

Monasterio nuevo La resurrección de la ruina

Natalia JUAN GARCÍA¹

...the doors of their sleeping-rooms stand half open as though they had only just left

Huntington, 1898: 214

El 17 de agosto de 1835, los últimos monjes que habitaban el monasterio barroco cerraron las ventanas de su celda (aunque, al parecer, dejaron entreabiertas las puertas) y contemplaron, por última vez, el magnífico paisaje con el que cada mañana se despertaban antes de ir a maitines. En ese momento muy difícilmente podían llegar a imaginar que la que había sido su morada durante casi siglo y medio se iba a convertir en el objetivo de numerosos fotógrafos. Tanto profesionales como aficionados retrataron el monumento y los excepcionales parajes que lo circundan. Estas fotografías captan ahora toda nuestra atención plasmando las distintas desventuras por las que pasó el edificio y poniendo de manifiesto el rápido deterioro que sufrió desde que fue desamortizado. Así lo evidencian las imágenes que se incluyeron en los más de veinte proyectos de restauración que se idearon para tratar de evitar la ruina de este conjunto. A estas hay que sumar las joyas en papel o vidrio localizadas en los más recónditos cajones de quienes quisieron retratarse en este monumento.

Los primeros testimonios gráficos de este enclave quedan recogidos en el texto —de esta misma publicación— que firma José María Lanzarote cuando hace alusión, entre otros, a Valentín Carderera, quien acudió en 1840 y realizó sus evocadoras acuarelas (Lanzarote y Arana, 2013: 255-278). O el perfecto tandem formado en 1844 por José María Quadrado y el dibujante Francisco Javier Parcerisa con sus famosas litografías, incluida una vista del monasterio barroco (v. p. 33) con tres árboles inventados —una licencia artística— y estratégicamente colocados en una perspectiva que tapa la decoración de la fachada, posiblemente para ahorrarse el tener que dibujar la enrevesada iconografía de las tres portadas de piedra (Quadrado, 1974: 194).

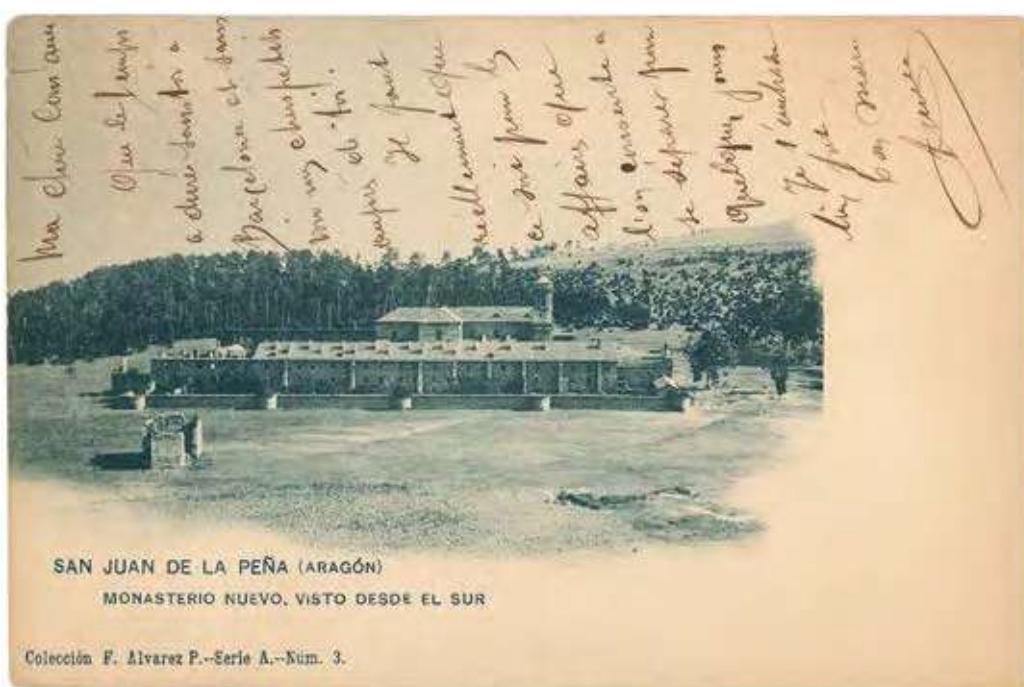
A estos nombres hay que añadir muchos otros viajeros que tenemos consignados, pero lamentablemente, no dejaron testimonio gráfico de sus visitas, aunque los comentarios de lo que vieron son realmente interesantes. Este es el caso de Gustave D'Alaux. Un francés que reconoció abiertamente que no pensaba visitar el monasterio y que lo único que atrapaba su interés era la montaña, pero debido a la insistencia de un monje exclaustrado que conoció en Jaca, acabó por decidirse a subir

¹ Profesora titular de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.

a verlo. Tras un ascenso de más de tres horas y gracias a los servicios de un buen conocedor de la zona llamado Esteban vio que «en el centro de un inmenso prado se encuentra el monasterio nuevo. El edificio blanqueado, agrandado por efecto de la distancia, tiene cierto carácter monumental (...) Un bello refectorio, pasillos anchos, celdas guarneidas con habilidad tanto del frío como del calor, sin escamotear por ello el espacio —único confort de la vida monacal— una amplia capilla sin carácter arquitectónico notable de no ser el de la desnudez de sus muros... poco más se puede mencionar del convento nuevo de San Juan de la Peña. Convento que además es una restauración de sí mismo realizada en 1816. El primero, destruido durante la Guerra de la Independencia, tras haber tardado cuarenta años en ser edificado, parece que era uno de los más representativos ejemplos de la arquitectura del siglo XVIII» (Giménez, 1985: 41-42). En efecto, la restauración del monasterio barroco fue una constante en el tiempo, aun incluso cuando no se había acabado de construir. Su recurrente recuperación es una idea que está imbricada en la propia historia del edificio.

El monasterio como imagen postal

De todos los viajeros que fueron a San Juan de la Peña tras su desamortización, nos quedamos con las palabras y con las imágenes incluidas por el neoyorquino Archer Milton Huntington en su cuaderno de viaje por el norte de España en el año 1897. Al enclave pinatense llegó en los primeros días de octubre y, al parecer, estaba tan ansioso por verlo —como refiere la expresión inglesa, tan pronto como sea posible— que aquel día no pudo ni tomar el desayuno. Del monasterio barroco, el «so called



Colección Félix Álvarez Puyol. Tarjeta postal 9 x 14 cm. Fototipia con tinta azul. Fotografía incluida en álbum fechado en 1891. Fototeca de la DPH. Colección postales. *Monasterio nuevo, visto desde el sur.*

La fotografía que ilustra la postal con texto manuscrito fue tomada por el padre escolapio y profesor de Física en las Escuelas Pías de Jaca, Félix Álvarez, que hizo un reportaje sobre San Juan de la Peña y lo incluyó en un álbum. (v. p. 43). También fue utilizada por Huntington para ilustrar la página 204 de su libro.

