

TELONES DE PASIÓN: APORTACIONES SOBRE MONUMENTOS DE SEMANA SANTA DE HUESCA Y SU ENTORNO

Susana VILLACAMPA SANVICENTE*

RESUMEN La celebración de la Semana Santa, con el recuerdo de la pasión y la muerte de Jesucristo, ha sido desde antiguo uno de los momentos en los que la devoción y el fervor popular se expresan de manera más sentida a través de diversas manifestaciones artísticas que tratan de rememorar los hechos y los dogmas que son la base del cristianismo. Durante los meses de marzo y abril de 2024 se organizó en el Museo Diocesano de Huesca una exposición en la que se mostraron varias piezas procedentes de distintas iglesias de la ciudad y de poblaciones cercanas con las que se trataba de destacar el valor de este tipo de obras, y en especial de los denominados *monumentos de Semana Santa* o *monumentos pascuales*, alguno de ellos completamente desconocido hasta entonces. En este artículo se hace un estudio de esas piezas y de otras de las que se tienen noticias y se aportan datos nuevos sobre la importancia del llamado *arte efímero* en el Alto Aragón.

PALABRAS CLAVE Semana Santa. Monumento. Arte efímero. Catafalco. Telones. Escenografía. Barroquismo. Sarga. Simulaciones arquitectónicas. Grisalla. Catedral de Huesca. Colegiata de Bolea. Colegiata de Alquézar. Convento de la Asunción. San Pedro el Viejo. Tomás Peliguet. Juan Miguel de Orlens. José Stern. Félix Lafuente. Biscarrués. Quicena. Almudévar. Esquedas.

* Historiadora del arte y directora del Museo Diocesano de Huesca. svillacampa24@gmail.com

ABSTRACT Easter, centred on the passion and death of Jesus, has long been one of the moments when popular devotion and fervour are most clearly expressed through various types of artistic production commemorating the fundamental events and dogmas of Christianity. In March and April 2024, the Diocesan Museum of Huesca held an exhibition of several pieces from different churches in the city and in nearby villages, highlighting the value of this type of work, particularly the *monumentos de Semana Santa* or altars of repose, some of which had previously been completely unknown. This article studies these pieces and others mentioned in the records, and contributes new information on the importance of so-called *ephemeral art* in Alto Aragón.

KEYWORDS Easter. *Monumento*. Ephemeral art. Catafalque. Curtains. Scenography. Baroque. Serge. Architectural simulations. Grisaille. Cathedral of Huesca. Collegiate Church of Bolea. Collegiate Church of Alquézar. Convent of the Asunción. San Pedro el Viejo. Tomás Peliguet. Juan Miguel de Orliens. José Stern. Félix Lafuente. Biscarrués. Quicena. Almudévar. Esquedas.

Durante los meses de marzo y abril de 2024 se organizó en el Museo Diocesano de Huesca una exposición, *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, en la que se pudieron ver varias piezas procedentes de distintas iglesias de Huesca y poblaciones cercanas con las que se trataba de mostrar la importancia de un tipo de manifestaciones artísticas poco conocidas y mal valoradas, los llamados *monumentos de Semana Santa* o *monumentos pascuales*.¹ En ella se exhibieron obras que hasta el momento no se habían mostrado en público y que en algún caso eran totalmente desconocidas o habían estado olvidadas y almacenadas en iglesias parroquiales desde hacía décadas sin que se les hubiera prestado ninguna atención. Fue necesario llevar a cabo labores de restauración y conservación debido al mal estado que presentaban las piezas, ya de por sí muy delicadas por los materiales y las técnicas con que fueron realizadas.² En la mayor parte de los casos estaban pintadas sobre sargas tensadas en

¹ La muestra tuvo lugar en las salas del mismo Museo Diocesano de Huesca (Parroquieta de la catedral y salón del Tanto Monta). Organizada y coordinada por el propio museo, contó con la colaboración de la Archicofradía de la Santísima Vera Cruz de Huesca y las áreas de Turismo y Cultura del Ayuntamiento de Huesca. Estuvo abierta al público del 1 de marzo al 5 de abril de 2024.

² Estos trabajos fueron llevados a cabo en el taller del propio museo por Selenia Sánchez Navarro con la colaboración de Blanca Rubio Navarro y Rosa Pérez Granero, restauradoras tituladas, y el asesoramiento de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón.

bastidores de madera que habían sufrido desgarros y roturas y presentaban suciedad y alteraciones en la capa pictórica que hacían peligrar su conservación.

A raíz de la muestra, en alguna de las localidades de las que procedían las piezas se despertó un creciente interés por su recuperación y su puesta en valor, que ha propiciado el inicio de la restauración de alguno de los conjuntos.

Se trata de diseños y creaciones plásticas que ayudaban a solemnizar las celebraciones con el llamado *arte efímero*, construcciones, diseños y ornamentos que sumaban esplendor a las ceremonias, y también a manifestaciones más populares como procesiones o dramas litúrgicos, y que forman parte esencial de la tradición religiosa y del patrimonio altoaragonés como expresión de costumbres y de devoción popular. La Semana Santa y la Pascua, con la liturgia en torno a la pasión y la muerte de Cristo, son los momentos en los que los retablos, las portadas y los capiteles de los claustros no son suficientes y nuevas expresiones plásticas invaden el interior de iglesias, calles y plazas.

