

EL MAESTRO GUILLERMO INGLÉS Y LA ESCULTURA GÓTICA EN HUESCA

Samuel GARCÍA LASHERAS*

RESUMEN.— La relación con Guillermo Inglés, autor de la portada occidental de la catedral oscense, de las imágenes de Santa Águeda y Nuestra Señora del Monte conservadas en la ermita de las Mártires de la ciudad de Huesca, nos permite profundizar en el conocimiento de la personalidad artística de ese maestro e insistir en la notable influencia que ejerció en la escultura gótica hispánica. Además, el estudio de esas imágenes corrobora la importancia de la capital altoaragonesa durante el segundo cuarto del siglo XIV como un atractivo centro artístico en el que destacó la actividad de talleres escultóricos, enriquecida por la presencia de maestros foráneos de diversa procedencia.

PALABRAS CLAVE.— Escultura gótica. Imaginería mariana. Guillermo Inglés. Huesca. Pamplona.

ABSTRACT.— The relationship with Guillermo Inglés, author of the western cover of the Huesca cathedral, of the images of Santa Águeda and of Nuestra Señora del Monte conserved in the hermitage of the Mártires of the city of Huesca, allows us to deepen our knowledge of the artistic personality of this master and insist on the remarkable influence he exerted in Hispanic Gothic sculpture. In addition, the study of those images corroborates the importance of the capital of the Alto Aragón during the second quarter of the 14th century as an attractive artistic centre, with the noteworthy activity of sculptors' workshops, enriched by the presence of foreign masters of diverse provenance.

* Doctor en Historia del Arte. samuelgarcialasheras@hotmail.es

El estudio de la escultura del siglo XIV en Aragón entraña una gran dificultad debido a las escasas obras que han llegado hasta nuestros días, al deterioro y las alteraciones que han sufrido en su mayoría y a la descontextualización de muchas de ellas. A ello se suma la brevedad de las pocas noticias halladas en la documentación de aquella época que hacen referencia a esta actividad artística y nos proporcionan información directa acerca de sus promotores y sus artífices, así como de su cronología. El principal conjunto de este periodo, la puerta de la fachada occidental de la catedral de Huesca, es representativo de esta problemática. A su mal estado de conservación, que impide analizar con el detalle deseado los aspectos estilísticos de sus elementos, se añaden las incógnitas en torno a la identidad de quienes idearon la obra y llevaron a cabo su realización, cuestiones a las que no se puede ofrecer una respuesta plenamente satisfactoria. Así, a pesar de que casi hay unanimidad a la hora de atribuir las mejores piezas del conjunto a Guillermo Inglés, maestro de obras de la seo oscense documentado en 1338,¹ y situar la datación del monumento alrededor de esa fecha, resulta complejo definir la personalidad profesional de este personaje y surgen cuestiones en torno a su papel como responsable de los trabajos arquitectónicos de la catedral y a su identificación con el autor de las mejores esculturas de la portada.

La importancia de la puerta de la catedral de Huesca en el panorama del gótico hispánico ha quedado reflejada en varios trabajos publicados a partir de mediados del siglo pasado en los que se destacan su solución arquitectónica y su conjunto escultórico como ejemplos de la introducción del estilo gótico francés trecentista en los territorios de la península.² En esta línea, en los estudios dedicados al arte medieval en Navarra se ha prestado una especial atención a Guillermo Inglés, al que se ha señalado como autor de algunas obras que se encuentran fundamentalmente en el claustro de la catedral de Pamplona, cuya cronología es anterior a la presencia del maestro en la capital altoaragonesa.³ También se ha subrayado su relevancia en la transmisión de modelos iconográficos, especialmente en la imaginería mariana, ya que se puede rastrear su influencia en un grupo de imágenes de la Virgen con el Niño localizadas en una extensa

¹ Durán (1956).

² Duran y Ainaud (1956: 275-276, fig. 269); Uranga e Íñiguez (1973: 9-10, fig. 1); Borrás (1986: 173-174); Azcárate (1990: 213 y 225); Janke (1993); Martínez Álava (1994); Fernández-Ladreda (2001: 18-21, y 2015); Criado (e. p.).

³ Uranga e Íñiguez (1973); Azcárate (1990); Martínez Álava (1994); Fernández-Ladreda (2001 y 2015).