New Convent» (Huntington, 1898: 203) le impresionó que era lo suficientemente antiguo para estar en ruinas, que estaba desierto y que una familia de guardeses con sus ruidosos perros velaba por su integridad. Amén de los fuertes ladridos, lo que debió impactar al fundador de la *Hispanic Society of America* fue la cita elegida precisamente para encabezar este texto, esto es, ver que las puertas de las celdas estaban entreabiertas, como si los monjes acabaran de marcharse.

Esta fotografía del monasterio nuevo, publicada por Félix Álvarez Puyol en 1891, se incluyó en *A Notebook in Northern Spain* de Archer Milton Huntington publicado en 1898. La particularidad de esta imagen es que en la página 204 de su libro aparece sin la grafía manuscrita pero esta ausencia es justo lo que nos interesa destacar aquí, por eso precisamente la hemos seleccionado. Para incidir en la importancia de un monumento que, desde muy pronto, fue objeto de postales de la época (Juan, 2008, vol. 2: 1213-1220). Las visitas a monumentos emblemáticos de la geografía española fue una costumbre muy practicada desde finales siglo XVIII, todo el siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, especialmente por intelectuales románticos y eruditos. Los viajes se preparaban, se vivían e incluso se recordaban al escribir anotaciones y sobre todo al observar las fotografías que se habían realizado durante el recorrido. Los lugares que recibían un mayor número de visitas eran aquellos que atraían especialmente por su interés debido a su valor cultural, histórico, artístico y/o paisajístico. San Juan de la Peña albergaba todos estos atributos, por ello, se convirtió en un lugar icónico para los viajeros que adquirían un *souvenir* en forma de postal que enseguida comenzaron a comercializarse (Juan, 2017: 1481-1503). De hecho, el receptor de esta era casualmente francés, pues es el idioma en que están escritas las líneas del turista que lo visitó y al contemplar el monasterio se acordó de «ma cher» despidiéndose con un cariñoso «je t'embrasse bien fort». La perspectiva desde la que fue realizada permite contemplar una vista general desde el lado Sur con la ermita de San Indalecio en el centro de la pradera que le da nombre y la fábrica de las celdas todavía en pie.

El imparable deterioro

Una vez que los monjes dejaron de habitar el edificio barroco —erigido a raíz de que en 1675 el cenobio medieval sufriese un incendio que lo convirtió en inhabitable para siempre— sus muros de ladrillo y tejados de teja se empezaron a degradar a una velocidad vertiginosa. El rápido deterioro del inmueble se vio favorecido tanto por las duras condiciones climatológicas del emplazamiento como por el material con el que había sido levantado, que si bien permitió una construcción tan rápida como necesitaba la comunidad benedictina provocó que se degradase con las primeras heladas sin cuidados.

De manera paralela, todo el patrimonio mueble que ornamentaba su interior empezó a disgregarse (Juan, 2005b: 347-367). La principal producción artística se localizaba en la iglesia que, en pleno apogeo barroco, llegó a alcanzar «mucho lustre y mayor esplendor deste Real Monasterio»². De ello dan buena cuenta los diferentes

² Biblioteca Pública de Huesca (B.P.H.), *Libro Actas de Gestis* 1681-1721, fol. 141.



Francesc Parés i Bartra.
1915. Placa de vidrio.
6 x 13 centímetros.
Colección Coarasa
Barbey.

Fotografía del retablo
de San Antonio del
monasterio barroco
de San Juan de la Peña.
El propio fotógrafo
anotó en la placa
la leyenda «S. Juan
de la Peña. Retablo
de S. Antonio».

informes, listados e inventarios de la Comisión Provincial de Monumentos que recogen la larga nómina de «alajas, jocalías, ornamentos y demás efectos de la iglesia»³ de los cuales se despojó a partir de la desamortización. Los objetos consagrados al culto pertenecientes a las casas exclaustradas fueron distribuidos entre las parroquias más necesitadas, mientras que otros fueron enviados a museos, archivos y bibliotecas. Algunos fueron vendidos en subastas públicas para extinguir las deudas contraídas por el Gobierno con arreglo a las leyes que en ese momento se estaban redactando. El obispado de Jaca, como integrante de la Comisión de Amortización, debía hacerse cargo de todas las pertenencias de los monasterios de su diócesis, entre los que se hallaba las de San Juan de la Peña, de ahí que buena parte de la documentación que generó este proceso se conserve en su archivo y cuyo estudio nos permite conocer qué pinturas, retablos y demás elementos poseía⁴. Es posible que durante todo el proceso de desamortización la incertidumbre que tenían tanto los monjes como algunos de los comisionados, la rapidez incontrolada en las actuaciones y el clima de tensión sumado al hecho de tener una menor organización de la deseada y un cierto secretismo en las operaciones hiciera que parte del patrimonio artístico pinatense comenzara a desaparecer, ya incluso en este mismo momento. Las piezas artísticas que se especificaban en estos inventarios se encuentran hoy en día dispersas en diferentes puntos de la geografía aragonesa, tal y como expuse en mi tesis doctoral en 2009 —todavía inédita—. Sin embargo, también llegué a la conclusión de que muchas otras piezas de valor se encuentran actualmente desaparecidas por lo que el hallazgo de este tipo de joyas gráficas (como la fotografía también inédita de Parés i Bartra, arriba) permite poder situar en el tiempo la pérdida patrimonial de las diferentes capillas de la iglesia y las distintas dependencias monásticas. El paradero de este lienzo en la actualidad es desconocido, pero confiamos en que si ha aparecido la fotografía pueda, algún día, salir a la luz la pintura.

³ Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.M.), Sección Clero, Legajo n.º 2425, documento del 1 de noviembre de 1820.

⁴ Archivo Diocesano de Jaca (A.D.J.), San Juan de la Peña, Caja 163, exp. n.º 156, n.º 3, ff. 2 r-2v.

