

PHILIPPE MOREAU

LA IGLESIA
DE
SAN PEDRO
DE
ANSO

23

«Colección de Estudios Altoaragoneses»

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
(C.S.I.C.)

(DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL)
HUESCA

«Colección de Estudios Altoaragoneses», 23

Director: Antonio Durán Gudiol

Redacción y Administración:

Instituto de Estudios Altoaragoneses

C/. Duquesa de Villahermosa, 4

22001 HUESCA

**LA IGLESIA DE SAN PEDRO
DE ANSÓ**

Philippe MOREAU

LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ANSÓ



Excma. Diputación Provincial
HUESCA

Composición: Hermanos UBIETO
Correctora de Estilo: M^a. Teresa SAS BERNAD

I.S.B.N.: 84-86856-01-9

Depósito Legal: Z. 291-88

ÍNDICE

	Pág.
1. EL MONUMENTO	7
1.1. Ansó.....	7
1.2. La iglesia de San Pedro de Ansó.....	15
a) <i>El edificio</i>	15
b) <i>Edificios anteriores</i>	15
c) <i>La iglesia actual</i>	23
d) <i>Interior de la iglesia</i>	33
e) <i>Construcción de la iglesia</i>	44
f) <i>Maestre Esteban Olariaga, constructor de la iglesia</i>	50
g) <i>Otros canteros: Domingo Ochea y la escalera de la torre</i>	52
h) <i>La portada y el coro</i>	55
i) <i>Construcción de la portada y del coro. Obra de Bartolomé de Hermosa</i>	66
j) <i>Las sacristías</i>	71
1.3. Apéndice documental.....	82

2. LOS PRIMEROS RETABLOS DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO.	
AGUSTÍN JALÓN	97
2.1. Los principales retablos de Ansó: el de la Virgen del Rosario y el de San Sebastián.....	101
<i>a) El retablo de la Virgen del Rosario</i>	109
<i>b) El retablo de San Sebastián</i>	116
2.2. El retablo de San Francisco.....	127
2.3. Un retablo pintado, el de Santo Domingo.....	138
2.4. A modo de conclusión.....	146
2.5. Apéndice documental.....	147
3. EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ANSÓ	155
3.1. Historia.....	155
3.2. La obra de Cristóbal de Oñate.....	158
3.3. La iconografía del retablo: Pedro Camarón.....	166
3.4. Interpretación del retablo.....	175
3.5. El dorado del retablo.....	177
3.6. Apéndice documental.....	182
4. LOS DEMÁS RETABLOS	193
5. CONCLUSIÓN	199

1. EL MONUMENTO

1.1. Ansó.

El pueblo de Ansó se sitúa en la soleada margen del río Veral, primer río aragonés que corre paralelo a la frontera con Navarra, a unos 850 metros de altitud (prácticamente la misma que la vecina villa de Echo o la ciudad de Jaca), límite que las duras condiciones climatológicas de esta zona del Altoaragón impusieron a un hábitat permanente de relativa importancia.

El valle, abierto en su parte superior hacia los "puertos", donde pastan en verano el ganado vacuno y ovino, se estrecha después de Zuriza, a partir de la "Cleta"¹, y, atravesando una serie de gargantas donde Felipe II mandó construir un castillo²—destruido durante la construcción de la carretera, porque ocupaba todo el espacio disponible—, sólo se abre tímidamente

¹ Este nombre significativo indica que, con una sola barrera, se podía impedir el paso a todos los rebaños que iban a los puertos, antes del día de la "suelta", o no dejar a los animales descarriados la posibilidad de invadir la parte inferior del valle.

² Lo mismo que se construyó la fortaleza de Jaca, se aprovechó, en la margen derecha del Veral, uno de los pasos más estrechos para levantar un castillo de modestas dimensiones, pero que no dejaba paso libre más que a una caballería cargada; eso con el fin de controlar el contrabando y, si el caso se presentaba, de defenderse del Béarn protestante.

en las inmediaciones del pueblo, hacia el que convergen varios barrancos abruptos, como el de Santiago, el de San Sebastián y el de la Tellería o Espelá en la orilla derecha, y el de Capité, y sobre todo el de la Fuente Alta, más abierto, camino natural hacia Echo y Siresa, en la orilla izquierda.

Estas circunstancias geográficas hacen de Ansó un pueblo eminentemente ganadero y de difícil –hoy nula– agricultura, puesto que las ricas tierras cercanas al río son de reducidísima extensión, reservadas, en su mayor parte, a huertos y linares antiguamente. El Aragón Subordán, a su paso por Siresa y Echo, riega un valle mucho más abierto; Jaca goza de una situación infinitamente más favorable, por seguir la comparación que la altitud de las tres poblaciones nos impone.

El rey Jaime I se hizo cargo de esta inferioridad agrícola e, interesado en mantener en el valle una población numerosa frente a Béarn y, sobre todo, frente a Navarra, concedió a Ansó una gran extensión de pastos³ a lo largo de la actual frontera francesa, desde la Mesa de los Tres Reyes hasta el Somport, con lo que quitaba a Echo la cabecera del Subordán y, al mismo tiempo que acrecentaba las posibilidades ganaderas de Ansó, creaba una fuente de conflictos continuos y de interminables pleitos entre los dos valles.

La villa de Ansó ocupa, pues, el pie del cerro llamado de Santa Cruz, aprovechando la defensa natural del río, a partir del *achar* de Arreguia, cuyas rocas dominan verticalmente el río Veral, hasta el barranco de la Fuente Alta (ver plano). Entre estos dos puntos se sitúa el puente, elemento fundamental de la vida de Ansó; sólidamente asentado en la roca, pero de fácil acceso; tan antiguo seguramente como la población, y del que nos consta so-

³ Privilegio fechado en Jaca en las calendas del mes de noviembre del año de la Era de 1272 (1234 de nuestro calendario). Copia conservada en el *Archivo de la Corona de Aragón*, Cancillería, reg. 481, ff. 256 vº-257 vº. Varias copias también en A.M.A., leg. 205. Fue publicado por M. Carmen VALENZUELA en *Homenaje al doctor CANELLAS*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1969, pp. 982-983.

lamente que era de piedra ya en el siglo XVI⁴. Comunica Ansó con la margen derecha, con el pueblo satélite de Fago en el naciente valle de Majones, cuya cabecera preside la ermita de la Virgen de Puyeta, en el límite de Navarra, y con Garde, primer pueblo del valle de Roncal.



Foto 1: *Ansó, vista general. A la derecha, la parroquial; a izquierda, el puente sobre el Veral; en el centro, la torre, y, al fondo, el barranco de la Fuente Alta.*

⁴ En numerosas ocasiones, los puentes se sitúan en los pasos más difíciles para aprovechar los inmejorables cimientos que constituye la roca viva de las márgenes. Buena prueba de ello son los puentes antiguos del valle de Roncal. En Ansó, en cambio, se da la doble circunstancia de existir sólida roca en las dos orillas y accesos relativamente fáciles para los caminos. Los puentes más importantes, que, como lo hace el de Alcántara en Toledo, no pueden salvar la corriente con un solo arco –la mayoría son “puentes de llanura”–, se ven más afectados por las riadas y han de sufrir constantes reconstrucciones (el de Zaragoza es un buen ejemplo de ello).

Sin embargo, estas defensas naturales no son suficientes; el puente queda algo aislado, y no sería muy fácil defenderlo, pudiendo una tropa decidida vadear el río en muchas épocas del año. Además, la frontera con Navarra es muy permeable; sólo presenta el obstáculo del bosque y de una empinada cuesta⁵; no hay ningún *achar*, ningún desfiladero donde detener al posible enemigo. La historia confirma la observación geográfica: Jaime II (1291-1327), al confirmar el privilegio concedido a Ansó por su abuelo Jaime I, alude a la destrucción de la villa por los navarros en tiempos de su padre, Pedro III (1276-1285), en los siguientes términos:

«...et casu, quando videlicet tempore guerre Regnorun Aragonum et Navarre, dum viveret excellentissimus Dn. Petrus bonae recordationis, Pater Noster, dicta Villa de Ansone per Navarros combusta exitit et destructa».

En el mismo documento, el rey expresa con toda claridad el interés que posee en que Ansó, población fronteriza, cobre importancia por el número de sus habitantes, su principal defensa:

«...quia dictus locus (Ansó) ifrontaria positus est *ut continuum recipiat incrementum*»,

y, más lejos, insiste:

«quousque dictus locus (Ansó) adeo fuerit populatus...»⁶.

De las fortificaciones de Ansó no queda ni el recuerdo entre los ansotanos⁷; la única huella que permanece es la antigua cárcel, en la parte que

⁵ La línea divisoria de agua se halla a menos de 1.200 metros; sólo constituye obstáculo en época de grandes nevadas.

⁶ *Ut supra*. Copia conservada en Barcelona, A.C.A., y en A.M.A., leg. 205. Hay también versiones en castellano, leg. 256. En A.P.A. se conservan copias impresas en caracteres diminutos en hojas sueltas destinadas a los ansotanos que las necesitaran en sus viajes. Unos espacios en blanco estaban destinados a recibir el nombre de la persona que solicitaba este documento, el cual debía ser autorizado mediante la firma de un notario. Estas hojas incluyen la confirmación de los reyes hasta Alfonso IV (1327-1336).

⁷ El rey Jaime II, con motivo de la confirmación del privilegio de Jaime I, reforzó las bases económicas de Ansó, concediendo a sus habitantes el privilegio de no pagar peajes en todo el reino; pero eso con una condición: la de construir una muralla para defensa de la villa (6 de las idus de febrero de 1323, dado en Barcelona) (*sigue*).

domina el Veral, a lo que se puede añadir el carácter bastante recogido del caserío, salvo en lo que a construcciones recientes se refiere.



Foto 2: Cruz del Este, próxima al antiguo hospital.

(Cont.) «Concedimus vobis et vestris quod sitis ulterius franchi, innumes, liberi et exempti a prestatione pedagogii, sive lezde, per omnia et singula loca Regni Aragonum, per aquam videlicet et per terram. Itaque de rebus, sive mercibus vestris, quod vobiscum portabitis, seu portare facietis... sub conditione hac quod dictam Villam de Ansonne teneamini competente murorum ambitu claudere, munire, eundemque murum tenere ulterius perpetuo condirectum...» (subrayado nuestro).

En otra confirmación, fechada el día 10 de las calendas de diciembre del año 1330, encontramos un indicio de que estas murallas existieron, o por lo menos, de que se comen-
zaron a edificar:

«...sub conditione tamen quod vos opus murorum per vos incoeptum teneamini perficere, sive claudere et munire, eundemque murum tenere perpetuo condirectum...» (subrayado nuestro).

Ref. *ut supra*, notas 3 y 6.

Los ansotanos de los siglos pasados, como todos sus contemporáneos, no contaban sólo con sus muros y sus propias fuerzas para defenderse. Contra los enemigos naturales o espirituales levantaron cuatro cruces: la del norte, donde arranca el camino de los puertos; la del este, cerca del hospital y del camino de la Fuente Alta, la más interesante artísticamente con la del oeste; la del puente, que, desde la otra orilla, guarda el camino de Navarra y de la cabañera, y, por fin, la del sur, en el extremo del barrio bajo, que vigila el camino viejo de Echo y Jaca, el de Berdún y de Zaragoza. Además, en el barrio alto se sitúa una ermita dedicada a Santa Bárbara, donde uno o dos sacerdotes especialmente contratados todos los años iban, entre otras obligaciones, a "esconjurar" en caso de tormenta⁸. Sin embargo, el punto más importante es evidentemente la imponente iglesia parroquial, servida, hasta el siglo pasado, por un clero numeroso compuesto de rector, racioneros y capellanes.



Foto 3: *San Pedro y el caserío del barrio bajo, al pie del cerro de Santa Cruz. Detrás, el Vedado y las cumbres que forman el límite con el valle de Echo.*

⁸ Varias ermitas más, situadas fuera del "casco" de Ansó, no han dejado más huella en la memoria de los ansotanos que los nombres de los barrancos o cerros vecinos: Santa Cruz, Santiago, Onoros, etc. De su existencia en el siglo XVI queda constancia en los testamentos conservados en los protocolos del A.M.A.

1.2. La iglesia de San Pedro de Ansó.

a) *El edificio.*

En la loma en que se asienta la villa de Ansó, la iglesia ocupa el lugar más estratégico. Su cabecera domina el barranco en su parte más abrupta; deja más arriba el barrio alto, peor comunicado hasta la creación de la carretera, más expuesto también en caso de conflicto por estar pegado al cerro, y, a sus pies, comienza el barrio bajo, que, en marcada pendiente, desciende hacia el río, un poco como los arrabales de las ciudades medievales.

Su fachada oeste enlaza con la línea de casas que dibuja la desaparecida muralla, frente al Veral. La iglesia aparece como la torre del homenaje del castillo que fue Ansó, población fronteriza.

b) *Edificios anteriores.*

El edificio actual no es el primero que se levanta en Ansó, ni probablemente el segundo ni el tercero. El mismo nombre de iglesia de San Pedro podría indicar un origen remoto. Aragón cuenta con un buen número de sus iglesias más antiguas dedicadas a San Pedro, como la catedral de Jaca y su antecesora, la iglesia de San Pedro el Viejo; más que una relación privilegiada con la Santa Sede, por lo menos en los principios, Antonio DURÁN GUDIOL ve en ello un símbolo de liberación. San Pedro es el que, rotas sus cadenas, escapa de la cárcel⁹. Liberación espiritual y liberación de una cristiandad amenazada. Hay que tener en cuenta que, en uno de sus últimos coletazos, el poder de la Córdoba califal destruyó el próximo cenobio de Sireasa, y que el escudo de Roncal recuerda, todavía hoy, la victoriosa resistencia que opusieron los habitantes del valle vecino a la expedición de Abderamán III, en 924¹⁰.

⁹ Evidentemente, el simbolismo pudo evolucionar ya en los siglos XI y XII con la intervención del Papado en los asuntos de la Iglesia aragonesa, y más todavía, después del concilio de Trento, como se verá al tratar del retablo mayor. Llaves de San Pedro y tiara campear también en la "abadía", edificada frente a la iglesia a últimos del siglo XVIII.

¹⁰ Acerca de esta tradición roncalesa, v. Alberto CAÑADA JUSTE, *La campaña musulmana de Pamplona, año 924*, Inst. Príncipe de Viana, Pamplona, 1976, pp. 121-128.

El otro indicio de construcción antigua, por lo menos románica, lo constituye el crismón que se conserva cerca de la portada de la iglesia del lugar de Fago, satélite, como apuntábamos, de Ansó¹¹. Si existía una iglesia románica en Fago, la tenía que haber, mayor, en Ansó. Esta iglesia sería destruida en tiempos de Pedro III, cuando los navarros quemaron la villa, según se expresó arriba. Entonces, en los últimos años del siglo XIII, se construiría la que pudo ser la tercera iglesia parroquial de Ansó, de la que se conservan vestigios en el edificio de hoy.



Foto 4: *Fachada W y torre después de la restauración.*

¹¹ El crismón, en general de forma circular, pero a veces cuadrado, como se puede observar en el museo catedralicio de Jaca, es elemento casi obligado de la decoración de las iglesias aragonesas y bearnesas en la época románica. El ejemplar más perfecto es el de la portada occidental de la catedral de Jaca. Hay otro, mucho más tosco, en Santa Cruz de la Serós; se encuentran varios más en el panteón de nobles de San Juan de la Peña, y los que se conservan en el museo de Serrablo constituyen el único resto de iglesias desaparecidas. El crismón del Pilar de Zaragoza es también lo único que queda de la iglesia románica que se construyera a raíz de la reconquista de la ciudad.

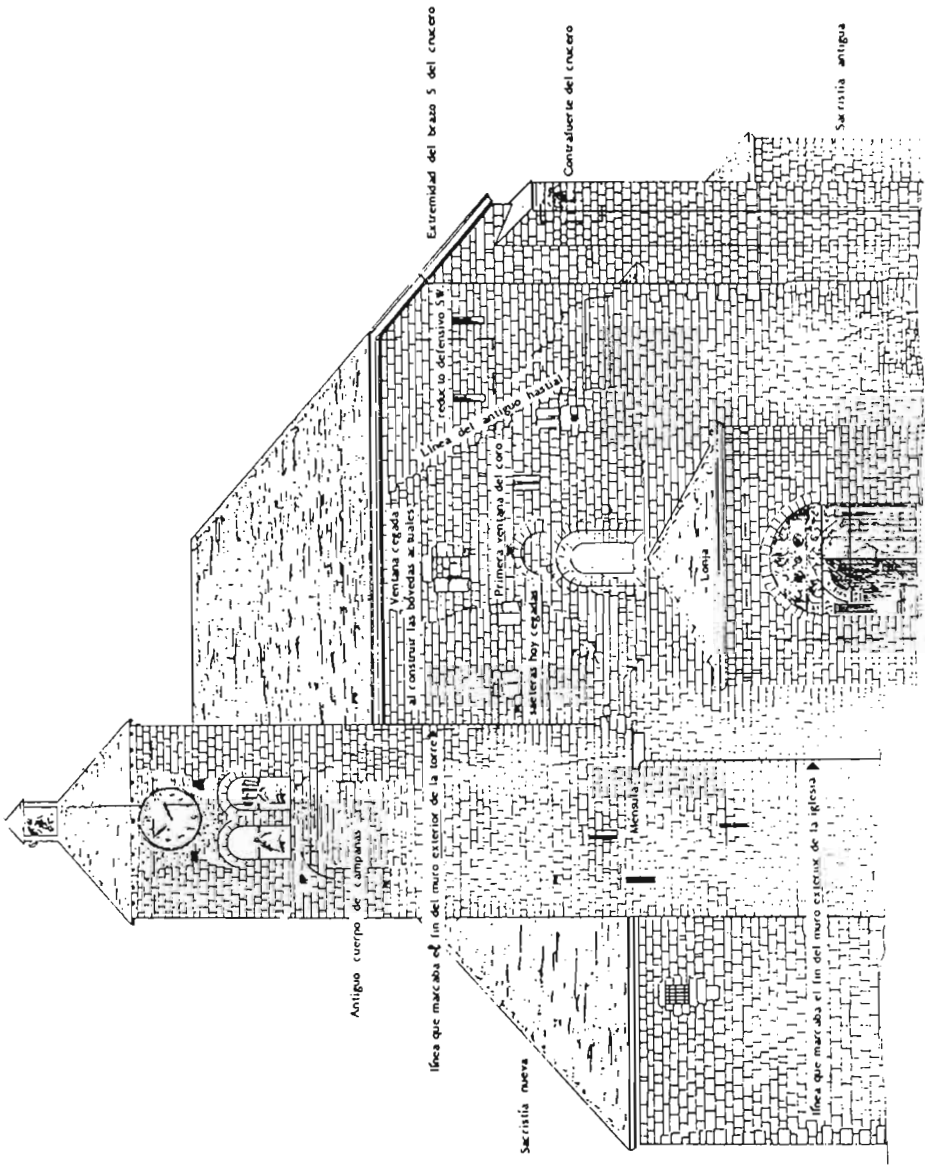


Fig. 3: Fachada W de la iglesia de San Pedro de Ansó (a partir de un plano del arquitecto A. Torres).

Muy poco subsiste de aquella iglesia. Si consideramos el muro occidental, notamos en seguida el contraste que forma con la buena obra de sillería que constituye el resto de la construcción. Son piedras pequeñas, de forma, tamaño y disposición relativamente irregulares, incluso si se las compara con las de la torre vecina, que no constituye tampoco lo mejor del conjunto. Precisamente, a la izquierda, empotrada en la torre, a la altura del tejadillo del porche actual, aparece una ménsula, señal de arranque de un tejado anterior, mucho más bajo que el actual, y que nos demuestra que el campanario se añadió después, continuando la línea de la fachada. Si, además, tenemos en cuenta el hecho de que las aberturas tapiadas de la parte derecha (la mayoría de ellas en forma de saeteras) no se corresponden con la disposición interna de la iglesia actual, hemos de concluir que había un hastial de marcada pendiente, cuyo arranque se situaría a la altura de la referida ménsula y cuyo remate o punta sobrepasaría en muy poco, si es que siquiera lo alcanzaba, la línea del alero actual¹².

En el muro norte de la iglesia, en su parte más próxima a la torre, pueden apreciarse características (tamaño de las piedras, irregularidad, aparejo) muy similares a las del muro oeste. Su unión con la torre no es fácil de observar; quedó en parte oculta por una construcción que abriga y sostiene la parte trasera del órgano actual (que, de mayor tamaño que los anteriores, hizo necesaria esta obra). De todas formas, esta porción del lienzo norte constituye otro vestigio de edificios anteriores.

Volviendo al elemento más interesante, la fachada occidental, el ángulo pronunciado del hastial, la falta de torre o de estribos para apelar la pared hacen poco probable la existencia de una iglesia abovedada. De una anchura igual a la actual, tendría una nave única (o serían muy estrechas sus naves laterales, caso de haberlas habido, y las cubriría un tejado único).

A otra etapa corresponde pues la construcción de la torre, que aprove-

¹² La parte superior de esta fachada occidental, de sólo 50 cm de espesor, se había desplazado, en su centro, en unos 30 cm, con el empuje de las vigas del tejado, y amenazaba ruina, por lo que tuvo que ser desmontada y reconstruida en las últimas obras de restauración. El arquitecto, don Alfonso Torres, dejó constancia en su proyecto del estado anterior del muro, y procuró que la reconstrucción afectara lo menos posible esta zona, dado el interés que presentaba para la historia del edificio. Sin embargo, las observaciones que anteceden son más fáciles de comprobar a partir de fotografías anteriores a las obras (en las que puede apreciarse la forma del hastial en este muro casi rectangular, habiéndose rellenado el ángulo superior derecho con una buena obra de sillería, comparable a la de la mayor parte de la iglesia por su calidad).



Foto 5: *Fachada W después de la restauración.*

cha en la parte inferior de su muro sur el muro norte de la iglesia, como lo demuestra, en su ángulo noroeste, el hecho de que los modestos sillares de uno y otro no se hallan trabados entre sí, sino solamente yuxtapuestos, dejando dibujada en la fachada una línea vertical continua que alcanza precisamente la ménsula de la que hemos hablado, situada a unos 8 metros del suelo. Esta torre era entonces más baja; a 17 metros conserva las huellas de los antiguos huecos de las campanas (el actual cuerpo de campanas se sitúa a 20 metros, o sea, 3 metros más arriba). El tejado cubre hoy la cara sur de la torre, lo que permitió realizar el acceso a las bóvedas de la nueva iglesia a través de lo que fuera ventanal sur del campanario.

Una serie de observaciones vienen sin embargo a complicar este intento de explicación histórica de la iglesia:

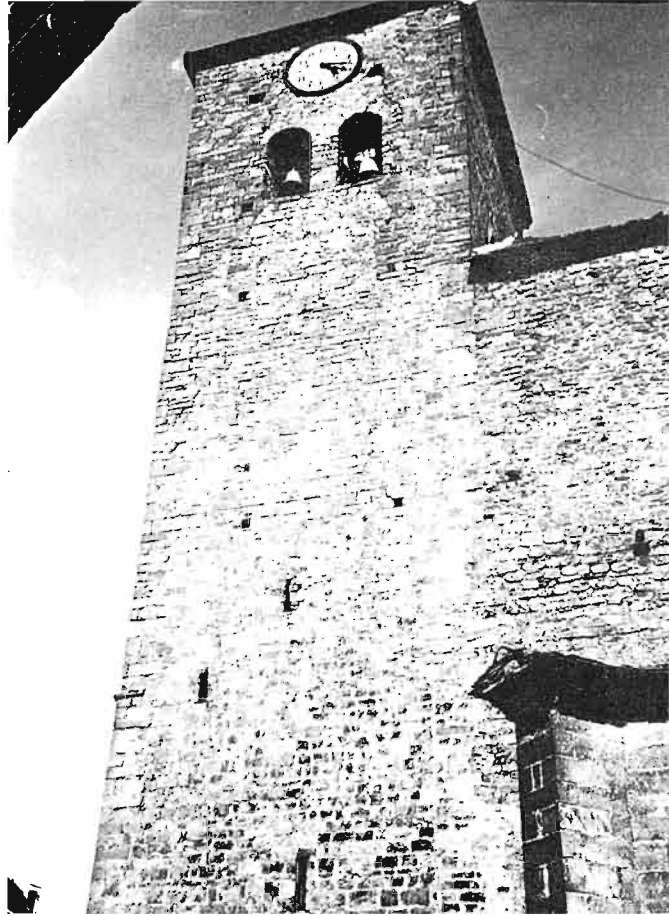


Foto 6: *Fachada W y torre antes de la restauración.*

- 1º.— Justo debajo del antiguo cuerpo de campanas, en la cara sur de la torre, existe una puerta (ver fotografía), hoy tapiada, que abría a 13'5 metros del suelo. Parece poco probable que esta puerta diera al tejado en un principio; tampoco es posible que se abriera para pasar a las bóvedas actuales, porque se sitúa a un nivel ligeramente inferior, y no tendría por qué haberse tapado.
- 2º.— En el muro oeste de la iglesia, las aperturas en forma de saeteras, que seguían, a mano derecha, la línea del hastial, a la izquierda están dispuestas horizontalmente, y se sitúan a la altura de una ventana de arco de medio punto, hoy también tapiada, que daba luz al coro antes de que se abriera, más abajo, la ventana actual.

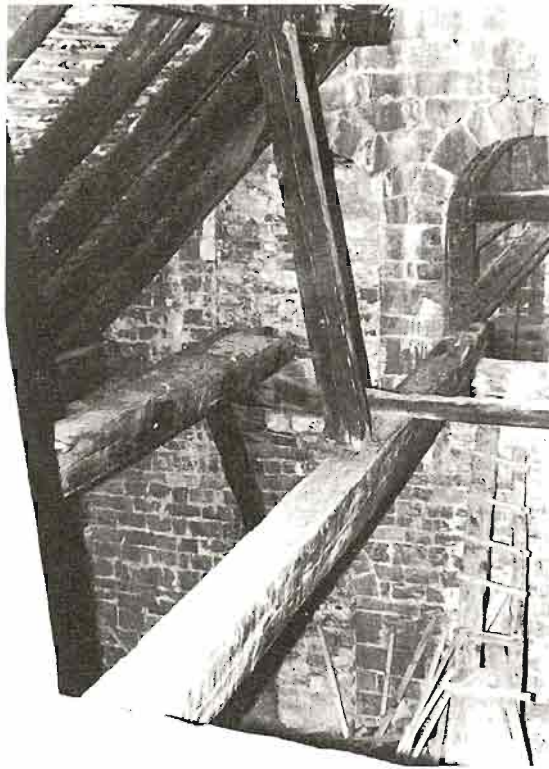


Foto 7: *Tejado vertiente oeste. Al fondo, muro de la torre con antigua puerta de acceso a las bóvedas y huecos de las campanas (iglesia anterior). Estado anterior a la restauración.*

De todo ello se deduce que cuando se levantó la torre desapareció el hastial y, sin duda, el sistema de cubrición del edificio. Se construirían bóvedas, más bajas que las actuales, puesto que el tejado no podía tapar los huecos de las campanas; la puerta alta de la torre serviría de acceso a esas bóvedas, y las saeteras, a la ventilación y a la defensa en caso de necesidad. La ventana de arco de medio punto no existiría (se abriría cuando se hizo el coro), pero tal vez sí una ventana rectangular que había encima y que quedó tapada por las bóvedas de la iglesia actual.

El examen de la fachada oeste y de la torre revelan, pues, vestigios de tres iglesias: una de pronunciado hastial; otra, relativamente baja, abovedada, y, por fin, el edificio que nos ocupa. Las tres habían de tener la misma anchura. En cuanto a la longitud de las dos anteriores, el único indicio lo tenemos en la configuración del terreno; no podían ser más largas que el tem-



Foto 8: *Iglesia de San Pedro, fachada occidental tras las restauraciones. A izquierda, el tejado de la sacristía nueva.*

plo actual, cuya cabecera llega hasta el barranco de la Fuente, dejando en medio un paso que se estableció gracias a un muro de contención montado en parte sobre arcos de medio punto (lo cual hace que el cementerio que rodeaba el edificio, hoy jardín, terminara en terraza).

La decoración de aquellas iglesias tuvo que ser casi exclusivamente decoración pintada. Ninguna señal de reutilización de piedra labrada, de cualquier tipo que sea (columna, basa, capitel, imposta, nervadura, restos



Foto 9: *Fachada W antes de la restauración.*

de estatua, etc.)¹³, aparece en la construcción nueva. Debía tratarse de construcciones modestas, que, en la altura de sus paredes laterales, en su aparejo y adorno, se distinguirían poco del resto del caserío. Puede que el carácter rústico, tal vez endeble, de la construcción justificara su derribo, a mediados del siglo XVI.

c) La iglesia actual.

La iglesia de San Pedro de Ansó aparece como una mole imponente, con casi 20 metros de fachada occidental (incluida la torre), un poco más de anchura a la altura del crucero; su longitud sobrepasa los 35 metros. Es de nave única, con crucero poco saliente, altos contrafuertes y ábside poligo-

¹³ Muy distinto es el caso de la colegiata de Daroca, en cuyos muros aparecen muchas piedras –singularmente nervaduras– pertenecientes al anterior edificio.



Foto 10: *San Pedro de Ansó y parte del caserío de la villa (estado anterior a la primera fase de restauración).*

nal. Su altura total es de 22 metros; la torre, en su estado actual, cuenta con cinco más.

Adosados al cuerpo mismo del edificio, se encuentran, al sur, la capilla de Cristo y la sacristía antigua, en el ángulo formado por el brazo del crucero; y al norte, la sacristía nueva, mucho mayor, que se extiende a lo largo del crucero, se prolonga hacia la cabecera y es de dos plantas, la cual se halla cubierta arriba por una sala de idénticas dimensiones, con la indispensable escalera y un pasillo adosado al crucero y a la cabecera (que ocupan, por consiguiente, el espacio que en la parte sur se dedicó a la primitiva sacristía). En este mismo muro norte se sitúa la "caja" del órgano, que en el tramo de los pies del edificio apenas si sobresale del estribo. Dos torres prolongan la línea de la fachada occidental: el campanario antes aludido y una minitorre, de poco más de 2 metros por 3 en planta, que sirve, entre otras cosas, de estribo del muro sur.

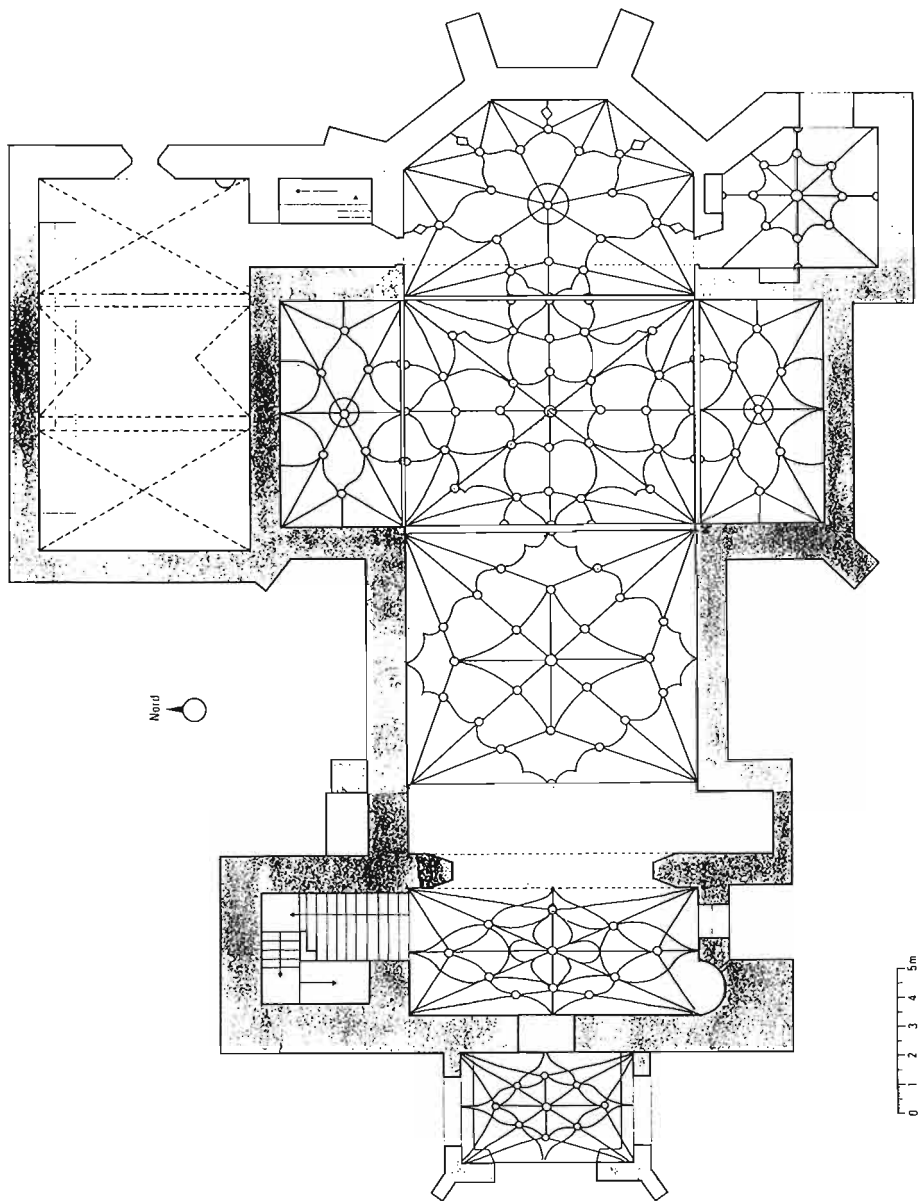


Fig. 4: San Pedro de Ansó. Planta con la traza de las nervaduras.

La impresión general es de gran austeridad. El parentesco con las iglesias navarras, singularmente las vecinas de Garde y de Ysaba, es evidente: los mismos altos y lisos paredones, los mismos sillares cuidadosamente aparejados, la misma sobriedad,... En efecto, si prescindimos de la "lonjeta" o porche que protege la portada principal y del balcón del coro (añadidos, como comprobaremos, que no corresponden a la concepción primitiva del edificio), los únicos adornos exteriores los constituyen, como en aquellas iglesias, la cornisa-alero de piedra y las ventanas. Estas son altas, de doble derrame, y carecen de decoración; además de ser de reducidas dimensiones, son poco numerosas.

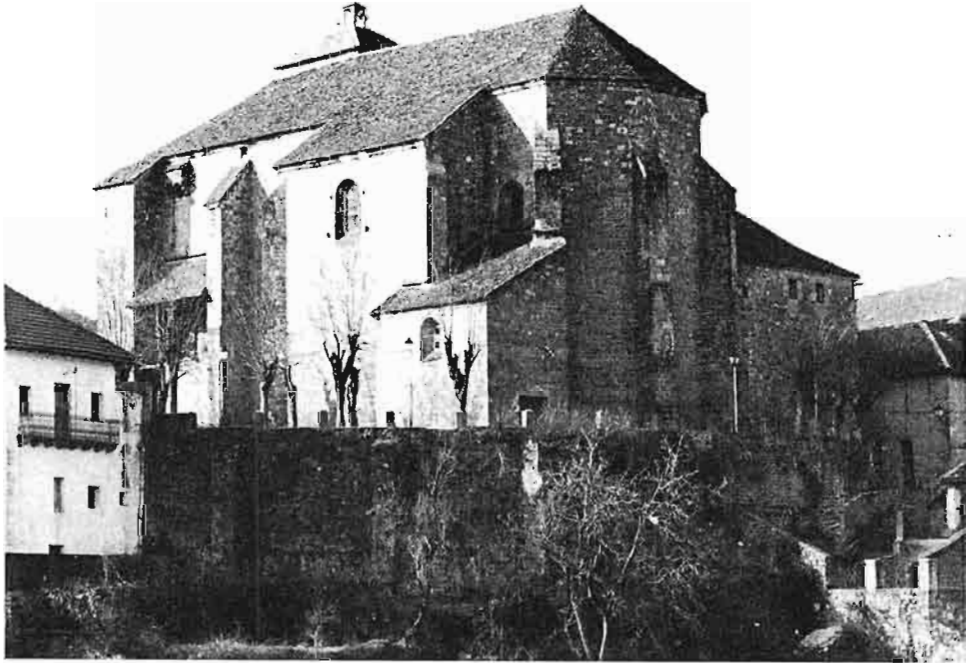


Foto 11: *Iglesia de San Pedro desde el SE (2ª mitad del siglo XVI).*

El muro norte, tanto el de la iglesia como el de la sacristía, es totalmente ciego; como mucho, en la parte superior, se abren unas saeteras que hoy sirven para ventilación de las bóvedas. El ábside tampoco posee entra-



Foto 12: *Iglesia de San Pedro, después de restaurados el tejado y la fachada occidental.*

das de luz, de modo que casi todos los ventanales dan al sur; uno corresponde a la capilla mayor, otro al brazo sur del crucero y otros dos a la nave. La sacristía nueva dirige su única ventana al este; la sacristía vieja tiene la suya, que da al sur. En la fachada oeste, aparece una última ventana, de idénticas características, que se abre a ras del tejadillo del porche y es más

baja que otras dos que hubo anteriormente, cuyas huellas aparecen en la parte superior¹⁴.

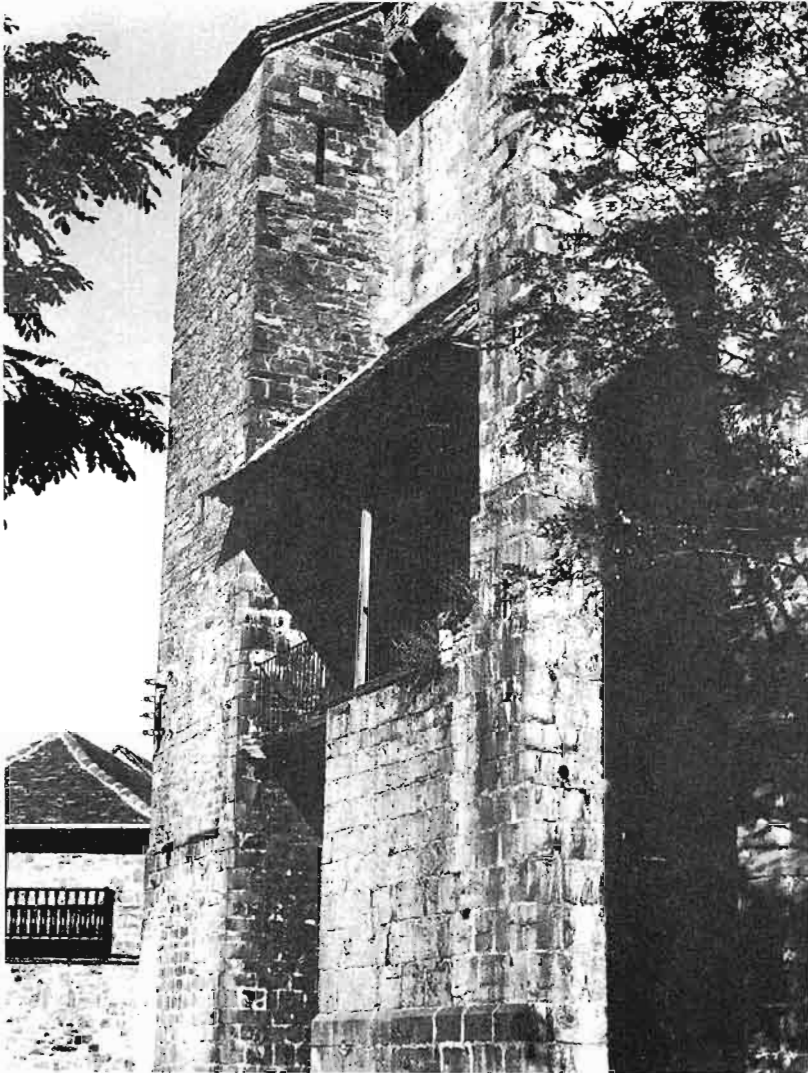


Foto 13: *Fachada sur. Torre ángulo SW. Balcón-solana. Arriba, matacán. Capilla de Cristo (entre los dos, invisible, la puerta S).*

¹⁴ A pesar de su parentesco con los demás vanos, esta ventana es muy posterior. En el *Libro de Primicias* (f. 192, correspondiente al año 1792), se lee: "Hacer la ventana del coro, limpiar la iglesia... 36 libras, 6 sueldos", A.P.A. Además, interiormente, esta ventana rompe el friso y su inscripción, característica que comparte, como veremos, con el retablo, de 1680, y con el órgano actual, que data de 1767.

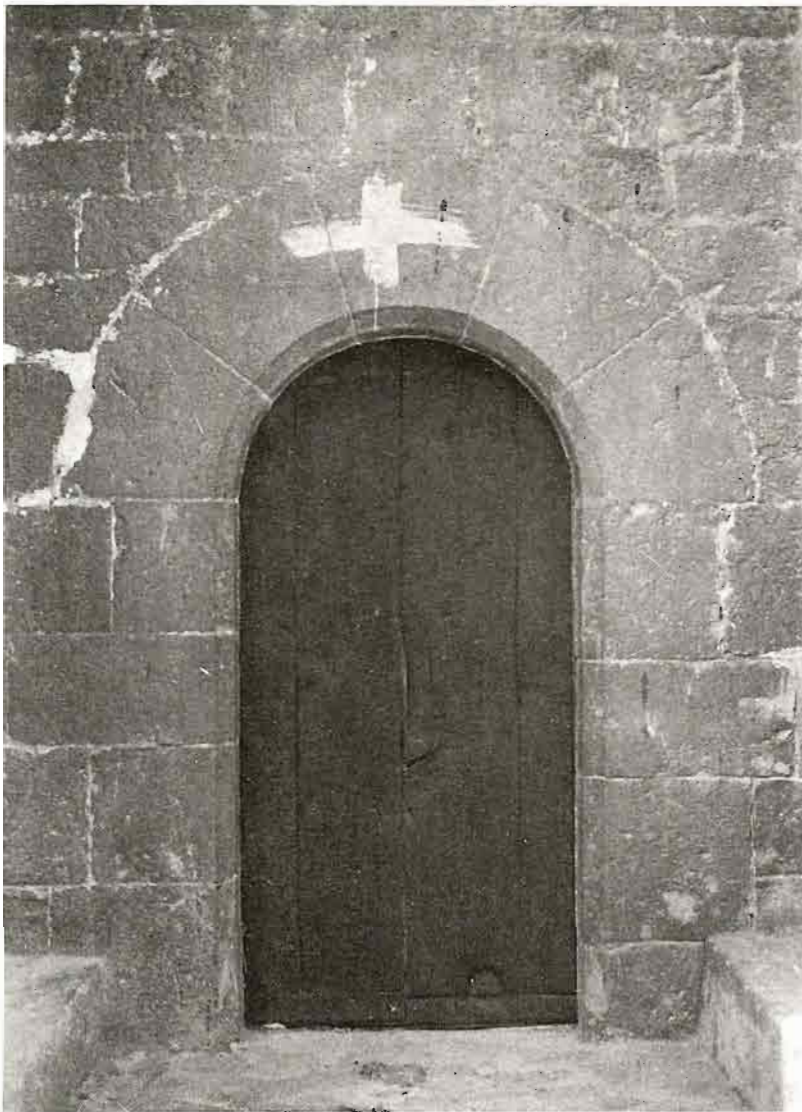


Foto 14: *Fachada sur. Puerta antigua.*

Todo lo anteriormente referido confiere al edificio un aspecto de fortaleza que confirma lo que afirmábamos a propósito de su asiento; pero toda clase de duda al respecto desaparece cuando se considera la puerta primitiva, única al parecer en un principio. Se abre en el muro sur, cerca de la torrecilla del ángulo sudoeste, y tiene al otro lado, a modo de torre protectora, los muros exteriores de la capilla de Cristo, totalmente ciegos, que sirven

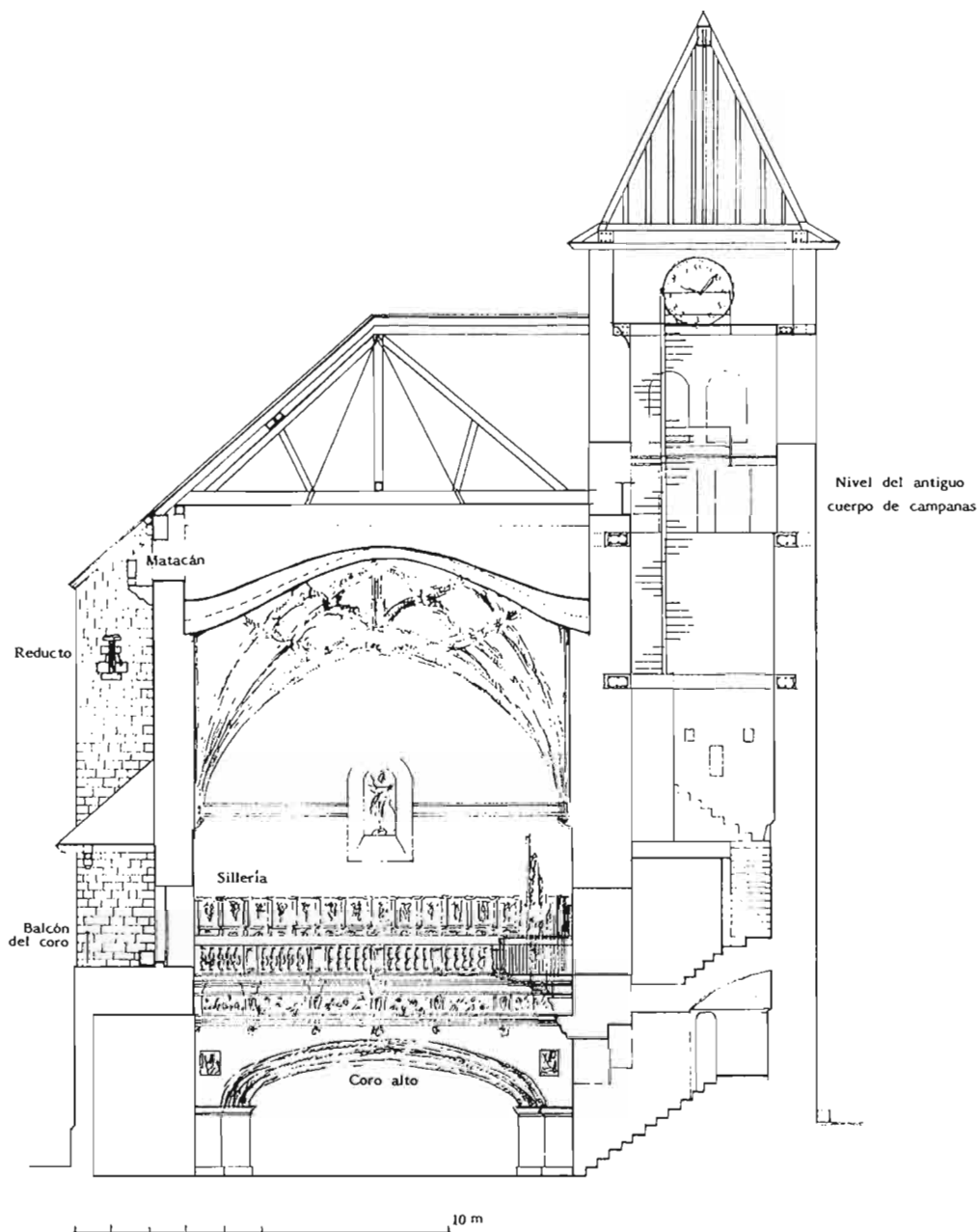
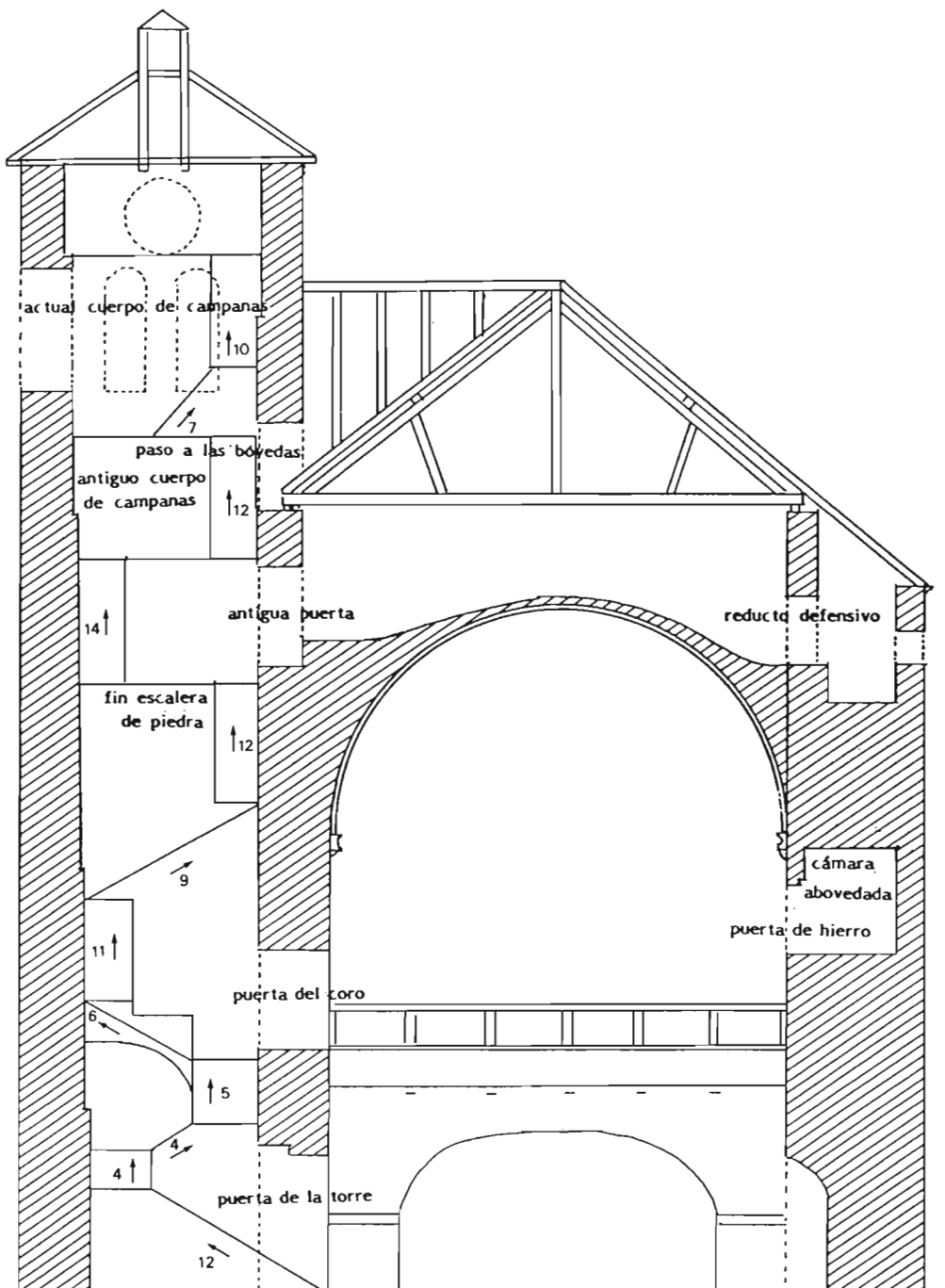


Fig. 5: San Pedro de Ansó. Elevación y proyecto de restauración de la torre, según el arquitecto A. Torres.



las cifras indican el número de peldaños de cada tramo de escalera.

Fig. 6: San Pedro de Ansó. Elevación según la línea de la fachada oeste.

de contrafuerte y además sostienen hoy el balcón del coro¹⁵. Arriba, a la altura del alero, la defiende un matacán. Dicha puerta es de reducidas dimensiones, poco más de un metro, con el único adorno de su arco de medio punto de arista achaflanada. Una saetera situada en el ángulo sudoeste, más alta que las jambas, contribuye a la defensa.



Foto 15: *Puerta de hierro, acceso desde el coro a la cámara abovedada del ángulo SW.*

¹⁵ Por los motivos que se exponen a continuación, esta balconada ha de ser bastante posterior, tal vez del siglo XVIII. La primera referencia que hemos encontrado es del año 1736: "Para la puerta nueva que se hizo para el balcón del coro di al oficial 18 sueldos"; nueva alusión en 1737: "ladrillos para el balcón del coro..." (*Libro de Primicias*, A.P.A.). Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que se tratara entonces solamente de un arreglo, porque las cantidades son modestas; además, el único *Libro de Primicias* que, al parecer, subsiste en Ansó empieza en el año 1732. Con todo, si es anterior, ha de ser de pocos años porque su construcción obedece a criterios (acceso a una solana, luz, comodidad) que, en Ansó, corresponden al siglo XVIII.

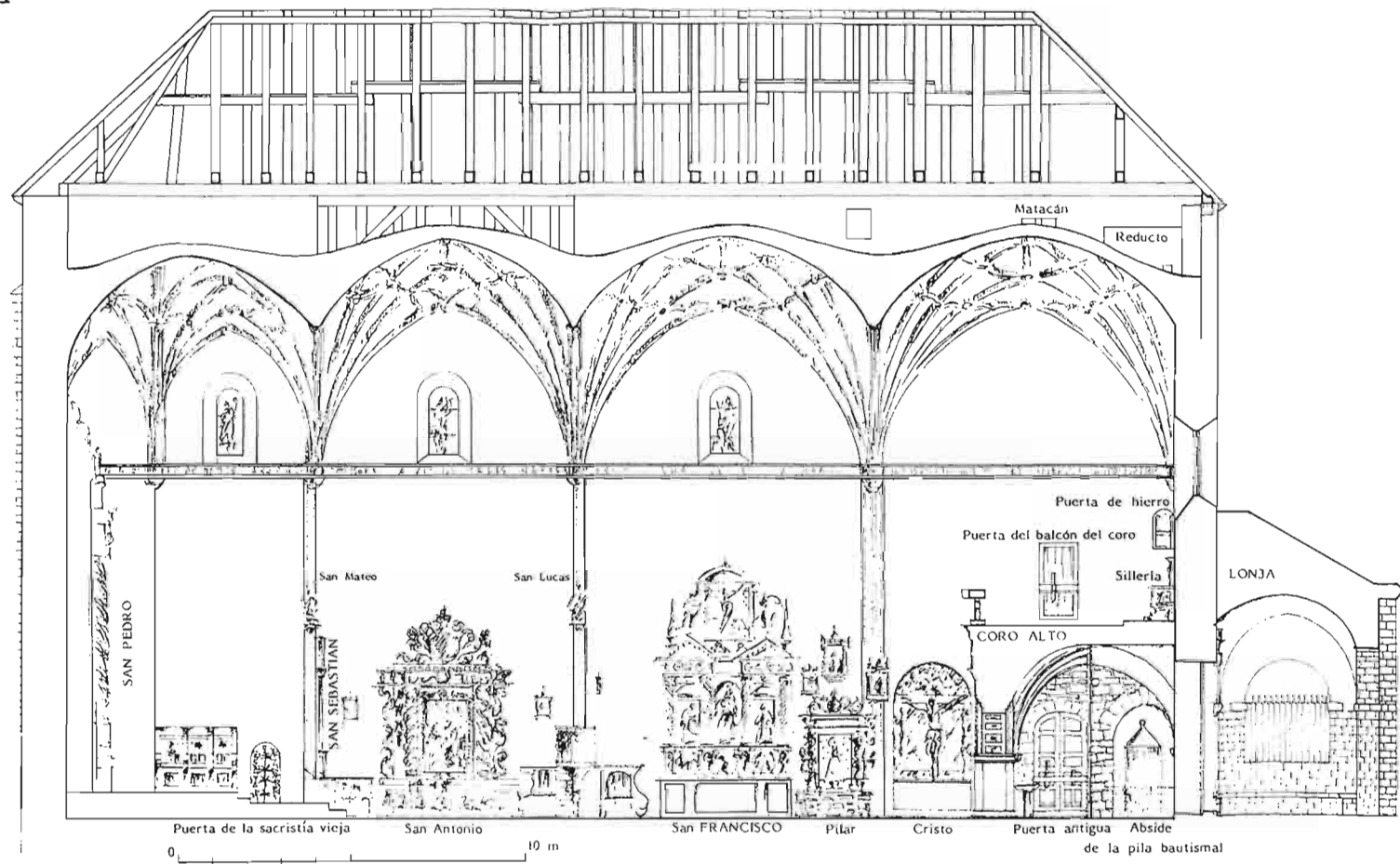
A la torrecilla, como es de suponer, sólo se accede desde el interior. Su parte inferior es casi maciza. Casi en el suelo encontramos una especie de ábside semicircular (donde se abre la saetera a que acabamos de aludir) que abriga la pila bautismal. A media altura (7 metros), se abre una curiosa cámara abovedada con estrechísima ventana al sur, cerrada por una puerta totalmente metálica situada en alto, a unos dos metros sobre el coro actual, lo que parece indicar que podía servir lo mismo de reducto defensivo, de cárcel o de sala del tesoro o del archivo, dada su poca accesibilidad y su carácter totalmente incombustible, ya que ni una sola pieza de madera entró en su construcción, ni en la de la parte inferior, ni en la de la parte superior hasta el tejado, del que la aíslan más de 3 metros de espesor de mazonería. Por fin, arriba del todo, encontramos un pequeño reducto defensivo, a una altura apenas inferior a la del matacán, con saeteras en los tres muros este, sur, oeste.

