesús, accedió. En el capitel de San Pedro se esculpiría a Jesús -con aureola- en la parte inferior de la composición, y a San Pedro colocando su mano sobre el hombro de un personaje arrodillado como dando a entender que no era necesario que le lavase. Los otros personajes representarían a los apóstoles esperando ser purificados por Cristo.

Los cuatro evangelistas recogen la Última Cena de Cristo con los apóstoles, a cuyo término Cristo pronuncia las palabras: "En verdad os digo que uno de vosotros me entregará". En una de las esquinas del capitel y en la otra cara principal observamos personajes expuestos ante una superficie de relieve muy erosionada, pero que podría perfectamente ser la mesa (**il. 174, 175**). Uno de los discípulos, el predilecto de Jesús, Juan, se distingue reclinado junto a Jesús, y Pedro al otro lado, en el momento en que Cristo les desvela que Judas lo traicionará. Estos tres personajes centrales aparecen flanqueados por diversos apóstoles a cada lado, todos ellos tras la mesa rectangular mencionada.

También en San Juan de la Peña y en Ejea se representaron estos dos episodios conjuntamente (**il. 269, 270**). Conservamos además, un capitel procedente del Languedoc, atribuido a Saint-Pons en que Pedro se toca la cabeza, como indicándole a Jesús que también le lave (**il. 271, 272?**). El primer testimonio de esta manifestación de humildad por parte de Pedro lo conservamos en un manuscrito de Saint-Gall de hacia el año 1100, imitando la tradición bizantina³⁹².

Crucifixión (cat. 14.1.d, 14.2.d)*

El último capitel doble de esta galería presenta la Crucifixión. Sin embargo, en el lado este, donde comenzaría la narración, la iconografía es difícil de interpretar. La composición presenta cinco personajes de pie, y quizás otro en la parte inferior del cuadro. Se pudo haber representado el Camino al Calvario, ya que posiblemente se vería a Jesús caer con la cruz a cuestas. O, lo que vemos en muchos claustros del norte

³⁹² Glass (1970: 56).

hispánico y francés: un gran interés en destacar el Beso de Judas y el Prendimiento. En San Juan de la Peña, tal vez se representaría el Prendimiento en un capitel reconocido como tal por Lapeña Paúl, cuya escena principal es el beso de Judas junto a Pedro levantando su espada y cortándole la oreja al sirviente Malco. En San Pedro, la escena se prolonga con soldados hacia la cara estrecha del capitel, por lo que no deberíamos descartar el Prendimiento y el Beso de Judas (**il. 176**).

Le sigue inmediatamente la Crucifixión, donde vemos morir a Jesús en la Cruz, flanqueado a sus pies por San Juan, en la actitud convencional de dolor, apoyando la mejilla en la mano derecha, y en análoga actitud y posición simétrica la Virgen (**il. 70, 177**). Tal vez, los dos personajes más pequeños que también se inscriben en la escena sean el centurión Longinos, quien le clava la lanza, y el soldado que le acerca la esponja bañada en vinagre. Patricio Bolomburu reproduce una copia sin identificar a los dos soldados que menciono para el capitel original (**il. 178**). En todo caso, presento un paralelo de Saint-Pons que por analogía vemos presentes en primer plano a los soldados que ofrecen vinagre y alancean a Cristo con posturas forzadas, como ocurre también en la misma escena del capitel del claustro de Pamplona (**il. 273, 274**).

La cara sur muestra un personaje enmarcado en una construcción (**il. 179, 180**). En un capitel correspondiente a San Juan de la Peña no cabe duda de que aparece un hombre dentro de una edificación almenada, así como una figura femenina entre elementos vegetales identificado como San Juan el Bautista y Salomé (**il. 275**). Si reseguimos este tipo de composición, tanto la del claustro de San Pedro como la de San Juan de la Peña en capiteles franceses representando a san Juan Bautista en prisión, comprobamos el mismo cuadro compositivo en un capitel de La Daurade o en Sauve-Majeure y podemos aceptar lo que nos expone Crozet: que en San Pedro tenemos la figura de San Juan Bautista en prisión, (**il. 276, 277**). Y además, comprobamos que la tradición de representar a este santo en Francia fue un recurso muy utilizado en los capiteles del siglo XII (**il. 278**). Es muy posible, por consiguiente, que Crozet tenga razón y estemos ante un recuerdo iconográfico de la muerte de san Juan el Bautista, aunque su ubicación junto a la Crucifixión no respete la cronología evangélica, ya que el profeta murió durante la Vida Pública de Cristo. La licencia no tendría otra intención que comparar al Bautista con Cristo. Me parece muy relevante que esta galería acabe en

cierta forma como empieza, con Cristo y el Bautista juntos. Recordemos que la panda empieza con la escena del Bautismo.

En San Juan de la Peña se representa el pago con monedas a Judas, pero no veo en la pieza de San Pedro ningún elemento que pueda referirse a la muerte de Judas, como ocurre por ejemplo en Autun (**il. 279**).

Descendimiento (cat. 15.1.c)

En el capitel siguiente, adosado al pilar noroccidental contemplamos el descendimiento de la Cruz (**il. 181**). Nicodemo se afana por desclavar uno de los brazos de Cristo, mientras que la Virgen coge amorosamente el otro que cuelga inerte. José de Arimatea abraza el cuerpo de Jesús para sostenerlo mientras lo descenden. San Juan Evangelista, con el mismo gesto de dolor apoyando su mano sobre la mejilla, participa del patetismo de la escena. Una inscripción, conservada parcialmente, reza *IHS Nazaren...* En una de las caras estrechas vemos a José de Arimatea solicitando a Herodes el cuerpo de Jesús.

No es nada común representar este episodio en la escultura hispánica, así que como ejemplo comparativo evocaré el Descendimiento de la Catedral de Pamplona (**il. 280**). Este capitel es uno de los originales mejor conservados del claustro navarro, y gracias a esto podemos distinguir un tipo de pliegue parecido al bizantino o el trazo de la musculatura a base de círculos ovoides, que encontramos en la pieza de San Pedro, aunque de inferior calidad técnica, y que Yarza ya reconoció en el monasterio de Sijena, cercano a San Pedro, recurso iconográfico inspirado en la Biblia de Winchester³⁹³. Estos bizantinismos están muy expandidos en Europa en el último tercio del siglo XII, lo que coincide perfectamente con las fechas de ejecución de las arquerías de San Pedro³⁹⁴.

Entierro de Cristo (16.1.c)

El Entierro es una composición de sobriedad dramática. Dos ángeles parecen ayudar con lazos a depositar junto a los mismos protagonistas del Descendimiento a Cristo sobre la tumba. María y Juan, en los ángulos del capitel adosado, se lamentan por el

³⁹³ Yarza Luaces (1980: 181).

³⁹⁴ Kitzinger (1966); *ibid.* Kitzinger (1970).

acontecimiento. A sus lados, las santas Mujeres que lloraban también en el capitel anterior (**il. 182**).

Podemos observar una semejanza significativa con una cesta del claustro de Saint-Pons, en que observamos los mismos ángeles, e incluso el rostro de Herodes a la derecha del espectador (**il. 281**).

Visitatio sepulchri (cat. 17.1.c)

En el primer capitel doble de la galería occidental las caras se invierten y se debe leer: primero la sur y después la oeste, norte y este. Representa a los fariseos advirtiendo a Herodes para que coloque guardias ante el sepulcro. Una de las caras estrechas muestra a los soldados ante el sepulcro. La escena de las santas Mujeres dirigiéndose con perfumes a honrar a Cristo, y el ángel sobre el sepulcro abierto y vacío, con los soldados dormidos, conforman las otras caras del capitel (**il. 184**). Existen dos capiteles, aunque podríamos nombrar muchos, del último taller de Saint-Pons y de Saint Pierre Chauvigny en el Poitou en que se muestra a las mujeres ante el sepulcro y el ángel sobre la tumba abierta tal como se representa en San Pedro³⁹⁵ (**il. 282, 283**).

Noli me tangere y Jesús ante los apóstoles (cat. 18.1.c)

Esta pieza debe girarse igual que la anterior. El primer episodio relata el episodio en que María Magdalena se encuentra con Jesús resucitado pero Éste la aparta manifestándole que aún debe permanecer solo (**il. 185**). Después María Magdalena le dice a Pedro que Jesús ha resucitado y los discípulos participan en la escena, anhelantes de lo que Magdalena dice. Jesús aparece frente a los discípulos y les enseña sus heridas. Finalmente, los envía a predicar.

Hay un capitel del *Noli me tangere* en Saint-Pons (**il. 284, 287**).

Peregrinos de Emaús, Duda de Tomás y Ascensión (cat. 19.1.c)

El siguiente capitel presenta tres escenas: los peregrinos y cena de Emaús, la duda de Santo Tomás y la Ascensión (recordemos que esta pieza también se recolocó invirtiendo sus caras. La figura de Cristo Pantocrator, juzgando con una mano, pero,

³⁹⁵ Seidel (1972: 34).

escena singular, bendiciendo a la vez con la otra, aparece inscrita en una mandorla y sentada en un trono, algo más elevada que sus discípulos, contemplando al Señor de todas las cosas con la vista hacia arriba. Los ángeles con los que Jesús comparte el plano superior parece ser que portaban filacterias.

Observamos dos tipos de ejemplos en Saint-Pons de Thomières, tanto del encuentro de Jesús resucitado con María Magdalena, de los peregrinos en una construcción, igual que en San Pedro, y Cena de Emaús, tema muy arraigado en la escultura francesa e hispana del siglo XII³⁹⁶ (**il. 285, 286, 287, 288**). En Saint-Pons de Thomières existe una Ascensión de la que conservamos un ángel y apóstoles, con una disposición de las figuras muy parecida al capitel de San Pedro³⁹⁷ (**il. 289, 290**).

Pentecostés y Oficio de difuntos (cat. 20.1.c).

En este capitel tenemos representadas la escena de Pentecostés, ocupando tres caras, y una imagen de difícil interpretación en la cara que da al patio. La Venida del Espíritu en San Pedro se representa con los apóstoles arrodillados enmarcados por columnas en un cenáculo, alzando sus cabezas sobre las que descienden los rayos del Espíritu.

Conservamos un Pentecostés de Saint-Pons en que Cristo no guarda muchas semejanzas con el de San Pedro, pero desearía recordar que muchos de los ejemplos que estoy presentando se adscriben más a una tradición de conjunto, representando un ciclo extensísimo de la historia de Cristo, que pareciera diseñado por una tradición monacal cluniacense muy efectiva (**il. 291**).

Para intentar dilucidar el sentido de la enigmática escena que completa este capitel, recordemos que después de la Pascua, durante la Edad Media aunque instituida mucho antes, prevalece y se arraiga la fiesta de Pentecostés como aniversario de la Venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Se trata de completar el tiempo pascual con la plenitud que es el don del espíritu, prometido y anticipado en la Pasión y la glorificación de Cristo. En la octava de Pentecostés y con el deseo de convertir y pasar de la *anamnesis* a la *mimesis* se celebraron rituales sobre la venida del Espíritu en la secuencia del canto del gloria con una composición de Bábulo que empezaba con las

³⁹⁶ Linda Seidel (1972: 58).

³⁹⁷ Linda Seidel (1972: 60-61).

palabras *sancti Spiritus adsit nobis gratia* seguida de la invocación del Aleluya, en que obispos y monjes se sentían un cuerpo indisoluble como los apóstoles de Cristo³⁹⁸. Rico Camps sugirió que ese “baño” de regeneración, que era recordado por los monjes durante Pentecostés, significaba un bautismo de fuego enlazando con la regeneración de la muerte que otorga una nueva vida en Cristo³⁹⁹. Al respecto, sería importante recordar que ya en el siglo VI los benedictinos tenían la costumbre de orar por los difuntos al día siguiente de Pentecostés; y en tiempos de san Isidoro en España se practicaba, entre otras, una celebración parecida el sábado anterior a Pentecostés⁴⁰⁰. Por esa razón, a la escena de Pentecostés se complementa con lo que parece una procesión funeraria o de réquiem, que se iniciaba avanzando en procesión por el claustro hasta llegar a la tumba o inscripción del difunto (**il. 188**). La iconografía nos muestra un sacerdote con cruz procesional, dos acólitos con incensario y una tercera figura que podría ser un laico (un familiar del fallecido), todos ellos frente a una estructura trapezoidal que se correspondería con la tumba. Así es como el tema de difuntos enlaza con Pentecostés, que, a su vez, recuerda la misión de los monjes como enviados de Cristo, quienes deben celebrar en el claustro el recuerdo de la muerte como encuentro con la nueva vida con Cristo.

Dormición y Asunción (cat. 21.1.c)

El tema iconográfico de la Asunción de la Virgen se basa en cierta tradición oral y en algunos escritos apócrifos, así como en muchos sermones e interpretaciones de varios Padres y Doctores de la Iglesia, tales como Juan de Tesalónica, San Juan Damasceno y San Andrés de Creta, y una gran cantidad de otros teólogos medievales. Todas esas fuentes literarias, apócrifas y patrísticas constituyen la base conceptual sobre la que la Iglesia ha basado las fiestas litúrgicas y la iconografía de la Dormición y la Asunción de la Madre de Dios. La iconografía de la muerte de María, ampliamente expresada en el arte bizantino desde el siglo XI, comenzó a adquirir una cierta importancia en Europa a partir del siglo XII, asociando el triunfo de la Virgen al de

³⁹⁸ Castellano (1996: 212-213)

³⁹⁹ Rico Camps (2004: 92).

⁴⁰⁰ Cf. Martimort (1992).

Jesucristo⁴⁰¹. En el capitel se representa el cortejo de los apóstoles dirigiéndose a Jerusalén sabiendo que María estaba enferma. Ocurrió la Dormición y cuando se dirigieron al sepulcro lo encontraron abierto con un ángel y sus vestiduras. Dios había resucitado aquel cuerpo inmaculado llevándoselo al Cielo, lo que ocurre en la otra cara.

9.2 Ciclo fantástico e histórico

Psicomaquia (cat. 15: 22.1.c)

Estos hombres inocentes prisioneros de roleos vegetales y alanceando serpientes marcan el inicio del ciclo fantástico⁴⁰² (il. 189). Lo que vemos en este capitel es una psicomaquia, representación de la imagen del buen hombre luchando contra el mal, que lo acosa por todas partes. En cada esquina del capitel los cuatro hombres parecen cruzarse, retorcerse y abrirse alzando los brazos por los tallos o agarrándose a ellos, simbolizando una alegoría de las tentaciones y el pecado contra al que el hombre debe enfrentarse para no sucumbir al pecado.

Aunque no se trate de copias idénticas, me gustaría recordar diversos ejemplos franceses, uno de ellos atribuido incluso a Saint-Pons y quizá copiado de una ilustración del salterio de Albi, en que queda clara la tipología que se diseñó para este tipo de *psicomaquias*, por el ornamento y la disposición de las cuatro figuras distribuidas entre las ramas (il. 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299).

Sansón I (cat. 23.1.d)

Seguidamente, en el pilar situado entre las galerías occidental y meridional, observaríamos dos capiteles adosados relatando la historia de Sansón, que también identificó Crozet pero sin describir ninguna escena en concreto.

En este primer capitel parece verse en el centro de la fotografía a un personaje sentado; a su derecha se esculpen personajes de pie en un segundo plano, y a otro más en primer plano situado en el ángulo derecho del capitel y con los brazos arqueados (il. 190). Podríamos estar solamente ante la escena en que el rey manda capturar a Sansón,

⁴⁰¹ Vid. Bover (1947).

⁴⁰² Rico Camps (2004: n. 84).

al cual varios soldados persiguen con espadas; pero a mi entender, por conclusiones que luego se explicarán el hecho de que la figura a la derecha de la fotografía muestre sus brazos arqueados, nos indicaría el momento en que el héroe, preso de furia, arranca las puertas de Gaza y se las lleva a hombros.

No podemos distinguir la escena que figuraría al otro lado del capitel, pero por correlación iconográfica con otros claustros podríamos destacar a Sansón enamorado de Dalila, quien corta sus cabellos, o existe la posibilidad de que fuera el momento en que le arrancan los ojos. Asimismo, la copia actual representa un personaje recostado en la falda de otro, lo que nos llevaría a suponer que el escultor restaurador intuyó esta última composición.

Sansón II (cat. 24.1.d)

Las otras dos escenas del siguiente capitel representan a Sansón dando muerte al león por descoyuntamiento de las quijadas (**il. 191**). Me gustaría destacar que conservamos un fragmento de capitel procedente de Saint-Pons, con toda probabilidad, o cercano a él, de Moutier-Saint-Jean⁴⁰³ (**il. 301**) y otro del Musée de Cluny muy cercano al primer taller de Saint-Pons (**il. 302**).

Junto a esta escena, en la fotografía antigua sólo se distingue la silueta de un personaje sentado cobijando a otro en su falda, con soldados situados detrás de las dos figuras del primer plano. La copia actual representa a Dalila a punto de cortar los cabellos a Sansón, tal como lo interpretó el escultor restaurador del siglo XIX y Crozet, que sólo describió la copia del claustro. Sin embargo, en la fotografía del capitel anterior, si ya tenemos a Dalila, y por correlación bíblica, podríamos identificar estas figuras con Sansón junto a su mujer cananea, quien le ruega le desvele el acertijo, y detrás, los hombres esperando la respuesta (**il. 192**).

Me gustaría destacar que en la época es muy común encontrar a Sansón y el león relacionado con hombres luchando con animales, como ocurre en San Pedro, donde al capitel en cuestión le siguen diversas escenas de este tipo. Entre otros ejemplos, esta relación la observamos en unos relieves de la abadía de Cluny (**il. 303**).

Lucha entre hombres y monstruos (cat. 25.1.d)

En la cesta siguiente encontramos en la cara occidental un monstruo de cuerpo semejante al demonio de las Tentaciones, que está siendo mordido por detrás por una serpiente al tiempo que le arranca la lengua a un hombre asociado a una arpía. Los demonios arrancando la lengua de los pecadores aparecen a menudo en infiernos y capiteles sueltos del siglo XII para expresar del castigo de blasfemia o gula (**il. 306**).

En la otra cara, un hombre lucha contra dos grifos de alas estrechas y afiladas, levantadas en señal de lucha, intentando someterlos por los picos aguileños. El escultor compuso una escena simétrica, no falta sin embargo de expresión violenta, tal como vemos en numerosas piezas románicas coetáneas, destacando las líneas iconográficas que propongo relacionar con San Pedro para futuros estudios en San Gil de Luna, Sangüesa, Santo Domingo de Soria o en Saint-Pierre de Chauvigny (**il. 306, 307, 308, 309**).

Sin embargo, en Saint-Pons existe un capitel de 1140 que presenta una composición tan próxima a la de San Pedro que podría indicar, si no una relación de copia directa, si al menos una inspiración en un modelo común o incluso la llegada a San Pedro de un libro de modelos procedente del propio monasterio languedociano (**il. 304, 305**).

Este último y el siguiente capitel muestran a las serpientes como el animal más representativo del mal. Llama la atención la figura de la serpiente erguida, casi vertical.

Lucha entre hombres y monstruos (cat. 26.1.c)

La siguiente posición la ocupa una labra donde vemos a un hombre con espada combatiendo con un dragón siendo atacado por la espalda por una serpiente. El tema se repite literalmente en Sangüesa, pero sin la serpiente, y en Gargillesse (**il. 310, 311, 312, 313**); y en Saint-Pons (**il. 314**) En la otra cara se enmarca a dos hombres montados sobre dos grifos, a los que están desquijarando. Otros animales los muerden por detrás, dando a entender que el mal acosa al hombre por todas partes e incesantemente (**il. 315**).

Centauro y sirena; tema juglaresco (cat. 28.1.c)

El ciclo sobre el mal prosigue en el siguiente capitel, donde se representa a un centauro disparando a una sirena y a una bailarina danzando al son de los acordes de un

arpista (**il. 193, 194**). El capitel está muy retocado por Bolomburu y ya no tenemos una imagen antigua clara de la sirena, de modo que dudamos si el original la representaba como observa hoy en día, portando unos peces, o como parece intuirse en una fotografía antigua: sosteniendo entre las manos su cola dividida.

El centauro y la sirena se representan en capiteles de Segovia o Saint-Pons (**il. 317, 318, 319, 320**). El tema de la danza aparece prácticamente en todas las obras asociadas al maestro de Biota (**il. 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327**). Conservamos ejemplos parecidos procedentes de Saint-Pons, en particular una bailarina en la misma actitud que la mujer que vemos en la pieza de Santiago de Agüero (**il. 323, 327**). En Saint Pons, este tipo de iconografía ‘profana’ parece haber gustado desde muy temprano, como viene a sugerir unos primitivos capiteles relacionados con la danza, la música y la caza⁴⁰⁴ (**328, 329**).

Comitiva y bautismo (cat. 38.1.c)

Las dos siguientes piezas, una de soporte doble y la otra óctuple, narran escenas historiadas, y actualmente recordemos que están invertidas y en galerías distintas (posiciones 29 y 38). Sin embargo, según mi nuevo análisis, en origen se emplazaban una junto a la otra en la galería meridional, tal como adivinó Crozet hablando del capitel 29: “On ne peut manquer de se poser les mêmes questions en présence du groupe de chapiteaux du pilier composé de la galerie est”⁴⁰⁵.

Este capitel doble nos expone en dos de sus caras a personajes amontonados entre ellos, los cuales observan hacia la tercera cara “un cortège avec un chariot, plusieurs évêques”, según describe Crozet (**il. 195, 196**). En la última cara el autor describe “une scène de baptême par immersion qui rassemble plusieurs catéchumènes” (**il. 197**). También se pregunta si no veremos “dans cette entrée royale, dans ces cortèges où clerics et laïques sont mêlés, dans cette admission collective au sacrement du baptême, des allusions devenues obscures pour nous à des événements qui, à Huesca, étaient d'actualité, la reconquête de la ville par Pierre Ier le 27 novembre 1096, le rattachement

⁴⁰⁴ Seidel (1972: 42).

⁴⁰⁵ Para todo este ciclo, cf. Crozet (1968: 50-51).

au royaume d'Aragon, le rétablissement de l'évêché et, du même coup, de la libre pratique chrétienne”.

De esta manera, Crozet relaciona vagamente estas escenas con la Reconquista de Huesca por Pedro I en 1096, cuando se restableció la práctica cristiana y se promovieron bautismos colectivos. Rico Camps va más allá y se pregunta si la escena principal no sería un recuerdo de la conversión del judío Moseh Sefardí, médico y escritor de la corte de Alfonso I, bautizado por el obispo Esteban como Pedro Alfonso en 1106 y teniendo por padrino al mismísimo rey⁴⁰⁶.

También podríamos preguntarnos si el extraño carro que encabeza la procesión hacia el baptisterio, seguido de una multitud gente apretujada, no simbolizaría a todos los caudillos musulmanes que Pedro I mandó pasear por las calles de Huesca, como explican algunas crónicas tardías cuya verosimilitud (o derivación de fuentes más tempranas) debería de todos modos demostrarse⁴⁰⁷.

Reconquista de Huesca (cat. 29.1.c)

Este capitel también fue relacionado por Crozet con la conquista cristiana de Huesca. Debemos empezar la lectura por lo que se describe como “un roi assis sur un trône un personnage qui tient un base sphérique à couvercle comparable à ceux que, souvent, les rois mages présentent à l'enfant Jésus” (**il. 199, 200**). “Si la evocación de la Epifanía fuese realmente intencionada, la pareja de oferentes tomaría color sarraceno por el orientalismo (...). Aquí sólo tenemos un acto de oblación y sometimiento”, suficientes no obstante para pensar que estamos ante “la entrega de la ciudad y sus tesoros (por parte de los musulmanes)”⁴⁰⁸. Esta interpretación puede ponerse en relación con un documento del Cartulario fechado en 1118 donde se cuenta que, tras conquistar Pedro I la ciudad de Huesca, sus habitantes ofrecieron tributos al monarca para agradecerle que los hubiese liberado de los musulmanes y del “hostium terror”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Vid. Rico Camps (2004: 79-85).

⁴⁰⁷ Explican Zurita y Fray Gauberto Fabricio que “don Pedro y todos sus nobles soldados hicieron gala del más grande valor y arrojo entrando triunfantes en la ciudad de Huesca, y que “a los principales caudillos que habían caído en el campo de batalla, el rey Pedro quiso exhibir sus cabezas en las calles de Huesca portadas por carros para agradecer a San Jorge la intersección en la victoria cristiana; Ronchi (1866: 32-34).

⁴⁰⁸ Rico Camps (2004: 80).

⁴⁰⁹ Garin (1287: fol. 118).

Debemos seguir por la siguiente escena también reconocida por Rico Camps, donde podría representarse a Sancho Ramírez en su lecho de muerte agonizando por la herida que se le infligió en una de las batallas para conquistar Huesca (**il. 201, 202**). A continuación "un évêque, des personnages appuyés sur des bâtons, l'un d'eux porteur d'une panetière" (**il. 202**). Para Rico Camps podría tratarse de la *commutatio* llevada a cabo por Pedro I en 1097, mediante la cual la capilla del Palacio de la Zuda fue cedida a Montearagón en vez de a Saint-Pons, recompensando al monasterio francés con la iglesia de San Pedro. Seguidamente, una imagen de la ciudad de Huesca y el obispo Pedro junto a las puertas de la misma entrevistándose con el rey.

La escena que viene a continuación es ya la entrada triunfal del rey Pedro I en la ciudad ("un cavalier couronné entouré d'hommes d'armes") y el dolor de las viudas o la emoción de las mujeres al ver entrar al rey y a los nobles salvadores, o tal vez a las madres y esposas musulmanas sintiéndose vencidas ("deux femmes et un homme. Ils portent leurs mains à leurs cheveux ou à leurs joues semblant exprimer surprise ou crainte plutôt que joie") (**il. 204**).

Por último, "un groupe de personnages recevant le baptême par immersion dans une cuve portée par de fines colonnes" (**il. 199, 200**). Esto es, "después del establecimiento en Huesca del *Regnum* y del *Sacerdotium*", un bautismo colectivo, metáfora de una ciudad que "bautiza al par que renace en el bautismo".

Leones devorando a un carnero (cat. 36.1.c)

El siguiente capitel representa a dos leones devorando a un carnero (**il. 206**). Este tema sobre el ataque a un ser indefenso lo tenemos en ejemplos del círculo de Biota (**il. 332, 333, 334**) y de la catedral de Pamplona (**il. 336, 337**).

Femmes aux serpents (cat. 31.1.c)

En los ángulos del siguiente capitel distinguimos las clásicas "femmes aux serpents"⁴¹⁰, una en cada esquina, flanqueadas aquí por un demonio de dos cabezas y un ave de dos cuerpos, presentación ciertamente original del castigo de la lujuria (**il. 207, 208**). También en Saint-Pons poseemos varios ejemplos similares (**il. 339, 340**).

⁴¹⁰ Cf. Leclercq-Kadaner (1975).

Arpías (cat. 33.1.c)

Las arpías de la siguiente cesta aparecen con rostro masculino y ataviadas con gorro frigio y bonete cada una, elementos ambos muy comunes en el arte románico aunque en este caso los sombreros no cubren la cabeza a manera de pañuelo como en muchos casos del norte hispánico (**il. 210, 211**). Existen numerosos ejemplos de estos seres que tanto fascinaron a los hombres de la Edad Media, y en nuestro caso, podemos también asociar a Saint-Pons esta iconografía⁴¹¹ (**il. 341**), o comprobar ejemplos en las arpías que llevan cubierta su cabeza con un tocado y de rostro masculino (**il. 342, 343, 344, 345**).

Caín y Abel (cat. 37.1.c)

En la última labra doble de la galería sur se representa la historia de Caín y Abel, tal como anticipó Balaguer. En la cara principal, sus respectivas ofrendas a Dios, simbolizado por la *Dextera Domini* (**il. 212**). Caín, consumido por la envidia de ver que Dios había valorado el tributo de Abel, engaña a su hermano en la cara lateral llevándose al campo para matarlo a traición, en este caso con una piedra (**il. 213**). En la otra cara principal, Caín avergonzado es reprendido por Dios: “¿Qué has hecho? Clama la sangre de tu hermano y su grito me llega desde la tierra”. Y arrepentido huye al país de Nod arrepentido pero perdonado por Dios: “Tú me arrojas hoy de esta tierra, y me dejas privado de tu presencia. Si he de ser un errante y he de andar vagando sobre la tierra, cualquiera que me encuentre me matará”. Yavé le dijo: “No será así: me vengaré siete veces de quien mate a Caín. Y Yavé puso una marca a Caín para que no lo matara el que lo encontrara. Finalmente, en una última escena vemos a dos personajes abrazándose. Balaguer lo interpretó como el Pecado Original, Crozet se lo cuestiona. En mi opinión, las dos figuras serían los padres de Caín, Adán y Eva, avergonzados y afligidos por el crimen que acaba de cometer su hijo (**211**).

Nuevamente podemos apuntar que en el círculo de Saint-Pons existía un capitel de Moutier-Saint-Jean con la misma iconografía que en la cara de las ofrendas de San Pedro⁴¹² (**il. 348**).

⁴¹¹ Seidel (1972b: 35).

⁴¹² Kingsley Porter (1922: 30-31).

Historia de? (cat. 34.1.d y 35.1.d)

Como he avanzado en el capítulo 9, los capiteles adosados al pilar suroriental son los únicos que no hemos podido identificar. Sin embargo, pueden tantearse dos hipótesis.

Por un lado, existe una ficha del MPH en el que se clasifica un capitel adosado con la somera indicación: “piedra en dos trozos”. Creo que corresponde con la posición 34, ya que en la fotografía general de la galería meridional observamos a lo lejos un capitel partido en dos.

Por otro lado, existe otra ficha de una pieza en yeso, y por tanto creación de Magdalena, sin ninguna fotografía, pero con la indicación: “curación de una posesa” (cat. 35.1.d). Es posible adscribirlo a la posición 35, al tratarse de un capitel adosado, según deducimos de sus medidas. Al contemplar la pieza de yeso me ha sido imposible identificar a la presunta “posesa”. En todo caso, observando la copia moderna que figura en dicha posición, entendemos que la mujer apoyada sobre la cadera de un hombre podría representar –a ojos del restaurador- un exorcismo (cat. 35.3.c). Es tentador relacionar la supuesta temática de este capitel con lo tradición de exorcismos documentada en la capilla de San Bartolomé ya en el siglo XIII (*cf.* el capítulo 3), aunque se trataría de una iconografía rara en la tradición románica.

La mujer y el hombre aparecen asimismo en el capitel moderno que hoy ocupa la posición anterior, 34. En este caso se trata de un ‘caballero’ que lucha con un dragón tratando de salvar de sus garras a una ‘dama’ (cat. 34.3.c). Las dos escenas recuerdan en cierta forma a capiteles de Saint-Pons, a los que se ha relacionado con san Jorge y la princesa, con san Miguel matando al dragón (il. 349, 350) o con un caballero luchando y siendo recibido o despedido por una mujer⁴¹³ (il. 351). Tanto en Saint-Pons como en San Pedro podrían ser escenas simplemente caballerescas, tan abundantes en el románico, desde Aquitania hasta Ávila⁴¹⁴.