El arte barroco contribuyó a todo ello con la teatralidad y el efectismo que usaron pintores, diseñadores e imagineros para añadir belleza dramática a unas ceremonias en las que todos los sentidos entran en juego. Aportó imágenes pintadas o talladas y ropajes ricamente bordados que se iluminan con la vibrante luz de las velas y se ambientan con el ruido de los tambores y las matracas o con el sonido de los ministriles y el canto de las antifonas, y que unidos al olor a incienso y flores convierten estas manifestaciones en una experiencia multisensorial.³

Tradicionalmente las primeras comunidades cristianas no celebraban la eucaristía el Viernes Santo por ser el día de la muerte del Señor. Por esta razón, desde los primeros tiempos del cristianismo tras la misa vespertina del Jueves Santo se guardaban algunas formas consagradas para poder comulgar al día siguiente, dado que el viernes no se podía consagrar.

Desde la Edad Media ese acto de guardar o reservar pan consagrado consistía en trasladar las hostias a un sagrario que se situaba en un lugar destacado del templo

³ Las celebraciones de Semana Santa y el patrimonio generado en el Alto Aragón en torno a esta festividad religiosa se han abordado recientemente en la exposición *Signos: patrimonio de la fiesta y la música en Huesca*. Véase Morte (2023).

para que los fieles pudieran venerarlo y orar. A su alrededor se colocaban elementos que le sumaban suntuosidad y belleza, y al mismo tiempo los orfebres y los plateros diseñaban piezas para la reserva de la eucaristía que se convertían en obras de arte, las llamadas *arcas eucarísticas*. A este tipo de montajes se los denominó *monumentos*, término asociado a la idea de grandeza y perpetuidad con un doble sentido: eucarístico, al ser el lugar donde se reservan las formas consagradas, y también funerario, pues evocaba el sepulcro donde reposó el cuerpo de Cristo hasta su Resurrección. Por ello, y a partir del siglo XVI, se crearon grandes catafalcos que recordaban aquellos que cubrían los túmulos funerarios para determinadas exequias. Así, los monumentos de Semana Santa o monumentos pascuales son estructuras provisionales realizadas con maderas y telas, decoradas según las modas y los estilos de cada época, a modo de grandes telones o tramoyas teatrales que se montaban y se desmontaban únicamente para los días de celebración. Se trata de sargas y telas pintadas para formar grandes catafalcos y escenografías barrocas que ayudaban a acercarse a los misterios que se recuerdan durante la semana de pasión y contribuían a teatralizar los dramas litúrgicos que se realizaban durante las celebraciones pascuales.

Se montaban en vísperas del Jueves Santo, día en el que cobraban todo el protagonismo tras la celebración de la misa *in Coena Domini*, y permanecían instalados hasta la Pascua de Resurrección, cuando eran desmontados y recogidos hasta el año siguiente.

El diseño y el montaje de los antiguos monumentos contribuían a sumar esplendor y efectismo. Estos conjuntos tuvieron un especial desarrollo a partir del Concilio de Trento (1545-1563) y de los cánones emanados de él, por los que se reforzaba el misterio eucarístico y se potenciaba la creencia en el dogma de la transustanciación.

Las nuevas normativas litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965), con formas más sencillas y contemporáneas de celebración, eliminaron y arrinconaron la utilización de esas piezas. Su falta de uso, añadida al deterioro que se iba sumando con los montajes y los desmontajes y las constantes reparaciones, hizo que la mayor parte de ellas se olvidaran y quedaran mal almacenadas en espacios húmedos y descuidados que comprometieron su conservación o en muchos casos desaparecieran.

Algunas de esas piezas, sin embargo, han conseguido sobrevivir y han llegado hasta nosotros guardadas en parroquias y templos de la diócesis de Huesca. Entre ellas hay obras de gran calidad artística que, sin embargo, son desconocidas debido a su

falta de uso y a su mal estado. El conjunto más antiguo lo forman los restos del fenomenal conjunto que se armaba en la catedral de Huesca, que fue encargado en 1561 y posteriormente reparado y reformado a lo largo de los siglos siguientes debido a los desperfectos que su montaje y su desmontaje le ocasionaban y a la necesidad de simplificar su tamaño y su instalación. Hasta ahora no nos consta que se conserve ningún monumento realizado en el siglo XVII. Sí que podemos encontrar, en cambio, interesantes piezas hechas en la segunda mitad del XVIII que poseen una gran calidad artística y una gran espectacularidad gracias al número de telones que las forman y a su riqueza iconográfica. Son los monumentos de dos iglesias colegiales, la de Bolea y la de Alquézar, sin duda dos de los centros religiosos mejor dotados de la provincia, que todavía en el siglo XVIII disponían de rentas suficientes para encargan ese tipo de obras. De ese momento encontramos en la parroquial de Esquedas una pintura de calidad que formó parte del monumento desaparecido, así como un singular conjunto en la de Biscarrués. Por último, contamos con varias piezas de irregular calidad realizadas en el siglo XIX y en la primera mitad del XX por pintores y decoradores locales que crearon conjuntos para iglesias parroquiales y órdenes religiosas de los que nos quedan fragmentos o noticias documentales, como en el caso del monumento del convento carmelita de la Asunción de Huesca o en el de la iglesia de la Compañía de Jesús. También hay otros de factura más popular, como el de la iglesia de San Pedro el Viejo o el de la parroquial de Quicena.