área que desborda los límites de los ámbitos navarro y aragonés, pues abarca desde Vitoria hasta Barcelona.⁴

El estudio de las esculturas de santa Águeda y Nuestra Señora del Monte conservadas en la ermita de las Mártires de Huesca, a las que tan solo se ha dedicado una breve



*Santa Águeda y Nuestra Señora del Monte. Ermita de las Mártires.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

⁴ Además de las menciones de esculturas de la Virgen con el Niño que encontramos en las referencias anteriores, los siguientes trabajos se centran en el estudio de la imaginería mariana: Lacarra (1990); Bracons (1991); Español (1993: 103); Manote (1997); Naval (1999); Crispí (2001: 271-286).

reseña,⁵ nos permite relacionarlas de forma más o menos directa con el maestro de la portada de la seo oscense. De este modo, en primer lugar se reafirma la notable huella de Guillermo Inglés en el panorama artístico peninsular, y especialmente en Aragón, en concreto en el campo de la escultura del segundo cuarto del siglo XIV, y en segundo lugar se corrobora la intensidad de la actividad escultórica desarrollada durante ese periodo en la capital altoaragonesa.

Conocemos los nombres de tres maestros de la catedral de Huesca activos en la primera mitad del XIV. El primero de ellos es un tal Pedro Sánchez, que aparece citado como maestro de obras de la seo oscense en 1304, cuando se hallaba visurando la reconstrucción de la torre de Luesia (Zaragoza) en su condición de maestro de obras de castillos de la frontera, cargo cuyo nombramiento dependía del propio monarca.⁶ El segundo es Juan Doncells, mencionado en 1328 como “picador et maestre mayor de la obra de la iglesia mayor de la Sie d’Osca”.⁷ El tercero, documentado en 1338, es Guillermo Inglés, quien recibió de la prepositura de Huesca ciertas cantidades de dinero que se le adeudaban en virtud de su cargo de “magister fabrice sedis Osce” o “maestro maior de la obra de la Sie d’Uesca”.⁸ La brevedad de las referencias a estos personajes nos impide saber cuál fue el cometido de cada uno en la catedral. A excepción del primero, al que se localiza realizando unas obras en Luesia y se reconoce como maestro de castillos, nada más sabemos de ellos ni de su actividad profesional ni de su presencia en otro lugar además de en Huesca.

Guillermo Inglés es el maestro de obras que mayor atención ha recibido en los estudios dedicados de manera más o menos extensa al periodo medieval de la catedral de Huesca. Ello se debe, en primer lugar, a que la fecha en que aparece documentado es compatible con el estilo de la portada occidental. Así, inmediatamente se identificó

⁵ Naval y Naval (1980: 180).

⁶ Escribano (1999: 62, n. 122).

⁷ Garcés (2014).

⁸ Durán (1956): “1338, 30 septiembre // Noverint universi Quod ego Guillelmus Ingles magister fabrice sedis Osce confiteor et recognosco me habuisse et recepisse (*de los administradores de la Prepositura*) sexaginta solidos denariorum iaccensium in solutionem trium kaficiorum tritici ratione portionis seu prebende michi debite in dicta prepositura oscense (*A. C. H., sign. Extrav.*)”; “1338, 14 de noviembre // Sea manifiesta cosa a todos como yo maestre Gyllem Inglés maestro maior de la obra de la Sie d’Uesca otorgo que recebié quaranta et hueyto sólidos jaccenses por raçon de dos kafices de trigo que me diestes de aquel trigo que la dicta prebostría me a a dar d’est present anno (*A. C. H., sign. Extrav.*)”.

como autor tanto de la arquitectura como de, al menos, buena parte de las esculturas. Del mismo modo, al advertirse notables paralelismos entre el monumento oscense y varias obras del claustro de la catedral de Pamplona, entre las que destacan las puertas del Amparo, del Arcedianato y del Refectorio, se ha señalado a Guillermo Inglés como el maestro bajo cuya dirección se desarrollaron algunos de esos trabajos, en un periodo que abarca aproximadamente entre 1320 y 1338, es decir, antes de su presencia en Huesca, lo que ha permitido definir en gran medida las características de su estilo tanto en el terreno de la arquitectura como en el de la escultura.