Podemos concluir, pues, de este estudio de la estructura de la iglesia de San Pedro que, si es exagerado hablar de iglesia fortificada en el sentido estricto de la palabra, no cabe la menor duda de que, por su situación, su altura, la disposición de sus vanos (que el rudo clima de Ansó sólo explica en parte) y su organización general, se concibió claramente como un edificio fácil de defender. Este carácter es tanto más de notar cuanto que, pocos años más tarde, desaparece por completo con la construcción de la sacristía y, sobre todo, la del coro y la portada.

d) Interior de la iglesia.

Al penetrar en el templo, desde la puerta oeste, cuando ya los ojos se han acostumbrado a la penumbra, impresionan la unidad y las proporciones de la nave única: 10 metros de ancho, 15 de alto, más de 30 de profundidad (repartidos en dos tramos, crucero y ábside). Prescindiendo por ahora de los retablos y altares, coro y órgano, fijemos nuestra atención en la arquitectura. Sus altas y desnudas paredes, ciegas todas menos las del sur, no poseen más adorno que un enlucido gris sobre el que se han pintado las juntas blancas de regularísimos y fingidos sillares.

Un friso con inscripciones latinas corre a la altura del arranque de los nervios, que son de una complicada crucería gótica. Estas nervaduras, de doble moldura cóncava y arista (pintadas de un ocre que, lo mismo que el



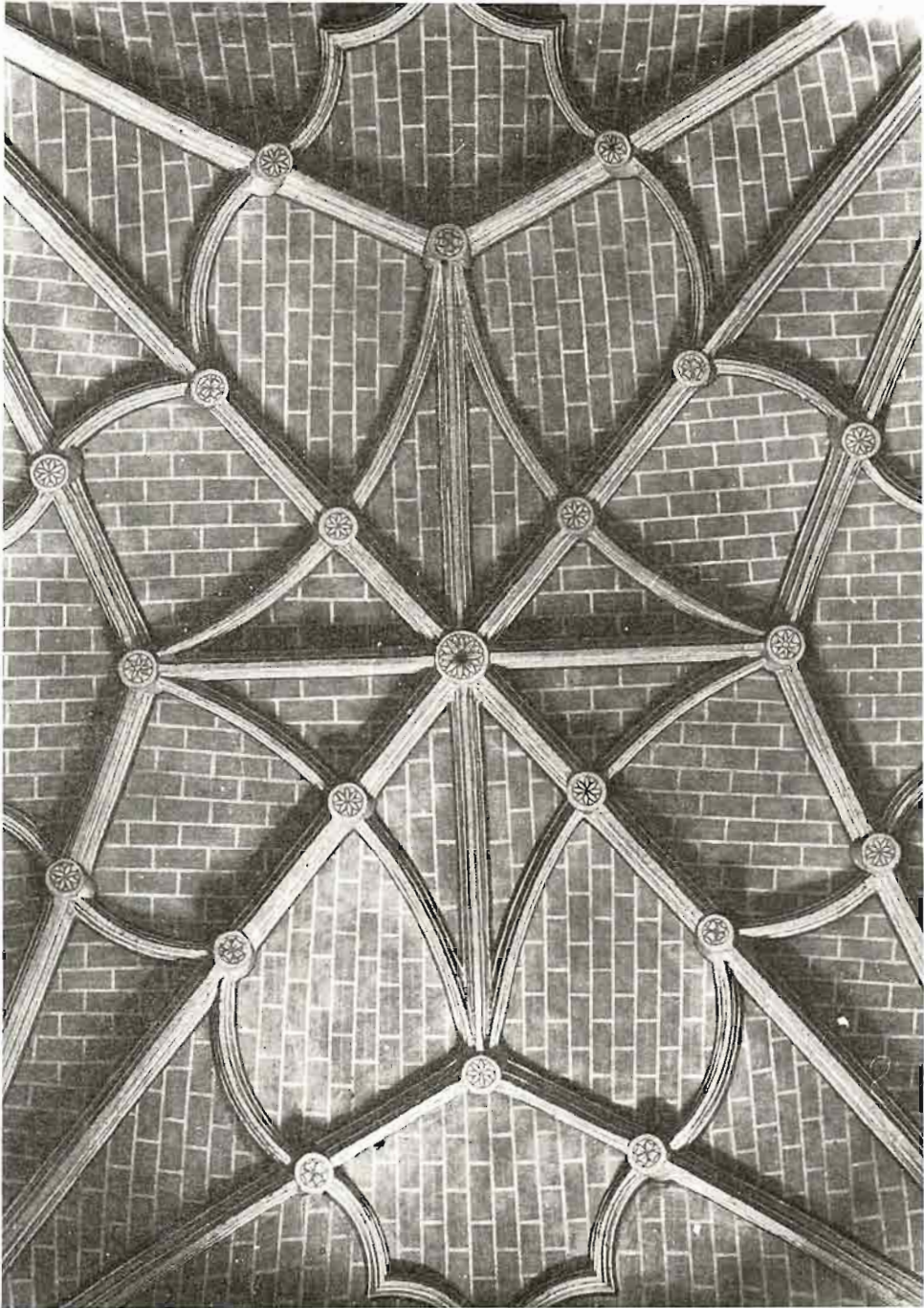


Foto 16: *Bóveda de la nave.*

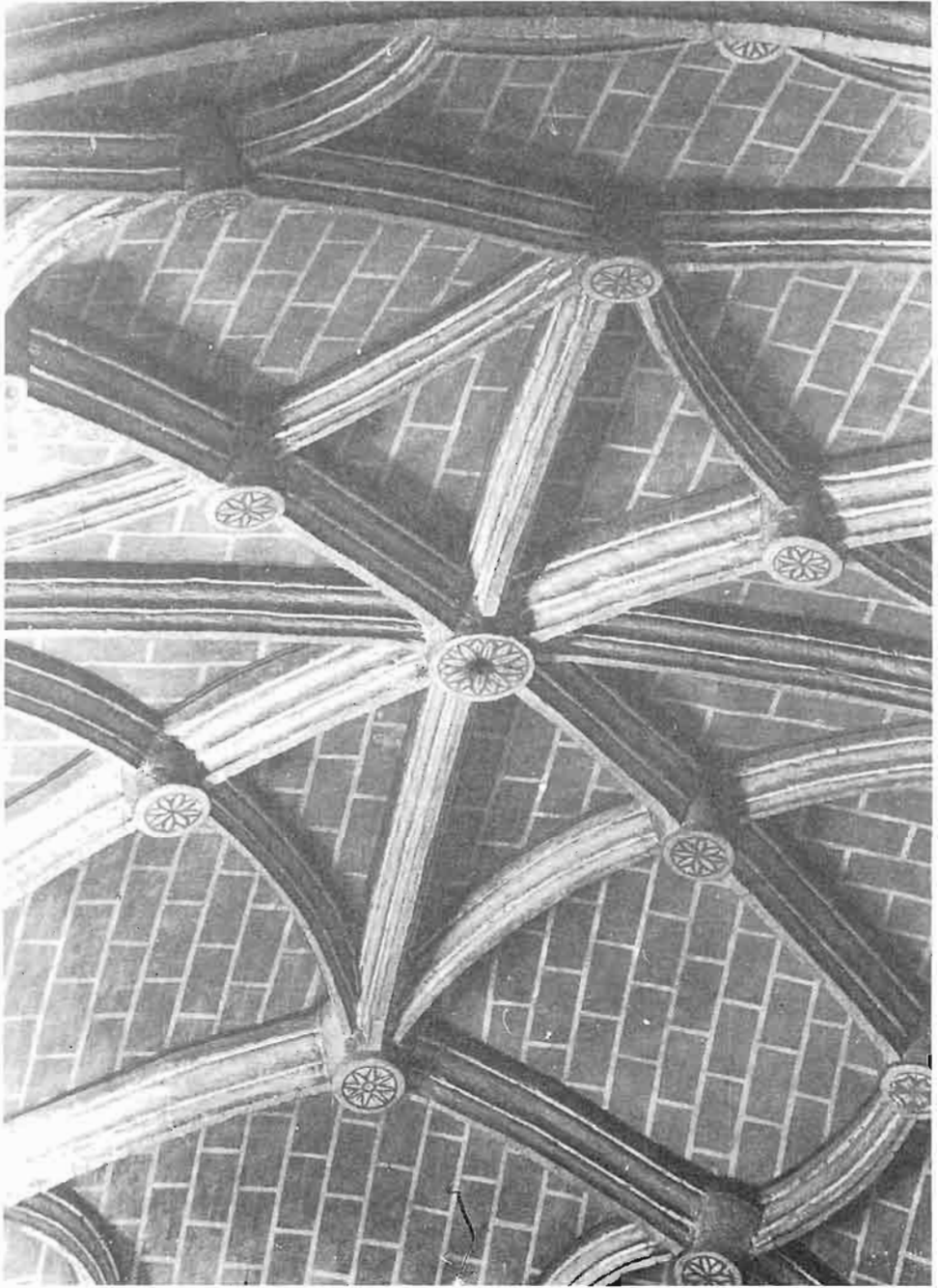


Foto 17: *Bóveda del primer tramo. Detalle.*

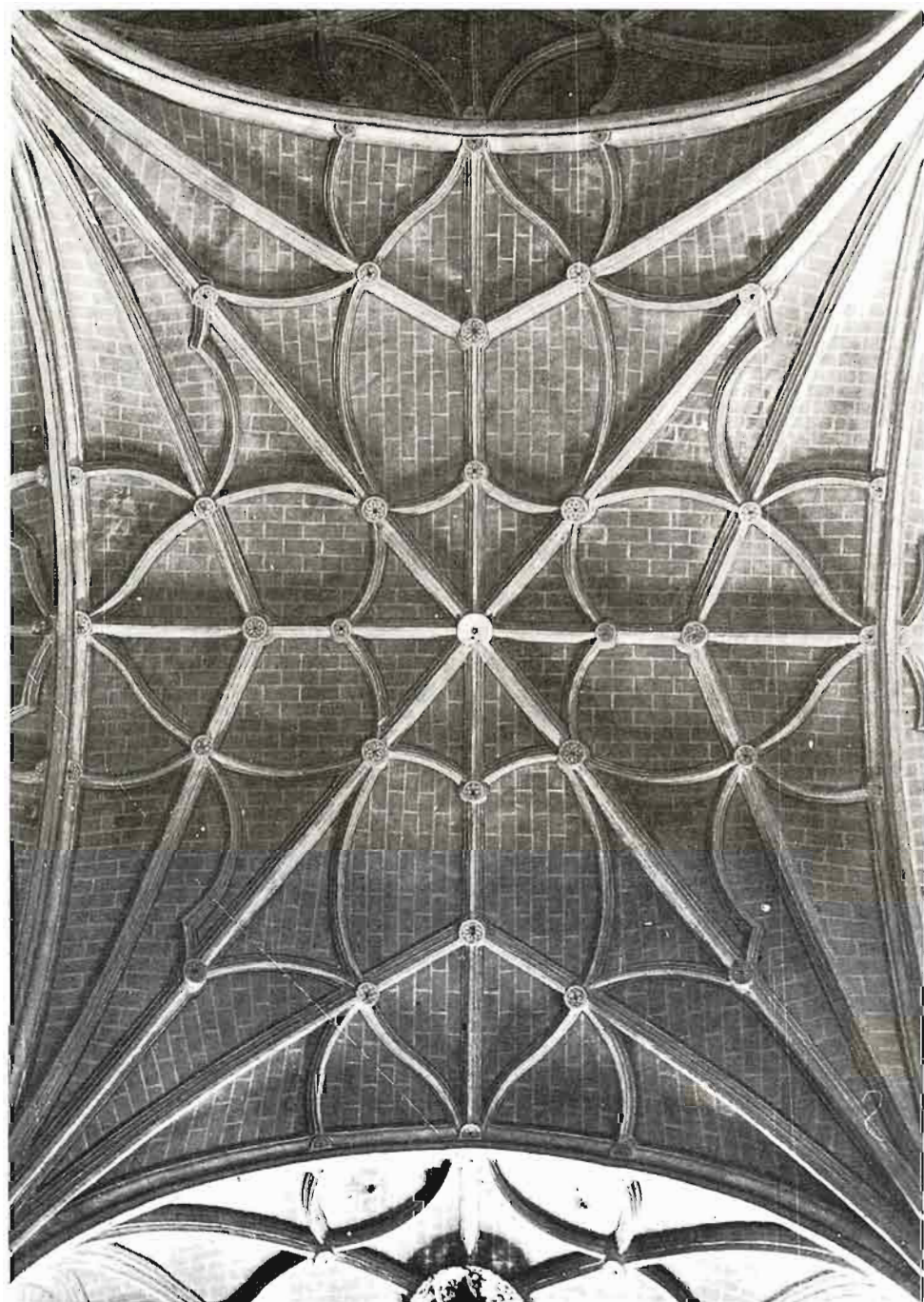


Foto 18: *Bóveda del crucero (parte inferior, capilla mayor).*

de las dos molduras, inferior y superior, del friso, pudo parecer dorado en sus tiempos), no se prolongan hasta el suelo por medio de finas columnillas, como en numerosos edificios góticos, sino por unas pilastras clásicas solamente dibujadas y pintadas. El dibujo que forman estos nervios subraya la estructura del edificio. Son iguales entre sí los que cubren los dos tramos, al igual que ocurre en los brazos del crucero, y se distinguen estos dos tipos del de la cabecera o del crucero. En todas las bóvedas, se continúa la labor de sillares pintados con sus juntas blancas¹⁶.

En las intersecciones, que son muy numerosas (37 en el solo tramo del crucero), hay flores pintadas, de 8 pétalos en general; están inscritas, según los casos, dentro de un círculo o de un semicírculo. Por fin, de la clave de la capilla mayor, así como de la del arquiteo que domina el altar mayor, pende un florón de madera dorada (más pequeño éste último); también lo hay en los brazos del crucero. No subsiste el del crucero; en cambio, en los dos tramos no parece haberlos habido nunca. En opinión del profesor BORRÁS, corresponden a la segunda mitad del siglo XVI, y, por lo tanto, es muy posible, como veremos, que uno de ellos lo mandara colocar en 1571 Catalina Orduña en su testamento.

En los cuatro ángulos del crucero, se encuentran, a modo de capite-

¹⁶ Esta costumbre de "pincelar" el interior de las iglesias es de larga tradición en Aragón, y podría corresponder a una tradición más lejana de origen musulmán. En las iglesias mudéjares de Castilla, la de San Miguel de Villalón de Campos, por ejemplo, el interior está adornado con fingidos ladrillos, cuyas juntas no corresponden con los de la construcción. Volviendo a Aragón, el mismo caso se produce en Tobed, entre otras muchas iglesias, de manera mucho más aparatosa y decorativa. Son notables los rombos mudéjares de las iglesias de Santas Justa y Rufina en Maluenda, entre los cuales asoman los diminutos personajes de una resurrección. Es de lamentar que muchas obras de "restauración" hayan tenido como consecuencia la desaparición de esta decoración, para volver a la "autenticidad" del material desnudo. Un pequeño paño se conserva en la iglesia de San Martín de la Aljafería, y se acaba de descubrir y salvar otro en la de San Pablo, también en Zaragoza. En esta misma ciudad, en la Seo, se descubre una decoración de sillares pintados como en Ansó. El contrato de 12 de mayo de 1549 (época relativamente próxima a la de la construcción de la iglesia de San Pedro) indica: "pincelar con cal cortada al arte de la piedra". V. M^a Carmen LACARRA, M.I. ALVAR y Gonzalo M. BORRÁS, *Guía de Zaragoza*, Zaragoza, 1983, p. 113.

Angel SANVICENTE, en su artículo *Acotaciones para la historia del arte en Cinco Villas*, en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortes*, Zaragoza, 1977, p. 363), afirma de un tal Diego de Zagama que se presentaba como "pinzelador de cantería" (Zagama residía en Uncastillo en abril de 1578).

Véase también la ponencia del doctor Gonzalo BORRÁS, en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel (20-22 de setiembre de 1984), Teruel, 1986, intitulada *Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo...*, pp. 317-325, y singularmente, p. 124.



Foto 19: *Brazo sur del crucero, florón de madera.*



Foto 20: *San Juan Evangelista (arranque NE, nervaduras del crucero).*

les, las únicas esculturas de la iglesia. Representan a los 4 evangelistas con sus símbolos, pero resultan poco visibles, por la altura, por su composición achatada y no muy hábil ejecución¹⁷. De cada uno de ellos arranca una cita del evangelio correspondiente. Son las siguientes:



Foto 21: *Crucero ángulo SW. San Lucas.*

¹⁷ Posteriormente, debajo, a una altura mucho menor, se volvieron a representar los mismos personajes, sentados, de bulto entero, acompañados también de sus símbolos. Son, al parecer, tallas de madera. Demuestran por su presencia que no se consideraron como claros los relieves de la cornisa. Como subrayan las citas evangélicas que quedaron ocultas en parte a partir de 1680, han de ser de principios del XVI, fecha que confirma su aspecto clásico poco atormentado, alejado de todo barroquismo. Por otra parte, recordemos la presencia de los evangelistas en otros cruceros como el cimborrio de la catedral de Teruel y el de la catedral de Tarazona.

Angulo nordeste: IOANNES OMNIA PER IPSVM FACTA SUNT ET SINE IPSO FACTVM EST NIHIL (luego desaparece, tapado por el retablo mayor, el fragmento QVOD FACTVM EST IN IPSO VITA ERAT ET VITA ERAT LVX HOMINVM ET LVX IN TENEBRIS LVCET ET TENEBRE EVM NON COMPREHENDERVNT) FVIT HOMO MISSVS A DEO QVI NOMEN ERAT IOANNES¹⁸.

Angulo sudeste: MATHEVS VBIQVQUE FVERIT CORPVS ILLIC CONGREGABVNTVR AQVILE STATIM AVTEN POST TRIBVLATIONEN DIERVM ILLORVM SOL OSCVRABITVR & LVNA NON DABIT LVMEN SVVM¹⁹.

Angulo sudoeste: LUCAS ERVNT SIGNA IN SOLE ET LVNA ET STELLIS ET IN TERRIS PRESSVRA GENTIVM PRO CONFVSIONE SONITVS MARIS ET FLVTIVM ARESCENTIBVS HOMINIBVS PRE TIMORE ET EXPECTATIONE QVE SVPERVENIENT VNIVERSO (aquí se interrumpe el friso, roto al abrir la ventana oeste del coro; faltan, pues, las palabras ORBI NAM VIRTVTES CE) LORUM MOVEBVNTVR ET TVNC VIDEBVNT FILIVM HOMINIS VENIENTEM IN NVBE CVM POT (ESTATE MAGNA ET MAIESTATE HIS AVTEM, interrupción ésta última debida al órgano²⁰) FIERI INCIPIENTIBVS RESPICITE ET LEVATE CAPITA²¹.

Angulo sudoeste: MARCVS EVNTES IN MVNDVM UNIVERSVM PREDICATE EVANGELIVM OMNI CREATVRE QUI CREDIDERIT & BATIZATVS FVERIT SALVVS ERIT QUI VERO NON CREDIDERIT CONDEMNABITVR²².

¹⁸ JUAN, 1, 3-6.

¹⁹ MATEO, 24, 28-29.

²⁰ En los documentos más antiguos relativos a la iglesia, aparecen referencias a un órgano, que pudo ser el de la iglesia anterior. En 1603, el órgano de la iglesia de San Pedro se encontraba en muy mal estado. En su visita de 27 de mayo, el obispo de Jaca, M. de Asso, pide a los racioneros, jurados y primiciero que "procuren reparar el organo" porque "habe-mos hallado esta muy derruydo y destemplado", añadiendo que intenten "concertarse con algun official para que lo repare en cada un año, señalandole cierta cossa pa ello, y no permitan se saque ninguna flauta del", bajo pena de 10 escudos (A.P.A., *Quinque libri*, f. 145 vº.). Este órgano se reformó totalmente en 1622 –ver en el apéndice documental la detallada capitulación con el organero de Zaragoza, Xirón del Bosque–. Este instrumento no había de tener las dimensiones del órgano actual y no taparía la inscripción. Dejando para los expertos la posibilidad de comentar las características técnicas del órgano de 1622 tal como aparecen en la capitulación, sólo añadiremos los datos siguientes:

En 1625, día 13 de marzo, el maestro organero Xirón del Bosque otorgó haber recibido de los justicia, jurados y concejo de Ansó 180 escudos (3.600 sueldos). Igualmente, recibió del rector y de los jurados (como administradores de la primicia) 329 libras (6.580 sueldos), incluyendo en esta cantidad 15 "robas" de estaño y 2 de plomo compradas en Pamplona. Esto es señal de que el órgano contratado en 1622 existió y lo hizo Xirón del Bosque y de que las dos partes cumplieron con sus obligaciones, puesto que el total reseñado asciende a más de 10.000 sueldos. Al día siguiente, 14 de marzo, se hizo entrega del órgano, dejando de plazo para reconocerlo hasta finales de noviembre del mismo año (A.M.A., prot. Miguel López de Ansó, 1625, ff. 17-18).

²¹ LUCAS, 21, 25-28.

²² MARCOS, 16, 15-16.

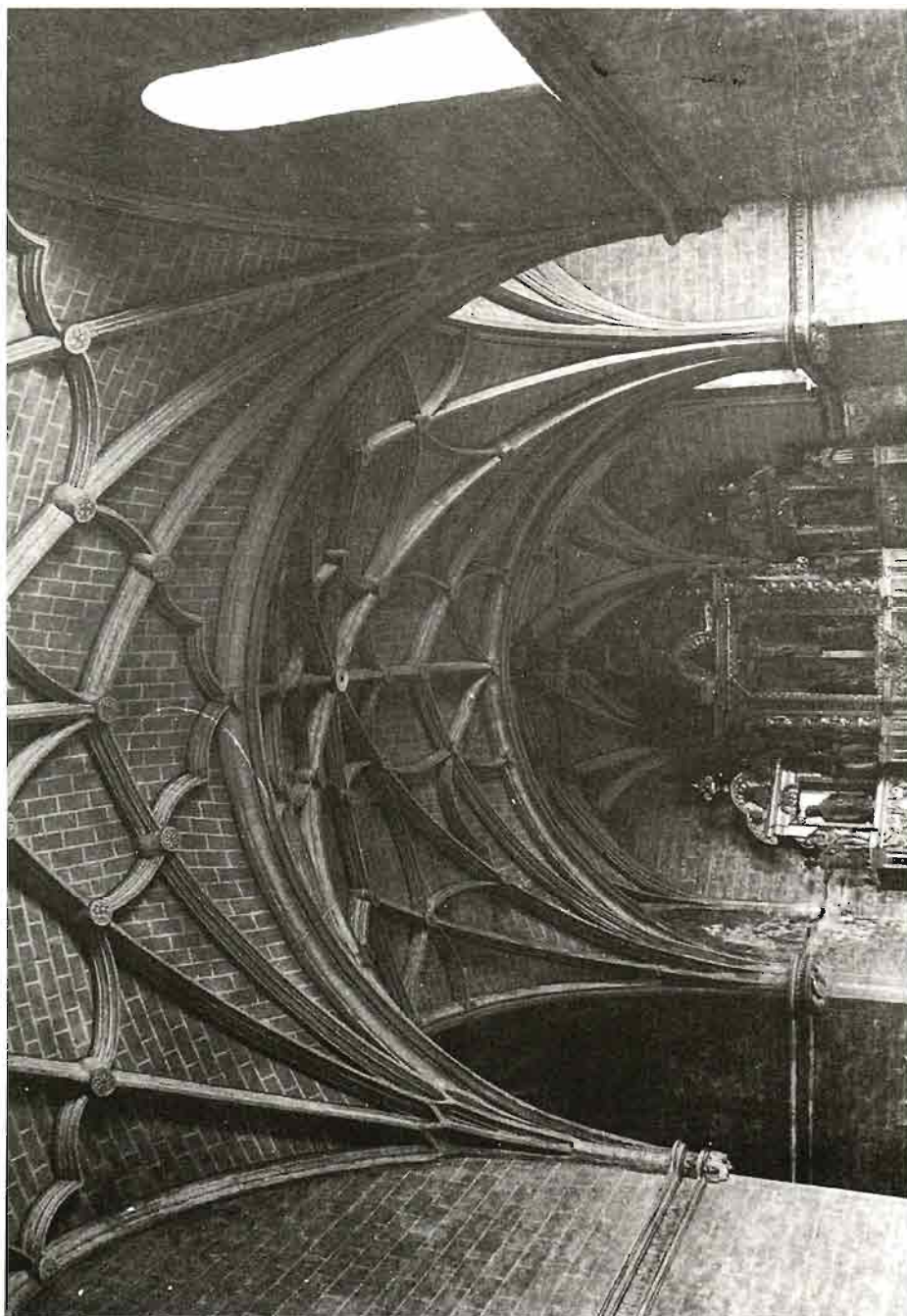


Foto 22: Bóvedas desde el coro alto y ático del retablo mayor.

Existe una estrecha relación entre estas inscripciones y la arquitectura: hacia el este, San Juan habla de principio creador, de luz, y termina la cita con una alusión al Precursor, el Bautista. En el brazo sur del crucero y en toda la nave, a través de las palabras de Mateo y de Lucas, se alude a las señales apocalípticas anunciadoras del regreso de Cristo. Y, para terminar, en el brazo norte, se leen las palabras, a la vez aterradoras y esperanzadoras, de Marcos, que, al presentar la alternativa de salvación o condena, justifica la existencia del edificio y la del clero que lo atiende. Unos cien años después, otras consideraciones hicieron que desapareciera parte de la inscripción de San Juan, y en el curso de del siglo XVIII no se dudó tampoco en destruir o esconder parte de la de San Lucas.

e) Construcción de la iglesia.

No se conoce exactamente la fecha de construcción de la iglesia de San Pedro de Ansó. De la capitulación con el cantero sólo han aparecido referencias posteriores. Los documentos anteriores a 1571 son escasísimos, tanto los que se conservan en el archivo municipal como los del archivo parroquial. Sin embargo, gracias a una serie de referencias y alusiones contenidas en protocolos y visitas pastorales, podemos hacernos una idea bastante precisa acerca de la finalización de las obras.

En 1570, ya estaba la iglesia muy adelantada; se habían cerrado ciertas bóvedas, puesto que en un codicillo, fechado en 13 de enero de 1571, la viuda de Domingo de Ornat, Cathalina Orduña, dejaba 100 sueldos para la iglesia de San Pedro, mandando "que sea fecha fazer y asentar en la boveda nueva de la dicha iglesia..."²³.

El acta no precisa lo que había que "fazer y asentar"; el notario, con prisas, elidió la palabra. Podemos imaginar que se trataba de un florón de madera, aprovechando, tal vez, la circunstancia de que no se hubieran retirado todavía los andamios utilizados para enlucir y "pincelar" las bóvedas. Este dato viene confirmado, pocos meses después, ya que el canónigo y sacristán mayor de Jaca, Juan Enyeguez, declaraba el 19 de julio de 1571 en su visita pastoral:

²³ A.M.A., Protocolo not. Martín Mancho, año 1571, día 13 de enero, f. 29 vº.



Foto 23: *Techumbre de la nave. Las vigas horizontales que unen el muro norte al muro sur de la nave están a 120 cm de la clave de las bóvedas.*

«Por quanto habemos hallado que la obra de la yglesia esta muy adelante (sic)...»²⁴.

A continuación, este mismo documento indica que se han gastado entonces las tres cuartas partes de la cantidad prevista en el contrato inicial; y aunque no alude a lo que quedaba por hacer, cabe pensar que, siendo las partes altas las más costosas (cornisa interior y exterior; nervios de complicada geometría en las bóvedas; tejado con grandes vigas, de más de 10 metros; enlucido y pincelado), la iglesia de San Pedro luciría ya prácticamente su aspecto actual por aquellas fechas.

²⁴ A.P.A., *Quinque Libri*, f. 70.

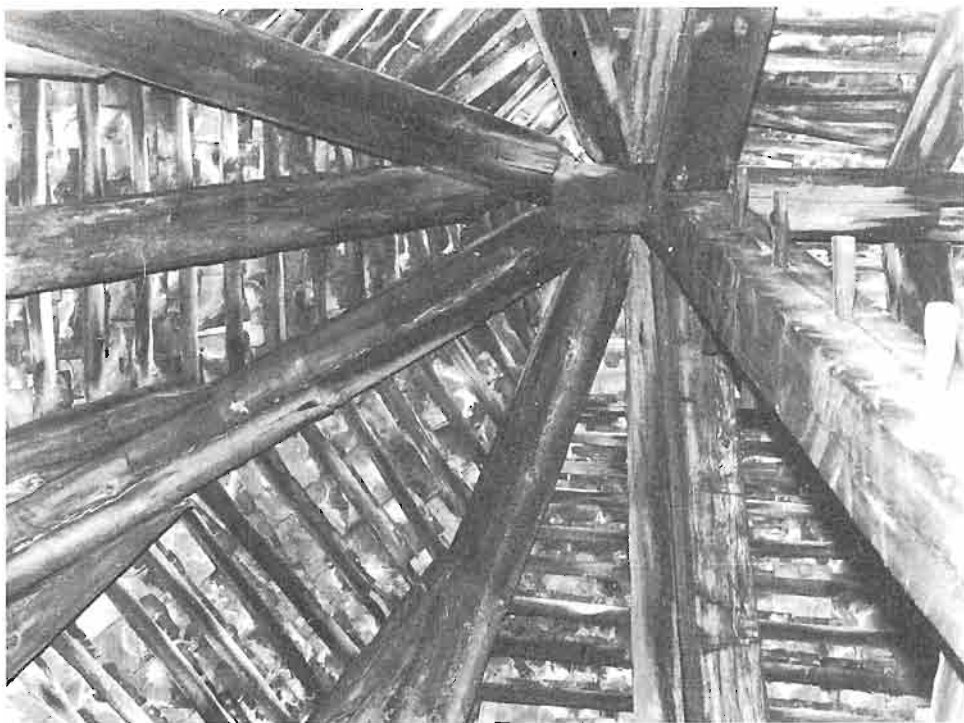


Foto 24: *Techumbre, sistema de las vigas de la cabecera (2ª mitad del siglo XVI). A la derecha, en la viga vertical, véanse los travesaños, a modo de escalera de mano.*

Por otra visita pastoral de fecha poco legible (¿1 de noviembre de 1575?), pero situada entre un documento de noviembre de 1573 y otro de setiembre de 1579, sabemos que continuaban las obras, tal vez con menos ardor que anteriormente, puesto que el visitador Martín de Gan recomienda:

«Item mandamos al Rector, Jurados y Promiciero que no den de los bienes ni hazienda de la promicia a maestre Steban, cantero, que haze la yglesia ningunos dineros sino que sea travajando en la obra»²⁵.

Por los años 1580, el edificio estaría casi terminado. Gaspar Juan de la Figuera, obispo de Jaca de 1578 a 1583, alude en su visita (no fechada)

²⁵ A.P.A., *Quinque Libri*, f. 90 v^o. Visita de Martín de Gan (personaje que volverá a aparecer en la historia de la iglesia de San Pedro a propósito del retablo de San Francisco).

al "día de la consagración de la iglesia"²⁶, recomendando que la fiesta no tenga carácter profano y se celebre dentro de la iglesia.

En 1583, las preocupaciones ya eran otras. En efecto, el visitador Tomás Amador, canónigo de la Seo de Jaca, solicita por vez primera se haga "un tabernáculo de manera que conforme con el retablo"²⁷ (veremos que pasaron bastantes años antes de que recibiera su recomendación un principio de ejecución). Un año más tarde, Domingo San Vicente, también visitador, pide a los jurados "que hagan enladrillar la iglesia"²⁸.

Ya en 1588 se habla en pasado de la construcción de la iglesia. El visitador Domingo Samitier escribe en 28 de abril:

«(maestro Esteban) nos consta que fuera de la obra de la iglesia hizo la capilla del Cristo y otras cosas fuera de la capitulación»²⁹.

Una vez más es de lamentar la parquedad del documento. ¿Cuáles eran estas "otras cosas"? ¿Sería la sacristía vieja? El caso es que, no solamente se ha terminado la iglesia, tal como lo había previsto la capitulación, sino que se ha completado con obras que conviene tasar y pagar.

A la hora de considerar el aspecto financiero de la construcción, hay que recordar las especiales circunstancias de un pueblo como Ansó. Los transportes eran difíciles; no había más que caminos de herradura; todo se llevaba a lomo o arrastrando; pero casi todos los materiales necesarios se encontraban a mano y en gran abundancia. La piedra se presenta en estratos paralelos y es fácil labrarla para hacer sillares; y, si no se necesitan sillares, basta con la que se encuentra en el río, al igual que la arena. En la misma villa o en sus inmediaciones, existían hornos para la cal o las tejas. En cuanto a la madera, era gratuita para los ansotanos; si no procedía de los montes cercanos, llegaba por el río en almadías; sólo había que pagar, pues, a los jornaleros que la cortaban y traían. Únicamente se importaba el hierro, pero su empleo era muy limitado: clavos, alquazas y cerraduras,

²⁶ A.P.A., *Quinque Libri*, f. 95.

²⁷ *Ibíd.*, f. 188.

²⁸ *Ibíd.*, 4 de setiembre de 1584.

²⁹ *Ibíd.*, ff. 218-218 vº.

estructura de los ventanales (aunque se da el caso curioso de la puerta del coro, de la que ya hemos tratado).

Gracias al canónigo Enyeguez, se sabe exactamente lo que había de costar la iglesia. Escribió en su citada visita de julio de 1571:

«que sea 'gasto' en ella (la obra) cerca de nueve mil escudos y que quedan por gastar para acabarla tres mil escudos en los quales esta concertada la obra».

Se trata, pues, de un total de 12.000 escudos o libras jaquesas, según lo previsto en la capitulación, en la que, como sabemos, no se hallaban incluidas la capilla de Cristo y "otras cosas". Si esta cantidad se califica de "grande gasto" en el documento, tampoco parece exagerada, dadas las dimensiones y características del edificio.

De todas formas, es de notar que los aspectos financieros son los que predominan en esta visita, puesto que presenta un verdadero plan de financiación. Puede que el canónigo fuera el especialista del obispado en la materia. Había de tener instrucciones especiales y amplios poderes, puesto que sus decisiones abarcan los 20 años venideros³⁰. El visitador decide autorizar a la villa el cobro de los frutos de la primicia durante este período, con tal de que pague "toda la obra ... assi de lo passado como de lo que esta por hazer", reservando solamente 1.000 sueldos para los gastos indispensables, y eso a partir de 1572.

Suponiendo que estas decisiones se respetaran al pie de la letra³¹, ¿qué incidencias pudieron tener en la economía de Ansó? No es fácil averiguarlo; vamos a presentar, no obstante, los datos seguros y formular las hipótesis más probables.

³⁰ El visitador actúa por última vez en nombre del obispo único de las dos diócesis de Huesca y Jaca, Pedro Agustín. En este mismo año de 1571, fue nombrado el primer obispo de Jaca, don Pedro del Frago (1571-1577).

³¹ Las cuentas no estarían muy claras cuando, pasado el plazo de los 20 años, el obispo Diego Monreal, en su visita del 11 de junio de 1593, escribe:

«Item por quanto hallamos haber dado facultad Jn Eneguez, canonigo de Jaca, visitador por P^o Agostin, obispo, al rector y promiciero para que se acabase la iglesia en el año 1571, y el dho termino pasado no pareciban las quentas de la primicia como conbiene, mandamos se haga un libro grande en donde se asienten» (A.P.A., *Quinque Libri*, ff. 233-233 v^o).

1º. De 1572 a 1592, la primicia ha de funcionar con un total de 1.000 libras.

2º. La villa habrá tenido que entregar al maestro Esteban 12.000 libras (y todo parece indicar que así fue).

3º. Ansó podía, pues, disponer en poco tiempo de esta cantidad y prestarla sin interés a la primicia.

4º. De cualquier modo, los ansotanos han tenido que pagar estas 13.000 libras, como mínimo, y probablemente bastante más por los motivos siguientes:

- a) Si la villa no disponía de bastante dinero, pudo pedir prestada parte o la totalidad de esta suma, pagando por ello intereses (en el peor de los casos, 13.000 libras al 5% son 650 libras anuales)³².
- b) No se sabe si la villa había de recuperar la totalidad de las 12.000 libras en esos 20 años. Habría variaciones de la primicia de un año para otro: en este sentido, la frase del canónigo Enyeguez es ambigua ("pareciendo tan grande gasto era razón se repartiese entre la villa y la primicia"), pues lo mismo puede significar que Ansó actuaba como banquero desinteresado (perdiendo los intereses que podía esperar de su dinero, si lo tenía, o pagando intereses a terceros, si le faltaba parte de la cantidad que había de abonar) o que los ansotanos se arriesgaban a cubrir el posible déficit de la primicia.
- c) Antes de transcurridos los 20 años, hubo otras obras en la iglesia, fuera de las previstas en la capitulación, y que se pagaron aparte, como ya se apuntó.

Por consiguiente, todos los indicios confirman que la villa de Ansó pudo hacer frente a sus compromisos financieros sin demasiados problemas.

³² En aquella época, la persona que buscaba dinero por medio de censales tenía que pagar de "pensión", todos los años, el 5% de la cantidad prestada hasta que tuviera la posibilidad de devolver, por "luición", la totalidad del capital que le había sido entregado. El pago de la "pensión" no suponía ninguna disminución de la deuda.

f) *Maestre Esteban Olariaga, constructor de la iglesia.*

Poco se conoce del constructor de la iglesia. Casi siempre se le nombra maestro Esteban (o Steban) o maese Steban, cantero. Ya figura como establecido con su familia en Ansó en la década de los años 70; su nombre aparece entre los confesados en las primeras listas conservadas en los *Quinque Libri* de San Pedro³³. Vivió los últimos años de su vida en Ansó³⁴ y, terminada la iglesia, trabajó en otras obras relacionadas con la primicia, como consta en la aludida visita de 28 de abril de 1588, en que se mandan tasar y pagar a su hijo y heredero³⁵.

Más significativo todavía es su nombre completo, que conocemos a través del de su hijo, designado en este documento como "Domingo de Olariaga", lo cual indica un origen vasco³⁶. Ello puede relacionarse con el parentesco, a nuestro entender evidente, existente entre la iglesia de Ansó y las iglesias navarras, singularmente las del valle de Roncal. También aparece este nombre en uno de los documentos más antiguos que se han hallado; se trata de una comanda de 12.000 sueldos que "Esteban de Olariaga,

³³ Por ejemplo, en 1574, en sexto lugar, se lee: "mastre Esteban, su mujer Maria, su moça Ma Perez, su hijo Domingo" (A.P.A., *Quinque Libri*, f. 151).

³⁴ Hubo de morir a finales de 1580; su nombre figura todavía, al lado del de su mujer, "Maria Gartia", entre los confesados de 1580. En cambio, en 1581 se lee: "casa de Ma Gartia, viuda, su hijo Domingo, sus hijas Joanna y Magdalena, su moço Liçarça". Puede que la familia abandonara posteriormente Ansó (A.P.A., *Quinque Libri*, ff. 175 vº. y 179 vº).

³⁵ A.P.A., *Quinque Libri*, ff. 218-218 vº. El tasador es "masse Juan de Uruelo". Ha de ser "mase Juan Duruelo", cantero, habitante en Ansó, que en 1592 nombra procurador al notario Juan Solano (A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, f. 43). Angel SANVICENTE (*op. cit.*, p. 382) cita a un Juan de Uruelo, cantero, vecino de Burgui (valle de Roncal, a pocos Km de Ansó), que tasó la iglesia de Undués de Lerda en 1592.

³⁶ Olariaga es el nombre de tres caseríos (Olariaga anterior, medio y posterior) del barrio de Balsago, Guipúzcoa (MADOZ, *op. cit.*, t. XII), situados a unos 10 Km al norte de Vergara. A la hora de entregar este trabajo, aparece un dato revelador de la patria de maestre Esteban. En efecto, Domingo Olariaga, en los protocolos del notario Juan Solano de Berdún (año 1582, f. 100 y f. 129, *Archivo Histórico Provincial de Huesca*) se proclama infanzón vecino de Ansó y natural de Idiazabal (pueblo de Guipúzcoa, a 9 Km de Beasain), "lugar de la Villa de Segura". Es muy probable que el constructor de la iglesia de Ansó fuera oriundo de la misma población (Domingo, al contrario que el padre, sabe escribir y bien). Por otra parte, un censo del día 1 de abril de 1567 (*Archivo Histórico Provincial de Huesca*, prot. Juan Merín) revela que Esteban Olariaga es también constructor de la iglesia de Roncal, lo que confirma lo que se deducía de la comparación de estos edificios (este censo es de 6.000 sueldos de propiedad, cantidad entregada por Catalina Orduña, cuyo testamento permitió presentar una fecha aproximada de construcción de la iglesia de San Pedro).

maestro de cantería" recibió de los jurados, concejo y universidad de Anso el 2 de julio de 1571³⁷.

Resulta difícil situar a maestro Esteban en la sociedad ansotana. No es el único cantero, pero parece gozar de cierto prestigio; no tanto por este título de maestro o maestro que se le concede, sino por ser el que dedicó años de su vida a la construcción de un templo que, por sus dimensiones –y singularmente por su altura– y su cuidada ejecución, había de constituir el orgullo de los vecinos. Este maestro de cantería fue capaz de concebir como arquitecto y realizar como cantero una iglesia, austera si se quiere, pero bien proporcionada, funcional y sólida. Es muy revelador el hecho de que, exceptuado el tejado –que, como se sabe, debería ser revisado todos los años–, las recientes obras de restauración de San Pedro han afectado –o han de afectar– a la torre, en la que, al parecer, no intervino Olariaga, y a la fachada occidental, resto de anteriores edificios, pero no a lo que él hizo.

En cuanto a la situación económica del maestro Esteban, hay que entenderla dentro del relativamente modesto marco ansotano, del que, hasta que se demuestre lo contrario, no salió durante los últimos diez años de su vida. Evidentemente, no vivía en la riqueza y la opulencia, pero sí gozaría de una condición acomodada, pues manejó cantidades de dinero apreciables. En su casa había una criada (su moza, María Pérez) y un número variable de mozos (hasta 3), entre los que se contarían sus ayudantes³⁸. Si añadimos a sus cuatro hijos, llegamos a un total de 8 a 10 personas, a las que tenía que mantener. No disponemos de inventario de sus bienes, y no hay indicio de que lo haya habido; sin embargo podemos considerar que viviría mejor que la mayoría de los ansotanos, sin llegar a tener ingresos comparables a los del clero (sobre todo, a los de los racioneros) o a los de los ricos ganaderos o labradores con ínfulas de infanzones.

Su situación sería algo ambigua, como su prestigio de hombre marcado por las artes mecánicas pero que puede considerarse como un verdadero

³⁷ A.M.A., prot. Martín Mancho, 1571, ff. 203 vº-206 vº. En este documento, no se indica si Esteban de Olariaga está construyendo la iglesia, pero esta entrega, con su correspondiente contracarta, que indica un plazo de 5 años, se ha de relacionar con esta construcción y con las decisiones que, días después, tomaría el visitador Enyeguez.

³⁸ A.P.A., *Quinque Libri*, f. 155 vº, año 1576: "dos moços vizcainos"; f. 161, año 1576: "tres criados: Lizarza, ...?..., y el carretero" (Lizarza es el nombre de un pueblo de Guipúzcoa, situado a 7 Km de Tolosa en la carretera de Pamplona); f. 165, año 1577: "su moço Gabriel"; f. 168 vº, 1578: "sus moços Lizarza y Miguel Arregui".

arquitecto en un siglo en que esta profesión se cotiza cada vez más. La misma ambigüedad hubo de constituir la característica de su relación con el idioma. No sabe escribir, y su vida, más que la de otros, se regula por actas: proyectos, contratos, ápoocas, comandas, etc. Su apellido es vasco; a sus mozos llaman "vizcaínos"; es probable que con ellos utilizara la lengua vasca, pero en Ansó tenía que desenvolverse con el ansotano, y en las actas, con el castellano, adornado con fórmulas latinas a veces, encontrándose en esas circunstancias en notable inferioridad en relación con escribanos y clérigos, sus principales clientes.

Sólo el libro de confesados nos permite conocer a la familia del maestro Esteban; los datos no poseen más que un carácter indicativo: en 1574, no se nombra más que al hijo mayor, Domingo; en 1575, aparecen dos hijas, María y Joanna, "de edat de hasta siete anos"; en 1576, desaparece Joanna (que no figurará hasta 1580) y María tiene 10 años; en 1581, muerto ya el padre, no figura el nombre de María y sí el de Joanna y el de una Magdalena de la que nunca se había hablado (¡¡menores las dos de 9 años!!); 7 años después, en la visita de 1588, el heredero vendrá a reclamar las cantidades debidas a su padre. De todo ello se deduce que tuvo un hijo y dos o tres hijas, que, por las fechas antes expuestas, hubieron de nacer en Ansó. Si en 1588 su hijo era mayor y podía reclamar la herencia paterna (en 1582 era su madre la que figuraba como cabeza de familia), era joven para haber participado activamente en la construcción de la iglesia, aunque no es improbable que desde pequeño se le viera en la obra. En cuanto a su mujer, María García, pudo ser ansotana, pero sería entonces extraño que abandonara Ansó a los pocos meses de la muerte del marido.

Todo eso, o mejor dicho, nada más que eso es lo que se pudo conocer del maestro Esteban y de su familia. Por la calidad de la obra que realizó en Ansó, hubiera sido muy justo que gozara del privilegio, reservado casi exclusivamente a los clérigos, de enterrarse en San Pedro (cuestión de la que no se encontró huella, ni en pro ni en contra).

g) Otros canteros: Domingo Ochea y la escalera de la torre.

Además de los mozos del maestro Esteban, Miguel Arregui y Lizarza, hubo en Ansó otros canteros o picapedreros. En la lista de confesados de 1570, en la que las personas no vienen agrupadas por casas, se lee: "maestre

Joã Arregui,... mastre Joã el piquero...³⁹, mastre Esteban⁴⁰. Pero, sin lugar a dudas, el más importante de ellos es Domingo Ochea, también llamado Chea o Bengochea⁴¹.

Ya en 1572, Chea es padrino de un niño (es la época en que se termina la iglesia)⁴². En 1587, se le llama "obrero de villa" en un acta de imposición de censal en que da como garantías, no solamente la casa de su propia habitación, sino otras que poseía cerca de las eras, en la parte alta de Ansó⁴³. Este título⁴⁴, que por otra parte pudo suponer para él una situación privilegiada, lo apartó de las obras de la iglesia. Es contemporáneo del maestro Esteban (en 1573, su hija ya tenía edad de confirmarse)⁴⁵. Sin embargo, como los jurados eran los que cobraban y administraban la primicia, tuvo que intervenir, ya muerto el maestro Esteban, en obras anexas.

En 1597, el obispo M. de Aso, en su visita del 26 de mayo, manda que se reconozca y tase "la obra de la escalera del campanario que ha hecho Domingo Ochea, y se acabe hasta el campanario". Esta obra, que no llama especialmente la atención, alcanza una altura de 14 metros sobre el suelo actual de la iglesia, es decir, llega casi a la clave de las bóvedas (a partir de

³⁹ Dos años después, el 3 de enero de 1572, fue enterrado en Ansó "in forma pauperis", el *mastre* Joã de Nabarra, señal de que todos los "mastres" no eran ricos (A.P.A., *Quinque Libri*, f. 76).

⁴⁰ A.P.A., *Quinque Libri*, Nomina penitentium in anno 1570, f. 51. A propósito del apellido Arregui, existen algunas dudas. La lista de confesados de 1574 viene encabezada por Juan Arregui y su mujer, María Vascos; luego en quinto lugar, justo antes de mastre Esteban, viene Arregui mayor, y entre los miembros de su familia, su hijo menor, Miguel, seguramente el que en 1578 se verá reseñado en casa de maestro Esteban y como mozo suyo. Por fin, en 1596, un Juan Pérez de Arregui recibe 34 reales en pago de unas obras en la torre de Ansó (A.M.A., Prot. M. López de Ansó, 1596, 8 de diciembre).

⁴¹ Según MADOZ, *op. cit.*, Bengochea es un barrio en la provincia de Vizcaya, partido judicial de Bilbao, del ayuntamiento de Galdeano, lo que puede servir de orientación acerca del origen de este cantero. Además, en su testamento de 1606 (A.M.A., Prot. Mig. López de Ansó, ff. 9-11), habla de su hermana Catalina, monja en Berástegui, pueblo de Guipúzcoa situado a 10 Km al oeste de Tolosa.

⁴² A.P.A., *Quinque Libri*, año 1572, 6 de marzo, f. 76.

⁴³ A.M.A., Prot. Juan Fuertes Puyo, año 1587, 7 de setiembre, f. 42. Censal de 1.220 sueldos de "propiedad" (61 sueldos de "pensión" anuales).

⁴⁴ En 1593, intervino como "obrero de villa" en obras relacionadas con la construcción del fuerte de Ansó: el arreglo del paso o achar de Arreguia, a la salida norte de Ansó, y del puente de Ornat, a 2 Km al sur. Trabajó con Juan Catalán, también picapedrero. Cobraron los dos 1.400 sueldos (A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, año 1593, 8 de febrero, ff. 34-34 v^o).

⁴⁵ A.P.A., *Quinque Libri*, Lista de confirmados, año 1573, 29 de octubre.

allí, continúa una escalera de madera en muy mal estado que ha de desaparecer en las próximas obras de restauración). En su parte inferior, la escalera ocupa todo el hueco de la torre. Salvados los 12 primeros escalones, se reduce a 133 cm de ancho; después, a 100, y el último tramo, a 90; está pegada a las paredes, y en su parte inferior utiliza un sistema de bóveda y semibóveda para sustentación.

Domingo Bengochea no tenía más que una hija, de su primer matrimonio; su segunda mujer era de familia acomodada y otorgó testamento al menos dos veces⁴⁶. El mismo, viudo por segunda vez, hizo testamento en 1606⁴⁷. En este documento parece disponer de cantidades apreciables: manda 600 sueldos a su hermana monja; dedica 1.600 sueldos a su alma (en un codicilio); tiene moza de casa y le deja 50 sueldos (codicilio); concede 100 sueldos anuales a un sacerdote, familiar de su yerno, para que celebre misas hasta que alcance una ración en San Pedro; nombra heredera a su hija (pero desgraciadamente no expresa lo que le entrega). Al parecer, no murió entonces, porque en los dos años siguientes cobró 400 sueldos de un censal que le pagaba la villa de Ansó —señal de que dispuso, en algún momento, de un capital de 8.000 sueldos, o sea, 400 libras—. Al igual que Ola-riaga, no sabía escribir.

De todos estos datos se deduce que la situación del constructor de la iglesia y la de Bengochea habían de ser comparables, tal vez más humilde la de éste último. Lo seguro es que las obras que realizó (puente, calzadas, casas, escalera de la torre de San Pedro) son las de un buen aparejador, mientras que la construcción de la iglesia exigía un verdadero arquitecto. Por lo tanto, cuando hacia 1600 se decide añadir a la iglesia dos elementos, el coro y la portada, que además de su carácter funcional van a unir verdaderamente la decoración y la escultura a la arquitectura, no se va a pensar en contra-

⁴⁶ Se llamaba López, era prima del racionero de San Pedro Domingo López (uno de los clérigos que tuvieron gran importancia en la vida de Ansó y cuya actuación merece un estudio aparte, que está en preparación). Dejaba a su marido 1.000 sueldos, y "las alajas de casa" (A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, año 1588, 29 de agosto). Su otro testamento no lleva fecha. Poseía casas en Ansó, además de las que su marido había levantado.

⁴⁷ A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, 1606, 11 de enero, ff. 9 vº-11 vº, y añadió un codicilio el 19 del mismo mes, ff. 14-15.

tar a Bengochea ni a ninguno de los canteros o picapedreros de Anso⁴⁸, sino a personas más especializadas y que, por lo mismo, ejercían un oficio más itinerante.

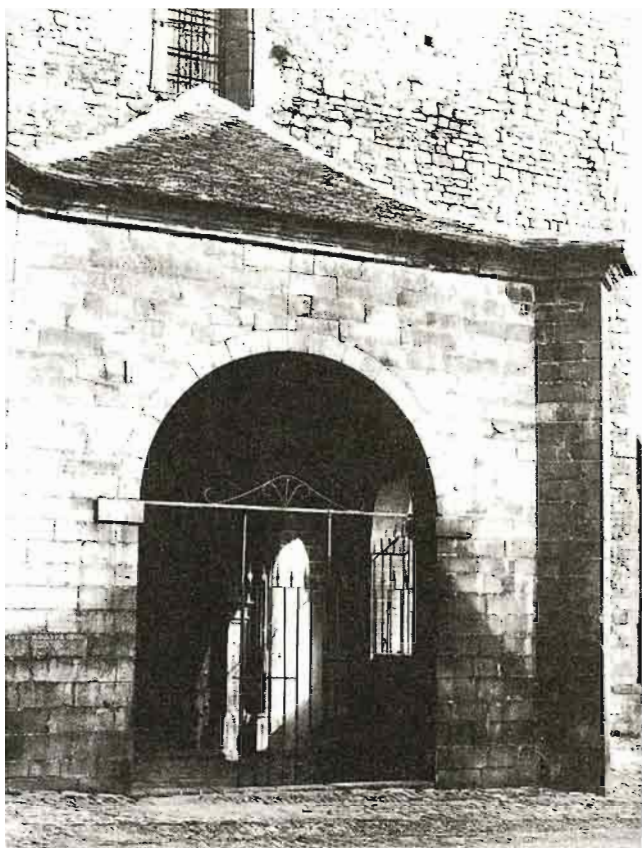


Foto 25: *La lonja. Bartolomé de Hermosa (1597-1601).*

h) La portada y el coro.

Si no se consideran las dos sacristías, la última etapa constructiva de la iglesia de San Pedro, la más importante desde el punto de vista artístico,

⁴⁸ Entre éstos, unos años más tarde, en 1606, hubo un Juan San Martín, "cantero, habitante en Anso", que el 15 de enero (A.M.A., Prot. Miguel López de A., 1606, ff. 11 v²-12) otorgó haber recibido 385 sueldos por la construcción de la casa del capítulo (notemos que, en esta referencia a un contrato entre San Martín y el clero ansotano, los espacios relativos al día, mes y año quedaron en blanco).

la constituyen la portada y el coro. La puerta se abre en el muro oeste, pero no exactamente en el eje de la nave, cosa extraña puesto que ésta se levantó antes; ni el leve desnivel de la plaza, ni la disposición que pudieran tener entonces las casas parecen explicaciones satisfactorias. Protege la portada una lonjeta de perfecta sillería con tres sencillos arcos de medio punto: uno de ingreso, paralelo a la fachada, y dos laterales a modo de ventanas, lo que permitió la instalación de bancos de piedra alrededor. Con ello se consiguió un lugar de descanso o de reunión, continuando una larga tradición ansotana, análoga a la del famoso tribunal de las aguas de la puerta de la catedral de Valencia.

Los ángulos exteriores vienen reforzados por dos contrafuertes, sobre los que se continúa una cornisa-alero realizada a imitación de la de la iglesia; en ella consiste, con la verja, toda la decoración de este porche. Interiormente, una bóveda de crucería recuerda, por su dibujo, simplificándolo, a la del crucero.

La portada, realizada "a lo romano", sin ser excepcional, constituye una buena pieza de escultura, y luciría mucho más si no fuera de la misma piedra grisácea que el resto del edificio. La puerta tiene casi dos metros de luz, lo que es más que suficiente para las grandes solemnidades y no resulta tampoco exagerado. Las proporciones pueden considerarse como perfectas. A cada lado del arco de medio punto, evidentemente trasdosado y con clave formando relieve, se levantan dos columnas adosadas montadas sobre pedestales, que corresponden a los de las jambas; llevan capitel compuesto, entablamento con friso y, para remate, un frontón triangular. Las columnas son acanaladas.