⁴¹³ Seidel (1972: 35).

⁴¹⁴ *Cf.* los conocidos trabajos al respecto de Seidel (1981) y Ruiz Maldonado (1986).

Psicomaquia (cat. 36.1.d)

En esta posición se emplazaría una nueva *psicomaquia* solidaria con la galería occidental (215, 216). Justificaría mi elección en el hecho de que observamos dos de las cuatro posibles figuras en los ángulos, como describimos en el capitel de la posición 22 (cat. 22.1.c) (il. 189); pero también porque los huecos en la piedra del capitel nos indicarían que antes hubo esculpidos un relieve circular sobresaliente que podían ser los volúmenes de tallos, hojas y ramajes (217).

Aves (cat. 37.1.d)

Capitel también muy estropeado en el que parecen entreverse aves enfrentadas (il. 217), quizá arpías aunque no debemos descartar una imagen positiva procedente de esos modelos derivados de los talleres de principios del siglo XII de Saint-Sernin de Toulouse (il. 354).

Luchas de hombres y aves (cat. 38.1.d)

Más erosionado aún que el anterior, sólo puede decirse que se representan escenas de combate entre aves y hombres (il. 218, 219).

9.3 Interpretación de conjunto

Se ha dicho que, si Prudencio no hubiese escrito su *Psychomachia*, otro la habría escrito, porque esta alegoría en la que se materializan los vicios y las virtudes estaba sin duda en la esencia del espíritu medieval⁴¹⁵. La escultura románica de nuestros capiteles nos introduce de lleno en ese universo, no sólo porque la *psicomaquia* aparezca representada a uno y otro lado del ciclo meridional (posiciones 22 y 36), sino porque el programa iconográfico del claustro en su conjunto se presenta como un combate o enfrentamiento entre dos ciclos de signo opuesto, tal como fue reconocido ya por Aynsa en el siglo XVII (lo veíamos en el capítulo 2) y han insistido los autores posteriores que lo han estudiado. Ann S. Zielinski interpretó el ciclo fantástico como “un contrapunto llamativo” del ciclo cristológico⁴¹⁶, y Rico Camps resumió el mensaje general de la siguiente manera: “Cristo viene al mundo para salvarnos del pecado, redención que queda topográficamente expresada en la *expulsión* hacia el mediodía de la panda satánica, *apartándola* del corazón del priorato”⁴¹⁷.

La idea general del claustro es clara y mi nueva propuesta de reordenación de los capiteles no hace más que reforzarla. También permite confirmar la dimensión político-religiosa que Crozet descubrió en el programa al identificar en dos capiteles, episodios principales de la Reconquista de Huesca⁴¹⁸, del mismo modo que el estudio de la historia y funcionalidad del claustro y su entorno favorecen la tesis de Rico Camps sobre la dimensión funeraria del amplio ciclo pascual y la relación del conjunto con reivindicaciones jurisdiccionales e históricas de San Pedro frente a la catedral de Huesca.

Más que plantear nuevas líneas de interpretación global, en las próximas páginas reuniré las novedades que he ido aportando a lo largo de estas tesis, sobre todo en el capítulo precedente, y que refuerzan, amplían o matizan las lecturas adelantadas por los autores mencionados. A partir de ahora, enviaré siempre al plano (**ap. 12**), donde presento el claustro con los capiteles reordenados según mi propuesta de reconstrucción

⁴¹⁵ Yarza Luaces (1987: 244).

⁴¹⁶ Zielinski (1981: 21).

⁴¹⁷ Rico Camps (2004: 77).

⁴¹⁸ Crozet (1968: 50-51).

y en el que señalo también la ubicación de las seis estatuas-relieves de apóstoles y profetas que tenemos documentadas (véase el capítulo 6), dos de ellas identificadas con seguridad (San Pedro y San Pablo) y las otras cuatro para las que propongo una identificación preliminar (como simple hipótesis de trabajo).

Recordemos rápidamente cómo ha quedado el conjunto. Desde la mitad oriental y en dirección norte, en los capiteles 1 a 5, contemplamos la Infancia de Cristo. Los pasajes sucesivos de la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía, Huida a Egipto y Matanza de los Inocentes, Presentación y Regreso a Nazaret, intensificarían, con la conclusión de una etapa, el comienzo de otra en el lado norte. La vida adulta de Cristo se muestra con gran fuerza expositiva a lo largo de toda la galería septentrional (6-16): en la primera mitad contemplamos el Bautismo, las Tentaciones, la Vocación de Pedro y las Bodas de Caná. Tal vez, en el capitel central óctuple se representaban los Milagros de Cristo. En la otra mitad, aparece el ciclo de la Pasión comenzando por la Resurrección de Lázaro, y siguiendo con la Entrada a Jerusalén, el Lavatorio y la Última Cena, la Crucifixión, y finalmente, en el pilar noroccidental, el Descendimiento y el Entierro. En gran parte de la crujía occidental, se relatan los episodios posteriores a la Resurrección, incluidos la escena de Pentecostés y la Asunción de la Virgen. Tras los cambios propuesto para la galería meridional, encontramos en el centro de la misma las dos escenas historiadas de la Reconquista de Huesca (una de ellas en capitel óctuple); en los pilares de los extremos, la historia de Sansón (al oeste) y una historia desconocida (al este) junto al capitel de Caín y Abel; y todo esto enmarcando la larga serie psicomáquica (con hombres y bestias luchando entre sí) y demoníaca (con la “*femme aux serpents*”, escenas de música y danza y otras demostraciones de perversidad); tres piezas de este tipo se introducen asimismo en el extremo sur de la galería oriental.

Así pues, vemos que “los treinta y ocho capiteles del claustro de San Pedro componen un programa iconográfico orgánico y homogéneo de una extensión inusual en este género de obras, más dadas a yuxtaponer bajo un mismo techo series o unidades iconográficas vaga o genéricamente relacionadas entre sí, observando un principio compositivo tan medieval como el misceláneo”⁴¹⁹. La coherencia y unidad del conjunto se hace todavía más evidente en mi restitución. La reubicación en la galería sur

⁴¹⁹ Rico Camps 2004: 77.

(posición 28) del capitel del bautismo que los restauradores situaron en la oriental (posición 38) parece la más lógica, dado que en su nueva posición tiene como vecino al capitel de la Reconquista (posición 29). La recolocación del capitel veterotestamentario de Caín y Abel, que pasa de la posición 37 a la 33, parece también coherente, al hacer así de *pendant* del otro capitel dedicado en el claustro al Antiguo Testamento, la historia de Sansón, en el extremo opuesto de la galería sur (posiciones 23-24). En mi reconstrucción, la galería septentrional cobra una armonía de la que carece en su estado actual: Vida Pública (4 capiteles), posibles Milagros (capitel óctuple) y Pasión (4 capiteles).

Una vez eliminado de la posición 1 el supuesto capitel de los Desposorios y restituido el original, con la Anunciación, Visitación y Natividad, vemos que la figura de la Virgen empieza y cierra (con la Asunción, en 21) la historia de la Salvación, envolviendo el mensaje de redención y protegiéndolo del ciclo contrario del Mal. Todo el ciclo del Nuevo Testamento recuerda al creyente un hecho básico para la obra de la Redención y el papel que en ella desempeñó la Virgen, esa declaración del misterio de la Encarnación comunicada a María y después a José: “Darás a luz a un hijo y le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados”. Las palabras del arcángel Gabriel significan la elección de una mujer piadosa que acata la voluntad de Dios, aceptando un matrimonio espiritual para salvar a la Humanidad perdida, tal como se escenifica en la panda meridional, permitiendo a todos los hombres compartir el triunfo de Cristo, cuyas escenas contemplamos en la galería occidental. La pureza de María se distingue por su vestido sobrio y su tocado que recoge sus cabellos, igual que vemos en las santas Mujeres. La ocultación del cabello era sinónimo de vida recatada, mientras el pelo suelto, las largas melenas, quedan reservadas para las juglaresas y bailarinas que podemos contemplar en la parte sur del claustro.

En general, en mi reconstrucción se observan nuevas relaciones de *pendant*, paralelismos y contraposiciones entre distintos puntos del claustro que no parecen casuales y que acentúan, por tanto, el carácter programático del conjunto. Así ocurre entre la Anunciación en 1 y Ascensión en 19. La intervención divina para paliar los males del mundo avanza entre una y otra escena. El Nacimiento del ala oriental mira a la Ascensión de la galería occidental para poner de manifiesto la trascendental

consideración que se otorga a estos episodios de la Vida de Cristo. Parece como si en estas dos labras se escuchasen por un lado, la profecía de Isaías: “He aquí que la Virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y le llamará Emmanuel”, y por otro, la poesía de los salmos: “Me mostrarás la senda de la vida, en tu presencia hay plenitud de gozo, delicias a tu diestra para siempre” (Isaías 7, 14; Salmos 16). Estas labras esbozan que Cristo nace, y aunque muere, salvará del mal del mundo, mensaje que recordaba el himno de maitines para el tiempo pascual, como era el *Rex sempiternae caelorum*: “Oh Tú que ayer naciste de la Virgen, y que hoy del fondo de la tumba naces; oh Tú que, resurgiendo de los muertos, de entre los muertos resurgir nos haces (*qui natus olim e Virgine, nunc e sepulchro nasceris, tecumque nos a mortuis, jubes sepultos surgere*).

La aparente interrelación entre capiteles de distintas galerías nos invita a proponer otras lecturas combinadas. Por un lado, Herodes (en la galería oriental, posición 3), que mandó matar a niños inocentes porque tuvo miedo al no creer que el reino que fundaría Jesús no era terrenal, es equidistante de Pilatos (en la galería opuesta, posición 17), quien tampoco reconoce la divinidad de Cristo desde el momento en que envía guardias ante el sepulcro de Jesús por petición de los fariseos. Por otro lado, San Juan Bautista aparece al principio y al final de la galería norte en los dos capiteles vecinos de los pilares extremos: primero (posición 6) en la escena del Bautismo de Cristo, y después (posición 14) se representa su encarcelamiento (anuncio de su asesinato) junto a la Crucifixión. La voluntad del claustro parece clara: destacar a san Juan Bautista como precursor y ejemplo de Cristo, desde el inicio de su Vida Pública hasta su sacrificio. Finalmente, la posición simétrica de la Epifanía (en 2) y Jesús ante los Apóstoles mostrando sus heridas (en 18) tampoco parece casual: al igual que los Magos venidos de lejanos países reconocen -en representación de todos los gentiles- la divinidad de Cristo, los apóstoles aparecen en el lado contrario justo en el momento en que Cristo se presentó en el lugar en que estaban encerrados por temor a los judíos y se alegraron de verlo resucitado (Jn. 20, 19-23), como profetizó Zacarías: “Y le preguntarán: ¿Qué heridas son éstas en tus manos? Y él responderá: Con ellas fui herido en casa de mis amigos” (Zacarías 13, 6) (**il. 186**).

Como decía antes, la reubicación de los dos capiteles de la Reconquista en el centro de la galería meridional, rodeados de escenas del mal, confirma el carácter programático

del claustro, al tiempo que su acento político-religioso. Ambas cosas quedan reforzadas si se admite que la estatua-relieve situada sobre el capitel óctuple de la conquista de Huesca se identifica, como proponía en otro capítulo, con la figura de Moisés. Recordemos que la equiparación de la Reconquista hispana con el prodigioso paso del Mar Rojo por los israelitas fue común en el arte y la literatura de la época. Rico Camps recuerda en su trabajo sobre San Pedro algunos ejemplos del siglo XII especialmente significativos, en León, Ripoll y en Huesca mismo, en referencia al programa escultórico y epigráfico que decoraba la portada del castillo de Loarre, la avanzadilla precisamente desde la que Sancho Ramírez planeó la conquista de *Oscá*⁴²⁰; también en uno de los capiteles de Saint-Pons se representa el paso del Mar Rojo (il. 337). Para las otras dos estatuas que abren y cierran esta galería, una posibilidad es que se traten de Abraham -en la esquina oriental- y David -en la occidental-, aunque no tenemos ningún indicio de que así fuese y prefiero por ello no llevar esta interpretación más allá de lo razonable⁴²¹.

Podemos observar también un paralelismo entre el supuesto Moisés y su *pendant* en la galería septentrional, san Pedro. Su figura -con las clásicas llaves como atributo- se sitúa, precisamente, frente a la antigua puerta de comunicación con la iglesia a él dedicada y, según Aynsa, estaba acompañada de la inscripción: *Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam: tibi dabo claves regni coelorum. Quodcumque solueris super terram, erit ligatum in coelis. Et quodcumque solueris super terram erit solutum et in coelis* (Mt, 16, 19)⁴²². Cabe destacar aquí que uno de los capiteles que hasta ahora no se conocían de la galería norte está precisamente dedicado a la Vocación de san Pedro, cuya proximidad a la estatua y a la propia puerta de la iglesia (posición 8) tampoco parece cargada de significado. En cuanto a su relación posicional respecto a Moisés resume en cierta forma el programa entero del claustro: la

⁴²⁰ Rico Camps 2004: 82.

⁴²¹ Abraham es el anciano padre con quien Dios inicia la Alianza, como el rey Sancho Ramírez inició la alianza con Roma e introdujo la liturgia romana en Hispania; más aún, recordemos que Sancho Ramírez ofreció a su hijo Ramiro II al abad Frotardo del monasterio de Saint-Pons-de-Thomières, “con la misma devoción y fidelidad con que Abraham presentó a hijo Isaac ante Dios, así yo entrego a mi hijo” (Garin 1287: fol. 2). Y David, naturalmente, es el rey justo y valiente, modelo de los propios reyes aragoneses.

⁴²² Aynsa (1617: 541). Dado que en frente estaba la puerta con el “lábaro”, recordemos que en San Pere de Sorpe vemos la Iglesia representada como un navío conducido por Pedro y que lleva como insignia el crismón; Yarza Luaces (1987: 247).

Antigua Ley que Dios otorgó a su pueblo a través de Moisés, se recupera de los males del mundo gracias a la Reconquista de las naciones cristianas por el rey Pedro I (en la crujía sur), consolidándose así la Iglesia como Nueva Ley que Cristo instituyó en Pedro (en la crujía norte). La memoria de la Reconquista parece incluso haberse colado visualmente en un interesante detalle de la galería norte, bien lejos de los capiteles 28 y 29. Me refiero a la anacrónica cruz que aparece en manos de uno de los hombres que dan la bienvenida a Cristo en el capitel de la Entrada de Jerusalén, en la posición 12 (**il. 172**). ¿Podría tratarse de una nueva alusión al triunfo de Cristo sobre los infieles musulmanes? En el claustro de Moissac existe un capitel en el que se ha reconocido la toma de Jerusalén, donde también aparece un personaje de alzando la cruz frente a la ciudad santa (**il. 268**). Antonio Ubieto cita un documento procedente del monasterio de San Juan de la Peña, datado en 1101, donde se anota que el rey Pedro I tomó la cruz para ir a tierras de Jerusalén⁴²³, y no hay que olvidar que el claustro se estaba haciendo en plena tercera cruzada (1187-1191), que en él estaban enterrados algunos nobles militares que participaron en la guerra contra los musulmanes, como “Sancius de Oros miles” (recordado en el necrologio claustral)⁴²⁴, y que Alfonso II de Aragón, por cuya alma se rezaría en San Pedro una misa de aniversario desde 1197 (pocos meses después de su muerte), continuó desde el año 1163 la ofensiva aragonesa en la margen derecha del río Ebro, conquistando a los musulmanes la mayor parte de las actuales tierras turolenses^{425 426}.

Sobre las arquerías de la galería septentrional, a Moisés lo acompañaban un posible san Juan Bautista en el pilar nororiental y san Pablo en el noroccidental. La posición del

⁴²³ Cf. Lapeña Paúl (2008: 56).

⁴²⁴ En julio de 2010, su hermano Guillermo de Orós otorgó testamento en San Pedro el Viejo “quia sum iturus ad bellum contra sarracenos” (Rico Camps 2004: n. 177).

⁴²⁵ No sabría decir si Alfonso II mantuvo o no una relación estrecha con el monasterio oscense. En 1171, el rey dona unos terrenos en la Alquibla (junto al cementerio de San Pedro) al prior Poncio, dando a entender que el monasterio necesitaba más terreno, quizá a causa de las obras del claustro (Garin 1287: fol. 63v). En 1192, a petición del prior de San Pedro, Alfonso II accede a cambiarle unos extensos terrenos cercanos de nuevo a la Alquibla a cambio de unas casas que los monjes tenían lejos de Huesca (Garin 1287: 134v). Por otra parte, la fundación en la capilla de san Bartolomé de una capellanía por el alma del rey la fundó en 1197 el notario real del propio monarca, Juan de Berag. Con el claustro de San Pedro también se relaciona Ximeno de Artusella, aférez y mayordomo de Alfonso II que fundó un aniversario “pro anima patris et matris mei” en 1184, también en san Bartolomé (Balaguer 1945: 40; Balaguer 1958: 318).

⁴²⁶ Berne (2002: 3).

primero, en el caso de poderse confirmar, concordaría con la vecindad del capitel del Bautismo y sería coherente con el *anuncio* que el Bautista hizo de la Salvación. La presencia de san Pablo en el machón opuesto es igualmente significativa: se sitúa exactamente sobre los capiteles donde Cristo deja definitivamente este mundo, y abre la galería occidental y, así, la Iglesia al mundo, como difusor que Pablo fue del mensaje de la nueva Iglesia instituida en Pedro, mensaje que los escolares del monasterio recordarían a diario al entrar en la escuela monacal por la puerta hacia la que san Pablo miraba: “sed valientes en el Señor, fuertes con el poder de su fuerza”, “el yelmo de la salvación y la espada del espíritu”, “resistid a las insidias del diablo y luchad contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso” (Ef. 6, 10-17).

No es mucho más lo que mi reconstrucción del claustro original puede añadir a las grandes líneas interpretativas ya definidas y ampliamente comentadas por los autores que me preceden. Como dije al principio de este capítulo final, mi intención no ha sido redundar sobre lo que ya se ha dicho, sino completarlo y enriquecerlo señalando las novedades de mi restitución que así lo permiten. Insisto en que la nueva ordenación de los capiteles no modifica en nada el mensaje y tono general del claustro tal y como lo interpretaron Crozet y Rico. Lo que hace es reforzarlo en todos sus puntos esenciales.

CONCLUSIONES Y NUEVAS VÍAS DE ESTUDIO

*I libri non sono fatti per credere,
ma per essere sottoposti a indagine,*

Umberto Eco

El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca es uno de esos edificios en los que podemos afirmar que su historia no termina con las sucesivas modificaciones y ampliaciones tardomedievales o modernas, sino que enlaza directamente con la modificación patrimonial historicista del siglo XIX. Resta decir que estudiar la restauración de San Pedro fue resolver en realidad un inconveniente, que se me presentó a la hora de plantearme examinar la iconografía y topografía medievales del claustro, ya que “resulta falso y engañoso enhebrar la historia de la arquitectura (y creo que de cualquier arte) partiendo de situaciones simples e instantáneas sin conocer lo que el tiempo ha ido modificando, añadiendo o restando”⁴²⁷.

La primera tarea que se impuso en esta tesis fue lo que podríamos considerar un ejercicio “arqueología medieval”, desde el momento en que tuve que “desenterrar” capiteles y documentos perdidos en el olvido, identificarlos, clasificarlos y compararlos con la realidad actual del antiguo monasterio. A medida que los documentos mostraban una ingente información no clasificada, se hacía más necesario aclarar definitivamente el proceso histórico y constructivo del monasterio, antes de analizar los capiteles. De manera que la tesis, que en un principio me planteé como una exposición de escultura románica propiamente dicha, acabó convirtiéndose en una monografía mucho más completa e imprescindible para poder afrontar el estudio de su escultura tardorrománica.

El análisis y comparación de las obras románicas y ‘románticas’ de San Pedro de Huesca que he llevado a cabo en estas páginas ha pretendido ser un ejercicio riguroso que ayude a discernir mejor el desvirtuado programa iconográfico del claustro. El mío ha sido un “estudio basado en la comparación de fuentes y en un planteamiento de labor filológica encaminada a la detección de interpolaciones artísticas”⁴²⁸. Si bien no se han

⁴²⁷ Hernández Martínez (1992).

⁴²⁸ Doy las gracias al profesor Emilio Morais Vallejo, de la Universidad de León, por las precisas palabras que dedicó a mi tesina, prolegómeno de la presente tesis.

podido esclarecer todas las incertidumbres que el recinto plantea, como mínimo creo haber logrado presentar una imagen del claustro de San Pedro de Huesca más próxima a su realidad medieval.

Fuentes y metodología

La primera característica que destacaría de mi trabajo es la presentación ordenada y razonada, tanto por categorías como cronológicamente, de una considerable cantidad de fuentes materiales, gráficas y documentales sobre el antiguo monasterio y su restauración, la mayoría de las cuales se conocían mal o, simplemente, no se conocían. En realidad, una buena parte de dicho material no estaba publicado y se encontraba disperso y mal catalogado en distintos archivos y museos nacionales e internacionales⁴²⁹.

La segunda característica la relacionaría con la metodología empleada. El estudio comparativo de todas las fuentes me ha permitido identificar hasta tres fases en la restauración del siglo XIX y definir con exactitud la obra realizada por cada uno de los tres arquitectos restauradores. Recordemos que, hasta ahora, la restauración de San Pedro se atribuía por lo general a la sola intervención de Ricardo Magdalena. A la figura de Juan Nicolau apenas se le había prestado atención, olvidándose en consecuencia la valiosa información aportada por los dibujos y memorias que llegó a realizar antes de la restauración del claustro y de la iglesia⁴³⁰. También Patricio Bolomburu tuvo un protagonismo más destacado del que se le ha atribuido hasta ahora. Decidió reproducir algunos de los capiteles originales en piedra, y es a partir de la revisión de estas copias como he podido descifrar la iconografía medieval de muchas piezas cuyos originales se han borrado casi enteramente debido a la erosión de la piedra. Las fotografías del cenobio y de las labras que mandó tomar hacia 1888 han sido, en realidad, el punto de partida de este trabajo, dada la claridad con que sus memorias especifican el proceso de su restauración, dándonos información sobre las copias

⁴²⁹ Gracias a esta tesis hoy en día se han catalogado las acuarelas de Carderera que hasta hoy permanecían inéditas en la FLG; o las copias en piedra que se realizaron en el taller de Patricio Bolomburu y que actualmente se encuentran catalogadas en el MPH de acuerdo con mi clasificación, cuando siempre se habían considerado originales.

⁴³⁰ Me gustaría destacar el inusual respecto que este restaurador profesó por el patrimonio medieval del claustro, y lamentar de paso que no fuera dicho arquitecto quien realizara toda la restauración del recinto.

mencionadas o los retoques que se hicieron a las piezas originales. También Ricardo Magdalena, un profesional romántico, dio buena cuenta de su trabajo, destacando los dibujos que realizó sobre ciertas estancias del claustro o la memoria detallada respecto a la sustitución de los capiteles originales, lo que me ha permitido confirmar que varias de sus ‘copias’ fueron en realidad auténticas invenciones. Nunca, hasta hoy, se había llevado una recopilación sistemática de este conjunto de fuentes anteriores, coetáneas e inmediatamente posteriores a la restauración (junto a los planos y memorias de los arquitectos, cabe destacar las acuarelas de Valentín Carderera de 1836 y las fotografías de 1886 y 1888 del recinto), ni se habían analizado y comparado en profundidad con el objeto de reconstruir la configuración original del claustro tardorrománico.

Junto a este corpus gráfico y documental del siglo XIX, existe en San Pedro toda una documentación medieval apenas conocida por unos pocos cronistas e historiadores del pasado (Aynsa, García Ciprés, Del Arco y Balaguer, sustancialmente), que he revisado y tratado de revalorizar a lo largo de toda la tesis, agrupando su rica información en diferentes apartados en aras a obtener una mejor visión de conjunto sobre la historia constructiva del monasterio en general, más allá de la construcción de las galerías claustrales. La lectura del Cartulario me ha sido de una utilidad indiscutible, pero también el *Libro de la Obrería de San Pedro el Viejo* y otros documentos dispersos.

En conjunto, el análisis interrelacionado de todas estas fuentes medievales y modernas me ha permitido llegar a una serie de conclusiones sobre la historia constructiva del monasterio y la configuración medieval de sus los capiteles claustrales que paso a resumir a continuación en dos apartados separados.

Historia constructiva del monasterio

El gran valor de San Pedro radica en gran medida en la relación que mantuvieron los monjes con el estamento real durante el siglo XII. La aproximación a la historia y construcción del monasterio demuestra su importancia institucional, en la medida en que estuvo auspiciado por los reyes de Aragón, en particular Pedro I, Ramiro II y Alfonso II. El patrocinio real coincide en el tiempo con las tres etapas más prósperas del

reino aragonés tal y como lo estableció Ubieto Arteta⁴³¹: el golpe de gracia expansivo de Pedro I, que supuso un auge cristianizador y, por tanto, el establecimiento de importantes instituciones monásticas a lo largo y a lo ancho del reino. La etapa floreciente de Ramiro II el Monje, en cuanto se refiere al embellecimiento de los monasterios que él custodiaba. Y la próspera etapa de Alfonso II, que coincidió con una parte constructiva importante del claustro hacia finales del siglo XII. Y aunque las donaciones de los reyes a San Pedro decayeron en la primera década del siglo XIII, la memoria de los monarcas benefactores siguió conmemorándose en el monasterio a lo largo de toda la Edad Media.

El monasterio de San Pedro se fundó inmediatamente después de la conquista de Huesca y gracias al apoyo incondicional del rey Pedro I, que lo vinculó al ilustre monasterio de Saint-Pons-de-Thomières y permitió que se constituyese el primer dominio monástico. Los monjes de Saint-Pons se instalan en el recién creado monasterio de San Pedro el Viejo ya en 1097 en torno a la única iglesia de la ciudad que había sobrevivido a la presencia musulmana, pudiendo celebrar los oficios y sacramentos, como el bautismo, y mantener un cementerio cristiano. El recinto estuvo formado por un número reducido de monjes y clérigos, aquellos “señores durmientes de San Pedro” que leemos en el Cartulario, y que habitaban en las dependencias de un primitivo claustro o, mejor dicho, patio que miraba al cementerio, situado -suponemos- al suroeste de la iglesia. Ésta no debió ser otra que la capilla posteriormente dedicada a San Bartolomé, en el lado nororiental de la iglesia actual. Su arcaica decoración, sencilla planta y primitiva sillería denuncian su cronología prerrománica. Y también su posterior conservación en el seno del monasterio románico, e incluso el hecho de que a ella se destinasen los enterramientos más notables del monasterio, empezando por el de Ramiro II el Monje, y que se utilizase como Capítulo por lo menos desde los años 70 del siglo XII y como capilla de los exorcismos a lo largo del XIII⁴³².

La cantidad de donaciones recibidas durante las primeras décadas del siglo XII demuestra el temprano florecimiento del monasterio y explica los celos del obispado de Huesca hacia San Pedro, que se prolongarían hasta el siglo XIII con

⁴³² No se han efectuado excavaciones ni estudios de ningún tipo que aporten vestigios que nos ayuden a interpretar su cronología y proceso constructivo.

reivindicaciones ante el Papa y a través de Saint-Pons-de-Thomières, tratando de limitar su autoridad para celebrar sacramentos y atender espiritualmente a los fieles. La acumulación de ingresos en el segundo cuarto del siglo XII y la filiación formal de los dos tímpanos de la iglesia con los artífices del sarcófago de Doña Sancha en Jaca sugieren que la iglesia románica se debió construir entre 1120 y 1150 aproximadamente. Además, en estos años tenemos documentados en el Cartulario los nombres de algunos artífices. En tiempos de los priores *Berengarius* y *Guillelmus* y los *operarii Rudolf* y *Poncius*, aparecen los *piccadores* Aner, Baron de Cocollano y Iohan Mozarav, así como *Bernardus* textor y *Raol* pintor.

La lectura detenida de un pasaje de Aynsa me ha permitido reconstruir la disposición originaria (palabra incierta, en todo caso) de los tres crismones románicos conservados en el edificio, lo cual nos ha proporcionado una visión más certera de las tres puertas de la iglesia. La puerta principal o “ceremonial” se hallaba, como de costumbre, en el lado occidental del santuario y se decoró con el crismón flanqueado por ángeles que actualmente se sitúa en la puerta norte. Ésta, en cambio, llevaba por decoración el crismón de menor tamaño situado hoy en el extremo suroccidental del claustro. Finalmente, los dibujos de Nicolás nos han revelado que la puerta meridional con crismón y Epifanía que se abre al claustro se encuentra desplazada unos metros al oeste de su lugar original.

En esta nueva iglesia, es muy probable que el baptisterio se situase a los pies de la nave lateral meridional. Asimismo, el monasterio ya contaba con una escuela monacal a partir de al menos 1126, primero utilizando algún espacio de la sacristía y después, en las últimas décadas del siglo XII, trasladada a una estancia occidental del claustro. Lo más seguro es que la capilla de San Bartolomé funcionase ya como Capítulo desde el momento mismo en que se pudo consagrar la iglesia románica. El espacio contiguo estaría rodeado por un huerto al que se accedía por una puerta abierta en el muro meridional del ábside prerrománico; documentado en 1180 pero seguramente funcionando algo antes, el cenobio contaría también con un hospital, que las fuentes sitúan junto al cementerio, ubicado al sur del claustro actual, y que pudo estar conectado con el mencionado huerto. En algunos alzados y fotografías de la galería oriental anteriores a la restauración se llegan a distinguir los restos de una puerta románica que

demostraría la existencia en ese lado de una dependencia monástica ya antes de la construcción de las galerías tardorrománicas, mucho antes, por tanto, de su fragmentación y reconstrucción como capillas funerarias en la segunda mitad del siglo XIII. Todo esto permite apuntar que la vida claustral se organizaba al sur de la iglesia y no al norte como había apuntado Aynsa, seguramente refiriéndose a una reformulación de las estancias del monasterio que debió ser posterior al siglo XIII, precisamente a raíz de la reorientación funeraria de buena parte del claustro románico.

La iglesia románica debió dotarse con numerosos objetos y ajuar litúrgico durante los últimos años de la estancia de Ramiro II († 1157) en el monasterio y hasta 1170, según se deduce de las noticias de picadores, tejedores y pintores documentados en dichas fechas en el Cartulario⁴³³. La construcción de las galerías claustrales llegaría justo después, en tiempos de Alfonso II y de los priores *Poncius* y *Berengarius*, al frente del monasterio en el último tercio del siglo XII. El ya conocido monje *Deodatus operarius* (cabeza de serie del necrologio pétreo del claustro, como subrayó Rico Camps), dirigiría obras desde 1167 -o pocos años después- y hasta 1198, fecha de su testamento y fallecimiento. Además del *picador Bonet de Benasch* (también recordado en el necrologio), del que sabemos que estuvo trabajando desde antes de 1187, en la documentación del Cartulario reconocemos a un prolífico *Arnaldus* y a su hijo *Petrus* (conmemorados asimismo en el claustro en una inscripción desaparecida), activos en el claustro ni más ni menos que entre 1180 y 1210. Otros *picadores* documentados son *Sancius* y *Salvus* (de 1178 a 1189) y quizá un *Poncius magister* a quienes los monjes recompensaron con un pago sustancioso en agradecimiento por los servicios prestados en el monasterio.