La mayor parte de los monumentos se encuentran mutilados, y en muchos casos en pésimo estado de conservación. Hasta las primeras décadas del siglo XX estos conjuntos fueron especialmente valorados y se cuidó su colocación y su conservación. En algún caso se quedaban montados en las capillas donde se instalaban y se ocultaban con puertas, cortinas o telones a lo largo del año para volver a destaparlos para los días de celebración. De este modo se protegían de los daños que pudieran sufrir durante el montaje y el desmontaje y se economizaba en esfuerzo y costes que resultaban complejos y gravosos. Era necesaria una reparación constante, documentada en algún caso, como el de la catedral de Huesca, además de por cuestiones de mantenimiento, para ir adaptándolos a los tiempos, los estilos y las modas, hasta que en ocasiones se sustituían por completo.

Varios autores han estudiado este tipo de arte efímero relacionado con la Semana Santa y los monumentos pascuales en Aragón, y en los últimos años se han publicado diversos artículos en los que se analizan algunas de las piezas, se documentan autorías

o se atribuyen trabajos a distintos talleres o personalidades artísticas.⁴ Sin embargo, apenas se mencionan obras del Alto Aragón, y esto se debe a la pérdida o el desconocimiento de muchas de ellas, a su deficiente estado de conservación y a que en algún caso se encuentran almacenadas en lugares poco accesibles y olvidados y no ha sido posible conocerlas hasta ahora.

Carmen Morte García fue la primera que dedicó atención al monumento de la catedral de Huesca al publicar su contrato y analizar su autoría y su montaje.⁵

José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López abordaron en un exhaustivo artículo la importancia de este tipo de piezas, así como su función, su simbolismo y la riqueza de sus manifestaciones en Aragón a lo largo de los siglos barrocos, y describieron los monumentos mejor conocidos e identificados en esa fecha.⁶ En el caso de la provincia de Huesca se centraron en el monumento de la catedral oscense, el conjunto más célebre y mejor documentado, y por primera vez prestaron atención al de la colegiata de Bolea, prácticamente inédito hasta ese momento. Los mismos autores llamaron la atención sobre la falta de estudios especializados y locales de monumentos del resto de Aragón y propusieron realizar un censo o inventario de lo conservado y conocido hasta la fecha a fin de asegurar su conservación y permitir su futuro estudio.⁷ Con este estudio pretendemos sumar algunas piezas altoaragonesas hasta ahora prácticamente desconocidas a esa primera lista elaborada por Calvo y Lozano.

Javier Ibáñez Fernández, que se centró en las obras del siglo XVI, recogió y transcribió un buen número de documentos relativos a monumentos realizados en esa

⁴ Uno de los primeros en dedicar atención a este asunto fue Esteban (1977).

⁵ Morte (1986) publicó y transcribió el contrato del monumento de la catedral, conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca (ACH), prot. de Jerónimo Pilares, 1561, t. II, ff. 379-390, 12 de julio de 1561, doc. 8.

⁶ Se centraron especialmente en la provincia de Zaragoza. Hacen referencia a la catedral del Salvador de Zaragoza y a las parroquiales de Ibdes, Ateca, Samper de Calanda (antiguo monasterio de Nuestra Señora de Escatrón), Fuentes de Ebro y Carenas, así como varias iglesias y templos zaragozanos realizados tardíamente a lo largo del siglo XIX y en la primera mitad del XX, como la basílica del Pilar, la iglesia del Hospital de Gracia, la del Hospital Provincial y las de San Nicolás de Bari, San Gil Abad, San Pablo, San Miguel de los Navarros, las Escuelas Pías, San Gil, San Felipe y Santiago y Santa Engracia. También citan piezas de la provincia de Teruel como el convento de la Concepción de Calamocha, la parroquia de San Martín del Río y algunos adornos de la catedral turolense.

⁷ Calvo y Lozano (2004).



Arca eucarística de la catedral de Huesca. Plata. 1645. Obra del platero Jerónimo Pérez de Villarreal. (Museo Diocesano de Huesca)



Arca eucarística de la colegiata de Alquézar. Plata y bronce dorado. Siglo XVII. (Colegiata de Alquézar)



*Arca eucarística de la iglesia parroquial de Biscarrués. Madera dorada y policromada. Siglo XVIII.
(Iglesia parroquial de Biscarrués)*

centuria en Aragón.⁸ En el caso de Huesca volvió a analizar la importancia del monumento de la catedral de Huesca como uno de los mejores ejemplos conservados del siglo XVI, además bien documentado y descrito por los cronistas y los ceremoniales antiguos. Citó el realizado para la parroquial de Almudévar a raíz del documento de pago firmado con su autor.

Así pues, los autores no citan más monumentos de la provincia de Huesca que los de la catedral oscense, la colegiata de Bolea y la parroquial de Almudévar, de modo que desconocen u obvian algunos ejemplos de interés y de calidad que recogemos en este artículo y que se mostraron en la exposición realizada en el Museo Diocesano de Huesca en 2024.