La diáspora de retablos y pinturas

De esta situación daba cuenta la revista zaragozana *El Pilar* al señalar en 1900 que en la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña «a lo largo de las naves laterales hay muchas capillas casi todas desalhajadas o con retablos de mala pintura y peor escultura las pocas que los conservan» (La Sala, 1900: 5). En efecto, en los primeros años del siglo XX aún quedaban algunos retablos y determinadas pinturas en el interior que, en algunos casos, no eran los originales sino los que encargaron los monjes después de la guerra de la Independencia. De hecho, Alfonso XIII pudo verlos cuando estuvo de visita en 1903. Los comentaristas que redactaron la crónica de este viaje real —fotografiado por Manuel Asenjo— se refieren sin tapujos a que iglesia «de los fines del siglo XVII tiene poco que admirar desde el punto de vista artístico como obra de una época de decadencia para la arquitectura. Lo más notable de la iglesia, única parte del edificio que no amenaza ruina, son las joyas que encierra y que fueron enseñadas al rey y a sus acompañantes» (*Por esos mundos*, 1903: 206).

Así, el monarca pudo contemplar posiblemente en mejor estado de conservación y con sus propios ojos la pintura que se reproduce en la página anterior realizada por Francesc Xavier Parés i Bartra (1875-1955) médico, viajero, escritor, fotógrafo y miembro del Centre Excursionista de Catalunya (CEC) quien, en una de sus excursiones por el Pirineo aragonés en 1915 tomó numerosas fotografías de San Juan de la Peña. Estas placas de vidrio estereoscópicas se conservan hoy día en un archivo particular (Colección Coarasa Barbey⁵) y con apenas 6x13 centímetros contienen una información reveladora. Sobre el cristal escribió directamente Parés i Bartra con tinta azul 'S. Juan de la Peña. Retablo de S. Antonio' pues «l seu hàbit de treball podria assimilar-se a un fotògraf professional doncs Parés fou una persona profundament organitzada i detallista i, viatjava, a més de amb tot l'arsenal fotogràfic, amb llibretes on apuntava i inventariava les visites efectuades així com el temps destinat a cada lloc. Això demostra, tanmateix, la voluntat per tenir classificat el material a la vegada que es fa» (Marzo, 2017: 7).

Estas excepcionales placas nos muestran una de las pinturas del monasterio que tiene el interés añadido de estar encastrada en el muro y rodearse por un trampantojo de retablo fingido. Se trata del retablo de San Antonio, el cual no estaba en la iglesia, sino en otra dependencia del conjunto monástico. Presenta cierta calidad artística a partir de una composición ambiciosa, lo que denota que fue realizada por un pintor de oficio. Su iconografía permite determinar que se trata claramente de la escena de la Virgen entregando al Niño Jesús a San Antonio de Padua, quien habría tenido esta visión durante un viaje a Francia. Un tema tardío, copiado del *Liber Miraculorum*, que es uno de los favoritos de la pintura barroca de la Contrarreforma, especialmente de la escuela española a la que pertenece esta pintura. En la composición aparece

⁵ Agradezco al propietario de esta colección su generosidad al haberme dejado observar con el detenimiento requerido estas placas de vidrio. Una aproximación sobre la Colección Coarasa Barbey se pudo conocer en la ponencia titulada 'Una colección particular por descubrir. Primeros tiempos de la fotografía en la provincia de Huesca' del I Encuentro sobre Patrimonio Fotográfico de Aragón celebrado los días 15 y 16 de noviembre de 2018 en el Salón de actos del Instituto de Estudios Altoaragoneses de Huesca organizado por la Fototeca de la Diputación. Sobre los fondos de la colección Colección Coarasa Barbey véase <https://aragon-photo.bifi.es/>.



la Virgen junto a San José, quien porta la vara florida, lo que no suele ser habitual en esta escena, y le entregan a San Antonio el niño, en alusión a la aparición que tuvo en su habitación, donde probablemente esté situado este suceso. El Niño Jesús se ubica en el centro de la composición, de pie y sobre un libro que, a partir del XVI, se convirtió en su atributo más popular. A la espalda de San Antonio se aprecia la figura de un ángel que presencia el acto de entrega (Reau, 2000, Tomo 2, vol. 3: 123-131). Todos los elementos que rodean la escena, esto es, el mobiliario, los jarrones pareados o los cortinajes son propios del gusto artístico del momento. Sin embargo, adjudicar un nombre a la autoría de esta pintura o determinar una cronología concreta, sin un apoyo documental que lo certifique, resulta una encomienda tan complicada como arriesgada y hoy por hoy sería irresponsable. Entre otras cosas porque la fotografía es en blanco y negro, y precisamente una de las cuestiones que define el trabajo de los artistas barrocos es su paleta de colores. Pinturas como la de San Antonio (v. p. 77) decoraban el cenobio, al cual poco a poco se le fue despojando de su esplendor original como se pone de manifiesto en esta imagen de Parés en la que, más allá de la iconografía de la pintura se pone de relieve cómo el revoco del muro se desprendía silenciosamente, al tiempo que las humedades empezaban a invadir las paredes.

Francisco de las Heras. Hacia 1915. Positivo, 17 x 12 cm. Archivo Margarita Langa.
Interior de la iglesia del monasterio nuevo. Fotografía inédita que describe perfectamente el imparable deterioro del cenobio barroco.



Fotógrafo desconocido.
1919. Archivo Juan
Lacasa. Hermandad
de San Juan de la Peña.
Original perforado.
Positivo. 14 x 9 cm.

Imagen del
neo-tabernáculo. Esta
foto permite ver
de cerca el mobiliario
litúrgico que tuvieron
que encargar los monjes
a su regreso tras la guerra
de la Independencia
y estuvo en uso hasta
la desamortización.

Más allá de lo aparente

La desnudez blanca de los muros del monasterio nuevo, en otro tiempo llenos de dorados retablos y coloridas pinturas, debía ser un atractivo para los habitantes de la comarca, quienes se acercaban hasta allí para saciar su curiosidad. Algunas familias encargaban incluso reportajes fotográficos en este paraje a quien fuera uno de los más reconocidos profesionales de la zona: Francisco de las Heras (1886-1950). Este fotógrafo, discípulo de Ignacio Coyne en Zaragoza, se afincó en 1910 en Jaca para continuar con el establecimiento fotográfico de Félix Preciado hasta el año 1945, fecha en la que se jubiló. Durante todo ese tiempo se dedicó al retrato y a los paisajes del Pirineo que no sólo captó, sino que sabiamente supo comercializar en postales, muy divulgadas en su momento. Tanto es así que está considerado como uno de los pioneros de la fotografía en el Altoaragón (Poblador, 2002: 401). Es abrumadora la cantidad de imágenes que tomó de diferentes enclaves de la Jacetania, entre ellos el monasterio pinatense (Sanchez, 2021: 86).

Además de trabajos académicos (ver págs. 101 y 130), Francisco de las Heras recibió encargos de particulares, como el caso de la familia de Margarita Langa, quien conserva un reportaje que nos ofrece una visión inédita del monasterio barroco (ver página anterior y portada de este volumen). Más allá de fijarnos en las evidentes filtraciones de agua en sus muros, que denotan el imparable deterioro, la imagen nos permite analizar otras cuestiones de gran importancia para la historia del monu-

mento gracias a que los diez retratados (miembros, conocidos y amigos de la familia Langa), posaron en el interior de la iglesia.