En segundo lugar, el nombre del maestro ofrece una pista fundamental tanto para indagar en su origen como para buscar los precedentes de sus realizaciones en territorio hispánico. Martínez Álava, al investigar los antecedentes de los conjuntos en los que pudo intervenir Guillermo Inglés, ha apuntado que el dosel que corona la imagen del tímpano de la portada de la seo oscense puede ser una simplificación de la cabecera de la catedral de Wells (1310-1315) y que, por lo tanto, su artífice representó una estructura que existía realmente y que sin duda conocería. El mismo investigador señala los contactos estilísticos con la escultura gótica francesa, en especial con la portada de la fachada septentrional del crucero de la catedral de San Andrés de Burdeos (1310-1320), e incluso indica que, si no participó en su ejecución, lo conocía directamente.⁹

El hecho de que la única documentación conocida se refiera a Guillermo Inglés como maestro de obras ha llevado a plantear una cuestión en torno a su actividad profesional: si solo hay que identificarlo como arquitecto o si también desarrolló de forma paralela el oficio de escultor. Martínez Álava apunta la posibilidad de que estemos ante un solo maestro, conocedor de la escultura bordelesa, que realizó el tímpano de Huesca y varias obras en el claustro de la catedral de Pamplona y al que se puede identificar como Guillermo Inglés, único maestro citado en la documentación. Teniendo en cuenta que no es necesario hacer coincidir a este con el autor de parte de las esculturas de la portada de la catedral, no descarta que pueda tratarse de dos personajes, uno de los cuales sería el maestro de obras, llamado Guillermo, y el otro el escultor que realizó el tímpano, quien además sería el artífice de las obras de Pamplona. Sin embargo, advierte que, ante las evidentes dificultades económicas que atravesó el cabildo oscense para financiar las obras de la seo,¹⁰

⁹ Martínez Álava (1994: 325).

¹⁰ Durán (1991: 72).

la duplicidad de cargos en la realización de la portada sería una carga innecesaria a los gastos. Además, si aceptamos que quien esculpió el tímpano conocía la catedral de Wells —ya que reprodujo la arquitectura de su cabecera en el dosel— y tenía presentes los modelos escultóricos de Burdeos —por aquel entonces territorio de la Corona inglesa—, es evidente que sería alguien de origen inglés. Por ello, cree que Guillermo Inglés, maestro de obras de la catedral oscense, es el autor, al menos, del tímpano de la portada y de las obras de Pamplona.¹¹

De forma resumida, podemos reconstruir el hipotético periplo del maestro antes de llegar a Huesca.¹² Iniciaría su carrera en Inglaterra, donde conocería la catedral de Wells. Su formación se completaría en territorio continental. Fernández-Ladreda, en su estudio más reciente dedicado al conjunto monumental del claustro de la catedral de Pamplona, ha localizado los precedentes de alguna de las estructuras atribuidas a Guillermo Inglés en las portadas de los Libreros (1281-1300) y de la Calenda (1310-1335) de la catedral de Nuestra Señora de Ruan y en la portada norte del transepto de la catedral de Burdeos (1310-1320).¹³ Al cruzar los Pirineos, ya en la plenitud de su carrera, se reclamaría su presencia en la catedral pamplonesa, donde a partir de 1320 dirigiría los trabajos en las pandas norte y oeste, en el tramo inicial de la sur y en la bóveda y el coronamiento exterior de la sala capitular, conocida como *capilla Barbazana*. También sería el autor principal de la arquitectura de las puertas del Amparo, del Arcedianato y del Refectorio.

En cuanto a su actividad escultórica en la catedral pamplonesa, se le atribuyen, con la colaboración de un taller, buena parte de las puertas citadas, las claves de los tramos del claustro anteriores a las puertas del Arcedianato y del Refectorio, las ménsulas de la capilla Barbazana y la Virgen con el Niño que preside esta sala. Del mismo modo, se ha advertido su fuerte influencia en la llamada *puerta Preciosa*, si bien su estilo es más evolucionado. También se le atribuyen las esculturas de san Saturnino y Santiago que se conservan en la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona.

¹¹ Martínez Álava (1994: 325).

¹² No es mi intención en este trabajo realizar un recorrido exhaustivo por la trayectoria del maestro antes de llegar a Huesca, en la que destacan las obras realizadas en el claustro de la catedral de Pamplona. Para conocer la evolución de los conjuntos que se le atribuyen en dicho lugar y obtener una completa información, consultar el trabajo de Fernández-Ladreda (2015).

¹³ *Ibidem*, p. 192.

Bajo su dirección como maestro de obras de la catedral de Huesca se trabajó en la fachada occidental y se levantó la portada monumental. También intervendría en el conjunto escultórico, si bien en su ejecución se advierten varias manos, lo que se explica por la participación de diferentes miembros de un amplio taller, aunque no hay que descartar que la obra la concluyera otro taller en fechas posteriores. A Guillermo Inglés cabe atribuirle las mejores piezas, es decir, las localizadas en el tímpano, entre las que destaca la Virgen con el Niño que preside la portada. Igualmente, realizaría el grandioso dosel que la corona, dando muestras de su gran habilidad en el diseño de las trazas arquitectónicas.