Tras finalizarse las galerías claustrales con sus 38 capiteles figurativos y sus 6 relieves adosados, no más allá de 1210, los trabajos en el claustro continuaron, primero con la construcción de un número indeterminado de arcosolios funerarios en sus muros perimetrales y después con la construcción de las capillas funerarias de la galería oriental. Respecto a los arcosolios, es posible que en la pared norte se hiciesen seis de

⁴³³ Actualmente, el mobiliario litúrgico que ha podido preservarse se hallan disperso por distintos museos, colecciones y bibliotecas de España y del extranjero, sin que exista ningún tipo de inventario.

una sola vez (no tres, como se ve hoy en día), en consonancia con los seis construidos en el muro opuesto, el meridional, que seguramente se levantó en el siglo XIII.

En esas primeras décadas del siglo XIII, momento en que el claustro cobraba una apariencia cada vez más funeraria, gestionarán las obras los priores *Guillelmus* y *Bertrandus* (conmemorados en el claustro), teniendo a su cargo a los *piccadores* *Dominicus*, *Ramon* (conmemorado en el claustro) y *Amatus*; y al *magister Vital* y al Maestro de Agüero, documentados trabajando en la *ecclesia sancti Petri*, pero sin que sepamos exactamente qué hicieron. Tuvieron que encargarse del abovedamiento de las naves, de la decoración pictórica de los muros de la nave central (conservada hoy parcialmente en los tramos occidentales) o de la construcción de la capilla torre de San Ponce.

Restitución del programa iconográfico medieval

Hasta aquí las principales aportaciones de esta tesis respecto a la historia constructiva del monasterio. Repasemos ahora las conclusiones más importantes a que me ha llevado el estudio de los capiteles claustrales.

Recordemos que, en primer lugar, he conseguido identificar 72 piezas asociadas a los capiteles del claustro y que, en segundo lugar, he logrado definir la iconografía de la mayoría de ellos. Respecto a los capiteles, se ha reformulado su disposición y originalidad. En *Aragon Roman* se numeran treinta y ocho posiciones, pero la cantidad de piezas que he podido documentar supera en gran número esa cifra. Nunca se habían revisado ni clasificado estas piezas guardadas desde principios del siglo XX en diferentes salas del Museo Provincial de Huesca, sin que se tuviese en cuenta un revelador comentario de Quadrado, quien pronosticó que los capiteles acabarían instalados en un “invernáculo donde pierden su aroma y lozanía las flores arrancadas del nativo suelo, salas de asilo donde se reúnen los objetos artísticos, huérfanos del edificio que lo sostuvo, cementerios”.

Mi trabajo concluye que, de los treinta y ocho capiteles expuestos actualmente en las arquerías, dieciocho son originales y veinte son copias, tal como acertó a distinguir Canellas López. No obstante, tan sólo once de los originales se conservan en su ubicación medieval. Quince piezas son copias fieles, cuatro están cambiadas de lugar, y

el resto se hicieron con una iconografía muy diferente de la original, la cual he podido reconstruir en todos los casos con la excepción de tres cestas, si bien he presentado varias propuestas que deberán ser objeto de futuros estudios. A pesar de que me han quedado algunos cabos sueltos sin resolver, sí puede decirse que he presentado una aproximación a la arquería románica mucho más fiable y completa que la que teníamos hasta ahora.

Respecto a la ubicación de los capiteles en las arquerías, gracias a la fotografía general de 1888 y a la acuarela de Valentín Carderera de 1836, he podido reconstruir el emplazamiento exacto de las piezas de las crujías meridional y occidental antes de la restauración y proponer algunas modificaciones en las restantes. La novedad quizá más destacada la tenemos en los dos capiteles de la Reconquista, que en origen se dispusieron uno junto al otro y no en galerías diferentes como se pensaba tradicionalmente. También sobresalen la recolocación del capitel de Caín y Abel en la arquería sur (los restauradores la situaron en la este) y la ubicación de tres capiteles fantásticos en las posiciones 36-38.

Respecto a la iconografía, he puesto en duda las copias actuales de la Historia de Sansón, y he identificado algunos capiteles inéditos del ciclo de la Pasión, como el de la Resurrección de Lázaro o el de la Santa Cena con el Lavatorio. Asimismo, la vida pública de Cristo tuvo una Vocación de Pedro o Llamamiento a los apóstoles, y unas posibles Bodas de Caná, también escenas desconocidas hasta el momento. Y he identificado a Moisés y Pablo (Pedro ya se conocía) en las estatuas de la galería sur, proponiendo, además, identificar las tres restantes del claustro con Abraham, David y San Juan Bautista.

Con la nueva reubicación de algunos capiteles, cobra plena vigencia la referencia que hacía Aynsa a la contraposición en las galerías claustrales de dos ciclos antitéticos, oponiendo un relato escultórico de la Sagrada Escritura y un grupo decorativo de tipo grotesco; así como la observación de Rico Camps sobre “el carácter orgánico e integral del programa iconográfico del claustro”, el cual está dotado “de una personalidad enteriza, una e indivisa, que tiene la virtud de absorber, de conciliar en la unidad, las digresiones, los acentos y los miniciclos que sin duda contiene”⁴³⁴.

434 Rico Camps (2004: 93).

Nuevas vías de estudio

Desde el punto de vista formal, nuestro claustro se integra dentro de ese arte aragonés de finales del siglo XII un tanto aletargado y repetitivo, lejos de la inventiva que tuvo la escultura de finales del siglo XI y la primera mitad del XII. Los paralelos más directos han sido estudiados en numerosas ocasiones y sabemos a ciencia cierta que se dan con el claustro de San Juan de la Peña y distintas obras de Biota, Ejea, Agüero y Sangüesa, formando con ellos un unidad coherente en iconografía y estilo, pese a las diferencias de manos y talleres. Mucho menos estudiada es la posible relación de la escultura del claustro de San Pedro con los conjuntos escultóricos de Saint-Pons-de-Thomières. La conexión no parece haberse producido a nivel estilístico, pero sí en el plano iconográfico. Dada la dimensión sustancialmente ‘arqueológica’ del presente trabajo, no he podido más que apuntarlo, a la espera de volver sobre el asunto más adelante ya sea para confirmar o refutar lo que aquí se ha quedado en poco menos que una intuición. En cualquier caso, la abadía de Saint-Pons merece también un estudio monográfico, a todos los niveles (histórico, artístico, documental...), que nos ayudaría mucho a entender mejor su permanente conexión con San Pedro, con el que ya sabemos que intercambió monjes y, por consiguiente, manuscritos, ideas y, al fin y al cabo, una misma cultura monástica.

También me hubiese gustado profundizar más en los nombres de los “picadores” documentados en el Cartulario y buscar nuevos paralelos estilísticos más allá de los círculos locales de San Miguel de Biota y San Juan de la Peña. Quizá entonces me hubiese topado con eso que ocurre con “relativa asiduidad”, y es “que los itinerarios propuestos en nuestros días para los talleres medievales no siempre coinciden con los derroteros originales. Así confundimos las pisadas de unos y otros, bautizando con un apelativo topográfico una hipotética personalidad que en realidad puede ser un fantástico cajón de sastre donde introducir distintas manos o atribuir a un supuesto taller diversas ejecuciones cuyas afinidades tantas veces calificamos como producto o lenguaje de época”⁴³⁵.

Aparte de estas cuestiones de estilo y filiación artística de las que no me he podido ocupar, en la tesis han quedado sin resolver algunos puntos relativos a la restauración

⁴³⁵ Hernando Garrido (2004: 153).

sobre los que me interesaría profundizar en estudios ulteriores. García Ocaña, el escultor contratado por Magdalena, parece recrear una realidad románica en los capiteles de las galerías septentrional y oriental, así como en parte de la meridional, que aún no hemos podido contrastar en su totalidad por falta de documentación. No obstante, contamos en el sector noroeste con tres labras del ciclo cristológico, encargo de Bolomburu, que muestran una iconografía (parecida a San Juan de la Peña) *más medieval* que las copias colocadas después por Magdalena. No conozco ninguna fuente que lo avale, pero sería importante buscar más documentación sobre Magdalena y el escultor García Ocaña para tratar de averiguar cuáles fueron las fuentes en que se inspiraron para reproducir las copias de la Pasión y algunos capiteles de la galería meridional. Estoy pensando en la inspiración que obtuvo Viollet le Duc de los los capiteles de Saint-Sernin de Toulouse cuando en 1836 se le encargó la reforma de ciertas iglesias francesas. Por otro lado, todavía me pregunto hasta qué punto el taller del arquitecto Ricardo Magdalena reorganizó con arbitrariedad las arquerías norte, sur y este.

Tampoco he podido reseguir a más cronistas y viajeros como Street que describan el claustro o consultar un buen número de fuentes gráficas que quizá me hubiesen proporcionado algunas imágenes anteriores a la restauración dignas de tenerse en cuenta. Me refiero sobre todo a las fotografías de Arthur Byne, que estuvo en España entre 1915, 1917 y 1918, y del que la *Hispanic Society* de Nueva York conserva aún fotografías sin catalogar, y al Sr. Preciado, fotógrafo de Huesca que fotografías anteriores a la restauración, según relata Ricardo del Arco, y del que tan sólo he podido identificar las posteriores a la restauración. Añádanse los fondos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural Español de Madrid o del Museo Arqueológico Nacional, donde se guarda documentación de numerosos monasterios secularizados.

Otras cuestiones que se han quedado en el tintero son el estudio arquitectónico de la capilla de San Bartolomé, que podría aportar algún dato interesante sobre la escasa arquitectura peninsular de la primera mitad del siglo XI; el estudio de los libros litúrgicos del cenobio o de los monasterios de su entorno (geográfico o monacal), que, en caso de conservarse, nos podrían ayudar a entender la vida procesional del claustro e incluso algunas de las singularidades iconográficas de los capiteles; el estudio detallado de los litigios que San Pedro mantuvo con el obispado de Huesca; el alcance y secuencia

del dominio territorial del monasterio, de gran interés para la historia económica de la abadía; la catalogación de todas las sepulturas y epitafios del claustro, que seguramente me habría permitido datar con precisión las dos reformas de la puerta de comunicación con la iglesia; la vida que tuvieron las capillas góticas de la galería oriental, junto a la de las familias que allí se enterraron y las fundaciones que en ellas se instituyeron; y las transformaciones del monasterio en los siglos XIV y XV, que todavía pueden reconstruirse gracias a una notable serie de documentación que sólo he podido consultar parcialmente.

Finalmente, me hubiese gustado presentar como anexo de la tesis una reconstrucción digital del claustro medieval acorde con el esquema propuesto en esta tesis y en la línea de algunos experimentos realizados últimamente en Francia, en concreto en Moissac (<http://www.clunypedia.com/sites/moissac/>) y Cluny (<http://cluny.monuments-nationaux.fr/>: *Maior Ecclesia*). No con el objeto de utilizar las nuevas tecnologías como un fin en sí mismo, sino como una herramienta útil para promover el valor del claustro y, sobre todo, darlo a conocer entre un público más amplio. Se trata de un proyecto que podría aplicarse perfectamente en la propia parroquia de San Pedro (por ejemplo, mediante una exposición permanente con tabletas digitales colocadas *in situ*) y que ayudaría a difundir el monasterio y mostrar una historia *diacrónica* de claustro, que permitiese comparar -capitel por capitel y en conjunto- sus dos fases constructivas más importantes, la románica y la romántica.

Demasiadas líneas abiertas y cuestiones pendientes para una tesis cuyo alcance he tenido que limitar mucho más de lo que hubiese querido a causa precisamente de la radical transformación sufrida por el monasterio a finales del siglo XIX y la enorme dificultad que ha comportado su estudio y la catalogación de todo el material conservado. Puedo ahora decir que, al menos, la parte más ardua del trabajo ya ha sido realizada, y creo haber podido demostrar que cualquier obra cultural debería estudiarse como producto de su posteridad en la misma medida que como producto de su tiempo.

Esta tesis ha pretendido ser un estudio diacrónico que integre las conclusiones o nuevas discusiones en varias disciplinas, en todas sus partes y desde todos los ángulos, con ese espíritu integrador al que hoy llamamos interdisciplinariedad. La construcción y concepción de San Pedro aún presenta muchas incógnitas, pero si el signo característico

de un claustro es su polifuncionalidad, aún a riesgo de presentar reflexiones evidentes, creo que no existe manera más acorde de tratarlo que desde la pluralidad de materias, consiguiendo aportar más conocimientos de los destacados hasta ahora.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ABÁSOLO ÁLVAREZ, A., 1977, Restauración de cubiertas y corrección de grietas del claustro, *Archivo General de la Administración*. AGA 51/11368, carp. 11.
- AGA, 1845, Objetos procedentes de conventos suprimidos. Montearagón, *Archivo General de la Administración*, Carpeta 4-58-17.
- AGUADO BLEYE, P., 1903, Límites de la parroquia de San Pedro el Viejo de Huesca en 1252, *Revista de Huesca*, 2, p. 124–129.
- AHN, 1355, Acuerdo sobre la construcción de un puente de piedra, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.18.272//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.665,NÚM.11.
- AHN, 1631, Comunicación de la sentencia sobre las primicias de Fanlo, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.18.272//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.686,NÚM.19.
- AHN, 1902, Indemnización a presbíteros en Huesca, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.2.2.1.68.1.1.1//FC-M^o_HACIENDA,5382-3,EXP.20.
- AHN, 1392, Intimación de apelación por gravamen indebido, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.6.231//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.3782,NÚM.5.
- AHN, 1610, Letras apostólicas sobre la cusa de las décimas de Fanlo y Junzano, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.18.272//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.686,NÚM.12.
- AHN, 1370, Sentencia condenatoria por injurias al pago de 1.000 florines de oro, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.18.272//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.667,NÚM.21.
- AHN, 1350, Treudo de unas casas en Huesca, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.18.272//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.664,NÚM.12.
- AHN, 1352, Venta de unas casas en Huesca, *Archivo Histórico Nacional*, ES.28079.AHN/1.3.1.1.9.265//CLERO-SECULAR_REGULAR,CAR.598,NÚM.14.

- AHPH, 1893, Expedientes de Agustín Viñuales sobre la construcción de su casa adosada a los ábsides de San Pedro, con fotografías y planos, *Archivo Histórico de la provincia de Huesca*, leg. 3879; AMH, Policía Urbana, exp.1744.
- ALCÁZAR ALBAJAR, G., 1973, Memoria para la restauración del tejado sur desplomado por las lluvias, *Archivo General de la Administración. AGA 51/11304*.
- ALDEA VAQUERO, Q. (COORD),. 1972a, Concilios ecuménicos, nacionales y provinciales, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, p. 475–577.
- ALDEA VAQUERO, Q. (COORD),. 1972b, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, J.F., 1644, *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca. Con las antigüedades que se hallaron fabricando la capilla para trasladar sus santos restos (Ed.facs.2005)*, Huesca.
- Anon, 1888, Fotografías de San Pedro el Viejo , *Archivo General de la Administración*, sign. 8060.
- Anon, 1564, Libro de la Obreroía de San Pedro,
- ARCO GARAY, R. DEL, 1936, Cánovas del Castillo en el monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca, *Aragón*, 132, p. 180–181.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1942, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1912, El historiador oscense Francisco Diego de Aynsa, *Nuestro tiempo*, 164, p. 157–166.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1914, La escultura románica en el claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo, *Arte aragonés*, Año I 8, p. 125–143.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1911, Monumentos de Huesca. San Pedro el Viejo, *Por esos mundos*, 12 202, p. 878–885.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1918, Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca, con datos artísticos y documentales inéditos, *Arte español*, 8, p. 74–204.
- ARCO GARAY, R. DEL, 1923, *Reseña de las tareas de la Comisión provincial de los monumentos históricos y artísticos de Huesca*, Huesca.
- AVALOS, S., 1894, San Pedro el Viejo, de Huesca, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 111–115.

- AVALOS, S., 1891, San Pedro el Viejo, en Huesca, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 270–272.
- AYNSA Y YRIARTE DE, F.D., 1619, *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca, así en lo temporal, como en lo espiritual, divididas en cinco Libros, cuyos sugetos dirá la página siguiente* (Ed.facs. 1987), Huesca.
- AZPIROZ PASCUAL, J.M., 1987, Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita, *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, p. 559–579.
- BALAGUER, FEDERICO, 1944, La sede episcopal oscense en la época visigótica, *Nueva España*.
- BALAGUER, F., 1955, Datos inéditos sobre artífices aragoneses (2º serie), *Argensola*, 22, p. 141–149.
- BALAGUER, F., 1954, El cementerio de San Pedro el Viejo y los restos humanos de la calle de Cuatro Reyes , *Información Cultural*, p. 282–283.
- BALAGUER, F., 1961, El obispo aragonés don Sancho de Larrosa, *Milicias de Cristo (2ª época)*, 133, p. 6.
- BALAGUER, F., 1953, La desaparecida iglesia del Espíritu Santo, *Argensola*, 14, p. 159–166.
- BALAGUER, F., 1989, La introducción de la letra carolina en el priorato de San Pedro el Viejo, *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad*, 8, p. 87–96.
- BALAGUER, F., 1945a, Las capillas del claustro de San Pedro el Viejo, en Huesca, *Seminario de Arte Aragonés*, p. 39–49.
- BALAGUER, F., 1951, Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón, *Argensola*, 8, p. 357–366.
- BALAGUER, F., 1947, Notas documentales sobre el reinado de Ramiro II , *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 3, p. 29–55.
- BALAGUER, F., 1945b, Noticias historicas sobre Ramiro el Monje, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 1, p. 327–333.
- BALAGUER, F., 1945c, Noticias históricas sobre Ramiro el Monje antes de su exaltación al trono, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, p. 327–333.

- BALAGUER, F., 1958, Nuevos datos sobre las capillas de San Pedro el Viejo , *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 36, p. 317–328.
- BALAGUER, F., 1996, Seis diplomas reales de Fanlo en San Pedro el Viejo de Huesca (1197-1212), *Argensola*, 110, p. 233–244.
- BALAGUER, F., 1946, *Un monasterio medieval. San Pedro el Viejo*, Huesca.
- BALAGUER, F., 1964, Una nota sobre la escuela medieval de San Pedro el Viejo, *Argensola*, p. 93–98.
- BANGO TORVISO, I., 1975, Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica, *Seminario de estudios de arte y arqueología*, p. 175–188.
- BANGO TORVISO, I., 1992, *El Románico en España*, Madrid.
- BARIDON, L., 1996, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, París.
- BARRAL I ALTET, X., 1973, La sculpture romane à Saint-Pons de Thomières , *Bulletin Monumental*, 131, p. 274–275 .
- BÈNE, A., 1875, *Recerches historiques sur Frotard*, Princeton.
- BERCÉ, F., 2013, *Viollet-le-Duc* , París.
- BERNE, C. (COORD)., 2002, Sculptures romanes., *Musée des Agustins. Guide des collections*, p. 1–7.
- BERTAUX, É., 1926, La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVE s., en A. Michel (coord), *Histoire de l'art: depuis le premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, p. 230–231.
- BOLOMBURU DE, P., 1888a, Memoria del primer presupuesto adicional de las obras de la iglesia y claustro de San Pedro el Viejo, *Archivo General de la Administración. AGA 31/8060*, 04-30.
- BOLOMBURU DE, P., 1888b, Obras de restauración de la Iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. Fotografías, *AGA, Hojas N° 6-7, sign. 31/8060*.
- BOLOMBURU DE, P., 1888c, Proyecto adicional para la terminación de las obras de la iglesia de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 06-28 Inventario Archivo General, sign. 5-180-1.
- BONDE, S., 2008, *Fortress-Churches of Languedoc Architecture, Religion and Conflict in the High Middle Ages*, Cambridge.

- BOVER, J., 1947, *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*, Madrid.
- BRECK, G., 1922, Three capitals from Saint-Pons, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 17, p. 111–113.
- BRESSANI, M., 2014, *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Farnham.
- BRUDY, P. & BENÉTEAU PÉAN, A., 2011, *L'Age roman. Ars et culture en Poitou et dans les pays charentais. Xe-XIIIe siècles*, Poitou-Charentes.
- BUESA CONDE, D., 1978, *El rey Sancho Ramírez*, Zaragoza.
- BUESA CONDE, D., 1982, *Jaca. 2000 años de historia*, Jaca.
- CANELLAS LÓPEZ, Á., 1971, *Aragon Roman*,
- CARDERERA, V., 1836, Acuarelas de San Pedro el Viejo: transepto norte, 9098ED5-1-8; interior galería oeste, 9128; sepulcro de Ramiro II, 9129; a) C17 y CSI, 9378ED5-6-28; b) basa, 9379ED5-6-28; c) cimacio, 9380ED5-6-28; d) C20, 9381ED5-6-28; e) capitel Capilla S. Bartolomé, 9, *Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano*.
- CARDERERA, V. & LASALA, M. DE, 1883, Oficio en el que se exponen las causas que impiden a la Comisión de Monumentos de Huesca cumplir sus deberes, en contestación a una comunicación de la Academia para que dicha Comisión dé cuenta de los descubrimientos de interés histórico de la provinc, *Comisión de Monumentos de Huesca; Museo Provincial de Huesca; Diputación Provincial de Huesca*, CAH/9/7957/4(1).
- CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005, De mezquita a catedral. La seo de Huesca y sus alrededores, *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, p. 35–76.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., 2006, El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial, *Liño*, 12, p. 31–43.
- CASTEJÓN, G., 1919, Restauración de la lápida de Alfonso I el Batallador, *Comisión de los Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Huesca*.
- CASTELLANO, J., 1996, *El año litúrgico: memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia*, Barcelona.
- CASTOR DE CAUNEDO, N., 1847, Grabado del sepulcro del rey Ramiro el Monje, *Semanario pintoresco español*, Tomo II 36, p. 285–286.

- CATALINA GARCÍA, J., 1900, Descontento por la sustitución de los capiteles, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, p. 55.
- CATALINA GARCÍA, J., 1906, Descontento por la sustitución de los capiteles, *Memoria de los Actos de la Academia de la Historia*, p. 39.
- CAZES, Q., 2001, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux.
- CMH, 1845, Minuta de oficio en la que se agradece el envío de un ejemplar de la memoria sobre la traslación de reales despojos de Mont-Aragón a la Iglesia colegial de San Pedro el Viejo de Huesca., *Comisión de Monumentos de Huesca*, CAH/9/7957/01(3).
- CROZET, R., 1948, *L'Art roman en Poitou*, Paris.
- CROZET, R., 1962, *Poitou Roman*, Marsella.
- CROZET, R., 1968, Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Sur les traces d'un sculpteur, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI 1, p. 41–57.
- DÉBAX, H., 2003, *La féodalité languedocienne: XIe-XIIIe siècles*: serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel, Toulouse.
- DUFOUR, J., 1966, *La Bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève.
- DURAN GUDIOL, A., 1969, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, Zaragoza.
- DURAN GUDIOL, A., 1957, Huesca y su provincia, *Guías artísticas de España*, p. 59–67.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2003, La polifuncionalidad de un espacio restringido. Los usuarios religiosos y la satisfacción de las necesidades comunitarias, *Claustros Románicos Hispánicos*, J. Yarza Luaces (dir.), p. 11–29.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2002, Sicut ut decet: sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval, *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Coord. Jaume Aurell i Cardona, Julia Pavón, p. 95–156.
- EVANS, J., 1950, *Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A., 1885, Oficio de traslado del Ministro de Fomento en el que se comunica Real Orden de la declaración de Monumento Nacional el claustro e iglesia de San Pedro el Viejo y que su custodia e inspección quedan a cargo de la Comisión de Monumentos de la provincia, *Real Academia de la Historia*, AH/9/7967/05(2).

- FIGUERAS LA PERUTA, M.-L., 2009, El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: estudio preliminar a un análisis iconográfico, *Revista Anales de la Historia, Universidad Complutense de Madrid*.
- FIGUERAS LA PERUTA, M.-L., 2011, San Pedro el Viejo de Huesca: estudio preliminar a un análisis iconográfico del claustro, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 10, p. 21–49.
- FONTANA CALVO, M.C., 2003, *La Iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones y propuestas del siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca.
- FORMIGALES, J., 1881, Carta a Don Franco Zubino del RABASF solicitando fondos para arregal la pared sur del claustro, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales*, sign. 4-44-1.
- GAMBEL, C. & FORMIGALES, J., 1881, La Comisión Provincial de Monumentos solicita al Ayuntamiento que aplace el derribo de la parte ruinoso de los claustros de San Pedro el Viejo, *Museo Provincial de Huesca. Comisión Provincial de Monumentos. Comunicaciones, memorias y datos de expedientes*.
- GARCÍA CIPRÉS, G., 1916, San Pedro el Viejo (monumento nacional), *Linajes de Aragón*, VII 20, p. 337–372.
- GARCÍA LLORET, J.L., 2008, *La escultura románica en Aragón. Representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lleida.
- GARÍN, R., 1287, *Liber instrumentorum sancti Petri Veteris*, Archivo de San Pedro el Viejo.
- GASCÓN DE GOTOR, A., 1911, El retablo y la estatua de San Pedro el Viejo, *Museum*, 1, p. 433–436.
- GAVÍN, C., 1881, El cura párroco de la iglesia de San Pedro el Viejo informa a la Comisión Provincial de Monumentos de la orden de derribo inmediato que pesa sobre la parte ruinoso de los claustros de dicha iglesia, *Museo Provincial de Huesca. Comisión Provincial de Monumentos. Comunicaciones, memorias y datos de expedientes*.
- GLASS, D., 1970, Romanesque sculpture in America Collections, *Gesta*, 9, p. 46–49.
- GRAU TORRAS, S., 2009, Durand de Huesca y la lucha contra el catarismo en la Corona de Aragón, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, p. 3–25.
- HA, 2008, Nueva inyección presupuestaria para restaurar el panteón real de San Pedro el Viejo, *Heraldo de Aragón*.

- HA, 2009, Recuperan 16 pergaminos del siglo XI robados en Huesca en 1997 que formaban parte del fondo de San Pedro el Viejo, *El Herald de Aragón*.
- HEIMANN, A., 1979, The Master of Gargillesse: A French Sculptor of the First Half of the Twelfth Century, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, p. 47–64.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., 1992, Criterios históricos en la conservación de monumentos nacionales: San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo de Huesca, *Conferencia en las I Jornadas sobre Patrimonio. Universidad de Córdoba*.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., 1989, La restauración monumental en el siglo XIX: las intervenciones de Ricardo Magdalena, *Artigrama*, 6-7, p. 345–369.
- HERNANDO GARRIDO, J.L., 2004, Escultores en el Románico del norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria), *Los protagonistas de la obra románica*, p. 153–185.
- HERNANDO GARRIDO, J.L., 2001, Los grandes talleres escultóricos en los monasterios románicos castellano-leoneses, *Los monasterios románicos*, p. 47–71.
- HUESCA, A.H.P. DE, 2004, *Huesca siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada: Catálogo de la Exposición*, Zaragoza.
- HUESCA DE, P.R., 1797, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, Pamplona.
- ÍNIGUEZ ALMECH, F., 1970, Las empresas constructivas de Sancho el Mayor. El castillo de Loarre, *Archivo Español de Arte*, 43, p. 363–373.
- IRADIEL MURUGARREN, P., MORETA, S. & SARASA SÁNCHEZ, E., 1989, *Historia medieval de la España cristiana*, Madrid.
- JUAN GARCÍA, N., 2005, El patrimonio artístico disperso y desaparecido del Monasterio de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XIX: aproximación a su estudio a partir de los inventarios realizados durante su desamortización, *Artigrama*, 20, p. 347–365.
- KEHR, P., 1946, El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, p. 74–186.
- KINGSLEY PORTER, A., 1922, Romanesque capitals, *Notes Fogg Art Museum*, 2, p. 22–36.
- KITZINGER, E., 1970, Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships, *Gesta*, 9, p. 49–56.

- KITZINGER, E., 1966, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *Dumbarton Oaks Papers*, XX, p. 25–47.
- KLEIN, P.K., 2004, *Der Mittelalterliche Kreuzgang: Architektur, Funktion und Programm. The Medieval cloister. Le Cloître au Moyen Age*, Regensburg.
- LACOSTE, J., 1979, Le maître de San Juan de la Peña -XIIe Siècle, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, p. 175–189.
- LACOSTE, J., 2006, *Les Maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Burdeos.
- LAFARGUE, M., 1938, Les sculptures du premier atelier de la Daurade et les chapiteaux du cloître de Moissac, *Bulletin monumental*, p. 195–216.
- LAGUERRE, G., 1967, Saint Pons de Cimiez, *Provence Historique*, XVII.
- LALIENA CORBERA, C., 1990, *Huesca. Historia de una ciudad*, Zaragoza.
- LALIENA CORBERA, C., 2000, *La campana de Huesca*, Zaragoza.
- LALIENA CORBERA, C., 1996, *La Formación del Estado feudal: Aragón y Navarra en la época de Pedro I*, Huesca.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1930, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media: según el estudio de los elementos y los monumentos*, Madrid.
- LAPEÑA PAÚL, A.I., El claustro de San Juan de la Peña,
<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones034SJP.htm>.
- LAPEÑA PAÚL, A.I., 2008, *Ramiro II de Aragón, el rey monje (1134-1137)*, Gijón.
- LAPEÑA PAÚL, A.I., 2007, Relaciones e intercambios entre Francia y Aragón en la Edad Media, *La Escultura románica: Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico*, p. 31–73.
- LECLERCQ-KADANER, J., 1975, De la Terre-Mère à la luxure, *iers de civilisation médiévale*, 18, p. 37–43.
- LEMAITRE, J.-L., 1988, La commémoration des défunts à Saint-Pons-des-Thomières, *Cahiers de Fanjeaux*, 33, p. 78–102.
- LUGAND, J., 1975, *Languedoc roman*, Paris.

