

*Las pinturas murales góticas de Santa María de Iguacel (Huesca)**

M.^a Carmen LACARRA DUCAY
Universidad de Zaragoza

Santa María de Iguacel, calificada por don Manuel Gómez Moreno «de iglesia modesta pero valiosísima» ha sido recientemente revalorizada después de su última restauración que ha permitido sacar a la luz parte de la decoración pictórica de los muros de su cabecera¹.

Si el interés de esta pequeña iglesia románica de la diócesis de Jaca no ha decrecido desde que en 1928 le dedicara un artículo monográfico el profesor estadounidense A. Kingsley Porter, trabajos posteriores de investigación, emprendidos por estudiosos españoles y franceses, fueron matizando y detallando aspectos destacados de su arquitectura y decoración escultórica monumental². Las diversas opiniones de sus autores, a pesar de sus discrepancias, han concluido sin embargo, en señalar la importancia de este monumento de la segunda mitad del siglo XI al que una destacada inscripción de su portada principal proporciona la fecha de su terminación arquitectónica —1072— y los nombres de sus mecenas, —el conde Sancho Galíndez y su esposa doña Urraca— y otra menor, situada en la cara lateral donde termina la anterior inscripción, el nombre del escriba del texto —Aznar— y el posible autor de sus esculturas —Galindo Garcés— que habrían sido incorporadas al edificio algunos años después.³

La difícil situación de su emplazamiento geográfico, en una zona pirenaica de escasa habitabilidad, en el valle de la Garcipollera afectado por deshielos y frecuentes inundaciones, provocó la necesidad, a lo largo de su historia, de sucesivos arreglos y restauraciones efectuadas por

quienes no renunciaban a utilizar el edificio para lo que había sido concebido: templo y refugio de los que quisieran en aquel escondido lugar rendir culto a Santa María, bajo la advocación de Nuestra Señora de Iguacel.⁴

La última intervención que afectó sustancialmente al aspecto interior del edificio, llevaba la fecha de 1850. Entonces fue cuando se dotaría a su nave única de una falsa bóveda de cañón hecha de cañizos enyesados en sustitución de la derruida cubierta primitiva que era techumbre de madera a doble vertiente. Fue también entonces cuando se enlucieron los muros de la cabecera y nave. En la primera se dispuso en el paramento semicilíndrico un enlucido blanco con motivos de flores y guirnaldas y para la bóveda de horno motivos de estrellas doradas sobre fondo azul, a imitación de la bóveda celeste. El resto se decoró con pintura imitando trabajos de sillería que ocultaban algunos fragmentos de pintura medieval. El frente de la capilla mayor mantuvo su retablo barroco dieciochesco, de carácter popular, presidido por la venerada imagen de la Virgen con el Niño, titular de la iglesia. Imagen románica de mediados del siglo XII que junto con la reja de hierro forjado con motivos de espiral, de su misma cronología, dispuesta como separación del presbiterio, elevado dos gradas del suelo de la nave, eran los únicos vestigios de su pasada grandeza.⁵ Otra obra de época medieval de singular interés permanecía oculta para los fieles y su descubrimiento fortuito tuvo lugar al mismo tiempo que los murales góticos de su cabecera. Se trataba de un estupendo frontal, en madera, con pinturas al temple, dedicadas a narrar escenas de la vida de la Virgen María, desde su Anunciación hasta su Dormición y Asunción a los cielos. Pintura de finales del siglo XIII que había sido invertida para ser utilizada como tarima delante del altar, cuyo escondite pudo haberse propiciado al disponerse el nuevo retablo en época moderna.⁶

Las obras de restauración del edificio se llevaron a cabo en tres fases sucesivas, desde 1976 hasta 1983.⁷ Se encomendó la labor al doctor arquitecto don Antonio Almagro Gorbea, quien recientemente ha publicado la memoria de su trabajo.⁸