La huella del maestro de la portada oscense en la escultura gótica hispánica se puede seguir en un conjunto de imágenes de la Virgen con el Niño.¹⁴ Desgraciadamente, no se conserva documentación referente a ellas y en su mayoría están descontextualizadas de sus emplazamientos primitivos. A pesar de ello, en todas es evidente que los modelos que tomaron sus artífices se encuentran en obras de Guillermo Inglés, cuyo estilo siguieron, con mayor o menor habilidad.

Entre este conjunto de imágenes se pueden distinguir dos variantes principales a partir de la disposición de los elementos de la indumentaria y de los gestos de la Virgen y el Niño.¹⁵ Las dos piezas que sirven para definir dichas variantes se encuentran en Huesca: la Virgen del tímpano de la portada de la catedral y la Virgen de las Nieves de la iglesia de San Pedro el Viejo.¹⁶ La primera de ellas, obra de Guillermo Inglés, representa el establecimiento temporal en la ciudad de un taller dirigido por un escultor de origen foráneo contratado para acometer uno de los encargos artísticos más importantes de su época en la Corona de Aragón. La segunda es un ejemplo de la actividad de un escultor local que trabajaría en los años posteriores a 1338 y cuyo estilo estaría marcado por el de aquel. En cualquier caso, son dos de los testimonios más relevantes de la importancia de la capital altoaragonesa como foco artístico destacado en el segundo tercio del siglo XIV, en el que sobresalieron los talleres escultóricos. Huesca fue un cruce de caminos en el que se produjeron contactos e intercambios artísticos

¹⁴ Véase la bibliografía de la nota 4, especialmente Crispí (2001).

¹⁵ Otras imágenes marianas en las que se aprecia la misma influencia muestran variaciones a partir de los diseños de las esculturas de la seo oscense, como la Virgen de Piedrafita, procedente de Arén (Ribagorza), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona (n.º inv. 24092) (Manote, 1997; Naval, 1999).

¹⁶ Español (1993: 103); Buisán, Lapuente y Cuchí (2016).



*La Virgen con el Niño y dos santas sin identificar. Portada occidental de la catedral de Huesca.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

entre maestros de diversa procedencia. Así, podemos observar como en la Virgen del Rosario, conservada en el interior de la catedral, donde domina la influencia de otra corriente estética, en este caso procedente del Languedoc, se advierte igualmente el impacto del maestro de la portada.¹⁷

Las dos esculturas góticas que se encuentran en la ermita de las Mártires de Huesca ofrecen un importante testimonio de la huella dejada por este artista en la capital altoaragonesa y del éxito de los arquetipos reproducidos por él y su taller. La primera de ellas representa a santa Águeda de Catania, virgen y mártir del siglo III, y la segunda recibe culto bajo la advocación de Nuestra Señora del Monte. Ambas presiden retablos de principios del XIX que muestran algunos desperfectos provocados por un hundimiento de parte de la cubierta del templo que afectó igualmente a sus imágenes titulares.

¹⁷ García Lasheras (2013-2014).

Las dos están labradas en piedra. A pesar de que han sido rehabilitadas para el culto, no presentan un buen estado de conservación, pues en ellas se observan importantes deterioros y algún añadido desacertado. En ellas son notables los repintes aplicados en el siglo XX que afean su aspecto, si bien es posible que bajo ellos puedan hallarse restos de su policromía original. El uso de pintura industrial ha favorecido probablemente que hayan pasado inadvertidas y que no se les haya prestado hasta ahora la atención que merecen.

La de santa Águeda perdió los antebrazos y las manos con los atributos que identificaban su advocación. En época contemporánea se repusieron unas manos de yeso con unos postizos que representan la palma martirial y los pechos en una bandeja. Aunque la pintura que la recubre desvirtúa la concepción estética primitiva de la obra, todavía se puede apreciar en ella el trabajo original del imaginero, ya que, a excepción de las manos, no presenta pérdidas significativas del material pétreo en el que fue labrada. Del mismo modo, el rostro mantiene en buena medida los rasgos propios de la estética gótica.