Respecto a los artífices, sabemos que en el Alto Aragón los diseños de los monumentos fueron encargados a artistas de prestigio y con experiencia en la realización de este tipo de piezas. A su calidad y su estilo pictórico sumaban conocimientos de diseño y una visión escenográfica y decorativa que ayudaba a componer las máquinas, que requerían además el trabajo de otros profesionales, como carpinteros, escultores, doradores o plateros. Estos últimos fueron especialmente importantes en la elaboración de

⁸ Ibáñez (2009).

la pieza central, el sagrario o arca eucarística en el que había de colocarse la eucaristía y en torno al cual se levantaba toda la estructura de telones y gradas, además de los candeleros, las lámparas y todo el ajuar que contribuía al adorno del conjunto.

En relación con la diócesis oscense conocemos a algunos de esos afamados artífices y tenemos noticias de ellos: sabemos que el italiano Tomás Peliguet trabajó para la catedral de Huesca, Juan Miguel de Orliens para la parroquial de Almudévar, José Stern para la colegiata de Bolea, el pintor oscense Félix Lafuente para el convento de las carmelitas de la Asunción y el hermano Martín Coronas para la iglesia de los jesuitas de Huesca.

EL MONUMENTO DE LA CATEDRAL DE HUESCA⁹

Fue precisamente en las catedrales donde los rituales relacionados con la Semana Santa y la Pascua alcanzaron mayor boato y riqueza de elementos. La compleja liturgia y el ceremonial que se desplegaban durante las celebraciones de Semana Santa en la seo de Huesca fueron recogidos ya en la *Consueta oscensis*.¹⁰

El monumento pascual de la catedral de Huesca fue objeto de atención y de descripción de diferentes cronistas desde el siglo XVII por ser uno de los más antiguos conservados y más destacados de Aragón.¹¹ Jusepe Martínez lo elogió tempranamente en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673-1675) al reseñar la obra de Tomás Peliguet: “en la muy ilustre catedral de Huesca hay un capelardente para el Santísimo Sacramento, que sirve para la Semana Santa, que aunque no hubiera quedado otra cosa de su mano, era bastante para conocer su fecundo ingenio y grande liberalidad”.¹²

En el *Ceremonial* de Vicente Novella¹³ se describe de manera amplia y detallada tal y como el propio canónigo lo conoció y lo vio montar en su tiempo, cuando había sufrido diferentes reformas y diversas adaptaciones que habrían modificado su aspecto

⁹ En este mismo número se recoge un completo estudio de la ejecución técnica, los materiales y la evolución de esta pieza, con recreaciones realizadas a partir de las descripciones que aparecen en la documentación conservada, llevado a cabo por Selenia Sánchez Navarro (pp. 81-121).

¹⁰ ACH, *Consueta sedis oscensis*, ms., 1455-1457.

¹¹ Morte (1986, y 2023: 119-120), Calvo y Lozano (2004), Ibáñez (2009: 45).

¹² Martínez (1866: 134).

¹³ Novella (1786).

original. Sin embargo, todavía conservaba la grandeza y la monumentalidad de una pieza de grandes dimensiones y complejo montaje, que lo convertían en una máquina de gran espectacularidad. La descripción de Novella es la que ha servido a los autores posteriores para su estudio y su valoración, pues es la más completa y fiel que se ha realizado de la obra y contempla sus diferentes modificaciones, su complejo montaje, sus materiales, su iconografía y sus dimensiones.

Valentín Carderera le dedicó atención y aportó un nuevo dato al apuntar la participación de un pintor de Huesca llamado Cuevas, discípulo de Peliguet, en la pintura de la pieza en el siglo XVI.¹⁴ Sin embargo, Ricardo del Arco ya puso en duda esa teoría al no encontrar ninguna referencia a este segundo pintor en la capitulación hecha entre el cabildo de la catedral y el propio Peliguet.¹⁵ El mismo Del Arco, citando a Carderera, afirma, sin duda exageradamente, que “los restos conservados recuerdan lo más grandioso y correcto que produjo la escuela de Miguel Ángel”.

Como ya hemos dicho, fue Carmen Morte quien publicó la capitulación de 1561 conservada en el Archivo de la Catedral de Huesca, que aporta numerosos datos sobre la contratación de la obra, los materiales, las medidas (en palmos), el diseño y el artífice de la obra, Tomás Peliguet, quien firmó esa capitulación con el cabildo.¹⁶

Peliguet fue un pintor, escultor y diseñador de origen italiano pero afincado y documentado en Zaragoza desde 1538,¹⁷ un artista innovador que introdujo modelos renacentistas en la decoración de la capital altoaragonesa con elementos como grutescos o motivos del repertorio italiano realizados con técnicas de grisalla. En Huesca, donde está documentado hasta 1578, se ocupó de decorar varios espacios con el fin de adecuarlos a las nuevas modas renacentistas. En la misma catedral hizo el retablo para la capilla de san Martín en la sala de la Limosna del claustro de los canónigos, contratado en 1561, y pintó grisallas en los muros de la sacristía vieja en 1562 y en la capilla de los Reyes, por encargo del canónigo Tomás Fort, en 1566, además de decorar

¹⁴ Esta información la dio Ricardo del Arco (1924: 156), que citaba una nota incluida por Carderera en su edición de la obra de Jusepe Martínez (1866: 134, n. 2). El documento del contrato se encuentra en el Archivo de la Catedral de Huesca.

¹⁵ Arco (1924: 156-158).

¹⁶ Morte (1986).