Nos interesa este retrato colectivo no sólo por lo que en él aparece sino, sobre todo, por lo que no llegamos a ver. De lo que se muestra, tenemos que una de estas figuras (aunque movida) asoma desde el desaparecido púlpito, que no es el original sino el remedio que se realizó después del incendio del conjunto en 1809. Paradójicamente, la ausencia de un importante mueble se subraya por la presencia de las cinco personas que ocupan la parte central de la composición, pues se sitúan en el lugar en el que originariamente debía estar el gran «tabernáculo de diez y ocho estatuas» (Aldea, 1749: 154). Su peana estaba «toda llena de espejos que reverberan a la refracción de las luces y las aumentan» (Aldea, 1749: 154) y albergaba en su interior dos elementos que tampoco aparecen en la fotografía. No está el sagrario que había sido realizado en 1682⁶ que se conserva en la actualidad en la iglesia de Anzáñigo, ni tampoco una cruz grande de plata que había sido encargada en 1693⁷ y cuyo paradero se desconoce en la actualidad. Tampoco aparecen en la fotografía todas las reliquias y urnas que contenía en su interior el magnífico tabernáculo, el cual, aunque realizado entre 1703 y 1709 por Pedro Onofre⁸, no se pudo dorar hasta 1755 por mano de Felix Jalón y José Castejón⁹.

Aún hay otras cuatro personas retratadas por las Heras que están dispuestas en lo que debía ser la sillería de nogal del coro. En sus respaldos se incluía la representación de la vida de San Benito (Arco y Garay, 1942: 322) y «muchos ángeles que fingían tañer varios instrumentos musicales» (Aldea, 1749: 160). Además, en la segunda silla «Pedro Onofre dejó su firma»¹⁰. Tanto la sillería como el cuadro de la degollación de San Juan Bautista que presidía el coro¹¹ y el cual había sido realizado por el pintor Bernardo Bordas desaparecieron también en el incendio que sufrió el monasterio por parte de las tropas francesas. Se perdió igualmente (y por eso no aparece en la imagen de De las Heras de la pág. 79) la pieza que separaba la sillería del coro del tabernáculo, esto es, un tremendo rejado de bronce que estaba profusamente decorado, que apoyaba sobre una tribuna, tenía un pedestal de jaspes y se coronaba con unas bolas decorativas que habían sido trabajadas por el artista Francisco Ceballos¹².

⁶ A.M.M.B.J., *Libro de la Real Fábrica de San Juan de la Peña 1675-1733*, fol. 51r y fol. 341r.

⁷ B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 141. Capítulo del 20 de enero de 1694.

⁸ A.M.M.B.J., *Libro de la Real Fábrica de San Juan de la Peña 1675-1733*, fol. 122, fol. 130, fol. 153, fol. 155, fol. 160, fol. 162, 167, fol. 168, fol. 169, fol. 176 y fol. 181 y A.H.N.M., Sección Clero, legajo 2247, doc.1168. Otro cálculo de lo que ay trabajado en el tabernáculo desta la iglesia.

⁹ El contrato del dorado del tabernáculo, y la descripción pormenorizada del mismo, se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.Hu.), Sección Hacienda, Desamortización, leg. 15981/15. Contrata para dorar el tabernáculo con los doradores José Castejón y Felix Jalón con fecha 2 de abril de 1755.

¹⁰ B.P.H., *Libro de Notas de Ramón Padre Huesca*, Libro manuscrito Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón, Tomo III, fol. 154. «En el año 1705 se hizo la sillería del coro que sin duda es la mejor del Reyno. Tiene 2 sillas en que esta historiada con primor la vida de San Benito. Hizola Pedro Onofre que dexo su nombre en la segunda silla entrando».

¹¹ A.M.M.B.J., *Libro de la Real Fábrica de San Juan de la Peña 1675-1733*, fol. 311, fol. 313, fol. 322 y fol. 323.

¹² A.M.M.B.J., *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, fol. 168r, 169r y 172r.

De hecho, lo que se intuye en la imagen de De las Heras es lo que los monjes tuvieron que encargar cuando volvieron a habitarlo tras la guerra de la Independencia¹³. Algo que no pudieron hacer hasta julio de 1818 cuando «se vieron ya reunidos en su antiguo claustro y habitaciones renovadas con Iglesia decente y provisional; cubierta de la intemperie la magnífica y antigua; sustituida ésta»¹⁴ por una cúpula nueva. Tiempo después lo describía así Madoz, «en el centro de su crucero se halla el tabernáculo mayor con sólo una estatua de San Juan Bautista, que no tiene especial mérito; al lado opuesto está el coro, cuya sillería de nogal se construyó en 1828 con el primor posible» (Madoz, 1850: 298-299).

Todo el patrimonio mueble barroco fue incendiado por las tropas del mariscal Luis Gabriel de Suchet y es la razón por la cual todo lo citado en estas líneas no aparece en la fotografía que tomó Francisco de las Heras en torno a 1920. Lo que cuenta Madoz se aprecia mucho mejor en esta otra fechada en el mismo año. Se trata de una imagen, de autor desconocido, en la que aparecen once figuras masculinas (v. p. 80). De estas, hay diez personas que se sitúan justo delante del neo-tabernáculo que se hizo después de 1809 y dirigen su mirada a las indicaciones que les señala el único personaje que nos da la espalda y que se ha «colado» en la composición.

Precisamente en la misma fecha que Francisco de las Heras tomó la fotografía a la familia Langa (v. p. 79) y ese grupo de hombres se retrató debajo de la cúpula, San Juan de la Peña fue declarado *Sitio Nacional* por la Real Orden de 30 de octubre de 1920. Tres años más tarde, mediante la Real Orden de 9 de agosto de 1923, el monasterio nuevo fue nombrado *Monumento Arquitectónico-Artístico*. Y eso a pesar de opiniones como la de Manuel Abizanda Broto, miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, que aseguraba en 1926 que «del monasterio nuevo más vale no hablar, aquí se volcó el mal gusto de una época y esto se conoce que ha servido de excusa para dejarlo hundir y conservarlo como está actualmente y bien hundido estará» (Lacasa, 1993: 58).