- MAGDALENA, R., 1890, Memoria del segundo presupuesto adicional para la terminación de las obras de la iglesia de San Pedro el Viejo, *Archivo General de la Administración*. 31/8060.
- MAIER ALLENDE, J., 2003, 250 años de arqueología y patrimonio: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia: estudio general e índices , *Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones*, p. 133–148.
- MALLET, G., 1988, Les cloîtres-cimetières du Roussillon, *Cahiers de Fanjeaux*, 33, p. 417–434.
- MARÍN CHAVES, C., 1994, Diagnóstico del deterioro de edificios del patrimonio histórico-artístico del sureste de la provincia de Huesca, *Lucas Mallada. Revista de Ciencias*, 6, p. 143–169.
- MARTELES LÓPEZ, P., 1988, La Desamortización. Fuentes para su estudio y metodología de trabajo, *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: actas de las III jornadas*. Coord. A. Ubieto Arteta, p. 381–485.
- MARTIMORT, A.G., 1992, *La Iglesia en oración: introducción a la liturgia*, Barcelona.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2011, Iglesias y monasterios medievales en el Camino de Santiago a su paso por Navarra, ,5, p. 25–46.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2005, Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI, *García Sánchez III “el de Nájera” un rey y un reino en la Europa del siglo XI* □: XV Semana de Estudios Medievales (Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004), coord. J. I. de la Iglesia Duarte, p. 367–398.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E., 1874, Claustro del convento de San Pedro el Viejo, en Huesca, *La Ilustración Española y Americana*, 8, p. 118,126.
- MARTÍNEZ VERÓN, J., 2001, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza.
- MARTÍNEZ VERÓN, J., 1993, *Arquitectura aragonesa 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza.
- MELERO MONEO, M., 2000, Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña. Reconstrucción del programa de Caída y Redención, *La cabecera de la Catedral Calceatense y el Tardorrománico hispano: Simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano, 1998, Santo Domingo de la Calzada*, p. 283–312.

- MELERO MONEO, M., 1997, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela (segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela.
- MELERO MONEO, M.L., 1995, El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías, *Locus Amoenus*, 1, p. 47–60.
- MESPLÉ, P., 1963, Chapiteaux de la Passion aux Musées de Pampelune, *Reveu des Arts*,13.
- MÍNGUEZ ÁLVAREZ, C., 2001, Educación en los monasterios benedictinos: la escuela monástica, *Silos. Un Milenio*,I, p. 11–148.
- MONTserrat DE BONDIA, S. & PLEYÁN DE PORTA, J., 1884, *Aragón. Histórico, pintoresco y monumental. I, Huesca, Zaragoza*.
- MPH, 1918, Fichas de registro de entrada con fotografías de los capiteles: C1, F276,245 (yeso de un original procedente del claustro); C2,F234 (piedra); cap SI bestias con cabeza humana, F236 (piedra); C4, F233 (yeso); C5, F232 (yeso); C11, F247(yeso); C12, F225 (pi, *Museo Arqueológico Provincial de Huesca*,Inventario.
- NAVAL, A. & NAVAL, J., 1978, *Huesca. Siglo XVIII, Zaragoza*.
- NICOLAU, J., 1886a, Memoria descriptiva referente á las obras de consolidación y reconstrucción que deben llevarse á cabo en la Iglesia de San Pedro el Viejo de la Ciudad de Huesca, *Archivo General de la Administración. AGA 31/8059*,04-03.
- NICOLAU, J., 1886b, Planos: Hoja nº1, Planta general de la Iglesia y Claustro; Hoja nº2, Sección longitudinal del Templo; Hoja nº3, Sección transversal del Templo y Claustros; Hoja nº4, Sección transversal del crucero y cúpula según el eje menor; Hoja nº5, Sección transversa, *Archivo General de la Administración. AGA 31/8059*.
- NICOLAU, J., 1886c, Pliego de condiciones económicas para la iglesia de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario Archivo General, sign. 5-95-24*.
- NICOLAU, J., 1886d, Pliego de condiciones económicas para la iglesia de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario Archivo General, sign. 6-18-9*.
- NICOLAU, J., 1886e, Proyecto de las obras que exige la reparación y consolidación de la Iglesia de San Pedro el Viejo y Claustros contiguos, *Archivo General de la Administración. AGA 31/8059*.

- OCHOA, E. DE, 1845, Oficio de remisión de un ejemplar de la memoria relativa al traslado de los restos mortales del Rey Don Alfonso el Batallador., *Real Academia de la Historia*, CAH/9/7957/01(2).
- ORDIERES DÍEZ, I., 1995, *Historia de la restauración monumental en España: 1835-1936*, Madrid.
- PALACIOS MARTÍN, B., 1975, *La Coronación de los reyes de Aragón: 1204-1410: aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Valencia.
- PATTON, P.A., 1999, The capitals of San Juan de la Pena: narrative sequence and monastic spirituality in the Romanesque cloister, *Studies in iconography*,20, p. 51–100.
- PATTON, P.A., 1994, *The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, Boston.
- PORTER, A.K., 1928, *La escultura románica en España*, Barcelona.
- PORTER, A.K., 1965, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Nueva York.
- QUADRADO, J.M., 1886, *España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia: Aragón*, Barcelona.
- QUADRADO, J.M., 1844, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paysages. 3, Aragón*, Barcelona.
- RABASF, 1882a, Aportación de Vicente Carderera en el sepulcro del Padre Ramon de Huesca, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1881a, Capetilla de inventario, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales*, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1869a, Carpetilla del expediente relativo a la Iglesia del Espíritu Santo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales*,4-44-1.
- RABASF, 1885a, Carta de RABASF a la Comisión de Monumentos de Huesca en que informa que San Pedro el Viejo es declarado monumento nacional, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1845, Ceremonia fúnebre de la traslación á la Iglesia Colegial de S. Pedro el Viejo verificada en Huesca el día 29 de Junio de 1845, de los reales despojos

- sacados de Mont-Aragón, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 2-48-6.
- RABASF, 1887, Comienzo de las gestiones para el presupuesto de restauración de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1881b, Consternación de RABASF por la inminente demolición de la iglesia de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1, (1881-09-04).
- RABASF, 1869b, El Ayuntamiento de Huesca exige el derribo de la iglesia del Espíritu Santo de Huesca, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 2-48-6, (1869-01-29).
- RABASF, 1882b, El Ayuntamiento de Huesca se defiende ante la RABASF por la falta de reparación de los claustros, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1, (1882-04-24).
- RABASF, 1883, Exposición de condiciones necesarias para ser nombrada como monumento nacional la iglesia de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1856, Intenciones de restauración de San Pedro el Viejo, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 2-48-6.
- RABASF, 1885b, Petición formal que se declare monumento nacional y descripción del lamentable estado de conservación del claustro, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.
- RABASF, 1885c, Petición para elevar a San Pedro el Viejo como monumento nacional, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1, (1885-01-19).
- RABASF, 1868, Recuerdos históricos y restos artísticos del Alto-Aragón, y reseña de los trabajos de la Comisión de Monumentos de la provincia de Huesca, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 2-48-6, (1868-01-01).
- RABASF, 1909, Reforma de la torre, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales, sign. 4-44-1.

- RAH, 1845, Carpetilla del expediente relativo a la memoria sobre el traslado de los restos mortales del Rey Alfonso el Batallador y otras personas reales de la iglesia de Mont-Aragón a la Colegiata de San Pedro el Viejo de Huesca., *Real Academia de la Historia*, CAH/9/7957/01(1).
- RAH, 1885a, Declaración de San Pedro como monumento nacional, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 6, Cuaderno V, p. 291.
- RAH, 1631, Instr. público de obligación de tener con luz una lámpara perpetua en la capilla de los Stos. gloriosos Justo y Pástor en la yglesia del señor S. Pedro el viejo de Huesca, *Real Academia de la Historia*.
- RAH, 1885b, Nota en la que se expone que el Director General de Instrucción Pública comunica en oficio de traslado que el claustro e iglesia de San Pedro el Viejo han sido declarados Monumento Nacional, y que quedan a cargo de la Comisión de Monumentos de la prov, *Real Academia de la Historia*, AH/9/7967/05(3).
- RICO CAMPS, D., 2004, El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista, *Locus Amoenus*, 7, p. 73–97. Available at: <http://ddd.uab.es/pub/locus/11359722n7p73.pdf>.
- RÍOS BALAGUER, T., 1932, Memoria proyecto del alcantarillado para recogida de aguas pluviales, retejado de algunos trozos y arreglo de W.C. en el claustro, *Archivo General de la Administración*. AGA 31/4855, carp. 13201-9.
- RONCHI, 1866, *Huesca. Crónica General de España*, Madrid.
- RUIZ MALDONADO, M., 1986, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca.
- SAHUC, J., 1908, *L'Art Roman a Saint-Pons-de-Thomieres*, Montpellier.
- SAN EULOGIO, 1959, *Memoralis Sanctorum*, Córdoba.
- SÁNCHEZ HERRERO, J., 1993, La imagen del monje entre el clero secular durante la Edad Media, *Codex Aquilarensis: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, p. 113–152.
- SEIDEL, L., 1972a, Romanesque Capitals from the Vicinity of Narbonne, *Gesta*, 11, p. 34–45.
- SEIDEL, L., 1972b, Romanesque Sculpture in American Collections, *Gesta*, 11, p. 57–81.
- SEIDEL, L., 1981, *Songs of Glory. The Romanesques façades of Aquitaine*, Londres.

- SERRANO FATIGATI, E., 1899, Capiteles antiguos de San Pedro el Viejo, *La Ilustración Española y Americana*, 15, p. 234–240.
- SESMA MUÑOZ, J.Á., 2000, *La Corona de Aragón: una introducción crítica*, Zaragoza.
- SHAPIRO, M., 1987, *La sculpture de Moissac*, Paris.
- SIMON, D., 1979, Le sarcophage de doña Sancha a Jaca, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, p. 107–124.
- SIRGANT, P., 1996, *Moissac, Bible ouverte*, Montauban.
- SOLDEVILA, F., 1926, F. SOLDEVILA, La figura de Pere el Católico en les cròniques catalanes, *Revista de Catalunya*, p. 467 y ss.
- SOLER ARQUÉS, C., 1878, *De Madrid a Panticosa. Viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y sitios legendarios del Alto Aragón*, Madrid.
- SOUSA, C., 2014, La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de Don Pedro I, *Revista digital de iconografía medieval*, 12, p. 81–104.
- STEIN, H., 1993, Contribution à une iconologie de la salle capitulaire, *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, p. 13–24.
- STREET, E.G., 1865, *Some account of Gothic architecture in Spain*, Londres.
- TORMO CERVINO, J., 1935, Huesca. Cartilla turística, *Turismo del Alto Aragón*, p. 71–77.
- TURMO ARNAL, A., 1991, Iglesia de San Pedro el Viejo I. Capilla de los Santos Justo y Pastor. Huesca, *Arqueología aragonesa*, 10, p. 197–198.
- TUYA, M., 1967, *Introducción a la Biblia I*, Madrid.
- UBIETO ARTETA, A., 1971, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Zaragoza.
- UBIETO ARTETA, A. (COORD), 1978, *Estado actual de los estudios sobre Aragón: actas de las I Jornadas*, Teruel.
- USÓN GARCÍA, R., 1987, El panteón real de Aragón en la capilla de San Bartolomé de San Pedro el Viejo de Huesca, *Aldaba. Revista de Arquitectura*, 7, p. 36–39.
- VAGAD, G.F., 1499, *Crónica de los reyes de Aragón*, Zaragoza.
- DE VIC, JEAN CLAUDE, VAISSETTE, J., 1872, *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse.

- VIOLLET-LE-DUC, E., 1853, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris.
- XIMÉNEZ EMBÚN, T., 1876, *Crónica de San Juan de la Peña: versión aragonesa*, Zaragoza.
- YARZA LUACES, J., 2000, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid.
- YARZA LUACES, J., 1987, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona.
- YARZA LUACES, J., 1980, *La Edad Media (Historia del arte hispánico, II)*, Madrid.
- YARZA LUACES, J., BOTO VARELA, G. & ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2003, *Claustros románicos hispanos*, León.
- ZIELINSKI, A., 1981, Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo, *Archivo Español de Arte*, 54 213, p. 1-28.

RECONOCIMIENTOS

A mis abuelos y su historia...

Hasta que una vaca toque el violín como lo soñó Chagall, tendremos que esperar a que los capiteles de San Pedro el Viejo de Huesca reposen unidos tal como Deodatus los pensó y Bonet de Benasch los esculpió. Así que ante todo, quiero empezar por darle las gracias a Chagall, quien me enseñó a no dejar de soñar en que el hombre imagina con el alma y esculpe con su inteligencia. Igual que Chagall, yo creo que todo es posible. Y la tecnología, tal como he propuesto, espero que ejerza de hada madrina.

Antes de llegar a afirmar con tanta seguridad que mi trabajo puede mostrar en casi su totalidad el programa iconográfico románico de los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, el camino estuvo, como todos los caminos de la vida académica, lleno de entusiasmos y pesadumbres. De euforias al encontrar grabados decimonónicos; inquietudes ante planos arquitectónicos; inseguridades que me provocaban los capiteles de piedra arenisca erosionada, desvelos entrando en la madrugada de viernes y sábados con mi plano del monasterio y decenas de pequeñas fotos de los capiteles intentando encajarlos cual rompecabezas; descubrimientos en archivos recónditos de fotografías soberbias para mi trabajo; arrogancias por escribir y describir entre una combinación con Ricardo del Arco y Serafín Moralejo; pasiones intentando encajar frases en latín que formaran un claustro perfecto; años de aprendizaje a base de dominar las grandilocuencias propias de mi temperamento y por fin un día, sin darse uno cuenta, llegan el conocimiento y las humildades, y eso revela que es lo único que importa al fin y al cabo. “La verdad os hará libres”, decía san Agustín, y creo que después de esta tesis he comprendido por fin esas palabras. Aunque soñar es el impulso que me pudo empujar a hacer lo que parecía impensable, la verdad es el mejor tesoro que guardo de realizar esta tesis. Porque en ese camino, que uno puede haber soñado diferente a la realidad que se presentó, se conformó de muchos libros y artículos desconocidos, de experiencias y personas que han enriquecido magistralmente mi vida académica y personal con una realidad mucho más rica y prometedora.

Y descubrir eso, como en todo camino de la vida, no hubiese sido posible sin la voluntad que han alimentado todas esas personas que conmigo, no se rindieron, y las que lo hicieron, también alimentaron algo que, por pequeño, no fue menos importante. Las que se me fueron, aunque rebelándome contra lo que no podía controlar, con el tiempo son las que más fuerzas me han enviado desde el Cielo. La profesora Marisa Melero, quien desde su corazón navarro me recibió con los brazos abiertos cuando le manifesté mi objetivo de especializarme en escultura románica. Me animó a que trabajara con rigor y objetividad en un campo tan voluble e idealizado. Su legado humano y científico he intentado plasmarlo en cada letra de esta tesis y seguiré recordándolo en todas mis letras futuras.

Mis abuelos, quienes me enseñaron los valores que me han permitido hoy estar aquí sabiendo que todo lo que he hecho, lo he hecho sin perder mi ilusión. A través de su propia historia, que es la mía también, dejaron una huella tan grande en mí, que por eso una gran parte de este trabajo es suyo.

A partir de aquí empezaré mi anecdotario agradeciendo en primer lugar a mis amigos del Norte, ese norte que tanta felicidad me concedió en unos años maravillosos de mi vida. Especialmente a Marta Rodríguez, a Miriam Urdampilleta y a Nuria Irañeta, quienes estuvieron ahí en diferentes etapas de esta tesis, cada una con como un faro incombustible, cada una con un corazón de los más generosos que conozco.

A mis compañeros de universidad y profesión. A Roger Mas, quien esculpió mi primer capitel y muchas risas que ablandaron momentos difíciles; a Pitu Pujol, con quien comparto una fascinación por la iconografía medieval y una ironía incombustible en los entresijos de la enseñanza; a Pablo Abella, succulentas tardes de cerveza y románico me ayudaron a no olvidarme de mis sueños profesionales cuando a veces fue difícil combinar ciertas circunstancias con el ámbito intelectual; a Maritxu Etcheverry, a quien su disposición profesional nunca acabaré de agradecer por mostrarme la sobriedad y constancia que exige nuestra profesión. A Laia Alsina, Betlem Pascual, Mont Callarisa y Javi García Luque, cuántas risas entre clase y clase, cuánta metodología aprendimos juntos. A Mireia Castaño, cuya valentía profesional me recordó la mía y cada día me recuerda la maravillosa elección de seguir los caminos espinosos de la Historia del Arte. Y guardo una deuda infinita hacia Alicia Miguélez,

por el coraje que siempre ha impreso en mí y por la delicadeza de su amistad; sin ella, ésta habría sido una tesis muy solitaria y aburrida.

A Teresa Vallès, a quien le debo haberme recordado la valentía de los que miran su trabajo con ilusión, y a todos mis compañeros de la Facultad de Humanidades de la Universitat Internacional de Catalunya, quienes en los últimos meses me han arropado con constantes palabras de ánimo y apoyo.

A las bibliotecarias del Instituto de Estudios Altoaragoneses de Huesca, en especial a Ester Puyol, cuya amabilidad espero poder retribuir con mi trabajo sobre un monumento tan emblemático de su ciudad.

Sentir que por fin soy capaz de enfrentarme a un documento escrito en latín medieval con seguridad, se lo debo a Don Luis García, quien custodia con una dignidad que en muy pocos conozco los documentos del Archivo Episcopal de Huesca, y mi querido Cartulario de San Pedro. No sólo aprendí a leer con él, sino a leer entre líneas con él, y a conocer ese espíritu medieval tan lleno de misterios aún. El sosiego profesional que me transmitió es un valor inolvidable para mí.

No quiero dejar de dedicar mi esfuerzo en esta tesis a Joan Nolla, quien siempre me animó a escribir más y mejor sobre todo aquello que me llevase a cumplir mis sueños. A Jaume Roigè, que me animó a seguir la profesión con el corazón, sin dejarme llevar por pragmáticos miedos. A Xavi Roigé, que me enseñó en un momento en que me había olvidado, a enfrentarme a la realidad y a no tenerle miedo.

A Jaime, que siempre ha cuidado de mí, quien empezó conmigo este trayecto siendo yo una estudiante de Historia del Arte y nunca dejó de creer en mí como alguien capaz de transmitir la belleza y la vigencia humana del arte medieval.

A mi familia y hermanos. Nacho, Aitana y Paolo, quienes animaron siempre momentos de tensión intelectual. A Luis, con quien, a pesar de que siempre discutiremos sobre si lo más importante es un nanómetro o un capitel, debate estoicamente llenando constantemente mi vida intelectual de precisión y rigor. A Fran, Nime, Mateo y Bruno, quienes siempre estimularon mi amor por las piedras románicas, algunas muy calurosas a veces, en viajes emblemáticos, y siguieron con gran humor todos los arduos momentos del rompecabezas del claustro. A Fran le debo pletóricas y

autoritarias peticiones de ayuda informática, y a Nime sus excelentes traducciones; y a los dos una capacidad de entrega conmovedoras.

Debería llegar al final, pero antes quiero recordar a mis primeras profesoras que sembraron en mí la admiración por la cultura; y la que por último me hizo decidir mi profesión, Mariona Vila. Entretanto, un día, siendo bastante niña, llegué a San Miquel de Cuixà, me enamoré de los capiteles románicos y ya no pude pensar en nada más. Han sido mi obsesión desde hace creo ya muchos años, y seguían siéndolo hace unos menos cuando entré en el despacho del profesor Daniel Rico y con su natural desparpajo me preguntó si sabía latín. Y en ese momento todo cobró sentido, encontré lo que quizás me pasé demasiado tiempo buscando, pero lo encontré ese día en ese despacho y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Pintoresca, variopinta, acogedora a su personal manera, con excelentes profesores a quienes les doy las gracias. Querría recordar especialmente a Anna Orriols, Jordi Camps, Montserrat Claveria, Bonaventura Bassegoda y Joaquín Yarza. Y tengo un agradecimiento especial para Rafael Giraldez por sus constantes ayudas sobre investigación digital. Guardo una mención singular, él sabe por qué, a Francesc de Rueda. Y dos, tres o miles menciones singulares a Susanna Codolar: su disposición e ingenio en los trámites de secretaría han sido de una ayuda inestimable todos estos años, y de una afectuosa complicidad ante cuestiones extra académicas.

A otros profesores que me influenciaron e inculcaron mi admiración por el patrimonio medieval. A Xavier Barral, Gerardo Boto, Javier Martínez Tejera, Francesca Español, Joan Domenge, Enric Ciurans, Imma Lorés y Milagros Guardia. Esta tesis es el resultado de un complejo camino, suma de equívocos e inquietudes vadeados gracias a las precisiones y correcciones de otras voces y otras miradas. Al particular, deseaba reconocer al profesor Carles Mancho sus enseñanzas sobre la crítica arqueológica que requiere toda investigación románica.

Desearía agradecer también las rigurosas indicaciones y lecturas del profesor Javier Martínez de Aguirre, que me ha permitido adentrarme en el ámbito del claustro de San Pedro desde la perspectiva histórica y arquitectónica del arte aragonés. Y al profesor Eduardo Carrero, quien en cada uno de sus libros y artículos me inspira hacia el

lenguaje exacto y, a la vez, excepcional con que debemos escuchar al arte medieval, pudiendo demostrar así la importante necesidad del estudio pluridisciplinar del mismo.

Asimismo, quiero recordar a todos y cada uno de mis alumnos; cada día aprendí o aprendo algo de ellos y me recuerdan la profesión tan satisfactoria que tengo. Esa unión de sensibilidad intelectual por las Humanidades que siento ahora en ellos, también la he sentido como alumna por mis profesores. Y cómo no iba a ser así por mi director de tesis, quien me abrió las puertas al universo de las Humanidades y me enseñó qué llave abría todas y cada una de ellas.

Muchas veces esas llaves estaban oxidadas y no habrían puertas sino que las atascaban, cerrándolas aún más; otra vez esas llaves las colocaba al revés y me empeñaba en abrir algo que nunca encajaría; pero otras sublimes veces, la llave entraba, giraba y abría a un ámbito de reconfortante conocimiento. No existen melindrosas metáforas, aunque pretenda intentarlo, para expresar mi eterno agradecimiento al profesor Daniel Rico, quien tuvo una paciencia infinita y más hacia una alumna demasiado apasionada e idealista, que aprendió a madurar intelectualmente a pesar de sus poco ortodoxas enseñanzas, que en el fondo, formaban más parte de ella de lo que aparentaban sus formales réplicas. Nunca ha escatimado en magisterio, ni en hacerme ver más allá de la superficie confusa y efímera del romanticismo medieval. De dos espíritus antagónicos surgió una amistad académica con la que sin ella no se habría podido afrontar el arduo estudio de la restauración de San Pedro y su "exégesis" arquitectónica e iconográfica.

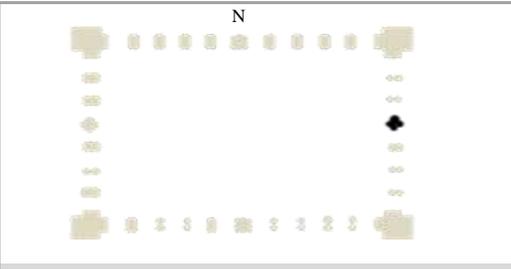
A mis padres, con quienes he reído a carcajadas entre reyes y esculturas. A mi padre, con quien podía quedarme de madrugada, siendo pequeña, mientras él tecleaba sus correcciones y sus artículos, hojeando enciclopedias de castillos y monasterios medievales; quien nunca me explicó el significado de una palabra, sino que me obligaba a leerla en el diccionario, y a pesar de una tesis sencilla, le debo a él la disciplina profesional que entonces no entendía. A mi madre, con quien desde aquel Sisley de Avignon no paramos de buscar mi camino y hoy por fin lo hemos hallado, abriéndose ante mí con inquietud pero igual de esperanzada que entonces. Ella me enseñó lo que era una pizarra y unas tizas, y muy a pesar mío, también tuve que aprender lo que era un tubo de ensayo, y me enseña cada día que la búsqueda del conocimiento y su

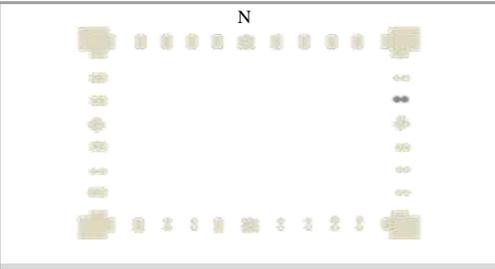
transmisión son la promesa de felicidad más grande que posee un ser humano, porque a partir de ello conseguimos ser hombres pensantes, cultos y libres.

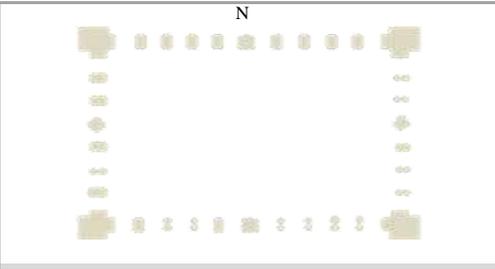
Ya en el epílogo de este trabajo me gustaría remarcar que el objetivo de la tesis fue presentar una puesta en valor de un claustro y sus capiteles que tanto pueden desvelarnos sobre la cultura medieval, que, aunque a veces se olvide, forma parte de nuestra cultura. No ha sido una tesis bibliográfica sino más bien arqueológica, y por tanto, aún me quedan muchas preguntas que hacerle a san Pedro, a quien también le doy las gracias. Sin embargo, cualquiera que a partir de esta tesis sienta una curiosidad por el claustro de Huesca o por cualquier claustro que sea ornado por curiosos capiteles, que no olvide al contemplarlos lo que magistralmente dejó escrito Johan Huizinga, y con cuyas palabras desearía concluir: “no había ninguna gran verdad del espíritu medieval más cierto que de la encerrada en aquellas palabras a los Corintios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*”. A pesar de las grandes incógnitas que no han podido solucionarse, en el estudio de esta obra nunca se ha olvidado que sería absurda cualquier cosa si su significación se agotase en la función inmediata. Detrás de esas puertas anuladas y cambiadas de sitio, detrás de esos capiteles maltrechos, se esconden intenciones que se nos presentan en la forma de un enigma; así lo veía el hombre medieval, pero esos enigmas se podían hacer algo más reales gracias a los capiteles del claustro, enigmas que resultarían imposibles de descifrar sin las esculturas. Todo está en el enigma: el hombre medieval sabía representar magistralmente el concepto de lo que está *más allá* y hacerlo real. Y ahí es donde cobra vigencia el arte románico, y por eso es tan importante que no pierda esa validez en la enseñanza académica, porque siempre hay algo más que aprender, siempre hay algo más en lo que creer, porque “más frecuentemente llena la certeza serena y confortante de que también la propia vida está entrelazada de ese sentido misterioso del mundo”.

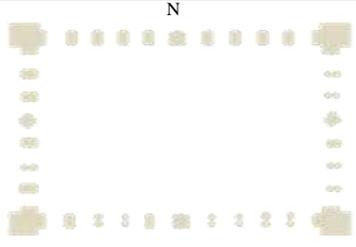
Pieza: 1.3.c		Posición actual: 1 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 2.1.d Nº Fuste: (26)	
Tema: Desposorios de María			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel cuádruple				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>S: Santa Ana colocando a la Virgen recién nacida en una cuna E: Santa Ana presencia el compromiso de María y José N: Desposorios de la Virgen (Mt, 1,18) O: Continuación Desposorios de la Virgen</p>				
Imágenes					
Documentación					

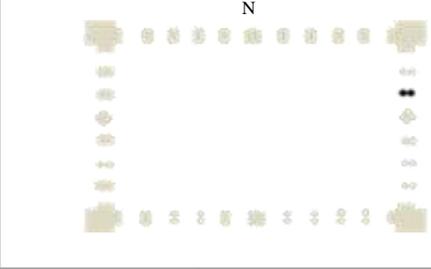
Pieza: 1.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:																																																																											
Tema: Desposorios de María			Autenticidad: Falso																																																																												
Material	Yeso																																																																														
Localización	MPH																																																																														
Soporte	Capitel cuádruple																																																																														
Procedencia	Taller Magdalena																																																																														
Cronología	ca. 1890																																																																														
Nº Registro: 471	Nº Ingreso: 195	Nº Ficha: 245	Nº Entrada: 228																																																																												
Fecha ingreso	16-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos																																																																												
Medidas: 0,57 x 0,57		Peso: 8 kg		Conservación: MB																																																																											
Descripción	S: E: Desposorios de la Virgen N: O:																																																																														
Imágenes																																																																															
Documentación	<table border="1"> <tr> <td colspan="2">Museo Arqueológico Provincial de HUESCA</td> <td colspan="2">ESCULTURA</td> <td colspan="2">INVENTARIO GENERAL Nº 345</td> </tr> <tr> <td rowspan="5"> </td> <td>Objeto:</td> <td colspan="4">FRAGMENTO ESCULTORICO</td> </tr> <tr> <td>Materia:</td> <td colspan="4">YESO</td> </tr> <tr> <td>Dimensiones:</td> <td colspan="4">0'57 x 0'57</td> </tr> <tr> <td>Peso:</td> <td colspan="4">8 kg</td> </tr> <tr> <td>Conservación:</td> <td colspan="4">Buena</td> </tr> <tr> <td colspan="6"> Datos complementarios: Reproducción de parte de un capitel, ofreciendo una parte del mismo con la escasa de los desposorios de la Virgen, el sacerdote y otras muchas figuras de asistentes. He producido de un trozo del Clivado de San Pedro el Viejo. </td> </tr> <tr> <td colspan="2">Procedencia: San Pedro el Viejo</td> <td colspan="4">Forma de Adquisición: Comisión Pro. Monumentos</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Fecha ingreso: 16-12-1918</td> <td colspan="2">Registro de Entrada: 232</td> <td colspan="2">Expediente nº:</td> </tr> <tr> <td colspan="3">CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: Medio Pto. S. XII</td> <td colspan="3">Cultura: Arte románico</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Sección: Mitt. Escultura. Serie: Clivado de San Pedro. N.º</td> <td colspan="3">Cat. Mon. N.º</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Referencia Topográfica: ...</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Fecha inscripción:</td> <td colspan="3">EL CONSEJADOR.</td> </tr> </table>					Museo Arqueológico Provincial de HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 345			Objeto:	FRAGMENTO ESCULTORICO				Materia:	YESO				Dimensiones:	0'57 x 0'57				Peso:	8 kg				Conservación:	Buena				Datos complementarios: Reproducción de parte de un capitel, ofreciendo una parte del mismo con la escasa de los desposorios de la Virgen, el sacerdote y otras muchas figuras de asistentes. He producido de un trozo del Clivado de San Pedro el Viejo.						Procedencia: San Pedro el Viejo		Forma de Adquisición: Comisión Pro. Monumentos				Fecha ingreso: 16-12-1918		Registro de Entrada: 232		Expediente nº:		CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: Medio Pto. S. XII			Cultura: Arte románico			Sección: Mitt. Escultura. Serie: Clivado de San Pedro. N.º			Cat. Mon. N.º			Referencia Topográfica: ...						Fecha inscripción:			EL CONSEJADOR.		
Museo Arqueológico Provincial de HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 345																																																																											
	Objeto:	FRAGMENTO ESCULTORICO																																																																													
	Materia:	YESO																																																																													
	Dimensiones:	0'57 x 0'57																																																																													
	Peso:	8 kg																																																																													
	Conservación:	Buena																																																																													
Datos complementarios: Reproducción de parte de un capitel, ofreciendo una parte del mismo con la escasa de los desposorios de la Virgen, el sacerdote y otras muchas figuras de asistentes. He producido de un trozo del Clivado de San Pedro el Viejo.																																																																															
Procedencia: San Pedro el Viejo		Forma de Adquisición: Comisión Pro. Monumentos																																																																													
Fecha ingreso: 16-12-1918		Registro de Entrada: 232		Expediente nº:																																																																											
CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: Medio Pto. S. XII			Cultura: Arte románico																																																																												
Sección: Mitt. Escultura. Serie: Clivado de San Pedro. N.º			Cat. Mon. N.º																																																																												
Referencia Topográfica: ...																																																																															
Fecha inscripción:			EL CONSEJADOR.																																																																												