¹⁷ Carmen Morte García da a conocer y documenta la biografía y parte de la obra de este artífice en diferentes publicaciones. Véase Morte (1990).

las vidrieras y una reja de la misma capilla y adornar con pinturas la caja del antiguo órgano. En 1566 pintó los muros de la capilla de los santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo y entre 1578 y 1579 doró las cabezas de los santos. Se le atribuye también la realización del retablo de las Almas para el castillo monasterio de Montearagón, datado en 1550.¹⁸ Fueron trabajos importantes de los que no quedan restos en la ciudad, salvo las pinturas del monumento.¹⁹

Respecto a la autoría y la mano de Cuevas en la obra, la propia Morte, citando a Sánchez Cantón, apunta que es posible que los tres dibujos que se conservan de este pintor oscense tan desconocido sean bocetos preparatorios para el monumento de Huesca,²⁰ con lo que da por buenas las afirmaciones de Carderera.

El monumento de la catedral fue rehecho y retocado en varias ocasiones. Lo renovó por primera vez el mazonero José Garro en 1608 para reducir la dificultad y el coste de su montaje, que el cabildo de la catedral no podía asumir. El capellán mayor se quejaba en 1599 de que no podía “acudir con el gasto que se ofrecía en pararlo por ser la máchina tanta”.²¹ Se debió de hacer necesario simplificarlo para abaratar costes. Terminó Garro esa obra en 1611 sin incluir la pintura, que no se pudo acometer hasta diez años después, en 1621. Hasta ese momento “usole el cabildo sin pintar”.²² En 1621 se contrató al pintor flamenco establecido en Huesca Guillermo Donchers para pintar la pieza por encargo del obispo Juan Moriz de Salazar.²³ En 1770 se volvió a modificar con repintes que imitaban el original.

¹⁸ Así consta en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (n.º cat. 099-16-000), donde se atribuye la obra a este pintor.

¹⁹ En el almacén del Museo Diocesano de Huesca se conservan unas tablas con pinturas que representan de parte de un apostolado en blanco, negro y ocre que deben de proceder de la caja del antiguo órgano y que podemos atribuir a este autor. Durante la restauración del retablo de la capilla de los Reyes, en 2016, se hallaron detrás de él los restos que quedaban de las pinturas realizadas por Peliguet en blanco y negro.

²⁰ Morte (1986: 201). Se trata de un Padre Eterno y un san Jerónimo procedentes de la colección de Carderera y hoy conservados en la Biblioteca Nacional de España y un san Juan Evangelista que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Véase Morte (1996).

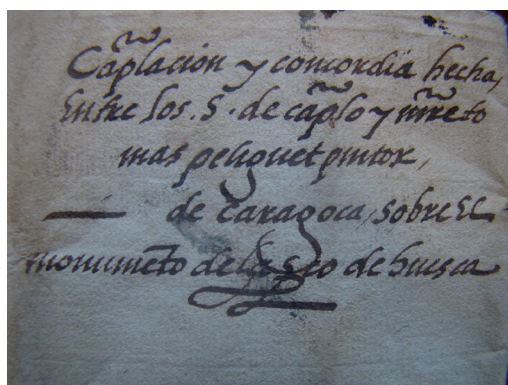
²¹ ACH, libro de resoluciones del cabildo, 1557-1600, 30 de octubre de 1599, f. 355v. Este documento estuvo expuesto en la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión* junto a una de las tablas del monumento.

²² Novella (1786: 62).

²³ Pallarés (1992).



Restos de la antigua caja del órgano de la catedral de Huesca, decorada por Tomás Peliguet. Pintura sobre tabla. Ca. 1566. (Museo Diocesano de Huesca [almacén])



Detalle del documento de capitulación firmado por el cabildo de la catedral de Huesca y el pintor Tomás Peliguet en 1561 para la realización del monumento de Semana Santa. (Archivo de la Catedral de Huesca)

Vicente Novella, además de recoger las diferentes reformas que sufrió la pieza a partir del siglo XVII (“Como su mole es tan grande, apenas hay año en que no necesite alguna composición”), describe con precisión cómo y dónde se montaba y la complejidad de su instalación. Según el mismo autor, que remite a la *Consueta oscensis*, antes de su época se montaba en la nave sur, delante de la capilla de la Virgen del Rosario (antigua capilla de santa María del Alba). A partir de 1611, también según Novella, se ponía delante del cancel de la puerta sur, en uno de los brazos del transepto.²⁴

La estructura era de tipo torre o templete y constaba de una planta central y varios pisos. En el documento del contrato no se conservan trazas, pero sí una exhaustiva descripción que nos permite aproximarnos a su aspecto original. Tendría una planta importante, de 43 palmos (unos 9 metros), y de altura mediría 75 palmos (unos 15 metros), además de contar con un arco de acceso de 27 a 30 palmos (unos 5,5 metros) de altura. El diseño, de planta circular, correspondía al prototipo del Renacimiento, conexión que se reforzaba con elementos arquitectónicos simulados en los cuatro pisos (arquerías, columnas, entablamentos, capiteles y hornacinas aveneradas que evocaban formas de la arquitectura clásica) y con decoraciones realizadas a base de guirnaldas, mascarones, casetones y formas geométricas, vegetales y pinjantes. Se completaba la decoración con lienzos y con imágenes que se vestirían con telas encoladas y enyesadas que les aportaban realismo pero evitaban tener que cargar con el peso de una talla.