La naturaleza se apodera del edificio

El hundimiento del edificio se agravaba a pesar del mayoritario reconocimiento institucional (a excepción de algunas voces) y de los títulos otorgados. Contribuía a este declive la abrumadora presencia de la naturaleza. Las higueras y diversos árboles surgían por doquier, como plasman fotografías de los años treinta, que demuestran cómo el arbolado empezó a cubrir la frágil fábrica de ladrillos y a apoderarse silenciosamente del edificio. Es el caso de una fotografía, fechada en 1932, que se conserva en un archivo particular y fue realizada por Conrado Barlés Ramo (1878-1937).

¹³ Archivo del Barón de Valdeolivos de Fonz (A.B.V.F.), Caja 144-5. Noticia de un expediente datado entre 1810 y 1811, sobre la entrega de cientos de objetos de plata del monasterio de San Juan de la Peña a la Administración General de Bienes Nacionales para su fundición en barras.

¹⁴ A.D.J., San Juan de la Peña, Caja 163, exp. n.º 156. Sobre conventos suprimidos, exclaustrados y religiosas, n.º 3, fol. 124r.



Ricardo Compairé.
Años treinta. Fotografía estereoscópica negativa sobre vidrio al gelatinobromuro de plata. 6 x 13 cm.
Fototeca DPH. Fondo Ricardo Compairé.

La imagen está tomada desde la panda norte del claustro del monasterio barroco de San Juan de la Peña hacia el muro de las celdas, ubicadas en el lado sur del conjunto que es el que se aún se ve en pie al fondo.

Los valientes que se adentraban en el interior del monasterio caminaban entre ruinas de ladrillo cubiertas de matorrales que ya empezaban a envolver los conductos de piedra del aljibe que atravesaban diagonalmente el claustro (Juan, 2015: 61-109). Este aljibe había sido diseñado por Francisco de Artiga (Manau, Bernués, Juan, 2021) quien había recomendado a la comunidad de monjes, ya en el año 1686, que fabricaran dos aljibes que estaba previsto se erigieran en cada uno de los dos claustros con los que contaría el conjunto, «por ser muchísimo menos de gasto y de mucho más beneficio el agua del cielo para la salud»¹⁵. Por eso los monjes recogían el agua de la lluvia a través de unas canaleras ubicadas en los tejados de las diferentes dependencias, las cuales hubo que reparar en algunas ocasiones, advirtiéndose que «los canales que están en el tejado por donde se recoge el augua (sic) para el argibe se dispongan en otra forma porque en tiempo de los hielos reciben mucho daño las paredes de la luna y el claustro»¹⁶. De los dos aljibes sugeridos por Artiga, sólo llegó a construirse uno, porque únicamente se terminó un claustro. En la fotografía del aljibe de la página siguiente aparece sentado Julio Lacasa y de pie su hermano. Ambos fueron fotografiados por el oftalmólogo de Jaca Germán Beritens. Los tres fueron conocidos por ser los autores de la colección de postales firmada «G. Beritens y J. Lacasa y Hº» en la que tomaron numerosas vistas de San Juan de la Peña.

¹⁵ A.M.M.B.J., *Libro de Cartas Reales Originales (1508-1777)*, documento fechado el 29 de diciembre de 1686.

¹⁶ B.P.H., *Libro Actas de Gestis 1681-1721*, fol. 341r. Capítulo celebrado el 8 de junio de 1718.



84 El largo camino de la restauración

El inicio de la ruina

Esta cisterna de agua era evocada por algunos viajeros que recordaban «un magnífico aljibe de piedra sillar que recoge y clarifica las aguas pluviales que caen en el edificio, proporcionando a sus moradores y visitantes las más fresca y cristalina de todas las bevidas (sic)» (*La Sala*, 1900, n.º 858: 5). Esta obra de piedra aparece también en la fotografía de los hermanos Viñuales de la página siguiente, que permite, además, conocer la distribución espacial del monasterio. Se trata de una vista de la panda norte del claustro de San Juan de la Peña tomada desde el lado contrario, el lado sur, en el que se disponían las celdas de los monjes. Los arcos que conformaban la crujía septentrional aparecen cegados (excepto uno) con el fin de mantener en pie el muro de ladrillo sobre el cual apoyaban las cubiertas. Estas hacía años que se habían «hundido o desplomado un trozo del tejado correspondiente al claustro del moderno monasterio de San Juan de la Peña»¹⁷ y por eso lo que vemos en la imagen son los mechinales (esto es, los agujeros cuadrados que horadan el muro) donde en otro tiempo se insertaban horizontalmente los machones de las vigas de madera de las cubiertas.

Precisamente detrás del único arco no cegado que aparece en la fotografía de los hermanos Viñuales es desde donde tomó Ricardo Compairé la otra hacia el lado sur. El muro que vemos al fondo, el que está detrás del aljibe, es el correspondiente a las celdas de los monjes cuyas cubiertas también se habían desplomado años antes cuando se consignó que se había caído «un trozo de tejado de las habitaciones del monasterio nuevo»¹⁸ y aunque la Diputación acordó «la reparación de los tejados de la iglesia del nuevo

¹⁷ Archivo del Museo de Huesca, Caja n.º 1, Comisión Provincial de Monumentos, 3 de junio de 1860. Tomás García capellán de San Juan de la Peña informa al gobernador civil de la provincia de Huesca el hundimiento de un trozo de tejado del claustro del monasterio nuevo.

¹⁸ Archivo de la Diputación Provincial de Huesca, Libro de Actas, Sign. 616. Sesión del 10 de marzo de 1863, fol. 20v.

Jesús Bretos. Archivo Emilio Bretos. Colección particular. Postal. Niños cogiendo moras. Positivo. 8,5 x 13,5 cm.

El único muro del lado norte que en la década de los treinta quedaba en pie.

En la página anterior, Germán Beritens, 1913. Colección particular de Juan Domínguez (Jaca). Positivo.

Aljibe situado en el centro del claustro del monasterio barroco que recogía las aguas pluviales del edificio. Sentado, Julio Lacasa. De pie, su hermano.





Nicolás Viñuales. 1909-1914. Fotografía estereoscópica negativa sobre vidrio. 6 x 13 cm. Fototeca DPH. Fondo Hnos. Viñuales.

Claustro. Monasterio moderno de San Juan de la Peña. El punto de vista desde el que fue tomada esta imagen permite apreciar como en ninguna otra el estado de conservación de la panda norte del claustro del Monasterio Alto de San Juan de la Peña.

porque está plagado de hierbas y abundante maleza que crece libremente a su antojo.