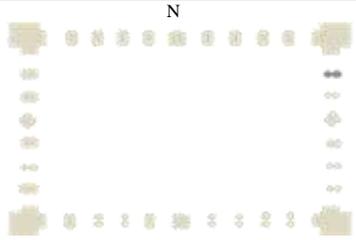
Pieza: 2.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 1		Pieza medieval: 3.1.d Nº Fuste: (25)	
Tema: Anunciación, Visitación, 1º Sueño de José, Natividad			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 454	Nº Ingreso: 214	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: M		
Descripción	<p>S: Ángel, dos figuras femeninas (Lc 1,26-28) E: Dos figuras en relieve (Lc 1, 39-56) N: Relieve de una estructura triangular y una inferior rectangular (Lc 2, 4-12; Jn 1, 9-14) O: Relieve de una figura (Lc 2, 1-15)</p>				
Imágenes					
	AGA Hoja nº 31		Otra Gómez, 1920		
Documentación					

Pieza: 2.2.c		Posición actual: 2 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 3.1.d Nº Fuste: (25)	
Tema: Anunciación, Visitación, Natividad			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Medidas: 0,57 x 0,57		Peso: 8 kg		Conservación: MB	
Fecha ingreso			Adquisición:		
Descripción	<p>S: Arcángel san Gabriel anuncia a María su concepción (Lc 1, 26-38) E: María visita a santa Isabel (Lc 1, 39-56) N: 1º sueño de José, donde el ángel anuncia a José la concepción de María. María y el Niño en el establo (Mt 1, 19-25) O: (cont.) José en el establo</p>				
Imágenes					
Documentación					

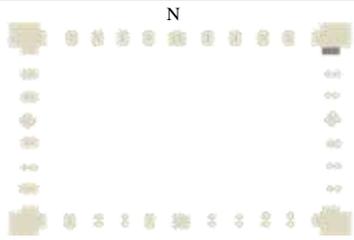
Pieza: 2.2.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:																																																							
Tema: Anunciación			Autenticidad: Copia																																																								
Material	Yeso																																																										
Localización	MPH																																																										
Soporte	Capitel doble																																																										
Procedencia	Taller Magdalena																																																										
Cronología	ca. 1890																																																										
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha: 246	Nº Entrada: 229																																																								
Fecha ingreso	16-12-1918		Adquisición:																																																								
Medidas: 0,57 x 0,36		Peso: 8 kg		Conservación: MB																																																							
Descripción	S: N: Anunciación E: O:																																																										
Imágenes																																																											
Documentación	<table border="1"> <tr> <td colspan="2">Museo Arqueológico Provincial de HUÉSCA</td> <td colspan="2">ESCULTURA</td> <td colspan="2">INVENTARIO GENERAL Nº 246</td> </tr> <tr> <td colspan="2">  </td> <td colspan="4"> Objeto: FRAGMENTO ESCULTORICO Material: YESO Dimensiones: 0,57 x 0,36 Peso: 8 kilos Conservación: Buena Registro: </td> </tr> <tr> <td colspan="6"> Datos complementarios: Representa a Santa Ana sentada a la derecha y a la izquierda la Virgen de rodillas en actitud reverente y San Pedro de pie. Reproducción de un original del Clavito de San Pedro. </td> </tr> <tr> <td colspan="2">Procedencia: San Pedro el Viejo</td> <td colspan="4">Forma de Adquisición:</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Fecha ingreso: 16-12-1918</td> <td colspan="2">Registro de Entrada: 246</td> <td colspan="2">Expediente nº:</td> </tr> <tr> <td colspan="2">CATALOGO SUPLENTRARIO - 1918</td> <td colspan="2">Nº de Ingreso: 246</td> <td colspan="2">Categoría: Arte sacro</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Nº de Ingreso: 246</td> <td colspan="2">Nº de Ingreso: 246</td> <td colspan="2">Cat. Mus. Nº:</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Referencias Bibliográficas:</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Fecha de ingreso:</td> <td colspan="4">El Conservador,</td> </tr> </table>					Museo Arqueológico Provincial de HUÉSCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 246				Objeto: FRAGMENTO ESCULTORICO Material: YESO Dimensiones: 0,57 x 0,36 Peso: 8 kilos Conservación: Buena Registro:				Datos complementarios: Representa a Santa Ana sentada a la derecha y a la izquierda la Virgen de rodillas en actitud reverente y San Pedro de pie. Reproducción de un original del Clavito de San Pedro.						Procedencia: San Pedro el Viejo		Forma de Adquisición:				Fecha ingreso: 16-12-1918		Registro de Entrada: 246		Expediente nº:		CATALOGO SUPLENTRARIO - 1918		Nº de Ingreso: 246		Categoría: Arte sacro		Nº de Ingreso: 246		Nº de Ingreso: 246		Cat. Mus. Nº:		Referencias Bibliográficas:						Fecha de ingreso:		El Conservador,			
Museo Arqueológico Provincial de HUÉSCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 246																																																							
		Objeto: FRAGMENTO ESCULTORICO Material: YESO Dimensiones: 0,57 x 0,36 Peso: 8 kilos Conservación: Buena Registro:																																																									
Datos complementarios: Representa a Santa Ana sentada a la derecha y a la izquierda la Virgen de rodillas en actitud reverente y San Pedro de pie. Reproducción de un original del Clavito de San Pedro.																																																											
Procedencia: San Pedro el Viejo		Forma de Adquisición:																																																									
Fecha ingreso: 16-12-1918		Registro de Entrada: 246		Expediente nº:																																																							
CATALOGO SUPLENTRARIO - 1918		Nº de Ingreso: 246		Categoría: Arte sacro																																																							
Nº de Ingreso: 246		Nº de Ingreso: 246		Cat. Mus. Nº:																																																							
Referencias Bibliográficas:																																																											
Fecha de ingreso:		El Conservador,																																																									

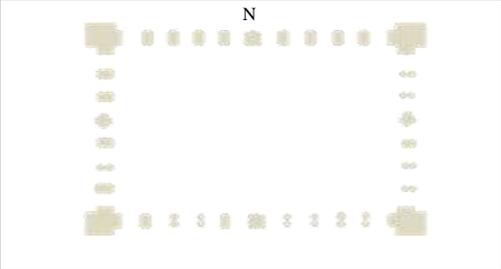
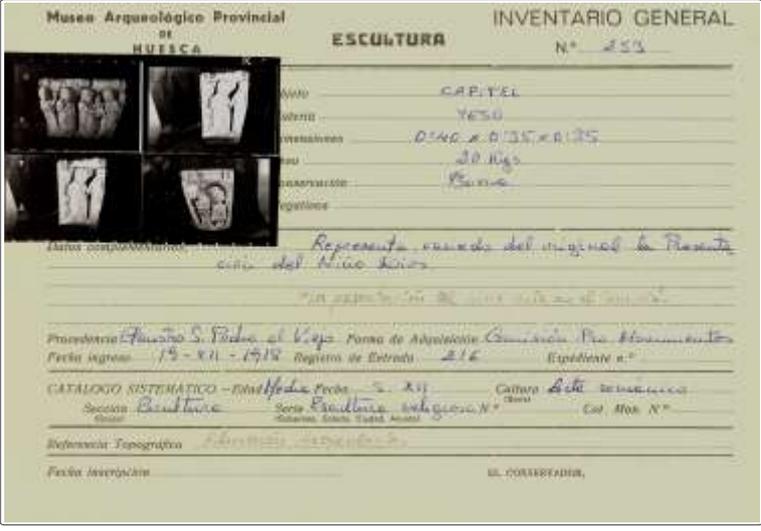
Pieza: 2.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Anunciación, Visitación, 1º Sueño de José			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro: 457		Nº Ingreso: 234		Nº Ficha: 234	
Nº Entrada: 217					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,48 x 0,35 x 0,35		Peso: 5 kg		Conservación: MB	
Descripción	S: Anunciación (Lc 1, 16-38) E: Visitación (Lc 1, 39-56) N: Ángel sobre una cuna y establo (Lc 2, 4-12) O: José (Lc 2, 1-5)				
Imágenes					
Documentación					

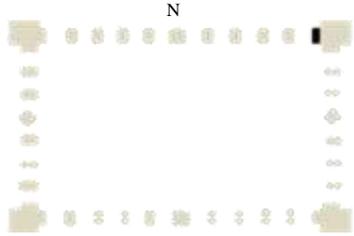
Pieza: 3.1.d		Registro actual: 3 Registro medieval: 2		Pieza medieval: 7.1.d Nº Fuste: (24)	
Tema: Epifanía			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 452		Nº Ingreso: 242		Nº Ficha: 242	
Nº Entrada: 225					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,40 x 0,29 x 0,35		Peso: 45 kg		Conservación: MM	
Descripción	<p>S: Relieve de dos cuadrúpedos con jinetes</p> <p>E:</p> <p>N: Tres relieves de figuras, se distingue la parte inferior de las vestiduras</p> <p>O:</p>				
Imágenes					
	RABASF Hoja nº 34				
Documentación					

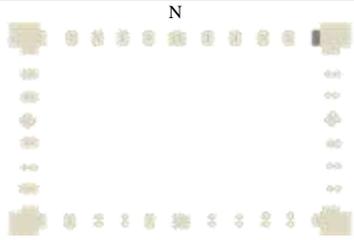
Pieza: 3.2.c		Posición actual: 3 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 7.1.d Nº Fuste: (24)	
Tema: Epifanía			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro doble				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>S: Dos Reyes Magos (Mt 2, 1-12) E: Pastores adorando (Lc 2, 4-20) N: Niño Jesús con María en el establo (Mt 2, 10-11), (Lc 2, 15-18) O: José. Pastor que acompaña al tercer Rey Mago de la primera cara</p>				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 4.1.d		Posición actual: 4 Posición medieval: 4		Pieza medieval: 4.1.d Nº Fuste: (23)	
Tema: Presentación en el templo			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 460	Nº Ingreso: 218		Nº Ficha:	Nº Entrada:	
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: M	
Descripción	E: Relieve de un altar enmarcado por un arco (Lc 2, 21-27) S: Presentación de Jesús a los sacerdotes (Lc 2,22) O: Mujeres con candelas (Lc 2, 37)				
Imágenes					
Documentación					

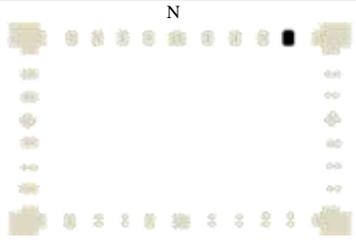
Pieza: 4.2.c		Posición actual: 4 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 4.1.d Nº Fuste: (23)	
Tema: Presentación en el templo			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: M		
Descripción	<p>E: Relieve de un altar enmarcado por un arco (Lc 2, 21-27)</p> <p>S: Presentación de Jesús a los sacerdotes (Lc 2,22)</p> <p>O: Mujeres con candelas (Lc 2, 37)</p>				
Imágenes					
Documentación					

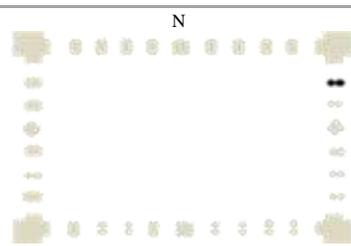
Pieza: 4.2.d		Registro actual: Ø Registro medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Presentación en el templo			Autenticidad: Copia		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 442	Nº Ingreso: 245	Nº Ficha: 233	Nº Entrada: 216		
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial Monumentos		
Medidas: 0,40 x 0,35 x 0,35		Peso: 20 kg		Conservación: B	
Descripción (dcha. a izq.)	E: Relieve de un altar enmarcado por un arco (Lc 2, 21-27) S: Presentación de Jesús a los sacerdotes (Lc 2,22) O: Mujeres con candelas (Lc 2, 37)				
Imágenes					
Documentación					

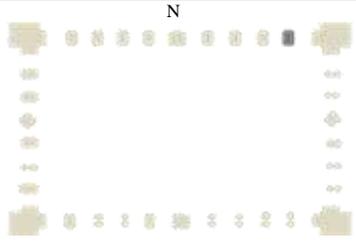
Pieza: *6.1.c		Posición actual: 6 Posición medieval: 5		Pieza medieval: *6.1.c Nº Fuste: ()	
Tema: 3º Sueño de José y Regreso a Nazaret			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación:	
Descripción (dcha. a izq.)	<p>S: 3º sueño de José (Mt 2, 19-21) O: Sirviente que guía al asno, Regreso a Nazaret de José, María y el Niño (Mt 2, 21-23; Lc 2, 39-40) N: Construcción que representaría una ciudad (Mt11, 20-24)</p>				
Imágenes					
	AGA Hoja nº 28		Otra Gómez, 1920		
Documentación					

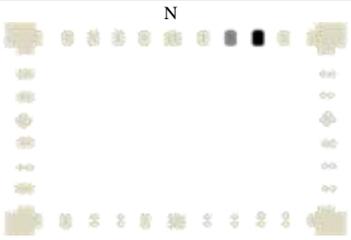
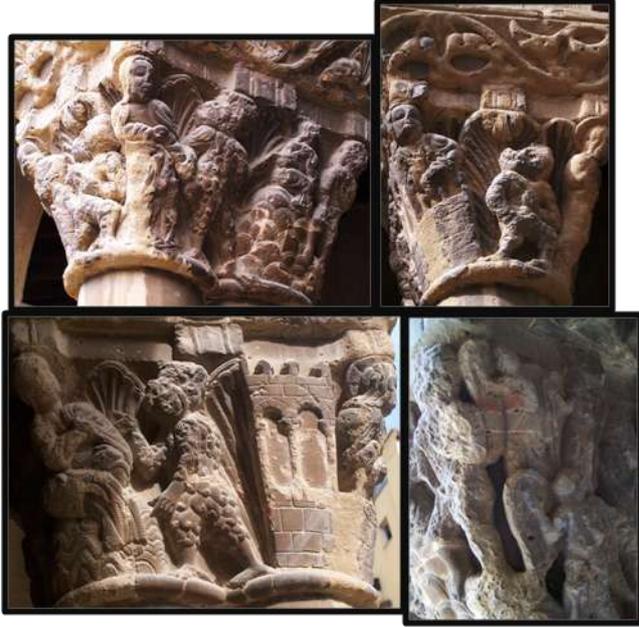
Pieza: 5.2.c		Posición actual: 5 Posición medieval: 5		Pieza medieval: 6.1.c* Nº Fuste:	
Tema: 3º Sueño de José y Regreso a Nazaret			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción (dcha. a izq.)	S: 2º sueño de José (Mt 2, 13-14) O: Huida a Egipto (Mt 2, 14-15) N: Construcción que representaría una ciudad				
Imágenes					
Documentación					

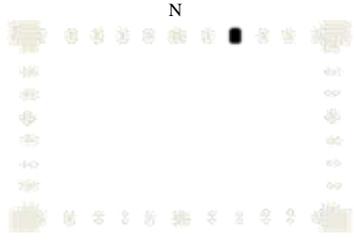
Pieza: 5.2.d		Posición actual: 5 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: 3º Sueño de José y Regreso a Nazaret			Autenticidad: Copia		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 464		Nº Ingreso: 232		Nº Ficha: 232	
Nº Entrada: 215					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial Monumentos		
Medidas: 0,39 x 0,35 x 0,35		Peso: 25 kg		Conservación: MB	
Descripción (dcha. a izq.)	S: 2º sueño de José (Mt 2, 13-14) O: Huida a Egipto (Mt 2, 14-15) N: Construcción que representaría una ciudad				
Imágenes					
Documentación					

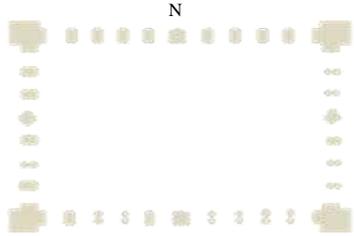
Pieza: 6.1.c		Posición actual: 6 Posición medieval: 6		Pieza medieval: 6.1.c Nº Fuste: (22)	
Tema: Bautismo			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación:	
Descripción	E: S: O: Bautismo de Cristo (Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 25-34; Jn 3, 23-30) N:				
Imágenes					
Documentación					

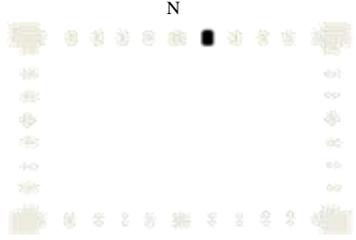
Pieza: 7.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 3		Pieza medieval: 8.1.c Nº Fuste: (21)	
Tema: 2º sueño de José, Matanza de los inocentes, Huida a Egipto			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 459	Nº Ingreso: 239		Nº Ficha:		Nº Entrada:
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MM	
Descripción	E: Relieve del 2º sueño de José N: Huida a Egipto O: Relieves de figuras S: Relieves de figuras				
Imágenes					
	Otra Gómez, 1920				
Documentación					

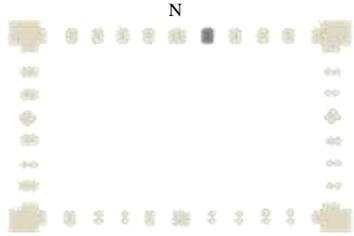
Pieza: 7.2.c		Posición actual: 7 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 8.1.c Nº Fuste: (21)	
Tema: Matanza de los inocentes			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación:	
Descripción	E: 2º sueño de José. Soldados (Mt 2, 13-14; Mt 2, 16-18) N: Matanza de los inocentes O: Matanza de los inocentes S: Matanza de los inocentes				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 8.1.c		Posición actual: 8 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 8.1.d Nº Fuste: (20)	
Tema: Tentaciones			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	<p>E: 1ª tentación de Cristo, conversión de piedras en panes (Mt 4, 1-4; Lc 4, 1-4)</p> <p>S: 2ª tentación, el diablo le propone que se lance de lo alto de una torre (Mt 4, 5-7; Lc 4, 9-12)</p> <p>O: 3ª tentación, el diablo le promete todos los reinos si Cristo accede a adorarle (Mt 4, 8-10; Lc 4, 5-8) 10-11)</p> <p>N: Ángeles que traen alimento a Cristo (Mt 4, 6-11; Mc 1, 12-13; Lc 4,</p>				
Imágenes					
Documentación					

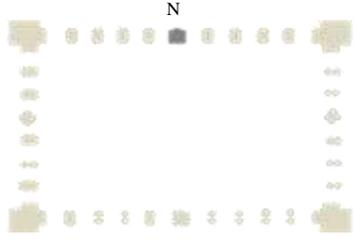
Pieza: 8.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 8		Pieza medieval: 8.1.d Nº Fuste: (20)	
Tema: Vocación de Pedro			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 453		Nº Ingreso: 230		Nº Ficha:	
Nº Entrada:		Adquisición:			
Fecha ingreso		Adquisición:			
Medidas:		Peso:		Conservación: M	
Descripción	E: Relieves de figuras S: Relieves de figuras O: Figura con aureola fuera de un cubículo a la derecha, donde se encuentran otras figuras N: Relieves de figuras				
Imágenes					
	AGA 31-8060		Duran Gudiol, 1957		
Documentación	Vocación de Pedro (Mt 14, 22-23; Mc 6, 45-51; Jn 6, 16-21)				

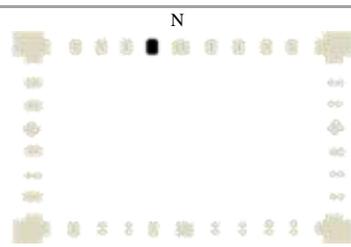
Pieza: 8.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Vocación de Pedro			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Duran Gudiol				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: Desconocida		
Descripción	E: Figuras dentro de una barca, figuras fuera de la barca S: O: N:				
Imágenes	 Duran Gudiol, 1957				
Documentación					

Pieza: 9.1.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: 9		Pieza medieval: 9.1.d* Nº Fuste:	
Tema: Bodas de Caná			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 443		Nº Ingreso: 1547		Nº Ficha:	
Nº Entrada:		Adquisición:			
Fecha ingreso		Adquisición:		Conservación: MM	
Medidas:		Peso:		Conservación: MM	
Descripción	E: Relieves de tres figuras S: Relieves de tres figuras O: Relieves de tres figuras N:				
Imágenes					
Documentación	Bodas de Caná (Jn 2, 1-11)				

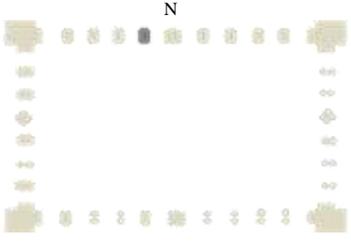
Pieza: 9.3.c		Posición actual: 9 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Entrada a Jerusalén			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>E: Entrada Jesús a Jerusalén (Mt 21, 1-11; Mc 11, 1-11; Lc 19, 29-40; Jn 12, 12-19)</p> <p>N: Figuras en los árboles</p> <p>O: Cortejo de figuras, un niño portando una cruz, figura con una palma, personaje con Báculo (Mt 21,8)</p> <p>S:</p>				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 10.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 10		Pieza medieval: 10.1.d Nº Fuste: (19)?	
Tema: Milagros de Cristo			Autenticidad: Original		
Material	Fotografía				
Localización	Hoja nº 8 AGA 31-8060				
Soporte	Capitel óctuple				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: Desconocida	
Descripción	E: S: O: N:Figuras, cruz?				
Imágenes					
Documentación	Milagros de Jesús				

Pieza: 10.3.c		Posición actual: 10 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Última Cena			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel óctuple				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>E: Última Cena (Mt 26, 20-29; Mc 14, 17-25; Lc 22, 7-30) N: Construcción (Mt 26, 61; Mc 13, 1-2; Lc 21, 5-6; Jn 2, 13-22) O: Oración en el Huerto (Mt 26, 30-46; Mc 14, 26-42; Lc 22, 39-46) S: Construcción</p>				
Imágenes					
Documentación					

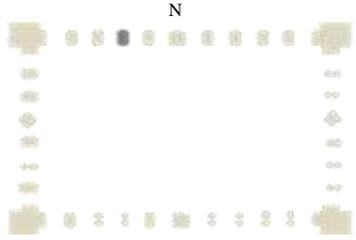
Pieza: 11.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 11		Pieza medieval: 11.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Resurrección de Lázaro			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 455	Nº Ingreso: 227	Nº Ficha: 227	Nº Entrada: 210		
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,46 x 0,36 x 0,36	Peso: 50 kg		Conservación: MM		
Descripción	<p>E: Relieves de figuras, una arrodillada S: Relieve de figuras O: Relieves de figuras, una más baja, y un relieve atravesando varias figuras en la parte media de la composición N: Relieves de figuras</p>				
Imágenes					
Documentación					

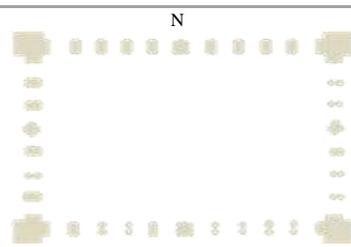
Pieza: 11.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Resurrección de Lázaro			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro: 439		Nº Ingreso: 238		Nº Ficha: 238	
Nº Entrada: 221					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,37 x 0,48 x 0,35		Peso: 17 kg		Conservación: B	
Descripción	<p>E: Cortejo de figuras, una arrodillada N: Cortejo de figuras O: Cortejo de figuras portando a un muerto S: Tumba y figura de pie</p>				
Imágenes					
Documentación					
Historia de Lázaro ((Mc 5, 38; Lc 7, 11-17; Jn 11, 1-45)					

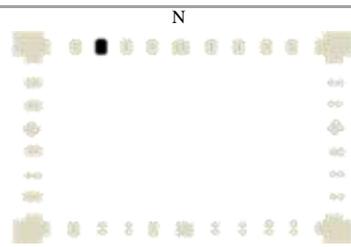
Pieza: 11.3.c		Posición actual: 11 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 11.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Prendimiento			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: MB		
Descripción	<p>E: Beso de Judas (Mt 26, 46-56; Mc 14, 43-52; Lc 22, 47-54; Jn 18, 1-12) N: Prendimiento O: Vegetación (Lc 22, 39; Jn 18, 1) S: Pilatos se lava las manos (Mt 27, 21-26; Lc 23, 1-17; Jn 18, 28-40; Jn 19, 1-16)</p>				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 11.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Prendimiento			Autenticidad: Falso		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 247		Nº Ingreso:		Nº Ficha: 247	
Nº Entrada: 230					
Fecha ingreso			Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,56 x 0,36		Peso: 7,5 kg		Conservación: MB	
Descripción	E: Prendimiento N: O: S:				
Imágenes					
Documentación					

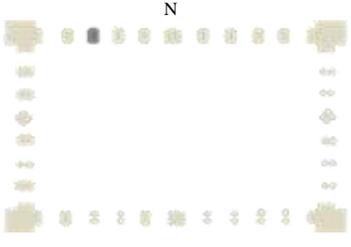
Pieza: 12.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 12		Pieza medieval: 12.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Entrada a Jerusalén			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 440		Nº Ingreso: 223		Nº Ficha: 223	
Nº Entrada: 206					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición:		
Medidas: 0,45 x 0,35 x 0,35		Peso: 50 kg		Conservación: M	
Descripción	<p>E: Relieves de figuras y un cuadrúpedo S: Relieve de árboles O: Relieves de tres figuras, una cruz N: Relieve de una construcción que representaría la ciudad de Jerusalén</p>				
Imágenes					
Documentación	<p>Entrada a Jerusalén (Mt 21, 1-11; Mc 11, 1-11; Lc 19, 29-40; Jn 12, 12-19) (Mt 21,8)</p>				

Pieza: 12.3.c		Posición actual: 12 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 12.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Flagelación, Cruz a cuestras			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1891				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: MB		
Descripción	<p>E: Flagelación (Mt 27, 27-30; Mc 15, 16-19; Lc 22, 63-65; Jn 19, 1-3) N: Corona de espinas (Mt 27,29; Mc 15,17; Jn 19,2) O: Jesús con la cruz a cuestras (Mt 27, 31-34; Mc 15, 20-22; Lc 23, 26-31; Jn 19, 14-17) S: Figuras (Jn 19, 14-16)</p>				
Imágenes					
Documentación					

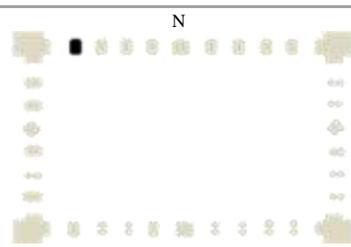
Pieza: 12.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Flagelación			Autenticidad: Falso		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 465		Nº Ingreso: 225		Nº Ficha: 225	
Nº Entrada: 208					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,46 x 0,34 x 0,36		Peso: 50 kg		Conservación: B	
Descripción	E: Flagelación N: O: S:				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 13.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval:		Pieza medieval: 13.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Lavatorio y Última Cena			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 458	Nº Ingreso: 197	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación:	
Descripción	<p>E: Relieves de figuras, una arrodillada con aureola S: Relieves de tres figuras, parte inferior relieve poligonal O: Relieves de figuras, parte inferior relieve poligonal N: Relieves de figuras, parte inferior relieve poligonal, a media altura un alto relieve circular</p>				
Imágenes					
Documentación	Lavatorio y Santa Cena (Jn 13, 1-18; Mt 26, 20-29; Mc 14, 17-25; Lc 22, 7-30; Mc 14, 3-18; Lc 21, 5-17; Lc 22, 66)				

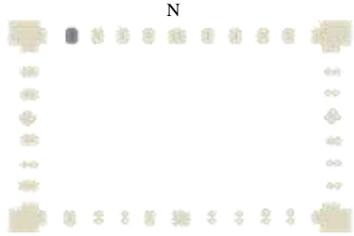
Pieza: 13.2.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Última Cena			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro: 461	Nº Ingreso: 1550	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	<p>E: Cortejo de figuras, una con cruz, figura con aureola arrodillada sobre otra y extendiendo brazo a sus pies (Jn 13, 1-18)</p> <p>S: Figuras en una mesa (Mt 26, 20-29; Mc 14, 17-25; Lc 22, 7-30)</p> <p>O: Cortejo de figuras (Mc 14, 3-18; Lc 21, 5-17; Lc 22, 66)</p> <p>N: Figuras en una mesa</p>				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 13.3.c		Posición actual: 13 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 13.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Camino al Calvario			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>E: Verónica N: Soldados (Mt 27,27; Mc 15, 21; Lc 23, 26; Lc 32, 38) O: Jesús cae con la cruz a cuestas (Mt 27, 32; Mc 15, 21; Lc 23, 26) S: Soldados con una escalera (Mt 27, 37; Mc 15, 26; Lc 23, 36)</p>				
Imágenes					
Documentación					

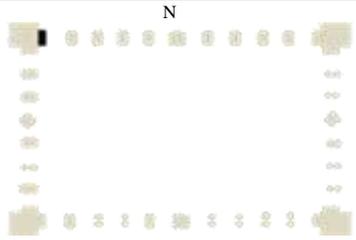
Pieza: 13.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Camino al Calvario			Autenticidad: Falso		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 445		Nº Ingreso: 220		Nº Ficha:	
				Nº Entrada:	
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación:	
Descripción	E: N: O: Jesús cae con la cruz auestas S:				
Imágenes					
Documentación					

Pieza: 14.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 14		Pieza medieval: 14.1.d Nº Fuste: (17)	
Tema: Crucifixión y san Juan Bautista			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 451	Nº Ingreso: 1549	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: MM		
Descripción	E: Relieves de figuras S: Relieves de figuras O: crucifixión N: Relieve de torso de figura en la mitad superior				
Imágenes					
Documentación	Hoja nº 9 AGA 31-8060				

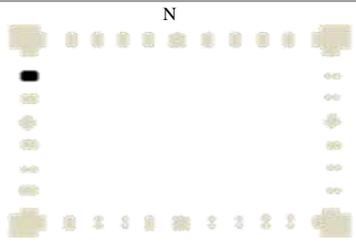
Pieza: 14.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Crucifixión y san Juan Bautista			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro: 456		Nº Ingreso: 228		Nº Ficha: 228	
Nº Entrada: 211					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,42 x 0,36 x 0,36		Peso: 19 kg		Conservación: B	
Descripción	E: Cortejo de figuras S: Relieves de figuras O: Crucifixión N: Una figura en un cubículo geminado				
Imágenes					
Documentación					