Las policromías se resolvieron imitando mármoles, bronce y relieves esculpidos con tonalidades neutras en blanco, negro y grises. Sobre esos tonos oscuros resaltarían los dorados aplicados en los capiteles y las basas, en los casetones del intradós de los arcos y las bóvedas o en los arquitrabes y los frisos de los frontones.²⁵ Esa falta de color, símbolo de luto y de dolor ante la ausencia de Cristo, era habitual y característica de este tipo de obras.²⁶

²⁴ Novella (1786).

²⁵ Para la recreación y la descripción de las técnicas y los materiales empleados en esta pieza remito al artículo de Selena Sánchez Navarro publicado en este mismo número de *Argensola*.

²⁶ En algunas zonas del Alto Aragón era típico además que las flores o la decoración vegetal que se colocaba para adornar los monumentos carecieran igualmente de color, por lo que se hacía germinar legumbres en bodegas totalmente oscuras. Debido a la falta de luz las plantas nacían blancas y formaban finos y largos filamentos que parecían cabelleras y servían para decorar los monumentos pascuales.

Del monumento se conservan únicamente seis tablas de gran tamaño (298 centímetros de alto por 134 de ancho) con forma de arco en su montante superior y con representaciones de personajes del Antiguo Testamento: Jeremías, David, Isaías, Salomón, Aarón y Moisés. Era habitual que en estas piezas aparecieran personajes veterotestamentarios por ser anunciadores de la llegada de Cristo, profetas que anticiparon su llegada y cuyas predicciones se cumplirían, incluido el propio sacrificio de Jesús. Normalmente esos personajes se representan en la embocadura de acceso, en el exterior, mirando hacia el interior, donde se encuentra el sagrario, y por lo tanto el propio Cristo, como si comprobaran y atestiguaran que sus profecías se han cumplido.

Los personajes, que visten túnicas y mantos de plegados naturalistas, están representados de tres cuartos y con los elementos que los identifican iconográficamente: Salomón con corona y cetro de rey, Isaías anciano y con la cabeza cubierta, David con su arpa, Aarón con vestiduras de sumo sacerdote levita e incensario, Moisés con las tablas de la ley y Jeremías con su libro de profecías. Se pintaron en grisalla imitando relieves y consiguiendo en algunos casos dotarlos de volumen y de gran dinamismo, especialmente en el caso de Moisés, Salomón y Jeremías, que presentan un dibujo más vigoroso y definido y un canon más naturalista. Es probable que hayan sufrido menos repintes que el resto de los personajes y todavía conserven parte de la calidad de la pintura original.

Cada una de las tablas conserva en el reverso una inscripción hecha a grafito que probablemente indicaba el orden de colocación y que en dos casos incluye el nombre de uno de los últimos carpinteros que se encargaron de montar o de reparar el monumento.²⁷

Estas voluminosas y pesadas tablas, la única parte superviviente de toda la pieza, ingresaron en la colección del Museo Diocesano de Huesca en el momento de su primera fundación, en 1945, cuando se creó el denominado *Tesoro de la Catedral* y se agruparon varias piezas en la antigua sala capitular. Las tablas quedaron entonces colgadas en los paramentos del tambor sobre el que se monta la cúpula de esa estancia.

El monumento, que requeriría días de montaje, cobraba protagonismo el día de Jueves Santo gracias a una liturgia muy cuidada en la que se incluía una curiosa

²⁷ Jeremías: “1.º T / C. Artero / 22-11-1896”; Salomón: “2 T / Benito Bulin [?] / 1868-1888”; Isaías: “C2”; Moisés: “T 3”; David: “C4”; Aarón: “C6”.



Tablas del monumento de la catedral de Huesca con las representaciones de David, Moisés, Aarón, Salomón, Jeremías e Isaías. Pintura sobre tabla. (Museo Diocesano de Huesca [almacén])



Acuarela que representa el monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca realizada por Félix Lafuente Tobeñas en 1899 y publicada por Fernando Alvira Banzo en 1989. (Colección particular)

representación dramatizada que fue relatada por Gregorio Gota Hernández. Consistía en que un ángel, probablemente un infante de la Seo, descendía de lo alto gracias a un sistema de poleas y rasgaba con una espada el velo que cubría el monumento simulando el desgarró que sufrió el velo del templo de Jerusalén en el momento de expirar Cristo en la cruz. Entonces el clero y los canónigos atravesaban las cortinas para introducir la eucaristía en el arca plata que estaba colocada en el centro del altar dispuesto en el interior del monumento.²⁸ El Domingo de Resurrección se retiraba el arca y se colocaba en su lugar la imagen de Cristo resucitado.

²⁸ Gota (1931).

No se conocían hasta ahora trazas ni dibujos del aspecto original de este monumento que se montó hasta 1936 en la catedral; sin embargo, se ha identificado una acuarela del pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas realizada en 1899²⁹ que sin duda representa este conjunto, o bien tal y como el mismo Lafuente lo conoció, o bien como una propuesta nueva de montaje ideada por el pintor, que habría diseñado monumentos y escenografías similares para distintos templos de la ciudad de Huesca.³⁰

En la acuarela de Lafuente se reconocen claramente dos de las tablas descritas, las correspondientes al rey David y a Moisés. En este dibujo del siglo XIX el monumento presenta dos cuerpos o alturas y no los cuatro que tuvo en origen, tal y como lo describió Novella a finales del XVIII, cuando ya se habían eliminado pisos y se había ensanchado la capilla central. El mismo Novella decía que esta última reforma se había realizado en 1749.