La escultura de Nuestra Señora del Monte tiene mayores desperfectos y retoques más agresivos, además de unos repintes con una pintura industrial poco afortunados. El rostro de María es una de las zonas más afectadas, mostrando una fisonomía muy desfigurada. También se perdió el brazo original de la Virgen. La figura del Niño ha llegado muy alterada. Los repintes impiden saber si el brazo derecho, que muestra apoyado sobre el pecho materno, es original, aunque es probable que sea rehecho en época contemporánea. El brazo izquierdo es claramente un añadido. La cabeza del Niño fue remodelada, aunque la pintura que la recubre impide apreciar el alcance de la intervención. El cuello de la túnica que viste es una reinterpretación de la prenda. El estado de conservación de estas esculturas reclama una necesaria restauración en la que se compagine, en la medida de lo posible, la recuperación de su apariencia primitiva y su salvaguarda para el culto con un aspecto digno y decoroso, ya que se trata de obras de una inestimable importancia como parte del patrimonio artístico del gótico oscense y de la tradición religiosa de la ciudad.

A pesar de los deterioros que muestran, de las remodelaciones y de los repintes que se han aplicado, por fortuna se pueden reconocer las formas originales, lo que nos permite identificarlas como obras góticas. La de santa Águeda, la de mayor calidad, está inspirada en modelos surgidos en el norte Francia que tuvieron una gran difusión

a lo largo de la primera mitad del siglo XIV, de los que existen numerosas variantes a partir de la disposición del manto que visten y la recreación del plegado. Unos ejemplos ilustrativos los encontramos en las imágenes de la llamada *capilla de Navarra* de Notre-Dame de Mantes,¹⁸ en especial en las de las dos santas del conjunto. Su composición equilibrada y sus facciones están basadas en un ideal de belleza común. La representación de la indumentaria está resuelta con fórmulas semejantes tanto en la forma de colocar las prendas, el velo que cubre la cabeza y la parte superior del cuerpo y el manto cruzado por delante como en el tratamiento del relieve de los pliegues. Del mismo modo, se asemeja a la santa Catalina de Alejandría conservada en la iglesia de Saint-Martin de Bézu-la-Forêt, en Normandía (departamento de Eure).¹⁹

El análisis del estilo de la imagen de santa Águeda nos permite relacionarla de manera más directa con el maestro de la portada occidental de la catedral oscense. En primer lugar, es clara su similitud con algunas de las mártires de la segunda arquivolta, inspiradas todas ellas en las tipologías citadas en el párrafo anterior. El tratamiento del volumen de los pliegues y del ritmo de las formas que adoptan es semejante. Las diferencias obedecen en buena medida a que se trata de trabajos en piezas de distinto tamaño.

La comparación con otras imágenes del conjunto catedralicio, en especial con la Virgen con el Niño del tímpano, evidencia la existencia de unos rasgos estilísticos comunes, si bien hay que advertir que el aspecto actual de santa Águeda puede llevarnos a minusvalorar de manera inmerecida el trabajo original de su autor. Sus facciones muestran una gran similitud (insisto en que ha de tenerse en cuenta la alteración del aspecto primitivo de la santa por los repintes). El rostro es ovalado y tiene la frente ancha, las cejas arqueadas, los ojos almendrados, las mejillas carnosas, la boca pequeña —en la que se dibuja una ligera sonrisa— y el mentón destacado. Las ondulaciones del cabello están representadas a partir de un diseño común. La relación se hace evidente asimismo en los detalles ornamentales de tipo floral de la corona que luce. A pesar del deterioro de esta, también se pueden comprobar los paralelismos con las que llevan los Magos representados en el tímpano.

Del mismo modo, hay que señalar los puntos en común con alguna de las obras atribuidas a Guillermo Inglés en la catedral de Pamplona, especialmente con la escultura

¹⁸ Baron (2001).

¹⁹ *Idem* (1981: 78).



La Virgen del Amparo, en la puerta del Amparo, y la Iglesia Triunfante, en la puerta del Refectorio. Claustro de la catedral de Pamplona. (Fotos: Samuel García Lasheras)

de la Iglesia Triunfante localizada en la puerta del Refectorio²⁰ y con la de la Virgen del Amparo.²¹ Existe gran semejanza con la primera de ellas en la disposición del manto y de los extremos del velo, así como en el relieve que adoptan los pliegues. También son

²⁰ Fernández-Ladreda (2001: 20-21).

²¹ Para la Virgen del Amparo es imprescindible el estudio de Fernández-Ladreda (1989: 278-284). Para su relación con Guillermo Inglés, véase *idem* (2001: 18-19, y 2015: 202).

evidentes los paralelismos en su fisonomía y en los detalles más ornamentales, como las coronas o el ceñidor que cae verticalmente, lo que pone de manifiesto la cercanía de la escultura de santa Águeda al círculo del maestro.