Una decoración geométrico-vegetal de poco relieve subraya jambas, cimacios y arco, y ocupa los espacios que las figuras dejan libres en las albanegas y en el frontón. En aquéllas se encuentran, a izquierda, un medallón con el busto de San Pedro, que lleva una llave enorme en la mano derecha y un libro abierto en la otra; a la derecha, San Pablo, con una espada cuya extremidad desaparece en el círculo del medallón y con un libro, también abierto, pero no como el de su compañero, que parece salir del medallón, sino recogido contra el pecho. Los dos parecen mirarse. En el frontón, menos conseguido, figura el Padre Eterno, también inscrito en un círculo del que solamente sobresalen sus manos, en actitud de bendecir. Ocupan el friso tres querubines separados por dos discos y, encima de cada co-



Foto 26: *Portada occidental.*

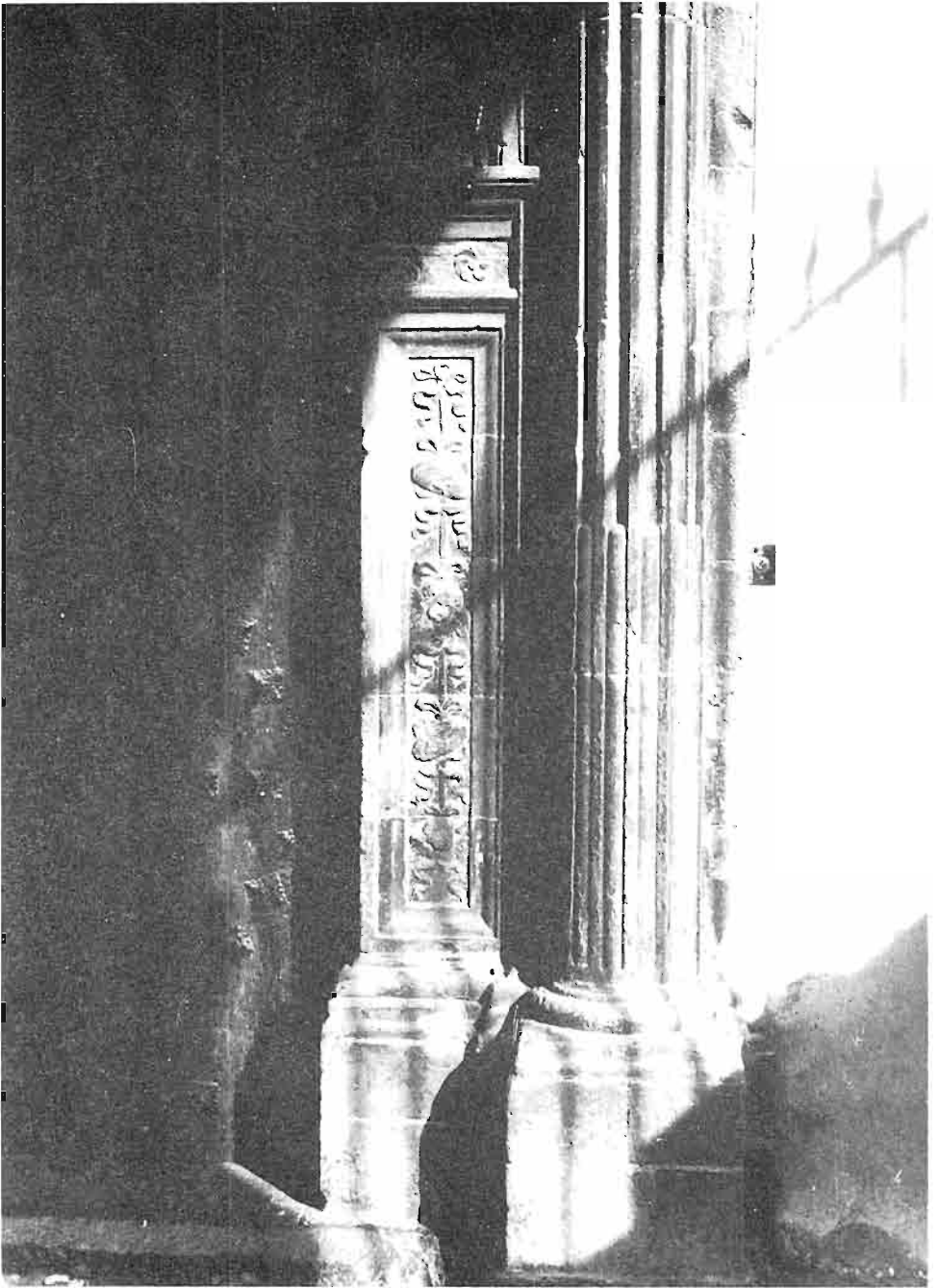


Foto 27: Portada. Detalle de la columna y de la jamba derechas (Bartolomé de Hermosa, 1597-1601).



Foto 28: *Portada occidental (detalle). San Pedro.*

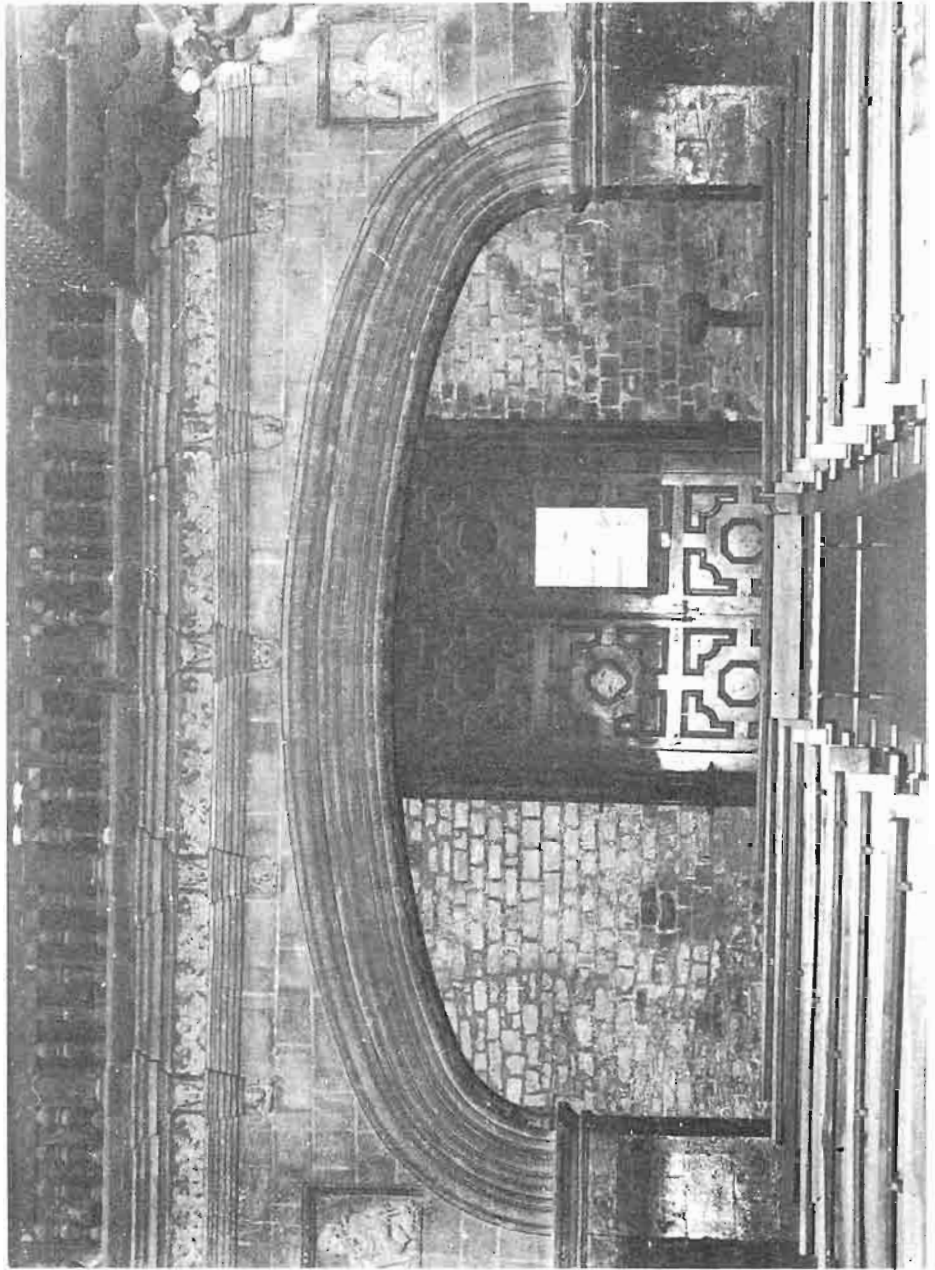


Foto 29: Coro (Bartolomé de Hermosa, 1597-1601).

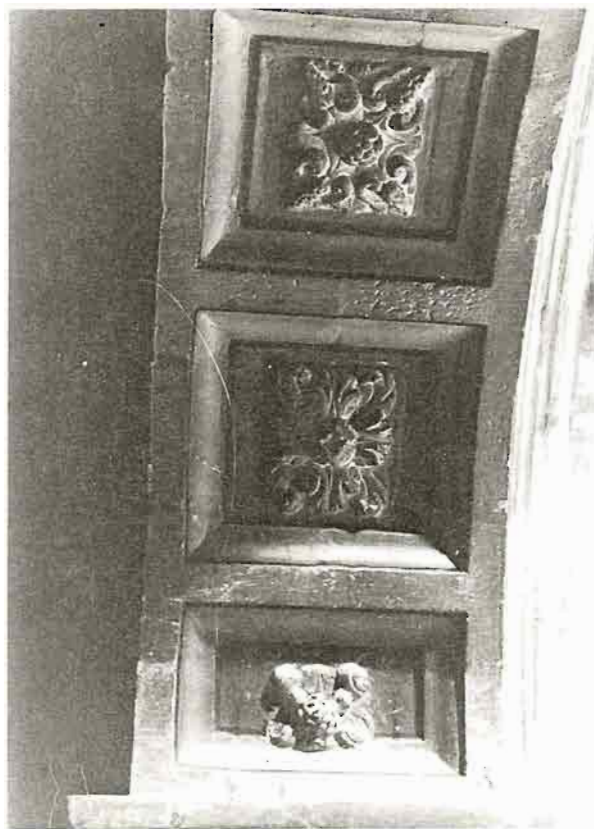


Foto 30: *Casetones del arco del coro (arranque).*

lumna, una máscara que parece también símbolo solar. La portada se conserva en relativo buen estado, salvo la parte superior izquierda, tal vez dañada por antiguas goteras o, sencillamente, por la calidad deficiente de la piedra. El conjunto es de elegante y discreta sobriedad.

El coro alto, al que se accede por la escalera de la torre, está montado sobre una bóveda de crucería, como la lonjeta, sólo que muy rebajada, de modo que aquí se vuelve a producir la mezcla de estilos, porque toda la obra, excepto las bóvedas, está hecha "a lo romano". Su elemento más importante es un gran arco, muy rebajado –tiene 5 metros de alto y la nave cerca de 10 de ancho–; lo subrayan múltiples molduras, y veinte casetones adornan su intradós. Un florón ocupa el centro de cada casetón, con gran variedad de dibujo, aunque dentro de una uniformidad que sólo es aparente.

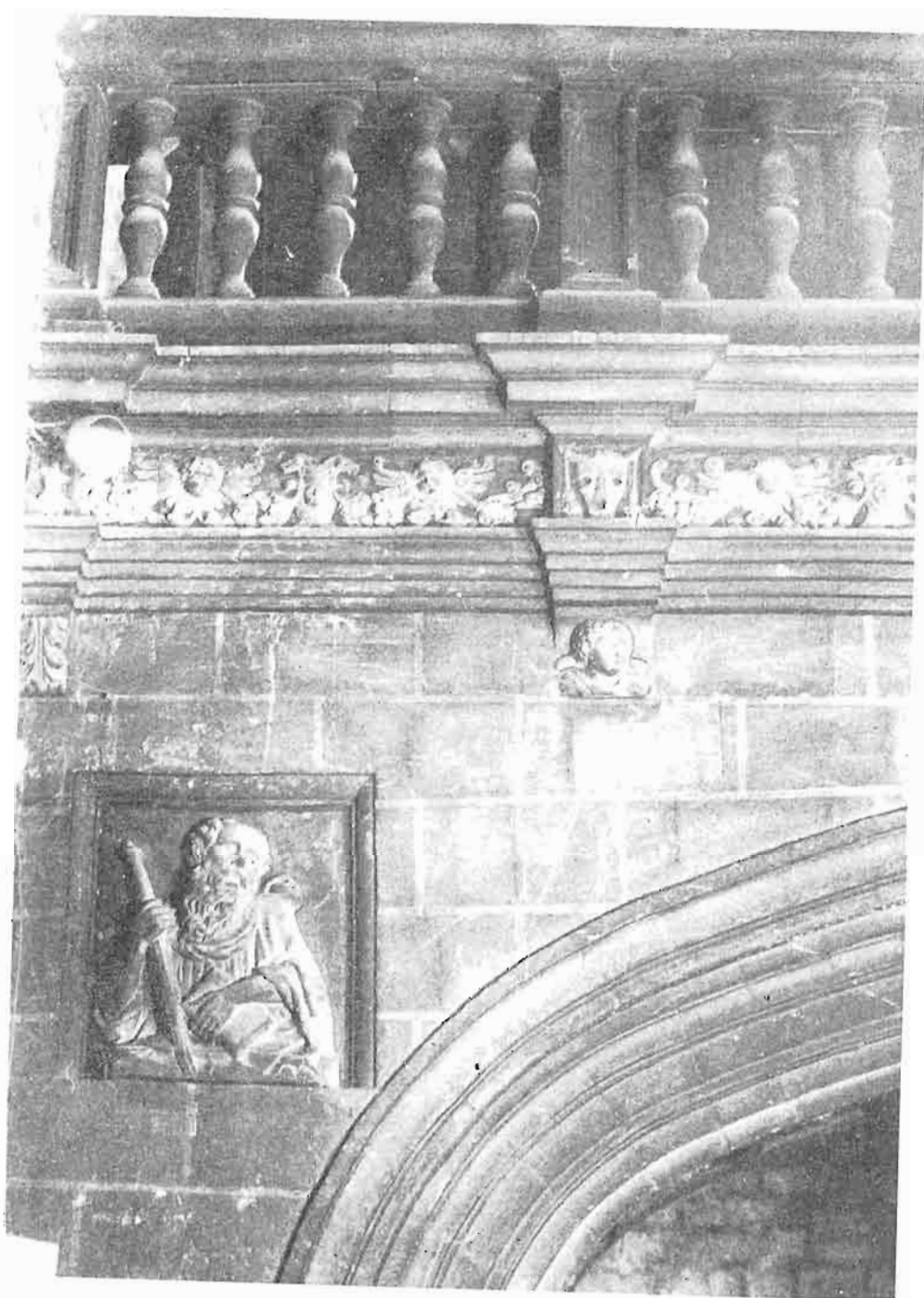


Foto 31: *Coro (detalle). San Pablo.*

En las albanegas se vuelven a encontrar, inscritas ahora en un cuadrado, las figuras de San Pedro, cerca del muro norte, y de San Pablo al otro lado⁴⁹. Portan los mismos atributos, sólo que el libro ahora está cerrado y miran de frente, como dirigiéndose al altar mayor. San Pedro, muy hierático, empuña su llave de manera casi amenazadora; San Pablo, mucho mejor conseguido, en actitud tan flexible que puede hasta parecer doliente, apoya cansadamente la mano en la cruz de la espada. Las manos, los brazos medio desnudos, los pliegues de la ropa y de la barba, la cabeza algo ladeada expresan gran naturalidad. Da la sensación de estar meditando en graves y dolorosos misterios; su compañero es el terrible ídolo guardián de las puertas del cielo, que volveremos a encontrar, a fines del siglo, en el retablo mayor.



Foto 32: *Detalle del coro alto.*

⁴⁹ En el simposio sobre arte aragonés celebrado en Benasque en setiembre de 1985, don Enrique CALVERA planteó el problema de si San Pedro ocupaba siempre o preferentemente el lado del evangelio, y San Pablo el de la epístola. En Ansó, en efecto, en el caso de la portada y del coro, el escultor, al invertir la posición de los dos santos para el espectador, parece haber obrado con la intención de que la figura de San Pedro siguiera en el lado del evangelio, además de que así queda a la derecha del Padre Eterno, que domina el frontón, en una iglesia de la que es el santo patrón.

A todo lo largo, corre un friso entre dos importantes cornisas; de trecho en trecho, lo sostienen unos modillones adornados con cinco cabezas o máscaras, todas diferentes, con dos ménsulas de tipo floral en los extremos; a cada uno corresponde en el friso un bucráneo que forma saliente, mientras los intervalos están adornados con querubines separados por máscaras y un poco perdidos en una complicada decoración floral. Termina el conjunto una buena balaustrada de piedra, agrupados los balaustres de cinco en cinco; separados por pilastras en saledizo que cargan sobre la cornisa a la altura de los bucráneos y de las cabezas. En la parte superior de la barandilla, dos piedras planas, inclinadas, servían para depositar los libros de coro hasta la construcción del facistol giratorio de madera, que data del siglo XVIII⁵⁰.

Todo el coro estuvo cubierto de pintura: los relieves, casi blancos; oscuros —de un pardo tirando a morado— los fondos, la balaustrada y las molduras del arco; ocres las cornisas y el marco de los santos; grisáceos los sillares pintados, cuyas juntas, como en el resto del edificio, no suelen corresponder con las verdaderas. El aspecto general es de armoniosas proporciones; hay variedad y equilibrio en la decoración. La ejecución, desde el punto de vista técnico, es perfecta. Aparte de su función litúrgica, el coro sirve de acceso, por un lado a la solana y a la pequeña cámara abovedada con puerta de hierro mencionadas antes, así como al órgano, que se encuentra instalado en el muro norte de la nave. Este instrumento, que sustituyó en el siglo XVIII a otro de más reducidas dimensiones⁵¹, se apoya en largos canes de madera que descansan a su vez en los de piedra, mucho más cortos, que habían de soportar los sucesivos órganos anteriores. Tapa

⁵⁰ Según las cuentas de la primicia, el atril se concertó en 105 libras 2 sueldos (A.P.A., *Libro de Primicias*, año 1730). Ya en 1723 se da a cuenta 10 libras a Pedro Carrero (?), de Echo, para su construcción. Luego se le pagan sucesivamente 26 l.; 64 l. 18 s., y, por fin, en 1730, las 4 l. 4s. que completan la suma. Costó además 12 l. encarnar "el Santo Cristo que hay en el" y dorar la cruz.

⁵¹ Es de 1757, según el secreto, y lo hizo Fernando de Chilo, organero de Barcus, pueblo vasco cercano a Olorón. Acerca de este instrumento, véase Luis GALINDO BISQUER, *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, Zaragoza, 1983, pp. XIII, 15, 16. Contiene interesantes datos técnicos y algunos errores en la transcripción del *Libro de Primicias* de Ansó. Se concertó el órgano en 315 duros (1.575 libras tomesas). En 1767, se pagaron 1.375 libras tomesas, que son 292 libras, 3 sueldos 9 dineros, en moneda jaquesa (*Libro de Primicias*, f. 139)?, y luego, 40 duros (o sea, 42 libras 10 sueldos) (ibíd., f. 143). El total en moneda jaquesa fue de 334 l. 13 s. 9 d.). Esta cantidad es relativamente modesta si se compara con las 600 libras que costó el órgano de 1622, y más teniendo en cuenta la erosión monetaria. Tal vez se recuperara en 1767 gran parte del metal empleado entonces.

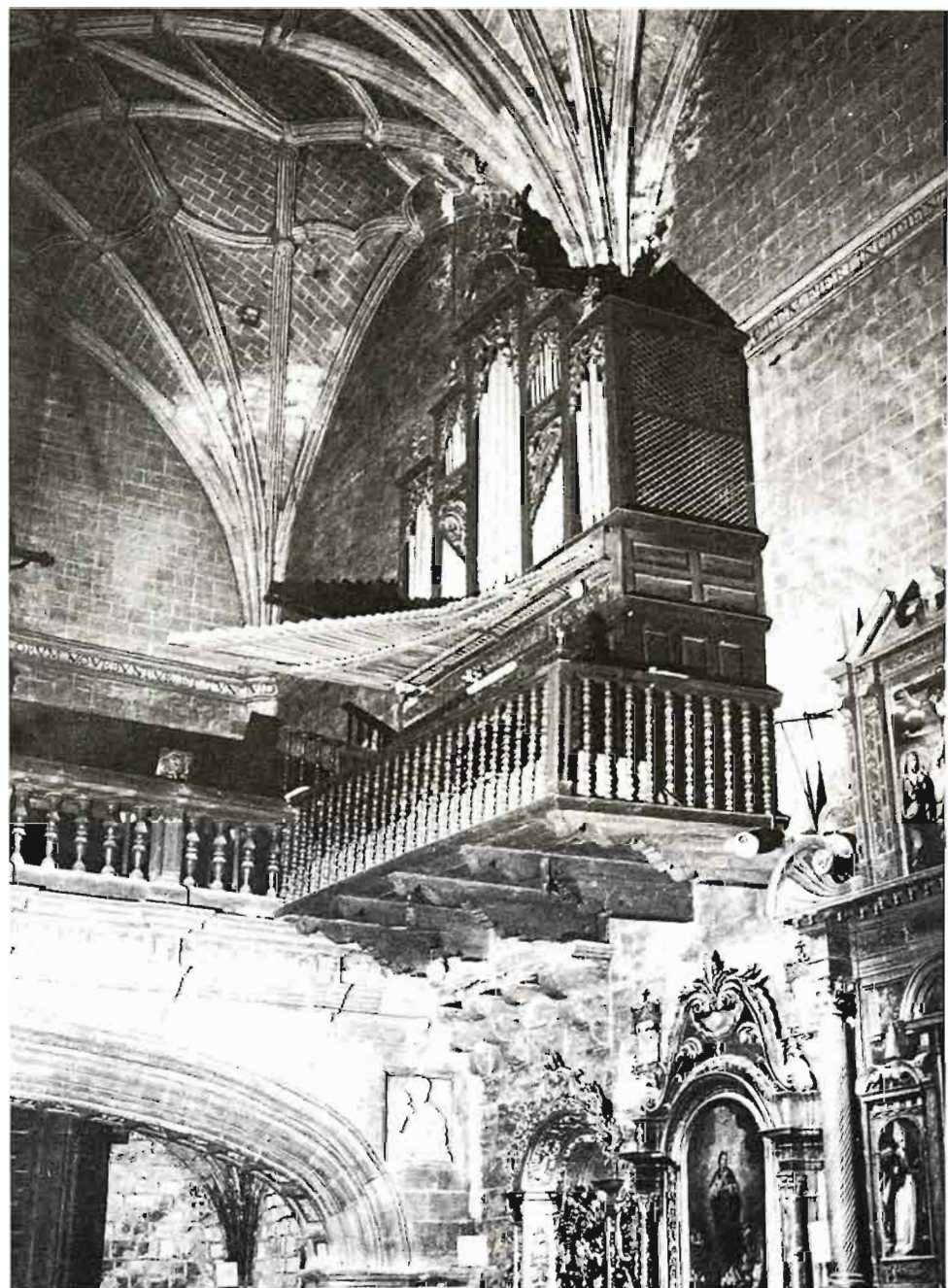


Foto 33: *Coro alto y órgano.*

así el ángulo del coro, pero contribuye a romper una simetría demasiado perfecta, y, como resulta más visible gracias a las ventanas sur y oeste, amuebla la pared, aunque esconde, como se apuntó, buena parte de la inscripción relativa al evangelio de San Lucas.

En resumidas cuentas, la portada con su lonjeta y el coro con sus anexos proporcionan monumentalidad al edificio, le confieren el carácter iconográfico del que carecía (si se prescindiera de los antiguos retablos, hoy perdidos, procedentes del edificio anterior) y expresan el triunfo de la Iglesia de la contrarreforma en el mismo momento en que, a pocas horas de camino, el Béarn protestante se veía envuelto en una oleada iconoclasta.

i) Construcción de la portada y del coro. Obra de Bartolomé de Hermosa.

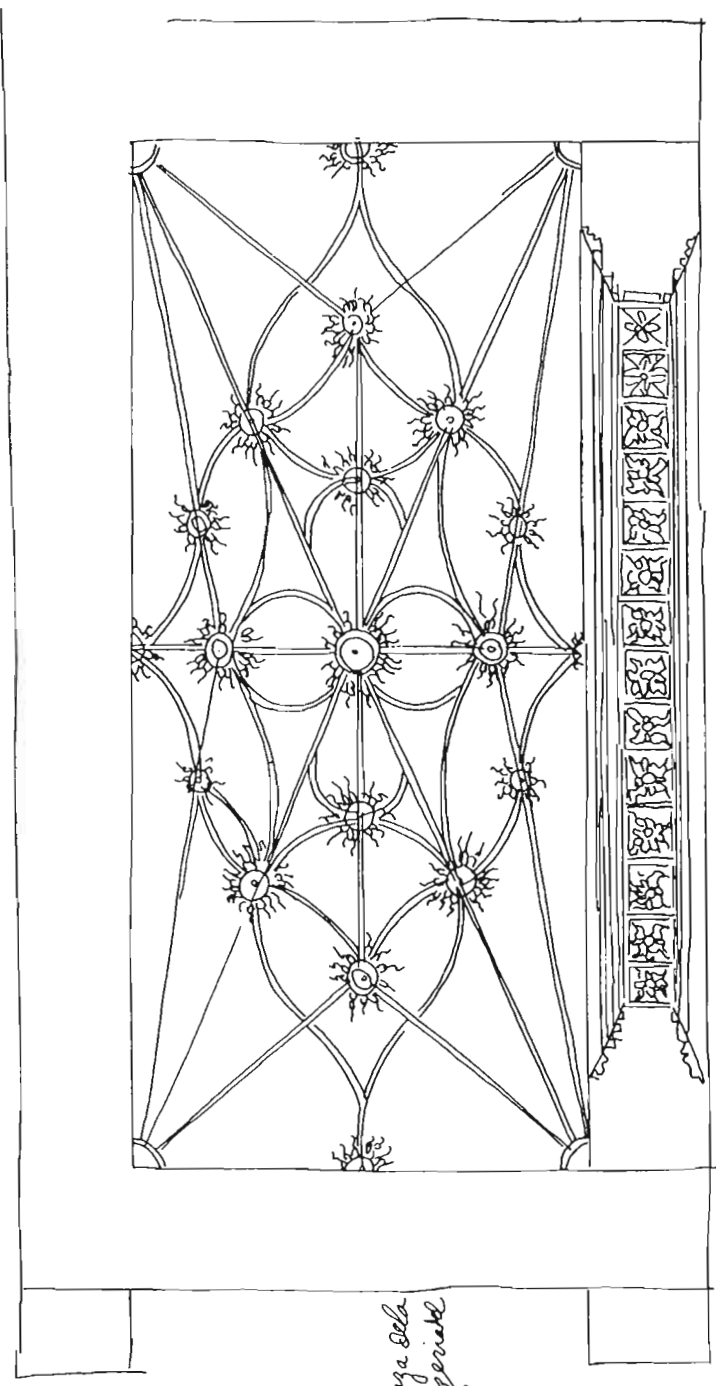
No se ha conservado el contrato del coro y de la lonjeta, pero se sabe que se firmó el día 25 de noviembre de 1597 y que figuraba entre los protocolos de Miguel López de Ansó. Seis meses antes, nada más, el obispo de Jaca, Malachías de Asso, había mandado que se construyera un coro a tono con la iglesia⁵².

Es de notar en un principio que este programa constructivo, ambicioso e importante, se lanzó a pesar de que la iglesia de Ansó estaba atravesando una profunda crisis, que abarcó el último decenio del siglo XVI⁵³, lo que demuestra la fuerza que tenía la institución eclesiástica en la villa.

Las obras debieron de empezar poco después de firmada la capitulación, porque ésta se modificó a los 29 meses, el día 17 de abril de 1600,

⁵² A.P.A., *Quinque Libri*, f. 264: "de los bienes de la primicia hagan el coro de dha igl, encargandoles en esto procurê sea tal como lo demas de dha iglesia y comodidad (sic) possible, con sus arcos y pilares, y lo encomiendê a buen official, para lo que, reservandonos el drecho de abrir puertas y romper paredes, damos nro decreto y beneplacito" (Malachías de Asso, obispo de Jaca, visita del 26 de mayo de 1597). Nada se dice de la portada y lonjeta, pero su construcción coincide con los deseos del obispo, como lo indica la palabra "comodidad", entre otras.

⁵³ En abril de 1600 (v. apéndice documental, *Adición a la capitulación del coro...*), Ansó seguía sin rector de la parroquial. Los racioneros se habían negado a asumir esta responsabilidad, dada la complejidad y la conflictividad de la situación vigente, y, como *modus vivendi* provisional, se había nombrado un vicario. A finales del año siguiente, diciembre de 1601, se había resuelto la crisis, y San Pedro tenía rector (ibíd., *Tasación del coro...*).



Traza de la
Crujería del
coro

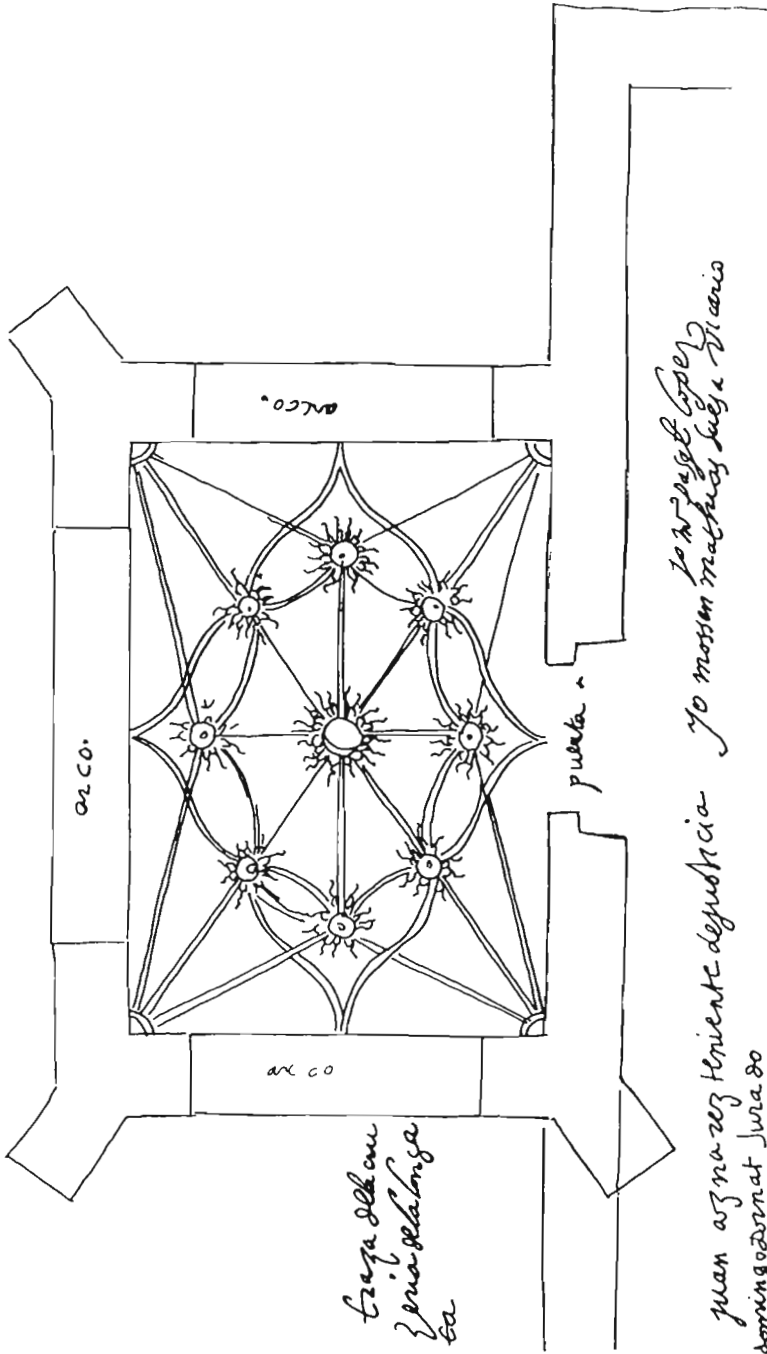
Yo mossr^o Mathías deessa Vicario
y omo ffrondomungo lopez
atorayo lo fo fra d'el
lo miquel lopez otorgo lo

Yo Juan de az nairfencente de judio lo fme de
lo mingo boventat juara de

lo fme de
lo fme de
lo fme de

Fig. 8: Traza de la crucería del coro, por Bartolomé de Hermosa, 1601 (calco P. Moreau).

plaza



Traza de la plaza de la Lonja de Valencia

Juan de Vergara teniente de arquitecto de la obra de la Lonja de Valencia en el año de 1601

Fig. 9: Traza de la lonja, por Bartolomé de Hermosa, 1601 (calco P. Moreau).

ante notario, y a los 4 años, el día 6 de diciembre de 1602, ya intervino la tasación, dando los tasadores al constructor un plazo de un poco más de 6 meses para concluirlos. La adición a la capitulación⁵⁴ es importante, porque, además de proporcionarnos la fecha del contrato inicial, nos revela el nombre del constructor, Bartolomé de Hermosa, y explica la naturaleza de las modificaciones, ilustrándolas con dos dibujos aquí reproducidos⁵⁵. Se trata únicamente de realizar la "crujería" de las dos bóvedas (la de la lonjeta y la del coro), previstas "a lo romano". Ello constituye un ejemplo más de un persistente apego a las formas góticas en época tan tardía (en la vecina catedral de Jaca, se han cerrado dos años antes las últimas bóvedas de crujería). También es prueba de la facilidad que tenían los maestros canteros para pasar de una manera a otra, o incluso, para mezclar armoniosamente ambas, y eso a última hora, cuando, en el caso presente, las obras habían empezado ya. Notemos, por último, que el testigo de esta acta, con el sacristán Juan Gastón Coxo, es el "obrero de villa" Domingo Chea.

Gracias al acta de tasación de las obras⁵⁶, conocemos con bastante detalle el aspecto financiero e incluso técnico de la realización. Los tasadores estiman en 2.302 escudos de a 20 sueldos (o sea, 2.302 libras jaquesas) el trabajo de Hermosa, consistente en:

- a) sacar la piedra en las canteras
- b) labrarla
- c) asentarla
- d) hacer el acabado
 - 1) pincelar
 - 2) empedrar la lonjeta
 - 3) entablar el suelo del coro
 - 4) revocar el frente del coro, las pilastras y "otras cosas".

Esta cantidad queda reducida a 2.293 libras, por haber entregado la villa de Ansó 3.000 tejas a 180 sueldos (el millar sale, pues, a 60 sueldos).

⁵⁴ A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, 1600, ff. 40-40 vº.

⁵⁵ Estos dibujos poseen un carácter eminentemente funcional y, sin embargo, son estéticamente satisfactorios. Las bóvedas reales reproducen fielmente lo que figuran, salvo en los 9 florones que no se realizaron y un pequeño detalle, en el caso de la traza de la lonja (a izquierda entre los dos florones superiores), que ha de corresponder a un primer proyecto o a un error del artista. Notemos que la bóveda del coro queda en parte escondida por la imponente puerta principal, de finales del siglo XVIII.

⁵⁶ A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, año 1601, f. 138.

Nada se apunta de la madera que hacía falta, tanto para el tejado de la lonja como para cimbras y andamios, ni tampoco del costo de los materiales, lo que demuestra lo que se expuso al principio acerca de las especiales condiciones de la construcción en Ansó. En una cédula aparte, sin embargo, se expresa lo que costó el acarreo de estos materiales: "mil escudos de a dos reales (1000 libras), antes mas que menos", que representan casi la mitad de lo que se pagó a Bartolomé de Hermosa.

Ésta tuvo que ser una cláusula especial, recogida en la desaparecida capitulación (en otras ocasiones, la villa, tal vez más interesada en las obras, se compromete a entregar los materiales a pie de obra e, incluso, a ayudar a armar y a quitar los andamios⁵⁷. Por otra parte, ni el constructor ni el capítulo eclesiástico intervienen en el acta; las "partes" son, por un lado, los tasadores, y por otro, la villa (teniente de justicia y jurados), a cuya requisición se establece la cédula, probablemente para poder recuperar esta cantidad de la primicia. Hermosa sólo figura como testigo.

Se llega así a un total respetable de 3.293 libras, más de la cuarta parte de lo que había costado reedificar la iglesia un cuarto de siglo antes⁵⁸. Ello puede explicarse por la calidad del trabajo realizado y por el costo superior que conlleva la escultura. Aunque se desconocen los detalles de la financiación y de los pagos, esta cantidad demuestra las posibilidades de la primicia. Por otro lado, hay que reconocer que las 1.000 libras del acarreo de los materiales (piedra, madera, calcina y arena, principalmente) se quedarían en Ansó en forma de jornales; de ahí el interés de los "oficiales" de la villa en que se tasase.

Volviendo a considerar el aspecto técnico de la obra, puede notarse la importancia que cobra, a ojos de los tasadores, el acabado y, singularmente, el pincelado, y eso a pesar de que la construcción es de sillares perfectamente labrados y ajustados; dieron para llevarlo a cabo un plazo, a primera vista, bastante largo. En cuanto a la "crujería", se consideraba, al parecer, más decorativa que las bóvedas "a lo romano", hasta el punto de que pidie-

⁵⁷ V. capitulación de los retablos del Rosario y de San Sebastián con Agustín Jalón, 1622 (apéndice documental del capítulo 2).

⁵⁸ Esta cantidad es todavía superior a lo que, según Angel SANVICENTE (*op. cit.*, p. 380), había costado la construcción de la no muy lejana iglesia de Undués de Lerda, tasada en 3.102 escudos, en fecha también bastante próxima (diciembre de 1592). Esta iglesia también es de cantería, y su constructor fue precisamente uno de los dos tasadores de la obra que nos ocupa, Miguel Recondo.

ron en el acta de tasación que se hiciese el empedrado de la lonja "guardando la traça y labor y perfil de la capilla que esta encima", lo que documenta en 1601 una tradición que se había de prolongar en las solerías de mármol de las catedrales de Zaragoza y de Huesca, que también repiten los dibujos de sus bóvedas, en época, al parecer, mucho más tardía⁵⁹.

Acerca de los tasadores, el hecho de que sean dos –Miguel Recondo, designado por los ansotanos, y Miguel de Garayzabal, representante de los intereses de Bartolomé de Hermosa– pone de relieve la importancia de esta realización. En efecto, en muchos casos, aunque las capitulaciones prevén dos expertos, a la hora de realizar la visura, no aparece más que uno. Aquí ambos se presentan como navarros, o por lo menos como habitantes en Navarra, lo que confirma la preponderancia de los canteros vascos y navarros en la zona. Garayzabal procedía de Viana y Recondo de Sangüesa⁶⁰.

Terminados coro, portada y lonja, habría que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII para ver completarse el conjunto arquitectónico de la iglesia de San Pedro, con la construcción de la sacristía nueva.

j) *Las sacristías.*

La sacristía vieja era muy pequeña para las necesidades de la parroquia de San Pedro, cuyo clero se componía en el siglo XVI de un rector, siete racioneros y un número variable de sacerdotes que hacían de capellanes en espera de que vacara alguna ración. Tendría la forma de un cuadrado de 5 m de lado si su ángulo NE no estuviera ocupado por un muro que hace de estribo de la cabecera de la iglesia, de modo que su superficie no alcanza los 25 m².

⁵⁹ La solería de Huesca es muy posterior, puesto que se realizó en 1887 (Antonio DURÁN GUDIOL, *Huesca y su provincia*, Aries, 1957, p. 18).

⁶⁰ Este parece el más conocido; además de la construcción de la iglesia de Undués de Lerda (cfr. nota 58), se le atribuye la traza de la de San Lorenzo de Huesca (Antonio NAVAL MAS, Joaquín NAVAL MAS, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, t. 1, Madrid, 1980, p. 65. Puede que exista una confusión entre los nombres de Francisco y Miguel Recondo en el diccionario biográfico de J. A. BARRI LOZA y J. G. MOYA VALGAÑÓN, *Canteros vizcaínos, 1500-1800*, Bilbao, 1980.

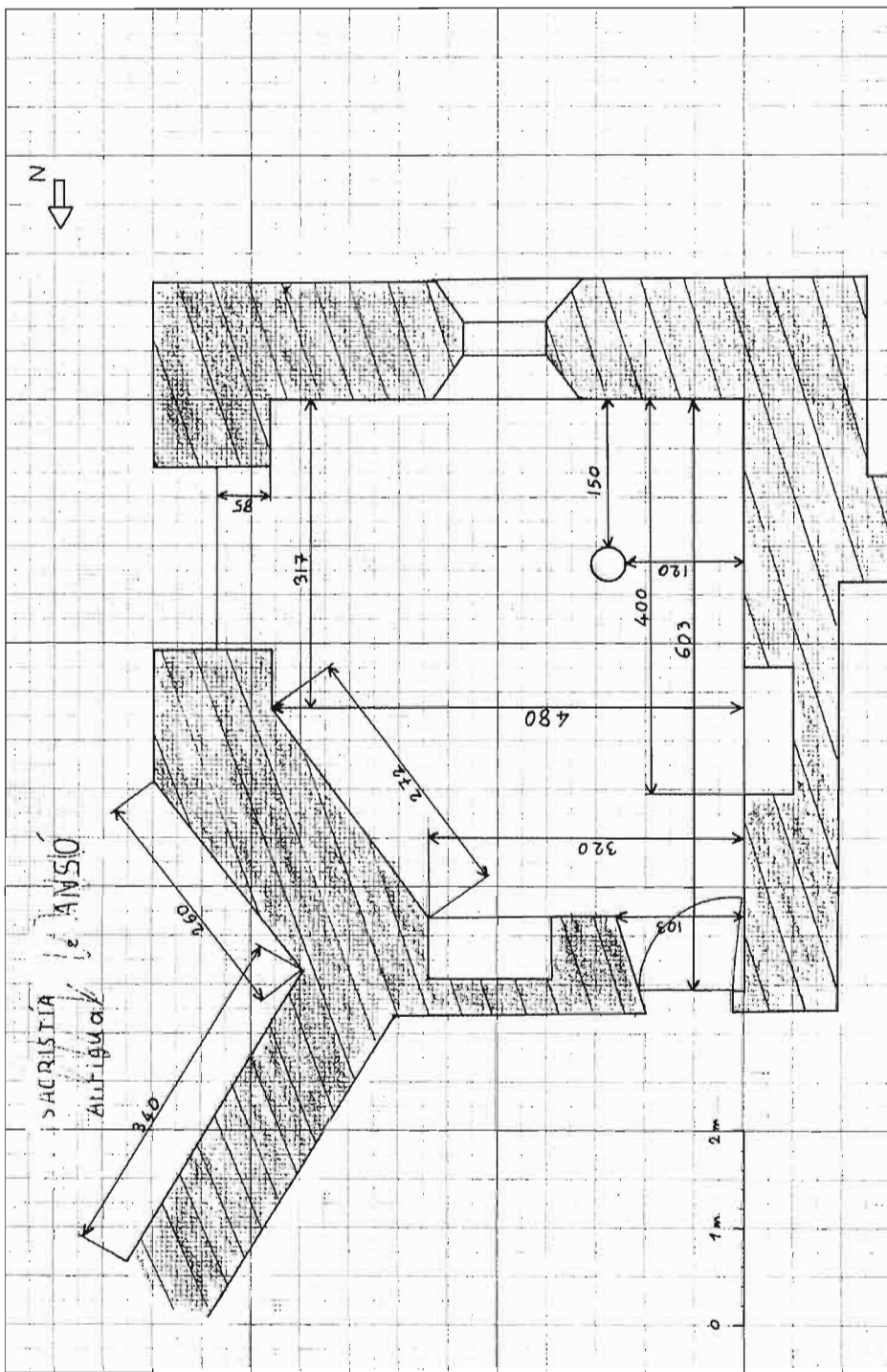


Fig. 10: San Pedro de Ansó. Planta de la sacristía antigua.

Carecemos de datos acerca de su construcción, que tuvo que ser, como apuntamos, muy poco posterior a la de la iglesia⁶¹, porque constituye un anexo indispensable al culto y también por la similitud que presenta con ésta, tanto exteriormente, en el aparejo de los sillares, como en su interior, en las nervaduras que reproducen el dibujo de la parte central del tramo del crucero. En estas bóvedas (de una altura de 6 m en la clave, y de 3'10 m en las ménsulas de los ángulos) y en las intersecciones de los nervios aparecen unos finos dibujos pintados que, si bien más modestos, guardan cierto parentesco con los de la sacristía nueva, por lo que deben de ser de la misma mano (con el humo, las goteras y la oscuridad, sólo pueden apreciarse gracias a la fotografía).

La puerta de madera no se halla en muy buen estado, pero es interesante por la decoración moldurada que recibió. Su eje vertical está constituido por 4 estrellas de ocho puntas y ángulos agudos, de las que nacen, a cada lado, otras tantas cruces, como de Malta, en una labor de lacería que, por su simetría, su carácter reiterativo, la forma de sus estrellas y el hecho de que cubre toda la superficie disponible, parece un eco lejano de la carpintería mudéjar en tierras tan cercanas a la frontera francesa.

El único dato documental es muy tardío; se refiere a los calajes realizados en la primera mitad del siglo XVIII⁶², los cuales, a raíz de la construcción de la nueva sacristía, resultaron demasiado pequeños y fueron cedidos a Fago, cuya sacristía es muy parecida en tamaño a la que nos ocupa y presenta también muros de 5 m de longitud, donde fácilmente pudieron acomodarse aquéllos⁶³.

⁶¹ Por muy poco posterior que haya sido a la iglesia, un detalle demuestra que no se ha levantado al mismo tiempo. La sacristía, que aprovecha en parte para su muro W el muro del brazo S del crucero, sirve de estribo del ángulo SE de éste. Sin embargo, examinando la cuestión desde fuera, se ve que el estribo subsiste en su parte superior para desaparecer en el tejado de la sacristía, señal de que se construyó antes. Parecería lógico verlo prolongarse en el interior de la sacristía, pero no es así; fue desmontado en los últimos tres metros y ha de apearse ahora en el arranque de las bóvedas (dato que no recogen los planos del arquitecto restaurador).

⁶² Realizados en 1738 y 1739 por Antonio (Antón o Antonet) Sarto y Pedro Juan Gurría. Costaron 194 libras 10 sueldos, de los que solamente 7 libras 9 sueldos corresponden a la compra de madera (eran tablas y cuatrones, o sea, madera ya preparada) (A.P.A., *Libro de Primicias*, ff. 48-49). Es un ejemplo más de la poca incidencia del precio de los materiales en esta clase de obras. Todo consistía en jornales que se quedaba el pueblo.

⁶³ Se recuperaron entonces 60 libras (A.P.A., *Libro de Primicias*, f. 183).

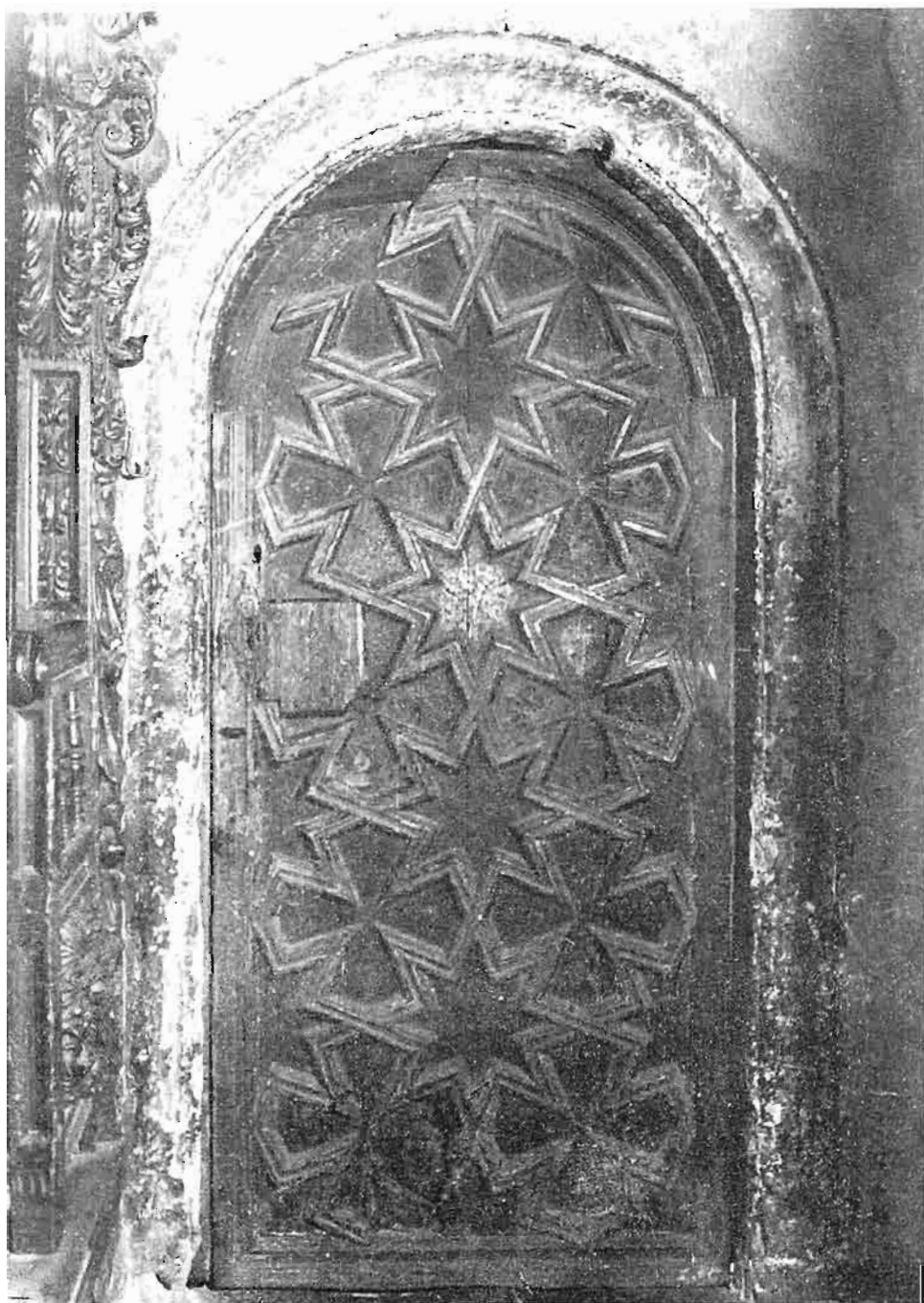


Foto 34: *Sacristía vieja. Puerta.*

La sacristía nueva es una obra relativamente importante. Con más de 80 m², hace más que triplicar la superficie de la anterior, eso sin tener en cuenta la existencia de una sala de iguales dimensiones situada encima. Presenta tres tramos, cubiertos, los dos extremos con bóvedas de arista y el central con bóveda de luneto. Recibió posteriormente una delicada decoración pintada de estilo pompeyano. La luz entra por una ventana única, muy parecida a las de la iglesia (anteriores en dos siglos), abierta en el muro E, que hace de esta sala la parte mejor iluminada del conjunto. El acceso se realiza por un ancho pasillo que corre paralelo al brazo N del crucero, y permite asimismo subir a la sala superior por una escalera que ocupa el espacio que quedaba libre hasta el contrafuerte de la cabecera, de modo que el conjunto pasillo-escalera y la sacristía antigua se hallan simétricamente dispuestos en relación con el eje de la iglesia. También las dos puertas que, desde la capilla mayor, dan a ambas sacristías son idénticas en situación, dimensiones y forma⁶⁴.

En el *Libro de Primicias* no se encuentran datos detallados acerca de la construcción de la sacristía nueva. La iniciativa, como casi siempre, arranca de una visita pastoral, la realizada en 20 de noviembre de 1776 por el Visitador General Andrés Torres, y cuyo contenido se reproduce en apéndice. Se pagaron a continuación 800 libras de las que disponía la primicia. En la visita siguiente, del 30 de mayo de 1778, aparece otra cantidad aprobada por el licenciado Juan Francisco Terrón, visitador; ésta asciende a 1.316 libras, 1 sueldo, 11 dineros, "por lo gastado hasta el día en la construcción y fabrica, de la sacristia nueva"⁶⁵. Aunque a continuación se añade "se volvera a presentar (la cuenta) quando este concluida enteramente la fabrica", no se descubre nada en las sucesivas visitas de 1780, 1782 y 1783. Así pues, los gastos documentados ocasionados por esta última construcción en la iglesia de Ansó ascienden a 2.116 libras.

En cambio, abundan las noticias referentes al acabado y a todos los enseres que hacen de esta gran sala una sacristía. Se trata de lo relacionado directamente con la funcionalidad del edificio, atendiendo en ello a las exi-

⁶⁴ Este dato, y además el hecho de que los primeros peldaños de la escalera son de piedra, podría indicar que hubo aquí, en un principio, un anexo de la iglesia, lo que, sin embargo, parece contradecir el *Libro de Primicias* (f. 185, año 1785), donde se lee: "al maestro por trabajar los calajes ... y puerta de la sacristia nueva ...". Además, se trata de una puerta de cuarterones.

⁶⁵ A.P.A., *Libro de Primicias*, f. 170.

gencias de los usuarios, que, bajo el control de los oficiales de la villa y el, más lejano, del obispado, eran —como advertimos— los verdaderos dueños de los fondos de la Primicia.

En 1785, estaría ya terminada la obra. En las cuentas aprobadas en la visita de 19 de octubre⁶⁶ se mencionan la compra, transporte e instalación de la vidriera y de su enrejado, de "trabajar la capilla" (es decir, construir la bóveda), la puerta, las alacenas, los calajes, blanquear y pintar. Además, se compran dos lunas para espejos, se hacen los marcos y se doran al mismo tiempo que el dosel de un Santo Cristo, que, no se sabe si por motivos cronológicos o religiosos, encabeza esta serie de datos.

Podríase pensar que ya todo estaba en orden cuando, en 1788⁶⁷, queda constancia de la instalación de los canales del tejado, con cantidades pagadas al estañero y al herrero. Cuatro años después⁶⁸, se embaldosa la sacristía, ante lo cual cabe preguntarse qué clase de suelo tendría hasta entonces, si llevaba unos 7 años utilizándose.

En 1794, presentaría problemas de humedad, porque se realiza una importante obra de saneamiento ("excavacion del cerco de la sacristia"). También se trata en aquel año de "componer" el lavatorio, pieza indispensable de una sacristía. ¿Habríase retrasado hasta entonces su traslado desde la sacristía vieja? (en efecto, por su estilo, corresponde al siglo XVI). Los 5 jornales de albañil que se pagaron por ello pueden corresponder igualmente a un arreglo que a un traslado.

Por fin, pasadas la tormenta revolucionaria y la guerra, pero en vísperas de la Francesada, se completa la sacristía con una obra importante, la nueva pintura, a los 21 años de haberse pintado por primera vez⁶⁹.

Es de lamentar que no se conozca la autoría de estas pinturas y ni siquiera lo que costaron. La noticia es escueta, pero indica que el pintor es también autor del retablo de la Purísima Concepción, compuesto únicamente de un gran lienzo de 100x170 cm y de su imponente marco

⁶⁶ *Ibíd.*, f. 184.

⁶⁷ *Ibíd.*, f. 192.

⁶⁸ *Ibíd.*, f. 199.

⁶⁹ *Ibíd.*, f. 257.

SACRISTÍA NUEVA: GASTOS DE LA PRIMICIA

Folio		Cantidad			Año
		libras	s.	d.	
167	Construcción	800			1776
170	íd.	1.316	01	11	
184	Por un Santo Cristo	17			1785
	Rejado vidriera para la sacristía	15	16		
	Comprar vidriera, traerla, pararla	14	09		
	Para alacenas ... cerrajas	21	15		
	Por trabajar la capilla de la sacristía	34			
	las dos lunas para los espejos	15			
	Dorado del dosel del Santo Cristo, marcos de los espejos y adornos de alacenas blanqueo y pintura de la sacristía	69			
	Al tornero de Jaca	8	02	06	
	Al herrero (carbón, hierro, barras para alacenas y espejos)	6	02		
	Por la lámina de N.S. para la sacristía	17			
192	Al estañero por canales de hojalata para los tejados	8	14	04	1788
	Al herrero (hierro para las canales)	3	14		
199	Por embaldosar la sacristía, sacar enrono, limpiar	11	01		1792
204	97 jornales de mujeres a 4 s. (excavación del cerco de la sacristía) y 5 jornales de albañil (componer el lava- torio)	42	08	08	1794
257	Pintar sacristía, dorado del retablo de la Purísima y pintura, al pintor y dorador	209	16	14	1806
TOTAL		2.610	00	07	

-A.P.A. (las dos primeras líneas, *Quince Libri*; el resto, *Libro de Primicias*).