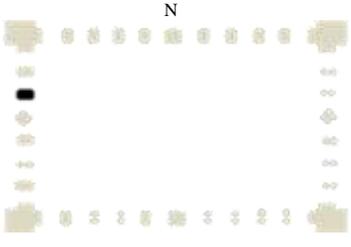
Pieza: 14.3.c		Posición actual: 14 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 14.1.d Nº Fuste: (17)	
Tema: Crucifixión			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	<p>E: Desvisten a Jesús (Mt 27,28; Mc 15,17 y 20; Jn 19, 1-1)</p> <p>N: Soldados (Mt 27,27; Mc 15, 16; Lc 23, 33 y 36; Jn 19, 23-24)</p> <p>O: Crucifixión (Mt 27, 33-35; Mc 15, 22-26; Lc 23, 33-48; Jn 19, 17-22)</p> <p>S: Inicio de la repartición de las vestiduras de Jesús (Mt 27, 35; Mc 15, 24; Lc 23, 34; Jn 19, 23-24)</p>				
Imágenes					
Documentación					

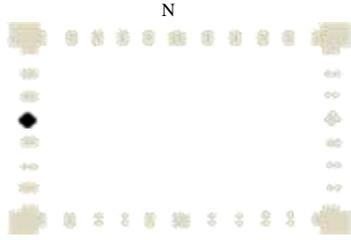
Pieza: 14.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Desvisten túnica			Autenticidad: Falso		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 468	Nº Ingreso: 244	Nº Ficha: 244	Nº Entrada: 227		
Fecha ingreso	16-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,87 x 0,32		Peso: 11 kg		Conservación: MB	
Descripción	E: Desvisten a Jesús N O: S:				
Imágenes					
Documentación	<p>Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA</p> <p>ESCULTURA</p> <p>INVENTARIO GENERAL Nº 244</p> <p>Objeto: FRAGMENTO ESCULTÓRICO Materia: YESO Dimensiones: 0,87 x 0,32 Peso: 11 Kg Ubicación: Huesca Año: 1918</p> <p>Datos complementarios: <i>Fragmento de un bas-relief que representa a Jesús despojando de la túnica por dos hombres a la izquierda, uno del 4 y a la derecha un guerrero. Reproducción de un original del de la Iglesia de San Pedro el Viejo.</i></p> <p>Procedencia: San Pedro el Viejo ... Ayuntamiento Huesca. Pto. Monumentos Fecha ingreso: 16-12-1918. Registro de Estado: 235. Expediente nº ...</p> <p>CATALOGO SISTEMÁTICO - Huesca, Huesca II. Ed. Huesca, 1959. Catálogo de la Comisión Sección Escultura Sistemática Escultura Medieval N.º ... Cat. No. N.º ...</p> <p>Referencia topográfica: ... Fecha inscripción: ...</p>				

Pieza actual: 15.1.c		Posición actual: 15 Posición medieval: 15		Pieza medieval: 15.1.c Nº Fuste: (16)	
Tema: Descendimiento			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción (dcha. a izq.)	<p>N: Figuras (Mt 27, 50-56; Mc 15, 39-40; Lc 23, 49-52) E: Descendimiento (Mt 27,59; Mc 15,46; Lc 23, 50-53; Jn 19, 38-39) S: José de Arimatea ante Pilatos Mt 27, 57-58; Mc 15, 42-44; Lc 23, 50-52; Jn 19,38)</p>				
Imágenes	 				
Documentación	Otra Gómez, 1920				

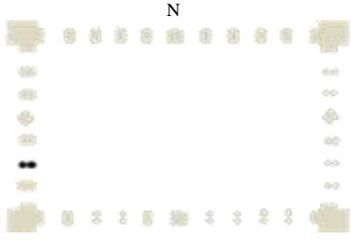
Pieza actual: 16.1.c		Posición actual: 16 Posición medieval: 16		Pieza medieval: 16.1.c Nº Fuste: (15)	
Tema: Entierro de Cristo			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción (dcha. a izq.)	E: Cortejo de figuras (Mt 27, 59-61; Mc 15, 45-47; Lc 23, 49-50) S: Entierro de Cristo (Mt 27, 59-60; Mc 15, 46-47; Lc 23, 53; Jn 19, 40-42) O: Cortejo de figuras (Lc 23, 55-56)				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 17.1.c		Posición actual: 17 Posición medieval: 17		Pieza medieval: 17.1.c Nº Fuste: (14)	
Tema: <i>Visitatio Sepulchri</i>			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción	<p>N: Sacerdotes piden a Pilatos que coloque guardia en el sepulcro (Mt 27, 62-65)</p> <p>E: Cinco figuras armadas junto a la tumba de Jesús (Mt 27, 66)</p> <p>S: Sarcófago abierto, tres mujeres con ungüentos (Mt 28, 1; Mc 16, 1-4; Lc 24, 1-3; Jn 20, 1-10)</p> <p>O: Ángel y tres soldados dormidos (Mt 28, 2-4; Mc 16, 5; Lc 24, 4-8; Jn 20, 12)</p>				
Imágenes	 <p>Otra Gómez, 1920</p>				
Documentación					

Pieza actual: 18.1.c		Posición actual: 18 Posición medieval: 18		Pieza medieval: 18.1.c Nº Fuste: (13)	
Tema: <i>Noli me tangere</i> y Jesús antes los Apóstoles				Autenticidad: Original	
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:		Nº Ingreso:		Nº Ficha:	
Nº Entrada:					
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción		<p>N: Aparición de Jesús a las santas mujeres (Mt 28, 5-10; Mc 16, 9; Jn 20, 11-17)</p> <p>E: María Magdalena le explica a Pedro que Jesús ha resucitado (Mc 16, 10-11; Lc 24, 9-12; Jn 20, 18)</p> <p>S: Jesús se aparece a los apóstoles enseñándoles las heridas (Mc 16, 14; Lc 24, 36-43; Jn 20, 19-20)</p> <p>O: Jesús envía a los apóstoles a perdonar los pecados (Mt 28, 16-20; Mc 16, 15-18 y 20; Lc 24, 44-50; Jn 20, 21-23)</p>			
Imágenes					
Documentación		Otra Gómez, 1920			

Pieza actual: 19.1.c		Posición actual: 19 Posición medieval: 19		Pieza medieval: 19.1.c Nº Fuste: (12)	
Tema: Peregrinos de Emaús, Duda de Tomás y Ascensión				Autenticidad: Original	
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel cuádruple				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso				Adquisición:	
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	N: Cena de Emaús (Mc 16, 9-13; Lc 24, 13-35) O: Duda de Tomás (Mc 16, 14; Jn 20, 24-29) S: Ascensión (Mc 16,19; Lc 24, 44-53) E: Ascensión				
Imágenes	 <p>Otra Gómez, 1920</p>				
Documentación					

Pieza actual: 20.1.c		Posición actual: 20 Posición medieval: 20		Pieza medieval: 20.1.c Nº Fuste: (11)	
Tema: Oficio de difuntos y Pentecostés			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	<p>N: Pentecostés E: Pentecostés S: Pentecostés (Hch 1,4) O: Tres figuras, una con cruz, una con incensario y cáliz, una con báculo, cubículo poligonal, más un niño. Misa de Pentecostés? (Gal, 5, 16-25; Jn 20, 19-23; Jn 15, 26-27; 16, 12-15)</p>				
Imágenes					
	Otra Gómez, 1920		Acuarela, Carderera,		
Documentación					

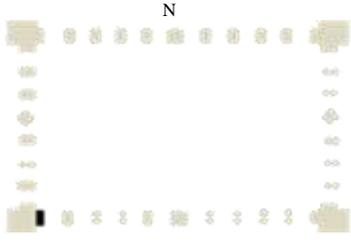
Pieza actual: 21.1.c		Posición actual: 21 Posición medieval: 21		Pieza medieval: 21.1.c Nº Fuste: (10)	
Tema: Dormición de la Virgen y Asunción			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	E: Entierro de la Virgen N: Cortejo S: Cortejo O: Asunción				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 22.1.c		Posición actual: 22 Posición medieval: 22		Pieza medieval: 22.1.c Nº Fuste: (9)	
Tema: <i>Psicomaquia</i>			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción	N: Ramas abundantes, figuras en los ángulos O: Ramas abundantes, figuras en los ángulos S: Ramas abundantes, figuras en los ángulos E: Ramas abundantes, figuras en los ángulos				
Imágenes	<p>Otra Gómez, 1920</p>				
Documentación					

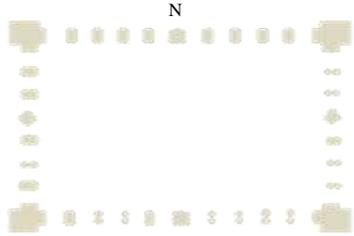
Pieza actual: 23.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 23		Pieza medieval: 23.1.d Nº Fuste: (8)	
Tema: Sansón I			Autenticidad: Original		
Material	Fotografía				
Localización	MPH				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: Desconocida	
Descripción	N: La ciudad de Gaza decide capturar a Sansón (Jue, 16, 2) O: Sansón se lleva las puertas de Gaza (Jue, 16, 1-3) E: Irreconocible				
Imágenes	 RABASF 438-3 C. 23				
Documentación					

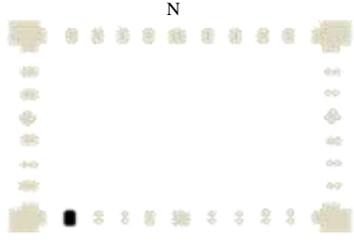
Pieza actual: 23.3.c		Posición actual: 23 Posición medieval: 23		Pieza medieval: 23.1.d Nº Fuste: (8)	
Tema: Sansón capturado			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción (dcha. a izq.)	O: Dalila corta los cabellos de Sansón (Jue, 16, 19) N: Filisteos reunidos (Jue, 16, 20) E: Sansón es capturado (Jue, 16, 21)				
Imágenes					
Documentación					

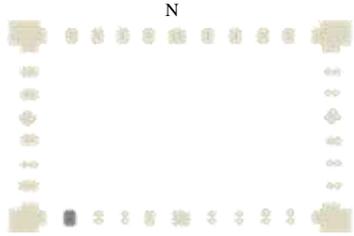
Pieza actual: 23.3.d		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: Nº Fuste:	
Tema: Sansón capturado			Autenticidad: Copia		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 446		Nº Ingreso: 241		Nº Ficha: 241	
Nº Entrada: 224					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	O: Dalila corta los cabellos de Sansón N: Filisteos reunidos E: Sansón es capturado				
Imágenes					
Documentación					

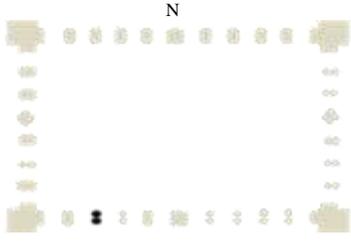
Pieza actual: 24.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 24		Pieza medieval: 24.1.d Nº Fuste: (8)	
Tema: Sansón I			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 447		Nº Ingreso: 1548		Nº Ficha:	
Fecha ingreso				Nº Entrada:	
Adquisición:					
Medidas:		Peso:		Conservación: M	
Descripción	<p>N: Figuras en relieve, una podría representar la lucha de Sansón y el león (Jue 14, 5-7)</p> <p>E: La primera mujer de Sansón le suplica que le explique la solución del acertijo (Jue, 14, 17-19)</p> <p>S: Soldados</p>				
Imágenes	 <p>RABASF 438-3 C. 24</p>				
Documentación					

Pieza actual: 24.3.c		Posición actual: 24 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 24.1.d Nº Fuste: (8)	
Tema: Sansón: león y Dalila			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción (dcha. a izq.)	N: Sansón lucha contra el león E: S: Dalila le corta el cabello a Sansón				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 24.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 24		Pieza medieval: 24.1.d Nº Fuste: (8)	
Tema: Sansón: león y Dalila			Autenticidad: Copia		
Material	Yeso				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro: 463		Nº Ingreso: 226		Nº Ficha: 226	
Nº Entrada: 2209					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición:		
Medidas: 0,46 x 0,25 x 0,35		Peso: 50 kg		Conservación: MB	
Descripción	N: Sansón lucha contra el león E: S: Dalila le corta el cabello a Sansón				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 25.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 25		Pieza medieval: 25.1.d Nº Fuste: (7)	
Tema: Lucha de hombre y monstruos			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: 450		Nº Ingreso: 222		Nº Ficha: 222	
Nº Entrada: 205					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,47 x 0,35 x 0,35		Peso: 50 kg		Conservación: M	
Descripción	<p>O: Relieves que representaría a un oso S: Relieve que representaría una serpiente y un animal fantástico E: Hombre luchando con dos grifos N: Relieves</p>				
Imágenes	  <p>Otra Gómez, 1920</p>				
Documentación					

Pieza actual: 25.2.c		Posición actual: 25 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 25.1.d Nº Fuste: (7)	
Tema: Lucha de hombres y monstruos			Autenticidad: Copia		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	O: Lucha entre oso y hombre S: Serpiente y animal alado E: Lucha entre hombre y animales fantásticos N: Lucha entre oso y hombre clavando una espada				
Imágenes					
Documentación					

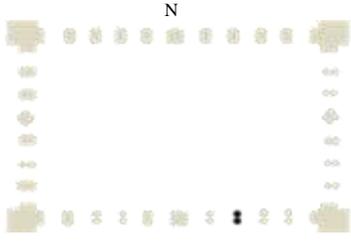
Pieza actual: 26.1.c		Posición actual: 26 Posición medieval: 26		Pieza medieval: 26.1.c Nº Fuste: (6)	
Tema: Lucha de hombres y monstruos			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción	O: Lucha de un hombre con serpientes y dragones S: cont. E: Hombres desquijarando monstruos N: cont.				
Imágenes					
Documentación	Otra Gómez, 1920				

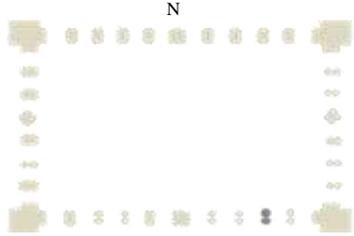
Pieza actual: 27.3.c		Posición actual: 27 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 28.1.c Nº Fuste: (5)	
Tema: Animales fantásticos y hombres			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	O: Lucha entre hombres y animales fantásticos S: Lucha entre hombres y animales fantásticos E: Lucha entre hombres y animales fantásticos N: Lucha entre hombres y animales fantásticos				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 28.1.c		Posición actual: 28 Posición medieval: 27		Pieza medieval: 38.1.c Nº Fuste: (4)	
Tema: Centauro, sirena, tema juglaresco			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción	S: Centauro y sirena O: cont. N: Bailarina y arpista E: cont.				
Imágenes					
	AGA 31-8060 C. 28				
Documentación					

Pieza actual: 29.1.c		Posición actual: 29 Posición medieval: 29		Pieza medieval: 29.1.c Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Reconquista			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel óctuple				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: M	
Descripción	S: Personajes y construcción O: Cortejo con rey N: Rey recibiendo objetos, cont. bautismo E: Personajes y lecho				
Imágenes					
Documentación					

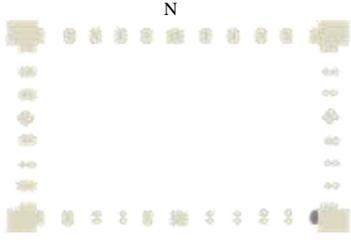
Pieza actual: 30.3.c		Posición actual: 30 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 36.1.c Nº Fuste: (3)	
Tema: Arquero			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	S: Arquero y luchas O: cont. N: Hombre abrazando a una mujer E: cont.				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 31.1.c		Posición actual: 31 Posición medieval: 31		Pieza medieval: 31.1.c Nº Fuste: (18)	
Tema: "Femmes aux serpents"			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	S: Femmes aux serpents O: Monstruo bicéfalo N: Femmes aux serpents E: Monstruo bicéfalo				
Imágenes					
Documentación	Otra Gómez, 1920				

Pieza actual: 32.3.c		Posición actual: 32 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 33.1.c Nº Fuste: (2)	
Tema: Dragones y serpientes			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: MB	
Descripción	O: Lucha entre aves y hombre S: Lucha entre aves y hombre E: Lucha entre aves y hombre N: Hombres mordidos por serpientes				
Imágenes					
Documentación					

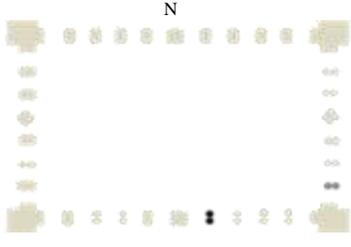
Pieza actual: 33.1.c		Posición actual: 33 Posición medieval: 32		Pieza medieval: 37.1.c Nº Fuste: (1)	
Tema: Arpías			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:		Peso:		Conservación: B	
Descripción	O: Arpías enfrentadas con gorros N: Ramaje E: Arpías enfrentadas con gorros S: Ramaje				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 34.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 34		Pieza medieval: 34.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Historia de?			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	AGA 31-8060				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro: Ø		Nº Ingreso: Ø		Nº Ficha: 243	
Nº Entrada: 226					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,29 x 0,13 x 0,14 0,31 x 0,13 x 0,14		Peso: 8 kg + 8 kg		Conservación: Desconocida	
Descripción	S: O: N:				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 34.3.c		Posición actual: 34 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 34.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Bestias atacando a un hombre y a una mujer			Autenticidad: Falso		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel adosado				
Procedencia	Taller Magdalena				
Cronología	ca. 1890				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: MB		
Descripción (dcha. a izq.)	<p>S: Hombre lucha con un monstruo O: Animales alados N: Hombre salva a una mujer de un animal alado</p>				
Imágenes					
Documentación					

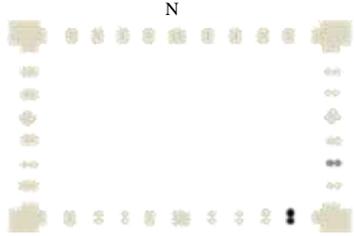
Pieza actual: 35.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 35		Pieza medieval: 35.1.d Nº Fuste: (Ø)			
Tema: Sin definir			Autenticidad: Original				
Material	Piedra						
Localización	Desconocida						
Soporte	Capitel adosado						
Procedencia	Taller medieval						
Cronología	ca. S. XII-XIII						
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:				
Fecha ingreso			Adquisición:				
Medidas:		Peso:		Conservación: desconocida			
Descripción	O: N: S:						
Imágenes							
Documentación	<p>Museo Arqueológico Provincial de HUESCA</p> <p style="text-align: center;">ESCULTURA</p> <p style="text-align: right;">INVENTARIO GENERAL Nº 343</p> <hr/> <table border="0"> <tr> <td style="width: 150px; vertical-align: top;"> </td> <td> Objeto <u>RELIEVE</u> Materia <u>PIEDRA</u> Dimensiones <u>0'29 x 0'13 x 0'14; 0'31 x 0'18 x 0'14</u> Peso <u>8 kg. + 8 kg.</u> Conservación <u>Halo</u> Negativas _____ </td> </tr> </table> <p>Datos complementarios: <u>Piedra en dos trozos con algunos relieves</u></p> <hr/> <p>Procedencia <u>San Pedro el Viejo 2</u> Forma de Adquisición <u>Comisión Pro. Monumentos</u> Fecha ingreso <u>19-XII-1913</u> Registro de Entrada <u>326</u> Expediente n.º _____</p> <hr/> <p>CATALOGO SISTEMATICO - Edad <u>Halo</u> Fecha <u>S. XII</u> Cultura <u>Arte gótico</u> Sección <u>Arquitectura</u> Serie <u>Arquitectura civil</u> N.º <u>(5044)</u> Cat. Mon. N.º _____ <small>(Grupos) (Solares, Establos, Casas, Azarces)</small></p> <hr/> <p>Referencia Topográfica <u>Huesca</u></p> <hr/> <p>Fecha inscripción _____ EL CONSERVADOR,</p>						Objeto <u>RELIEVE</u> Materia <u>PIEDRA</u> Dimensiones <u>0'29 x 0'13 x 0'14; 0'31 x 0'18 x 0'14</u> Peso <u>8 kg. + 8 kg.</u> Conservación <u>Halo</u> Negativas _____
	Objeto <u>RELIEVE</u> Materia <u>PIEDRA</u> Dimensiones <u>0'29 x 0'13 x 0'14; 0'31 x 0'18 x 0'14</u> Peso <u>8 kg. + 8 kg.</u> Conservación <u>Halo</u> Negativas _____						

Pieza actual: 35.3.c		Posición actual: 35 Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 35.1.d Nº Fuste: (Ø)			
Tema: Hombre salva a una mujer de una bestia			Autenticidad: Falso				
Material	Piedra						
Localización	Claustro						
Soporte	Capitel adosado						
Procedencia	Taller Magdalena						
Cronología	ca. 1890						
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:				
Fecha ingreso			Adquisición:				
Medidas:		Peso:		Conservación: MB			
Descripción (dcha. a izq.)	O: Animal alado N: Hombre mata a un animal alado S: Hombre consuela a una mujer, detrás un animal alado						
Imágenes							
Documentación	<div style="background-color: #ffffcc; padding: 10px;"> <p style="text-align: center;">Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA</p> <p style="text-align: center;">ESCULTURA</p> <p style="text-align: right;">INVENTARIO GENERAL Nº <u>321</u></p> <hr/> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%; border: 1px solid black; height: 60px;"></td> <td style="width: 80%;"> Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>YESO</u> Dimensiones: <u>0'42 x 0'05 x 0'36</u> Peso: <u>28 Kgs</u> Conservación: <u>Duena</u> Negativos: _____ </td> </tr> </table> <p><i>Datos complementarios:</i> <u>Realizado de un original del Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca que representa lucha de milidos y niños y la curación de una persona.</u></p> <p>Procedencia: _____ Forma de Adquisición: <u>Exposición Pro. Monumento</u> Fecha ingreso: <u>19-XII-1918</u> Registro de Entrada: <u>214</u> Expediente n.º _____</p> <p>CATALOGO SISTEMATICO - Edad/fecha Fecha: <u>S. XII</u> Cultura: <u>Arte románico</u> Sección: <u>Escultura</u> Serie: <u>Escultura religiosa</u> N.º: _____ Cat. Mon. N.º _____ <small>(Iberico, Romano, Gótico, Renacimiento)</small></p> <p>Referencia Topográfica: _____ Fecha inscripción: _____ EL CONSERVADOR,</p> </div>						Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>YESO</u> Dimensiones: <u>0'42 x 0'05 x 0'36</u> Peso: <u>28 Kgs</u> Conservación: <u>Duena</u> Negativos: _____
	Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>YESO</u> Dimensiones: <u>0'42 x 0'05 x 0'36</u> Peso: <u>28 Kgs</u> Conservación: <u>Duena</u> Negativos: _____						

Pieza actual: 36.1.c		Posición actual: 36 Posición medieval: 30		Pieza medieval: 36.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Leones devorando a un cordero			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	O: Dos animales despedazan a otro N: Partes traseras de los animales E: Dos animales despedazan a otro S: Partes traseras de los animales				
Imágenes					
Documentación					

Pieza actual: 36.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 36		Pieza medieval: 36.1.d Nº Fuste: (Ø)																																																																																							
Tema: <i>Psicomaquia</i>			Autenticidad: Original																																																																																								
Material	Piedra																																																																																										
Localización	MPH																																																																																										
SopORTE	Capitel doble																																																																																										
Procedencia	Taller medieval																																																																																										
Cronología	ca. S. XII-XIII																																																																																										
Nº Registro: 449	Nº Ingreso: 219	Nº Ficha: 224	Nº Entrada: 207																																																																																								
Fecha ingreso			Adquisición:																																																																																								
Medidas: 0,49 x 0,36 x 0,36	Peso: 50 kg		Conservación: MM																																																																																								
Descripción	S: Relieves E: Cabecita en un ángulo N: Relieves O: Relieve en enjambre																																																																																										
Imágenes																																																																																											
Documentación	<table border="1"> <tr> <td colspan="2">Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA</td> <td colspan="2">ESCULTURA</td> <td colspan="2">INVENTARIO GENERAL Nº 224</td> </tr> <tr> <td rowspan="5"> </td> <td>Objeto</td> <td colspan="4">CAPITEL</td> </tr> <tr> <td>Materia</td> <td colspan="4">PIEDRA ARENISCA</td> </tr> <tr> <td>Dimensiones</td> <td colspan="4">0,49 x 0,36 x 0,36</td> </tr> <tr> <td>Peso</td> <td colspan="4">40 Kg</td> </tr> <tr> <td>Conservación</td> <td colspan="4">Regular</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Negativos</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Datos complementarios: <i>La ornamentación de este capitel es de tema floral</i></td> </tr> <tr> <td colspan="6">Procedencia <i>San Pedro el Viejo (Ibarr)</i> Forma de Adquisición <i>Requisición Pres. Monumentos</i></td> </tr> <tr> <td colspan="6">Fecha ingreso <i>19-XII-1978</i> Registro de Entrada <i>507</i> Expediente n.º</td> </tr> <tr> <td colspan="6">CATALOGO SISTEMÁTICO - <i>Edad Media</i> fecha <i>S. XII</i> Cultura <i>Arte románico</i></td> </tr> <tr> <td colspan="6">Sección <i>Escultura</i> Serie <i>Escultura ibarr</i> N.º <i>120</i> Cat. Mon. N.º</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Referencia Topográfica</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Fecha inscripción</td> </tr> <tr> <td colspan="6" style="text-align: right;">EL CONSERVADOR.</td> </tr> </table>					Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 224			Objeto	CAPITEL				Materia	PIEDRA ARENISCA				Dimensiones	0,49 x 0,36 x 0,36				Peso	40 Kg				Conservación	Regular				Negativos						Datos complementarios: <i>La ornamentación de este capitel es de tema floral</i>						Procedencia <i>San Pedro el Viejo (Ibarr)</i> Forma de Adquisición <i>Requisición Pres. Monumentos</i>						Fecha ingreso <i>19-XII-1978</i> Registro de Entrada <i>507</i> Expediente n.º						CATALOGO SISTEMÁTICO - <i>Edad Media</i> fecha <i>S. XII</i> Cultura <i>Arte románico</i>						Sección <i>Escultura</i> Serie <i>Escultura ibarr</i> N.º <i>120</i> Cat. Mon. N.º						Referencia Topográfica						Fecha inscripción						EL CONSERVADOR.					
Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL Nº 224																																																																																							
	Objeto	CAPITEL																																																																																									
	Materia	PIEDRA ARENISCA																																																																																									
	Dimensiones	0,49 x 0,36 x 0,36																																																																																									
	Peso	40 Kg																																																																																									
	Conservación	Regular																																																																																									
Negativos																																																																																											
Datos complementarios: <i>La ornamentación de este capitel es de tema floral</i>																																																																																											
Procedencia <i>San Pedro el Viejo (Ibarr)</i> Forma de Adquisición <i>Requisición Pres. Monumentos</i>																																																																																											
Fecha ingreso <i>19-XII-1978</i> Registro de Entrada <i>507</i> Expediente n.º																																																																																											
CATALOGO SISTEMÁTICO - <i>Edad Media</i> fecha <i>S. XII</i> Cultura <i>Arte románico</i>																																																																																											
Sección <i>Escultura</i> Serie <i>Escultura ibarr</i> N.º <i>120</i> Cat. Mon. N.º																																																																																											
Referencia Topográfica																																																																																											
Fecha inscripción																																																																																											
EL CONSERVADOR.																																																																																											

Pieza actual: 36.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 36.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: <i>Psicomaquia</i>			Autenticidad: Copia		
Material	Fotografía				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha: 219	Nº Entrada: 202		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas: 0,49 x 0,36 x 0,36	Peso: 50 kg		Conservación: Desconocida		
Descripción	<p>S: E: Hombre lucha contra un dragón N: Hombres y animales en lucha O: Psicomaquia</p>				
Imágenes					
Documentación	<p>Museo Arqueológico Provincial de HUESCA</p> <p>ESCULTURA INVENTARIO GENERAL Nº 219</p> <p>Nombre: CAPITEL Material: PIEDRA Dimensiones: 0,49 x 0,36 x 0,36 Peso: 50 kg Conservación: Mediana Negativa:</p> <p><i>Datos complementarios: Capitel en piedra arenosa. Mediana y parte superior de la base representan un tema de psicomaquia. Para della parte inferior de simple moldura.</i></p> <p>Procedencia: San Pedro al Viejo Puntos de Adquisición: Fecha ingreso: Registro de Estado: 200. Expediente nº: CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: Hacia fecha: S. XII. Oficina: Arq. medieval Secundaria: <i>Arqueología</i>. Serie: <i>Escultura</i>. Nº pieza: <i>36.2.d</i>. Cat. Mus. Nº: Referencia Topográfica: Fecha inspección: EL TORRENTADUM,</p>				

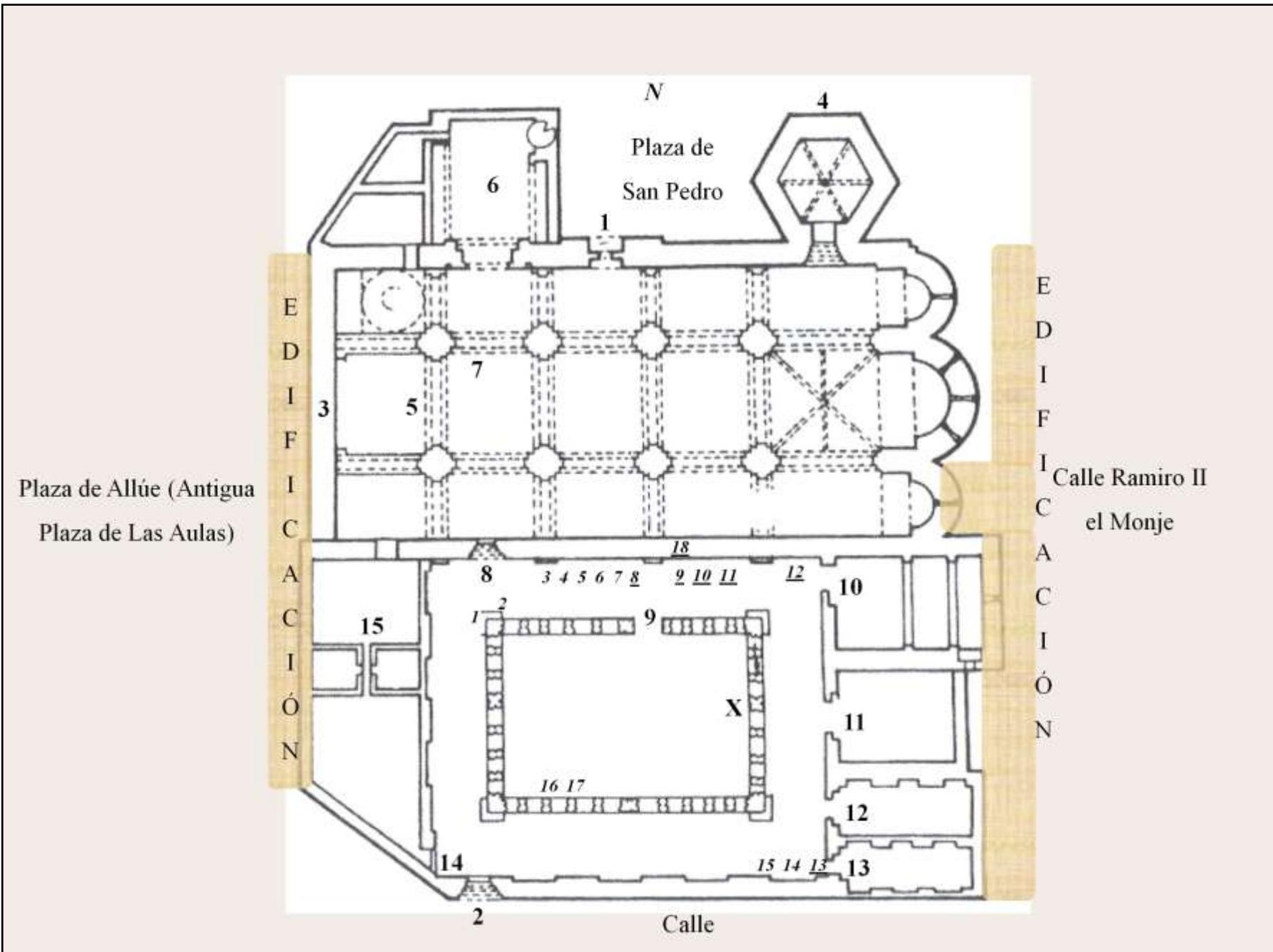
Pieza actual: 37.1.c		Posición actual: 37 Posición medieval: 33		Pieza medieval: 37.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Caín y Abel, Adán y Eva				Autenticidad: Original	
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
Soporte	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso				Adquisición:	
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	<p>O: Abel le ofrece a Dios un cordero. <i>Dextera domini</i>. Caín le ofrece una rama (Gn 4, 3-6) S: Caín mata a Abel (Gn 4, 8) E: Dios reprende a Caín. Caín se aleja cabizbajo (Gn 4, 9-16) N: Adán y Eva sufriendo como padres de Caín y Abel (Mujer, Henoc?)</p>				
Imágenes					Otra Gómez, 1920
Documentación					