Un verdadero vergel es lo que se aprecia en la fotografía inédita de la colección particular de Jesús Bretos (v. p. 85) que debe fecharse en la década de 1930. La ruina de ladrillo del paño de la crujía norte que se ve casi completa en la fotografía de esta página de los hermanos Viñuales, mostraba su delicado estado de conservación pocos años después. Se trata del único muro del lado norte que, en esa fecha, quedaba en pie. La desaparición de las distintas dependencias del conjunto monástico era ya una realidad que no había manera de detener sin intervenir en el monumento.

monasterio y habitación de los monges (sic)»¹⁹ el desmoronamiento del edificio era cuestión de tiempo. El revoco blanco del muro apenas se sujetaba ya al ladrillo y esa decadencia es lo que captó Compairé cuando tomó la imagen incluida en la página 83. El pavimento cerámico de los pasillos claustrales no se aprecia en absoluto

¹⁹ A.D.P.H., Libro de Actas, Sign. 616. Sesión del 21 de mayo de 1864, fol. 62v.

Dos proyectos fallidos de restauración

Para paliar la situación de degradación se constituyó el Patronato del Monasterio Alto de San Juan de la Peña, que vio la luz en la *Gaceta* n.º 298 del 25 de octubre de 1935 mediante un Decreto del Ministerio de Instrucción Pública (Lacasa, 1993: 34) y cuyo relevo tomó años después, en 1950, la Hermandad de Caballeros y Damas de San Juan de la Peña. Una y otra promovían la rehabilitación contemplando diferentes usos: que volviera una comunidad monástica, una hospedería, un centro de cultura con biblioteca, un archivo aragonés e incluso que se dispusiera un parque de animales y de especies botánicas pirenaicas. En definitiva, muchos y muy dispares usos para un único edificio. Todas estas ideas no tenían paragón con la propuesta que en 1945 ideó Miguel Fisac Serna. Este arquitecto presentó un proyecto que, sin embargo, nada tenía que ver con lo que habían expuesto desde el Patronato. Afortunadamente, no se conservan imágenes del proyecto de Fisac porque si no, no tendríamos ni monumento ni tampoco toda la colección de fotografías que se hicieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, ya que no habría habido nada que fotografiar. La idea de Fisac era reducir las dimensiones del monasterio y crear un jardín de hierba con ‘visos románticos’ entre cuidadas ruinas arqueológicas. En definitiva, dejar que el conjunto siguiera su trayectoria natural —como si de un ser vivo se tratase— aludiendo claramente a las ideas que el inglés John Ruskin había promovido medio siglo antes creyendo que los edificios, al igual que los seres vivos, nacen, viven y mueren. Así, la muerte de los edificios era su ruina, un hecho inevitable y que, por otra parte, no había que detener. Fisac Serna iba un poco más allá y proponía construir una capilla que, de manera bucólica, recordase lo que había sido San Juan de la Peña en el pasado, como evocación del esplendor que una vez tuvo el conjunto, esto es, «prescindir de la eventual total reconstrucción y acaso reducir el enorme ámbito monumental ruinoso a una capilla evocadora de lo que fue pero que no valía la pena repetir miméticamente» (Lacasa, 1993: 60). No se consideraba el monasterio barroco como un monumento merecedor de ser conservado, es más, promovía su deconstrucción, lo que «escandalizó a venerables aragoneses, pues eliminaba realmente el Nuevo, y no siguió adelante» (Lacasa, 1993: 60).

Efectivamente, la escandalosa propuesta de Miguel Fisac no se llevó a la práctica, aunque tras ella no faltaron denuncias sobre la delicada situación del monumento. Sin embargo, éste permaneció desatendido y su merma se acentuó notablemente. Poco tiempo después, el 28 de julio de 1947, el Patronato redactó una memoria en la que decía que el monasterio nuevo «hoy es un informe montón de ruinas; solamente la gran fachada del templo con sus aditamentos escultóricos de piedras permanece ligera lanzando constantemente con muda elocuencia un aviso y una reconvención» (Patronato, 1948: 12). Por eso, en 1950, el arquitecto Ricardo Fernández Vallespín, por encargo del Ministerio de Fomento, elaboró su «Proyecto de restauración parcial de



Fotógrafo desconocido. Fechada el 8-9-1952. Archivo General de la Administración (AGA), Positivo.

Esta foto de los trabajos se incluyó en el Proyecto de Restauración Parcial de las Cubiertas de la Iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña (Huesca) que llevó a cabo Fernando Chueca Goitia en 1952.

las cubiertas de la iglesia del monasterio alto de San Juan de la Peña» pero a pesar de la urgencia por realizar las obras, estas no se ejecutaron por la falta de recursos económicos y el monasterio barroco siguió con su natural proceso de desintegración.

La restauración del Monasterio Nuevo

La situación del monumento cambió en la segunda mitad del siglo XX cuando, por fin, todos los intentos de restauración traspasaron del papel (Juan, 2006: 531-543). El arquitecto Fernando Chueca Goitia, como arquitecto conservador de Monumentos de la Zona Tercera, que comprendía Tarragona y Aragón, llevó a cabo una serie de intervenciones durante veinte años (1952-1972)²⁰. Estas, sin embargo, no correspondieron a un plan de conjunto unitario debido a la falta de recursos económicos para emprender un proyecto tan ambicioso. Una restauración global de todo el conjunto era casi algo impensable de acometer en ese momento. Así, se fueron atendiendo las necesidades del edificio conforme se fueron deteriorando (todavía más) las distintas partes del mismo. La primera intervención que se em-

Izquierda: fotógrafo desconocido. Posiblemente el propio Chueca. 22-7-1955. A.G.A. Positivo.

Fotografía incluida en el proyecto de restauración de la decoración interior de la iglesia del monasterio barroco donde aún se aprecia la decoración original que tenía el interior del templo a base de pilas estriadas y capiteles jónicos, y que fueron sustituidos, a raíz de esta restauración, por capiteles dóricos.

Derecha: fotógrafo desconocido. Colección Félix Álvarez Puyol. 1891. Álbum, IV. Positivo en papel. 12,1 x 17,6 cm. Colección Coarasa Barbey.

Interior de la iglesia del monasterio nuevo en una imagen de la última década del siglo XIX, obra del escolapio de Jaca que firmaba sus álbumes F. A. P. Además de las humedades evidentes de la cúpula del coro, esta fotografía permite contemplar la decoración eliminada por Chueca en 1955.

²⁰ Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (A.G.A.). Se conservan documentadas al menos una docena de proyectos e intervenciones.





Fotógrafo desconocido.
30/08/1953. Conferencia de Chueca en el monasterio medieval.
Positivo. Archivo Juan Lacasa. Hermandad de San Juan de la Peña.

Multitudinaria conferencia del arquitecto restaurador Fernando Chueca Goitia. Entre el público se distingue a Ricardo del Arco.

prendió, la de 1952, fue la reparación de la cubierta de la cabecera de la iglesia, tal y como nos testimonia la imagen de la página 87 incluida en el proyecto de la restauración. Los tres pináculos de la iglesia compiten en verticalidad con los tres operarios que se dedican, sin ningún tipo de seguridad en la obra, a retejar la nave central. Esta intervención permitió que la iglesia no tuviera ninguna filtración de agua, aunque el deterioro en el interior ya estaba hecho.