La existencia de pinturas murales medievales era conocida por aflorar algunos fragmentos en aquellas zonas en las que el enlucido del siglo pasado se había desprendido.⁹ En la segunda fase, en 1982, cuando se procedió a retirar el retablo que ocupaba el frente del ábside, su existencia quedó confirmada por no haberse repintado la zona de la pared que quedaba oculta con el mueble. La tarea de limpiar la decoración gótica, de eliminar lo sobrepuesto en el siglo pasado y de consolidar el soporte, se encomendó al restaurador don Liberto Anglada, de Barcelona, que la terminó con la última fase de restauración, en 1983.¹⁰ En oc-

tubre de 1990 (días 10 y 12), la prensa española en su sección cultural daba amplia información de una nueva campaña de restauración de los murales de Iguacel a los que su excesiva humedad ambiente había llevado a una situación de grave deterioro. Una rápida intervención del propio Liberto Anglada salvaba para la posteridad el ejemplo más destacado de pintura mural gótica de esta zona del Alto Aragón.¹¹

El conjunto de lo conservado corresponde a dos épocas distintas: una, la más antigua, perteneciente al segundo cuarto del siglo xv en la que se incluiría, además de la cabecera completa, gran parte de los muros de la nave.¹² Otra etapa bastante posterior habría tenido como fin el reconstruir dos figuras de la zona central baja del ábside, que habría sido necesario rehacer por estar parcial o totalmente destruidas, debido a los efectos del humo de las velas en el altar o por el contacto directo con los fieles.

La decoración de la capilla mayor se planteó a modo de gran retablo mural en el que sus escenas se organizaban por elementos superpuestos enlazados por fingida mazonería, a imitación de los retablos pintados sobre tabla de los que tan abundante número de ejemplos subsisten aún en Aragón. Para ello hubo que cerrar los tres ventanales de iluminación, abiertos en la parte alta del muro absidial, y dotar de una buena capa preparatoria la superficie de los muros, hechos en sillar¹³. La imposta que divide en dos zonas de igual altura el paramento semicircular de la cabecera, sirvió de separación para la pintura, situándose en la zona inferior, empezando por abajo, un supuesto zócalo ornamental, hoy desaparecido, y el banco, mientras que por encima de la imposta se ubicaron las escenas del cuerpo del retablo y de su coronamiento que concluía con una nueva imposta que señalaba el arranque de la bóveda.

En el banco se dispusieron los doce apóstoles, en actitud procesional hacia el centro del ábside. Son figuras de notable tamaño, con nimbo en el que se escribió su nombre para su más fácil identificación, que se completaba con su personal atributo del que eran portadores. El fondo imitando brocado y unas finas arquitecturas pintadas en dorado, reforzaban su similitud con pinturas de retablo. Desde el lado del evangelio (la zona más perjudicada en cuanto a su conservación) estaría primero San Pedro, para formar pareja con la figura de San Pablo situada en el extremo opuesto; luego tal vez San Juan Evangelista, que no se encuentra entre los conservados, para continuar con San Mateo (incompleto) seguido de San Matías, dos apóstoles desaparecidos (¿San Andrés?, ¿San Simón?) que fueron sorprendentemente sustituidos, como ya se ha dicho, por las figuras de dos santos de posible devoción local: Santo Domingo de Guzmán (al que un poco ilustrado artífice dio

los atributos de San Pedro Mártir de Verona) y de Santa Apolonia, santa muy popular en Aragón como abogada contra el dolor de muelas y demás males de la dentadura. Esta sustitución, que no incluyó la reconstrucción del enmarque gótico presente en las demás figuras, tuvo que haberse realizado con anterioridad a la colocación del retablo barroco tardío que las ocultaba. Seguidamente se localizan San Felipe, Santo Tomás, Santiago el Menor, San Bartolomé, Santiago el Mayor, con sombrero y bastón de peregrino y San Pablo, el último de la serie.