EL MONUMENTO DE LA COLEGIATA DE BOLEA

Se trata de una pieza de gran envergadura y calidad artística de la que ya dio noticias Antonio Naval, quien la describió desmontada y enrollada en un “trastero” de la misma colegiata, adonde debió de ir a parar tras dejar de utilizarse a partir de 1972. Naval indica que está formada por tres telones, que se colocaban en profundidad, pintados en tonos grises sobre sargas con un correcto dibujo que simula grandes arquitecturas con personajes bíblicos en las repisas.³¹

María Isabel Sepúlveda, José Luis Pano y Carmen Morte publicaron un compendio de estudios sobre la villa de Bolea donde igualmente dan noticia del monumento.³²

Por otra parte, José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano le prestan atención y lo describen de manera breve.³³ Citan un documento del archivo parroquial, que

²⁹ La acuarela se conserva en una colección particular y fue publicada por Alvira (1989: 152).

³⁰ En el catálogo citado (*ibidem*, n. 29) aparecen los bocetos de dos monumentos más, ambos realizados en acuarela, firmados por Félix Lafuente y fechados en 1899. Uno de ellos, de procedencia desconocida, es de estilo y concepción neogóticos y presenta una gran altura. El otro, del que hablaremos más adelante, de estilo neorrománico, corresponde a un conjunto diseñado para la iglesia del convento de la Asunción de Huesca.

³¹ Naval (1980: 69).

³² Sepúlveda, Pano y Morte (2001).

³³ Calvo y Lozano (2004: 124-125).

ya debió de ver Naval, que acota la fecha de su realización entre 1754, cuando a través de un mandato pastoral se ordena hacer una pieza de esas características, y 1763, año en que se ordena pagar la correspondiente liquidación.³⁴

Fue Javier Costa Florencia quien dio más información sobre el monumento de Bolea, describiendo la pieza con detalle y documentado su autoría tras localizar el documento correspondiente a la liquidación del pago realizado por la junta de propios de la villa de Bolea al pintor de origen italiano afincado en Huesca José Stern en 1764, cuando la obra ya estaba realizada y entregada.³⁵

Este fenomenal conjunto se colocaba en la capilla de san Vicente de la colegiata, enfrentada a la puerta principal de acceso al templo, formando un decorado de tramos que iba desde el arco de embocadura de la capilla hasta el altar. Tipológicamente corresponde a los llamados *monumentos de nave profunda*, pues los distintos telones simulan un espacio en profundidad y en disminución componiendo un pasillo o nave donde se fingen arquitecturas y arcos en perspectiva acelerada jugando con el espacio y el trampantojo a modo de escenografía teatral.

El telón que hace de embocadura está compuesto por seis telas que irían ensambladas para forrar el arco. Mediante grisallas se simulan elementos arquitectónicos como el gran arco de acceso enmarcado por pilastras y rematado por un cuerpo sobre estructura adintelada fingida decorada con abundancia de tornapuntas, tarjetones y rocalla, todo dentro del repertorio rococó. Sobre la simulación arquitectónica se sitúan los personajes como si se tratara de imágenes en un retablo. Entre ellos están el rey David con el arpa (a la izquierda) y Moisés con las tablas de la ley (a la derecha), ambos sobre grandes plintos situados delante de las pilastras que flanquean el vano central. A los lados del arco dos hornacinas fingidas acogen las imágenes de otros dos personajes bíblicos veterotestamentarios, Aarón (a la izquierda) y Job (a la derecha). Sobre ellas hay espejos con rocalla que contienen inscripciones identificativas y sirven de pedestales a las personificaciones alegóricas de dos virtudes, la Esperanza (a la izquierda) y la Caridad (a la derecha). En las enjutas del arco sobrevuelan un par de angelitos que sostienen con las manos las *arma Christi*.

³⁴ Archivo Parroquial de Bolea, *Libro de mandatos*, V-2, ff. 116r y 122v.

³⁵ Costa (2009) recoge el documento encontrado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Atanasio Les, prot. 2741, 1764, f. 26v.



Recreación fotográfica del monumento de Bolea realizada por la Asociación de Amigos de la Colegiata.



*Interior del monumento.
Telones intermedios y capilla de fondo.*



*Telas del monumento desplegadas
en la iglesia de la Virgen de la Soledad de Bolea
para comprobar su estado en febrero de 2024.*

En el ático la parte central está ocupada, como es habitual en otros monumentos, por el eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Envuelven y recogen toda la embocadura unos cortinajes fingidos sostenidos por cuatro angelotes. Los dos telones siguientes simulan arcos de tamaño decreciente con parejas de soldados que flanquean el vano y el paño de la Verónica con la santa faz, pintado en la clave del segundo, como únicos elementos figurados. El telón que sirve de fondo presenta un rompimiento de gloria con Dios Padre con el cetro y sobre nubes, el Espíritu Santo en forma de paloma y un numeroso grupo de ángeles, uno de los cuales porta la cruz. El conjunto se completa con dos telones más a modo pantallas laterales del arco de embocadura con representaciones de la última cena (a la izquierda) y el prendimiento de Cristo (a la derecha) enmarcadas en cornucopias simuladas que focalizan la mirada hacia el interior de la nave fingida.