Al año siguiente, en 1953, Fernando Chueca Goitia atendió a las cubiertas de las naves laterales, así como las de la sacristía y las de la sala capitular, cuyo trabajo también está documentado en fotografías que evidencian el cambio de tejas. Son realmente significativas las palabras de Chueca en una conferencia que precisamente pronunció en el monasterio medieval el 30 de agosto de 1953 y de las que se han conservado fotografías en el archivo de la Hermandad de San Juan de la Peña (sobre estas líneas). Aquel día dijo: «a primera vista el monasterio alto no me interesó en absoluto por lo que representa como arquitectura, cuando volví otras veces, empecé a notar algo en lo que no había reparado al principio; este algo, dicho en pocas palabras es organización, conjunto, estructura. Cuando hace dos meses estuve midiendo y levantando los planos, me di plena cuenta de ello y se lo comuniqué al señor Alcalde: lo interesante del Monasterio Alto no es la iglesia en sí, sino el conjunto orgánico de todas las partes del Monasterio» (Chueca Goitia, 1954: s.p.). Cuando pronunció estas palabras no se sabía, pero ahora sí que podemos decir que conocemos quién fue el autor del diseño de la traza del monasterio barroco que presenta esas invariantes a las que alude Chueca y que son propias de la arquitectura monástica de su época, esto es, soluciones espaciales modernas como la simetría, los espacios ortogonales, la regularidad, la funcionalidad y la multiplicidad de los claustros (Juan, 2007a: 168). El autor de estas características, que reúne la traza del conjunto, fue el arquitecto

zaragozano Miguel Ximenez (1644-1714) al que se le pagó «726 libras jaquesas 10 sueldos y 14 dineros»²¹ por el diseño de este conjunto monástico que tanto interesó a Chueca Goitia (Juan, 2007b: 567-593).

El cambio de decoración

Una vez las cubiertas de la iglesia fueron reparadas (las del resto del edificio era imposibles de recuperar porque no existían desde hacía años) se atendió al interior del templo. En mayo de 1955, Chueca Goitia, por encargo del Ministerio de Fomento, redactó un proyecto basado en la recuperación de los paramentos interiores de la iglesia. Afortunadamente, se conserva una fotografía de sus trabajos en el Archivo General de la Administración en la Sección Cultura en la caja 254 (v. p. 88). El hecho de que las cubiertas exteriores se hubieran desplomado sobre las bóvedas había afectado negativamente a la decoración interior del templo que, en esa fecha, se encontraba en un estado lamentable si comparamos la fotografía que incluyó Chueca en su proyecto con la que años antes había hecho Ricardo Compairé en la década de los 30 y se incluye en esta página.

La decoración original se aprecia con nitidez en el reportaje que hizo el padre escolapio Félix Álvarez Puyol, antes citado. En el dorso de las fotografías escribió

algunos apuntes. En el de la imagen de la página 88 precisamente indicó que cuando él la vio (en el año 1891, esto es, mucho antes de la restauración de Chueca Goitia) «la iglesia, aunque desnuda y sin adorno alguno, llama, no obstante, la atención por lo grandiosa: la forman tres espaciosas naves con su crucero y elevada cúpula, tiene abundantísima luz y se conserva tan blanca, que parecería recién hecha, si algunas enormes manchas no denunciasen el estado de la bóveda consumida, en gran parte, por las aguas. El altar mayor, que ocupa el centro de la cúpula es muy sencillo, con cara a ambos lados y separado del resto de la iglesia por unas elegantes pilastras, a modo de anfiteatro. En el coro hay una sillería modesta en sustitución de otra muy preciosa que se incendió cuando el paso de los franceses: igual suerte debió caber a los altares, que también fueron sustituidos por otros, todavía no concluidos y que



Ricardo Compairé. Años treinta. Interior monasterio nuevo. Fotografía estereoscópica negativa sobre vidrio al gelatinobromuro de plata. 6 x 13 cm. Fototeca DPH. Fondo Ricardo Compairé.

Se puede apreciar la decoración interior de la iglesia antes de la intervención de Chueca Goitia en 1955 y el mobiliario litúrgico (neotabernáculo y retablo de una de las capillas) que encargaron los monjes tras la guerra de la Independencia.

²¹ A.M.M.B.J., *Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña 1675-1733*, fol. 9v.

atestiguan la gran mengua que habían sufrido las rentas del Monasterio»²².

Lo que pretendía Chueca con su restauración de 1955 era, según él, volver a las formas barrocas de la iglesia, pues consideraba que la reconstrucción acometida después de la guerra de la Independencia se había realizado con pobres materiales, y con una grave falta de inspiración artística que provocó que se suprimieran «las galanuras barrocas, sustituyéndolas por un desabrido e ingrato neoclasicismo mal entendido» diferente al que había antes del incendio provocado por los franceses, cuando la iglesia «tendría una decoración barroca de tipo aragonés más florida e interesante, pero al restaurarse, ya entrado el siglo XIX»²³ no merecían la pena. Para Chueca estas reformas no pertenecían a la historia constructiva del edificio. En ese momento tampoco se conocía, pero ahora ya sabemos que la comunidad de monjes encargó en 1815 la reparación del conjunto monástico a Mariano Laoliva, maestro mayor de Reales obras, Miguel Fagalar maestro de obras y Xavier García Navasqués maestro carpintero quienes determinaron que «las traviesas y demás que sirven de divisorias fueron notablemente quebrantadas por el desprendimiento de los maderos de los pisos de armaduras de los tejados y bóvedas»²⁴. Estos tres maestros repararon el interior para que la comunidad de monjes pudiera seguir utilizando el templo con una decoración interior constituida a base de pilastras estriadas y capiteles jónicos, pero Chueca 1955 los sustituyó por capiteles dóricos, produciéndose un drástico cambio de estilo justificado únicamente por su criterio personal, puesto que el proyecto no estaba acompañado de ningún estudio histórico-artístico.

En esta misma línea, en julio de 1956 Chueca presentó un nuevo proyecto para atender a las cornisas del edificio y acometer la reparación de los contrafuertes exteriores de la nave mayor. Según Chueca, en esta ocasión había que reparar el remate de la nave central, del que quedaban algunas partes, como para poderlo reconstruir

²² Dorso de la fotografía V-II.460 correspondiente al interior de la iglesia del monasterio nuevo realizada en 1891 por Félix Álvarez Puyol conservada en la Colección Coarasa Barbey.