SACRISTÍA NUEVA
GASTOS DE LA PRIMICIA
CALAJES

Folio		Cantidad			Año
		l.	s.	d.	
183	Madera (tablas, etc)	85	11	08	1785
184	traerla	40	00	06	
	cola	3	10	07	
	5.230 clavos	8	19		
	al maestro carpintero (calajes, alacenas, banco, tarima, y puerta de la sacristía)	435			
	aldabones para calajes	50			
	Posada	38			
188	10 botones de bronce para sobrecalajes	6	07	08	1788
	TOTAL	667	09	05	
	SUMA ANTERIOR	2.610	00	07	
	TOTAL GENERAL DE LOS GASTOS DOCUMENTADOS	3.277	10	00	

-A.P.A., *Libro de Primicias.*

(210x351 cm), y que el total (pintura de la sacristía, lienzo y dorado del retablo) ascendió a 209 libras 16 sueldos 14 dineros. Para mayor claridad, se han recogido estas cuentas en dos cuadros, separando, dentro de lo posible⁷⁰, los gastos ocasionados por la instalación de los calajes de los otros.

A pesar de que permanecen de momento, y tal vez para siempre, en el anonimato, tres de estas obras son dignas de atención. El Cristo Crucificado, que, dada la fecha, no presenta gran originalidad, pero sí un correcto dibujo y sentido del volumen. Es interesante la cabeza, de ojos entornados y boca semiabierta, en que el dolor se mezcla con la serenidad en un patetismo ajeno a todo tremendismo⁷¹. Los calajes, con los armarios que poseen en cada extremidad, ocupan todo el muro norte. Constituyen una notable obra de carpintería, de dibujo limpio y proporciones equilibradas; su cuidada ejecución y fina marquetería, así como su barroquismo moderado, marcado por la única fantasía de los remates dorados de los armarios, hacen de ella una de las obras más interesantes de la iglesia.

Por fin, cabe destacar la pintura de las bóvedas, que no recoge tal vez la atención que merece. Ello se debe en parte a la gran importancia de los fondos (de un gris casi blanco, subrayadas las líneas arquitectónicas por una faja de amarillo muy claro también), que contribuyen a proporcionar a la sacristía su luminosidad. En las paredes, debajo de la cornisa pintada de verde con una línea azul, cuelgan unas guirnaldas que arrancan del centro de unos rombos, de cuyas extremidades penden como collares del mismo color ocre.

Más arriba, los semicírculos de los lunetos vienen ocupados por grandes abanicos, cuyas extremidades son del mismo color, mientras que sus varillas, muy finas también, resultan de un gris más subido que el del fondo. Un jarrón con guirnaldas ocupa su centro. En las bóvedas, unas guirnaldas de rosas y hojas verdes entrelazadas, formando semicírculos, se cruzan con otras romboidales, más finas todavía, de color ocre, y dejan

⁷⁰ Las cuentas no permiten distinguir, en el caso de la madera y de los jornales pagados al carpintero, qué corresponde a los calajes y qué a los bancos, alacenas y puerta (la tarima forma parte del conjunto armarios-calajes). No cabe la menor duda de que, tanto por la naturaleza de la madera como por el trabajo que exigieron, fueron los calajes los que representaron el porcentaje más importante, probablemente más de las tres cuartas partes del total, razón por la cual estos gastos figuran en el cuadro dedicado a los calajes.

⁷¹ A pesar de su tamaño relativamente modesto, 85x75 cm, no parece exagerada la cantidad de 17 libras pagada por su talla (el equivalente entonces de 42 jornales de carpintero).



Foto 35: *Sacristía nueva. Crucificado (detalle), 1785.*

grandes fondos en los que vuelan pequeñas mariposas. En las claves, hay florones en forma de abanico de un ocre más subido. Unas fajas, adornadas con coronas secantes de follajes de distintos colores o bien con rayas azules y blancas, subrayan los arcos. Llaman la atención, por contraste, los arcos que separan cada tramo, porque poseen fondos negros sobre los que se destacan unos finos dibujos de gran fantasía; en ellos aparecen diminutas figuras humanas, y, a veces, parecen anunciar la grácil arquitectura metálica de los quioscos de música de nuestros jardines y plazas.

Esta decoración, en la que dominan los grises (del blanco y verdoso al casi azul), así como los ocre (que en ocasiones rozan con el rojo), es digna de interés, no solamente por las circunstancias histórico-geográficas en que se realizó y por su carácter tal vez excepcional hoy en Aragón, sino por su valor intrínseco y la calidad del trabajo, responsable en gran medida de su buen estado de conservación.

En las dos salas, inferior y superior, gracias a la actuación de Mosén Dámaso, el párroco, se encuentra instalado un museo etnológico, en el que se conservan muchos objetos procedentes del pueblo, como trajes tradicionales, medidas de granos, hierros para marcar el ganado, un telar,..., y un museo de arte sacro, en que se recogen tallas de antiguos retablos o ermitas, casullas, objetos litúrgicos (entre éstos, una hermosísima cruz procesional de plata, libros y documentos).

Con esta sacristía finaliza prácticamente la historia del edificio. El clero disponía a partir de entonces de un complejo (iglesia, torre, lonja, coro, solana, sacristías, archivo) muy funcional, en que ya no faltaba ni la luz, ni el espacio para moverse o para guardar la ropa o los objetos indispensables al culto. Sin embargo, todo iba a cambiar. A los tres años se producía la intervención francesa, con su cortejo de tragedias y robos, y, a continuación, el fin de la primicia iba a destruir las bases económicas que, durante siglos, habían permitido estas construcciones. Habría que esperar la instalación de la electricidad y la, más discutible, de la calefacción para que se modificara en algo el aspecto de este conjunto.

Así, durante más de dos siglos se fue configurando la iglesia de San Pedro de Ansó. Si los criterios cambiaron, pasando del utilitario y defensivo al monumental y terminando en la sacristía en la búsqueda de una mayor comodidad, si no de cierto lujo, se mantuvo una gran unidad en el aspecto

exterior, debida al empleo de los mismos materiales y de las mismas técnicas constructivas, así como a la misma sobriedad decorativa. Sin embargo, en la larga interrupción que medió entre la terminación de la iglesia y la construcción de la sacristía nueva, no decayó el esfuerzo de Ansó; se manifestó en el interior del edificio con la colocación de los principales e importantes retablos y altares, y, posteriormente, con la compra de objetos litúrgicos, muchos de ellos de plata, desaparecidos la mayoría en la guerra de la Independencia.

1.3. Apéndice documental.

DOCUMENTO I

1571, 19 julio, Ansó

Visita de mosén Juan Enyeguez, canónigo de la Seo de Jaca.

A.P.A., *Quinque Libri*, ff. 69-72.

Nos Mosen Juan Enyeguez, Sacristan Mayor y Canonigo de la Seo catredal de la ciudad de Jacca y en lo spiritual y temporal official vicario y visitador general, Juez Ordinario y de pias causas et alter nos en la dha Seo, ciudad y diócesi del muy Ill^e y R^{mo} Señor Don Pedro Agustín por la grâ de Dios y de la Santa Sede Ap^{lica} Obispo de Huesca y Jacca y del Consejo de Su Mag^t, visitamos la yglesia collegial de la Villa de Hecho y visto⁷² Anso so la imvocacion de Señor Sanct Pedro, y visto las necesidades della mandamos hazer lo siguiète

Et primeramente mandamos q todos los mandatos hechos en las visitas passadas assi por el dho Señor Obispo como por sus visitadores generales se observê y guarden dende la primera linea hasta la ultima de aquellas, so las penas y censuras en dhos mandatos y cada uno dellos contenidas.

Item assi mismo mandamos al rector, Mossen Pedro Ortiz, so pena de excomunion y de cinquenta ducados de sus bienes exigideros, aplicaderos la metad a la fabrica de dha yglia, la otra metad a los cofres del dho Señor Obispo, que dentro tiempo de anyo y medio de oy adelante contadero, haya de hazer una abadia buena y decente donde el y sus successores puedan vivir y habitar, y assi mismo mandamos a los Alcalde, Jurados y Concejo de dha Villa de Anso, so las dhas penas, que ayan de carrear toda la manobra necessaria para dha abadia y ponerla en la plaça de dha obra a sus propias costas como es uso y costumbre en la pnte diocesi, y si no lo hizieren, mãdamos al dho Rector guarde entredho en la yglesia /

⁷² Villa de Hecho y visto (tachado en el texto).

Item assi mismo mandamos, por quanto habemos hallado que la obra de la yglesia esta muy adelante, y que se a gasto en ella cerca de nueve mil escudos, y que quedan por gastar para acabarla tres mil escudos en los cuales esta concertada dha obra, pareciendo que tan grande gasto era razon se repartiessse entre la villa y la promicia, habemos dado facultad al rector y promiçiero q arrienden, o assignê los frutos de dha promiçia, por t^{po} de veinte años a la villa, reservandose empero mil sueldos que en cada un año se ayan de tomar de dha promiçia para la sustentacion y lo que sera necessario en dha yglesia, y con esto dha villa se a obligado a pagar toda la obra de dha yglesia assi de lo passado como de lo que esta por hazer, y acabar dha yglesia como todo largamête consta por acto testificado por Martin Mancho Not de Anso a ... del mes de julio del año pnte mil quiniétos setenta y uno y por ser la promiçia por tanto tiempo empenyada, aunq la yglesia padeçe necesidad de muchas cosas, solamente mandamos se haga lo siguiête de los frutos deste año, los quales aun no entran en la rendacion:

Et primo mandamos q un delantealtar q ay de terciopelo de tripa colorado se alargue que venga biê al altar mayor, y assi mismo que se aga una coraça nueba para el altar mayor, y para los otros altares se agan sus coraças y antealtares de guadamazil porque está muy indecentemête, lo qual manda/mos al rector y promiçiero hagan hasta dia de St Andres primero veniente deste pnte año so pena de cient sueldos de sus propios bienes pagaderos, aplicaderos a los cofres del dho Señor Ob^{po}.

Item mandamos que dentro t^{po} de ocho meses de oy adelante contaderos se ayan de hazer de los bienes dela promiçia una casulla con sus almaticas, y un dealtealtar, gremial y toballa de damasco carmesi, con la çanefa que mejor pareciere combenir de damasco o raso, lo qual mandamos al rector y promiçiero lo hagâ hazer so pena de cada diez ducados de sus bienes, pagaderos, aplicaderos a los cofres del dho Señor Ob^{po}.

Item assi mismo mandamos al dho rector y promiçiero q dentro t^{po} de quatro meses de oy adelâte contaderos ayan de comprar de los bienes de la promiçia una alombra para el pie del altar mayor, y un par de toballas de tela y dos pares de corporales, so pena de cient sueldos de sus bienes pagaderos a los cofres del dho Señor Ob^{po};

Item mandamos que ningû clerigo, sea e no sea rationero, sea osado de dezir misa en el altar mayor al tiempo q se abran de dezir la misa mayor y la misa del aniversario por media hora antes, so pena de veinte sueldos jaqueses aplicaderos la metad / al spital de dha villa, y la otra metad a la fabrica de dha yglesia.

Dat in Villa de Anso, die decima nona, mensis julii anno dⁿⁱ MDLXXI

YO Eniequez predict.

Pro Fran^{co} de la Sala Not.

Joannes de Vidos Not.

DOCUMENTO II

1600, 17 abril, Ansó

Adición a la capitulación del coro y de la lonja de la iglesia de San Pedro.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 40-40 v^o.

Bartolomé de Hermosa, 17 de abril de 1600,
Prot. Miguel López de Ansó

Die decimo septimo, mensis aprilis, anno MDC in Villa de Anso

Addiçõ de
câplaciõ

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presencia de mi, Miguel Lopez de Anso, not., y testigos infras^{tos}, pareçieron personalm^{te} constituydos los R^{dos} Mosen Matias de Suesa, Vicario, y Mosen Do^{go} Lopez, Mosê Pasqual Lopez, Racioneros de la iglesia de Señor San Pedro de la Villa de Anso, y los Mag^{cos} Joan Aznarez, Lugart^e de Jus^a, Domingo de Pasqual Dornat y Domingo Velat, Jurados de la/Villa de Anso de la una parte, y Bartholome de Hermosa, maestro de canteria, de la parte otra, las quales dhas partes dixerõ que atendido y considerado entre las mesmas partes estar hecha cierta capitulaçió y concierto açerca la obra del coro de la iglesia de Señor San Pedro de Anso, y en ella haver muchas condiçiones y obligaciones por ambas dhas partes, y entre otras condiçiones hay una que el dho Bartholome de Hermosa se obliga de hazer la bobeda del dho coro a lo romano, como desto y otras cosas consta por dha câplaciõ que fecha fue en Anso a veynte y siete dias del mes de noviembre del año mil qiniêtos noventa y siete, y por mi dho not^o testificada, por tâto, aora de nuebo han acordado dichas partes seria mejor, mas util y provechoso para la dha obra del dho coro se hiziesse la bobeda del dho coro de cruzeria y no a lo romano, y assi determinan y de acuerdo las dhas partes ordenan que la bobeda de dho coro se haga de cruzeria conforme la traza que el dho Hermosa ha dado aora de pñte y ha quedado en mi poder, y no a lo romano ni como se dize en la dha capitulacion, ni conforme la traza que en la dha capitulaçió anterior se ordeno, y el dho Hermosa se obliga hazerlo de cruzeria, y que se le haya de pagar de la primicia como la demas obra, y se haya de tasar con la demas obra del dho coro, y assi mesmo acuerdan y ordenâ que la bobeda de la lonjeta se haga de cruzeria conforme la traza q ha mostrado dho Hermosa y queda en mi poder, y se haya de pagar y tasar conforme a la dha capitulaçió anterior, y todo lo demas contenido en dha capitulaçió anterior quede en su fuerza y valor y prometen cumplir dhas partes con lo sobredho etc, so obligações, las quales trazas son las siguientes, cada una señalada para lo que es. Fiat large, etc, y estan firmadas de dhas partes, etc

Tes Joan Gaston Coxo y Do^{go} Chea, cantero habits en Anso

DOCUMENTO III

1601, 6 diciembre, Ansó

Tasación del coro y de la lonja de San Pedro de Ansó por Miguel de Recondo y Miguel de Garayzábal.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 138-140 v^o.

Die sexto, mensis dezembris, anno MDCI in Villa de Anso

Declaraçiõ

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presençia de mi Miguel Lopez de Anso, notario y testigos infras^{tos} pareçierõ Miguel de Recondo y Miguel de Garayzabal, maestros de canteria nombrados para tasar el coro y lonja que Bartholome de Hermosa ha hecho en la iglesia de Señor San Pedro de la Villa de Anso, a saber es por parte del rector, raçioneros y cap^{lo} de dha iglesia y de los/Teniente de Justiçia y Jurados de la Villa de Anso de una parte, y de la otra por Bartholome de Hermosa, maestro de canteria que ha hecho dha obra como de su nominaciõ y poder consta por acto hecho en Anso a veynte y seys dias del mes de no^{bre} proxime passado deste pn^{te} año y por mi dho not testificado, los quales dixerõ que conforme al poder a ellos dado por las dhas partes havian visto y reconoçido la dha obra del dho coro y lonja y lo que en ella dho Hermosa ha gastado y travajado y aquella vista y bien reconoçida la havian tassado y tassaban, justa Dios y sus conçiencias, y por el juram^{to} por ellos prestado, de la forma y man^a y como se contiene en una cedula de papel escrita de mano ajena y firmada de sus propias manos y del otro dellos, y que los dos concordos declaravâ y declararõ lo contenido en la dha cedula de palabra a palabra como en ella se contiene, la qual mandarõ a mi dho not^o la insiriesse en el presente acto y es del tenor siguiente: /

Dezimos nosotros Miguel de Recondo y Mig^l de Garizabal, artiçe en el arte de canteria, nombrados por entrambas partes, [Miguel de Recondo] del parte del Cabildo, Justiçia, Jurados de la Villa de Anso, y el dicho Mig^l de Garizabal, de parte de Bartholome Hermosa, artiçe de canteria, para ber y tassar el balor de un coro con su antepecho de balastreria y arquitectura y talla conforme en el se contiene, y una lonxa a la entrada de la puerta prinçipal de la yglesia de la dicha villa, como todo ello nos consta por la escritura de asiento y conbeniçia y traça para el dicho efecto dio el dicho Bar^{me} Hermosa para lo qual nosotros los susodichos, vista y reconocidas las obras arriba referidas con la traza y cappitulos en lo principal allamos aber cumplido enteramente como en las cappitulaçiones y traças se contienen, y para su balor, conforme a los memoriales y informaciones de las partes q fuera de los capitulos cada una de las partes abian puesto y alterado, allamos conforme lo dicho, y segun Dios n^{ro} S^{or} nos da a entender, justas n^{ras} conçiencias y por el juramento q tenemos prestado ante la Justicia de la dha Villa por testimonio de Mig^l Lopez, ante quien se hizo la nominaciõ, damos las dhas obras por bien acabadas y seguras, conforme la arte y traza y

capitulos y por el coste que a tubido de sacar la piedra en las câteras y labrarla y assentarla como al pre^{te} esta mereçe la suma y cantidad de dos mil y treçientos y dos escudos de a beinte sueldos el escudo, enpero con tal condiçion q aya de pincelar por de dentro y fuera la lonxa, de pinçel de blanco a esta parte del dia del S^{or} San Juⁿ / del mes de Junio del año benidero de mil y seyscientos y dos años, con mas dos hiladas de una tercia de bara en alto, y la ultima hilada sea q tome toda la pared de parte a parte su grosor, y mas aya de pincelar la capilla al tenor del coro, y en el grueso del arco principal una ylada al nibel del minbral de la puerta de la dha yglesia, y empedrar el sitio y concabo de la dha lonxa, guardando en el dho empedrado la traça y labor y perfil de la capilla q esta encima en la dha lonxa, y mas le mandamos al dho Hermosa retunda y reboque ciertas cossas q estas en el neto y frente del coro dentro del dho termino, y entablar el suelo del dho coro, y pinzele la puerta del dho coro conforme esta lo demas, y porque todo lo susodho es berdad, lo firmamos de n^{ros} nombres, en la v^a de Anso. Do dize las dos hiladas se entienda en los arcos menores de la dha lonxa; donde dize ciertas cossas se entienda donde fuere necesario en la frente del dho coro. Adviertese que de la cantidad arriba dha ha de restituir dho Hermosa a la Villa de Anso çiento y ochenta sueldos por razon de tres mil tejas que la villa le dio para cubrir la lonja.

Fecho fue en la Villa de Anso a seys dias del mes de deziêbre del año mil seyscientos y uno, y lo firmamos de nuestros nombres.

Migl de
Recôdo

Miguel de
Garaizabal

Et assi dada y librada la dha cedula en poder de mi dho notario me requirierô la leyesse y publicasse a alta y inteligible voz, y por mi fue leyda y me requirierô fuese intimado lo sobredho y contenido en dha cedula a entrambas partes, et luego in continenti, yo dho notario, intime y notifique la dha cedula y declaraçio a los R^{dos} Mosen Domingo Aznarez Rector, Mosen Domingo Lopez, Mosen Matias de Suesa y Mosen Pasqual Lopez, racioneros de dha iglesia, Pasqual Gorria, Domingo Mendiara y Juan de Ornat Jurados de la Villa de Anso y a Barholome de Hermosa arriba nombrado que a todo lo sodho presêtes estavâ y estan, y siendo por ellos y el otro dellos bien entendido lo contenido en dha cedula y declaraçio y siendo bien enterados y satisfechos de lo q en dha declaraçio se contiene desde la primera linea hasta la ultima, dixerô las dhas partes respective que loaban, admitiân y aceptaban como de hecho loarô, admitierô y aceptarô todo lo contenido en la dha cedula y declaraçio arriba inserta y a ellos intimada por los dhos Miguel de Recondo y Miguel de Galayzabal concordés, dada desde la primera linea hasta la ultima de aquella justa su fin y tenor y prometen contra ella ni por / toda alguna della no benir ni hazer benir, antes bien observar y tener aquella so obligacion etc Et los dhos Miguel de Recondo y Miguel de Garayzabal juntam^{te} con las dhas partes y la otra della requirierô a mi dho notario hiziesse de todo lo sobredho acto publico, etc. Fiat large, Etc.

Tes Joan Perez Arregui y Joan Gaston Coxo, hab^{rs} en Anso

DOCUMENTO IV

1601, 6 diciembre

Cédula del carreo de los materiales del coro y de la lonja.

A.M.A., Prot. Miguel López de Anso, ff. 141-142.

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presencia de mi Miguel Lopez de Anso not^o y testigos infras^{tos} pareçieron personalm^{te} Miguel de Recondo y Miguel de Garayzabal maestros de canteria, nombrados para tasar la obra del coro y lonja que Bartholome de Hermosa ha hecho en la iglesia de Señor San P^o de la Villa de Anso por parte de los Rector, Raçoneros y Cap^{lo} de dha iglesia y de los Teniente de Jus^a y Jurados de dha Villa de una parte, y de Bartholome de Hermosa de la parte otra, los quales a requisición del teniente de Justicia y Jurados de la Villa de Anso, siendo a todo lo sobredho e infrascrito pn^{tes} dixerô que declaravâ havia costado el carreo de los materiales de dha obra del coro y lonja como se contiene en una cedula firmada de sus manos q en poder de mi not^o entregaron, q es del tenor siguiente:

Nosotros Miguel de Recondo y Miguel de Garayzabal, maestros de canteria nombrados para tasar la obra del coro y lonja que se ha hecho en la yglesia parroquial de Anso por parte de Bartholome de Hermosa, y por parte de los Señores del Cap^{lo} y Jurados de Anso, dezimos y certificamos que, haviendo visto y reconoçido la obra del dho coro y lonja por entrambas partes, hallamos y justa Dios y nuestras conçiencias dezimos que el carreo de la piedra, madera, calzina, arena, y los demas materiales para dho coro y lonja ha costado de carrear y traer mil escudos de a diez reales, antes mas que menos, y assi lo declaramos y lo firmamos de nuestras manos. En Anso a 6 de dez^e 1601

Mig^l de
Recôdo

Miguel de
Garaïçabal

y requirierô a mi, dho notario, hiziesse acto publico de la entrega de dha cedula y de la declaraçion en ella contenida, hecha por los dhos dos offiçiales de canteria porque se de lo contenido en ella en su t^{po} y lugar, a cuya requisicion, yo dho not^o, hize acto publico etc. Fiat large etc.

Tes Bartholome de Hermosa y Joan Puyo, menor de dias, habit^s en Anso.

DOCUMENTO V

1622, 23 mayo, Ansó.

Capitulación del órgano de San Pedro de Ansó por Joan Xirón del Bosque, organero habitante en Zaragoza.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 59 v^o-63.

Die vigesimo tertio, mensis madii, anno MDCII, in villa de Anso.

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presencia de mi, Miguel Lopez de Anso, notario, y testigos infras^{tos}, pareçierò personalm^{te} constituydos, Joan Añaños, lugart^c de Just^a, el R^{do} Mosen Lope, Rector de Anso, Joan Garçes, Vicente Aznarez, Pedro Puyo y Domingo Donaz, Jurados, como administradores de la primiçia, y los dhos Lugart^c de Jus^a y jurados en nombre y voz del Conçejo de la Villa de Anso, de una parte, y Joan Xiron del Bosque, havitante en la ciudad de Carag^{ca}, maestro de hazer organos, de la parte otra, las q^{les} dhas partes dixeron que entre ellas havia sido hecha, concluyda y pactada y concordada la p^{n^{te}} capitulaçion y concierto acerca de las cosas abaxo expressadas en la forma y ma^{na} siguiente:

Et primo el dho Joan Xiron del Bosque se obliga de hazer un organo para la iglesia parrochial de S^t Pedro de Anso, en la misma villa de Anso, bueno, perfecto, acabado y asentado, con las misturas y de la forma y ma^{na} siguiente:

Primo / un flautado abierto de treze palmos, que es tono natural de cantores, 42 caños mas una octava abierta: 42 caños.

Item unas flautas atapadas en octava del flautado mayor: 42 cañas.

Item una dozena de flautado q. llamâ nazarado o camuzado, 42 cañas.

Item una quinzena del flautado mayor: 42 caños.

Item una diez y nobena: 42 caños.

Item un lleno de 5 caños por punto de arriba abaxo que son todos dozientos y diez caños.

Item un medio registro de reforzar de cinco caños por punto de mano derecha: 105 caños.

Item una cimbala partida de tres caños por punto de arriba abaxo, son todos 126 caños.

El secreto, fuelles, y juegos, todo a contento y satisfaçion de personas expertas en el arte. Los fuelles han de ser tres y bien guarnaçidos dentro y fuera; y se tiene de dar acabado para el dia de St Pedro del mes de junio del

año primero que viene de 1623, y se obliga de dar el secreto por bueno y sano por / tiempo de un año contadero desde el día que se acabe dha obra y la entrega en perfectiõ.

Item es condiçio que por toda la dha obra se le haya de dar de los bienes de la primicia de la dha Iglesia y de los bienes del Conçejo de la villa de Anso, como abaxo se dira, doze mil s^{los} jaq^s y mas el organo biejo que esta en la dha iglesia de St Pedro de Anso, y dho organo se lo hayan de llebar a costas de la primicia y del Conçejo a la villa de Ayerbe, y de la mesma villa le hayan de traer, a costas de dha primicia y del dho conçejo a esta villa las ropas, vestidos y alajas de casa que tubiere dho Xiron.

Item es condiçion que haya de travajar luego dentro de dho tpo el dho Joan Xiron el dho organo en Anso; y, en principiãdo a travajar se le han de dar de los dhos doze mil s^{los}, en prinçipio de pago de la obra, cinco mil sueldos jaq^s y amas deso le han de dar los dineros que fuerẽ menester para comprar el estaño y metal para dha obra y se/haya de menoscontar de los dhos doze mil sueldos el coste de dho estaño, pero el coste de traer dho metal y portes y otros drechos haya de ser a costas de la primicia y de la dha villa amas de los dhos doze mil s^{los} jaq^s; y el metal sea del mejor q. se hallare en Oloron, o en otras partes.

Item es condiçion que, en parte de pago de dha obra, de los dhos doze mil s^{los} le hayan de dar y den los dhos rector y jurados, al dho Joan Xiron dos mil s^{los} por el mes de março del año primero veniente de mil seyscientos veynte y tres quando viniere a travajar a esta villa, y que el dho organo se obliga darlo, acabado y asentado en perfection, de aqui a por el dia y fiesta de St Po del mes de junio del dho ano primero veniente mil seyscientos veinte y tres.

Item es condiçion que los dhos rector y jurados le hayan de dar fin de pago de los dhos doze mil sueldos dentro de un año contadero del dia q. diere acabado y asentado en perfection el dho organo en adelante.

Item es condiçion que los dhos rector y jurados se obligan de darle casa franca todo el dho tpo al dho Joan Xiron /.

Item es condiçio que el abrir la pared para assentar el organo, y el hazer la caixa de madera lo han de pagar la primicia y la villa amas de los dhos doze mil s^{los}.

Item es condiçion que se le haya de dar al offiçial toda la madera neçessaria para hazer dho organo a mas de los dhos doze mil sueldos jaq^s para travajar en esta villa.

Item es condiçion que en caso que el dho Joan Xiron no diere acabada asentada en perfectio dha obra, y no cumpliere con lo que esta obligado conforme esta escrittura dho organo* para el dia señalado, tenga de pena dos mil sueldos jaq^s pagaderos a la dha primicia y al Conçejo; y assi mesmo los dhos rector, jurados y lugar^{te} de jus^a en dhos nombres para cumplim^{to} de lo que les toca se imponẽ la dha pena, en caso que no pagarẽ y cumplierẽ con lo que estan obligados conforme a esta escrittura, aplicadera al dho Joan Xiron; y assi mesmo los dhos rector, lugar^{te} de jus^a / y jurados prometen en

dhos nombres no quitarle al dho Joan Xiron la dha obra por otro preçio mayor ni menor y de tenerle en pacifica possessiõ della por todo el dho tpo.

Item es condiçion que en caso que el dicho Joan Xiron no acabase la obra dentro del dho tpo, o muriessse dentro del dho tpo sin acabarla, como arriba* dho es, que en tal caso, passado en dho tpo, el dho Conçejo y primicia puedan buscar official perito para acabar la dha obra y ponerla en perfection, a costas y riesgo del dho Joan Xiron y de sus herederos y fianzas; pero si sus herederos lo hizieren acabar a officiales peritos conforme las condiçiones arriba dhas, lo puedan hazer y el Conçejo y primicia, en tal caso, no tengã q. nombrar otros officiales.

Item es condiçion q. este en voluntad del dho Conçejo y administradores de la primicia traer official perito a su costa para reconoçer dho organo y si declaran q. se han de reparar algunas cosas, las haya de reparar el dho Joan Xiron a su costa hasta q. este con la perfection q. declararẽ dho official o officiales.

Item es condicion que el dho Joan Xiron haya de dar fianzas en cumplim^{to} desta escritura a contento de Miçer Maeros de Bayetola y Cabanillas vez^o de Carag^a, y quando benga a travajar, trayga la seguridad de dhas fianzas.

Et con esto, las dhas partes respective en dhos nombres prometieron y se obligaron tener, servir y cumplir lo que a cada una dellas toca en virtud de la p^{n^{te}} escritura. Et si por no tener y cumplir lo sobredho costas* &. Aquella &. A todo lo qual tener y cumplir obligaron los dhos rector y jurados los bienes de la primicia, y los dhos lugart^c de jus^a y jurados los bienes del Conçejo y el dho Joan Xiron todos sus bienes assi muebles como sitios, havidos y por haver donde quiere los q^{l^{es}}. &. Y bien assi como si aqui &. Y quisiera que esta obligⁿ. sea speçial &. Y que el p^{n^{te}} ins^{to} publico sea reglado con clausulas de execuçion, precario constituto, apprehen/sion, inventario, manifestation de bienes muebles, renunçiaçiõ y submission de juezes. Fiat large &.

Tes. El R^{do} Mosen Martin de Graçia, presbitero, organista, residente en la billa de Sos, y Alexos Cerdã, estudiante, habi. en Anso.

Yo Mossen Juan Lopez R^{or} en dicho nombre otorgo lo sobredicho.

Yo Juan Jiron del Bosque otorgo lo sobredicho.

Juã Añaños, Lugar. de Jus.

Juan Garçes, jurado.

Bicente Aznarez, jurado.

Domingo Donaz, jurado.

Yo Mossen Martin de Gracia soy testigo de lo sobredicho.

Yo Alexos Çerdan, soy testigo de lo sobredho.

DOCUMENTO VI

1776, 20 noviembre, Ansó.

Construcción de la sacristía nueva. Mandamiento del visitador, doctor Andrés Torres.

A.P.A., *Libro de Primicias*, pp. 165-166.

... y por quanto la sacristia es demasiado reducida e indecente, corta y del todo inutil, y habiendo registrado el terreno para hazer otra, capaz y correspondiente a la igl^a, y se halla porcion en el cementerio, por tanto damos facultad al Retor para que pueda mandar cortar las paredes forales de la sacristia actual, y tomar de los bienes de la Primicia la cantidad necesaria para dha fabrica, y sobre ella poder construir Sala Capitular y / Archibo para tener custodidos* los bienes de la Primicia, escrituras, libros, y quanto fuere necesario perteneciente a ella y a su Capitulo Ecclesiastico.

Dat. en visita en la Villa de Anso, a 20 de Nbre de 1776.

Dr Andres Torres, Visit. Gen.

DOCUMENTO VII

1600, 11 junio, Ansó.

Jocalías de San Pedro de Ansó.

A.M.A., Prot. Juan Fuertes Puyo, ff. 45-48 v^o.

Die undecima, mensis junii, anno MDC, in Villa de Anso.

Eisdem die et loco que nosotros, Juan Gastô Coxo, sacristâ, Do^gº Aznarez de Sancho, Do^gº Gaston y Blasco Lopez, vez^{os} de la Villa de Anso, todos juntam^{te} y cada uno de nos por si, de grado &, otorgamos haber habido y en nño poder y de cada uno de nos / recibido de vosotros los Vicario, Racioneros y Cap^{lo} de la iglessia parrochial del Señor San Pedro desta dha Villa y Jurados de dha Villa como administradores y regidores de la promicia de dha iglessia, son a ssaber todas las joyas de plata, ornamêtos y demas biês y cossas del servicio de dha iglessia, los q^{les} se hâ entregado a mi dho Joa Gastô, sacristâ, y son los biês, joyas, ornamentos y cosas de dha iglessia q. se contienê en una cedula scripta de la propria mano del R^{do} Mossen Mathias de Suessa, Vicario de dha iglessia, la qual originalm^{te} es la infrascripta y siguiête:

INVENTARIO DE LAS JOCALIAS DE LA IGLESIA DEL S^{or} S^{at} P^o de la VILLA
de ANSSO

Primeram^{te} dos cruces grandes, la una de plata sobredorada cõ su caja cõ cordones de seda, palo de madera, la otra de plata blanca, palo de madera.

Item una custodia de plata sobredorada.

Item dos calizes de plata sobredorados, el uno sano con su caja, el otro rompido.

Item quatro calizes de plata blanca.

Item una navecilla y cuchara de plata blanca para el incienso.

Item un caliz pequeño de plata blanca para dar agua a los lejos.

Item un manjo de isopo bastonado, de plata blanca.

Item una palmatoria con sus cadenicás y tijeras de plata blanca.

Item dos vinajeras de plata blanca, y plato de lo mismo.

Item un incêsero de plata blanca.

Item un incensero de bronce.

Item dos lanternas de arâbre grandes para alumbrar el Sanctis^o Sacr^o.

Item quatro portapaçes de bronce, los dos grâdes sobredorados y figuras en medio.

Item un crucifixo de madera blanca.

Item cinco vinageras de estaño.

Item dos crismeras de plomo.

Item otras crismeras de plata blanca cõ su caja.

Item una cruz pequeña de bronce.

Item dos calderillas pequeñas de bronce para el agua bendita.

Item cinco libros misales, uno nuevo con nueve registros de tafetan de diversos colores.

Item tres palios para llevar el San^o Sacr^o, uno de terciopelo colorado con ocho palos, el otro de raso colorado con caydas de damasco verde, el otro de tafetâ viejo, con cada quatro palos.

Item un paño para sobre el fasistol de diversos colores.

Item una capa pequeña de damasco colorada para los d^{os} al ajuá bendita.

Itê una capa pequeña y trayda, nejra.

Itê dos casulas coloradas de terciopelo de tripa para cada dia

Itê una casula de diffunctos trayda para todos los dias.

Item un gremial para las procesiones de raso colorado y blanco.

Itê una veca de tafetâ colorado para llebar el San^o Sacr^o.

Item una almuça de raso colorado para lo mismo.

Itê una saya de tafetâ colorada para la custodia, y otra almuça vieja nejra para llebar el San^o Sacr^o.

Itê seis velos para sobre los calizes, todos de tafetâ colorado, blanco, nejro, verde, amarillo y morado.

Item tres capas grandes, una de terciopelo colorado, la otra de damasco blanco, la otra de terciopelo de tripa negro de dif^{tos}.

Itê dos casulas blancas pa cada dia.

Itê otra casula con almaticas negra de dif^{tos}.

Item un paño nejro de sobre el escaño de diffunctos.

Item cinco delantealtares del altar mayor (?) uno de oripel con las llaves de S. P^o en medio, otro de terciopelo colorado, cruz en medio, otro de damasco blanco; otro de damasco verde, figura de Sât P^o en medio; otro de damasco colorado cõ la misma figura de Sât. P^o.

Item un delantealtar de raso blanco del altar de N^a S^a del Rosario.

Item dos delantealtares del altar de Sâct Sebastiã, uno de terciopelo colorado de tripa viejo; otro de oripel, con la fijura del S^{lo}.

Item una casula con almaticas de damasco colorado, cõ cenefas y guarniciones...(?)

Itê otra casula de terciopelo colorado, cõ almaticas de raso colorado.

Itê otra casula cõ almaticas de damasco blanco.

Itê otra con el Salvador (?) de tafetâ verde.

Itê tres otras casulas verdes, dos de terciopelo de tripa, la una con cenefa colorada y otra de tafetâ.

Itê una casula de terciopelo de tripa nejro.

Itê otra casula de terciopelo de tripa violado.

Itê una casula nejra vieja.

Itê un delantealtar viejo para la quaresma.

Itê diez y seis sabanas para los altares, las siete viejas traydas y las otras buenas.

Item quarenta toballas grandes, las siete traydas y las otras buenas.

Itê veynte y una toballas mediadas y pequeñas, las ocho traydas y las otras buenas, de lienço todas, y una biê labrada cõ seda negra.

Itê un agnus grande, guarnezido de madera y el vidrio rompido.

Itê tres toballas labradas, la una grande, de tela, para dar paz.

Item nueve roquetes, quatro traydos y cinco nuebos.

Item catorze camisas y diez y seis amitos, la una nueba, sin bendecir.

Itê siete corporales con sus fijuclas, blancos y guarnecidos.

Itê otros corporales de nabal, labrados y guarniciõ.

Itê otros corporales de olanda muy buenos, guarnezidos, q̃. en todos son treze corporales cõ la toballa.

Item un brasero grande de arambre.

Itê una calderilla de labar las manos.

Itê una campanilla de cobre para tañer missas recadas.

Itê el ostiero de hazer las ostias.

Itê dos liencos de la quaresma "bellû têpli", la uno traydo y el otro nuebo.

Item nuebe ternas con guarniciõ en los ajuntamientos y en cada uno hay tres varas y una mano con tres cruces y esfilados a todo ... (?)

Itê un estandarte de raso colorado con dos fijuras la una de un vusto bordado de seda, y la otra fijura del San^o Sac^o con dos anjeles, y sus cordones de seda ... (?) plata blanca, con su caja y palo de madera.

Itê siete cinjulos.

Itê un paño de raso neyro bordado, y a la parte baxa el calvario y alderredor labores diferentes, y en medio un çños para delante el tabernaculo.

Itê dos candeleros de oja de Flandes, grandes, y dos ropas de paño colorado para vestirse los muchachos q̃. sirven en la igl^{ia}.

Itê dos bancos grandes.

Itê quatro toballones para enjugarse las manos.

Itê quatro mantas, dos blancas, dos coloradas.

Itê un bancal de Maria de Joâ Gaston, tres tocados de seda para Nra S^a del Rosario⁷³.

Y por la verdad renûciâtes &, otorgamos el pn^{te} pu^{co} albarâ &, y con esto, todos juntam^{te} y cada uno de nos por si y por el todo, prometemos y nos obligamos restituir todos los dhos biês y cosas en dha cedula arriba inserta cõtênidos a vosotros los dhos Vicario, Racioneros y Jurados administradores sobredhos, o a los q̃. os sucedierê en dho cargo, siempre q. &, et si por hazernos tener y cûplir costas y daños &, prometemos pagaros las &, a todo lo qual tener, servar y cûplir, todos jûtam^{te} y cada uno de nos por si y por el todo, obligamos a vosotros y a los ṽfos en esto sucessores ñras personas y todos ñros biês assi muebles como sitios &, en g^{nal} y en special, los q^{les} queremos aqui haber y hemos, los muebles por nôbrados, y los sitios por cõffrêtados &, bien assi &, y todos por specialm^{te} obligados &, en tal manera &; la q^l dha pⁿte obligiõ nos plaze se regle con cl^a captionaria de precario constituto, apprehensiõ, invêtario, manifestaciõ de biês muebles &, et renûciamos a ñros propios juezes & et susmetemos nos &. Fiat large & cû variatione iudicii &, et ut in si(mi) libus.

Tes. Martin Perez y Do^o Aznarez de Martin, Anso Habitantes.

⁷³ Folio de difícil lectura, muy estropeado por el agua; se halla, además, doblado y cosido en el protocolo, que es de formato dos veces menor.

2. LOS PRIMEROS RETABLOS DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO. AGUSTÍN JALÓN

Los retablos de la iglesia de San Pedro constituyen el elemento de mayor importancia artística que encierra el edificio. Evidentemente, el criterio artístico, tal como lo entiende el hombre del siglo XX, no era lo fundamental a ojos de los ansotanos, jurados, primicieros o sacerdotes que en el siglo XVII encargaron estas obras, pero sí era una consecuencia inmediata de las exigencias de calidad y de vistosidad que manifestaban al mandar redactar los contratos. Son significativas al respecto fórmulas como "... obra hecha, puesta y asentada bien y perfectamente conforme a arte", en que "arte" designa, no solamente la labor que llamaríamos "artística" de un pintor o de un escultor, sino también la perfección que se exigía en el trabajo a realizar por un carpintero, un dorador o un albañil. En cuanto a la preocupación por la magnificencia o la vistosidad de una obra, la revela la expresión "conforme requiere la principalidad de dicha iglesia (de Ansó)".

Si desde un principio conviene hablar del siglo XVII, es porque nada se ha conservado de épocas anteriores. La pintura mural románica ha dejado, a pesar de las inevitables pérdidas, bastantes huellas en la zona, como lo demuestran los fragmentos conservados en el *Museo Diocesano de*

Jaca (entre otros, los importantes conjuntos procedentes de Ruesta y de Bagüés, a poca distancia de Ansó) y el exhaustivo estudio que Gonzalo BORRÁS GUALIS y Manuel GARCÍA GUATAS han dedicado al tema. Pero es obvio que, al desaparecer, como ya indicamos al tratar del edificio, la casi totalidad de las construcciones anteriores a la actual iglesia de Ansó, no podía subsistir nada. Tampoco quedan huellas de los frontales de madera pintada, antecesores de los retablos y sustitutos, en las zonas pobres, de los ricos, de orfebrería, que adornaban los altares de los grandes centros religiosos.

Es más sorprendente la ausencia total de restos de primitivos aragoneses, si se tiene en cuenta que los hay, por ejemplo, en la vecina iglesia de Siresa, tan unida a la historia, o mejor dicho, al vivir cotidiano de Ansó, al ser, a poco más de dos horas de camino, paso obligado de pastores y trajinantes camino de los puertos.

Si ahora consideramos el primer renacimiento, la sorpresa es máxima; en efecto, la iglesia de San Andrés, en Fago (el único de los lugares que entonces subsistía entre los que antiguamente formaban parte de la entidad "Valle de Ansó"), tiene en su altar mayor un importante retablo plateresco, presidido precisamente por una estatua de San Andrés, lo cual hace descartar el posible traslado desde Ansó¹.

Si se tienen en cuenta la "capitalidad" que ostentaba Ansó, el número de jurados y de beneficiados, las posibilidades económicas de la primicia, es evidente que Fago no podía tener mejor retablo que Ansó. Varios indicios confirman la existencia de un retablo anterior al que en la actualidad preside el altar mayor: uno es un documento de 1620², en el que, con motivo de un pleito surgido entre Ansó y el pintor Agustín Jalón, figura una copia del contrato firmado el 22 de noviembre de 1614 entre estas

¹ El traslado tuvo lugar en el siglo XVIII con los calajes de la sacristía de San Pedro de Ansó, que pasaron a San Andrés de Fago cuando se hicieron los calajes adaptados a la recién construida sacristía.

² Este documento es una jurisfirma emanada de la Corte del Justicia de Aragón (Zaragoza, 5 de junio de 1620), cuya copia se conserva en el archivo municipal de Ansó (A.M.A.), leg. 205. El original del contrato no apareció en los protocolos conservados en Ansó. Véase apéndice documental del capítulo 2.

mismas partes. Se trataba de "hazer un tabernáculo³ para el SSmo Sacramento que sea muy buena obra conforme a arte *segun el retablo de la iglesia parrochial* de la dha villa *que es el puesto* donde se ha de asentar".

Otra prueba es la presencia, en el museo parroquial, de una talla de San Pedro que, por su tamaño, bien pudo constituir la figura central del retablo aludido en el contrato que se acaba de citar. La estatua representa al santo sentado, vestido de pontifical con capa y tiara; lleva un libro cerrado en la mano izquierda y, en actitud de enseñar, levanta una mano derecha hoy mutilada. Estos detalles volverán a aparecer en el San Pedro del retablo actual, lo que indica que esta talla sólo podía encontrarse en la parte central del retablo mayor. No puede haber capilla de San Pedro, como no sea la capilla mayor, en una iglesia dedicada a este santo; su representación de Sumo Pontífice sólo puede aparecer, como máxima expresión de la dignidad del titular, en el sitio preferencial. No es éste el marco para presentar un estudio comparativo de las dos tallas, pero sí puede anticiparse que resultaría favorable a la más antigua (salvo en lo que al estado de conservación se refiere).

³ A este respecto, el Concilio de Trento insiste en sus decretos (sesión 13, decreto *De Eucaristía*, cap. 6, in *Collantes, La Fe de la Iglesia Católica*, Madrid, 1983, nº 1.045) en la antigua costumbre de llevar la eucaristía a los enfermos, y, por consiguiente, "conservarla con este fin en las iglesias". Añade en el canon 7 del mismo decreto (*Collantes*, nº 1.057) "si alguno dijere que no es lícito reservar la sagrada eucaristía en el sagrario ... sea anatema". Notemos aquí que la palabra "sagrario" no es más que la traducción del latín SACRARIUM, 'lugar sagrado', el cual no implica el armario pequeño que, desde el siglo XVII, se ve en el centro de casi todos los altares de nuestras iglesias; podía el *sagrario* encontrarse lo mismo en la sacristía, en una capilla o en un lateral del altar mayor. Sin embargo, en el sentido habitual, que es aquí el que nos interesa, el sagrario había aparecido ya a principios del siglo XVII; en la *Enciclopedia Cattolica*, tomo II, col. 1.678-1.681, artículo *Tabernáculo*, podemos leer: "per primo il vescovo di Verona, G. Matteo Giberti (1524-1543), costruì nella sua cattedrale l'altare maggiore con nel mezzo un tabernacolo eucaristico". Un poco más tarde, un sínodo provincial, en Toulouse, impone esta disposición como norma (1590). El papa Pablo V la hace obligatoria para toda Roma en 1614 (año precisamente del contrato de Ansó con Agustín Jalón) y la recomienda para todas las diócesis del mundo, aunque el Vaticano no la impondrá a toda la Iglesia hasta agosto de 1863.

Más que una exigencia del Concilio de Trento, la colocación de un tabernáculo en el altar mayor es una consecuencia lógica de la doctrina que define acerca de la eucaristía. Vemos que al respecto la diócesis de Jaca no queda rezagada, puesto que el Vicario General Tomás Amador, en su visita a Ansó, pide ya el 30 de enero de 1583 se instale un tabernáculo en el altar mayor, "donde esté con decencia el Santísimo Sacramento" (A.P.A., *Quinque Libri*, f. 188); orden que comenzará a surtir efecto cuando se halle totalmente terminada la iglesia de San Pedro, con portada y coro alto.

(La presente nota debe mucho a las valiosas indicaciones del padre POZO, S.J., de la Facultad Católica de Granada).

¿Qué conclusiones pueden extraerse de las consideraciones que acabamos de presentar? El afán de renovación del mobiliario de la iglesia de San Pedro obedece sin duda, mucho más que a criterios estéticos (como se ha expuesto arriba) o de moda estilística, al deseo de marcar a los ojos de todos "la principalidad" de la iglesia. Los ansotanos, que, recién terminadas las obras de reconstrucción del templo parroquial, lo han completado con dos construcciones de marcado carácter monumental, la portada y el coro alto, delatan su impaciencia por disponer de una iglesia más digna para la villa. Haciéndolo así, responden al reto que supone, más allá de sus puer-tos, la presencia de un estado bearnés protestante destructor de iglesias; más aún, afirmando su catolicismo a través del culto eucarístico promovido por la jerarquía eclesiástica, tratan de adaptar el altar mayor a las nuevas normas que, con la Contrarreforma, se iban perfilando.

Por ello contratan a Agustín Jalón para la obra del tabernáculo, aun cuando saben que, por anteriores obligaciones (que corresponden también a obras de mejora del templo), no han de poder pagarlo. En efecto, la misma capitulación del 22 de noviembre de 1614 precisa que Jalón no ha de cobrar nada "hasta passados seys años", "attendido que la primicia de la Villa tiene algunas precisas obligaciones a que acudir como son las del organo y una campana que se ha hecho"⁴. De modo que, en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente, se reconstruye la iglesia; se edifica una portada y un coro; se procede a la renovación del campanario y del órgano, y se planea, y aun se contrata, la adaptación del altar mayor a los nuevos usos litúrgicos.

La presencia de los retablos hasta hoy conservados en San Pedro nos demuestra que este esfuerzo, al parecer considerable, no decayó en los años inmediatos.

⁴ Ver apéndice documental (capítulo 2). Pero, en realidad, parece poco probable que por entonces se llegara a realizar este proyecto, dada la insistencia con la que piden los distintos visitadores generales que se adecante el Sagrario (singularmente en los años 1628-1629-1630-1631-1635-1637), sin que por cierto sus órdenes surtieran efecto. Si algo se hizo no fue más que una instalación sin ningún carácter monumental y tan precaria que el visitador Miguel Ysabal, en su visita del 16-IX-1635, habla de "ratones" y "arañas" que podían entrar por las "endrijas" del tabernáculo (A.P.A., *Quinque Libri*, 1626-1650, f. 14). La solución provisional la proporciona el mismo obispo, Fray Mauro de Villarroel, cuando dice que "hagan una arquita de nogal, bien cerrada, para sagrario de la anchura y largura que esta el viejo en la dicha yglesia del altar mayor" (visita del 5-VI-1637, *ibíd.*, f. 25).

2.1. Los principales retablos de Ansó: el de la Virgen del Rosario y el de San Sebastián.

Si se prescinde del retablo del altar mayor, reedificado en su totalidad en época bastante posterior, como luego señalaremos, los retablos más importantes de la iglesia de San Pedro corresponden al primer tercio del siglo XVII y tres de ellos son, sin lugar a dudas, obra del "pintor" Agustín Jalón. Entre éstos últimos, dos merecen una atención especial por su situación en la iglesia y por su modo de financiación, el de la Virgen del Rosario y el de San Sebastián. Los dos se sitúan en el muro este de los brazos del crucero; en el lado del evangelio, el de la Virgen; el de San Sebastián en el brazo sur.

Por consiguiente, constituyen los colaterales del altar mayor (los tres son los únicos retablos de la iglesia que gozan de la misma orientación que el edificio; son, por lo tanto, los más visibles). Además, su importancia resalta por el hecho de que la iglesia carece de capillas laterales (la de Cristo es tan exigua que apenas si ofrece espacio para el altar y el celebrante), así que también son los únicos altares que, en un primer tiempo⁵, no estuvieron situados en la nave y de los que se puede afirmar que los brazos del crucero son como sus capillas. En cuanto al aspecto financiero, cabe destacar que su construcción fue costeadada por la villa y no obedeció a iniciativa privada, como los otros.

Entre los protocolos del notario Miguel López de Ansó, se encuentra el contrato que corresponde a estos dos retablos. Viene acompañado por un dibujo o "traza" en que aparecen las firmas de los cuatro jurados, la del teniente de Justicia y la de Agustín Jalón. El compromiso se formalizó el día 13 de mayo de 1622⁶. Puede sorprender esta fecha si recordamos el hecho de que, menos de dos años antes, exactamente el 5 de abril de 1620, la villa de Ansó había conseguido de la Corte del Justicia de Aragón la jurisfirma contra Jalón, a la que hemos aludido al tratar del tabernáculo del altar mayor. Por lo visto, ocho años después de los primeros tratos, los intereses de la villa y del pintor iban a coincidir, y tanto que el taller de Jalón iba a realizar cuatro retablos en Ansó.

⁵ Posteriormente, en época barroca, se colocaron retablos en los muros N y S, lo cual no fue posible en los muros W del crucero, por estar ocupados éstos por las escaleras de los púlpitos.

⁶ Ver apéndice documental (capítulo 2).

Es difícil enjuiciar exactamente las condiciones financieras de esta realización. El precio total asciende a 36.000 sueldos, cantidad apreciable, pero que incluye el dorado, el encarnado y el estofado. Además, Jalón se compromete a realizar gratuitamente otro retablo para la ermita de Santa Bárbara⁷, aunque hay que reconocer que en este último caso no se trata de dorado sino solamente de pintura al óleo.

Tan importante como el precio es el pago; en este aspecto, la capitulación no es muy explícita: al empezar la obra, Jalón ha de cobrar "lo que estara caído de las mil y doscientas libras que estan consignadas de la primicia"... "y lo demas... en cada un año cien libras". 1.200 libras representan mucho más de la mitad del total, pero ignoramos qué proporción de esta cantidad recibió el artista en la primera entrega, así que a los 6 años, que corresponden a las 600 libras restantes, hay que añadir un número indeterminado de años por las 1.200 libras de la primicia. Por consiguiente, Jalón, que tenía que adelantar los materiales, la pintura y, sobre todo, el oro (la madera y obra de cantería corrían a cargo de la villa), no podría disponer de su dinero antes de 8 ó 9 años, en el mejor de los casos. En realidad, tuvo que esperar mucho más; así pues, la única huella documental relativa a un pago es del 6 de octubre de 1635⁸, o sea, más de 13 años después de la firma del contrato y exactamente 7 años después del reconocimiento de los retablos (lo que no significa que no estuvieran finalizados antes). Esta cantidad es de 200 libras, señal de que no se respetaban las cláusulas de la capitulación, que hablaban de 100 libras al año. Habría, pues, retraso en los pagos; además, no se trata de fin de pago, sino de "parte de pago".

De todo ello puede concluirse que, unos diez años después de terminados los retablos, el artista no había cobrado todavía las últimas cantidades que se le adeudaban. Por otra parte, como la pintura y el dorado solían costar tanto o más que la obra misma (lo comprobaremos al tratar del altar mayor), Jalón tuvo que adelantar, durante bastante tiempo, además de su trabajo, el precio de los materiales, lo que hace suponer que disponía de cierto dinero o, por lo menos, de crédito suficiente.

⁷ Dudamos de que subsista algo de este retablo. Desde que hemos tenido noticia de esta obra de Agustín Jalón -retablo que, por ser pintado, hubiera sido útil poder comparar con el de Santo Domingo, de autor desconocido, como veremos a continuación-, no fue posible visitar el interior de la ermita, edificio restaurado hace unos años, hoy provisionalmente dedicado a trastero, y donde nos aseguró el párroco no hay vestigios de aquella época.

⁸ A.M.A., Prot. not. Miguel López de Ansó, f. 41

El contrato, como acabamos de señalar, indicaba que 1.200 libras (de un total de 1.800) procedían de la primicia; en cuanto a las 600 restantes, era necesario un decreto del ordinario para que se obtuvieran de los bienes de la primicia. Este decreto no se consiguió, como lo demuestra el hecho de que en la entrega de 1635 fue el concejo de Ansó el que pagó (caso previsto en la primera cláusula). Se trata, pues, de una financiación mixta primicia-concejo, teniendo que soportar la primera la mayor parte de la carga, al parecer por iniciativa del obispo de Jaca, que concedió la consignación de 1.200 libras iniciales.

Este hecho podría interpretarse como una especie de defensa por el prelado de los intereses de Jalón, vecino de Jaca. En efecto, la jurifirma de 1620 tenía por finalidad "inhibir" una acción del obispo contra el concejo de Ansó y a favor del artista; así pues, el nuevo contrato de los dos retablos supondría una compensación concedida a Jalón o una especie de compromiso por el que la villa conseguiría gratis un retablo nuevo para la ermita de Santa Bárbara, de tanta trascendencia en la vida del pueblo⁹.

La documentación recogida por M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA en su libro *La escultura romanista en Navarra* permite extraer una idea muy clara de los tratos, a veces conflictivos, a los que podía dar lugar la construcción de retablos en aquellos mismos años en la vecina diócesis de Pamplona, y aun en el próximo valle de Roncal¹⁰; tratos y conflictos entre el obispo, sus vicarios o visitadores, los abades, los primicieros eclesiásticos y seculares, y los contratistas de las obras. Más allá de lo que expresan los documentos de archivo, se adivina un mundo de rivalidades entre artistas, de intereses y de influencias contrapuestas más o menos confesadas.

En el caso de los retablos colaterales de Ansó, la iniciativa corresponde al parecer al obispo, sin que se haya manifestado reticencia ni oposición por parte del clero ansotano ni del concejo. Los ansotanos, deseosos de embellecer su nueva iglesia con buenos retablos, se hallaban resignados

⁹ Todos los años, el concejo nombraba capellanes para la ermita. Entre las obligaciones de éstos se hallaba la de "salir a esconjurar assi de noche como de dia, mandando tener abierta dha iglesia... y tambien hacer tañer las campanas assi para misa como para los nublados". A.P.A., *Libro de determinaciones 1645-1652*, 18 de mayo de 1648.