Pieza actual: 37.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 37		Pieza medieval: 37.1.d Nº Fuste: (Ø)																																																																																																	
Tema: Aves enfrentadas			Autenticidad: Original																																																																																																		
Material	Piedra																																																																																																				
Localización	MPH																																																																																																				
Soporte	Capitel doble																																																																																																				
Procedencia	Taller medieval																																																																																																				
Cronología	ca. S. XII-XIII																																																																																																				
Nº Registro: 448	Nº Ingreso: 236	Nº Ficha: 236	Nº Entrada: 219																																																																																																		
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición:																																																																																																		
Medidas: 0,41 x 0,32 x 0,32	Peso: 45 kg		Conservación: MM																																																																																																		
Descripción	S: Relieves de aves enfrentadas E: cont. N: Relieves de aves enfrentadas O: cont.																																																																																																				
Imágenes																																																																																																					
Documentación	<table border="1"> <tr> <td colspan="2">Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA</td> <td colspan="2">ESCULTURA</td> <td colspan="2">INVENTARIO GENERAL</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td colspan="2"></td> <td colspan="2">N.º 236</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Objeto</td> <td colspan="4">CAPITEL</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Materia</td> <td colspan="4">PIEDRA ARENISCA</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Dimensiones</td> <td colspan="4">0'41 x 0'32 x 0'35</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Peso</td> <td colspan="4">45 Kgs</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Conservación</td> <td colspan="4">Baja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Negativos</td> <td colspan="4"></td> </tr> <tr> <td colspan="6">Datos complementarios: <i>Incompleto y tan deteriorado que no se puede precisar el tema.</i></td> </tr> <tr> <td colspan="6">* ¿Se trata de un capitel de altar? *</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Procedencia: <i>Sancti S. Pedro d. Viejo</i></td> <td colspan="2">Forma de Adquisición: <i>Comisión Pro Monumentos</i></td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Fecha ingreso: <i>19-12-1918</i></td> <td colspan="2">Registro de Entrada: <i>219</i></td> <td colspan="2">Expediente n.º</td> </tr> <tr> <td colspan="2">CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: <i>Medio S. XII</i></td> <td colspan="2">Cultura: <i>Arte románico</i></td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Serie: <i>Escultura</i></td> <td colspan="2">Serie: <i>Escultura religiosa N.º</i></td> <td colspan="2">Cat. Mon. N.º</td> </tr> <tr> <td colspan="6">Referencia Tipográfica: <i>Escultura de Huesca</i></td> </tr> <tr> <td colspan="6">Fecha inscripción: _____ EL CONSERVADOR,</td> </tr> </table>					Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL						N.º 236		Objeto		CAPITEL				Materia		PIEDRA ARENISCA				Dimensiones		0'41 x 0'32 x 0'35				Peso		45 Kgs				Conservación		Baja				Negativos						Datos complementarios: <i>Incompleto y tan deteriorado que no se puede precisar el tema.</i>						* ¿Se trata de un capitel de altar? *						Procedencia: <i>Sancti S. Pedro d. Viejo</i>		Forma de Adquisición: <i>Comisión Pro Monumentos</i>				Fecha ingreso: <i>19-12-1918</i>		Registro de Entrada: <i>219</i>		Expediente n.º		CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: <i>Medio S. XII</i>		Cultura: <i>Arte románico</i>				Serie: <i>Escultura</i>		Serie: <i>Escultura religiosa N.º</i>		Cat. Mon. N.º		Referencia Tipográfica: <i>Escultura de Huesca</i>						Fecha inscripción: _____ EL CONSERVADOR,					
Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA		ESCULTURA		INVENTARIO GENERAL																																																																																																	
				N.º 236																																																																																																	
Objeto		CAPITEL																																																																																																			
Materia		PIEDRA ARENISCA																																																																																																			
Dimensiones		0'41 x 0'32 x 0'35																																																																																																			
Peso		45 Kgs																																																																																																			
Conservación		Baja																																																																																																			
Negativos																																																																																																					
Datos complementarios: <i>Incompleto y tan deteriorado que no se puede precisar el tema.</i>																																																																																																					
* ¿Se trata de un capitel de altar? *																																																																																																					
Procedencia: <i>Sancti S. Pedro d. Viejo</i>		Forma de Adquisición: <i>Comisión Pro Monumentos</i>																																																																																																			
Fecha ingreso: <i>19-12-1918</i>		Registro de Entrada: <i>219</i>		Expediente n.º																																																																																																	
CATALOGO SISTEMÁTICO - Edad: <i>Medio S. XII</i>		Cultura: <i>Arte románico</i>																																																																																																			
Serie: <i>Escultura</i>		Serie: <i>Escultura religiosa N.º</i>		Cat. Mon. N.º																																																																																																	
Referencia Tipográfica: <i>Escultura de Huesca</i>																																																																																																					
Fecha inscripción: _____ EL CONSERVADOR,																																																																																																					

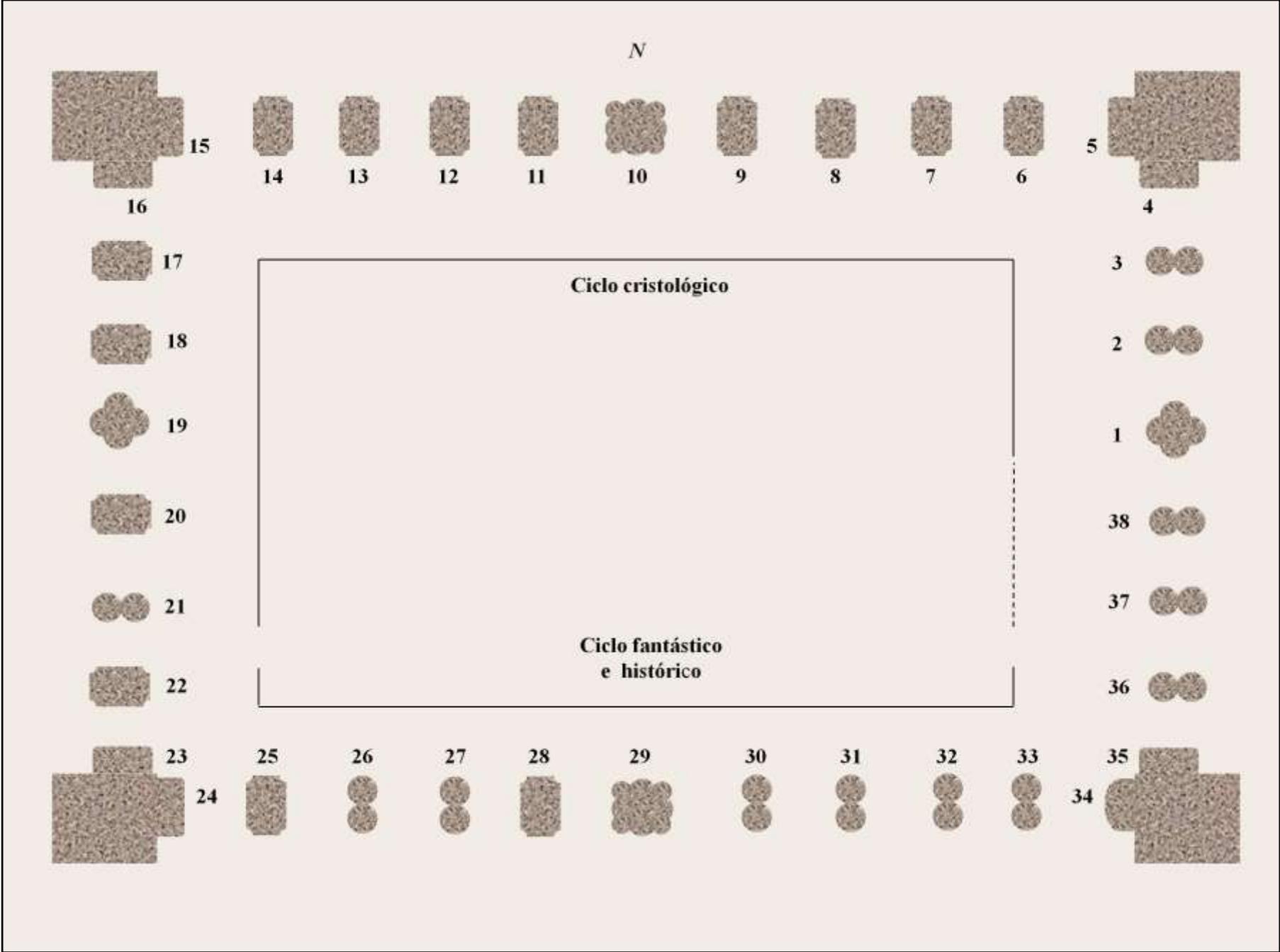
Pieza actual: 38.1.c		Posición actual: 38 Posición medieval: 28		Pieza medieval: 38.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Comitiva y bautismo			Autenticidad: Original		
Material	Piedra				
Localización	Claustro				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller medieval				
Cronología	ca. S. XII-XIII				
Nº Registro:	Nº Ingreso:	Nº Ficha:	Nº Entrada:		
Fecha ingreso			Adquisición:		
Medidas:	Peso:		Conservación: B		
Descripción	O: Figuras portando un carro S: Figuras E: Rey, obispo, bautismo, cruz N: Cordero				
Imágenes					
Documentación					

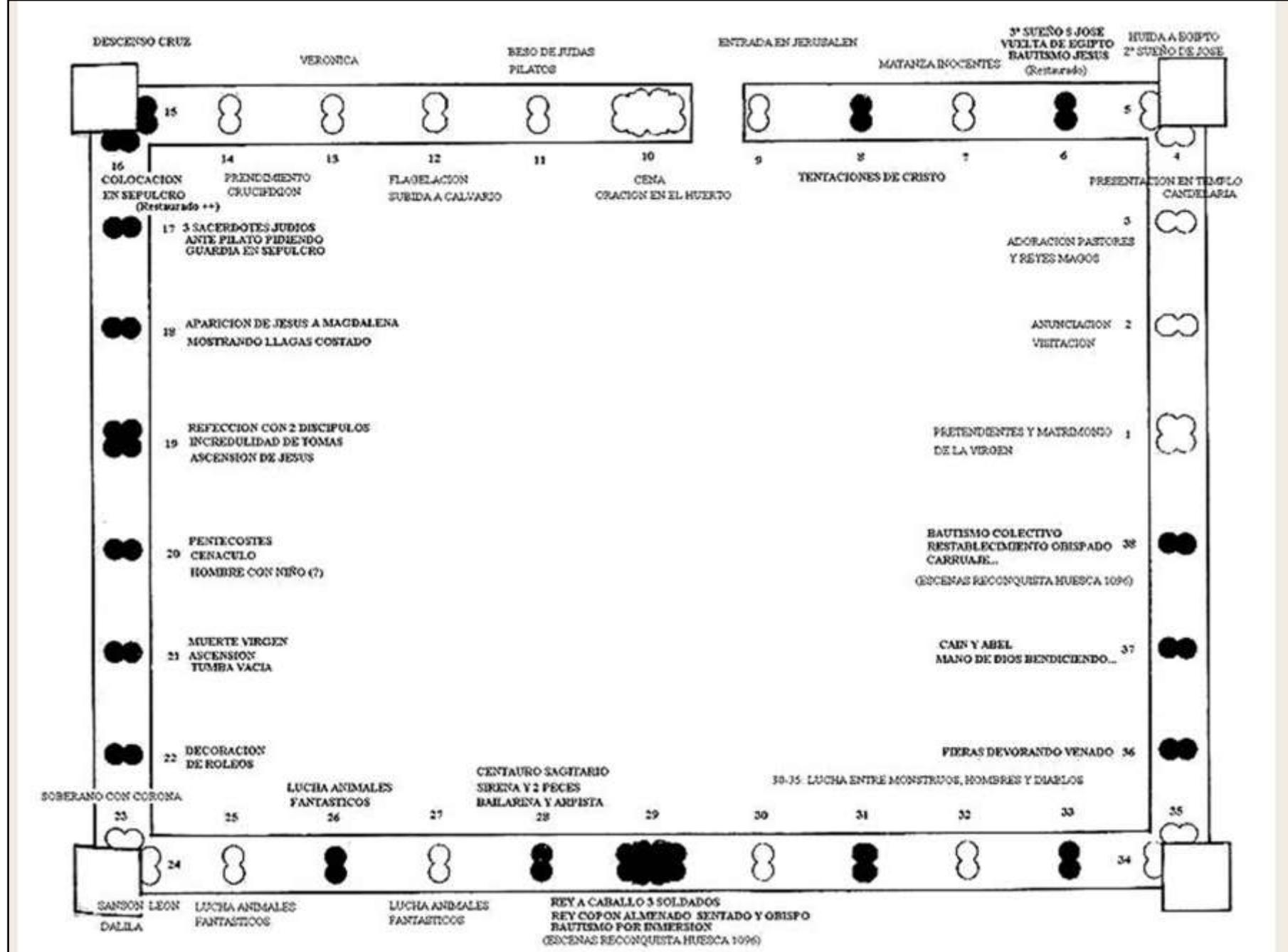
Pieza actual: 38.1.d		Posición actual: Ø Posición medieval: 38		Pieza medieval: 38.1.d Nº Fuste: (Ø)			
Tema: Lucha de hombres y aves			Autenticidad: Original				
Material	Piedra						
Localización	MPH						
SopORTE	Capitel doble						
Procedencia	Taller medieval						
Cronología	ca. S. XII-XIII						
Nº Registro: 446		Nº Ingreso: 221		Nº Ficha: 237			
Nº Entrada: 220							
Fecha ingreso	16-12		Adquisición:				
Medidas: 0,49 x 0,37 x 0,36		Peso: 50 kg		Conservación: M			
Descripción	<p>S: Relieves de aves, parte inferior E: Relieves parte inferior N: Hombre lucha con aves, parte inferior O: Relieves, parte inferior</p>						
Imágenes							
Documentación	<p>Museo Arqueológico Provincial DE HUESCA</p> <p style="text-align: center;">ESCULTURA</p> <p style="text-align: right;">INVENTARIO GENERAL Nº 55X</p> <hr/> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%; border: 1px solid black; height: 50px;"></td> <td style="width: 80%;"> Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>PIEDRA</u> Dimensiones: <u>0,49 x 0,37 x 0,36</u> Peso: <u>50 kilos</u> Conservación: <u>Buena</u> Negativos: _____ </td> </tr> </table> <p>Datos complementarios: <u>Capitel en piedra arenisca reproducción fuste de</u> <u>bocharios parte doble fuste abaco de templo moldura</u></p> <hr/> <p>Procedencia: _____ Forma de Adquisición: _____ Fecha ingreso: <u>16 Diciembre</u> Registro de Entrada: <u>200</u> Expediente n.º: _____</p> <p>CATALOGO SISTEMATICO - Edad: <u>Medio Siglo XII</u> Pop. <u>ca. 1800</u> Cultura: <u>Arte medieval</u> Sección: <u>Escultura</u> Serie: <u>Escultura religiosa N.º</u> Cat. Min. N.º: _____ <small>(Sitios, Estilos, Ciudad, Región)</small></p> <p>Referencia Topográfica: _____ Fecha inscripción: _____ EL CONSERVADOR: _____</p>						Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>PIEDRA</u> Dimensiones: <u>0,49 x 0,37 x 0,36</u> Peso: <u>50 kilos</u> Conservación: <u>Buena</u> Negativos: _____
	Objeto: <u>CAPITEL</u> Materia: <u>PIEDRA</u> Dimensiones: <u>0,49 x 0,37 x 0,36</u> Peso: <u>50 kilos</u> Conservación: <u>Buena</u> Negativos: _____						

Pieza actual: 38.2.d*		Posición actual: Ø Posición medieval: Ø		Pieza medieval: 38.1.d Nº Fuste: (Ø)	
Tema: Lucha de hombres y aves			Autenticidad: Copia		
Material	Fotografía				
Localización	MPH				
SopORTE	Capitel doble				
Procedencia	Taller Bolomburu				
Cronología	ca. 1888				
Nº Registro: Ø		Nº Ingreso: Ø		Nº Ficha: 221	
Nº Entrada: 204					
Fecha ingreso	19-12-1918		Adquisición: Comisión Provincial de Monumentos		
Medidas: 0,45 x 0,35 x 0,35		Peso: 50 kg		Conservación: Desconocida	
Descripción	S: Animal de dos cabezas E: Colas de animales N: Hombre lucha con aves O:				
Imágenes					
Documentación	<div style="text-align: center;"> Museo Arqueológico Provincial DE Misiones </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> ESCULTURA INVENTARIO GENERAL </div> <div style="text-align: right;">Nº 204</div> <hr/> <div style="display: flex;"> <div style="flex: 1;"> </div> <div style="flex: 2;"> <p>Objeto: <u>CAPITEL</u></p> <p>Materia: <u>PIEDRA ARENISCA</u></p> <p>Dimensiones: <u>0'45 x 0'35 x 0'35</u></p> <p>Peso: <u>50 Kgs</u></p> <p>Conservación: <u>Mal</u></p> <p>Negativos: _____</p> </div> </div> <p>Datos complementarios: <i>Representa un tema de lucha de hombres y de aves, que no se aprecia bien por estar muy gastado la piedra.</i></p> <p>Procedencia: <u>San Pedro el Viejo</u> Forma de Adquisición: <u>Comisión Pro. Monumentos</u></p> <p>Fecha ingreso: <u>19-XII-1918</u> Registro de Entrada: <u>304</u> Expediente n.º _____</p> <p>CATALOGO SISTEMATICO - Edad Media Fecha: <u>S. XII</u> Cultura: <u>Arte románico</u></p> <p>Sección: <u>Escultura</u> Serie: <u>Escultura religiosa</u> N.º: _____ Cat. Mus. N.º _____</p> <p>Referencia Tipográfica: <u>Quilmes Arqueología</u></p> <p>Fecha inscripción: <u>15-IX-1944</u> EL CONSERVADOR,</p>				