Durán Gudiol publicó una noticia según la cual Ramón Ager, arcediano de la seo oscense, “dictó testamento el 23 de mayo de 1328, legando las rentas precisas para el sostenimiento de una comunidad de doce presbíteros, uno con título de prior, para la celebración del oficio divino y nocturno en la iglesia de las vírgenes y mártires Nunila, Alodia, Águeda y Bárbara, que él *había construido o hecho construir*”.²² Este mismo estudioso se plantea si se llegó a edificar ese templo. La existencia de la escultura gótica confirma que no solo se construyó, sino que además en los años siguientes se dotaría del mobiliario necesario para el culto. Por otra parte, el hecho de que se haya conservado la imagen de una de las advocaciones a las que estaba consagrada la iglesia en el siglo XIV implica que también pudieron existir piezas coetáneas dedicadas a las otras cotitulares que tal vez estuvieron expuestas originalmente sobre ménsulas y cubiertas por doseles en diferentes puntos del primitivo templo. Hay una circunstancia que añade un argumento a favor de esta hipótesis. La santa lleva corona, elemento que no es común en la iconografía de santa Águeda ni en la de Nunilo y Alodia, pero que sí es atributo habitual en santa Bárbara. Este detalle no sería pasado por alto por un escultor de aquel periodo. Así, en la segunda arquivolta de la portada de la cercana catedral solo una de las mártires representadas está coronada, lo que obedece a que se seguían estrictamente las características de cada iconografía. Por ello no hay que descartar la posibilidad de que en origen la imagen de la ermita representase a santa Bárbara, siempre que admitamos que llegaron a realizarse imágenes góticas de las cuatro mártires. Con el paso del tiempo, el deterioro y los cambios de gustos estéticos de cada época provocarían la retirada del culto y la pérdida irremediable de tres piezas del grupo. Al salvaguardar una de ellas desprovista de sus manos, y por tanto de sus principales atributos identificativos, y recuperarla para el culto ya en época contemporánea, es posible que se decidiera consagrarla a santa Águeda por motivos de devoción de quienes la rehabilitaron, lo que tan solo habría implicado añadirle unos nuevos atributos.

En cualquier caso, la fecha del testamento del arcediano nos permite plantear que en los años siguientes se completarían las obras de construcción del templo, si es

²² Durán (1994: 59).



*Arriba, los rostros de la santa Águeda de la ermita de las Mártires y la Virgen con el Niño de la catedral de Huesca; abajo, los de la Iglesia Triunfante y la Virgen del Amparo de la catedral de Pamplona.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

que todavía no estaba terminado, como era su deseo, y situar la realización de la escultura, y tal vez la de sus compañeras, si existieron, en los años posteriores, es decir, poco después de que fuera realizada la fachada de la catedral, en torno a 1340.

Los patrocinadores de la imagen de santa Águeda, y del resto de aquel hipotético grupo escultórico, quisieron que fuera similar a las de la portada de la seo. La estatua muestra una calidad cercana a las mejores realizaciones de Guillermo Inglés, por lo que, si no intervino en ella él mismo, sí que es de su taller. Sus rasgos en común con obras conservadas en la catedral de Pamplona, en especial con la escultura de la Iglesia Triunfante de la puerta del Refectorio, implican que su autor conocía bien los modelos del maestro y que pudo seguirlos desde tierras navarras. Probablemente habrá que esperar a una futura restauración de la obra para matizar y confirmar su atribución al maestro.

La Virgen con el Niño del santuario de las Mártires es conocida como *Nuestra Señora del Monte*. Esta advocación apunta a un origen de la imagen relacionado con la presencia de los carmelitas en Huesca. De hecho, el primer convento de esta orden en España se fundó en esta ciudad, y ello ocurrió antes de 1283, año en el que aparece documentado por primera vez el barrio de Nuestra Señora del Carmen, situado extramuros al norte de la población. Poco después, en 1286, el rey Alfonso III concedió a los frailes licencia para abrir una puerta en la muralla frente al convento.²³ El cenobio fue destruido durante la guerra de la Independencia y, aunque se empezó a reconstruir a partir de 1816, tras un primer cierre en 1821, desapareció definitivamente tras la aplicación de los decretos de exclaustración de 1835. Es posible que la escultura fuese venerada en un principio en ese convento y que en algún momento de las primeras décadas del siglo XIX se trasladara, dada su cercanía, a la ermita de las Mártires.