Encima de la imposta se pintaron cinco escenas de la Vida de la Virgen, titular del templo. Se aprovechó para su ubicación la peculiar disposición de esta zona de la cabecera, a base de cinco arcadas de medio punto sobre capiteles tallados y columnas adosadas al muro de las que tres, alternativamente, habían cobijado en origen las tres ventanas de iluminación. Ellas constituían el cuerpo principal del supuesto retablo que en origen estarían acompañadas por la policromía de que se revisitaron capiteles y fustes de las columnas de separación. La primera, correspondiente al lado del evangelio, ha desaparecido; estaría dedicada a narrar un pasaje de la Infancia de Nuestra Señora, tal vez su Nacimiento o su Presentación en el Templo, aunque no se descarta que se eligieran sus Esponsales con el patriarca San José. Seguidamente, y siempre de izquierda a derecha en el sentido del observador, se halla representada la Anunciación a María del arcángel San Gabriel. Se reconoce la esbelta figura del mensajero celeste portador de una filacteria que dice «AVE MARIA GRACIA PLENA», el jarrón con tres varas de azucenas y la paloma del Espíritu Santo. La Virgen, sorprendida mientras leía, está parcialmente borrada. Bajo el arco que hace el número tres y coincide con el centro del ábside, se encuentra la figura de la Virgen con el Niño sentada en un suelo florido. Al fondo del jardín hay sendos angelitos que sostienen un paño bordado a modo de cortina. La escena correspondiente a la cuarta arcada tiene como tema el Nacimiento de Cristo: Jesús reposa en el pesebre con el torso desnudo. San José y la Virgen lo adoran de rodillas y el buey y la mula, en último plano, velan su descanso. La escena quinta y última corresponde a la Epifanía o Adoración de los Reyes. La Virgen, El Niño y San José reciben el homenaje y ofrendas de los reyes visitantes que se presentan ataviados elegantemente según la moda de la época. A destacar el hecho de que el bastón que tiene San José en su mano izquierda lleva colgando dos calabazas y una cantimplora, como anuncio del inminente viaje a Egipto para huir de la persecución proclamada por Herodes.

En los muros extremos de la cabecera hubo también decoración pintada conservándose bien la del lado de la epístola. Se eligió como tema el del arcángel San Miguel alanceando al demonio en forma de dragón

que yace vencido a sus pies. El santo luce armadura y manto de los soldados cuatrocentistas y se defiende con un escudo en el que hay pintada una cruz. Encima de los arcos ya descritos, en el espacio libre hasta la imposta que señala el arranque de la bóveda de horno, se representa un tema usual en los coronamientos de los retablos: la escena del Calvario, con la figura de Cristo sujeto a la cruz con tres clavos, a la que flanquean las dolientes figuras de María y Juan evangelista. En los extremos se encontraban grupos de ángeles mancebos portadores de las armas de Cristo, símbolo de su Pasión. De ellos, quedan aun restos en el lado de la epístola. Se desconoce cuál pudo ser la iconografía elegida para ocupar la bóveda de la capilla mayor así como la de los muros laterales de la nave.

Las pinturas corresponden al segundo cuarto del siglo xv y presentan las características formales de la tendencia «Internacional», tal como se representaba estilísticamente en Aragón durante dicho tiempo. La técnica empleada fue la del temple, aplicada sobre un revoque a base de entramado de cal y arena, lo que proporcionaba un apoyo duradero a la obra¹⁴. Los colores utilizados fueron el rojo, el azul, el blanco y el negro, junto con el castaño y el verde en menor medida. El oro se usó para los nimbos y para perfilar los enmarques de fingida mazonería que separaban las composiciones. Los contornos se llevaron a cabo con trazo oscuro y en el canon de las figuras primaba la verticalidad dando como resultado unos modelos de notable elegancia formal.

Las noticias referentes a la historia de Santa María de Iguacel son escasas a partir del siglo xiv. Con anterioridad, se sabe que sus propietarios, el conde Sancho Galíndez y su esposa doña Urraca, la legaron en su testamento de 1080 al monasterio de San Juan de la Peña, cuyos monjes la convirtieron en priorato dependiente de esta abadía benedictina¹⁵, lo que se mantuvo hasta comienzos del siglo xiii. En 1203 el rey Pedro II de Aragón, deseoso de establecer en su reino una abadía cisterciense femenina, adquiría de los monjes de San Juan de la Peña el monasterio de Santa María de Iguacel, a cambio de dar en compensación el monasterio de San Juan de Matidero con sus pertenencias¹⁶. A Iguacel acudieron monjas del monasterio bernardo de Morimond (Haute-Marne), bajo la autoridad del propio abad, don Enrique. El rey Pedro II otorgó a la nueva fundación, entre otros bienes, el heredamiento de Cambrón, junto a Sádaba, en la provincia de Zaragoza¹⁷. En Iguacel las monjas no permanecieron mucho tiempo. Así, en 1213, motivadas por los rigores del clima invernal y la soledad del lugar, decidieron trasladarse a tierras más meridionales y mejor comunicadas, fijando su nueva residencia en Cambrón para pasar a ser tuteladas por otra comunidad masculina, la del monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza)¹⁸.