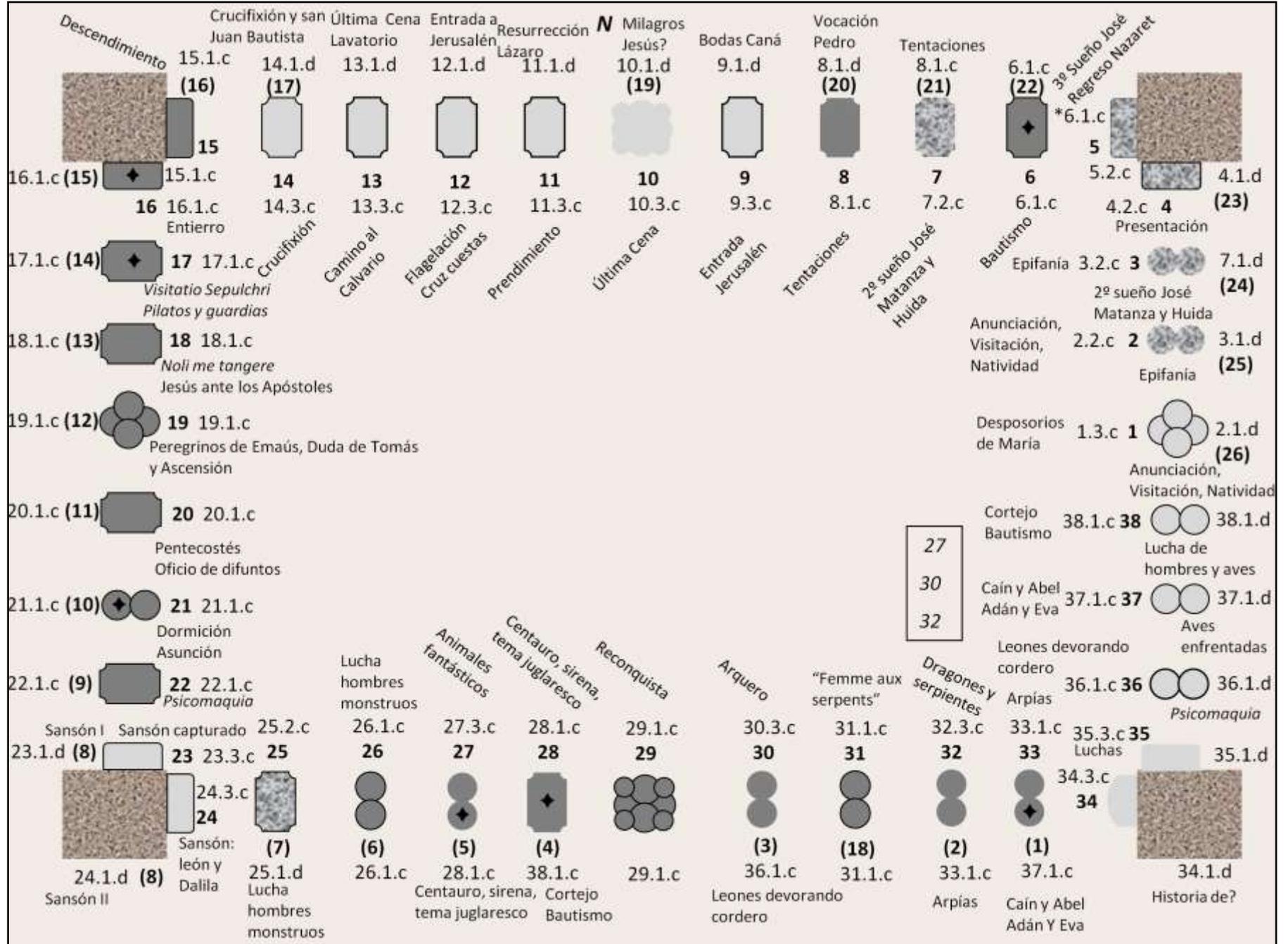


Planta del monasterio, SPV



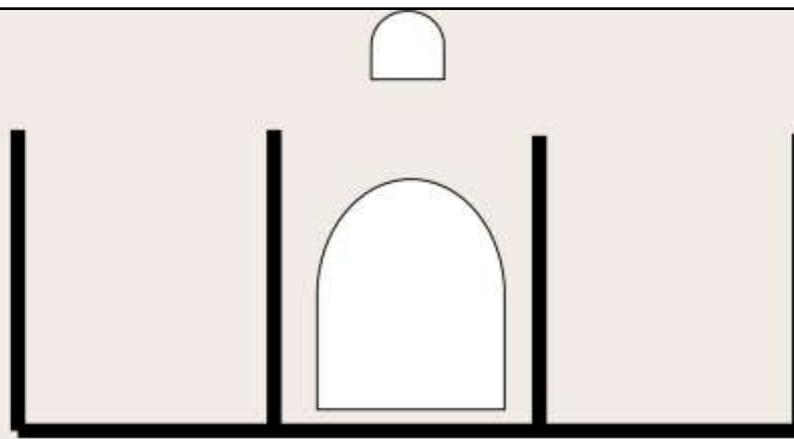


Planta del claustro, SPV, 1971, según A.Canellas

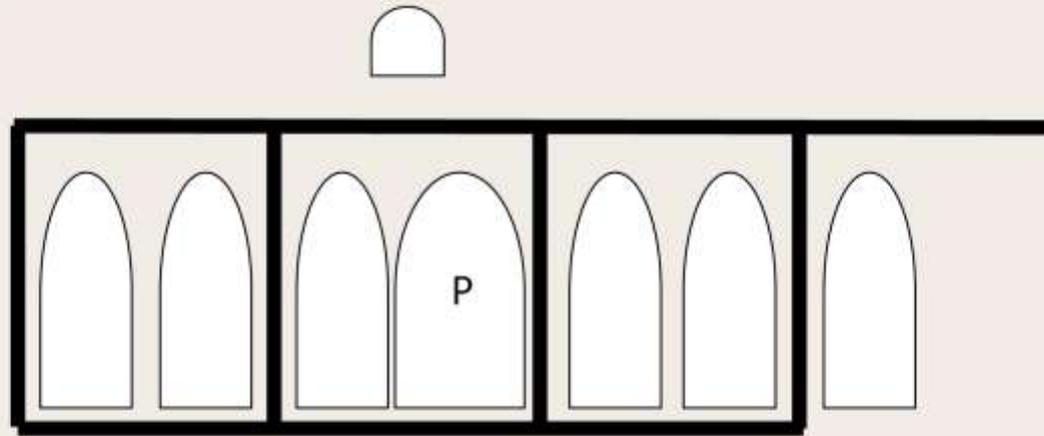


Planta del claustro, SPV, 2009, según M.L. Figueras

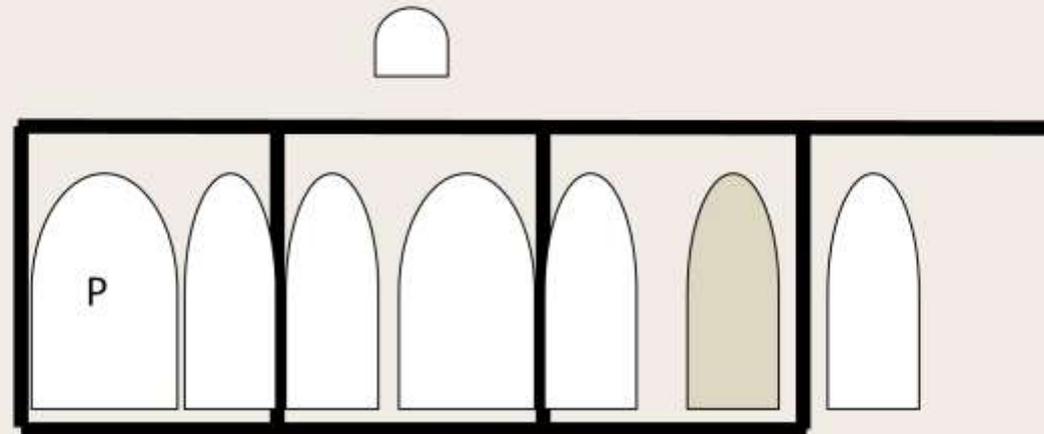
SIGLO XII

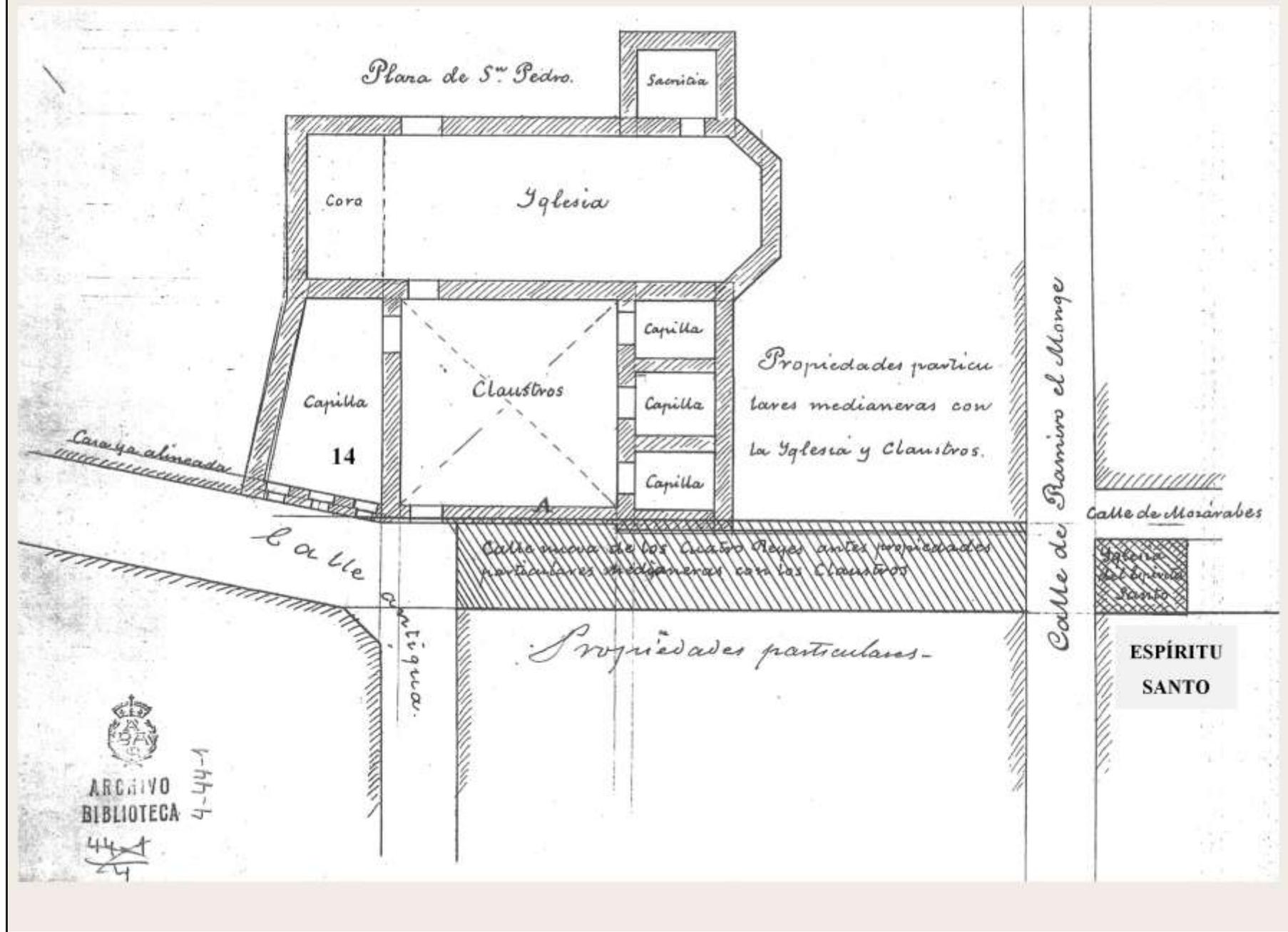


SIGLO XIII



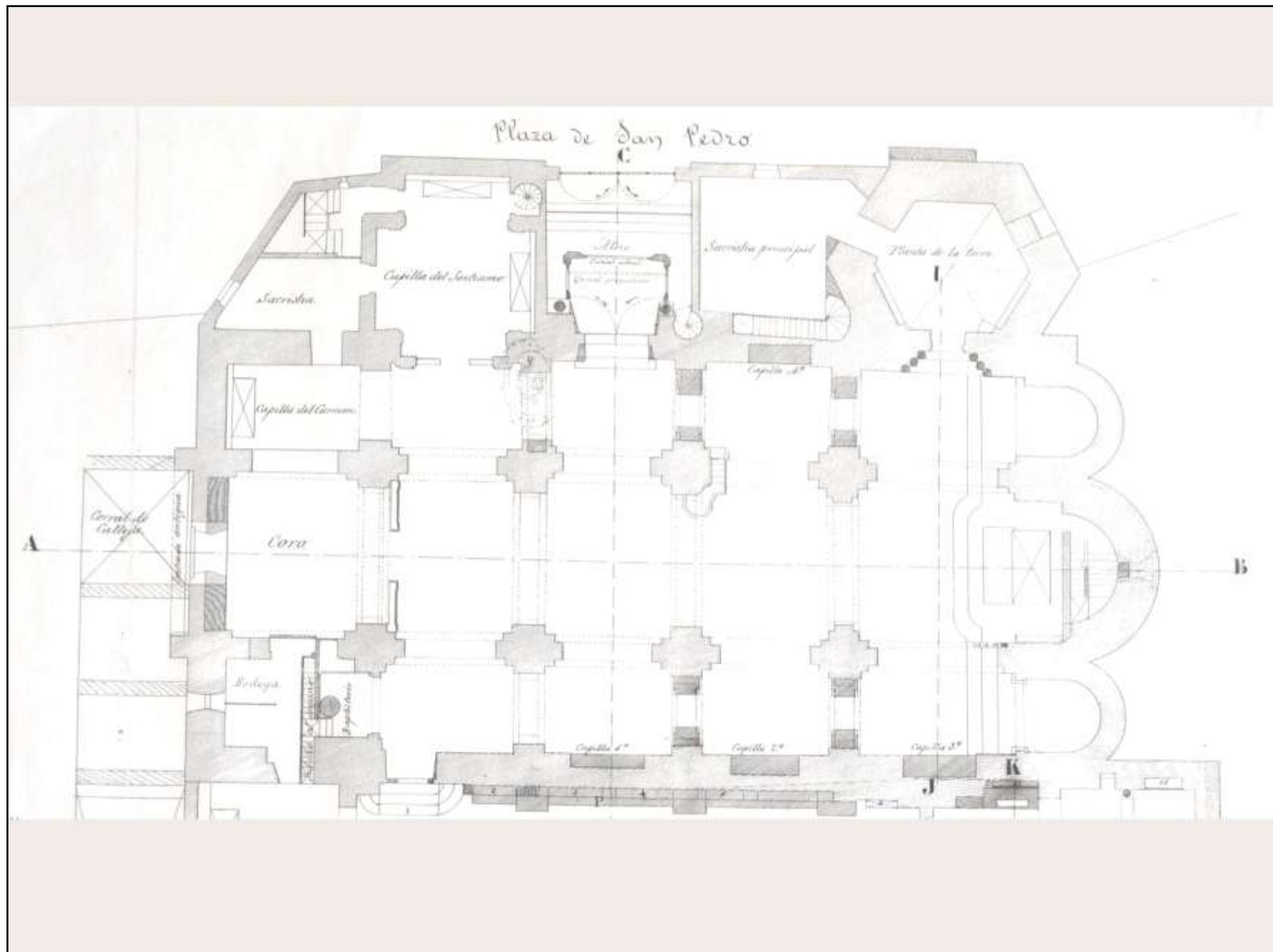
SIGLO XVI



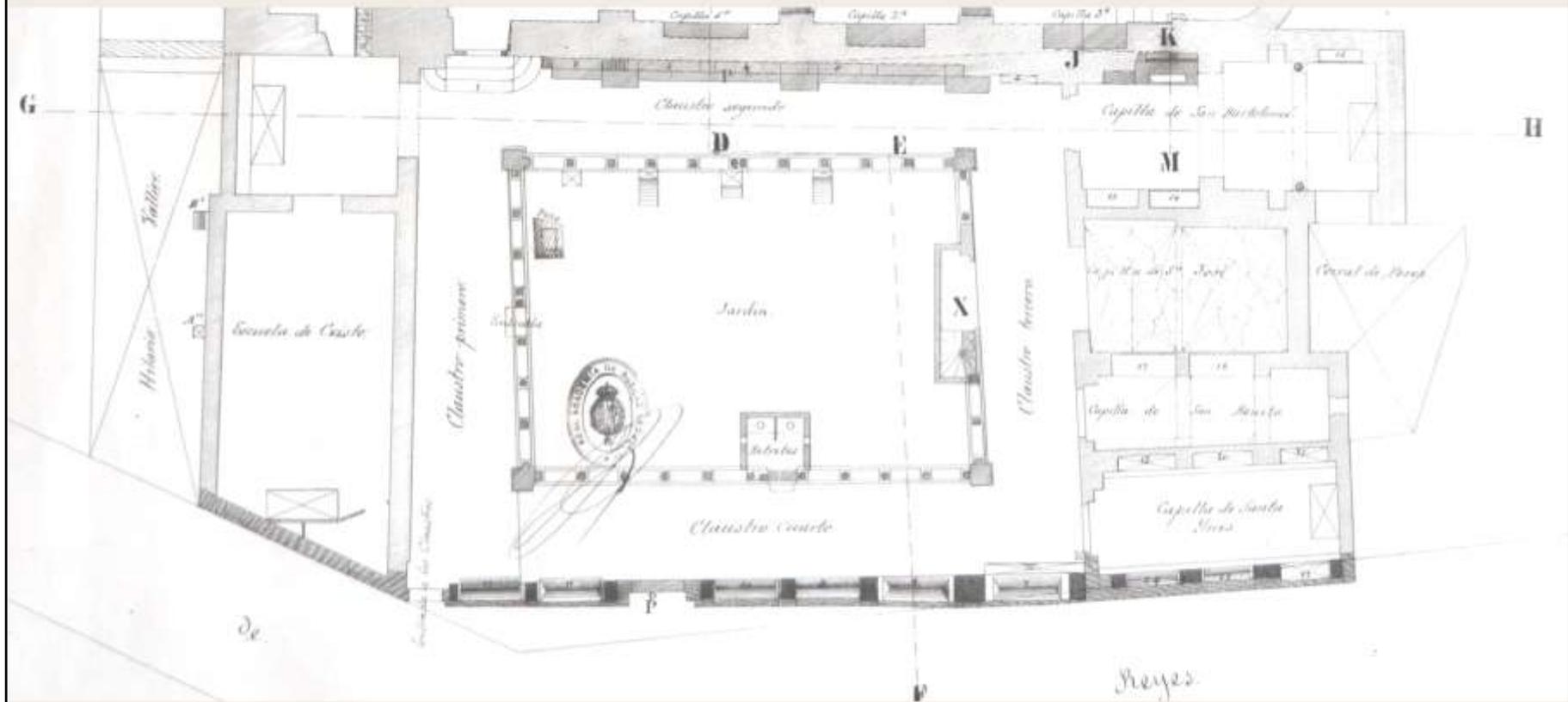


Iglesia del Espíritu Santo

ESPIRITU SANTO



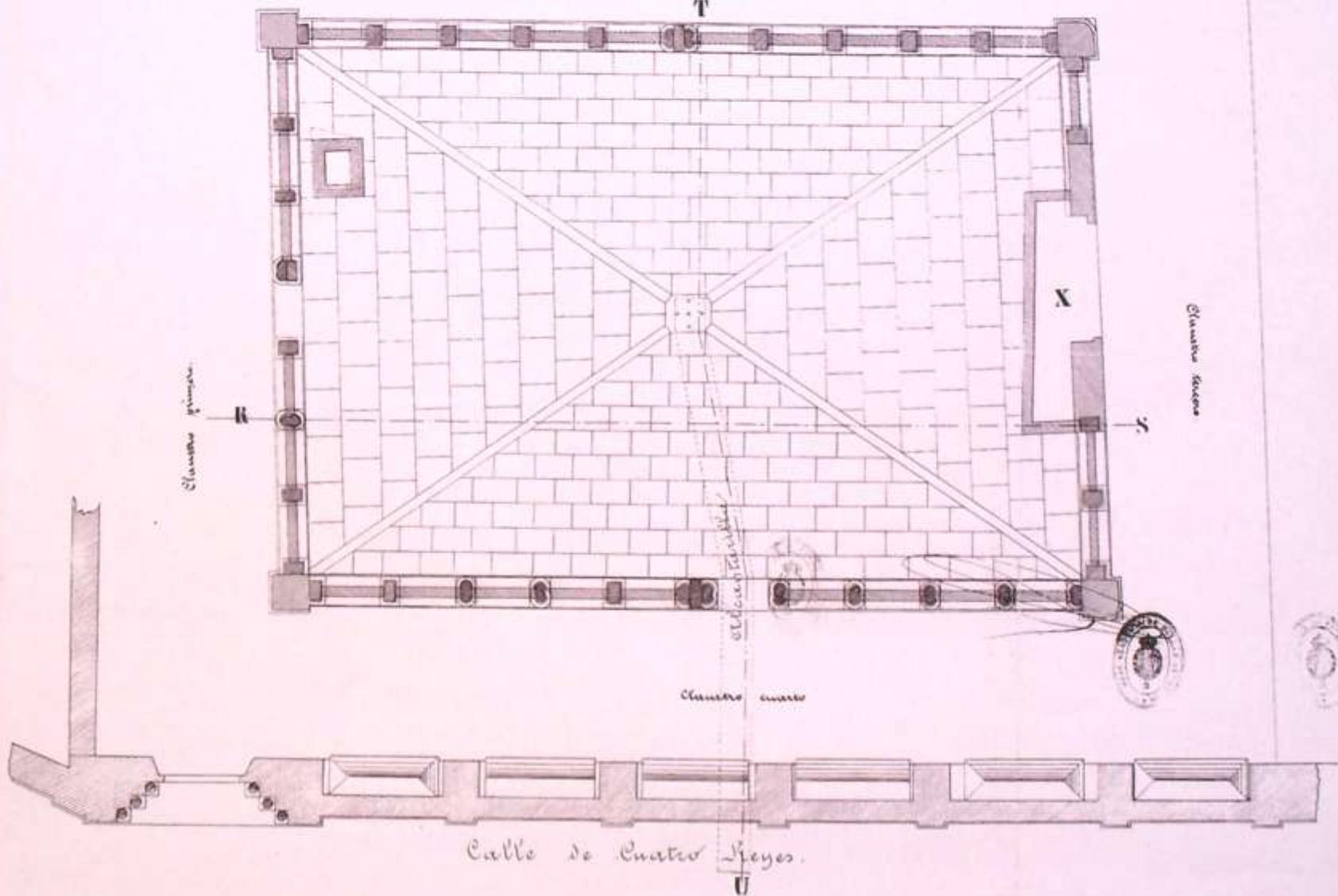
Planta de la iglesia, SPV, 1886 (AGA 3180-59, Hoja nº 1); (dibujo: J. Nicolau)

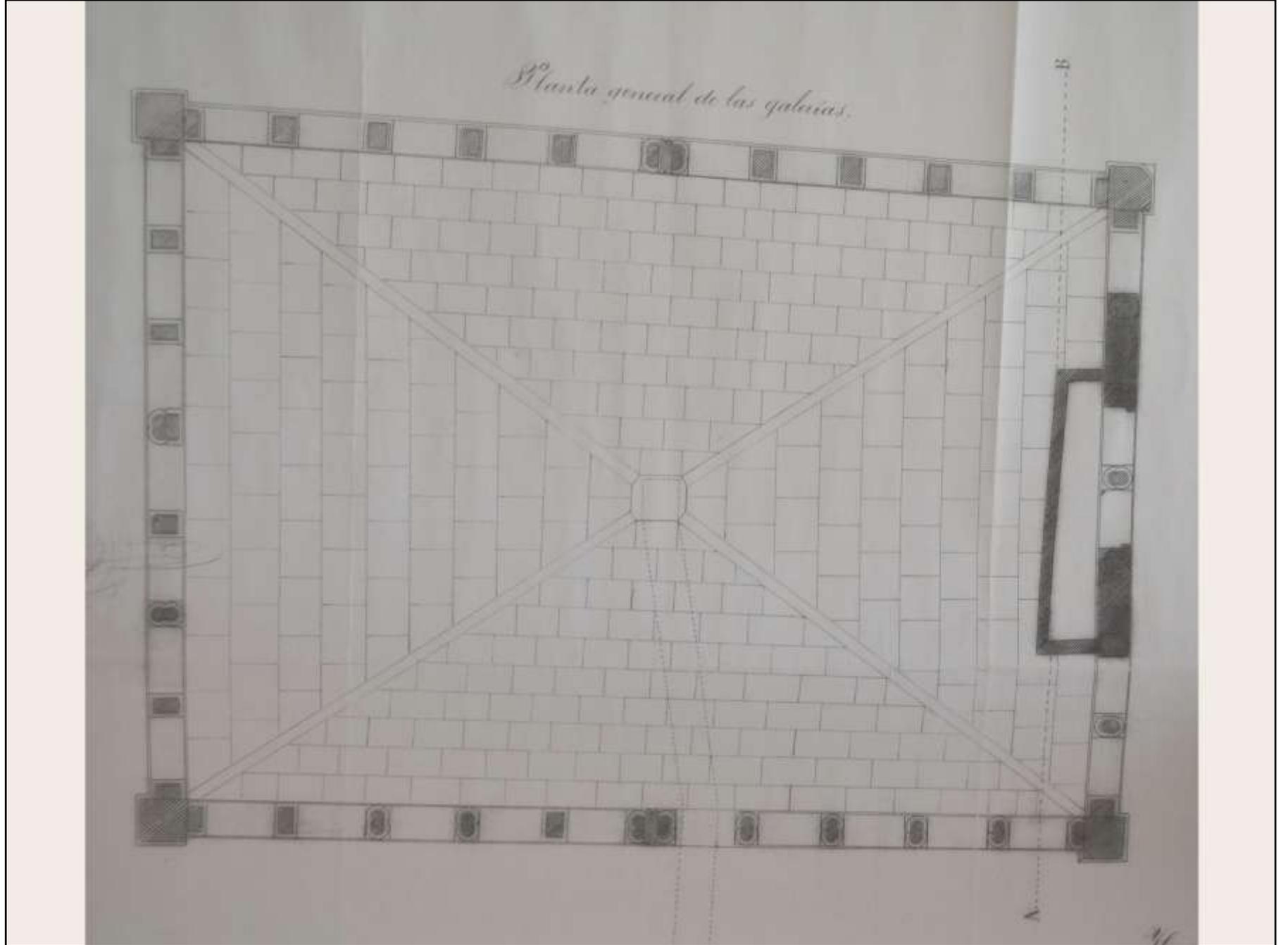


Planta del claustro, SPV, 1886 (AGA 3180-59, Hoja nº 1); (dibujo: J. Nicolau)

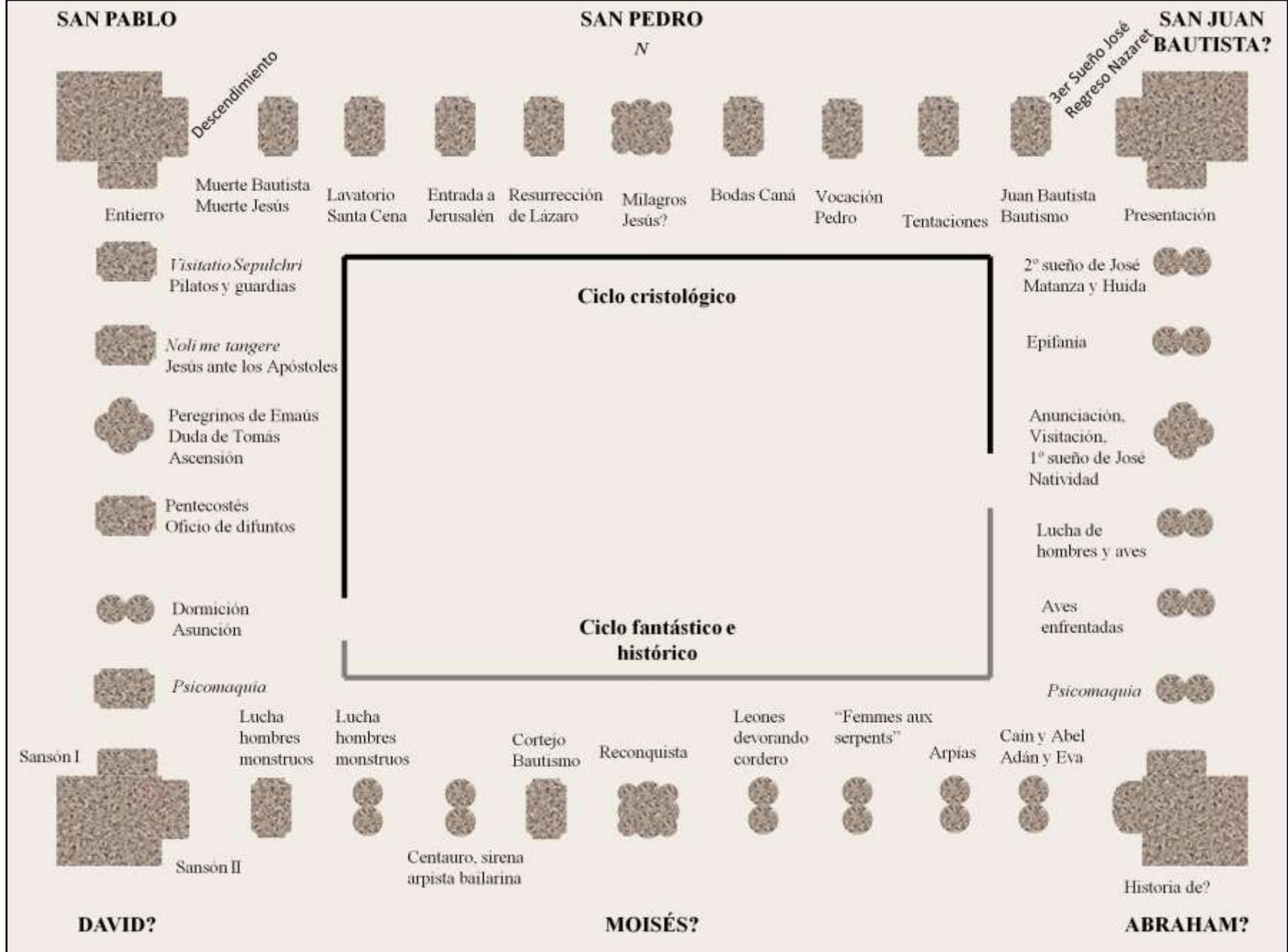
Planta de las galerías y pavimento del Duero.

Escala 1/20.
diámetro segundo





Planta de las arquerías del claustro, SPV, 1888 (AGA 3180-60, Hoja nº 5); (dibujo: P. Bolomburu)



A- 2015			B- SIGLOS XII - XIII		
1 1.3.c	N O S 	S: Santa Ana colocando a la Virgen en una cuna E: Santa Ana presencia el compromiso de María y José N: Desposorios de la Virgen O: Continuación Desposorios de la Virgen	1 2.1.d	N O S 	S: Anunciación E: Visitación N: 1º Sueño de José, Natividad O: San José
2 2.2.c	N O S 	S: Arcángel san Gabriel anuncia a María su concepción E: María visita a santa Isabel N: 1º sueño de José, donde el ángel anuncia la concepción O: (cont.) José en el establo	2 3.1.d	N O S 	S: Cortejo de los Reyes Magos E: Cortejo de los Reyes Magos N: Epifanía O: San José
3 3.2.c	N O S 	S: Dos Reyes Magos E: Pastores adorando N: Niño Jesús con María en el establo O: José. Pastor que acompaña al tercer Rey Mago	3 7.1.d	N O S 	E: 2º sueño de José N: Huida a Egipto O: Matanza de los inocentes S: Matanza de los inocentes
4 4.2.c	O S 	E: Relieve de un altar enmarcado por un arco S: Presentación de Jesús a los sacerdotes O: Mujeres con candelas	4 4.1.d	O S 	E: Altar S: Presentación de Jesús a los sacerdotes O: Mujeres con candelas
5 5.2.c	N O 	S: 2º sueño de José O: Huida / Regreso a Egipto / Nazaret N: Construcción que representaría una ciudad	5 6.1.c*	N O 	S: 2º sueño de José O: Regreso a Nazaret N: Construcción que representaría una ciudad
6 6.1.c	O S E 	E: 3º sueño de José . Bautismo de Cristo N: Construcción que representaría una ciudad O: Regreso a Nazaret de José, María y el Niño S: Sirviente que guía al asno	6 6.1.c	O S 	E: S: O: Bautismo N:

7 7.2.c	O S E  N	E: 2º sueño de José. Soldados N: Matanza de los inocentes O: Matanza de los inocentes S: Matanza de los inocentes	7 8.1.c	O S E  N	E: 1ª tentación de Cristo, conversión de piedras en panes S: 2ª tentación, el diablo le propone que se lance O: 3ª tentación, el diablo le promete todos los reinos N: Ángeles traen alimentos a Cristo
8 8.1.c	O S E  N	E: 1ª tentación de Cristo, conversión de piedras en panes S: 2ª tentación, el diablo le propone que se lance O: 3ª tentación, el diablo le promete todos los reinos N: Ángeles traen alimentos a Cristo	8 8.1.d	O S E  N	E: Vocación de Pedro S: cont. O: <i>Traditio legis</i> N: cont.
9 9.3.c	O S E  N	E: Entrada de Jesús a Jerusalén N: Figuras en los árboles O: Cortejo de figuras, un personaje portando una cruz S: Construcción	9 9.1.d	O S E  N	E: Petición de María a Jesús S: cont. O: Milagro del agua en vino en las Bodas de Caná N: cont.
10 10.3.c	O S E  N	E: Última Cena N: Construcción O: Oración en el Huerto S: Construcción	10 10.1.d	O S E	E: Milagros de Cristo? S: O: N:
11 11.3.c	O S E  N	E: Beso de Judas N: Prendimiento O: Vegetación S: Pilatos se lava las manos	11 11.1.d	O S E  N	E: Marta le suplica a Jesús que resucite a Lázaro S: De dirigen a la tumba de Lázaro O: Desentierran a Lázaro N: Lázaro vuelto a la vida
12 12.3.c	O S E  N	E: Flagelación N: Corona de espinas O: Jesús con la Cruz a cuestas S: Figuras	12 12.1.d	O S E  N	E: Tres figuras, una porta cruz S: Construcción O: Entrada a Jerusalén N: Árbol con personas

13 13.3.c	O S E  N	E: Verónica N: Soldados O: Jesús cae con la Cruz a cuestras S: Soldados con una escalera	13 13.1.d	O S E  N	E: Lavatorio S: cont. O: Última Cena N: cont.
14 14.3.c	O S E  N	E: Desvisten a Jesús N: Soldados O: Crucifixión S: Inicio de la repartición de las vestiduras de Jesús	14 14.1.d	O S E  N	E: Caída con la Cruz a cuestras o Prendimiento? S: San Juan Bautista en prisión O: Crucifixión N: Figuras
15 15.1.c	S E  N	N: Figuras E: Descendimiento S: José de Arimatea ante Pilatos	15 15.1.c	S E  N	N: Figuras E: Descendimiento S: José de Arimatea ante Pilatos
16 16.1.c	N S  E	E: Cortejo de figuras S: Entierro de Cristo O: Cortejo de figuras	16 16.1.c	N S  E	E: Cortejo de figuras S: Entierro de Cristo O: Cortejo de figuras
17 17.1.c	S E N  O	N: <i>Visitatio Sepulchri</i> O: Cinco figuras armadas junto a la tumba de Jesús S: Sacerdotes piden a Pilatos que coloque guardia E: Ángel y soldados dormidos	17 17.1.c	S E  N O	N: Sacerdotes piden a Pilatos que coloque guardia E: Cinco figuras armadas junto a la tumba de Jesús S: <i>Visitatio Sepulchri</i> O: Ángel y soldados dormidos
18 18.1.c	S E N  O	N: Jesús se aparece a los apóstoles enseñándoles heridas O: Jesús envía a los Apóstoles a perdonar los pecados S: <i>Nolli me tangere</i> ; Magdalena anuncia Resurrección E: a Pedro y Apóstoles	18 18.1.c	S E  N O	N: <i>Nolli me tangere</i> ; Magdalena anuncia Resurrección E: a Pedro y Apóstoles S: Jesús se aparece a los apóstoles enseñándoles heridas O: Jesús envía a los Apóstoles a perdonar los pecados
19 19.1.c	S E N  O	N: Ascensión O: Ascensión S: Cena de Emaús E: Duda de Tomás	19 19.1.c	S E N  O	N: Cena de Emaús O: Duda de Tomás S: Ascensión E: Ascensión

20 20.1.c	S E N  O	N: Pentecostés O: Tres figuras ante un altar S: Pentecostés E: Pentecostés	20 20.1.c	S E  N O	N: Pentecostés E: Pentecostés S: Pentecostés O: Tres figuras ante un altar
21 21.1.c	S E N  O	N: Cortejo de figuras O: Asunción S: Cortejo de figuras E: Sepulcro abierto	21 21.1.c	S E  O N	O: Sepulcro abierto (Dormición) N: Cortejo de figuras E: Cortejo de figuras S: Asunción
22 22.1.c	S E N  O	N: Ramas abundantes, figuras en los ángulos O: Ramas abundantes, figuras en los ángulos S: Ramas abundantes, figuras en los ángulos E: Ramas abundantes, figuras en los ángulos	22 22.1.c	S E N  O	N: Ramas abundantes, figuras en los ángulos O: Ramas abundantes, figuras en los ángulos S: Ramas abundantes, figuras en los ángulos E: Ramas abundantes, figuras en los ángulos
23 23.3.c	E  N O	E: Sansón y Dalila N: Hombre sentado O: Sansón es capturado	23 23.1.d	E  N O	N: Ciudadanos de Gaza reunidos O: Sansón arranca las puertas de Gaza E: Dalila corta los cabellos de Sansón?
24 24.2.c	S E  N	N: Sansón lucha contra el león E: S: Dalila le corta el cabello a Sansón	24 24.1.d	S E  N	N: Sansón y el león E: La primera mujer de Sansón y el acertijo S: Soldados
25 25.2.c	E N O  S	S: cont. O: Hombre, hierro y oso N: cont. E: Hombre luchando con grifos	25 25.1.d	E N O  S	S: cont. O: Hombre, hierro y oso N: cont. E: Hombre luchando con grifos
26 25.1.c	E N  O S	O: Hombres y dragones N: cont. E: Hombres desquijarando monstruos S: cont.	26 26.1.c	E N  O S	O: Hombres y dragones N: cont. E: Hombres desquijarando monstruos S: cont.

<p>27 27.3.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: cont. O: Hombres y bestias N: cont. E: Centauro</p>	<p>27 28.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Centauro y sirena O: cont. N: Bailarina y arpista E: cont.</p>
<p>28 28.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: cont. O: Bailarina y arpista N: cont. E: Centauro y sirena</p>	<p>28 38.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Figuras portando un carro O: Animal N: Obispo, bautismo, cruz E: Figuras</p>
<p>29 29.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Rey recibiendo objetos, cont. bautismo O: Personajes y lecho N: Personajes y construcción E: Cortejo con rey</p>	<p>29 29.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Personajes y construcción O: Cortejo con rey N: Rey recibiendo objetos, cont. bautismo E: Personajes y lecho</p>
<p>30 30.3.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Arquero y luchas O: cont. N: Hombre abrazando a una mujer E: cont.</p>	<p>30 36.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>O: León despedazando a un cordero N: cont. E: León despedazando a un cordero S: cont.</p>
<p>31 31.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Femmes aux serpents O: Monstruo N: Femmes aux serpents E: Monstruo</p>	<p>31 31.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Femmes aux serpents O: Monstruo N: Femmes aux serpents E: Monstruo</p>
<p>32 32.3.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>S: Serpientes O: Dragones N: Serpientes E: Dragones</p>	<p>32 33.1.c</p>	<p>E N O  S</p>	<p>O: Arpías N: cont. E: Arpías S: cont.</p>

<p>33 33.1.c</p>	<p>E N S  O</p>	<p>O: Arpías N: cont. E: Arpías S: cont.</p>	<p>33 37.1.c</p>	<p>E N S O </p>	<p>O: Donación de Abel y Caín S: Asesinato de Abel E: Caín reprendido y arrepentido N: Adán y Eva apenados</p>
<p>34 34.3.c</p>	<p>N S O </p>	<p>S: Hombre y monstruo O: Animales alados N: Mujer y hombre atacados por un monstruo</p>	<p>34 34.1.d</p>	<p>N S O </p>	<p>S: O: N:</p>
<p>35 35.3.c</p>	<p>E O N </p>	<p>O: Animal alado N: Hombre mata a un animal alado S: Hombre consuela a una mujer, detrás un animal alado</p>	<p>35 35.1.d</p>	<p>E O N </p>	<p>O: N: S:</p>
<p>36 36.1.c</p>	<p>N E O S </p>	<p>S: León despedazando a un cordero E: cont. N: León despedazando a un cordero O: cont.</p>	<p>36 36.1.d</p>	<p>N E O S </p>	<p>S: Relieves E: Cabecita en un ángulo N: Relieves O: Relieves en enjambre</p>
<p>37 37.1.c</p>	<p>N E O S </p>	<p>S: Donación de Abel y Caín E: Asesinato de Abel N: Caín reprendido y arrepentido O: Adán y Eva apenados</p>	<p>37 37.1.d</p>	<p>N E O S </p>	<p>S: Relieves de aves enfrentadas E: cont. N: Relieves de aves enfrentadas O: cont.</p>
<p>38 38.1.c</p>	<p>N E O  S</p>	<p>S: Figuras portando un carro O: Animal N: Obispo, bautismo, cruz E: Figuras</p>	<p>38 38.1.d</p>	<p>N E O S </p>	<p>S: Hombre en lucha con aves, parte inferior E: cont. N: Relieves de ave, parte inferior O: cont.</p>