Las formas y los rasgos estilísticos revelan su derivación de la Virgen con el Niño del tímpano la portada de la catedral de Huesca. Como he indicado, esta sirve de punto de partida para definir una tipología en la que destaca el juego de líneas que se genera en las prendas que viste María, especialmente en el desarrollado velo que cubre su cabeza, cuyo extremo derecho se cruza por delante del cuerpo mientras que el izquierdo se extiende por encima de su hombro para arropar a su hijo, y en el amplio manto visible bajo el velo. El resultado es una composición dinámica determinada por

²³ Durán (1994: 53).

la forma zigzagueante que dibujan los extremos de las telas y el contraste entre el tratamiento de los pliegues en V que se forman en el velo al caer sobre el cuerpo de María y los ondulados que caen por debajo del cuerpo de Jesús y tienen continuidad en los de la parte inferior de la túnica. Su ejecución es una demostración del virtuosismo del artista en la recreación del volumen. El modelo tuvo una gran propagación, como atestigua la imagen de la Virgen con el Niño que preside la sala capitular del monasterio de Pedralbes, en Barcelona,²⁴ la cual sigue con bastante fidelidad el diseño de la estatua oscense, o la de Nuestra Señora de Gracia conservada en la iglesia de San Pedro de Vitoria,²⁵ que guarda una gran similitud con aquella, si bien con algunas variaciones. Otras piezas ilustran la gran difusión de la tipología, como una imagen del Museo Nacional de Arte de Cataluña de origen desconocido (n.º inv. 14524)²⁶ o la localizada en el sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin, en el claustro de la catedral de Pamplona, cuya cronología se sitúa entre el episcopado de este prelado (1357-1364) y 1376, año en el que su hermano Fernando Gil de Asiáin, arcediano de Eguarte, fundó una capellanía por el alma de los dos. Esta pieza, de pequeño tamaño y realizada en relieve, aunque presenta algunas variaciones respecto al modelo, es ilustrativa de la pervivencia hasta fechas más avanzadas de los modelos introducidos por Guillermo Inglés.²⁷ Se ha señalado la hipotética existencia de otras esculturas marianas del mismo maestro que ampliarían su repertorio y que serían igualmente imitadas y copiadas. No obstante, hay que tener en cuenta que las diferencias entre unas y otras pueden deberse también a la singularidad que los imagineros daban a cada una de sus obras, eliminando o introduciendo detalles que en ocasiones tomarían de otras tipologías no necesariamente marianas. Por supuesto, también dependen de la mayor o menor habilidad de los artesanos, en virtud de la cual podían ejecutar piezas cuidando los detalles o se veían obligados a simplificarlos. A ello hay que añadir la inversión de medios de los patrocinadores de cada obra.

La Virgen con el Niño de la ermita de las Mártires es una variante del modelo que revela un trabajo de menor calidad. Las diferencias se encuentran en la mayor sencillez de los elementos que componen la indumentaria y en la simplificación del desarrollo de los pliegues de las telas. La Virgen no luce el largo tocado que cubre

²⁴ Crispí (2001: 275-278).

²⁵ Enciso (coord.) (1968: 162-163, fig. 307).

²⁶ Crispí (2001: 275-278).

²⁷ Fernández-Ladreda (2015: 338-339).



Virgen con el Niño. Procedencia desconocida. (Foto: © Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, 2019)



Virgen con el Niño. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez Asiáin. Claustro de la catedral de Pamplona. (Foto: Samuel García Lasheras)

la cabeza y la parte superior del cuerpo como las otras, sino un velo corto. El manto es una prenda más sencilla. El plegado se reduce a unas formas más gruesas, si bien permite interpretar correctamente el movimiento que se quiere representar. El Niño viste una holgada túnica que tiene mayor similitud con el que lleva en la imagen de la Virgen de las Nieves de San Pedro el Viejo. Por lo tanto, es posible que su autor, un artesano cuyo taller estaría instalado en Huesca, combinara elementos de distintas obras de la ciudad.



*Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de San Pedro el Viejo, Huesca.
(Foto: Samuel García Lasheras)*

La pérdida de las manos originales impide saber a ciencia cierta qué objetos mostraban María y Jesús. Es posible que la Virgen sujetara un atributo floral, como es habitual en la imaginería mariana de la época, mientras que el Niño pudo llevar en sus manos un ave, como en las esculturas del monasterio de Pedralbes y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Los desperfectos en el rostro de la Virgen deformaron por completo su aspecto original, que la tosca recomposición no pudo recuperar, pero podemos hacernos una

idea de cómo serían sus facciones a partir de los rasgos que muestran otras obras mejor conservadas, como por ejemplo la del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Por la simplificación de las formas y la inferior calidad del trabajo respecto a las esculturas de la fachada de la catedral podemos atribuirla a un maestro local que habría copiado el estilo y los modelos introducidos por Guillermo Inglés. Su cronología puede situarse a mediados del siglo XIV.