¹⁰ Por ejemplo, en Tafalla, a propósito del sagrario de la iglesia de Santa María, o en Uztároz, del valle de Roncal, por el retablo mayor de la parroquial. GARCÍA GAÍNZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra*, Inst. Príncipe de Viana, Pamplona, 1969, respectivamente pp. 272-274 y 431-437.

ante la probabilidad de tener que ayudar a la primicia económicamente, y consintieron en tratar con Jalón, su antiguo contrario, aprovechando la circunstancia para renovar el altar de Santa Bárbara sin tener que pagar nada por ello.

Estos documentos confirman además una tendencia, muy corriente en Ansó y en otras parroquias, que hacía de los contratistas de las obras de las iglesias los dueños de las rentas de las primicias, y aun de parte de las de los concejos, por largos años.

Aparte de los aspectos puramente económicos, el contrato de los retablos del Rosario y de San Sebastián proporciona otros datos interesantes. En el primer capítulo, se lee "hazer dos retablos ... donde aora estan", lo que confirma la existencia de retablos anteriores¹¹, probablemente góticos, procedentes de la iglesia antigua, así como el hecho de que ya se trataba de altares colaterales. El de la Virgen está situado lógicamente en lugar preferencial, por el lado del evangelio.

¿Cuál fue el motivo o el pretexto de esta renovación del mobiliario? No contestan a ello los textos, pero lo más probable es que la reconstrucción casi total de la iglesia haya sido poco favorable a la buena conservación de retablos, sobre todo si estaban constituidos de tablas pintadas. Además, podían parecer de dimensiones muy reducidas en un edificio más alto que el anterior, mayormente si se tiene en cuenta el hecho de que los brazos del crucero actual poseen la misma altura que la nave y la capilla mayor, y que el ancho disponible también había de acrecentarse. En efecto, en su tercera cláusula el contrato precisa que han de tener "de alto treynta

¹¹ Los retablos góticos de San Pedro, de Santa María y de San Sebastián están documentados en un *Libro de Visitas* del año 1499 conservado en el Archivo Diocesano de Huesca. La visita se realizó en Ansó el 7 de agosto de 1499. En aquella época, no se habla todavía de la Virgen del Rosario. Todavía en 1595 (20 de noviembre) el visitador Antonio Salvador recomienda "...que procuren con toda diligencia fundar en ella (la iglesia de San Pedro) una confraria* del Sto Rosario de N.S. y para esto se haga una imagen de N.S. del Rosario". A.P.A., *Quinque Libri*, f. 247 vº.

Otro dato encontramos en 1602, en el testamento de Mosén Domingo López, racionero de San Pedro: "Itê dexo pa lumbraria de St Sebastiã y de St Mig. y de Sta Maria del Rosario... como cofrade, cada 5 sueldos". Estos retablos, ¿serían los de 1499?, ¿habríase modificado el de la Virgen, con la nueva advocación? A.M.A., Prot. Juan Fuertes, 12 de noviembre de 1603.

Dos años antes, están documentados los "delantealtares" de los altares de San Pedro, de San Sebastián y del Rosario. V. apéndice documental (capítulo 1), *Inventario de las joyas de S Pedro*, 1600.

palmos y de ancho diez y nueve palmos y *si el puesto diere lugar, sea más ancho*"¹².

La estructura es idéntica para ambos retablos. Constan de banco, cuerpo principal y ático, repartidos los dos primeros en tres calles. En el banco se encuentran tres relieves, mayor el del centro, con escenas, mientras en los extremos dos figuras de santos, también en relieve, corresponden a las dos, y únicas, columnas del cuerpo. Este presenta en la calle central una caja rematada en semicírculo destinada a la estatua del titular, la cual ocupa todo el espacio en alto y ancho; en cambio, en las calles laterales, las cajas, de las mismas características, son más pequeñas, por lo que presentan frontón curvo y arriba un relieve de la misma anchura, y más estrechas, lo que deja sitio suficiente a las columnas. Estas se componen de basa, capitel corintio y fuste entorchado en sus dos tercios superiores y labrado con talla en la parte inferior. Arquitrabe, friso y cornisa separan el cuerpo del ático, que sólo se adorna con relieve central. Este posee también un frontón curvo y, a cada lado, en el espacio que corresponde a las calles laterales, las dos mitades de un frontón partido, igualmente curvo. De las tres figuras de bulto que, según la traza, habían de servir de remate a las tres calles, sólo subsiste hoy la central.

Si, desde el punto de vista de la estructura, comparamos la traza con los retablos, las diferencias son mínimas. Sin embargo, respetando una de las exigencias del contrato, Jalón, que había previsto dejar el friso liso, lo cubrió con serafines y decoración vegetal; esta modificación implicó la desaparición del frontón partido que iba a cubrir la figura principal, porque sus dos puntas, así como las armas de la villa a las que iban a servir de marco, hubieran interrumpido el friso. En la visura de los retablos se alaba esta reforma, en que la traza se ve "amejorada en cuanto el alquitrabe principal pues pasa entero y sin quebrar el friso"¹³. Este juicio puede discutirse, porque el desaparecido frontón daba realce a la caja principal, atenúa la exagerada horizontalidad del friso y su monotonía, introducía más movimiento en el conjunto y proporcionaba más unidad a la calle central, al favorecer la transición hacia el relieve del ático.

¹² El muro este del brazo norte del crucero mide 420 cm, es decir, poco más o menos los 19 palmos previstos.

¹³ Ver apéndice documental (capítulo 2).

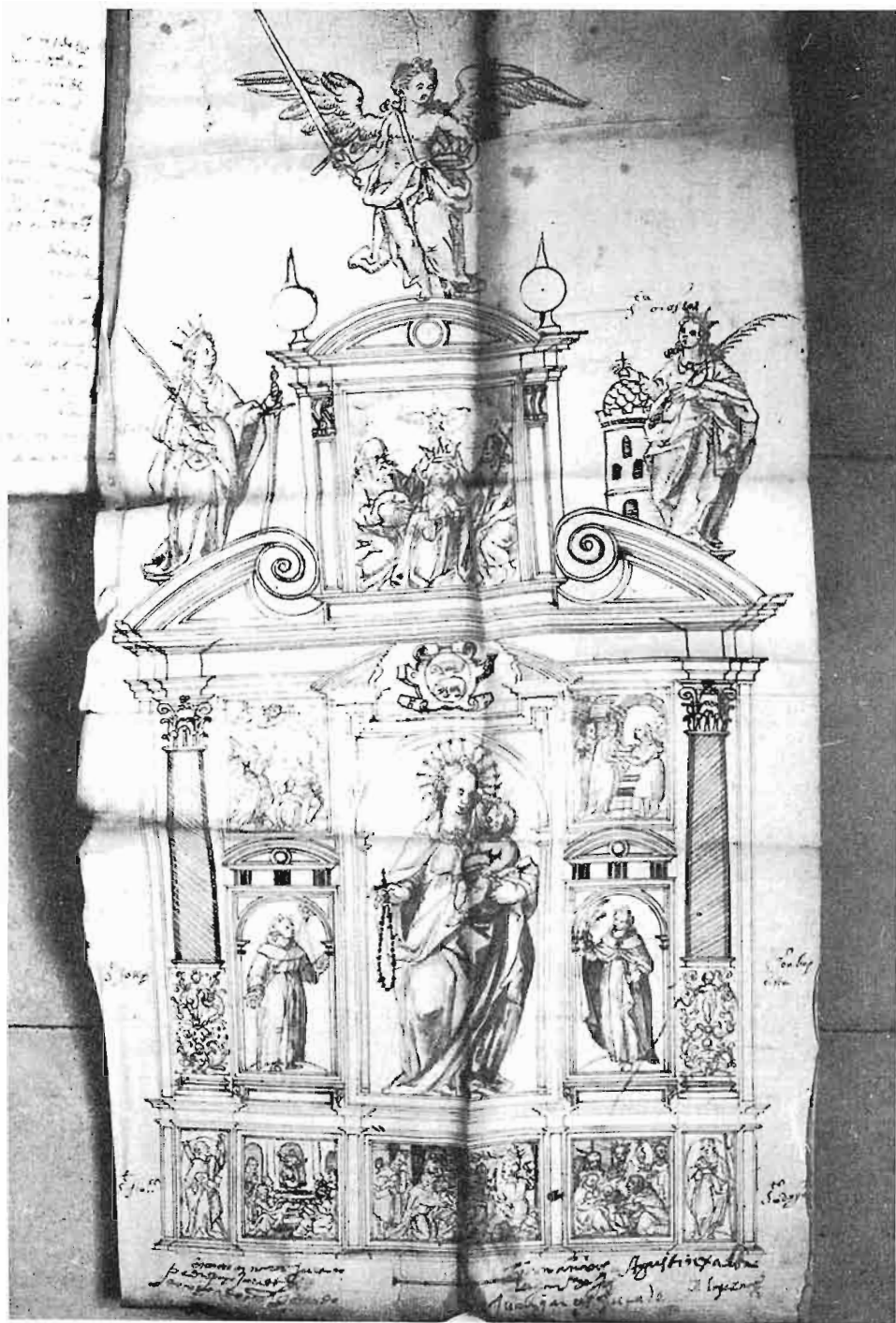


Foto 36: Traza del retablo de la Virgen del Rosario (Agustín Jalón).

Como no podía prescindirse de las armas de la villa de Ansó, otra consecuencia negativa fue la obligación de empuqueñecerlas y de hacer la caja central más baja para poder acomodarlas. Ese fue el único cambio en la estructura.

Agustín Jalón figura en el contrato como "pintor"; sin embargo, toda la decoración iconográfica es de talla en ambos retablos. Estaba previsto que se realizaran las tres figuras principales y las otras tres del remate "de relieve entero", y todas las demás "de dos tercios de relieve". Esta última cláusula sólo se respetó en la escena superior de la calle central, y ello es muy lógico; en efecto, sobre todo en el banco, al destacarse del fondo los personajes hubieran resultado mucho más frágiles, o la construcción, más complicada y costosa, hubiera exigido el empleo de verdaderas cajas. En cuanto a los dos relieves de la parte superior de las calles laterales, hubieran restado importancia a las figuras de bulto y a la calle principal. Supone, pues, un acierto este pequeño cambio, de modo que en el reconocimiento de los retablos no se le reprocha al artista.

La traza presentada es muy completa; contiene un dibujo de cada una de las figuras o escenas, pero sólo en el caso del retablo de la Virgen, puesto que aquélla servía para los dos. Según iremos indicando, no existe concordancia total entre los dibujos y la realidad; las principales modificaciones vienen indicadas al margen, de mano del notario, a juzgar por la letra.

En el banco, de izquierda a derecha, se encontraba primero San Andrés, sirviendo de pedestal a la columna del cuerpo principal; desapareció por completo del retablo, sustituido por San Francisco, representado en el momento de recibir los estigmas. A continuación, pero en distinto plano, Cristo entre los doctores, escena que pasó a la calle de la derecha; en su lugar aparece la Adoración de los Reyes, inicialmente prevista para la derecha. En el centro permaneció la Adoración de los Pastores (la escena más importante por su tamaño). Por fin, en un plano más avanzado, pues corresponde al pedestal de la columna de la derecha, había otro santo (podría tratarse de San Pablo, si lo que lleva en la mano izquierda es una enorme espada de su misma altura, cuestión que el dibujo no permite determinar con total seguridad). En todo caso, al igual que su compañero de la izquierda, desapareció, y en su lugar se encuentra Santo Domingo. A su lado, en un plano perpendicular, que también corresponde al pedestal de la

columna, hay una figura de santo padre que podría ser San Gregorio; ésta no se indica en la traza, como tampoco la figura correspondiente de la izquierda, la cual casi no se aprecia por hallarse contra la pared norte del crucero de la iglesia (ya que el retablo ocupa, como hemos señalado, todo el espacio disponible).

En el cuerpo principal, a la izquierda, donde Jalón dibujó la estatua de San Francisco, aparece la de San Juan (se trata de la figura juvenil del Evangelista, como se pedía en la capitulación, y no la del Bautista, como escribió por error el notario en la traza, error que ninguna de las siete personas que firmaron el documento advirtió).

Como ya indicamos, San Francisco, perdiendo categoría, pasó a ocupar uno de los relieves más estrechos del banco. Lo mismo ocurrió con Santo Domingo, que tuvo que dejar a San José la caja de la calle de la derecha. Encima de estas dos cajas laterales se hallan los dos relieves de la Anunciación y de la Visitación, sólo que invertidos, igual que los de la predela. Así pues, la Anunciación está en la calle de la derecha, si bien el orden de la traza era más lógico. En cuanto a la caja central, evidentemente se reserva a la titular.

El gran relieve del ático representa la Coronación de la Virgen. A la misma altura, sirviendo de remate a las calles laterales, aparecen en el dibujo dos estatuas de santas: la de la izquierda, con palma, corona y espada, debe de ser Santa Catalina, aunque a su lado está escrito Sta. Ursula¹⁴. En el lado opuesto, con palma y apoyada en una torre, Santa Bárbara (arriba el notario apuntó Santa Orosia). En efecto, aunque estas figuras desaparecieron del retablo, sabemos por la relación de visura que han existido¹⁵. Por fin, rematando el conjunto, un ángel porta una corona en la mano izquierda; el contrato se refiere a él como Custodio, y la traza lo representa

¹⁴ En el reconocimiento, se habla de Santa Orosia y de Santa Engracia. ¿Habrá habido otro cambio, posterior a la aprobación de la traza modificada? Es posible. Al fin y al cabo, es más lógica la presencia en el retablo de la Virgen de dos santas aragonesas, ésta de Zaragoza, aquella venerada en Jaca y Yebra de Basa, que la de dos santas extranjeras como Ursula y Catalina.

¹⁵ Ver apéndice documental (capítulo 2). En esta relación de visura, nada se dice en cambio acerca de figuras de remate en los laterales del retablo de San Sebastián, aunque, dada la identidad de estructura entre los dos retablos, es muy posible que las hubiera; en tal caso, es de suponer que fueran más bien estatuas de santos. De todas formas, es evidente que los dos retablos han ganado estéticamente con la ausencia o pérdida de las figuras del remate.

con las alas extendidas, una espada levantada en la mano derecha y medio desnudo, detalles que ya no aparecen en la obra definitiva.

Esta traza nos demuestra que Agustín Jalón no es un gran dibujante. La arquitectura se ha trazado con regla y compás en los elementos que a ello se prestaban y sin especial esmero. En cuanto a los personajes, las actitudes, los volúmenes, el movimiento de las ropas están indicados sin torpeza, pero tampoco con gran firmeza ni seguridad en la línea. Evidentemente no se trata más que de un dibujo utilitario, pero, aun así, podía esperarse mayor soltura. Por fin, un dato no deja de ser curioso si se compara el retablo con el dibujo; se trata de la inversión casi sistemática de los elementos. A este respecto, ya se han comentado los relieves de la predela y del cuerpo; habría que añadir que, en la Coronación de la Virgen, el Padre Eterno, que se situaba lógicamente en el lado izquierdo, el del evangelio, pasa a la derecha, y Cristo a la izquierda; el Angel de la Anunciación, que llegaba por la izquierda, aparece por la derecha, y hasta se han invertido las estrías de las columnas. A pesar de todo, estos cambios no parecen cumplir una finalidad estética, y sólo pueden explicarse por la casualidad. Conste que no se ha hablado aquí de las figuras de bulto, que son movibles y que, con ocasión de una limpieza por ejemplo, pueden cambiar de lado.

El reconocimiento de los retablos tuvo lugar el 10 de octubre de 1628. Lo efectuó el conocido escultor de Sangüesa Juan de Berroeta, o Berrueta, que había trabajado en la sillería de la catedral de Huesca y en el retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de la misma ciudad y que iba a participar en la realización del retablo mayor de Uztárroz, villa del vecino valle de Roncal. Se trata, pues, de un artista vinculado con Aragón por lazos de vecindad y por lazos profesionales.

a) El retablo de la Virgen del Rosario.

Al tratar Berrueta del retablo del Rosario, elogia la arquitectura y las modificaciones llevadas a cabo en él (aspectos que hemos comentado anteriormente), pero critica la escultura, por lo menos parte de ella: los remates, la Coronación, Santa Orosia y Santa Engracia. Sin embargo, esta crítica representa al mismo tiempo una alabanza, porque añade: "no son correspondientes en la bondad a la demás escultura"; además, considera que "la falta" no tiene demasiada importancia "por estar distantes en alto". En todos los

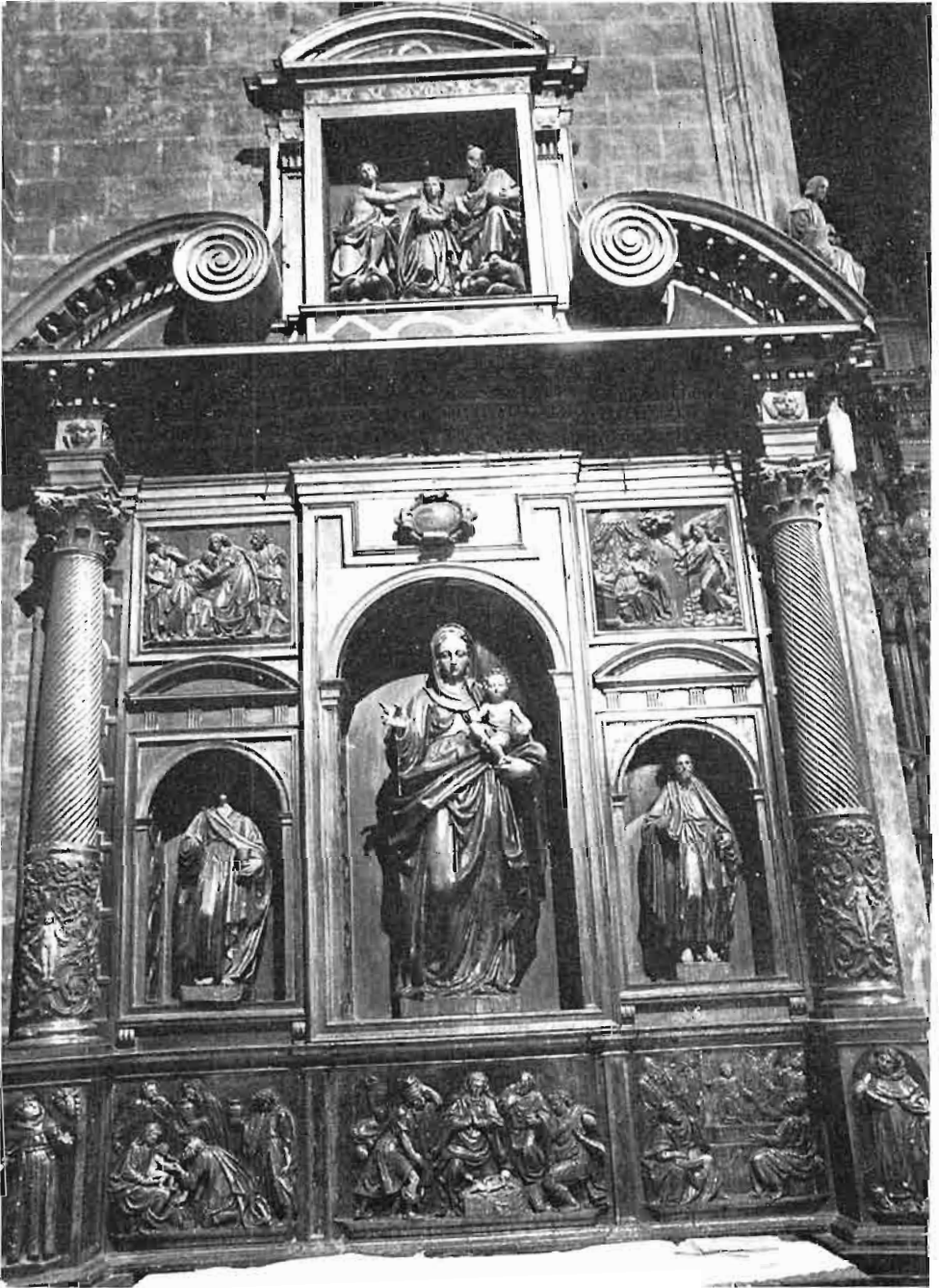


Foto 37: *Retablo del Rosario* (Agustín Jalón, 1622-28).

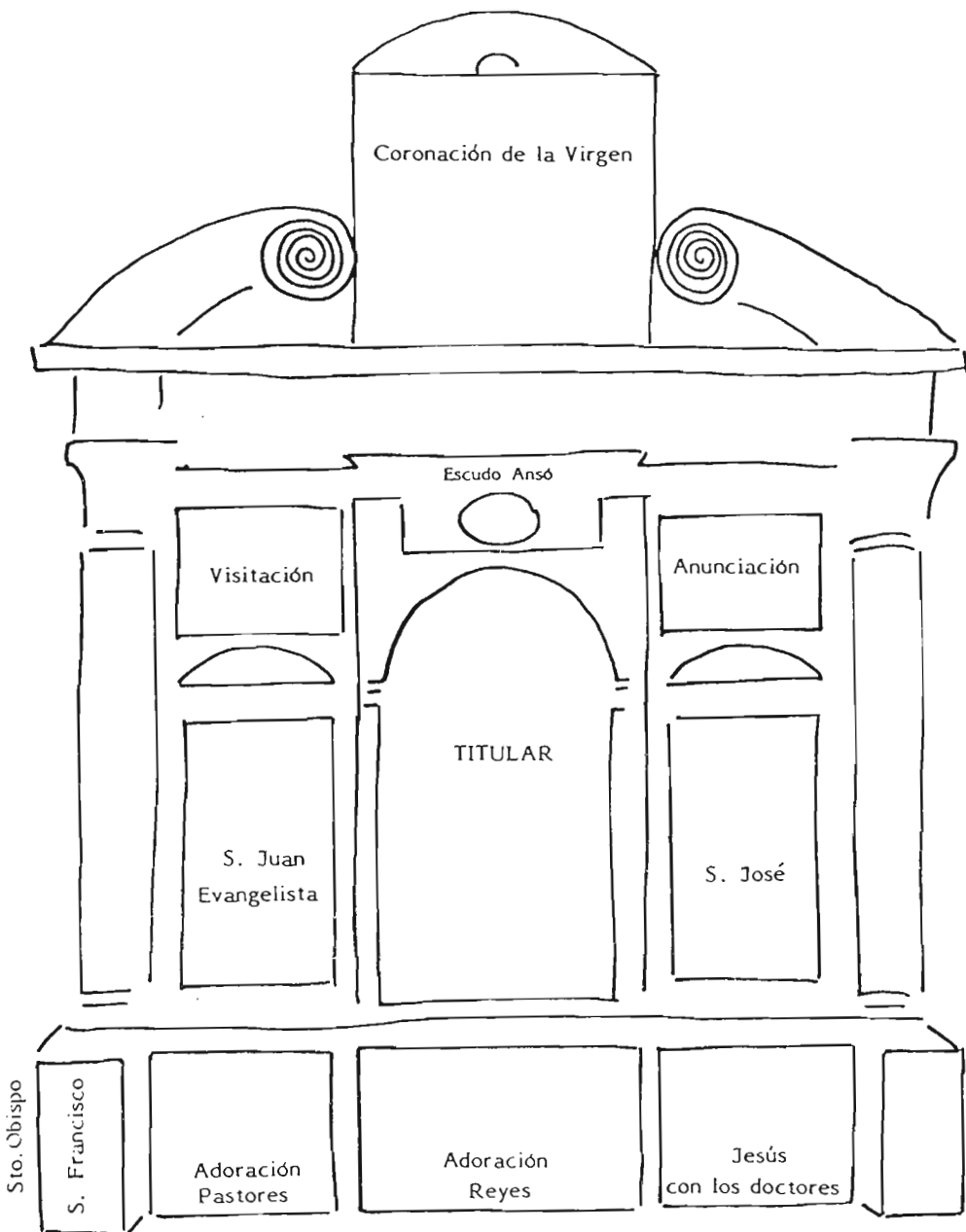


Fig. 11: Retablo del Rosario.

demás aspectos de la realización de la talla, dorado, estofado, colorido y encarnado, Berrueta declara su conformidad.

Hubiera sido interesante conocer los criterios que fundamentaban las críticas del escultor de Sangüesa, pero no los proporciona; sólo nos queda la obra en su casi totalidad para poder intentar enjuiciarla.

Entre los relieves del banco destacan por su calidad los santos de los pedestales de las columnas, y ello a pesar de su baja estatura (la cabeza no representa más de la sexta parte del total). Santo Domingo, por ejemplo, cuya cabeza ladeada sobresale ligeramente del semicírculo que la enmarca, recoge con mucha naturalidad con la mano izquierda la capa que su mano derecha, levantada, abre para cobijar el perro que tiene a sus pies; su cara es grave; su corona de cabellos, abundante y muy rizada; parece joven, característica que comparte con casi todos los personajes del retablo, San José incluido, salvo los que expresamente se caracterizan de viejos (Padre Eterno, Doctores de la Ley, San Joaquín,...).

La calidad de la ropa; la naturalidad del plegado, en que la magnificencia del colorido, del dorado y del estofado no tienen nada de agresivo; la gravedad, asociada a una ausencia total de rigidez; la libertad con que al mismo tiempo se respeta y se olvida el marco de la figura (lo que le proporciona, además, mayor relieve y movimiento), todo hace de esta escultura una obra notable. Casi lo mismo podría expresarse de San Francisco y de San Gregorio, sólo que más "movido" el primero (la escena de los estigmas se prestaba a ello) y más estático el segundo en su papel de papa.

No caben tales elogios, sin embargo, para los tres grandes relieves de esta misma predela. En la Adoración de los Reyes, a pesar de todo el mejor conseguido, no convence la composición. En efecto, la Sagrada Familia ocupa solamente la tercera parte de la escena, arrinconada por el asedio de los tres reyes, cuyas miradas expresan por su intensidad más fiereza que adoración. El rey Gaspar, al agachar la cabeza, conserva en todo el cuerpo una extrema rigidez. La Virgen, con un velo en la cabeza que deja ver gran parte de la cabellera, posee aires de matrona romana, y más que mirar al Niño que sostiene en la rodilla, parece remover interiormente tristes presentimientos.

En la Adoración de los Pastores, San José está muy bien conseguido; la Virgen, con la melena suelta y bastante desordenada, y de la que además no se sabe si está sentada o arrodillada, ha perdido mucho de su dignidad; el Niño, expuesto desnudo encima de su cuna, se halla totalmente desamparado; los pastores se presentan en actitudes muy forzadas e interesan sobre todo por su indumentaria y por los objetos que llevan. Por su parte, en la escena de Cristo entre los doctores, es exagerada la simetría de la composición y el plegado de los vestidos carece de flexibilidad; en cambio, las actitudes resultan más variadas y naturales.

En las tres figuras principales del cuerpo central volvemos a hallar obras de gran calidad. Aquí, la Virgen, muy esbelta (su cabeza representa la séptima parte de su altura), expresa, a pesar de su extrema juventud, una gran dignidad hecha de distinción y elegancia, sin la menor huella de afectación. Lleva al Niño en el brazo izquierdo, y con la mano derecha presenta el rosario; su rodilla derecha, ligeramente doblada, no da, sin embargo, al cuerpo el aspecto un poco desequilibrado de tantas vírgenes góticas. El velo proporciona modestia a su cabeza, sin llegar a conferirle austeridad, y se recoge elegantemente sobre la garganta antes de pasar sobre el hombro izquierdo. La cara, fina; la expresión, grave, es de recogimiento más que de melancolía, y en nada se asemeja a la tristeza que se apodera de la representación de la predela.

La misma actitud vuelve a encontrarse en los santos que ocupan las cajas laterales. La figura de San José, por su mayor originalidad, merece un estudio más detenido. Lo que sorprende en primer lugar es su juventud; a pesar de la barba, abundante y muy rizada, como el cabello, no parece pasar de los 25 ó 30 años. Recoge con elegancia y sencillez a la vez una gran capa de vueltas coloradas que contribuye a darle prestancia; sin que los pliegues de sus vestidos alcancen el grado de naturalidad que corresponde a los de Santo Domingo, puede afirmarse que caen correctamente, sin ninguna rigidez, como tampoco la hay en toda la figura. La cara expresa gravedad y, sólo bajo ciertos ángulos y desde muy cerca, el labio de abajo, un poco abultado, puede parecer desdeñoso. Lo que llevaba en la mano izquierda ha desaparecido y de la derecha le faltan los dedos.

En conjunto, estas tres figuras, cuyos colores van del encarnado más bien pálido del Niño y de su madre al dorado bruñido y al azul, pasando por ocres, pardos y rojos nada agresivos, resaltan sobre el fondo liso y



Foto 38: *Retablo del Rosario, la Virgen del Rosario (talla de Agustín Jalón, 1622-28).*

dorado de las cajas, dentro de una arquitectura sencilla, que no distrae la atención de estas buenas muestras esculturales.

Los dos relieves de la parte superior de las calles no merecen retener mucho la atención. En la Visitación, volvemos a encontrar cierta torpeza en las actitudes, singularmente en San José, que entrecruza las piernas de tal manera que parece bailar. A la derecha, el ángel de la Anunciación, demasiado bajo, desproporcionado de cuerpo, con un ala levantada que no parece corresponderle y la mitad del pecho al aire, carece de toda clase de gracia.

Arriba, la Coronación de la Virgen, criticada por Berrueta, merece menos su juicio severo que las partes que acabamos de examinar. La composición se ordena de forma muy lógica, según un rombo constituido por la paloma del Espíritu Santo y las cabezas de los tres personajes. Tal vez la cabeza de la Virgen se halle muy alta, defecto que la perspectiva acentúa; ello, junto con el hecho de que no mira humildemente hacia abajo, como por ejemplo la de Ancheta en el altar mayor de Burgos, sino horizontalmente, contribuye a dar a su actitud de mujer madura y muy dueña de sí (por no decir contenta de sí) algo, si no arrogante, por lo menos un poco molesto, en nada comparable con la modestia de la figura central.

El Padre Eterno recuerda con sus largas barbas al del retablo de la Trinidad de la catedral de Jaca, obra del mismo Ancheta, comparación que no resulta infamante. En cuanto a Cristo, como mira al frente y no hacia la corona que llevaba en la mano derecha (desapareció), aunque su actitud recuerda mucho la del mismo personaje en el retablo de Burgos antes aludido, con su pierna derecha visible hasta la rodilla y su anatomía, más conveniente quizás para un Bautista, le falta reciedumbre.

El recogimiento poco convincente de la Virgen y la falta de vigor en el conjunto son los defectos más visibles de este relieve, de correcto dibujo, por otra parte, y buena organización espacial. El dorado y el colorido, por lo que a través de una considerable capa de polvo puede apreciarse, no merecen críticas. Puede notarse que tiene un fondo pintado con cielo y nubes, de escaso interés, lo cual no tiene mayor importancia. Los reproches de Berrueta muestran una severidad que otras partes del retablo merecerían con mayor justicia. Si alude a las dos santas del remate, no menciona para nada el Ángel Custodio, que sí subsiste. Pequeño, casi un niño, algo gor-

dinflón, hinchado más todavía por el vuelo de su ropa y la altura a que se encuentra, no constituye ninguna obra maestra.

A pesar de todo, hay que reconocer que esta desigualdad, a veces muy grande, en la calidad artística de las esculturas prácticamente pasa inadvertida en este bien proporcionado, bien trabado, sencillo y elegante retablo, realizado con esmero y perfectamente dorado y pintado. Las figuras principales son verdaderamente excelentes, y a las más flojas, como afirma Brueta, las salva la altura. ¿Habría que pensar en la existencia de un asistente de Agustín Jalón que fuera buen "ensamblador" y mal tallista? Ningún documento permite asegurarlo, pero cabe esta posibilidad.

b) El retablo de San Sebastián

La iconografía del retablo de San Sebastián sigue la misma repartición que la del retablo del Rosario, ya que en su arquitectura no presentan la más mínima diferencia.

En el pedestal de la columna de la izquierda, encontramos a un santo obispo y, perpendicular a éste, ya en el frente, a un San Lorenzo, de diácono, con un libro lujosamente encuadernado, y apoyado en una gran parrilla. Es éste un relieve de gran calidad, entre otras cosas por la naturalidad del ropaje; en él se repiten las características del de Santo Domingo, singularmente el hecho de que varios elementos sobresalen (muy poco) del marco de la figura, como son la mano izquierda, la parrilla y la parte baja del vestido, con el feliz efecto ya indicado. Al pie de la otra columna, se halla San Vicente, apoyado en una muela de molino, y, contra la pared sur de la iglesia, y por lo tanto muy difícil de observar, otro obispo.

Con los tres principales relieves del banco aparece un elemento nuevo: la representación de "los malos". Presentan las "historias" de San Sebastián. En la primera, la cabeza del santo se asoma, grave y pensativa, a una ventana que puede ser la de la cárcel; delante, en el primer plano, dos grupos: a izquierda dos mujeres jóvenes, una de ellas arrodillada, se enfrentan en actitud suplicante y vehemente a la vez, con un hombre mayor, de cara triste y meditativa, cuya postura digna y reposada contrasta con la de aquéllas; al otro lado un hombre joven, de barba corta y rizada, parece querer alargar el paso, pero se lo estorba un niño arrodillado a sus pies,

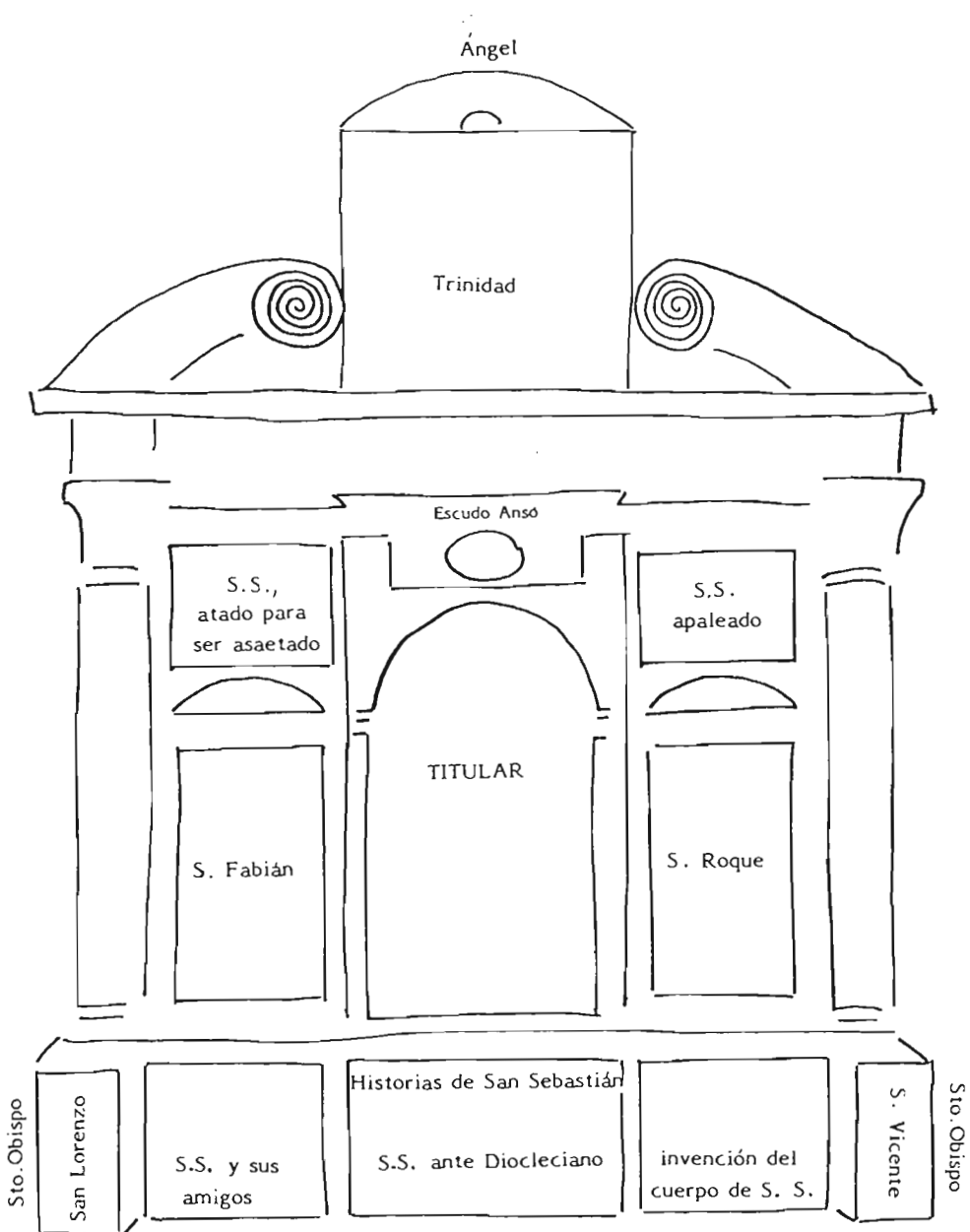


Fig. 12: Retablo de San Sebastián.



Foto 39: Retablo de San Sebastián (relieve de la predela). San Lorenzo (Agustín Jalón, 1622-28).

mientras una mujer triste, joven también, un poco atrás, se limita a apoyar la mano en la cabeza de otro niño más pequeño. Se trata seguramente de los amigos del santo, que encuentran en los miembros de sus familias los principales obstáculos para seguir su ejemplo.

Más mediocres son los personajes del relieve del centro: en el primer plano, dos esbirros, agitados, conducen al santo (cuya actitud, un poco descoyuntada, parece indicar cierta resistencia o, por lo menos, repugnancia) ante un estrado con palio y cortinajes, en que se encuentra, semiechado en un sillón, en estado de gran perturbación, el emperador Diocleciano. Arrodillado a los pies del trono, descalzo y con una enorme verruga en la mejilla, otro personaje poco recomendable anuncia a los que llegan. Otro, relativamente joven, con las puntas de los bigotes levantadas, se contenta con mirar desde el segundo plano del que ocupa el centro. Pero aparecen otros dos personajes mucho más curiosos, no se sabe si humanos o demonios: uno de cabeza deforme, totalmente calvo y barbilampiño, se sitúa detrás del primer guardia; el otro, con un sombrero ridículo calado hasta la nariz, gesticula delante del emperador, el cual se echa hacia atrás sobreco-gido, como hemos indicado. Sin ser de primera calidad, este relieve es interesante, a pesar de la postura algo torpe de las piernas de los guardias.

En la calle de la derecha, un ángel de pie vela el cuerpo yacente del santo; éste tiene la cara descubierta; dos mujeres están arrodilladas detrás, y otra, mayor, de pie, cierra la escena; en el fondo, pintadas, aparecen vagamente unas arquitecturas clásicas.

Arriba, los relieves del cuerpo central representan los dos martirios que tuvo que sufrir San Sebastián. En el primero, dos sayones acurrucados lo atan a un árbol; uno, con bonete, feísimo de cara; su compañero tiene la misma verruga en la mejilla que el del relieve de abajo. El cuerpo del mártir posee las proporciones y el aspecto del de un adolescente. A la derecha, un carcaj lleno de flechas y un arco, que se sostiene de manera inexplicable, subrayan la composición triangular. La pintura, muy mal aplicada en el cuerpo de los verdugos, puede interpretarse como una "restauración" muy grosera o como una señal más de la maldad de los personajes.

De la otra escena, situada en la calle derecha, que representa el martirio último de San Sebastián (como lo indica el angelito desnudo que baja en una nube con una corona), puede criticarse el juego de piernas, muy fuerza-



Foto 40: Retablo de San Sebastián (predela). San Sebastián ante el emperador (Agustín Jalón, 1622-28).



Foto 41: *Retablo de San Sebastián, parte central (Agustín Jalón, 1622-28).*



Foto 42: *Retablo de San Sebastián, el titular (talla de Agustín Jalón, 1622-28).*

do, de uno de los sayones; salvo este detalle, el dibujo es correcto; la silueta de San Sebastián no parece tan juvenil, y en el fondo se adivina un paisaje urbano pintado.

El orden de las "historias" de San Sebastián resulta bastante lógico: abajo, de la prisión a la muerte; arriba, las escenas de violencia (la última nos recuerda que el santo no murió de las flechas sino apaleado). A decir verdad, más que escenas de violencia son escenas en que la violencia se prepara, incluso en la segunda, en que, a juzgar por el estado del cuerpo del mártir, los verdugos se aprestan a descargar el primer golpe.

Con las figuras principales volvemos a encontrar obras de una calidad comparable a las que, en el otro retablo, ocupan lugares paralelos. A izquierda, San Fabián, con la tiara papal, envuelto en un gran manto de pliegues cuidadosamente estudiados. Su presencia se explica porque la Iglesia celebra su festividad el mismo día que la de San Sebastián; es por ello frecuente hallarlos asociados también en la iconografía. Al otro lado, donde la capitulación situaba a San Esteban, encontramos a San Roque; es fácil identificarle, con su atuendo de peregrino y su perro; ha perdido, con la mano izquierda, el bordón que llevaría. Su parecido con el San José del otro retablo es enorme, acentuado por el hecho de que va también con la cabeza descubierta, su gran sombrero colgado al hombro. Puede sorprender el lujo de sus botas (San José está descalzo), de su capa con esclavina y de su túnica. Si enseña las piernas es como por descuido. La postura con las piernas algo apartadas resulta muy natural. La característica más destacada de esta obra es la elegancia; su punto débil, el perro, que es puramente anecdótico (además, es muy pequeño, pues su cabeza levantada no llega a la magnífica orla de la capa del santo).

Inicialmente, estaba previsto un San Roque "de medio relieve" como San Lorenzo; por lo tanto, tenía que haberse encontrado en uno de los pedestales de las columnas, pero es natural que, en una villa ganadera como Ansó, se honre con más decencia al santo protector de los rebaños, al que también se invocaba en época de pestes. En cuanto a San Esteban, o se halla en la parte no accesible del retablo o ha desaparecido. Para este cambio, el consenso pudo ser total entre la gente del pueblo, lo que explicaría que no se reflejara por escrito. Tampoco Berrueta, en su relación de visura, se sorprende de que no aparezca.

La figura del titular es la tradicional: atado a un árbol y desnudo, su cuerpo conserva los agujeros de las flechas, hoy desaparecidas. Salvo en sus distintivos (ausencia de barba, cabello abundante y muy rizado), poco tiene que ver su representación con la de los relieves. Con el pie derecho bastante más alto que el otro; la mano derecha atada encima de la cabeza y con el codo doblado; la otra, como colgando, aunque atada a una rama baja, punto culminante de una curva armoniosa que, pasando por la cabeza y el hombro, une la mano derecha al pie izquierdo, este cuerpo joven y bien proporcionado no parece el de un torturado. El ademán es tan natural, el cuerpo tan bien equilibrado, que el árbol parece acompañarlo para sostenerlo. No hay la menor afectación, el menor indicio de gesticulación o de torpeza en toda la figura. A su lado, la sola idea de un cuerpo atlético o de un cuerpo torturado sería como una falta de mal gusto. En un desnudo, Agustín Jalón alcanza la misma elegancia que, en las otras figuras, consigue expresar con ayuda de ricas vestiduras.

El ático ha perdido sus figuras laterales, de las que no existe huella documental (en el contrato se lee "las que pareciera poner" y no hay seguridad de que hayan existido). La escena central "de relieve entero" representa a la Trinidad. Otra vez, y con más motivo que en el caso del retablo de la Virgen, conviene evocar la obra de Ancheta de la catedral de Jaca. Es imposible que Jalón no tuviera como punto de referencia esta escultura, realizada en su propia ciudad unos 50 años antes. Como el de Jaca, el Padre Eterno de Ansó está sentado y sostiene una cruz, en la que se ha posado la paloma del Espíritu Santo. No puede llevarse mucho más allá la comparación. La cruz se aparta de la verticalidad, probablemente para no ocultar la cara del Padre, dada la altura; su parte inferior se sale del marco, lo cual resulta molesto; además, el Padre Eterno la mantiene por debajo con las dos manos, como si temiera que se cayese. Sostiene una mirada triste y pensativa que se pierde en la lontananza y, a pesar de su larga barba, carece totalmente del ímpetu miguelangelesco que anima a su modelo. El triángulo, hoy roto, que lleva casi horizontalmente en la cabeza, como si fuera un tricornio, no contribuye a darle autoridad o majestad, a pesar de su claro simbolismo. El Cristo Crucificado, demasiado simétrico y bastante inexpresivo, es de dibu-

jo correcto sin más¹⁶. Se comprende que Berrueta tampoco encontrara este relieve muy satisfactorio. En cuanto al Niño Jesús del remate, merece las mismas críticas que el Ángel Custodio del retablo del Rosario.

En su conjunto, este retablo presenta unas características muy comparables al de la Virgen. Los defectos de los relieves son menos sensibles, e incluso su carácter anecdótico, por no decir satírico, puede salvarlos, aunque, por otra parte, llaman menos la atención, por hallarse en uno de los sitios más oscuros de la iglesia y por referirse a episodios menos conocidos de los fieles (o de los turistas) que la Adoración o la Visitación.

En conclusión, estos dos retablos, testimonio de la devoción tradicional, y podríamos decir "oficial" de la villa de Ansó, constituyen por la calidad de su arquitectura y de su ejecución uno de los ornamentos principales de la iglesia de San Pedro, y, después de la portada y del coro, el más antiguo. Las faltas de composición, de proporción en los personajes, cierta torpeza en traducir el movimiento sólo se manifiestan en las "historias" y no alteran la impresión general, que es muy favorable; sólo un examen detenido, con la ayuda, en ciertos casos, de la fotografía, las revela. Cuesta trabajo creer que Agustín Jalón pueda ser responsable de ellas.

En efecto, la calidad de las figuras aisladas de la predela y la de las figuras exentas de las cajas demuestra que es un artista muy notable. Desde luego, no se encuentra en ellas nada del realismo (a veces agresivo), nada del dramatismo o de la fuerza arrebatadora, ni siquiera de la honda y contenida emoción que otros artistas, desde el renacimiento, supieron expresar. Jalón traduce el recogimiento, la dignidad, la aristocrática elegancia y lo que podría denominarse el estático movimiento de unos personajes que parecen a punto de animarse. Estas obras son una ilustración del sosiego español. Agustín Jalón merece un puesto entre los buenos representantes de la escultura romanista aragonesa.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que Berroeta había realizado, en colaboración con Juan de Alí, el retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Sangüesa, contratado en 1612 y tasado en 1620, en que la figura central del ático representa una Trinidad mucho más dramática y, sin embargo, muy sobria, con un Padre Eterno que, de pie, inclinado, sostiene la cruz en la que Cristo parece derrumbarse. V. GARCÍA GAÍNZA, *op. cit.*, pp. 179-182, 422-430, lám 75.



Foto 43: *Retablo de San Sebastián (ático). La Trinidad (Agustín Jalón).*

2.2. El retablo de San Francisco.

Cuatro años después de comprometerse con la villa de Ansó para la construcción de tres retablos, Jalón recibió otro encargo, procedente de la iniciativa privada: el retablo de San Francisco destinado a la iglesia de San Pedro.

Dentro del contexto de las fundaciones piadosas (que a principios del siglo XVII tuvieron tanta importancia en la sociedad española, e incluso en un pueblo de montaña como Ansó, vecino además del Béarn protestante), un rico ansotano, Pedro Romeu (o Romeo), había dejado en su testamento varias rentas destinadas por él a la construcción del retablo. El honorable Pedro Romeu, "labrador", era una de las figuras más significativas de la villa. Su nombre aparece en muchísimos protocolos notariales; en 1599, había sido nombrado lugarteniente en Ansó del Justicia de las Montañas, Jerónimo de Heredia, y, con una breve interrupción a principios de siglo, lo había seguido siendo durante 10 años; posteriormente, en 1613, había desempeñado el cargo de jurado primero, señal de que estaba insaculado en la bolsa de las personas de más categoría de la villa.

En un protocolo del notario Miguel López de Ansó, con fecha del 29 de abril de 1626, se conserva el contrato firmado entre Jalón y los representantes del difunto, el Rector de Santa Engracia (doctor Martín Gan) y la viuda, María López¹⁷. Las condiciones financieras *a priori* no son malas, por lo menos parecen sanas: de un total de 14.000 sueldos, se pagan 4.000, o sea, cerca de la tercera parte, antes de que comiencen las obras, y, si se respetan los plazos, que son de 2 años, el contratista puede disponer de 8.000 sueldos al finalizar, y sólo le quedarán tres años de espera para cobrar el resto. Desde luego, esto resulta un poco teórico, pues los retrasos eran frecuentes, pero Pedro Romeu era un hombre bastante experimentado como para haber colocado su dinero con las máximas garantías.

Si intentamos averiguar lo que representan esos 14.000 sueldos, podemos compararlos con los 36.000 del anterior contrato; teniendo en cuenta que las dimensiones de los retablos son prácticamente las mismas (19 palmos de ancho en los retablos colaterales, 20 en éste) y que Jalón había tenido que hacer un tercer retablo para la ermita de Santa Bárbara, el precio pa-

¹⁷ Ver apéndice documental (cap. 2).

rece ser poco más o menos el mismo que en el caso anterior. Sin embargo, las condiciones anejas son más desfavorables. Nada apunta de que se le vaya a facilitar gratuitamente un taller (desde luego, no es imposible que continúe en el que la villa había puesto a su disposición, pero no consta en el documento).

Más importante es la cláusula referente a que todos los gastos han de correr por cuenta de Jalón, empezando por la madera. Con gran lujo de precauciones, se alude a todos los desperfectos que la obra puede ocasionar en la iglesia, que tendrá que recobrar su aspecto primitivo: deberá arreglarse, revocarse y pincelarse la pared a expensas del contratista. Otra cláusula de la capitulación tampoco le es muy favorable: si al tasar el retablo se reconoce que no vale los 14.000 sueldos "se desfalque de aquellos lo que valiere de menos"; pero en el caso contrario, no podrá pretender cobrar más.

En efecto, poco más de dos años más tarde (Jalón había respetado el plazo concedido), el mismo Juan de Berrueta, después de efectuar el reconocimiento de los altares laterales de la iglesia, procedió a la visura y tasación de este retablo y declaró que valía "mucho más de los catorze mil sueldos"¹⁸. Por otra parte, no puso ningún reparo de carácter artístico y sólo pidió que se subsanaran unos desperfectos causados, al parecer, después de terminada la obra. El aludido documento, completando la información proporcionada por los anteriores, nos muestra que Jalón, entre mayo de 1622 y octubre de 1628, ha realizado cuatro retablos para Ansó (tres de ellos destinados a la iglesia de San Pedro), recibiendo por ello la cantidad total de 50.000 sueldos. Esta suma representa una media teórica de 8 a 10.000 sueldos anuales, según la duración exacta de las obras; media teórica por el hecho de que, al terminarse las obras, todavía se le adeudaba bastante dinero al artista.

La lectura del contrato aporta datos interesantes acerca de las condiciones materiales de la realización del retablo de San Francisco. En primer lugar, al estipular la obligación "de hazer y trabajar toda la dha obra en la Villa de Anso con oficiales peritos en el arte", lo cual confirma la sospecha, nacida del examen de los retablos colaterales, de que Jalón no trabajaba solo. Si cuando se escribió esta cláusula, Jalón llevaba más de tres años en Ansó, puede considerarse que no se trata de una fórmula hecha, sino de

¹⁸ Ver apéndice documental (cap. 2).

la traducción, en un documento notarial, de algo evidente para todos los que intervinieron en el acto: la presencia, al lado del maestro, de uno o de varios oficiales.

El segundo punto se refiere al emplazamiento del retablo en el edificio. Antes de todo, hay que hacer notar que la nave única de la iglesia de San Pedro no es muy favorable a la construcción de capillas laterales. Las nervaduras góticas mueren en una cornisa, por lo que las paredes son lisas interiormente y, por lo tanto, como carecen de un sistema de columnas o pilastras, les corresponde contrarrestar el empuje de las bóvedas con la sola ayuda de los pequeños contrafuertes exteriores. Romper una de estas paredes de buenos y bien ajustados sillares para alojar un retablo de las dimensiones del de San Francisco hubiera supuesto un gasto considerable. La solución fue arrimarlo al muro sur, es decir, "entre el Cristo y el pulpito", como lo estipulaba la capitulación, sin precisar más. La ventaja económica es evidente; el inconveniente es que así se reduce el espacio libre en la anchura de la nave.

La estructura del retablo de San Francisco viene indicada en la traza que se ha conservado. Esta, de dibujo tal vez más cuidado que el de los retablos colaterales, es más incompleta, en el sentido de que no presenta, en los espacios reservados a los relieves y a las estatuas, más que unas indicaciones manuscritas¹⁹. La letra es la del notario, que ha firmado al lado del doctor Martín Gan y de Jalón. No existen diferencias notables entre el proyecto y la obra, tal como ha llegado hasta nosotros, salvo que, como lo exigía el contrato, hay "canes y cartelillas" en la cornisa principal, y en el friso, "talla con niños y serafines".

Guarda este retablo grandes analogías con los anteriores. Las dimensiones, como ya hemos anunciado, son las mismas; consta también de banco, cuerpo único, ático y tres calles. Las variantes son mínimas; la más visible es que consta de cuatro columnas en vez de dos; en cambio, encima de

¹⁹ En la misma hoja de papel, detrás, aparecen varios dibujos que corresponden a un proyecto de sillería de coro. No parece tener relación con el coro alto recientemente construido en Ansó. La sillería de la iglesia de San Pedro es de mediados del siglo XVIII (1740-1742). Agustín Jalón se limitaría a aprovechar un papel utilizado anteriormente. Sin embargo, queda planteado el problema de la existencia de una sillería anterior a la que hoy subsiste en San Pedro; es poco probable que los beneficiados esperaran hasta el siglo XVIII para disponer de sus siales, pero, siendo este documento el único indicio que, hasta la fecha, ha aparecido, podemos pensar que se adaptaría a la nueva construcción una sillería antigua.

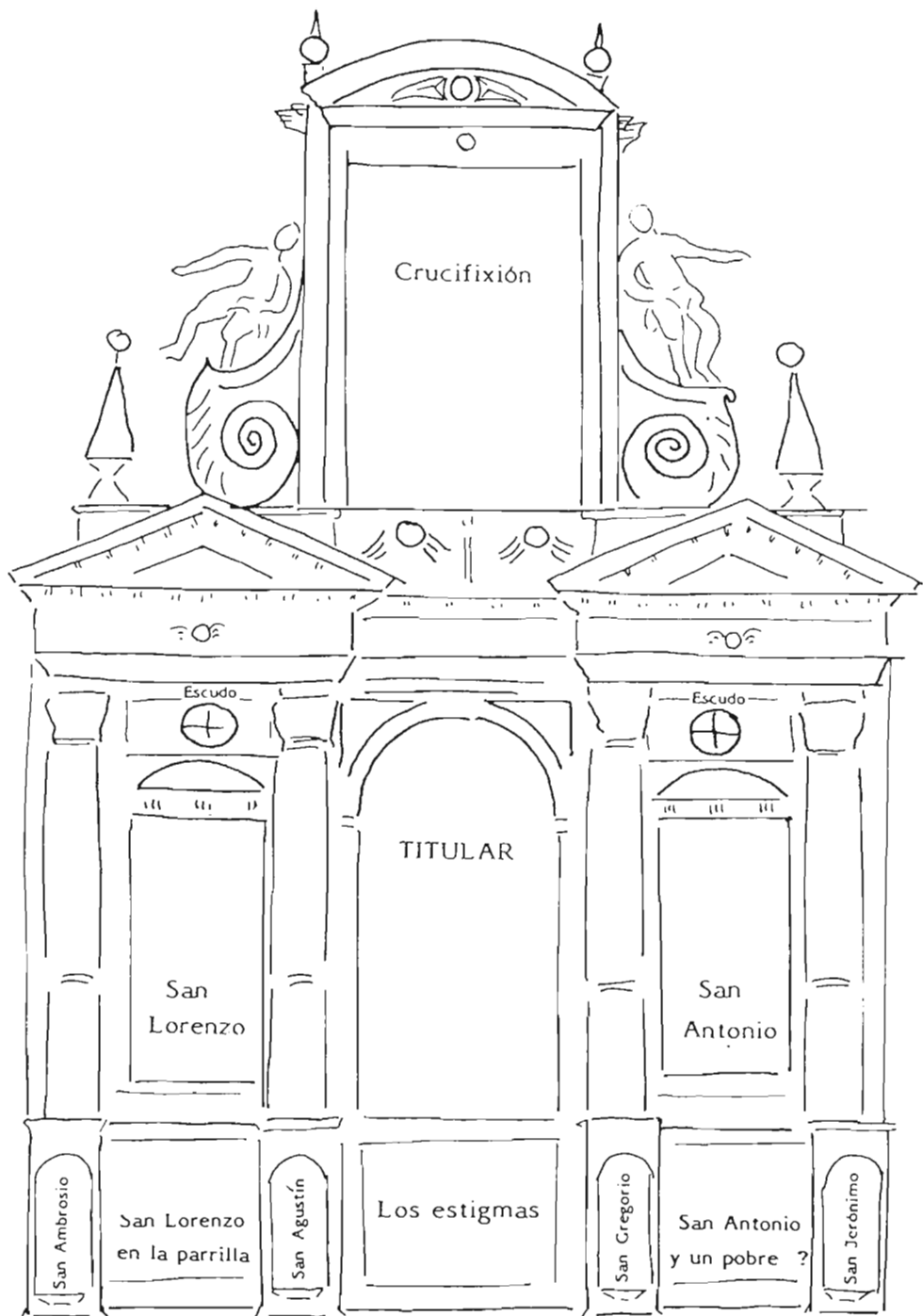


Fig. 13: Retablo de San Francisco.

las figuras laterales, cuyas cajas son rectangulares, no aparecen relieves (el espacio así liberado, mucho más reducido por cierto, ha recibido unas armas, que deben de ser las de Romeu). Las cuatro columnas sostienen dos frontones triangulares, y como ya no hay frontón partido, las espirales en que remataban sus puntas ahora forman parte de los adornos laterales del ático, en los que dos niños desnudos, algo desproporcionados, están sentados. Las figuras de bulto de la parte superior han sido sustituidas por adornos de sencilla geometría: una bola terminada con punta en el centro (ya no existe) y dos pirámides pintadas de verde, en las que descansan unas bolas doradas, en los laterales. En conjunto, las dos columnas añadidas, con los relieves correspondientes de sus pedestales, y los dos *putti* del ático, compensan las simplificaciones introducidas. Por consiguiente, el costo de los tres retablos ha tenido que ser muy similar en todos sus aspectos: materiales, hechura, dorado y colocación.