Desde 1245 Iguacel aparece como iglesia propia de San Juan de la Peña uniendo su biografía de nuevo a la del cenobio pinatense¹⁹.

Escasean los nombres de pintores en tierras jacetanas para la primera mitad del siglo xv. Alguna obra firmada en zonas más meridionales, como el retablo de la Coronación de la Virgen de la catedral de Huesca, firmado por Pedro Zuera, del que se tiene documentación entre 1430 y 1469, o noticias referentes a la actividad artística de otros, como Pascual Ortoneda localizado en Huesca entre 1423 y 1428.²⁰

Más abundantes son los datos que guardan los archivos aragoneses correspondientes a la segunda mitad del siglo xv, de pintores residentes en Huesca y Zaragoza, con colaboraciones esporádicas en la decoración de altares y capillas de la Jacetania. Así sucede con Juan de la Abadía, el viejo, autor del retablo Mayor de la Seo de Jaca, no conservado, y con los Vallés, Miguel y sus hijos Miguel y Bartolomé, quienes entre 1480 y 1492, pintaron retablos para las localidades de Hecho, Jaca y Santa Cristina de Somport.²¹

Por el momento, y mientras nos falten datos alusivos al posible autor de esta decoración de Santa María de Iguacel, solo cabe reconocer en él a un singular artista que llevó, a este alejado rincón del Pirineo de Huesca un poco del espíritu gótico cuatrocentista. Su trabajo testimonia una continuidad en la actividad artística del valle de la Garcipollera, desde el siglo xi al siglo xv, y un intento, por parte de sus desconocidos mecenas, en seguir manteniendo la llama que alumbraron sus antepasados en este recóndito lugar: cuando se iniciaba su apertura a Europa y la recepción de los primeros peregrinos que a través de los montes de Aspe y del difícil paso del Somport (*Summo-Portu*), se adentraban por el valle del río Aragón en busca de una segura senda que los condujera hasta Puente la Reina de Navarra y allí, unidos a los que habían cruzado los Pirineos occidentales por Roncesvalles, se encaminaban hasta Santiago de Galicia.²²

No hay duda de que la remota existencia del antiguo monasterio de Santa María de Iguacel sería un incentivo para salirse breves pasos de la ruta, a la altura de Castiello de Jaca, y acudir a venerar la imagen románica de su titular. Y de que quienes lo hicieran, después de 1440, aproximadamente, se verían gratamente sorprendidos por las bellas pinturas que alegraban su cabecera con escenas de la Vida de la Virgen. Escenas que se completan con la Crucifixión de su coronamiento, alusiva al milagro de la Redención, mientras que en su zona inferior, el grupo de los doce apóstoles permitía reconocer entre ellos a Santiago el Mayor como peregrino, y en su dulce fisonomía un mensaje de esperanza para llegar con bien hasta la tumba del apóstol.

NOTAS

* Después de haberse entregado este artículo se ha editado por el Gobierno de Aragón y la Diputación de Huesca el Catálogo de la exposición *Signos, arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, celebrada en Huesca y Jaca del 26 de junio al 26 de septiembre de 1993, de la que fueron comisarias las doctoras M.^a Carmen Lacarra Ducay y Carmen Monte García. En el texto catalográfico se estudian la arquitectura, escultura y pintura de Santa María de Iguacel.

¹ M. GOMEZ MORENO: *El arte románico español, esquema de un libro*. Madrid, 1934. p. 77.

La iglesia de Santa María de Iguacel fue declarada «Bien de interés cultural» por Real Decreto 731/1990, publicado en el B.O.E. de 13 de junio de 1990.

² A. KINGSLEY PORTER: «Iguacel and more Romanesque Art of Aragón», *The Burlington Magazine*, I, 1928, pp. 115-127. Traducido al español por M. Africa IBARRA: «La Iglesia de Nuestra Señora de Iguacel», *Rev Universidad*, VI, Zaragoza, 1929, pp. 145-173.

G. GAILLARD: *Les debuts de la sculpture romane espagnole, León, Jaca, Compostelle*, París, 1938, pp. 121-124.

R. del ARCO Y GARAY: *Catálogo monumental de España, Huesca*, Madrid, 1942, A. CANELLAS LOPEZ y A. SAN VICENTE PINO: *Aragón Roman*, Zodiaque, La nuit des temps, 1971, pp. 165-189.