Por lo tanto, las imágenes de la ermita de las Mártires estudiadas en este trabajo amplían el catálogo de piezas relacionadas con Guillermo Inglés y representan dos nuevos testimonios de la profunda huella que dejó este maestro de la obra de la catedral en otros puntos de la ciudad de Huesca. Del mismo modo, nos permiten plantear su intervención, con la colaboración de su taller, en otros conjuntos y trabajos menores hoy desaparecidos. Se comprueba una vez más el relevante papel de ese artista en el panorama escultórico hispánico del segundo cuarto del siglo XIV. En este sentido, el análisis hace posible estrechar los contactos estilísticos entre el conjunto escultórico de la puerta de la seo oscense y las imágenes de varias puertas del claustro de la catedral de Pamplona, reafirmando la identificación de Guillermo Inglés con el maestro bajo cuya dirección se realizaron aquellos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1990), *Arte gótico en España*, Madrid.
- BARON, Françoise (2001), “Les statuettes de la chapelle dite ‘de Navarre’ à Notre-Dame de Mantes”, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1997, pp. 266-274 <<https://doi.org/10.3406/bsnaf.2001.11238>>.
- (1981), “Sainte Catherine d’Alexandrie”, en *Les Fastes du gothique: les siècle de Charles V*, París, Réunion des musées nationaux.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1986), *Historia del arte*, I: *De la prehistoria al fin de la Edad Media*, t. III de *Enciclopedia temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo.
- BRACONS I CLAPES, Josep (1991), “Mare de Déu amb el Nen”, en Joaquín YARZA LUACES y Francesca ESPAÑOL I BERTRAN (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès*, I: *Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 195-196.
- BUISÁN CHAVES, Antonia, María Pilar LAPUENTE MERCADAL y José Antonio CUCHÍ OTERINO (2016), “Estudio petrológico de la imagen de la Virgen de las Nieves de San Pedro el Viejo”, *Lucas Mallada*, 18, pp. 247-255.
- CRIBADO MAINAR, Jesús (e. p.), “Portadas góticas en el viejo reino de Aragón: estado de la cuestión”, ponencia presentada en el congreso internacional *Portalades gòtiques a la Corona d’Aragó* (Barcelona, 10-12 de diciembre de 2012), Barcelona, Amics de l’Art Romànic / IEC.

- CRISPÍ I CANTÓN, Marta (2001), *Iconografía de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, ed. microfotogràfica, pp. 271-286.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1956), “Notas de archivo, 5. Un arquitecto inédito del año 1338”, *Argensola*, 25, pp. 98-99.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- DURAN I SANPERE, Agustín, y Joan AINAUD DE LASARTE (1956), *Escultura gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, Madrid, Plus Ultra.
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.) (1968), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. III: *Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.
- ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos (1999), *El palacio real de Ejea de los Caballeros*, Ejea de los Caballeros, CECV.
- ESPAÑOL I BERTRAN, Francesca (1993), “Virgen Blanca”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, pp. 103-104.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (1989), *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- (2001), *La puerta del Amparo de la catedral de Pamplona: estudio histórico-artístico e informe de intervención*, [Pamplona], Fundación Fuentes-Dutor.
- (2015), “El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura”, en *idem* (coord.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 137-249.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2014), “La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, *Argensola*, 124, pp. 212-271.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2013-2014), “La influencia de la escultura gótica languedociana en Aragón”, *Lambard: estudis d'art medieval*, xxv, pp. 169-195.
- JANKE, R. Steven (1993), “Escultura gótica en el Alto Aragón”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, pp. 168-169.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990), “Relaciones artísticas entre Navarra y Aragón en el siglo XIV: Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana (Zaragoza)”, *Príncipe de Viana*, LI (89), pp. 23-42.
- MANOTE CLIVILLES, María Rosa (1997), “Mare de Déu de Perafita. Virgen de Piedrafita”, en *María: imatgeria medieval ribagorçana: catàleg*, [Lérida], IEI / Parròquia de El Pont de Suert, p. 29.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994), “La catedral gótica: escultura”, en Carmen JUSUÉ SIMONENA (coord.), *La catedral de Pamplona*, 2 vols., Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. 1, pp. 319-325.
- NAVAL MAS, Antonio (1999), “Arén. Virgen con Niño, en Barcelona”, *Patrimonio emigrado*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, pp. 24-25.
- y Joaquín NAVAL MAS (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, vol. I.
- URANGA GALDIANO, José Esteban, y Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH (1973), *Arte medieval navarro*, 5 vols., [Pamplona], Aranzadi, vol. V.