La iconografía se ordena sin embargo de una manera distinta en este retablo. Horizontalmente, no hay más que un elemento, fundamental si se quiere, pero de reducida importancia por su tamaño: en los cuatro pedestales de las columnas, los Padres de la Iglesia (de izquierda a derecha, Ambrosio, Agustín, Gregorio y Jerónimo). La capitulación no los nombra, pero en cambio determina que a cada una de las figuras principales ha de corresponder una de las historias del banco, de modo que predomina la verticalidad. A izquierda, debajo de la estatua de San Lorenzo, de pie, con un libro, vestido de diácono, se encuentra la escena de su martirio; en el centro, tenemos la única historia relacionada con el titular (recordemos que había cuatro en los retablos anteriores), la de los estigmas; a la derecha, figura San Antonio Abad con su cerdo y, debajo, el relieve correspondiente. En el ático se encuentra la tradicional Crucifixión, pero faltan la Virgen y San Juan²⁰. Esta parte del retablo parece haber sufrido bastante: los distintos elementos no se hallan perfectamente ajustados y las tablas en que está pintado el paisaje, detrás de la cruz, tienden también a separarse.

A la hora de valorar estéticamente estas esculturas, podría repetirse en muchos casos lo que se comentó a propósito de los retablos colaterales.

²⁰ En época reciente, tal vez por el mal estado de la arquitectura del retablo, pasaron al museo, y están colocados a los pies del Crucificado de la sacristía nueva. Son de baja estatura, de calidad muy inferior; en San Juan aparece algo de torpeza en la expresión del movimiento, torpeza comparable, aunque menos marcada, a la del ángel de la Anunciación en el retablo del Rosario. Deben de ser obra de un colaborador de Jalón.



Foto 44: Retablo de San Francisco (predela). Martirio de San Lorenzo (relieve de Agustín Jalón, 1626-28).

Los relieves de los Doctores de la Iglesia poseen las mismas características que los que sirven de pedestales a las columnas de los altares de la Virgen y de San Sebastián, pero son de inferior calidad; no es que presenten defectos, sino que más bien les falta inspiración, como si fueran la obra de un concienzudo artesano.

Las "historias", en cambio, son mejores que las que hemos estudiado. La escena de San Lorenzo está bien compuesta y animada. El cuerpo desnudo del santo marca una diagonal que termina en el pie de un verdugo y en la cabeza de otro, mientras su brazo levantado y su rodilla doblada rompen la que hubiera podido suponer una exagerada rigidez. Otra diagonal une la cabeza del sayón de la izquierda con el trasero de otro, que, agachado, sopla el fuego; pasa luego la diagonal por la rodilla del santo, punto en que se cruza con la anterior. Otra línea muy marcada la constituía el palo o hierro con que se atizaba el fuego, que convergía en la parte derecha con la segunda diagonal; este palo ha desaparecido —según imaginamos por una pequeña señal que ha quedado en la pierna izquierda de San Lorenzo y que corresponde exactamente a la línea de las manos, ya vacías, del verdugo—. Las actitudes son variadas, animadas sin exageración y bastante naturales. Los verdugos (los dos jóvenes, uno barbilampiño, el otro de levantados bigotes, como en el retablo de San Sebastián) apartan la cara como si les molestara el calor; no así, desde luego, el tercero, posiblemente negro, que tiene que soplar y alimentar el fuego. El cuerpo del santo, de correcta anatomía, expresa una resignada protesta y parece apelar al cielo. La misma corrección se advierte en el cuerpo semidesnudo del negro y en los vestidos de sus compañeros. El estofado puede parecer demasiado lujoso, pero se trata de una característica común a todos los personajes y corresponde a una exigencia generalizada.

Los otros dos relieves son más sencillos. En el centro, San Francisco se arrodilla ante el serafín de seis alas que baja del cielo, mientras su compañero, León, dormita a la derecha al pie de un árbol. En el último, San Antón, apoyado en su bastón, con la cabeza cubierta, se inclina hacia un personaje muy joven, totalmente desnudo, que, con una rodilla en tierra, parece buscar el amparo de su manto. A la derecha, un árbol, tan esquematizado como el anterior, termina la composición e indica que la escena tiene lugar en el campo. Dada la extrema juventud del segundo personaje, y si se tiene en cuenta la presencia en Ansó de un hospital administrado por la villa (recordemos que Pedro Romeu fue justicia y jurado primero) destinado a

recibir a los enfermos y a los pobres y que la orden de San Antonio abad era una orden hospitalaria, lo más probable es que la escena muestre a un pobre que humildemente pide protección. Sin embargo, puede haber cierta ambigüedad en ello. ¿Podrá tratarse de las tentaciones? La expresión del santo es severa, agarra el bastón con las dos manos. ¿No podría constituir el niño una púdica y tridentina alusión al cuerpo femenino?; ¿no podría interpretarse su postura humilde como el anuncio de la victoria del santo?; ¿no sería el bastón, fuertemente agarrado, como una barrera infranqueable? Esta segunda interpretación, sugerida por don Antonio DURÁN GUDIOL, tampoco carece de fundamentos. De todas formas, la calidad más que satisfactoria de este relieve, así como de los anteriores, sugiere una importante intervención del maestro en su realización.

Tampoco puede dudarse de la participación de Jalón en las tres figuras principales. Reconocemos su mano en distintos caracteres: la esbeltez de los personajes, su juventud (salvo, evidentemente, el caso de San Antón), el arte del plegado de la ropa, la poca importancia concedida a los animales (el cerdo es pequeño, se pierde bajo la capa del santo, su color es oscuro y, además, no lleva la campanilla), etc. Sin embargo, estas estatuas, sobre todo las de las calles laterales, no resultan tan satisfactorias como las de los retablos colaterales. Son más estáticas, les falta flexibilidad. Tal vez contribuya a esta impresión la forma de las cajas, totalmente rectangulares (en vez de rematar en semicírculo, como las otras), pues los personajes no resaltan, sino que parecen como encerrados en un espacio demasiado bajo. El titular, indudablemente mejor conseguido, repite la escena de abajo; presenta las manos agujereadas, sólo que ahora se halla de pie y, con la cabeza vuelta hacia arriba, contempla la visión, ya no figurada.

En cuanto a la escena del ático, reducida hoy al Crucificado, ni destaca especialmente ni puede criticarse tampoco. No traduce con excesivo vigor la tragedia del dolor y la muerte. Encontramos en la figura de Cristo las características ya habituales en Jalón (delicadeza de los rasgos, cabellera abundante, miembros finos,...), pero su mayor originalidad se halla en que expresa, mucho más que las esculturas contemporáneas, el vencimiento del cuerpo: los brazos forman un ángulo más importante, así como las rodillas, muy ladeadas hacia la derecha²¹. De este modo, se dibuja un gran arco de

²¹ Esto puede comprobarse en las figuras de los áticos de numerosos retablos de la época, como los de Plasencia del Monte o Alquézar en Huesca, y los de Navarra presentados por M.C. GARCÍA GAÍNZA (*op. cit.*, lám. 19, 28, 37, 39, ...).



Foto 45: *Retablo de San Francisco. El titular (talla de Agustín Jalón, 1626-28).*



Foto 46: *Retablo de San Francisco (ático). Crucifixión (faltan la Virgen y San Juan) (Agustín Jalón, 1626-28).*

pronunciada curva desde la mano derecha de Cristo hasta sus pies. Este crucificado, sin embargo, no llega a producir una impresión de peso o de desagradable tirantez, que podría alterar la serenidad que de él se desprende. En nada se asemeja a los Cristos góticos de parecido dibujo, como el de la portada sur de la catedral de Huesca.

En sí, el paisaje que sirve de fondo no merece gran atención; además, lo habrían de disimular en gran parte las estatuas de la Virgen y de San Juan (por no decir nada de la altura). Si ahora le dedicamos unas palabras es porque en los documentos encontrados Agustín Jalón figura como "pintor". Después de un primer plano oscuro, terreno estéril en que se halla plantada la cruz, unas lomas peladas conducen a una ciudad torreada situada en alto, con un arrabal a izquierda, al pie de las altas murallas. Curiosamente, tal vez por influencia del paisaje altoaragonés, unas elevadas peñas dominan castillo y tejados. Arriba, se extiende una estrecha faja de relativa claridad, pero unos negros nubarrones invaden casi la mitad superior del conjunto. El dibujo, tanto de las construcciones como del paisaje o de las nubes, no es muy hábil, ni variado, casi parece infantil. Su mayor mérito es marcar bien la profundidad y hacer que resalte más el cuerpo en la cruz; lo demás son detalles prácticamente invisibles sin la ayuda de la fotografía.

Concluiremos que, si no se consideran los angelotes del remate, que son francamente torpes, este retablo presenta una mayor homogeneidad que los anteriores desde el punto de vista de su valor artístico. El maestro, tal vez menos inspirado en las figuras principales, ha intervenido más en los relieves, o ha vigilado más de cerca la labor de sus oficiales. El conjunto, dentro de la tónica de moderada emoción característica de Jalón, confirma el interés que merece la obra escultórica de este "pintor" aragonés poco conocido²².

²² En efecto, el hecho de que Agustín Jalón trabajara con "mancebos", "oficiales" y "compañeros" y no tuviera que intervenir más que en las trazas, en la supervisión de las obras y en las figuras principales, lo confirma una reciente publicación de José VALLÉS ALLUÉ que da a conocer una capitulación y hermandad firmada entre Juan Gerónimo Xalón, Francisco Garasa y Juan Marañón, pintores, y Agustín Xalón, vecino de Jaca; capitulación fechada en Jaca a 21 de diciembre de 1628 (o sea, después de "recibidos" los retablos que nos interesan) y según la cual los tres primeros se comprometen, a partes iguales, a realizar las obras que Agustín Jalón se encarga de contratar, además de llevar las cuentas de la hermandad y "proveer lo necesario" para llevarlas a cabo. Aunque participa de las ganancias, Agustín Jalón no ha de trabajar en el taller común; sin embargo, está previsto que cada uno se reserve las obras contratadas anteriormente (en el caso de Agustín Jalón, el retablo de *sigue*).

2.3. Un retablo pintado, el de Santo Domingo.

Adorna la iglesia de San Pedro otro retablo que, por sus dimensiones y por la época en que se construyó, puede compararse con los tres que levantó Agustín Jalón. Está situado en frente del altar de San Francisco, en la pared norte (recibe por tanto más luz que ningún otro, ya que todas las ventanas dan al mediodía).

También se debe a una fundación privada. En 1624 un acaudalado vecino de Ansó, Domingo Puyo, que había sido jurado segundo en 1600 y 1614, y teniente de justicia en 1612, instituyó una capellanía "so la invocacion del Glorioso Santo Domingo", "en la Capilla y Altar que se tiene de hazer" en la iglesia, según reza el único documento aparecido hasta el presente acerca de este retablo (se trata de una copia de la institución de esta capellanía, conservada en el archivo episcopal de Jaca²³, y que podría servir de modelo de redundante y ampuloso estilo notarial). Poco más puede añadirse con total seguridad, como no sea que debajo de la cornisa del retablo figura la fecha de 1629, lo que confirma lo anterior y el hecho de que no tardaron demasiado en hacerse realidad las intenciones de Domingo Puyo.

Sería tentadora la idea de descubrir en esta obra la mano del "pintor" Agustín Jalón, mayormente si se considera que no presenta ningún relieve y ninguna figura de bulto. Por otra parte, sabemos que Jalón trabajaba en Ansó en aquellos años. Sin embargo, resulta difícil la comparación, por carecer de figuras pintadas los otros tres retablos. Si atendemos a la crucifixión, tema del ático de los retablos de San Francisco y de Santo Domingo, hallamos diferencias que hacen dudar de que se trate del mismo artista. El Crucificado mantiene casi la misma postura en ambos retablos, pero la

(cont.) Santa Bárbara de Ansó). Se precisa además que, en aquellas fechas, "ha muchos años que no trabaja por sus manos", noticia que parece algo exagerada, dado lo que antecede y que, seguramente, convendría matizar (en *Homenaje a Federico Balaguer*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1987, pp. 621-624).

La familia de Agustín Jalón gozaba de una situación relevante en Jaca, puesto que, ya en 1616, disponía de un enterramiento en el desaparecido convento de San Francisco de esta ciudad, con un retablo que bien podría haber sido obra del artista. Este, en los últimos años de su vida, hacia 1650, realizó varias fundaciones piadosas, cuyas consecuencias económicas perduraron hasta principios del siglo XIX (Archivo Catedralicio Jaca, c. 9). Lamentamos el carácter alusivo de esta nota, dado que, a la hora de entregar este trabajo, no nos fue dado poder consultar este interesante legajo.

²³ A.D.J., caja 63/3.

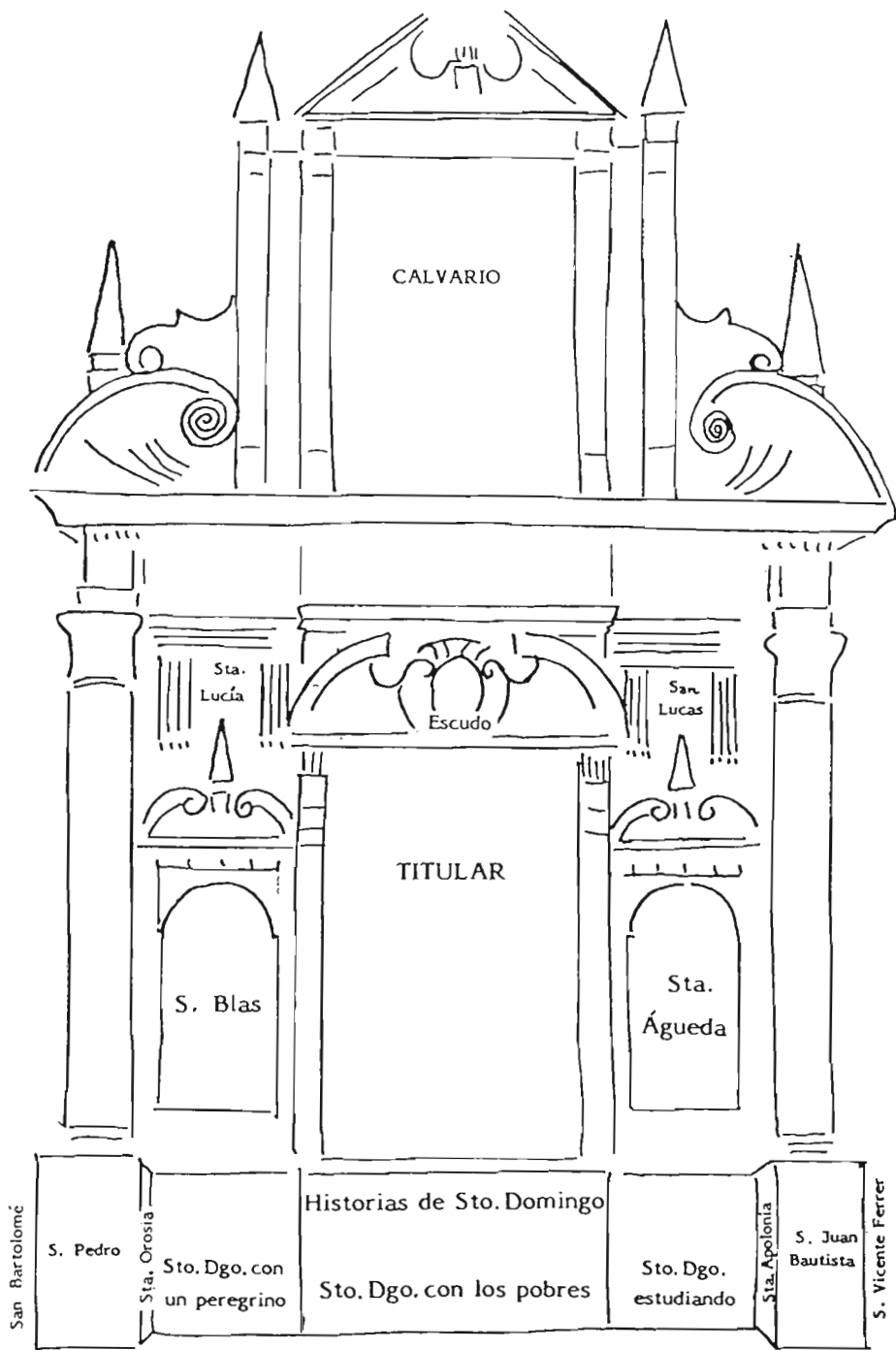


Fig. 14: Retablo de Santo Domingo.

curvatura de las piernas es menos pronunciada en la figura pintada, mientras que los codos, más doblados, ya no traducen el peso del cuerpo, sino que evocan más bien un gesto de oración, de acogida o de meditación. Además, la cabellera, más fina; la barba, más rala; las caderas, más marcadas, casi femeninas, no recuerdan la talla de Jalón. El ambiente de la obra pintada es totalmente diferente: los tonos son mucho más claros, casi color pastel; el horizonte, casi blanco, y las nubes se apartan detrás de la cruz para dejar un fondo de cielo azul; el contraste difícilmente podría ser mayor.

En cuanto a la estructura del retablo, a pesar de ciertas similitudes, debidas tal vez a la coincidencia de fechas, a que se trata de dimensiones similares y a las exigencias del fundador, existen diferencias notables. Los elementos son los mismos: banco, cuerpo, ático y tres calles; dos columnas enmarcan el cuerpo central, y sus pedestales, en los que aparecen santos pintados, limitan el banco. Las columnas carecen de tallas en su tercio inferior. Todos los frontones son partidos y de elementos curvos, salvo el del remate, y terminan en espiral en las calles laterales, pero no en la central. Las proporciones no resultan tan satisfactorias como en los casos anteriores. La figura central, tal vez por no rematar en arco y por hallarse enmarcada a cada lado por una especie de pilastra, resta importancia a las laterales, lo que proporciona a la parte correspondiente de la predela un aspecto muy apaisado, más propio de un friso. En el ático, las pilastras son dobles, lo que confiere una exagerada anchura a la parte central en detrimento de los frontones partidos, que no llegan a abarcar el ya de por sí estrecho espacio reservado a las calles laterales.

La iconografía dedica al titular casi todo el banco. A izquierda, Santo Domingo enseña el camino a un hombre, caminante o peregrino de la vida humana, que no parece muy decidido a dejarse convencer. El aspecto dinámico del santo, la actitud estática de su compañero, el juego del blanco del cuello, de las mangas y de las calzas del hombre, así como el hábito de Santo Domingo, sobre un fondo bastante oscuro son los aspectos más interesantes de esta pintura.

El "friso" central muestra al santo repartiendo la limosna con la ayuda de otros dos religiosos, mientras otro cargado de panes aparece por la puerta del convento. El pintor intentó variar las actitudes de los pobres. A izquierda se acerca un peregrino, tal vez ciego, conducido por un perrito y precedido por un cojo andrajoso, que corre con sus dos muletas. En el cen-

tro, los personajes se reparten en dos niveles; de pie, seis de ellos discuten, se aprietan o empujan para tender la mano, mientras uno medio desnudo y con barba blanca recibe un pan; en el primer plano, sentado y con un hombro descubierto, otro alarga la mano, y a los pies del santo, una mujer despechugada y mal vestida presenta sus casi desnudos hijos. Esta interesante pintura no llega a satisfacer plenamente. En efecto, los personajes adolecen de falta de equilibrio y naturalidad; resultan bastante convencionales, por ejemplo los más desnudos (que podrían compararse con el Bautista o San Jerónimo), cuya musculatura desmiente el hambre que supuestamente sufren.

La parte mejor conseguida del retablo es, sin duda, la tabla de la derecha de esta misma predela. Santo Domingo, sentado en un sillón de cuero rojo, lee un libro apoyado en una mesa cubierta de un tapete del mismo color; se ha apartado un poco y se vuelve hacia nosotros para dejar sitio a un demonio en forma de mono sentado en la otra esquina de la mesa (castigado por importunar al santo, su condena consiste en sostener la luz, que le quema los dedos). Una cortina, también roja, cae desde arriba y se recoge en el extremo de una biblioteca llena de libros; a la derecha, una puerta abierta da paso a un fraile, que por su tamaño, reducido en aras de la perspectiva, y por sus blancos hábitos confiere profundidad a la escena. No se trata de una obra maestra, pero las actitudes son naturales; el carácter anecdótico, sin eliminar la debida gravedad que corresponde al santo, resulta agradable. Los libros hacen pensar en Sánchez Cotán o Zurbarán y constituyen técnicamente lo mejor del cuadro. La luz, de una manera convencional, no procede de las manos del demonio (no hubiera sido muy procedente teológicamente), sino que es una luz irreal, que ilumina la cara y el pecho de Santo Domingo y progresivamente se va atenuando, contribuyendo así a crear la impresión de profundidad a la que aludíamos.

En las tres caras visibles de los pedestales de las columnas, se representan cuatro santos (de izquierda a derecha, San Pedro, San Bartolomé, San Juan Bautista y, por ser fraile de la orden, San Vicente Ferrer) y dos santas (Santa Orosia y, con sus tenazas y diente sanguinolento, Santa Apolonia). Las dos santas se distinguirían muy poco si no fuera por sus atributos; son altas, esbeltas y elegantes; visten la misma túnica larga y, encima, el mismo vestido corto con mangas abiertas, y cuellos blancos muy parecidos, cerrados por un broche; los tonos son variaciones del rojo, evocador de su martirio.

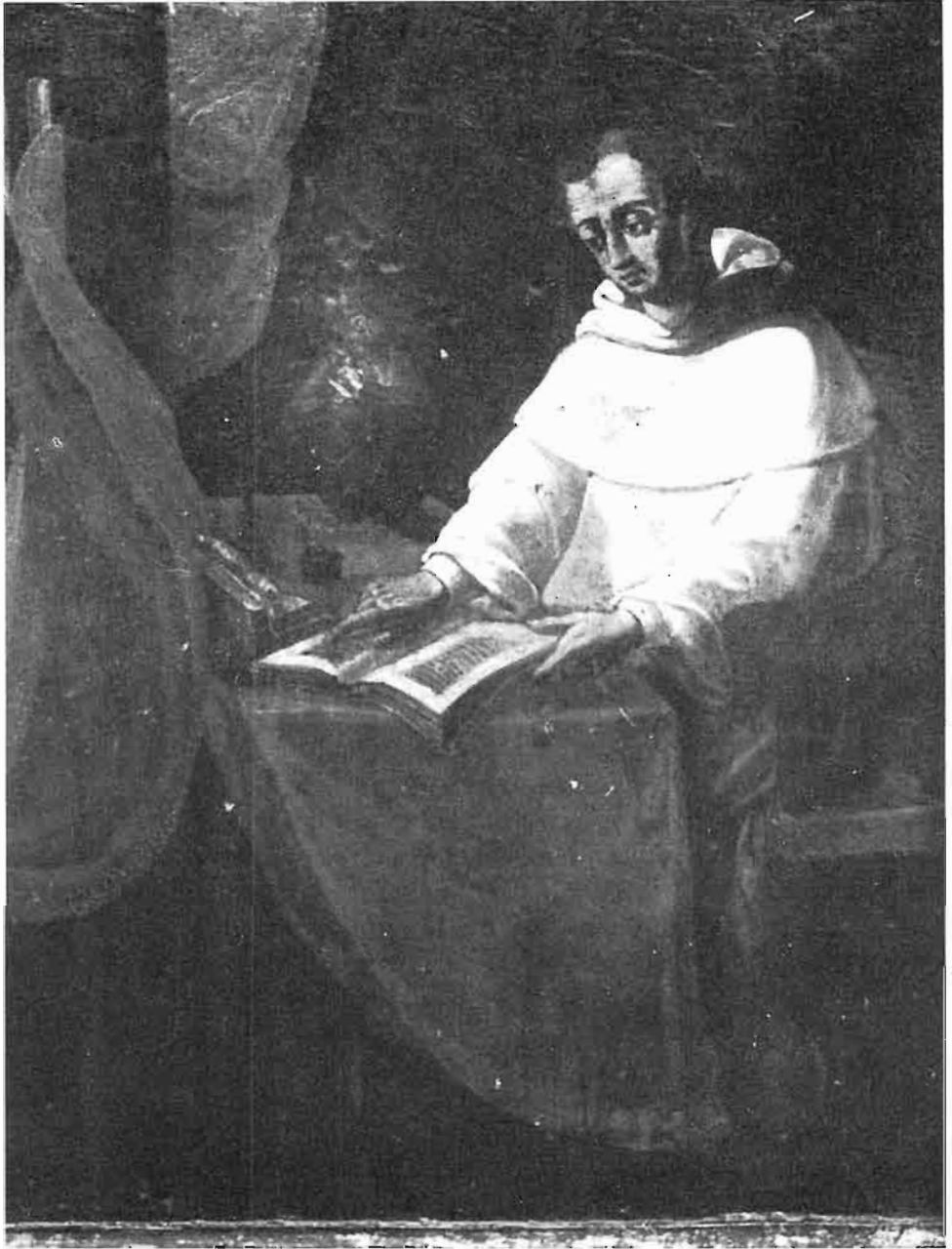


Foto 47: *Retablo de Santo Domingo (predela)*. El santo condena al demonio (sentado, en forma de mono, en la mesa), que le importunaba mientras estaba trabajando, a que lleve la luz, con la cual se quema los dedos (¿Agustín Jalón?, 1629).



Foto 48: *Retablo de Santo Domingo (parte central). El titular (¿Agustín Jalón?, 1629).*

En el cuerpo principal, el santo titular, destacado sobre un paisaje bastante impreciso (en que las claridades del horizonte se pierden en unas nubes blancas, mientras, al contrario, la cabeza resalta sobre un cielo más oscuro), aparece acompañado de todo lo que permite identificarle. A sus pies, el perro con antorcha que, según la leyenda, apareció en sueños a su madre; en la mano derecha levanta un crucifijo; en la izquierda sostiene una vara de lirio con un bastón rematado en cruz negriblanca; un rosario le cuelga del cinturón. Su cara es joven; el pelo, aborascado, con entradas marcadas; la tez, blanca; su expresión, grave, meditadora y casi triste, características todas que repiten la de su figuración en la predela.

Entre los dos elementos del frontón partido, hay un escudo, que debe de ser el de Domingo Puyo. En la calle derecha, Santa Agueda, con palma, lleva en la mano izquierda una bandeja con sus senos; si no fuera por este detalle y por la capa en que se envuelve, no se diferenciaría mucho de las mártires de los pedestales²⁴. Arriba, en el escaso espacio que queda libre bajo la cornisa, se adivina la figura de San Lucas, sentado, acompañado del toro; parece más digno de interés, pero por su tamaño y la altura resulta poco visible. Un San Blas con báculo y mitra ocupa la calle opuesta, y en la parte superior, una pequeña Santa Lucía presenta, como el San Lucas simétricamente situado, una mayor originalidad, tanto en el tocado como en la postura.

En cuanto al ático, sólo añadiremos a lo ya comentado que el cráneo de Adán no ocupa su sitio acostumbrado a los pies de la cruz, sino que, seguramente por falta de altura, se coloca un poco más atrás; la Virgen, muy estática y poco expresiva, no está muy bien conseguida; San Juan, tal vez por la postura y el manto, casi parece barrigón. Todo ello no contribuye a exagerar el dramatismo de la escena.

En resumen, cierta monotonía preside la expresión de todos estos personajes, así como una tendencia, a veces muy marcada, a representarlos con los ojos saltones. Al artista le interesa la figura femenina (aunque en el

²⁴ El culto a Santa Agueda, cuya festividad se celebra el 5 de febrero, daba lugar a especiales tañidos de campanas en Ansó. Así lo demuestra el *Libro de Primicias* (A.P.A., 1737, f. 41): "a los que tañeron las campanas la noche de Santa Agueda: 5 sueldos" (cantidad que representaba entonces el valor de 5 docenas de huevos). L. RÉAU, *op. cit.*, t. III, p. 29, pone de relieve la importancia de las campanas en este culto. Notemos además que en Ansó se fundían campanas con relativa frecuencia (¿serían de mala calidad?); precisamente en el año 1736 se habían fundido dos, según el mismo *Libro de Primicias*.

retablo domina lo masculino) y procura traducir su elegancia y distinción (Santa Lucía, Santa Orosia, Santa Apolonia), o su femineidad, con clara insistencia en los pechos (mendiga, Santa Agueda). Este retablo no llama la atención ni por sus defectos ni por sus méritos, y puede considerarse, tanto en su arquitectura cuanto en sus pinturas, como una obra bastante inferior a la de los otros tres retablos, pero dada la semejanza de temas y técnica, tampoco es posible desechar totalmente la autoría de Agustín Jalón en este caso.

Desde otro punto de vista, los temas abordados por el pintor habían de encontrar cierta resonancia entre los ansotanos. La preocupación por la fe y la salvación eterna son evidentes en una obra de este tipo, aneja además a una fundación de capellanía. El camino, por ejemplo, es el camino del cielo, desde luego, pero también el de los peregrinos; el de los pastores desde los puertos del Pirineo hasta la ribera; el de los viajeros, comerciantes o contrabandistas; el de los mensajeros y recaderos, y el de todos los que, por sus cargos eclesiásticos o civiles, tenían que desplazarse a Jaca, a Zaragoza, a Navarra o a Béarn; caminos todos de herradura, difíciles y peligrosos, de empinadísimas cuestas y escasos puentes, y que utilizaban en no pocas ocasiones el cauce de los barrancos. Los libros de la estantería de Santo Domingo pueden relacionarse con el hecho de que había siempre en Ansó varios estudiantes, la mayoría de ellos futuros sacerdotes, ya que todas las raciones de Ansó y Fago, desde 1592, se habían de atribuir a hijos de esta comunidad. Recordemos que existía también en Ansó una escuela y que el libro, de devoción o de derecho, poco a poco iba penetrando en ciertas casas. La pintura de la miseria y del hambre va más allá de la mera representación de la caridad del santo; evoca la preocupación por la pobreza que podía afectar a los deudos más cercanos de las principales familias ansotanas.

En fin, de una manera más general, los santos representados en este retablo muestran, tal vez más que en otros casos, el deseo de buscar una protección contra los males o las calamidades, siempre acechantes. San Lucas, único evangelista figurado, era médico además de pintor; Santa Agueda curaba el mal de pechos; Santa Lucía, la vista; Santa Apolonia, el dolor de muelas; San Blas, que había gozado de trato familiar con las fieras, se podía invocar además en caso de mal de garganta,...

2.4. A modo de conclusión.

Así pues, la década de los años 20 fue muy importante para la iglesia de San Pedro de Ansó, que se enriqueció con cuatro retablos: dos por iniciativa del concejo y seguramente en sustitución de otros más antiguos, pasados de moda o en mal estado (o ambas cosas a la vez); y dos por iniciativa privada, dedicados a los fundadores de las órdenes mendicantes, San Francisco y Santo Domingo, situados, uno enfrente del otro, a cada lado de la nave. Es de notar que, en estos últimos casos, la capilla a que aluden los documentos no se construyó, y, por consiguiente, se habilitó para ellos parte de la nave. Así se explica que, habiendo desaparecido en el curso del tiempo con las rentas las capellanías correspondientes, se hayan desmontado en una reciente reforma del interior de la iglesia las dos mesas del altar, ya inútiles, para ganar espacio e instalar bancos en la nave, pero no cabe duda de que, en un principio y durante siglos, estos dos retablos habían dado categoría al edificio. Además, la existencia de cuatro retablos nuevos ("corintios", como dicen los textos) haría aparecer como más pobre el antiguo altar mayor, hubiese o no realizado Agustín Jalón la reforma proyectada en el año 1614.

Lo más probable es que la idea de la construcción de un nuevo retablo mayor hubo de surgir nada más terminados de pagar los retablos de la Virgen y de San Sebastián, a finales de la década de los años 20, pero la situación internacional, con las tensiones y amenazas que implicaban los conflictos con Francia, en una época en que Béarn había dejado de gozar de su independencia, y sobre todo el grave incendio, al parecer fortuito, que en 1644 destruyó la mayor parte de la villa (más de 200 casas de las 230 que tenía), retardaron la concreción de cualquier nuevo proyecto²⁵.

²⁵ La primera noticia del deseo de los ansotanos de renovar el altar mayor aparece en la visita realizada el 11-IV-1635 por Diego Marín, en la que expresa que no se ha adecentado el sagrario, como sugerían los anteriores visitadores, porque "Villa y Valle de Anso... querían hacer el retablo mayor" (A.P.A., *Quinque Libri*, 1626-1650, f. 11). Al año siguiente (12-XI-1631), otro visitador, el licenciado Domingo Araus, alude a lo mismo diciendo: "por quanto quieren hacer el altar mayor" (ibíd, f. 12 vº.). En aquellas fechas no estaban acabados de pagar los altares colaterales, por lo que la primicia no dispondría de los fondos necesarios. En las visitas siguientes (años 1635 y 1637) sólo se repite la exigencia de adecentar el sagrario, sin aludir ya al proyecto de retablo mayor.

2.5. Apéndice documental.

DOCUMENTO I

1614, 22 noviembre, Ansó

Capitulación del tabernáculo del altar mayor de la iglesia de San Pedro de Ansó, por Agustín Jalón.

Documento reproducido en una copia de jurisfirma emanada de la Corte del Justicia de Aragón (Zaragoza, 5 de junio de 1620), copia certificada por Diego Barreda, notario de Zaragoza. A.M.A., leg. 205.

Item dixo el dicho procurador que a veynte y dos dias del mes de noviembre del año de mil seyscientos y catorce fue hecha una capitulacion por Mossen Juan Añaños, rector de la iglesia parroquial de la dha villa de Anso y Domingo de Ornat, mayor de dias, Joan Cerdan y Pascual Gale, jurados de la dicha villa de una parte, y Agustin Galon, pintor, domiciliado en la ciudad de Jacca, de la otra, en la qual pactaron y acordaron el infrac^{to} siguiente.

Item dixo el dicho procurador que a veynte y dos dias del mes de noviembre del año de mil seyscientos y catorce fue hecha una capitulacion por Mossen Juan Añaños, rector de la iglesia parroquial de la dha villa de Anso y Domingo de Ornat, mayor de dias, Joan Cerdan y Pascual Gale, jurados de la dicha villa de una parte, y Agustin Galon, pintor, domiciliado en la ciudad de Jacca, de la otra, en la qual pactaron y acordaron el infrac^{to} siguiente.

Primeramente es pactado y concordado entre las dichas partes que el dho / Agustin Jalon haya de hazer un tabernaculo para el SS^{mo} Sacramento que sea muy buena obra, conforme a arte, segun el retablo de la iglesia parrochial de la dha villa que es el puesto donde se ha de asentar, y aquel lo ha de dar puesto en ella, y ha de hazer los adrezos y reparos necesarios que para que este bien convendra se hagan, conforme requiere la principalidad de dha iglessia, lo qual / a de hazer y dar acabado y puesto dentro de un año contadero desde oy adelante. Si acaso el dicho Agustin Jalon, por enfermedad o otra cossa legitima, estubiere impidido, que estando, tenga mas tiempo para poderlo hazer.

Item es concertado que hecha dicha obra, y aquella puesta y assentada bien y perfectamente, conforme a arte, como esta dicho, se haya de nombrar dos officiales del arte, uno por cada parte, y aquellos / hayan de tassar y tassan la dicha obra, a cuja tassacion, siendo conforme, se haya de estar y este por las dichas partes.

Item atendido que la primicia de dha villa tiene algunas precissas obligaciones a que acudir, como son las del organo y una campana q. se ha hecho, y que no puede de pressente acudir y hazer paga alguna en dha obra,

es pactado y concertado et concertado q., lo que los dhos oficiales tassaren de dha obra del dicho tabernaculo, el dicho Agustin Xalon no lo pueda pedir, ni se le haya de pagar, asta passados seys años contaderos de oy adelante, porque entonces la dicha primicia estara sin obligaciones y tema hazienda para poderlo hazer y pagar.

Assi lo firmamos de n̄os nombres, Mossen Joan Añaños, rector; yo Agustin Xalon otorgo lo sobredho; yo, Domingo de Ornat, jurado / Pascual Gale, jurado...

DOCUMENTO II

1622, 13 mayo, Ansó

Capitulación de los retablos de la Virgen del Rosario y de San Sebastián por Agustín Jalón.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 50v^o. - 53.

Die decimo tertio mensis madii anno MDCXXII in Villa de Anso

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presençia de mi el not^o y testigos infrastos. parecieron personalm^{te} constituydos Joan Añaños Lugart^e de Jus^a, Joan Garces, Vicente Aznarez, Pedro Puyo y Domingo Donaz jurados de la Villa de Anso, Esteban Suesa, Bartholome Duarte not^o, Joan Cerdan Mayor, Miguel Perez Maluenda, hombres por ellos nombrados, en sus nombres propios y en nombre y voz del Conçejo de la Villa de Anso conforme el po/der que tienen del dho conçejo por determinaçion hecha por el dho. conçejo para lo infrasto haber y otorgar, de una parte, y Agustin Xalon, pintor bezino de la ciudad de Jacca de la parte otra, las quales dhas. partes dixerón que entre ellas havia sido hecha concluyda, pactada y conçerta(da) la pnte. capitulaçion y concierto açerca de las cosas abaxo expressadas en la forma y manera siguiente:

Primeram^{te} ha sido tratado, concluydo y acordado entre dhas partes que el dho. Agustin Xalon se obliga de hazer dos retablos en la iglesia parrochial de St Pedro de Anso, colaterales al altar mayor donde aora estan, el uno de la invocaçion de la madre de Dios del Rosario, y el otro de St Sebastian, dentro de tres años de oy adelante contaderos, por preçio de treynta y seys mil sueldos jaqs. pagaderos en principiando la obra lo que estara caydo de las mil y doscientas libras jaqs. que estan consignadas de la primicia por el Señor Obispo de Jacca en favor de la Valle de Anso para hazer dichos retablos, y lo demas como vaya cayendo en cada un año cien libras jaqs., cada año por el mes de mayo y la demas cantidad para cumplim^{to} de los dichos treynta y seys mil sueldos jaqs., se le dara de los bienes de la primicia con decreto del ordinario, y en casso que no diere tal decreto, haya de dar el conçejo de la dha villa cien escudos cada un año por el mes de

mayo y mas / desto le ha de dar la dha villa casa franca para vivir y haviar y para hazer dha. obra todos los dichos tres años, y hazer y traer toda la madera neçessaria para la dha. obra a esta villa al puesto donde haya de trabajar, todo a costas del conçejo.

Item es condiçion que lo que fuese menester hazer de canteria para asentar los retablos sea a costas de la villa y todas las demas cosas que se offreçerã hazer en la obra sea a cuenta y costa del dho. Agustin Xalon.

Item es condiçion que el retablo de nuestra Señora del Rosario ha de ser de alto treynta palmos y de ancho diez y nuebe palmos y si el puesto diere lugar, sea mas ancho conforme la traza firmada de las dhas. partes abaxo inserta y conforme la traza ha de ser la obra corintia guardandose el decoro en todo lo que requiere el arte, y en la corona de la cornisa principal se le hechen canes y cartelillas en proporçion. En el friso del retablo que no hay talla se labre de talla con niños y serafines en los chapiteles de las columnas se labren conforme la traza, y los terçios dellas labrados de talla como esta en la traza, y que las historias del pedestral y la coronacion, visitaçion y salutaçion de dos terçios de relieve, St Fran^{co} y Santo Domingo de dos terçios de relieve, la Madre de Dios del Rosario, St Josepe y St Joan evangelista de relieve entero, con sus caxas, Santa Ursula, Santa Orosia y el angel custodio de relieve entero y que en todo se haga conforme la traza, y cumplimiento y perfection que el arte pide, y amas de lo que se señala en la traza ha de hazer, a los lados del altar, en el pie, al olio/ unos sotabancos, y, a un lado del altar, en aquel espalmo, lo ha de adornar de man(er)a que quede cubierto el espalmo.

Item es condiçion que el dho Agustin Xalon se obliga de hazer dho retablo de escultura, arquitectura, talla, dorar, estofar, encarnar al pulimento toda la dha. obra con oro fino bien resanado y los demas colores finos y buenos, de tal manera que la dha. obra quede con toda y entera perfection, y las imagenes se les pinten los vestidos con perfection, conforme la calidad de cada santo, y este en su mano del conçejo hazer reconoçer el dho retablo y obra antes de dorar, y despues de dorado, y si alguna cosa estubiere imperfecta, haya el dho Jalô a reparar las faltas a su costa y ponerlo en perfection por no haver cumplido con la capitulaçion y traza.

Item es condiçion que el dho Agustin Xalon se obliga a hazer el retablo de St Sebastian de la forma y manera y traza que va capitulado en respecto del retablo de Nuestra Señora del Rosario en ancho y alto, con la mesma orden arquitectura, con los santos e istorias de la invocaçion de Sant Sebastian, la figura de St Sebastian de relieve entero, St Esteban y San Fabian a los dos lados de relieve entero, las historias del pedestral y las demas todas de dos tertios de relieve, St Roque y St Lorenzo de medio relieve, la Trinidad de relieve entero, el Niño Jesus que esta arriba, de relieve entero, las dos figuras en los puestos, al lado/ de la Trinidad, las que pareçierê poner, de relieve entero, y las armas de la villa ponga donde estubieren mejor, assi en el un retablo como en el otro. Y en el dorar, estofar, grabar y colorar se guarde el mismo orden y perfection que esta tratado arriba en respecto del retablo de Nuestra Señora y este en la voluntad del conçejo hazer reconoçer dicho retablo antes de dorar, y despues de dorado, a costas del conçejo por peritos en el arte, y si hallaren que hay alguna falta o faltas que se hayan de reparar para que este la obra en su perfection, conforme la pnte. capitulaçion y traza. El dho Agustin Xalon los

haya de reparar a su costa hasta poner toda la dha. obra en su perfection de tal man(er)a que ha de hazer el dho. retablo de Sant Sebastian con todas las condiçiones que arriba esta tratado en respecto del retablo de Nuestra Señora y conforme la dicha traza, y el uno y el otro ha de darlos perfiçionados, acabados y asentados, dentro de los dhos. tres años por el dho. preçio de los dhos. treynta y seys mil sueldos jaqs /

Item es condiçion y ha sido tratado, concludyo y concordado entre las dhas. partes que el dho Agustin Xalon haya de hazer a su costa por el dho. preçio, sin darle cosa alguna por ello, un retablo en la hermita de Santa Barbara con tres figuras, la principal de Santa Barbara, y, a los lados, Santa Luçia y Santa Catalina, y su pedestral y su adorno necessario, todo al olio. Y el concejo se obliga de tenerle en paçifica possessiõ, y no quitarle dha. obra dentro del dicho tiêpo por otro precio mayor ni menor, teniendo empero el dho. Xalon y cumpliendo con lo q. esta obligado.

Item es condiçion que en caso que el dho. Agustin Xalon no diere acabada toda la dha obra de los dhos retablos en perfectiõ conforme arriba se dize dentro del dho t(iem)po de los dhos. tres años, o muriesse dentro del dho t(iem)po, y sus herederos no cumpliesen con la p(rese)nte capitulaçion dentro del dho. tpo, que en tal caso el dho. conçejo de la dha villa pueda y este en su voluntad de buscar oficiales peritos en el arte q. le pareçera para acabar y poner en perfection dha. obra / de la man(er)a arriba dha, a costa y daño del dho. Agustin Xalon y de sus herederos, aunque cueste y balga mas de lo que arriba esta conçertada la dha. obra.

Et con esto las dhas partes en los dhos nombres respective prometieron y se obligarõ tener, servar y cumplir lo q. a cada una dellas toca en virtud de la pnte. escritura, et si por no tener y cumplir lo sobredho., etc; aquellas etc; a lo qual obligaron los Jus(tici)a y jurados los bienes suyos y del dho conçejo, y el dho Agustin Xalon su persona y bienes muebles y sitios havidos y por haver donde quiere los qles etc, bien assi como si aqui etc, y que esta obligaçion sea espeçial etc, y este acto sea reglado con clausulas de execuçion precario constituto, apprehension, inventario, manifestaçion etc

Tes. Do(min)go Gastõ y Alexos Cerdâ, mancebos habits . en dha Villa de Anso

DOCUMENTO III

1628, 10 octubre, Ansó

Reconocimiento de los retablos del Rosario y de San Sebastián por Juan de Berrueta.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 64-65.

Die decimo mensis octobris anno MDCXXVIII, in Villa de Anso

Eisdem loco, mense et anno que / ante la presençia del R^{do} Pedro Lopez rector de Anso, Juan Garcés Lugart^e de Jus^a, Joan Puyo y Mateu Gorria, Jurados de la Villa de Anso, y Agustin Xalon, pintor vez^o de Jacca, pareçio personalmente constituydo Joan de Berrueta, escultor vezino de la Villa de Sangüesa, el qual p(re)se)nte y el not^o la pnte. testificante y testigos infrastos. dixo que por sus mds habia venido a esta villa a reconoçer los retablos colaterales de la iglesia parrochial de St Pedro de la Villa de Anso, el uno so la inbocaçion de Nra. S^a del Rosario, y el otro, so la inbocaçio) de St Sebastian que / ha hecho el dho Agustin Xalon, y aquellos bien vistos y reconoçidos, a descargo de su conciençia, habia hecho y hazia la declaraçio) abaxo inserta, escrita y firmada de su mano, la qual por mi el not. la pnte. testificante, fue leyda en presençia de las dhas partes y de los testigos infrastos. desde el prinçipio della hasta el fin, et los dhos rector, lugart^e de Jus^a y jurados y Agustin Xalon, la tubierô por intimada y publicada que es la abaxo inserta como se sigue; ex qbs. etc.

Tes. Los Reverendos Mosê Martin Perez y Mosen Dogo Garçia, presbiteros habit. en dha Villa de Anso.

RELACION DE VISURA

En la Villa de Anso, martes a diez de octubre del año de mil y seiscien^s. y beinte y ocho, a pedimento de los Señores Justicia y Jurados de la dicha Villa, yo Joã de Berroeta, escultor, vez^o de la Villa de Sangüessa, he visto y reconocido los retablos colaterales q. a echo Agustin Xalon, pintor vez^o de la ciudad de Jaca, para la parroquial de la dicha Villa de Anso, el uno de la bocacion de Nra Señora y el otro de San Sebastian, que ambos retablos estan echos conforme una traça firmada de las dichas partes, la qual esta vien executada y amejorada en quanto el alquitra) principal pues pasa entero y sin quebrar el friso, y assi doy por vien acabada toda la dicha arquitectura y vien acomodada en su lugar y sitio. Assi vien digo, en quanto a la talla y capiteles de las columnas y escultura de medio reliebe y figuras de bulto entero, a cumplido el dicho Agustin Xalon con el tenor de la capitulacion, y assi vien a cumplido en lo dorado y estofado y colorido y encarnado conforme a la dicha capitulacion, ecepto en quanto a la escultura de las dos ystorias de los dos remates de los dichos retablos, que son la Trinidad y la coronacion de Nra Señora y los dos bultos de Santa Orosia y Santa Engracia digo q no son correspondientes en la bondad a la demas escultura, salbo si el estar distantes en alto les puede relebar la falta; y con esto ago esta relacion por cierta y berdadera segun el dictamen de mi conocimiento y animo y firme de mi mano. En la dicha Villa en dicho dia mes y año.

Ju. de Berroeta

DOCUMENTO IV

1628, 29 abril, Anso

Capitulación del retablo de San Francisco por Agustín Jalón.

A.M.A., Prot. Miguel López de Anso, ff. 31 v^o - 33v^o.

Die vicessimonono mensis aprilis anno M D C XXVI in villa de Anso

Eisdem die loco, mense et anno q. ante mi not. la pnte otorgante reçibiente y testificante pareçieron el Dotor Martin Gan rector de Sta Engracia y Comiss^o. del Sto. Off^o. y Maria Lopez, viuda del q. Po. Romeu, vez. de Anso de una parte y Agustin Xalon, pintor, vez^o. de la ciudad de Jacca de la parte otra, las qles. dhas. partes dixieron q. entre ellas habian concertado, pactado y concordado acerca de la Capilla (o) retablo q. se ha de hazer en St. Pedro de Anso conforme el testo. del q. Pedro Romeu y los dhos. dotor Gan, Maria Lopez y yo not. la hazemos conforme el poder que tenemos por dho. testo. y es dha. capitulaçio conforme la traza abaxo inserta y con las condiçiones, precios, gastos infrastos. y siguientes:/

Primeramte. se obliga dho. Agustin Xalon de hazer un retablo en la iglesia de St. Pedro de la villa de Anso entre el Christo y el pulpito conforme de facultad y decreto el Señor obispo de Jacca don Juan Esterbe sigre. su vissitador conforme la dha. traza dentro de dos años contaderos del dia de Santa Cruz de mayo primero veniente deste año en adelante por preçio de catorze mil slos. jaqs. pagaderos quando travajare, quatro mil slos. caydos de dos pensiones de censales tocantes a esta obra conforme el dho. testam(en)to., y lo demas en cada un año como vaya cayendo dha. pensio de dos mil slos. cada año hasta haber cobrado los dhos. catorze mil slos. q. cae en octubre mil y quinientos slos. y por abril quiniêtos slos. y se los hayan de pagar los dhos. ext^{es}. cada año.

Item se obliga de hazer dho. retablo conforme dha. traza firmada de las partes de treynta y seys palmos de abertura de la pared a media pared de alto, y de ancho de veynte palmos poco mas o menos, a la proporçion; y ha de ser la invocaçio St. Fran^{co}., a los lados San Lorenzo y St. Antonio abad, y encima la cornisa un Xpo, con la madre de Dios y St. Juan evangelista, y a los lados dos niños en las cartellas, de relieve entero, en proporçio q. parezcâ mejor. En el pe/destral, dos terçios de relieve, las historias que pareceran de los mismos santos correspondientes, y ha de ponerse la madera necessaria a su cuenta, abrir la pared y hazer el altar con un armario, y prevocar, labrar, pinzelar, pinzelar como lo demas de la iglesia, lo de afuera y dentro, lo que convenga dexandolo todo en perfectio de tal mana. que todo lo que sea menester para el cumplimto. y perfection de la obra lo ha de hazer Agustin Xalon por la dha. cantidad.

Item se obliga de hazer y trabajar toda la dha. obra en la villa de Anso con oficiales peritos en el arte, y ha de hazer las figuras y todo lo demas del retablo la obra corintia, guardandose el decoro en todo lo q. requiere el arte. Y en la corona de la cornisa principal se le hechen canes y cartelillas en

proporciô; en el friso del retablo q. no hay talla se labre de talla con niños y serafines; en los chapiteles de las columnas se labren conforme la traza, y los terçios dellas labrados de talla como esta en la traza, y las historias del pedestral de dos terçios de relieve, y dos santos a los extremos del retablo, por baxo en los pedestrales, como pareçera, y todo ha de hazer conforme la traza y cumplimto. y perfection q. el arte pide, y amas de la traza ha de hazer en los lados del altar unos / sotabancos al olio de plata corlada para el adorno de la obra.

Item se obliga de hazer dho. retablo de escultura, architectura, talla, dorar, encarnar, estofar/ al pulim¹⁰. toda la dha. obra con oro fino bien resanado, y los demas colores finos y buenos de tal mana. que dha. obra quede con toda y entera perfectiô y a las imagenes se les pinten los vestidos conforme la calidad de cada santo; y esté en mano de los dhos ex^{es}. hazer reconoçer dha. obra antes de dorar y despues de dorada, y si alguna cosa estubiere imperfecta dho. Jalon repare las faltas a su costa y ponerla en perfeçiô.

Item los dhos executores le asignan y consignan para la dha. obra los dhos. catorze mil slos. de dhas pensiones como arriba se dize.

Item que en caso que no hiziere con perfection y diere asentada dha. obra dentro de los dos años o muriere dentro de los dos años o despues sin acabar dha. obra los dhos. executores o otro por ellos q. tenga su drecho puedan traer off^{es}. peritos en el arte para que la acaben conforme esta capitulaciô a costas y daño del dho. Jalon y de sus herederos aunq. cueste mas de la dha. cantidad y si acaso dho. Jalô hubiere cobrado sin acabar la obra dentro del tpo. se obliga de restituyr la cantidad que hubiere cobrado para q. se acabe y los officiales q. conoçierê si la obra esta bien en perfection conforme la traza y capitulaciô conozcan tambien si la obra valdra los dhos. catorze mil slos. y si no los bale se desfalque de aquellos lo que valiere de menos, y si baliere mas no haya obligaciô de darle cosa alguna sino lo arriba dho..

Item el dho. Agustin Xalon se obliga a todo el daño que por abrir la pared de la iglesia sostubiere y esto a los dhos. executores y al conçejo de la villa de Anso; et los dhos executores se obligan no quitarle dha. obra por otro preçio mayor y menor dentro dho. tpo., teniendo el dho. Agustin Xalon y cumpliendo con lo q. en esta capitulaciô le toca.

Et con esto las dhas partes respectives prometierô y se obligaron ... tener, servar y cumplir lo q. a cada una dellas toca y tocara y si por no cumplir etc. a todo lo qual tener y cumplir obligarô los dhos. executores las dhas. pensiones como arriba se dize y los bienes de la dha. su executora, y dho. Agustin Xalon su persona y todos sus bienes assi muebles como sitios, habidos y por haber, donde quiere los qles. ...etc

Tes. : El licenciado Pedro Lopez, rector de Anso y Esteban Suesa, habit. en Anso.

Yo el Dor. Martin Gan en dicho nombre otorgo lo sobredicho

Yo Agustin Xalon otorgo lo sobredicho

Yo Migl. Lopez en dho. nombre otorgo lo sobredicho.

Yo Mossen Pedro Lopez, rector de Anso, soy testigo de lo sobredicho.

Yo Esteban Suesa soy testigo de lo sobredicho.

DOCUMENTO V

1628, 10 octubre, Ansó

Reconocimiento del retablo de San Francisco por Juan de Berrueta.

A.M.A., Prot. Miguel López de Ansó, ff. 66-67.

Eisdem die, loco, mense et anno que ante la presencia de Maria Lopez, viuda del q(ondam) P^o Romeu, y de mi Migl. Lopez de Anso not^o, como executores testamentarios que somos del ultimo test^o del dho. q. Pedro Romeu, y de Agustin Xalon, pintor, vez^o de la ciudad de Jacca, pareçio personalm^{te} constituydo Joan de Berrueta, escultor, vezino de la Villa de Sangüessa, el qual, pntes. yo Migl Lopez de Anso not. y testigos infrastos. nos intimo a los arriba nombrados y dixo que por orden de mi dho not. y de la dha Maria Lopez habia reconozido un retablo que a instançia de nosotros/y del doctor Martin Gan como executores sobredhos, habia hecho el dho Agustin Xalon de la inbocaçio de St Fran^{co} en la iglesia parrochial de St Pedro de la Villa de Anso, y aquel por el bien visto y reconoçido, juxta Dios y su conçiencia, dixo que hazia su declaraçio en escrito, firmada y escrita de su mano q^e es la baxo inserta y que se les intimaba y notificaba, la qual por mi not. fue leyda publicam^{te} y los dhos Maria Lopez, yo not. y Agustin Xalon las tubimos por intimada y notificada que es la abaxo inserta. Ex qbs. etc.