A. DURAN GUDIOL: *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, Sabiñánigo, 1973, pp. 205-208.

M. DURLIAT: *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*, CEHAG, 1990, pp. 250-258.

³ «Esta es la puerta del Señor por donde entran los fieles a la casa del Señor, que es iglesia consagrada a Santa María, construída por orden del conde Sancho, juntamente con su esposa llamada Urraca. Se terminó en la era 1110 (año 1072), reinando el rey Sancho Ramírez en Aragón, quien donó en bien de su alma a la honor de Santa María la villa llamada de Larrosa, para que le conceda el Señor el descanso eterno, amen».

«El grabador de estas letras se llama Acena; es llamado Galindo Garcés el maestro de estas esculturas». En: A. DURAN GUDIOL: «Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca», en: *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII, 1967, pp. 32-34.

⁴ El lugar se llamó antiguamente «Iguazar» o «Ibozar» y el valle en el que se asienta, llamado de «La Garcipollera» es una deformación del topónimo medieval «Vallis Cepollaria», es decir, «Valle de las cebollas».

⁵ Para entender el aspecto que ofrecía Iguacel hasta hace pocos años en que se llevaron a cabo obras de restauración que le dieron el carácter original, perdido, véanse las reproducciones fotográficas en los estudios de A. CANELLAS LOPEZ, A. SAN VICENTE (1971) y A. DURAN GUDIOL (1973). Para la imagen: R. DEL ARCO Y GARAY (1942), y también: W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART: *Pintura e imaginaria románicas*, *Ars Hispaniae* VI, (2.^a ed.) 1980, p. 317-318. Uno y otros coinciden en rechazar para ella la cronología temprana (2.^a mitad del XI) que le asignaba PORTER, creyéndola, más bien, del siglo XII, en fecha no muy lejana del segundo tercio de dicha centuria. Para la reja: A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, obra citada, p. 188, fig. 49.

⁶ «Estaba vuelto al revés sirviendo de tarima del altar que lo tuvo en sus años de gloria como frontal. Había pasado desapercibido por el número de peregrinos que lo pisaron al visitar este solitario monumento, atraídos por sus capiteles tallados hacia 1072 por Galindo Garcés que los firmó. La resistencia física de esta bella tabla es otra prueba de la honradez profesional del hipotético taller jaqués» En: W. W. S. COOK

y J. GUDIOL RICART: *Arte e imaginería románicas*, (2.^a ed. 1980), pp. 165-166, figs. 192-193.

⁷ En 1975 cuando, a instancias de D. León Buil, entonces Consejero Provincial de Bellas Artes de la Comunidad Aragonesa, se encargó la redacción de un primer proyecto de restauración al arquitecto doctor don Antonio Almagro Gorbea, su situación «era entonces preocupante». Según este arquitecto, «en nuestra primera visita al monumento, no pudimos llegar siquiera con el coche más que a un kilómetro, aproximadamente, del lugar. La iglesia estaba rodeada de zarzas y vegetación, enterrada en más de un metro por el lado norte y oeste, y con el arroyo a un nivel amenazante por la posibilidad de seguir enterrando la iglesia con sus aluviones».

⁸ A. ALMAGRO GORBEA: «Restauraciones en el románico oscense: La iglesia de Santa María de Iguacel», en: *Revista Artigrama*, núms. 6-7, 1988-1989, pp. 49-79.

⁹ Lo que ya advirtiera don A. DURAN GUDIOL en su estudio de 1973, en el que llegó a reproducir (figura 167) un aspecto parcial de uno de los doce apóstoles que era visible a través del enlucido moderno.

¹⁰ En palabras del propio señor Anglada su intervención tuvo lugar en la parte alta y baja del ábside. «Las pinturas se encontraban con peligro de que se desprendieran fragmentos del muro, debido a las aguas recibidas. Esto fue causa de que estuviesen en parte ahuecadas. Su trabajo se desarrolló en varias fases sucesivas: Primero, limpieza general de las pinturas. Segundo, consolidación e inyección en las zonas desprendidas del revoque al muro, mediante pernos y resinas apoxis. Tercero, revoque de fragmentos perdidos. Cuarto, fijación y protección anti-humedad. Quinto, segunda fijación para reavivar los colores de origen. Sexto, Restauración en las zonas que lo requería. La técnica utilizada fue la de temple de caseinato». (Información proporcionada por don Liberto Anglada, con fecha de 3 de julio de 1992, a quien agradezco su colaboración).