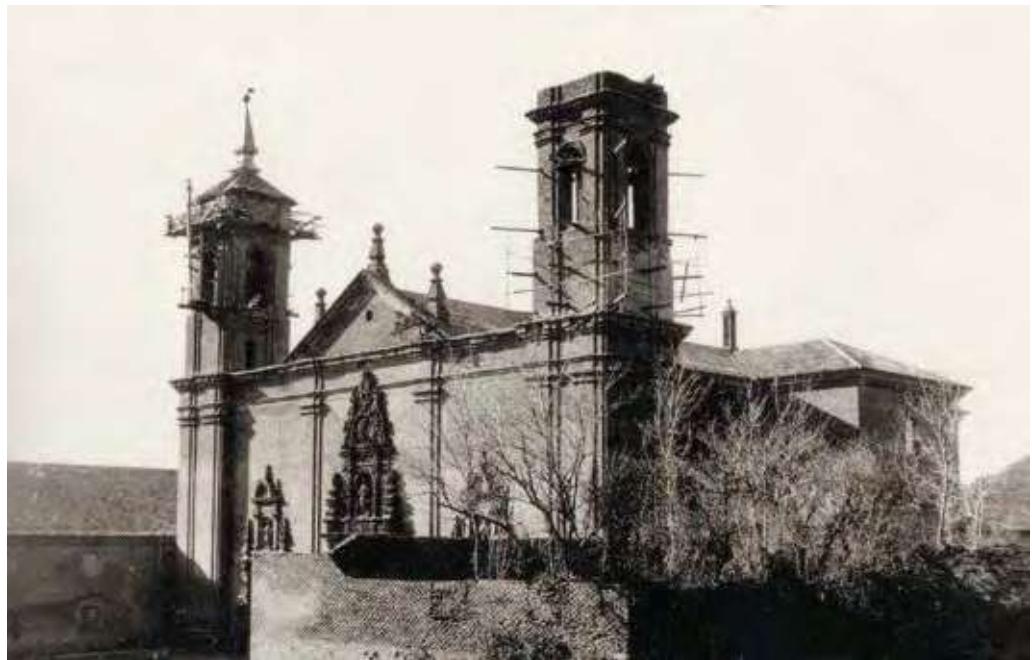
²³ A.G.A., Sección Cultura, Caja 254, Proyecto de Restauración de las cornisas y contrafuertes de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1956, Fernando Chueca Goitia.

²⁴ Archivo Diocesano de Zaragoza (A.D.Z.), Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Informe de los tres maestros de obras Mariano Laoliva, Miguel Fagalar y Xavier García Navasqués el 24 de octubre de 1815.



Fotógrafo desconocido. Posiblemente el propio Chueca. 1959.
Archivo General de la Administración.

Imagen de la fachada de la iglesia del monasterio incluida en el proyecto de Fernando Chueca Goitia de 1959.



Fotógrafo desconocido. Posiblemente el propio Chueca. 1969. Archivo General de la Administración.

Fotografía de la fachada de la iglesia de San Juan de la Peña incluida en el proyecto de Fernando Chueca Goitia.

exactamente igual a como era, según sus propias palabras. Sin embargo, la cornisa de las naves laterales, como había desaparecido completamente y no quedaba ningún indicio de cómo habían sido, era necesario —según este arquitecto— hacerlas de nuevo con otra forma. Esta intervención se ejecutó y, según el criterio de Chueca

seguían viendo en el monumento el origen del reino. Al año siguiente, en 1961, Chueca Goitia se centró única y exclusivamente en la zona de la cabecera de la iglesia donde proyectó una mesa de altar en la que poder oficiar misa, detrás de la cual erigió un nuevo tabernáculo, al tiempo que reparó la balaustrada del coro, que se hallaba muy deteriorada. Tres años después, en marzo de 1964 atendió a los remates de las torres de la fachada de la iglesia que en 1959 no se habían podido terminar. De todos modos, esta intervención tampoco se pudo llevar a la práctica en su totalidad pues tuvo que ser interrumpida posponiéndose los trabajos para la torre norte (Juan, 2007a: 258).

En septiembre de 1972 el entonces Ministerio de Educación y Ciencia pensó dar por terminadas las obras que se habían iniciado a lo largo de todos estos años. Para ello encargó un proyecto que tenía como fin dar término a las distintas actuaciones que habían intentado paliar el deterioro del monasterio. Esta última memoria de Chueca fue la única en la que explícitamente se establecieron los criterios de restauración que debían seguirse ya que en las propuestas anteriores no había habido este tipo de reflexiones en la memoria del proyecto. Se especificó que los materiales tenían que ser análogos a los existentes en el edificio excepto cuando por su interés arqueológico fuese conveniente que se destacasen las reparaciones y que cuando fuera necesario la reposición de algunas piezas se señalaría con una R, a trazo hundido, que indicaría que era una piedra repuesta, una técnica que marcaba la normativa de restauración monumental en ese momento. Por primera vez se demostraba el interés por diferenciar su intervención de lo original, pues el proyecto de Chueca también señalaba que los motivos ornamentales que hubiera que retocar, no se acusarían en volumen, sino que se dejarían abocetados para que se reconociese a simple vista lo auténtico de lo renovado. Del mismo modo, demostró gran interés porque se diferenciara el ladrillo y la teja nueva con los de la fábrica original. Quizá lo único que llama poderosamente la atención es que para reparar las cubiertas no se utilizase teja, sino que finalmente se optó por placas de fibrocemento (uralita) pintada de negro —como atestiguan fotografías de excursionistas que acudieron al monumento en estos años— y que permaneció cubriendo la iglesia más tiempo de lo debido.

La historia reciente de las restauraciones que siguieron a las de Chueca es rica en documentación escrita, planos y fotografías a color, tanto en el caso de la intervención de Antonio Aranda Jaquotot (1981), rehabilitación encargada por la Diputación Provincial de Huesca que no se llegó a realizar como en la de Antonio Martínez Galán (1988-1993) promovida por la Diputación General de Aragón (Juan, 2017a: 664-680). Lo mismo ocurre con el proyecto de Joaquín Magrazó y Fernando Used (2003-2007), que le concedió el uso que tiene en la actualidad el edificio, repleto de infografías y fotografías digitales que permiten estudiar visualmente la transformación sufrida por el conjunto monástico (Magrazó y Used, 2007: 259-281). Nuestra mirada actual difiere, como no podría ser de otra manera, notablemente de la que tuvieron los primeros viajeros y visitantes de un monumento que atrajo por lo pintoresco, por lo majestuoso y por un sinfín de razones, pero que seduce todavía más cuando se conocen todos los devenires históricos por los que atravesó.