Tes. Joan de la Marca y Esteban Suesa, cirujanos, habit. en la Villa de Anso.

DECLARACION DEL RETABLO

En la Villa de Anso, martes a diez dias del mes de octubre del año mil seiscientos y beinte y ocho, a pidimiento de los Señores Miguel Lopez, notario de la dicha Villa y Maria Lopez, viuda del condan Pedro Romeo, vezinos de la dicha villa y testamentarios del dicho Romeo, yo Jû. de Berroeta, escultor y vez^o de la Villa de Sanguessa, he visto y reconocido un retablo de la bocacion del Señor San Francisco el qual a echo Agustin Xalon pintor vez^o de la ciudad de Jaca, conforme a una traça firmada del condan Doctor Gan y del dicho Miguel, y del dicho Agustin Xalon, el qual a cumplido en el tamaño y sit(i)o q. contiene la capitulacion, y assi vien en lo tocante a la arquitectura y talla del friso y capiteles, y assi vien en lo tocante de las figuras y istorias de medio relieve y figuras de bulto y niños del remate, y en lo tocante a lo dorado y estofado y colorido y encarnado, ecepto aya de reparar en las partes donde esta roçado el oro o saltado, y reparar un pedaçico q. falta en un membrete . Y en quanto al precio y balor en q. fue concertada toda la dicha obra, digo q. bale mucho mas de los catorze mil sueldos, y por ser berdad hize esta relacion en la dicha villa, en dicho dia, mes y año y firme de mi mano

Yo Jû de Berroeta

3. EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ANSÓ¹

3.1. Historia.

La primera noticia aparecida del monumental retablo que hoy se puede contemplar en la iglesia parroquial de Ansó es la capitulación² que, en 16 de abril de 1671, se estableció entre el rector, el primiciero y los jurados de la villa por una parte, y por otra, Cristóbal Pérez de Oñate, en calidad de "arquitecto", y Pedro Camarón, como "escultor". Por lagunas del archivo, no se han hallado todos los documentos relativos a la realización de esta importante obra, pero sí los suficientes para tener una idea de las principales etapas de la misma.

Al parecer, mediaron más de diez años entre la firma del contrato y el fin de las obras, con lo que se incumplió el primer artículo del mismo, que

¹ Este estudio se presentó en el *Congreso de Arte Aragonés* celebrado en Benasque en septiembre de 1985. Ha de figurar con pocas variantes en las actas del mismo.

² Esta capitulación apareció en el protocolo del notario ansotano Juan Fuertes del Puyo, f. 27 vº y s. (A.M.A.).

estipulaba que éstas habían de comenzar el día uno de octubre de ese año de 1671 y habían de durar 18 meses. En realidad, excepto el hecho de que el rector de Ansó firmara pocos días después de la capitulación un acta³, nombrando como procuradores suyos a los dos artistas ya calificados de "ausentes", nada parece haber ocurrido durante varios años. Hay que esperar hasta el mes de junio de 1675 para encontrar una "concordia"⁴, establecida entre el "arquitecto" y un tal Jusepe Jordán, "vezino y habitador de Huesca", quien habría de asistirlo "por todo el tiempo que tubiere que obrar en la parte de su obra" (la del retablo de San Pedro). Todo indica que hasta entonces nada se habría realizado, salvo posiblemente el acopio de los indispensables materiales.

Esta demora en las obras corresponde a un retraso en los pagos, debido tal vez a dificultades económicas de la primicia, con lo que tampoco se cumplirá lo previsto en el segundo apartado del contrato. Los albaranes conservados sólo representan poco más de la tercera parte de la suma total. La primera referencia a un pago es del año 1678; evidentemente los hubo anteriores; el primer recibo encontrado es del año 1679, y, de manera sorprendente, el "escultor" Pedro Camarón recibe una última cantidad en concepto de "fin de pago" en noviembre de 1681, es decir, más de año y medio antes que el arquitecto, que tendrá que esperar hasta junio de 1683, de modo que puede pensarse que estaría prácticamente terminado el retablo al entrar el invierno de 1681 y que, a más tardar, se habría colocado, reconocido y recibido en la primavera de 1683.

De los dos artistas, es el arquitecto, Cristóbal Pérez de Oñate, quien figura como responsable, puesto que, además de recibir las últimas cantidades entregadas, aparece en primer lugar en el contrato; de las 1.500 libras jaquesas del total, recibe 870, es decir, cerca de los tres quintos. También es de notar que dorar el retablo costará bastante más que hacerlo: 2.100 libras. Claro que hay que tener en cuenta el hecho de que Ansó, pueblo rico en madera, había de dar, cortada a la medida adecuada, toda la necesaria tanto para la obra como para los andamios; igualmente, costearía los traba-

³ A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1671, 20 de abril.

⁴ A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1675, 11 de junio. En este documento, aparecen las interesantes cláusulas siguientes: 1) Jusepe Jordán empieza a trabajar este mismo día; 2) ha de recibir 7 sueldos por día de trabajo; 3) Cristóbal Pérez ha de pagar la mitad de sus gastos "de posada"; 4) el horario de trabajo en invierno es de 6 de la mañana a 8 de la noche (nada se especifica acerca del horario de verano).

Retablo mayor. Cuadro de los pagos efectuados por la primicia de Ansó, de los que queda constancia en el A.M.A.

ARTISTA	FECHA	CANTIDAD			PROTOCOLO	FOLIO
		libras	suealdos	dineros		
Pº Camarón	18-V-1679	56	13	0	Fco.López de A.	27 vº.
Pº Camarón	18-V-1679	37	15	0	Fco.López de A.	28 vº.
Pº Camarón	17-VI-1680	128	12	0	Fco.López de A.	38 vº.
Xbal.P. de O.	24-IX-1680	50	0	0	Pº Jn. Fuertes	95 vº.
Xbal.P. de O.	25-IX-1680	67	17	11 ¹	Fco. López de A.	93 vº.
Pº Camarón	29-XI-1681	88	4 (fin de pago)	0	Pº Jn. Fuertes	97 vº.
Xbal.P. de O.	02-VI-1683 ²	102	10 (fin de pago)	0	Pº Jn. Fuertes	38 vº.

TOTAL 531 l. 11 s. 11 d.

TOTAL general 1.500 l., así repartidas: 630 Pº Cº.-870 Xbal P. de O.

Faltan (no documentadas) **968 l. 8 s. 1 d.**

¹ 9 l. 12 s., de manos del primiciero del año 1678.
58 l. 5 s. 11 d., de manos del primiciero del año 1679.

² Testigos, los doradores (por consiguiente, estaban ya en Ansó 3 meses antes de la firma del contrato).

jos de albañilería, singularmente los de la reforma de las gradas del altar⁵.

Es de lamentar que la "traça" que acompañaba a la capitulación no se haya cosido en el protocolo notarial, como otras veces ocurre, sino que se haya entregado al rector (cuyo nombre figura en los protocolos hasta finales de 1680, pero que no se ocupó del dorado, puesto que fue su sucesor, Juan Pascual Añaños, el que firmó el contrato con los doradores). El caso es que la "traça" no ha aparecido en el archivo parroquial y es muy probable que no se haya conservado; tenemos, pues, que contentarnos con las cláusulas de la capitulación, que no son muy explícitas. Dejan mucha libertad a los artistas en cuanto a proporciones y decoración, y en lo que a escultura se refiere sólo se impone la temática, y no siempre. Por ejemplo, no se precisan cuáles son las dos estatuas que han de acompañar a la figura sedente de San Pedro, ni a quién representarán las seis figuras del "pedestal".

Mayor todavía parece ser la libertad de la que ha de gozar el rector, pues en el artículo 4º se lee "que en el dho. pedestal se acomoden dos historias de San Pedro aquellas que señalare el dho. Señor Rector"; en el 8º, a propósito del "sacrario", se precisa "acomodandolo al puesto que señalare el dho. Señor Rector y que en el dho. sacrario haya de haver seis figuras de santos que elegiran el dho. Rector y Primiciero"⁶. Sin mayores pruebas y sin datos acerca de la personalidad de los implicados, es difícil determinar en qué medida las sugerencias, indicaciones u órdenes del párroco guiaron la mano de los artistas. No deja de ser curiosa a este respecto la tradición oral en Ansó que adivina en una figura de sacerdote, situada en el remate de la calle derecha del retablo, la estatua del párroco. Ello puede considerarse como un indicio más del papel importante que tuvo que desempeñar el licenciado Juan Fuertes en la concepción del retablo.

3.2. La obra de Cristóbal de Oñate.

En un principio, la alta estructura del retablo, cuyo cuerpo central al-

⁵ En fecha relativamente reciente, cuando se instaló la calefacción en la iglesia, desaparecieron las gradas de mármol, sustituidas por otras de madera.

⁶ El papel del primiciero, que cambiaba todos los años y tenía sobre todo responsabilidades financieras, no podía compararse con el del párroco (que no cambiaba, salvo, en general, por muerte del titular), cuyas obligaciones le impedían ausentarse de la villa. Por lo tanto, podía ejercer un control cotidiano sobre las obras.

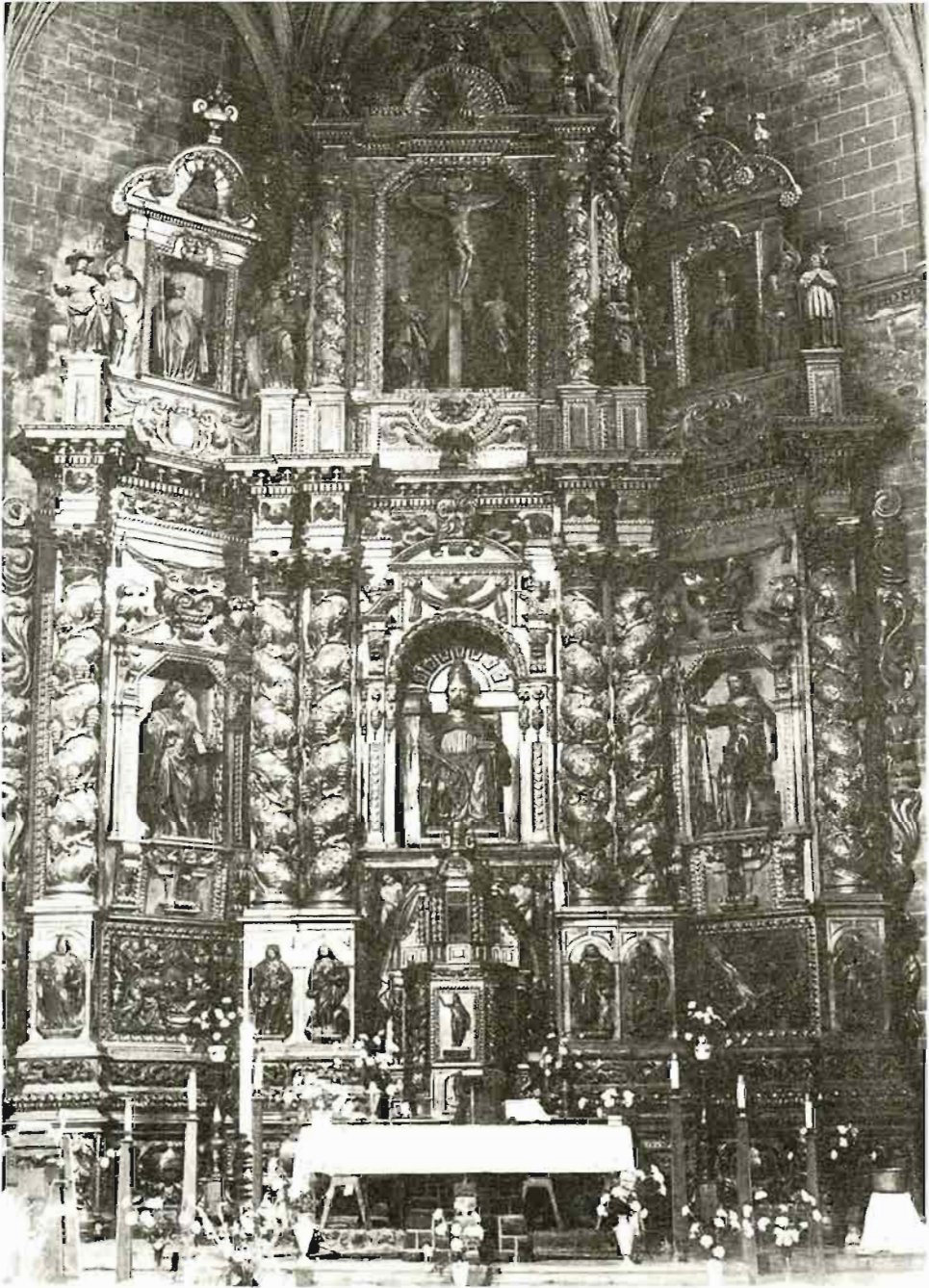


Foto 49: Retablo mayor.

canza las bóvedas y cuyos laterales se adaptan a la forma poligonal del ábside, no desentona lo más mínimo, al aparecer al final de la ancha y bien proporcionada nave de la iglesia de San Pedro. Al contrario, su moderado barroquismo armoniza bien con las lisas paredes de la iglesia, al centrar la atención en el altar mayor, y sirve de contrapunto a las complicadas, pero atormentadas, nervaduras góticas de las bóvedas. Por otro lado, el dorado "bruñido", atenuado por la pátina de siglos y más aún por la penumbra, no resulta nada agresivo. Sin embargo, un detalle de cierta importancia marca un claro divorcio con las intenciones de los que, cien años antes, construyeron el edificio: se sacrificó a la monumentalidad del nuevo retablo el friso que marcaba el arranque de las nervaduras y cuya inscripción corría a todo lo largo y ancho de la iglesia. De las cuatro esquinas del crucero arrancan citas de los cuatro evangelios; la más visible en un principio, que parte del ángulo noreste, extraída del evangelio de San Juan, queda en gran parte oculta detrás del retablo⁷.

Volviendo al retablo en sí, puede comprobarse que el alto "pedestal" cumple perfectamente su función y pone de relieve las tres estatuas principales. Queda dividido en tres zonas horizontales: la inferior, con grandes medallones, recibe las armas de San Pedro; la central no presenta más que molduras, decoración vegetal y geométrica, y, la más importante y más visible, las primeras imágenes con los dos relieves de la vida de San Pedro, uno a cada lado, y las seis figuras de santos. Estos últimos contribuyen a marcar la estructura vertical, puesto que sirven de basamento a cada una de las seis grandes columnas salomónicas, a la altura del tabernáculo, el cual rompe también lo que la horizontalidad podía haber tenido de excesiva. Su segundo cuerpo llega, en su remate, a la altura de los pies de San Pedro, y el primero, que parte del altar e interrumpe por lo tanto la faja central del "pedestal", no pasa de la altura de los hombros de los seis santos. No es probable que las reformas que pudo sufrir en 1960 con ocasión de la "restauración" del dorado de esta parte del retablo hayan afectado a su aspecto

⁷ Este hecho demuestra que el anterior retablo no alcanzaba la altura del friso y que la inscripción (que, además, cualquier sacerdote o persona un poco culta conocía de memoria y podía completar fácilmente) importaba menos que la dimensión del retablo (v. artículo 7º del contrato). La inscripción es la siguiente (entre corchetes la parte escondida): IOANNES. (3) OMNIA PER IPSVM FACTA SVNT ET SINE IPSO [FACTVM EST NIHIL QUOD FACTVM EST (4) IN IPSO VITA ERAT ET VITA ERAT LVX HOMINVM (5) ET LVX IN TENEBRIS LVCET ET TENEBRAE EVM NON COMPREHENDERVNT (6) FVIT HOMO MISSVS A DEO] QVI NOMEN ERAT IOANNES (Juan, 1, 3-6).

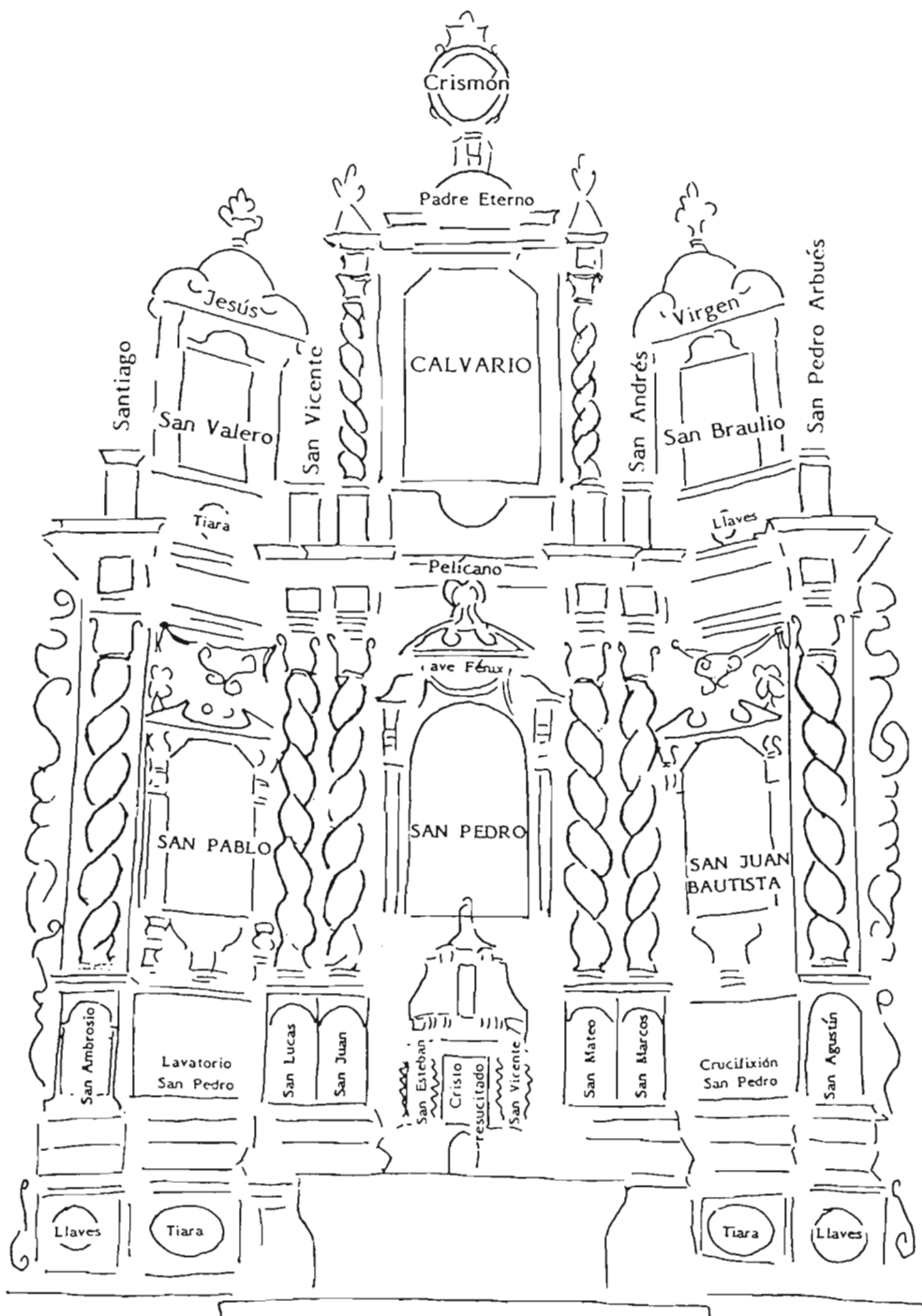


Fig. 15: Retablo mayor.

general o a sus proporciones⁸.

En el cuerpo central, las columnas, por su dimensión, por su profusa decoración⁹, en contraste con las superficies lisas (o prácticamente lisas) que los artistas supieron disponer, por su volumen y su proyección hacia el espectador (lo que, además, como los anchos marcos de ciertas pinturas, pone de relieve todavía más la imaginería y, singularmente, los tres santos principales en sus profundas "cajas"), por sus capiteles y sus altas cornisas y entablamento, constituyen verdaderamente el esqueleto del retablo, del que subrayan tanto la estructura vertical como la horizontal¹⁰. Pero todo ello sin monotonía, por hallarse en tres planos distintos (que corresponden a los tres muros del ábside) y por estar dispuestas una en cada extremo y pareadas las de la parte central.

La misma variedad, dentro de una sólida estructura, se advierte en los espacios reservados a las estatuas. San Pedro, a pesar de estar sentado, es más alto que sus acompañantes; a sus pies se hallan los dos angelones que enmarcan el tabernáculo, mientras los otros dos santos descansan en triples ménsulas adornadas de palmas, caras o caretas humanas, pequeñas volutas y otros motivos.

La caja central es mayor, no termina en polígono como las laterales sino en arco de medio punto; el frontón partido que la remata no se encuentra colocado directamente encima sino mucho más arriba, a la altura de los capiteles de las columnas salomónicas, y sus dos elementos no son rectos como los otros, sino ligeramente curvados, en los que se encaraman dos angelitos, de los que carecen sus vecinos. En el espacio que media entre el

⁸ A fines del siglo XVIII, se llevaron a cabo modificaciones costosas en el sagrario, las cuales tal vez no afectaron demasiado su estructura. En 1797, se colocaron, además de una "capita para el copon", unas "cortinitas" encargadas al bordador del rey en Madrid. Costaron 2.848 reales de vellón, es decir, 151 libras 16 sueldos 10 dineros. Poco después, en 1805, se pagaron 3 libras y 8 sueldos al carpintero para, entre otras cosas, una "añadidura del tabernaculo". ¿En qué consistiría ésta? El caso es que un jornal de carpintero era por aquellos años de 3 pesetas, unos 15 sueldos; la obra, pues, no debió de ser importante. En cambio, se pagó al relojero "por la maquina de hierro para entrar y salir la custodia" la cantidad muy apreciable de 134 libras 13 sueldos y 10 dineros (A.P.A., *Libro de primicias*, 1723 y sig., ff. 204 y 214). De este mecanismo no queda nada; en cuanto a los bordados, debieron de desaparecer durante la guerra de la Independencia.

⁹ Si las hojas y los racimos son muy visibles, sólo un examen detenido permite descubrir los pájaros a que alude el artículo 5º de la capitulación.

¹⁰ Su importancia para los que encargaron la obra queda manifiesta en los artículos 4º y 5º del contrato.

arco y el frontón, un ave fénix extiende sus alas y un lienzo, a modo de guirnalda, sostiene las llamas de las que el ave renace.

Al contrario, en las calles laterales, son volutas, guirnaldas y otros elementos decorativos los que rematan los frontones, y, como no llegan hasta la cornisa, dejan arriba un buen espacio liso repartido horizontalmente en tres planos de distinta profundidad. Volviendo a las "cajas", se advierte que sólo presentan decoración, a modo de cuarterones, en los laterales y "techo"; los fondos son lisos, con lo que se destacan bien las imágenes, salvo que, en la caja central, una aureola formada de puntas de diamantes, subrayada por una especie de greca a base de ovas alrededor de la cabeza y tiara del santo, realza la importancia del titular y del arco (el único del retablo) que lo cobija.

En el cuerpo superior, vuelven a encontrarse tres cajas; la mayor recuerda a las dos laterales del cuerpo principal por su forma poligonal, mientras sus vecinas son rectángulos rematados, ya no con frontones, sino con adornos repartidos en semicírculo. A las seis columnas salomónicas del cuerpo central corresponden solamente dos, en el centro, de menor altura y grueso, y en los laterales, cuatro estatuas de santos. Los seis pedestales de estas columnas y estatuas enmarcan, a izquierda, la tiara; a la derecha, las llaves de San Pedro, y en el centro, no muy visible desde el suelo, el pelícano del que hablaba el contrato con sus polluelos (tres, cuando sólo se pedían dos); este espacio, relativamente exiguo, lo comparte con una guirnalda que sostiene la calavera del calvario central y así sirve de transición entre esta zona y las imágenes.

Quedan los remates, en los que vuelve a encontrarse la misma armoniosa variedad. Los de las calles extremas son trilobulados y sólo llegan a la altura del dintel de la hornacina del centro; a cada lóbulo corresponde (cuando no se ha caído) un pináculo en forma de jarrón. En esta especie de frontón trilobulado, aparecen en relieve, destacándose sobre un fondo de rayos dorados, un busto de Jesucristo a un lado, y al otro, uno de la Virgen. En la calle central, el remate es perfectamente semicircular y ostenta, en su correspondiente haz de rayos, al Padre Eterno muy barbado y relativamente poco majestuoso. Son curiosos los pináculos, aunque poco visibles por la gran altura y la oscuridad (como casi todos los detalles de esta parte del retablo). Arrancan de cabezas femeninas, de la joven, a la derecha, y de la vieja que parece llorar, a la izquierda; se prolongan con motivos ve-



Foto 50: *Retablo mayor (Crismón).*

getales (hojas y frutas) y terminan con un jarrón. Muy distinto es el central, que entre hojas y volutas barrocas presenta un sencillo crismón, tema muy aragonés desde la época del románico, con la única particularidad, tampoco infrecuente en la Edad Media pero más sorprendente a fines del siglo XVII, de que las dos letras A y W están invertidas y boca abajo¹¹.

Por su conexión con la estructura del retablo, se acaba de aludir a los bustos de Dios Padre, de Jesús y de la Virgen, pero, al terminar, conviene referirse a las figuras de ángeles, que mantienen con esta parte arquitectónica una relación todavía más estrecha.

Es difícil considerar como ángeles las dos cabezas que sirven de pedestal a los dos santos del cuerpo principal; son caras de mujeres, muy jóvenes, que expresan, la de la izquierda atención y curiosidad, la otra ensimismamiento y dolor. Nada de particular presentan los dos ángeles, que, situados detrás del tabernáculo, son como niños grandes, desnudos. Tampoco poseen especial interés, salvo por la posición que ocupan, los seis querubines que dominan en el entablamento las seis columnas salomónicas. Mucho más graciosos son los dos angelitos desnudos que adornan el frontón partido central, así como los *putti* que se encaraman en las volutas de los extremos laterales.

En cambio, francamente torpes resultan los cuatro angelones que acompañan las dos cajas del último cuerpo; están como encogidos, sus alas desaparecen detrás del retablo y esconden sus vergüenzas, si es que las tienen, con un oportuno velo que uno de ellos hasta sostiene con la mano derecha. Felizmente, dos de ellos se pierden en el ángulo que dibuja el retablo y resultan prácticamente invisibles. Torpes también, aunque algo menos, son los otros dos ángeles, que, rígidos y como caídos, subrayan la curva de la aureola del Padre Eterno. Son éstos los únicos ángeles vestidos del retablo; llevan largas túnicas arremangadas hasta el codo. Están mucho mejor conseguidos los dos angelitos que, los pies colgando en el vacío, se encuentran sentados en la cornisa.

¹¹ Este error puede hallarse relacionado con la firma poco segura de los dos artistas al pie del contrato. En cambio, sorprende que los sacerdotes de Ansó (pueblo que contaba con escuela y una proporción apreciable de la población masculina alfabetizada) y, singularmente, el rector, que hubo de vigilar las obras y tuvo un papel importante ya desde la elaboración del proyecto, no hayan intervenido.

Es evidente que todos estos personajes, ángeles o no, totalmente secundarios desde el punto de vista de la iconografía, cumplen un papel puramente arquitectónico y decorativo; su principal mérito es hacerse olvidar, lo que consiguen perfectamente. Solamente en el caso de los cuatro angelones del segundo cuerpo podemos considerar que son, además de poco agraciados, inútiles, puesto que no hacen más que acompañar a los cuatro santos, prolongando las grandes columnas como si se tratara de infantiles y gordiflones ángeles de la guarda. Efectuada esta salvedad, y suponiendo que éstos son obra del "arquitecto", lo cual no aparece en el contrato, podríamos afirmar que Pérez de Oñate es un buen tracista, que supo disponer en los tres planos que le imponía el ábside poligonal, armoniosamente y sin monotonía, las distintas partes, los volúmenes y la decoración. No es un mal tallista, si bien la representación del cuerpo humano no es su fuerte. Fue el responsable de la obra, pero hizo que la parte escultórica se confiara a otro más capacitado para ello¹².

3.3. La iconografía del retablo: Pedro Camarón.

En la predela, a buena altura ya, aparecen en forma de relieves las primeras escenas y figuras. De la vida de San Pedro, el párroco escogió el episodio del lavatorio y el de la crucifixión. En el primero, situado en la calle izquierda, Cristo y San Pedro ocupan simétricamente el primer plano, según dos líneas que se prolongan por una cortina entreabierta que deja ver el sol; en los ángulos superiores se agrupan, seis y cinco, los apóstoles, de los cuales no todos contemplan la escena, pues dos de ellos, a izquierda, miran en la dirección opuesta y de otro sólo se aprecia la nuca. Poco se diferencian entre sí; uno que lleva un ánfora es el de barbas más largas; San Juan se distingue por barbilampiño; los demás lucen todos la barba y el pelo bastante recortados, a diferencia de Cristo, que lleva melena y aureola en forma de rayos solares.

El conjunto no ofrece gran originalidad, la estructura resulta demasiado simétrica y el deseo de variar las actitudes, además de no conseguir indi-

¹² El hecho de que fueran dos los artistas contratados no se explica sólo por la falta de tiempo. Hemos señalado que ni las obras comenzaron en la fecha prevista (sino años después), ni se respetó el plazo de año y medio que estipulaba el contrato. Además, acerca de las rivalidades y conflictos que podían surgir entre "ensambladores" y escultores en época muy poco anterior, puede consultarse María Concepción GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, pp. 34, 35, 357, 364, 396,...

vidualizar a los personajes, hizo restar unidad a la escena. Como si hubiera faltado espacio, la línea de cabezas se sitúa a ras del marco superior, y éstas carecen casi de cuello; en cuanto al movimiento, es bastante convencional, y sólo tiene gracia San Pedro, por la prisa que denota su desequilibrada y algo inhábil postura¹³.

Parecida estructura, pero de mayor calidad, presenta el relieve de la crucifixión. La cruz en diagonal crea dos líneas oblicuas que centran la atención en la cabeza del santo, mientras los sayones (dos de pie, uno arrodillado a izquierda y otro, inclinado, a derecha) se destacan sobre un fondo de casas de sillares cuidadosamente aparejados. La escena resulta bastante expresiva y hasta conmovedora, pero el modelado del cuerpo desnudo del torturado dista mucho de evidenciar los estudios anatómicos a que nos tiene acostumbrados la escuela castellana o andaluza, máxime si se tiene en cuenta la fecha del retablo.

A la misma altura, en los pedestales de las columnas salomónicas, figuran, también en medio relieve, los cuatro evangelistas, fácilmente identificables por sus libros y animales simbólicos, y dos padres de la Iglesia. Los personajes, y singularmente los evangelistas, presentan las características antes expuestas: son relativamente bajos, de poco cuello, y su expresión es casi idéntica, al igual que su postura; están de pie, con la pierna derecha ligeramente doblada, salvo San Juan, que, casi de perfil, aparece andando (por no decir que baila). El artista se ha recreado más en las túnicas y mantos; en cambio, muestra poca habilidad en el tratamiento de los animales, el toro de San Lucas y, más todavía, el león de San Marcos, que parece escapado de alguna representación medieval del infierno. A pesar de todo, se trata de detalles que no llaman demasiado la atención, y estos relieves, realzados con el dorado, la pintura y el estofado, cumplen con su misión didáctica a la par que decorativa.

De los relieves que adornan el tabernáculo podría apuntarse lo mismo;

¹³ Este relieve presenta un parentesco muy grande con los que Martín de Echeverría había esculpido unos treinta años antes para los retablos de Undiano y Gazólaz, cerca de Pamplona (V.M.C. GARCÍA GAÍNZA, *op. cit.*, láminas 63 y 67). La mayor diferencia se halla en la forma más apaisada del espacio disponible en el retablo de Ansó; de ahí la presencia de cortinas y la postura más inclinada de Cristo y de San Pedro. Las similitudes, más sensibles en el caso de Gazólaz (recipiente central, actitudes, línea de cabezas a ras del marco superior, personaje con cántaro a izquierda), traducen tal vez más que una influencia directa la permanencia de unos modelos, una sensibilidad y una manera romanista en Pedro Camarón.



Foto 51: *Retablo mayor. El titular.*



Foto 52: *San Pedro. Museo.*

su carácter anodino viene reforzado por su menor tamaño. Son tres y no seis como estipulaba la capitulación; en los laterales, y por lo tanto menos a la vista, los diáconos Esteban y Vicente; en la puerta, mejor conseguido, Cristo resucitado.

Muy distinto es el caso del santo titular situado justo encima del sagrario, en el cuerpo principal. El contrato imponía una figura sedente, de larga tradición en el arte cristiano, lo cual dejaba poco margen a la inspiración del artista, pero Pedro Camarón acentuó todavía el carácter hierático de la postura. Representó al santo totalmente de frente, con los dos pies paralelos, los dos codos apoyados en los brazos del sillón, sólo que tiene un libro bajo el izquierdo y la mano derecha se halla algo más levantada que la otra. La única fantasía es la capa, recogida sobre la rodilla derecha y cuyos pliegues se desbordan bajo el brazo izquierdo. La boca entreabierta, la mirada fija, los músculos faciales en tensión, las arrugas de la frente, confieren a la cara de San Pedro una expresión sobrecogedora, dolorosa e inquietante, que evoca de cierta manera a la Sainte Foy, la cual, en el altar de su santuario francés de Conques, no dejaría de impresionar y aun fascinar a los peregrinos de Santiago. Trátese o no de una intención deliberada del escultor, el caso es que este San Pedro muy poco debe al conservado en el museo parroquial, más flexible, más noble, más humano y mucho más satisfactorio desde el punto de vista puramente estético¹⁴.

A la derecha de San Pedro, de pie, con la rodilla izquierda ligeramente doblada, San Pablo mira hacia el centro. Apoya en el pecho la mano derecha y ha perdido la alta espada que permitía identificarlo fácilmente. Sos-

¹⁴ El ropaje de esta estatua, conservada en bastante mal estado, esconde totalmente el asiento en que descansa el santo; éste tiene las rodillas ligeramente abiertas y a distintas alturas, la mano derecha levantada, mientras en la otra sostiene un libro, todo lo cual le quita rigidez sin restarle majestad ni autoridad. Podría ampliarse la comparación con el retablo, también dedicado a San Pedro, de Bernabé Imberto en Mendigorria, que es de 1609, en el que el artista, sin conseguir una obra maestra, intentó proporcionar un poco de flexibilidad al personaje.

Contrastan con el "primitivismo" del San Pedro de Ansó los santos andaluces contemporáneos de las tallas de Pedro Camarón. Un San Pedro sedente es la figura principal del ábside del Sagrario de Granada. GALLEGRO BURÍN, en su *Guía de Granada*, Granada, 1982, p. 250, lo atribuye a José de Mora. Si es cierta la atribución, esa talla no es de las mejores del escultor; sin embargo, expresa majestad y severidad sin anquilosamiento. De mayor calidad es todavía el San Pedro que Pedro Roldán (1624-1699) realizó para la iglesia de Venerables Sacerdotes de Sevilla. El pie derecho francamente retirado hacia atrás, los brazos apoyados apenas en los del sillón, la mano derecha casi abierta, la cabeza levemente ladeada, la mirada grave, todo es reposado movimiento, paternal y digna acogida en aquella figura sedente (V. Jorge BALLESTEROS, *Pedro Roldán*, Sevilla, 1973, p. 142).

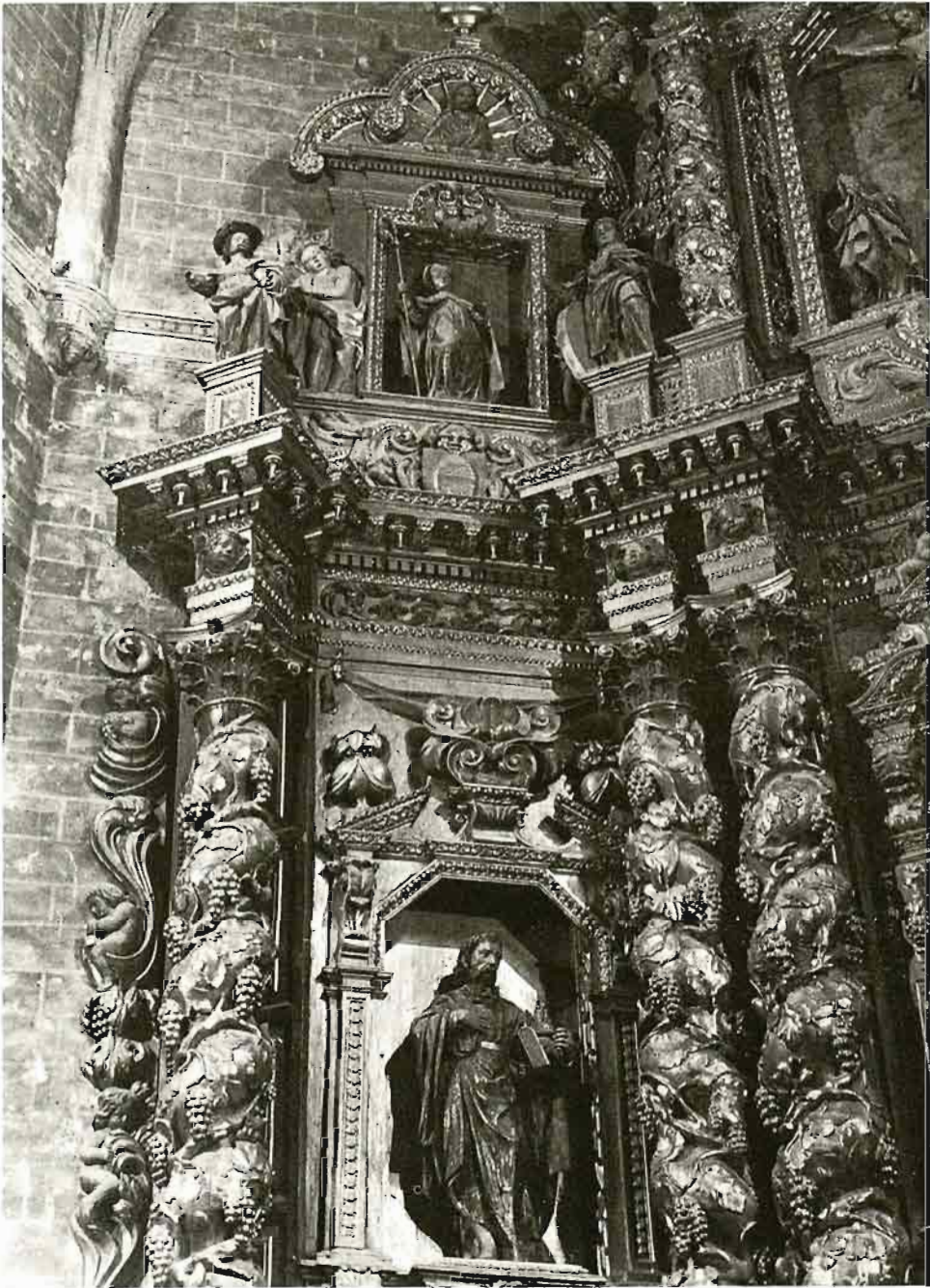


Foto 53: Retablo mayor (calle de la izquierda). Abajo, San Pablo; arriba, Santiago y San Vicente (Cristóbal de Oñate y Pedro Camarón, 1680).

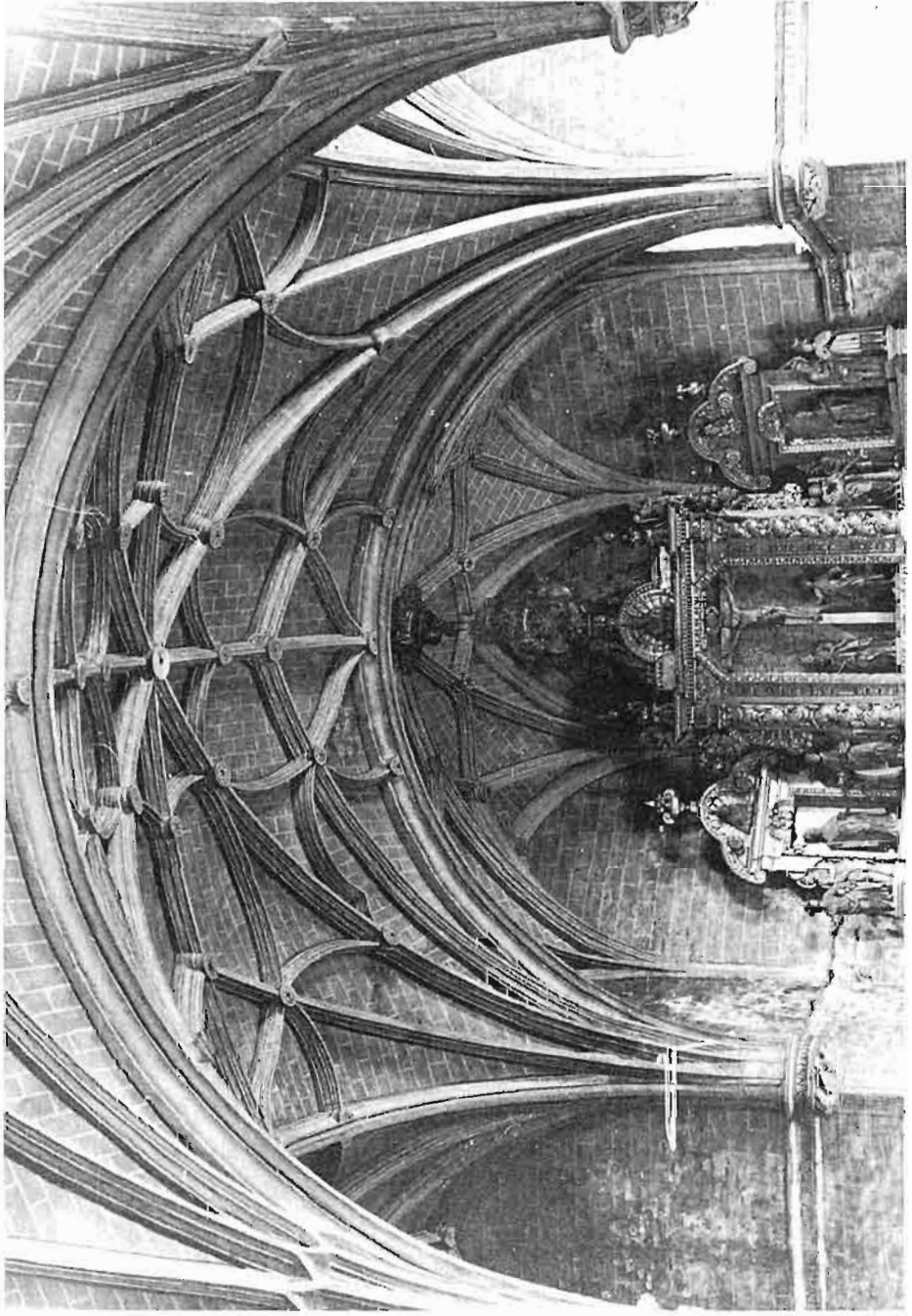


Foto 54: Retablo mayor, 1680 (ático), y bóvedas del presbiterio, 1570.

tiene un libro bajo el brazo, su larga barba le invade el pecho y es relativamente joven, lo que chocó a uno de los tasadores (pero, por lo visto, no se enmendó). Nada de particular presenta su figura y sólo debe apuntarse que su representación en Ansó, como en otros muchos lugares, va unida a la de San Pedro¹⁵.

Simétricamente dispuesto, encontramos a un San Juan Bautista que constituye la tercera gran estatua del retablo. Está de pie, apoyado sin rigidez en su cayado con un simulacro de árbol detrás y, a sus pies, un cordero; su indumentaria es la tradicional, y, exceptuando la expresión algo dolorosa de la cara, tampoco presenta caracteres especiales, positiva o negativamente hablando.

En el cuerpo alto, las cuatro estatuas exentas que sirven como de remate a las columnas son más difíciles de observar, por la mayor distancia y su menor tamaño; sin embargo, resulta relativamente fácil su identificación. De izquierda a derecha, Santiago (el más visible, por estar iluminado por una ventana frontera), con su bastón, su gran sombrero y su calabaza; San Vicente, de diácono, con un libro, apoyándose en una gran muela; al otro lado, San Andrés, titular de la vecina iglesia de Fago, sostiene su cruz hecha de troncos sin desbistar¹⁶; el último, vestido de sacerdote, con sobrepelliz, las manos juntas y la cabeza cubierta del clásico bonete, debe de ser San Pedro Arbués¹⁷. Sus actitudes, dentro del estrecho espacio del que disponen en su pedestal, reflejan mayor variedad que en los casos anteriores; más abiertos los dos primeros, más recogido San Andrés, muy tieso el último, en una actitud orante que sólo flexibiliza en parte el tener el rostro vuelto hacia el Cristo crucificado de la calle central.

¹⁵ En medallones, aparecen en la portada oeste de la iglesia y en las albanegas del gran arco que sostiene el coro de la misma iglesia de San Pedro de Ansó.

¹⁶ No es infrecuente la representación escultórica de San Andrés abrazado a una cruz hecha de troncos sin desbistar. Un precedente célebre es el que se encuentra en el pilar N.O. del crucero de San Pedro, en el Vaticano.

¹⁷ Indicación debida a don Antonio DURÁN GUDIOL. Si se tratara del cura de Ansó, sería (exceptuando evidentemente a los sayones de la crucifixión de San Pedro) el único personaje "no santo" del retablo. San Pedro Arbués no fue canonizado hasta 1867, pero desde un principio fue considerado como mártir y figura principal de la Iglesia aragonesa, sin que llegara a gozar de más dignidad que la de canónigo de la Seo e inquisidor (de ahí su atuendo). Por otra parte, su proceso de beatificación había culminado en 1664, es decir, solamente siete años antes de que se contratara el retablo. V. FATÁS, G., *Aragoneses ilustres*, C.A.I., Zaragoza, 1983, p. 26; *Guía de Zaragoza*, Zaragoza, 1983, p. 115; ALCALÁ GALVE, Angel, *Los orígenes de la Inquisición en Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1984.

Es más difícil identificar a los santos obispos que ocupan las dos cajas laterales. Por lo que puede juzgarse, tampoco presentan un interés excepcional; el de la izquierda¹⁸, por su postura exageradamente arqueada y echada hacia atrás; su compañero, casi invisible en la profunda oscuridad de su nicho, al contrario, por su extremada rigidez.

El grupo escultórico central es, tal vez, la parte más original del retablo, no tanto por la figura del crucificado (no destaca ni por el estudio anatómico, ni por la expresión trágicamente desoladora de un cuerpo torturado como el de tantos cristos españoles, ni por la paz sobrenatural, ni por el abandono y la infinita misericordia que, años antes, expresara Velázquez), sino por las dos estatuas de la Virgen y San Juan. La primera, con las manos juntas, en actitud que expresa el dolor todavía más que la oración, se concentra en la contemplación del hijo; contribuyen a producir este efecto la curva del cuerpo y los atormentados pliegues del ropaje. Más dinámica aún es la imagen de San Juan, quien, con las manos medio levantadas y separadas del cuerpo, la cabeza totalmente vuelta hacia arriba, las piernas abiertas y la ropa como inflada y agitada por un viento que vendría desde abajo, parece hallarse a punto de levitar. Extraña en estas dos imágenes un leve "modernismo" que sólo anunciaba, muy tímidamente también, el San Juan de la predela.

A no ser por estos detalles, cuya importancia tampoco conviene exagerar, podríamos aludir a Pedro Camarón como a un buen artesano, que trabaja en 1675, del mismo modo que medio siglo antes lo hiciera Agustín Jalón, autor de los otros tres principales retablos de la iglesia de San Pedro de Ansó, sólo que con muchísima menos personalidad y talento. Le cuesta adaptarse a los gustos nuevos; cumple concienzudamente con su obligación sin mostrar gran originalidad ni mucha expresividad, y cuando la consigue, da la impresión de que no la ha buscado y es casi consecuencia de su misma inhabilidad, como en el caso del lavatorio. No convendría, sin embar-

¹⁸ Por hallarse situado al lado de San Vicente, sería lógico que se tratara de San Valero, obispo de Zaragoza, compañero suyo de cárcel, si no de martirio. Igualmente, en la "caja" frontera, un santo obispo que perdió la mano izquierda y lo que llevaba en la derecha bien podría ser el sabio obispo de Zaragoza, discípulo de Isidoro de Sevilla y figura principal de la Iglesia del siglo VII, San Braulio. Podría alegarse que no era frecuente en aquellos tiempos el nombre de Braulio en Ansó, pero tampoco lo era el de Santiago, ni los de Fabián y Roque, y sin embargo todos tienen una estatua, si no en éste, en otros retablos de esta misma iglesia. Una vez más las motivaciones litúrgicas, la erudición o la devoción del rector serían determinantes a la hora de decidir qué santos eran los que se iban a representar.

go, insistir demasiado en los defectos del escultor; su obra no desentona en el conjunto del retablo y esto puede que constituya su mayor mérito.

3.4. Interpretación del retablo.

El escultor Pedro Camarón tuvo, si se considera el programa iconográfico en su conjunto, una responsabilidad limitada, tal vez incluso inferior a la del arquitecto; recordemos que la capitulación dejaba muchos puntos sin determinar, para los que la única fuente de información es el examen del retablo.

Si consideramos primero la parte del retablo reservada al titular, comprobamos que a éste pertenecen, en disposición triangular, la figura principal, evidentemente, y los dos (y únicos) relieves del banco, además de los atributos papales, llaves y tiaras, en las calles laterales, colocados tanto en el sotabanco como en el último cuerpo.

A los lados de Pedro-Papa, se sitúan el apóstol de los gentiles y el Precursor, como columnas de la Iglesia que él encarna; a sus pies, los evangelistas y los Padres de la Iglesia Ambrosio y Agustín, como base o basa de la misma, y dos santos diáconos, Esteban y Vicente, como acólitos del Sumo Pontífice, o mejor dicho, del Sumo Sacerdote.

Menos perceptible a primera vista, pero fundamental, es la presencia de Cristo en el retablo: Cristo promotor de la preeminencia de Pedro en el lavatorio, pero sobre todo Cristo-Eucaristía en la importancia concedida al sagrario y al templete que lo completa y remata; Cristo resucitado en figura humana en la puerta del mismo, y en forma de fénix sobre la cabeza de San Pedro; Cristo-Eucaristía de nuevo en el pelícano de la cornisa; Cristo redentor en el calvario del último cuerpo, tema casi obligatorio; Cristo en el crismon que toca las bóvedas, principio y fin de todas las cosas. Cristo ocupa toda la calle central, con excepción de la caja reservada al titular, Pedro, es decir, el Papa, su sucesor y representante en la tierra, y del busto del Padre Eterno que domina la cruz. A la derecha de éste, presidiendo toda la calle izquierda desde el frontón lateral, un busto de Cristo sirve como de contrapunto a su presencia en el lavatorio.

Los elegidos, como adoradores de la cruz, se reparten en los laterales

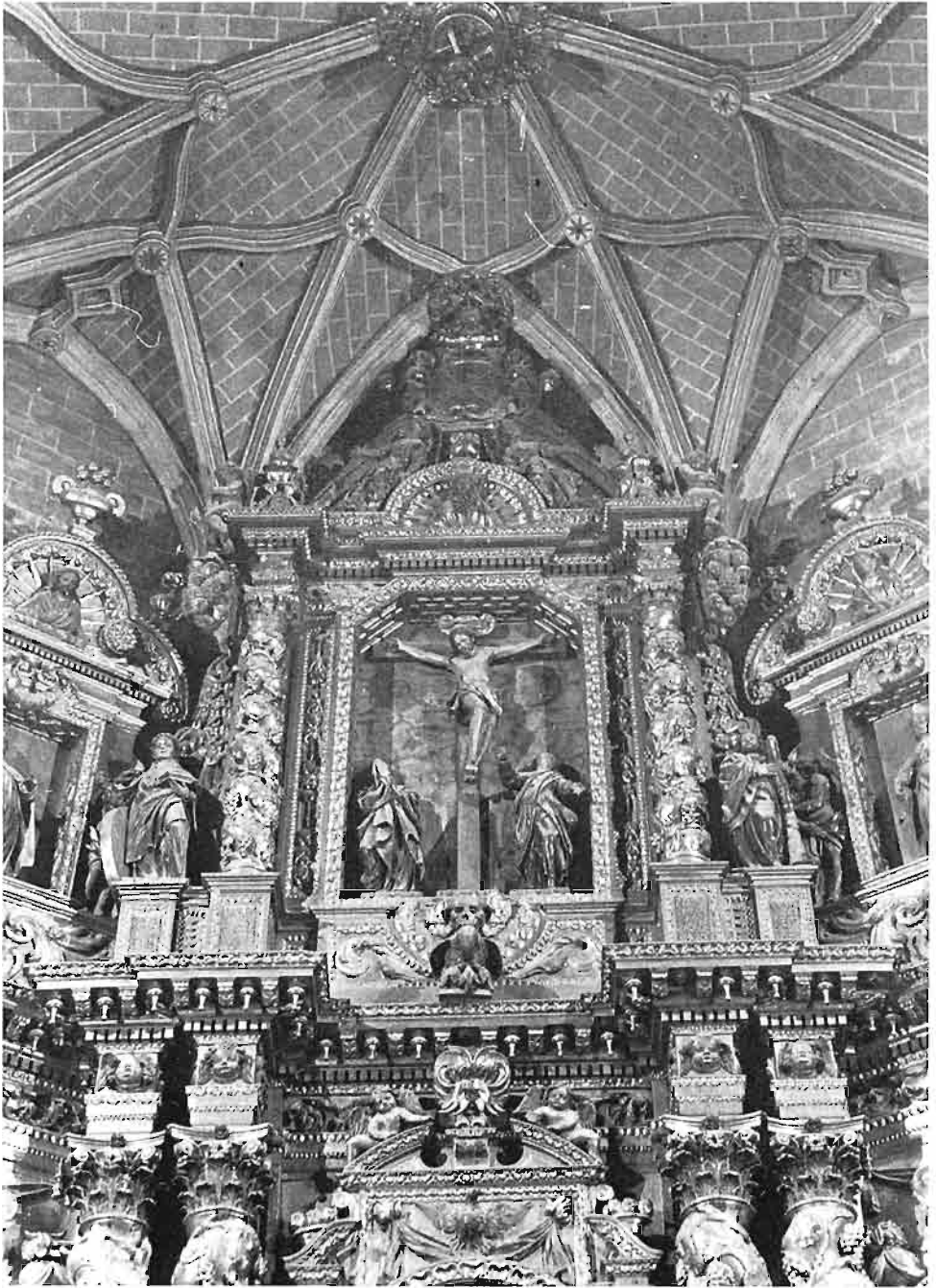


Foto 55: Retablo mayor (calle central). De abajo a arriba, Ave Fénix, pelícano, calavera, Crucifixión, Padre Eterno, Crismón.

del cuerpo alto.

Esta iconografía presenta ciertas particularidades; en primer lugar, no aparecen representantes del antiguo testamento; además, faltan dos Padres de la Iglesia, San Gregorio (tal vez por ser papa como el titular) y San Jerónimo, así como el Espíritu Santo (ausencia sorprendente, a no ser que desapareciera en el curso de los siglos¹⁹). En cambio, San Juan (abajo, como evangelista; arriba, al pie de la cruz), San Vicente (en el sagrario, de diácono; en la parte superior, como partícipe de la gloria divina) y la Virgen (en la crucifixión y presidiendo la calle derecha) figuran dos veces.

Así pues, este programa resulta bastante satisfactorio y coherente; simboliza el poder y la magnificencia de la Iglesia romana, centrados, apoyados y justificados por la presencia de Cristo-Eucaristía.

En conclusión, el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Ansó, si no es obra de primera categoría, no carece de interés. Su majestuosa y armoniosa monumentalidad, su discreta decoración y, probablemente, buena parte de su programa iconográfico (al menos en su organización) se deben a Cristóbal Pérez de Oñate, que, mucho más que su ayudante, supo utilizar los recursos de un barroco todavía muy moderado en sus manifestaciones.