¹¹ Así, el periódico *ABC* de Madrid, titulaba su información, publicada el viernes día 12 de octubre de 1990, «Las pinturas góticas de Santa María de Iguacel están siendo restauradas. Las filtraciones de agua amenazaban su conservación». (p. 48). Y el *Heraldo de Aragón*, de Zaragoza, con fecha de 15 de octubre de 1990: «Restauración de los murales de Iguacel». (pág. 33)

¹² Así, lo pudo advertir el restaurador del edificio, don Antonio Almagro Gorbea, quien lo reprodujo por escrito en la memoria de su restauración publicada en 1989-1990. (*Revista Artigrama*, núms. 6-7) «En alguna zona de la nave apareció algún otro vestigio de pintura, al parecer coetáneo, pero que no pudo acabarse de restaurar. En el resto, el enlucido del siglo pasado estaba aplicado directamente sobre la mampostería por haberse perdido la pintura anterior. Es prácticamente seguro que toda la iglesia estuvo recubierta en su interior por decoración pictórica». (pág. 62)

¹³ La iglesia no resultaba oscura, a pesar de la inutilización de las tres ventanas de la cabecera, pues la luz era recibida a través de la ventana situada en la fachada de poniente, encima del tejazo de la portada de poniente y por las otras dos ventanas abiertas en la fachada sur.

¹⁴ En palabras de Liberto Anglada al Diario *ABC* del viernes día 12 de octubre de 1990.

¹⁵ «Durante el siglo XI y XII el priorato funcionó como cualquier otro. Recibió donaciones, compraría quizás algunos bienes, se atenderían las iglesias que dependerían de él, y con seguridad, se explotaron sus bienes con el sistema de treudos», en: A. I. LAPEÑA PAUL: *El Monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media* (Desde sus orígenes hasta 1410), Zaragoza, C.A.J., 1989, «El priorato de Santa María de Iguacel», pp. 300-301.

¹⁶ A. CANELLAS LOPEZ: «El Monasterio cisterciense zaragozano de Santa Lucía la Real», I. «Iguacel, antepasado de Santa Lucía la Real», en: *El Cister, ordenes religiosos zaragozanos*, Zaragoza, I. F. C., 1987, pp. 59-63.

¹⁷ I. MARTINEZ BUENAGA: «El monasterio cisterciense femenino de Cambrón», en: *El Cister, ordenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, I. F. C. 1973, pp. 183-188.

¹⁸ Las monjas permanecieron en Cambrón hasta 1588, a excepción de una breve estancia de las religiosas en el convento de Santa María de Fuera de Huesca, entre 1454 y 1473. Después de esa fecha se establecieron definitivamente en el monasterio de Santa Lucía la Real de Zaragoza.

¹⁹ A. DURAN GUDIOL (1973, p. 193)

²⁰ Sobre Pedro Zuera y su retablo de la Coronación de la Virgen, véase M. C. LACARRA DUCAY y C. MORTE GARCÍA: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, pp. 78-80. Sobre el pintor Pascual Ortoneda, M. C. LACARRA: «Pascual Ortoneda pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», en *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar*, XXX, 1987, pp. 19-28.

²¹ Sobre Juan de la Abadía, el Viejo, (doc. 1469-1498), véase: «Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo en el Museo Diocesano de Huesca», en: *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar*, XI-XII, 1 983, pp. 28-54. Sobre los pintores de origen castellano apellidados Vallés, véase: M. C. LACARRA DUCAY: «Una familia de pintores zaragozanos activos en la diócesis de Jaca: Los Vallés (1457-1499)», en: *Revista Artigrama*, núm. 3, 1986, pp. 35-48.

²² J. M.^a LACARRA Y DE MIGUEL: «Los Caminos de Compostela, Desde los puertos de Aspe a Puente la Reina», en: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, Tomo II, Parte cuarta.



Fig. 1.—*Santa María de Yguacel.*



Fig. 2.—*Santa María de Yguacel. (San Bartolomé, Santiago el Mayor y San Pablo).*



Fig. 3.—*Santa María de Yguacel.*
(*Adoración de los Reyes*).



Fig. 4.—*Santa María de Yguacel.*
(*San Miguel Arcángel*).