3.5. El dorado del retablo.

El retablo mayor de Ansó distaría mucho de ser lo que es sin la pintura y el dorado que lo realzan. A pesar del cambio de rector y de los muchos gastos que tal operación suponía, se emprendieron las gestiones para llevarla a cabo, antes incluso de que el arquitecto Cristóbal Pérez de Oñate cobrara las últimas cantidades que se le adeudaban, el 2 de junio de 1683. En

¹⁹ Parece muy poco probable que, antes de dorar y pintar el retablo, el ave fénix fuera paloma; las llamas pertenecen claramente a una hoguera y convergen, retorciéndose, hacia el cuerpo del ave. No se parecen a los rayos o llamas que, desprendiéndose de la paloma, se abren en abanico hacia abajo, como ocurre a veces en representaciones del Espíritu Santo. El fénix se consideró como símbolo de la resurrección de Cristo, tal como indica Louis RÉAU en su *Iconographie de l'art chrétien*, tomo 1, París, 1955, pp. 96-98. COVARRUBIAS, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, ya escribía en 1611 (pp. 588-589): "muchos han formado geroglíficos de la fenix aplicandolos a la resurreccion de Nuestro Redentor".

efecto, los dos doradores figuran como testigos de este albarán²⁰, señal de que se encontraban en Ansó más de tres meses antes de que se formalizara su compromiso con la primicia mediante la firma de un contrato, ocurrida ésta el 16 de setiembre del mismo año²¹.

Este dato demuestra la rapidez²² con que se doró el retablo y las precauciones de las que se rodearon los responsables de la primicia. La capitulación lo confirma, pues se indica que los doradores tenían que demostrar su pericia trabajando en unas muestras. En el caso concreto de Ansó, eran por lo menos cuatro: Pedro Lafuente e Isidro Sotorres, que se quedaron con la contrata y trabajaron en el "lavatorio"²³ antes de conseguirla, como aparece en el segundo apartado, y sus competidores²⁴, a los que abonarán las muestras realizadas, tal como se indica en el último capítulo.

Sorprende un poco esta abundancia relativa de candidatos, sobre todo si se consideran las condiciones financieras reflejadas en la capitulación. Dada su importancia, la obra se ha de realizar y pagar por tercios, y cada tercio, que corresponde a cada uno de los tres cuerpos del retablo, se ha de "recibir", como si se tratara de una obra independiente, antes de pagarse. Siendo el total de 2.100 libras, cada tercio es de 700. Debe comenzarse por el cuerpo principal, lo que, a primera vista, puede extrañar, si bien es bastante lógico; y así fue, puesto que esta primera parte, correspondiente al segundo cuerpo, fue reconocida un poco más de ocho meses después y las muestras fueron tasadas por Pedro Echaberría, maestro dorador habitante

²⁰ A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1683, f. 38.

²¹ A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1683, ff. 59 vº-60.

²² El retablo de San Lorenzo en Huesca, que, como se apuntará a continuación, sirvió de referencia al de Ansó, se doró pocos años antes, en 1678, pero hacía ya treinta años que se había armado (V. DURÁN GUDIOL, A., *Huesca y su provincia*, Aries, Barcelona, 1957, p. 68, y NAVAL MAS, Antonio, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, 1980, t. 1, p. 69).

²³ Esta muestra va a servir de referencia de calidad en el contrato.

²⁴ Estos eran dos, por lo menos, como aparece en el acta de reconocimiento de la primera parte del retablo, en que el tasador atribuye 20 libras al dorador de la estatua de San Pablo y 5 al que doró una columna del sagrario. No aparecen sus nombres en el documento. A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1684, 5 de mayo, f. s. n.

en Echo²⁵. Hay que notar, sin embargo, que el plan de financiación es diferente para el último tercio, que la primicia no ha de pagar al terminarse las obras sino en cuatro años, es decir, en cuatro entregas de 175 libras.

En estas condiciones, hemos de suponer para los doradores unas disponibilidades económicas de consideración, puesto que habían de proporcionar los materiales (entre éstos, el oro)²⁶, pagar su propia manutención, y la de sus oficiales —cuando los tenían—, así como los salarios, hasta poder cobrar el primer tercio; idénticas condiciones se les ofrecían para el segundo tercio, e incluso peores para el último, pues la espera debía ser mucho más larga.

Todo ello explica que Lafuente y Sotorres sintieran la necesidad de firmar un convenio²⁷ para decidir que irían parejos en las cobranzas, así como en los gastos y en el trabajo, con el fin de que ninguno, adelantándose, resultara perjudicado. No contentos con ello, precisaron en un acta aditiva²⁸ en qué condiciones podía cada uno solicitar al otro lo necesario (y, singularmente, el oro) para no quedar rezagado en su trabajo.

La importancia del precio del oro (y se trata de "oro limpio" y no de "oro corlado", como precisa el contrato) queda también reflejada en este convenio en el hecho de que Isidro Sotorres ha de trabajar "por su cuenta" "todo lo que se ofreciere de coloridos, encarnados y estofados", por lo que ha de recibir de Lafuente 25 libras; eso significa que los dos doradores va-

²⁵ V. ref. nota anterior. En cuanto al primer pago, intervino tres días antes de este reconocimiento (ibíd., 2 de mayo). Pero no fue más que un anticipo de 200 libras. Dos días después, con el fin de encontrar las 500 libras restantes, el primiciero otorga poder a un sacerdote de Ansó para que, en unión con el rector, "pueda vender, agendar transportar de los censales que dha. primicia tiene hasta quinientas libras". Los doradores firmaron el acta en calidad de testigos. A.M.A., ibíd., 4 de mayo.

²⁶ Sin embargo, hay que tener en cuenta la posibilidad que tenían de que les fiaran los materiales. Es significativo al respecto el último albarán, fin de pago, del dorado del retablo, testificado por el notario Pedro Romeo y Ralla (prot. 1691, 28 de setiembre, f. 113, A.M.A.). Esta última entrega de 4.008 sueldos y 9 dineros (es decir, casi 1/10 del total) la recibe directamente Lucas Lastrada, batidor de oro, domiciliado en la ciudad de Huesca, "en virtud de una consignación que *de mayor cantidad* le habían hecho Pedro Lafuente e Isidro Sotorres". Hacía más de seis años que se había realizado la visura del retablo y, por lo tanto, Lastrada esperaba recuperar el precio del oro utilizado por los doradores. De momento, no se han encontrado más documentos acerca de las relaciones entre los doradores y su o sus proveedores.

²⁷ A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, 1684, 16 de enero, f. s. n. V. anexos.

²⁸ Mismo protocolo que el anterior, mismo día.

loran en 50 libras todo lo que en el retablo no es el dorado, es decir, solamente un 2'38% del total.

Los documentos notariales encierran algunos datos interesantes referentes a la técnica. En cuanto al dorado, desechado el oro corlado (en el que, en realidad, no entraba oro), sabemos que ha de cubrir la totalidad del retablo, incluido el interior del sagrario, y que ha de ser oro bruñido; solamente después de efectuado el dorado se ha de "estofar, colorir, grafiar y encarnar". Esta última operación, aplicada evidentemente a las "figuras", debe completar la obra del escultor, puesto que se exige refleje la edad de los personajes.

A propósito de la realización del encarnado, aparece una diferencia de criterio entre el contrato, que habla de "encarnar a pulimento y despues a punta de pinzel", y el tasador, que considera que "sera mejor se haga todo a pulimento y no a punta de pinzel por cuanto es mas duradero". Como consecuencia de ello, Pedro Echaberría solicita se vuelva a realizar el encarnado a pulimento, lo cual, como acabamos de apuntar, no conllevaba grandes consecuencias económicas, y menos tratándose del segundo cuerpo, que sólo posee tres figuras.

El segundo tasador, José Tafalla, hombre al parecer muy escrupuloso y poco propenso a dejarse la menor advertencia en el tintero, añade la siguiente explicación: "aunque en la capitulación ... dize que aya de ser a pulimento y despues a punta de pinzel, esto se entiende quando no queda bien a pulimento y por estar bien unida y pulida la dava y dio por suficiente".

En este mismo reconocimiento, Tafalla señala que "para que la obra quede según arte se necesita se colore y estofe el friso de talla de la cornissa", y también "los capiteles de las columnas y tres tarjones que estan sobre las cajas de San Pedro, San Pablo y San Juan", "coloriendo los campos de la tiara y llaves y dando el color a los dentellones"²⁹. En el caso de las partes que por su poca altura pueden examinarse con facilidad, se comprueba que así se hizo; en cambio, en el sagrario, la restauración llevada a cabo en 1960 con un dorado bastante más agresivo, sin "colorir" ni "estofar", no permite juzgar el efecto producido por las modificaciones propuestas por Tafalla.

²⁹ A.M.A., Prot. not. Pedro Ralla y Romeo, 1685, 22 de julio, ff. 152-154 vº. V. anexos.

La pintura cumple un papel muy limitado en el retablo. La capitulación habla de "pintar una ciudad entre San Juan y Maria y arriba unas nubes con un pedazo de cielo...el sol y la luna". Efectivamente, la crucifixión es la única parte del retablo que aparece sin fondo dorado, pero, dada la altura y la oscuridad, estos detalles sólo se aprecian en las fotografías. Por fin, una de las cláusulas del contrato contempla la posibilidad de que apareciese la pintura fuera del retablo, "en la pared que descubre la vista por los dos lados". Se trataba de dar "un color de cielo a imitación del retablo de S. Lorenzo de Huesca", dejando el tema a la apreciación del "artifice" y de la primicia. Pues bien, a pesar de que José Tafalla reitera esta exigencia en la última visura, no parece que se llevara a efecto (al menos no queda huella de ello, y mucho más vale así)³⁰.

Para terminar, conviene recordar las modificaciones que, con el correr del tiempo, ha sufrido el retablo. Son mínimas, salvo en el caso del altar, que es del siglo XVIII³¹.

Estéticamente, hay que considerar el efecto producido por el conjunto. Extraña un poco la insistencia de los documentos en tratar del encarnado, del estofado y del colorido, cuando apenas si pueden apreciarse en la parte baja del retablo (donde se realizaron las pruebas), dadas las condiciones lumínicas, que hacen que la luz dé solamente en la mitad izquierda, y

³⁰ En el caso del retablo mayor de San Lorenzo de Huesca, las paredes laterales quedan escondidas detrás de enormes colgaduras, por lo que no puede apreciarse si subsiste alguna huella de tal pintura.

³¹ Un primer dato es de 1749; se trata de "componer el presbiterio del altar mayor", pero tuvo que ser de poca importancia, ya que no costó más que 10 sueldos (A.P.A., *Libro de Primicias*, f. 92). Otro indicio data de 1762: "a Fermin Lopez, escultor, por los blandones, cirio pascual y frontal que ha trabajado: 26 libras" (ibíd., f. 124); aunque posiblemente no se trate del altar mayor, por lo menos eso demuestra la existencia de frontales de madera, cuando anteriormente eran de tela o de "tripa".

Una verdadera reforma del altar mayor tiene lugar en 1799, recién terminada la sacristía. Se lee en el mismo *Libro de Primicias* (f. 206): "Al carpintero por la mesa del altar, gradas y credencias 43 jornales: 21 libras 12 sueldos. Por el dorado y plateado de las mismas y de dos centros de madera: 111 libras 19 sueldos 2 dineros. Por un madero grueso... para la mesa del altar mayor: 2 libras". Es decir, un total de 135 libras 11 sueldos 2 dineros. Pero, a raíz de estas obras, costó mucho más dinero limpiar la iglesia y el altar. No lo hacen los ansotanos, ni los franceses, que a veces aparecían para labores un poco especiales, sino, señal de los tiempos, unos italianos: "a los italianos que limpiaron y blanquearon la iglesia y lustraron el altar mayor 340 libras" (ibíd.). A los dos años, en 1802, se doraron 4 estatuas del altar mayor, no se indican cuáles; además, la cantidad gastada es relativamente modesta y, sobre todo si se trataba de estatuas altas, no se alteraría mucho el aspecto general del retablo. Más afectado resultaría por el dorado reciente, algo agresivo, del sagrario. (*sigue*).

eso los días de sol y durante poco tiempo. Sin embargo, el dorado apagado del oro bruñido anima misteriosamente el ábside, en contraste con lo grisáceo de los muros de la iglesia, e impresiona sin sobrecoger, creando un ambiente favorable al recogimiento muy acorde con la significación cristológica y eucarística que el tallista y el arquitecto supieron proporcionar a este majestuoso retablo.

3.6. Apéndice documental.

DOCUMENTO I

1671, 16 abril, Ansó

Capitulación del retablo mayor, por Cristóbal Pérez de Oñate, arquitecto, y Pedro Camarón, escultor.

A.M.A., Prot. Juan Fuertes Puyo, ff. 27 vº. - 32.

Eadem die et loco que ante la presencia de mi Pedro Juan Fuertes Puyo not. y de los testigos abajo nombrados, parecieron de una parte el L^{do}. Juan Fuertes, rector de San Pedro de Anso, Pablo Antonio Ralla y Romeo, promiciero de dha Iglesia con interbencion de Miguel Añaños Lopez, Pedro Gastón Ximeno y Juan Gastón Vaquero, jurados de la Villa de Anso, y de la otra parte, Christobal Perez de Oñate y Pedro Camaron, residentes en la ciudad de Huesca, las quales dhas partes dixieron y propusieron que tenían hecha y pactada una capitulacion y concierto mediante la qual avian hecho una zedula en papel escrita la qual entregaron en poder de mi el dho. not. y la ley a dhas partes publicam^{te}., cuio tenor es el infras. y sig^{te}.:

CAPITULACIÓN

Capitulacion y concierto hecho de una parte el Licen^{do}. Juan Fuertes, Retor de San Pedro de Anso, Pablo Antonio Ralla y Romeo Primiciero de

(Cont.) El sagrario constituye seguramente la parte del retablo que más ha cambiado, también por otros motivos. En 1805, fue modificado para instalar una extraña máquina, extraña y muy costosa a juzgar por lo siguiente: "Mudar el retablo de la Concepcion y añadidura del tabernaculo del altar mayor, al maestro carpintero: 3 libras 8 sueldos". No es mucho, pero a continuación se lee: "Al relojero por la máquina de hierro pa salir y entrar la custodia iendo de su cuenta pague al carpintero, cantero e importe hierro: 134 libras 13 sueldos 10 dineros". No se sabe si fue con motivo de tan peregrina instalación o en otras circunstancias por lo que el sagrario perdió las tres puertas de su cuerpo superior, con los pequeños relieves que debía de tener a semejanza de las tres puertas, algo mayores, del cuerpo bajo. Señalemos para terminar que en 1960 se restauró, de manera discreta, el brazo derecho del Cristo Resucitado de la puerta central de este sagrario.

dha iglesia con intervencion de los SSES. Miguel Añños Lopez, Juan Gaston Baquero y Pedro Gaston Ximeno Jurados de la Villa de Anso, y de la otra parte Christobal Perez de Oñate Arquitecto y Pedro Camaron Escultor, residentes en la ciudad de Huesca del tenor sig^{te.}:

Primte. fue tratado entre dhas partes que los dhos Christobal Perez y Pedro Camaron sean obligados, segun que por tenor de la pnte. se obligan, a hacer el retablo mayor de dha iglesia de San Pedro de Anso, segun y como la traça que queda en poder de dho Señor Rector, firmada de mano de dhas partes lo muestra ya que dha obra se aya de empeçar el primero dia del mes de octubre deste pnte. año mil seyscientos setenta y uno y la ayan de dar hecha y plantada dentro tiempo de diez y ocho meses contaderos desde el dho dia primero de octubre en adelante primeros sig^{tes.}.

Item es condicion que los dhos Retor y Primiciero ayan de pagar por dha obra a los dhos oficiales mil quinientas libras jaqs. desta manera: por el mes de setiembre primero viniente se les aya de dar cien libras jaqs. para hacer sus provisiones de trigo y lo demas que sea necesario, y el dia que empiecen a travajar se les entregue, y lo demas se les vaya pagando conforme fueren travaxando, y fin de pago que aya de ser y sea para el dia que esté la obra concluida, plantada y reconocida por dos oficiales como abaxo se dira.

Item es condicion que toda la madera q̄ sea menester para dicha obra, los dhos Rector y Primiciero la ayan de dar en la pnte. Villa libre a los dhos oficiales de la medida que aquellos dispusieren para el dho dia primero de octubre y que dicha madera se aya de serrar y hacer los tabiones por cuenta de dho Retor y Primiciero en la conformidad que dhos oficiales lo dispondran.

Item es condicion que dhos oficiales ayan de hacer unos sotavancos con los movimientos y adorno que enseña la dha traça, del tamaño y proporcion que pide el arte. Que se haga un pedestral del tamaño que pide el arte con sus adornos y movimientos conforme la traça lo muestra; y assimismo se acomode en el dho pedestral una urnia con su friso de talla conforme la traça lo muestra, y assi mesmo que en el dho pedestral se acomoden dos historias de San Pedro aquellas que señalare el dho Sr. Retor y en el mesmo pedestral principal ayan de acomodar seis figuras de medio relieve en los maçiq̄os que cargan las columnas principales.

Item es condicion que en el pedestral principal ayan de cargar seis columnas salomonicas de tamaño de veynte palmos poco mas o menos y que en estas columnas se ayan de hacer sus capiteles corintios segun arte y buena proporcion; assi mesmo las dhas columnas / ayan de ir revestidas de oja de parra con sus ubas y pajaros con la hermosura que el arte lo pide. Y assi mesmo es condicion q̄ en el dho cuerpo principal se ayan de acomodar tres caxas en la forma y modo que estan dispuestas en dha traça. Y assi mesmo si se ofreciere alterar alguna cosa en la proporcion de la mesma obra tenga el oficial libertad para alterarlo con su proporcion y lucimiento.

Item es condicion que en las dhas caxas se ayan de colocar tres figuras, la principal de San Pedro vestido de pontifical, asentado conforme arte y que el rostro aya de disponerse que la figura aya de ser de tamaño de diez palmos, o, once si pareciere.

Item es condicion que el dho retablo tenga de alto settenta y dos palmos y quarenta y quatro de ancho, poco mas o menos segun pidiere la proporcion de la obra, y que el remate de la dha obra aya de ser un pelicano / con dos polluelos.

Item es condicion que se aya de hacer el sacrario para dha obra conforme la traça que queda en poder de dho Señor Retor firmada de mano de dhas partes lo pide, ciñendolo al mesmo retablo, acomodandolo al puesto que señalare el dho Señor Retor, y que en el dho sacrario aya de haver seis figuras de santos que eligiran el dho Retor y Primiciero y que en el tarjon de la cornisa principal se ayan de poner las armas de San Pedro, disponiendolo todo conforme dhas traças lo piden.

Item es condicion que dha obra aya de ser vista y reconocida por dos oficiales nombrados, uno por cada parte, y todos los defectos que dhos oficiales nombrados hallaren en dha obra conforme lo arriba tratado sean obligados y se obligan a repararlos cada uno en su arte y a su costa los dhos Christoval Perez y Pedro Camaron.

Item es condicion que los dhos Retor y Primiciero ayan de dar la madera necesaria para los andamios y la gente que se ofreciere para levantar y plantar la dha obra, y un albañil para quitar las gradas que de p(rese)nte estan en el altar de dha iglesia, y hacer todo lo demas tocante a su officio sin que por ello ayan de pagar cosa alguna los dhos oficiales.

Item es condicion que de las 1500 L. j. que se an de dar a dhos oficiales aya de recibir el dho Pedro Camaron 630 L. j. y la restante cantidad el dho Christoval Perez pues assi lo tienen convnido por lo que le toca a cada uno trabajar en su arte.

Item es condicion que los dhos Christoval Perez y Pedro Camaron ayan de dar sus fianças a contento del dho Sr. Retor y Primiciero el dia que se empiece la dha obra, para que en falta de alguno dellos la prosigan hasta el fin a costa de dhos oficiales.

Yo Moss. Juâ. Fuertes R^{or}

Pablo Antonio Ralla y Romeu Primiciero

Yo Pedro Camaron esqultor

Yo Christobal Perez de Oñate alquiteto to

Y assi dada y librada la dha capitulacion en poder y manos de mi dho infrasto. not. aquella dhas partes y cada una dellas prometieron tener, guardar y cumplir y no venir contra ella, ni cosas en ella contenidas so obligacion que dello honor. de sus personas y bienes, y los dhos retor y primiciero de los bienes y rentas de la primicia, assi muebles como sittios etc...

Tes. Moss Juan de Ornat y Aznar racionero de Anso y Moss. Joseph Berbiela Anso havitantes.

Consta del sobrepuesto donde dize, "lo muestra", el emendado mes, y atesto no ay mas que salbar.

DOCUMENTO II

1683, 16 setiembre, Anso

Capitulación hecha con los doradores del retablo mayor, Pedro Lafuente e Isidro Sotorres.

A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, f. 59 vº. - f. 60.

Die decima sexta mensis Sept. anno dni. MDCLXXXIII in Villa de Anso.

Eadem die et loco que ante la presencia de mi el not., presentes los testigos abajo nombrados parecieron personalm^{te}. los SS. Moss. Juan Pasqual Añños, Rector de la Yglesia Parroquial del Señor San Pedro de la Villa de Anso en su nombre y en nombre de Blasco Gaston Domeu Promiciero de dha. Yglesia y por su ausencia, Miguel Gaston Baquero Justicia, Domingo Perez Manato y Ant. Gurria, Jurados de dha. Villa mediante permiso y facultad de dha. Villa y en nombre de la dha. primicia, de una parte, y, de la otra, Moss. Juan de Ornat y Fuertes, Racionero de dha. Yglesia, como pro(curado)r legitimo de Pedro Lafuente y Ysidro Sotorres, doradores, vecinos de Huesca, constituido por aquellos mediante poder hecho en dha. Villa a quince de los presentes mes y año y por mi, el not. la prente. testificante testificado ...&, las quales dhas. partes dixerón avian hecho & una capitulacion la qual dieron y libraron en poder de mi el not. mediante una zedula en papel escrita la qual ley a dhas. partes palabra a palabra, cuio tenor es el infrasto. y sigte.:

CAPITULACIÓN

Capitulacion y concierto hecho entre partes, de la una el P. Moss. Juan Pasqual Añños, presuitero, Retor de la Yglesia parroquial del S.S. Pedro de la Villa de Anso, Blasco Gaston Domeu, promiciero de dha. Yglesia, con interuencion de Miguel Gaston Vaquero, Justicia, Miguel Añños Lopez, Domingo Perez Manato y Juan Aznarez Gil y Ant. Gurria, Jurados de la dha. Villa, y con orden y determinacion del Concejo de aquella, y, de la otra, Pedro Lafuente, Ysidro Sotorres, doradores, vezinos de la ciudad de Huesca, la qual es del tenor siguiente:

Primeram^{te}. fue tratado, pactado y concordado entre las dhas. partes que los dhos Pedro Lafuente y Ysidro Sotorres sean obligados, segun que por tenor de la presente se obligan, a dorar el retablo mayor de S. Pedro de la dha. Villa, dentro tiempo de quatro años continuos contaderos del presente dia de oy en adelante, por precio de dos mil y cien libras jaqs. / con las condiciones y de la forma infrascripta

Et primo es condicion que todo el retablo se dore, y despues de dorado se aya de estofar, colorir, grafiar, conforme arte, a imitacion de la historia del laboratorio que los dhos. doradores han hecho por muestra, aduirtiendo que las figuras se ayan de encarnar a pulimento, y despues, a punta de pincel, y que a cada figura, conforme su edad se le de el color que requiere a la encarnacion.

Item es condicion que los sotobancos sean de oro limpio y no de oro corlado, y que el sacrario aya de ser dorado por adentro y por afuera conforme arte, y que asi el dho. sacrario, como lo restante de la dha. obra, aya de ser oro bruñido, como es costumbre, aduirtiendo que toda la escultura que esta en el dho. sacrario aya de imitar al colorido conforme lo demas de la obra imitando siempre a la dha. historia del laboratorio.

Item fue tratado entre las dhas partes que en la caja del remate principal de dha obra se aya de pintar una ciudad entre S. Juan y Maria y arriba unas nubes con un pedazo de cielo y en dhas. nubes se acomoden el sol y la luna.

Item es condicion que en la pared que descubre la vista por los dos lados alrededor del retablo se de un color de cielo a imitacion del retablo de S. Lorenzo de Huesca, cossa de dos varas poco mas o menos, conforme pareciere al artifice y a los Señores Oficiales y primiciero.

Item es condicion que los dhos. doradores sean tenidos y obligados de dorar el segundo cuerpo de la obra, que es el tercio del precio sobredho., a sus costas, sin que la Villa ni primicia tenga obligacion de pagarles asta ser rematado, visto y reconocido conforme los pactos sobredhos., por dos oficiales nombraderos, uno por cada parte, y hecho y pagado el segundo cuerpo en la forma sobredha., tengan obligacion dhos. doradores de trabaxar y dorar el otro tercio de la obra en la misma forma que el segundo cuerpo, y, visto y reconocido se les aya de pagar en la misma forma, pasar al ultimo cuerpo y fin de la obra, el qual rematado y visto y reconocido como los demas se les aya de pagar dentro tiempo de quatro años primero siguientes despues de rematada dha. obra en quatro tandas repartiéndolo en quatro partes iguales / cada un año; advirtiendo que los dhos tercios del dho. precio son de setecientos en setecientos escudos que hazen el numero de los dos mil y ciento.

Item es condicion entre las dhas. partes que los dhos. doradores se les aya de dar a cuenta de la dha. obra los viveres necesarios como son pan, vino, carne y lo demas conforme los precios que fueren al dinero de contado.

Item es condicion que toda la madera que se ofreciere para los andamios se aya de hazer por cuenta de la Villa y primicia, y traerla por su cuenta, y asistir la gente necesaria para plantar y desplantar dhos. andamios y vaxar y subir todos los santos y piezas mobibles para dorarlas a costa y cuenta de dha. primicia, sin que por ellos dhos. doradores pagen cossa alguna.

Item es condicion q. los dhos. Pedro Lafuente y Isidro Sotorres sean obligados, segun que por tenor de la presente se obligan a empezar dha. obra dentro tiempo de un mes contadero del presente dia de oy en adelante, y el mismo dia que empiezen dha. obra ayan de dar fianzas a contento de / los dhos. Señores Oficiales para que en falta de alguno de dhos. doradores la prosiga el otro o los suyos asta el fin de la dha. obra.

Item fue pactado que la presente capitulacion se comunique al Illmo. Señor Obispo de Jacca y se le suplique a Su Señoría Illma. sea servido conceder decreto para dorar dho. retablo como esta pactado de parte de arriba.

Item es condicion que dhos. doradores ayan de satisfacer y pagar las muestras que los demas doradores han hecho.

Moss. Juan Pasqual Añaños Retor de Anso	Miguel Gaston Justicia Miguel Añaños Lopez Jurado Domingo Perez Manato Jurado
Anton Gurria Jurado	Yo Pedro Lafuente otorgo lo sobredicho

DOCUMENTO III

1684, 16 enero, Ansó

Capitulación entre los dos doradores.

A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, f. s.n.

Capitulacion y concierto echo en la Villa de Anso a 16 del mes de henero de 1684 entre partes, de la una Pedro Lafuente, y de la otra Issidro Sotores, vezinos de la Ziudad de Huesca, doradores, del tenor siguiente.

Primeramente atendido y considerado q. las dhas. partes tienen hecha capitulacion con la Villa y primicia de Anso para dorar el retablo mayor de la Yglesia de S. Pedro de la dha. Villa por precio de dos mil y cien libras jaq. y con los pactos y condiciones mencionados en la capitulacion en raçon de ello hecha en la dha. Villa de Anso a 16 dias del mes de setiembre del año proximo pasado de 1683 y por Pedro Juan Fuertes / Puyo notario testificada, conbinieron q. lo haian de dorar a medias y por iguales partes, y cobrarse cada uno de la dha. primicia de Anso la mitad del dho. precio en los tiempos y de la forma y manera que se contiene en la dha. capitulacion.

Item es condicion entre las dhas. partes que a mas de lo dorado todo lo que se ofreciere de coloridos, encarnados y estofados en dho. retablo y conforme dha. capitulacion aia de corer y corra por cuenta del dho. Ysidro Sotores y q. por ello le haia de dar y pagar el dho. Pedro Lafuente veinte y cinco libras jaq..

Item es condicion que todo lo que monta/ren las muestras que los demas doradores han echo en dho. retablo, y todos los demas gastos que se aian ofrecido para conseguir el concierto y capitulacion assi de escrituras como todo lo demas que dhas. partes hubieren guastado, los aian de pagar a medias y por iguales partes.

Item es condicion que las dhas. partes aian de ir trabajando en dho. retablo igualmente sin hadelantarse uno mas que otro para que no pierdan tiempo, y que lo mismo sea en la cobrança que vaian yguales y q. lo q. el dho. Pedro Lafuente ha trabajado en el segundo cuerpo de dho. retablo sin interbencion del dho. Ysidro So/Sotores, aquel haya de pagar lo que prudencialmente conocieren entre dhas. partes

Item es condicion entre las dhas. partes q. el dho. Pedro Lafuente haia de dorar la istoria de S. Pedro con el marco por su cuenta y que el dho. Ysidro Sotores no tenga obligacion de dorar la dha. istoria y por la berdad dhas partes hizieron esc. el presente y lo firmaron de sus manos, en Anso, dho. dia, mes, año y lugar de parte de ariba calendario.

Item es condicion q. a mas de lo sobredho., siempre y quando alguna de las dhas. partes necesitare de algun mancebo le haia de assitir el que lo tubiere para que dha. obra vaia igualmente y que el mancebo o mancebos q. assistieren haia de llevar tres reales de jornal y la costa los dias de trabajo, y los dias de fiesta que no lo haia de llevar sino la costa, y la paguara el que lo hubiere menester y que el tal mancebo haia de llebarse los instrumentos necessarios para trabajar.

Item es condicion que en caso que alguna de las dhas. partes le faltase materiales para proseguir dha. obra se haian de assitir de la una a la otra paguando su justo precio.

Yo Pedro Lafuente otorgo lo dicho

Yo Estevan Frutos soy testigo de lo sobredho; y firmo por Ysidro Sotores otorgante y Bartolome Loarasa mi contestigo que dijeron no sabian escribir.

ADDICION

Eadem die et loco que ante la presencia de mi Pedro Juan Fuertes Puyo notario y de los testigos abajo nombrados parecieron Pedro Lafuente y Ysidro Sotorres, doradores, en el supra proxime continuado acto de capitulacion nombrados, las quales dhas. partes dixeron que, declarando mas su animo y añadiendo a dha. capitulacion en respecto del capitulo que dice que en caso que a alguna de las dhas. partes le faltasse materiales para proseguir dha. obra se ayan de asistir de la una a la otra pagando su justo precio, se aya de entender y entienda el oro y todo lo demas concerniente a dhos sus oficios; ex quibus &

Tes. Qui supra proxime nominat..

Attesto no ay que salbar.

DOCUMENTO IV

1684, 5 mayo, Ansó

Relación de visura del dorado del segundo cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, por Pedro Echaberría.

A.M.A., Prot. Pedro Juan Fuertes, f. s.n.

Die quinta mensis maii anno dni. M.D.C.L. X.X.X.1.1.1.1. In Villa de Anso.

Eadem die et loco que ante la presencia de los SS. Moss. Juan Pasqual Añaños, Retor de la parroquial del Sr. San Pedro de dha villa, Joseph Aznarez Villanua Luagar^{te}. de Just^a de dha. villa y valle, Miguel Añaños Lopez, Domingo Perez Manato de una parte y de la otra Ysidro Sotorres y Pedro Lafuente, doradores residentes en la misma villa, parecio personalm^{te} Pedro Echaberría maestro dorador havt. en la villa de Hecho, electo por dhas. partes para reconocer el segundo cuerpo dorado del retablo mayor de dha. Yglesia y tasar las muestras si quiere figura de San Pablo y columna del sacrario que los pretendientes avian hecho, el qual, presentes yo el not. y testigos abajo / nonbrados, endrezando sus palabras para mi dho. not. y en virtud del juramento por el prestado en manos de dho Sr. Lug^{te} de Justicia dixo que declarava y declaro en la manera sig^{te}:

Primeram^{te} declaro que dho. segundo cuerpo dorado por los dhos. Ysidro Sotorres y Pedro Lafuente lo dava por bien trabajado y pasante conforme la capitulacion hecha por aquellos y dha. villa y que en respecto de lo encarnado le parezia y segun su entender declaro que sera mejor se haga todo a pulimento y no a punta de pinzel por quanto es mas duradero. Y en razon de la figura o imagen de San Pablo trabajada por muestra dixo la tasava y tasso en veynte libras Jaqs. con tal que se ha de borrar el embes de la ropa verde y hechas en ella su zenefa y lo demas restante de la / aguada del papel que tiene San Pedro en la historia del labatorio y que se buelva a encarnar a pulimento todo por cuenta de los dhos. doradores quedando libres las veynte libras para el official que lo trabajo y cinquenta reales por la otra muestra de la columna del sacrario para quien la trabajo. Ex quibus &.

Tes. Miguel Gale labrador y Juan Maynes dorador Anso havt.

Attesto no ay que salbar*

* No firmaron el acta los testigos y nadie firmó por ellos.

DOCUMENTO V

1685, 22 julio, Anso

Relación de viñura del dorado del altar mayor por José Tafalla.

A.M.A., Prot. Pedro Ralla y Romeo, ff. 152-154 vº.

Die vigesima secunda mensis julii anno Dñi M.D.C.LXXXV, in Villa de Anso

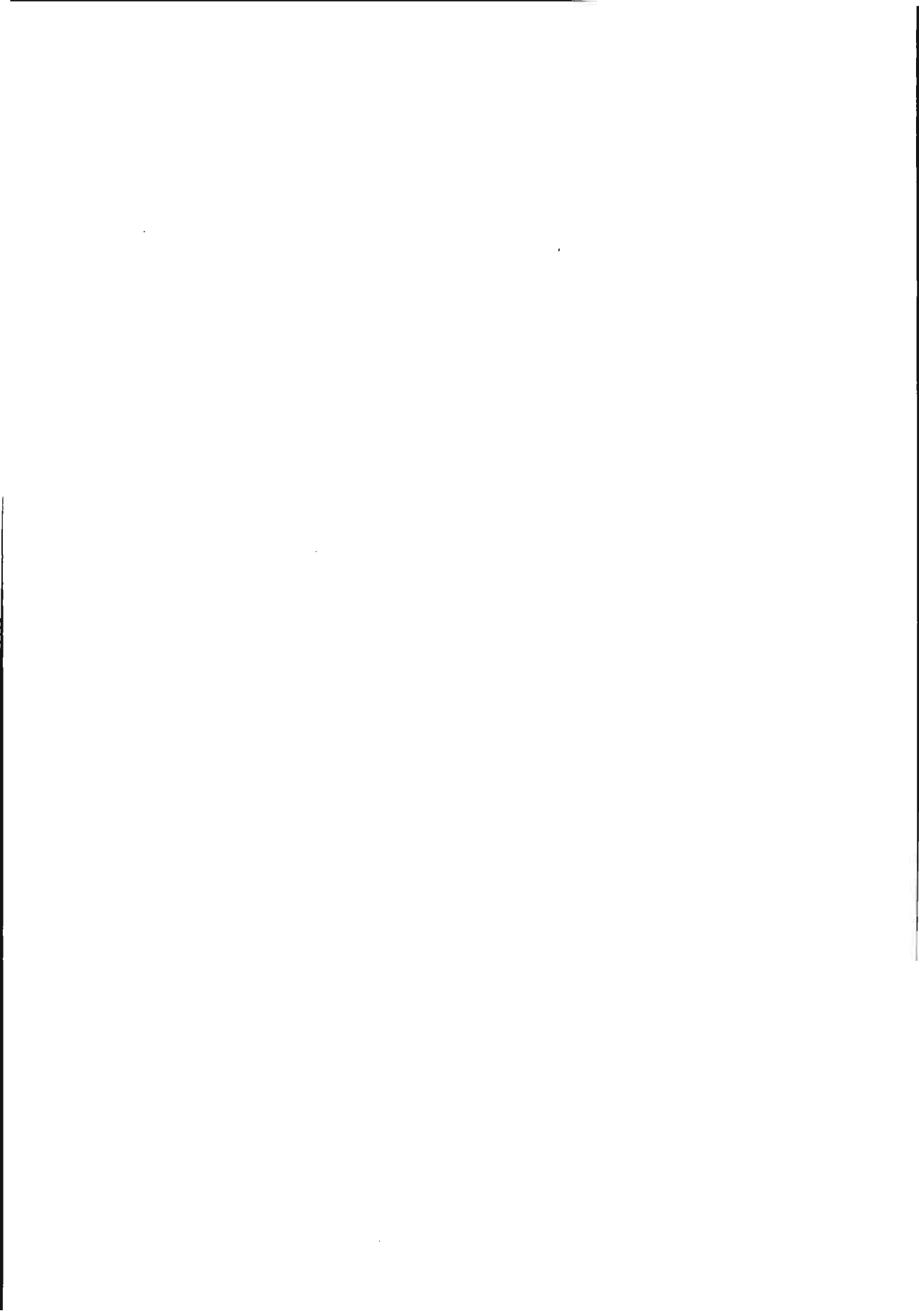
Eadem die et loco Ante la presencia de mi Pedro Ralla y Romeo, Notario Real, presentes los testigos infrascriptos, parecio y fue personalmente constituydo Josef Tafalla, maestro dorador domiciliado / en la Ciudad de Jaca, estando presentes el licenciado Juan Lopez, presvitero regente la cura de la Iglesia Parroquial de dha. Villa de Anso por ausencia del licenciado Juan Pasqual Añaños Lopez presvitero, Retor de dha. iglesia, Manuel Aznarez, labrador, primiciero de dha. iglesia parroquial, Blas Aznarez Moreno Justicia y Juez Ordinario de dha. Villa y Valle de Anso, Fabian Perez, Martin Ornat Latin, Miguel Pérez Suessa y Juan Lopez Morera, Jurados de dha. Villa, el qual dho. Josef Tafalla, maestro dorador sobredho. dixo que por parte de los dhos. regente la cura, primiciero, justicia y jurados sobredhos. y de Pedro Lafuente y Isidro Sotorres maestros doradores, havitantes en la Villa de Anso que presentes estavan, havia sido elegido y nombrado para reconozar lo que resta reconozar del retablo mayor de la iglesia parroquial, como dize de la cornissa de aquel / abajo, lo dorado y estofado en aquel, y que haviendo aceptado dha nominacion antes de haber passado a hazer dho. reconocimiento, havia prestado juramento en poder de dho. Señor Justicia de hazer buena y verdadera relacion de la conformidad que dho. retablo esta dorado, colorido y estofado y que, haviendolo visto y reconocido vajo el dho. juramento, hazia e hizo la relacion infrascripta y de la forma y manera siguiente:

Que esta bien dorado, con la perfeccion que pide el arte, y assimesmo el estofado de las ropas de los santos e istorias esta con todo arte coloridas y estofadas; y que assi mesmo lo encarnado lo dava y dio por bien encarnado aunque en la capitulacion hecha con dhos. maestros doradores, retor, primiciero y justicia y jurados de dha. villa vajo el dia diez y seis del mes de setiembre del año mil seiscientos ochenta y tres y por Pedro Juan Fuertes / Puyo notario difunto testificada, dize que aya de ser a pulimento y despues a punta de pinçel, esto se entiende quando no queda bien a pulimento y por estar bien unida y pulida la dava y dio por suficiente y que haviendo leido dha. capitulacion y hallado en ella el primero cavo q' los dhos. Pedro Lafuente y Isidro Sotorres se an obligado a dorar, colorir y estofar y encarnar dho. retablo, havia reconozido que para cumplimiento de dho. cavo y para que la obra quede segun arte se necesita se colorea y estofe el friso de talla de la cornissa, todo de una parte a otra, y lo mismo en el banco, otro friso que corresponde al de arriba; y assi mesmo se colorea y estofe los capiteles de las columnas, y tres tarjones q. estan sobre las cajas de San Pedro, San Pablo y San Juan; y aunque reconocido el bulto de San Pablo por Pedro Cheverria, maestro dorador, y executadosse su orden, dize q. por

hallarse en el cuerpo de retablo / q. a reconocido, y que justa Dios y su conciencia, tiene de decir lo q. siente y lo que el arte pide, lo dava y dio por bien trabajado, assi lo colorido como lo encarnado, excepto la barba y pelo de aquel q. se tiene de hazer algo canosso, y se le quite la randa que tiene de adorno alrededor de la ropa; y que haviendolo visto y reconocido el sagrario, havia hallado q. aquel estava y esta bien dorado, segun arte, si bien necesita se colore y estofe las tres rossas q. estan sobre las portecillas del cuerpo de arriva, y los capiteles de las colunas de dho cuerpo, y el friso de la cornissa y banco segun lo demas del retablo, y assi mesmo se coloren y estofen las quatro colunas del primer cuerpo de dho sagrario, a saber es las ubas y parras, de su color, y los capiteles como / los de arriva; y que executado todo, y concluyendo lo que falta q. es acavar de dorar la portezuela del sagrario, y hechar en la coluna del segundo cuerpo de dho sagrario un poco de oro en todo lo que la vista alcanza, coloriendo los campos de la tiara y llaves, y dando de color a los dentellones; y a los lados del retablo dar el color celeste q. dize dha capitulacion, dezia y declarava q., executandosse todo lo por su parte arriva dho, quedara la obra con toda perfeccion y lucimiento, de que se les deve dar las gracias a los dhos maestros por el cuydado q. en ello an puesto y que dha relacion hacia e hizo sobre el juramento por el prestado y en gran cargo de su alma y conciencia, y requeria y requirio, a mi dho not^o hiziese y testificasse de todo acto publico. De las quales cossas &. Ex quibus &.

T. Pedro Borres, Infanzon, domiciliado en la ciudad de Jaca y hallado en la Villa de Anso, y Pedro Juan Fuertes Puyo, estudiante, Anso havit.

Atesto q. no ay q. salbar.



4. LOS DEMÁS RETABLOS

El retablo mayor no fue el último que se construyó en la iglesia de San Pedro; en la actualidad, se conservan seis posteriores y uno reformado. Se diferencian de los primeros, con la sola excepción del del Bautista, por el hecho de que se componen de la representación única del santo de su advocación —un lienzo, en general— y por la importancia concedida al marco de madera.

A pesar de que en la visita de 1499 no se menciona el altar de San Miguel, sin embargo había uno anterior al que hoy se encuentra justo al entrar en la iglesia³². En una decoración barroca algo delirante, aparece una estatua, relativamente pequeña, y sobre todo de cabeza y busto desproporcionados, con la actitud y el atuendo un poco ridículos de tantas representaciones del siglo XVIII (un buen ejemplo de ello es el del Sagrario de la catedral de Granada). Se doró, o al menos la primicia acabó de pagar el dorado, en

³² El arcángel vencedor del demonio era uno de los santos más importantes del calendario. Recordemos el gran retablo plateresco de la catedral de Jaca. La fiesta de San Miguel, en setiembre, marcaba un hito en la vida de los pueblos de la montaña de Jaca (final de las cosechas, retorno de los rebaños procedentes de los puertos, vencimientos de censales y plazos de toda clase). El nombre de Miguel era frecuente entre los ansotanos.

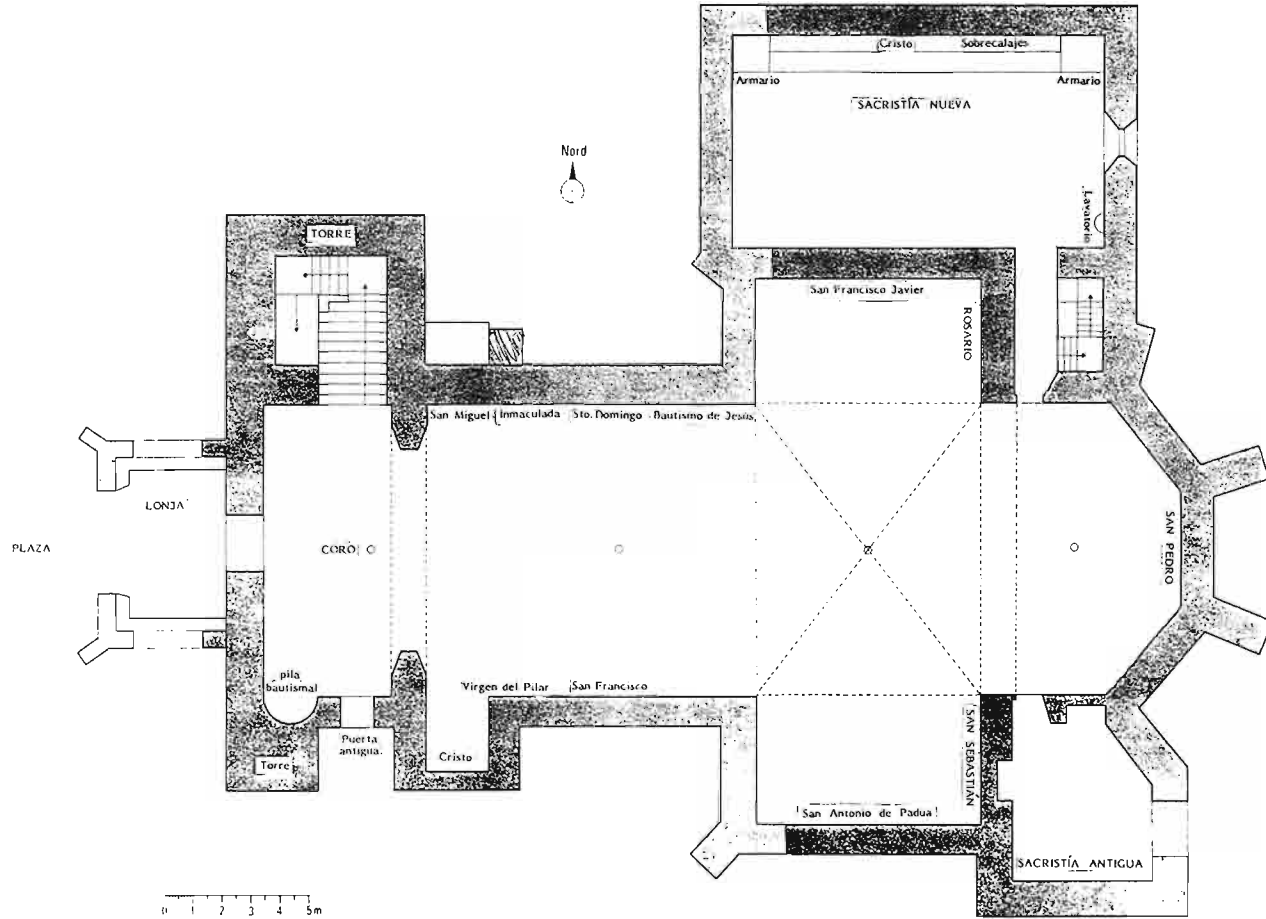


Fig. 16: Planta de la iglesia de San Pedro de Ansó con el emplazamiento de los altares.

1777, por no ser suficientes las limosnas de los fieles³³. Esta fecha puede relacionarse con el testamento de mosén Juan Aznar, que el 7 de enero de 1775 fundaba una capellanía en este mismo altar. Puede que el retablo actual se deba a su iniciativa³⁴.

El gran lienzo del retablo de San Francisco Javier se halla en muy mal estado. Sólo apuntaremos aquí que su marco, de un barroquismo mucho más moderado, presenta un curioso parentesco con el de la Virgen y el Niño de la iglesia béarnesa de Monein (a 20 Km de Olorón), que tiene un medallón con una inscripción en español y fecha de 1708.

Algo mejor se conserva el de San Antonio de Padua, de las mismas dimensiones y muy parecido al anterior, si bien su situación, bajo la ventana del crucero, casi no permite examinarlo bien (más vale así, dado el carácter almibarado del joven santo y del Niño).

Al retablo de la Purísima se ha aludido a propósito del pintor de la sacristía nueva; sólo añadiremos que la valía del cuadro se halla más en el colorido y la luminosidad que en la figura de la Virgen, muy estática y en todo alejada de la elegante esbeltez de las Virgenes de Murillo o de Alonso Cano. Lo mismo podría afirmarse de los angelotes que la rodean, con excepción del de la derecha, que presenta un espejo y anima así, de manera un poco mundana, este lienzo.

En uno de los lugares más oscuros de la iglesia se sitúa el altar de la Virgen del Pilar, que ostenta una imagen muy pequeña (35 cm) en el centro de la profusa decoración barroca de su inmenso marco (inmenso, claro está, en relación con su tamaño).

Todos estos retablos del siglo XVIII interesan más por la talla dorada de sus marcos que por su figura, central y única. Esta unicidad, que los convierte más que en retablos en altares, nos devuelve a una tradición que se remonta a la construcción del edificio y a la capilla del Cristo; con ella cerraremos esta rápida evocación de los distintos altares de San Pedro. De su construcción por el maestro Olariaga se trató en la primera parte; recordemos solamente que es la única capilla que constituye un apéndice del cuerpo

³³ A.P.A., *Libro Primicias*, f. 164.

³⁴ Archivo Diocesano Jaca, caja 63/3.

mismo de la iglesia. Encierra un gran Cristo de madera, que debe de ser, con el San Pedro del museo, la talla más antigua de Ansó. Expresa más la muerte que la pasión y el dolor, con algo indefiniblemente medieval en la cara, impresión que acentúa la sombra casi sepulcral de este recinto estrecho y totalmente ciego. En el muro del fondo, debajo del brazo izquierdo del Crucificado, todavía se adivina un personaje masculino e imberbe, San Juan (?), pintado en la misma pared, en una actitud y con un sentido de la línea que recuerda los frescos de un gótico tardío, más dibujados que pintados. A imitación de los demás altares, recibió en el siglo XVIII un marco dorado con dosel de decoración algo monótona.



Foto 56: *Capilla mayor (banco, Pedro Camarón, 1723).*

Satisfechas las necesidades del culto divino y las particulares devociones de los ansotanos, el clero se preocupó a lo largo del siglo de sus propias comodidades, contratando notables obras de carpintería. En 1723, un carpintero llamado Camarón, del que no sabemos si guarda alguna relación con uno de los autores del retablo mayor, realizó por 24 libras un triple

banco para las misas solemnes, banco adornado de sencillos rombos inscritos en triángulos, que contrastan con la decoración de llaves y tiara de la parte superior, copiada del vecino retablo³⁵.

Inmediatamente después, se llevó a cabo el atril³⁶, que también presenta un interés innegable.

A finales del decenio siguiente, los carpinteros ansotanos Antón Sarto y Juan Gurría trabajaron los calajes "antiguos"³⁷, y, a continuación, comenzó a elaborarse la sillería del coro, 15 siales, nada menos, que ocupan todo el muro occidental. Su autor fue el maestro José Guesia y su coste ascendió a 201 libras, 18 sueldos y 6 dineros³⁸. Luego, levantada la sacristía nueva, se realizarían los calajes nuevos, en el año 1785³⁹ satisfecha la comodidad del clero, la de los fieles, ya desconectada de toda preocupación estética, se manifestaría mucho más tarde con la solería de madera, la calefacción y los bancos).

Paralelamente, en el mismo período, la primicia estableció relaciones más importantes con zonas alejadas del Altoaragón y Navarra. Las estatuas, las pinturas, la plata, los libros y los tejidos ricos se compran fuera, en Zaragoza e incluso en Madrid. Salvo en el caso, evidente, del órgano o de las pinturas murales, los artistas ya no acuden a Ansó, el dinero sale del pueblo, y no solamente como antes, para ir a Jaca como pago de aceite, cera o plata. Por otra parte, se registró en el clero una clara tendencia a acumular objetos de plata, que a los pocos años, en su mayoría con la guerra de la Independencia, habían de desaparecer.

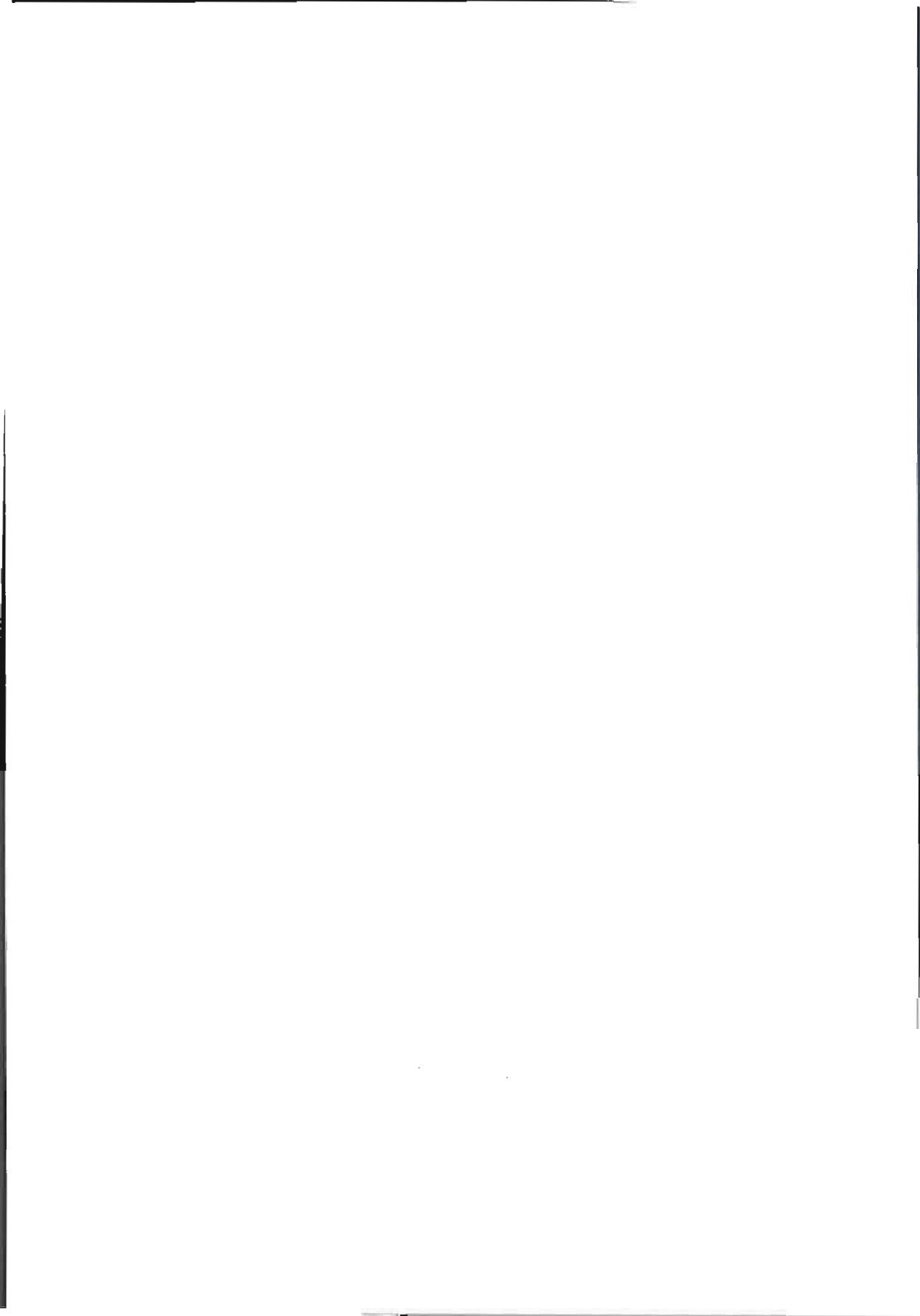
³⁵ A.P.A., *Libro de Primicias*, f. 4.

³⁶ Cfr. capítulo 2, nota 50.

³⁷ Cfr. ibídem, nota 62.

³⁸ A.P.A., *Libro de Primicias*, ff. 52-61.

³⁹ Véase capítulo 1: La sacristía nueva, y nota 70.



5. CONCLUSIÓN

Desde finales del siglo XVI y hasta entrado el siglo XIX, la iglesia de Ansó ha conservado muestras de lo que hoy denominamos obras de arte. No era tan clara esta definición en aquellos tiempos, pues, para unos, se trataba de una manera de servir al Creador; para otros, de afirmar, a través del poder de la Iglesia, su propia preponderancia y privilegios; para algunos, de intentar que perdurara en el pueblo su recuerdo y, de paso, de ganarse *in articulo mortis*, y a expensas de sus herederos, la benevolencia del Juez Supremo, y para todos, de una imagen, más o menos consciente, de la pujanza de la villa.

En los campos de la arquitectura, de la escultura, de la pintura, de la platería, de la carpintería (incluso metálica), no presenta obras maestras o de primera categoría, pero las hay excelentes; la mayoría, discretas; pocas pueden considerarse francamente flojas o de poca calidad.

Lamentamos, por último, la pérdida de casi todas las obras de arte anteriores a 1550, pero hay que recordar que, hasta una época muy reciente, el clero y los fieles asimilaban las representaciones de los santos, pintadas o en relieve, a los cuerpos de los difuntos, y las enterraban cuando les pare-

cían viejas, en mal estado o pasadas de moda –hace poco, el párroco encontró unas estatuillas dieciochescas "enterradas" en el altar mayor—. No obstante, mucho se ha salvado en Ansó de las riquezas acumuladas en casi 300 años, y la iglesia y su mobiliario constituyen un muestrario nada despreciable del arte aragonés y una de las fuentes principales para comprender la historia de uno de los pueblos más importantes del Altoaragón.



Excma. Diputación Provincial
HUESCA