Toda la estructura se adaptaba a las medidas de la propia capilla en la que era colocado y a las gradas de acceso a ella. La altura máxima del arco de embocadura es de 8 metros y la anchura de 6,4. La tela del fondo con el Padre Eterno mide 3,5 metros de altura y 2,5 de anchura. Las medidas de las telas laterales de pantalla son 2,5 metros de altura por 4 de anchura y cada una está dividida en dos mitades.

En el reverso de cada tela hay un esquema del monumento en el que se indica el lugar que le corresponde ocupar a cada pieza.

Sobre la figura de Aarón aparecen unas letras pintadas en tono ocre: M, F, E, C, I, T, G, Q, S. Están colocadas en un aparente desorden y las hemos interpretado así: “M[E] FECIT G[IUSEPE] Q S[TERN]”. Ello supondría que la pieza habría sido pintada por su autor, el pintor José Stern, artífice de origen romano que estuvo en afincado en Huesca durante la segunda mitad del siglo XVIII. José Ignacio Calvo lo describió como un pintor de gran calidad, de lenguaje tardobarroco italianizante y aire tiepolesco, fácilmente reconocible por sus figuras de carnes mórbidas, cierto amaneramiento propio del momento y rostros con narices respingonas.³⁶

El trabajo de Stern no ha dejado apenas huellas documentales; sin embargo, se puede reconocer su estilo en algunas obras oscenses que presentan características similares a las del monumento de Bolea. Son piezas de gran formato que comparten el

³⁶ Calvo (2014: 403-405).

carácter escenográfico de las composiciones, como es el caso de los dos lienzos procedentes de la capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral de Huesca y expuestos en el Museo Diocesano de Huesca que representan respectivamente *El milagro de Calanda* y *La venida de la Virgen del Pilar*, ambos realizados en torno a 1764, que el mismo Calvo Ruata atribuyó al pintor italiano junto con algunas pinturas del santuario de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros y de la iglesia parroquial de Las Pedrosas.³⁷

Javier Costa da noticias de este artífice, a quien cita como *José Ester Romano*, castellanizando su primer apellido y añadiendo su procedencia en el segundo. Se casó con Rita París y fue padre de otro pintor y dorador, Juan Ester París.³⁸ El padre Ramón de Huesca ya lo describió como un artista excelente que pintó el lienzo central del retablo mayor de la iglesia oscense de los capuchinos en 1755. Su nombre aparece citado habitualmente hasta 1784 en los catastros de Huesca, ciudad en la que tuvo diferentes domicilios y contrató trabajos para varios lugares.³⁹

Stern realiza una pintura de calidad con un dibujo vigoroso, un excelente dominio de las proporciones y un amplio conocimiento de las formas arquitectónicas clasicistas y de todo el repertorio tardobarroco que decora la pieza a base de espejos, rocalla, tornapuntas, tarjetones, guirnaldas y flameros que cubren toda la superficie. Son formas carnosas en las que se valoran los contrastes de luces y sombras, que aportan un sugerente volumen al conjunto. Todo ello se consigue con una paleta monocromática de grises que contrasta con el vivo colorido de las figuras, de canon alargado, con *contrappostos* con los que se sugiere un cierto movimiento y abultados plegados de mantos y túnicas en los que se matizan con detalle los volúmenes. Los rostros, de contenida expresividad, presentan miradas afables y un modelado suave y de cierta blandura. Se observa una especial atención a lo decorativo que se manifiesta en detalles de las vestimentas como como borlas, bordados, cintas, repujados de metales, cordones, etcétera.

³⁷ En el santuario de la Oliva de Ejea de los Caballeros se conservaría una pareja de lienzos realizados hacia 1751 con representaciones de san José de Lionisa y san Fidel de Sigmaringa. En la iglesia parroquial de Las Pedrosas hay un lienzo de Nuestra Señora del Rosario y un frontal de altar con la Anunciación, ambos datados entre 1750 y 1770.

³⁸ Costa (2013: 80).

³⁹ Javier Costa Florencia da noticias de que vivió en la calle Pedrera en 1758, en el portal de San Agustín en 1764 y en el Coso en la década de los ochenta.



Tela del arco de embocadura recuperada para la exposición temporal que tuvo lugar en el Museo Diocesano de Huesca. Monumento de Bolea. Sarga. 1764. José Stern. (Iglesia de la Soledad de Bolea)

La pieza ha sufrido con el paso del tiempo, los montajes y los desmontajes sucesivos y el incorrecto almacenamiento en lugares que no guardaban las condiciones ambientales adecuadas. Ha perdido por completo los bastidores que mantenían la tensión de las telas y permitían su montaje. Las sargas presentan marcas que indican que durante algún tiempo se conservaron dobladas. Se aprecian lagunas con pérdidas de policromía, en alguna ocasión arrastrada por escorrentías de agua y humedad, así como abundante suciedad que ha alterado la capa pictórica y el reverso de las telas.

En el Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas existe una fotografía realizada en 1951 donde aparece la pieza montada pero sin las dos pantallas laterales de embocadura.

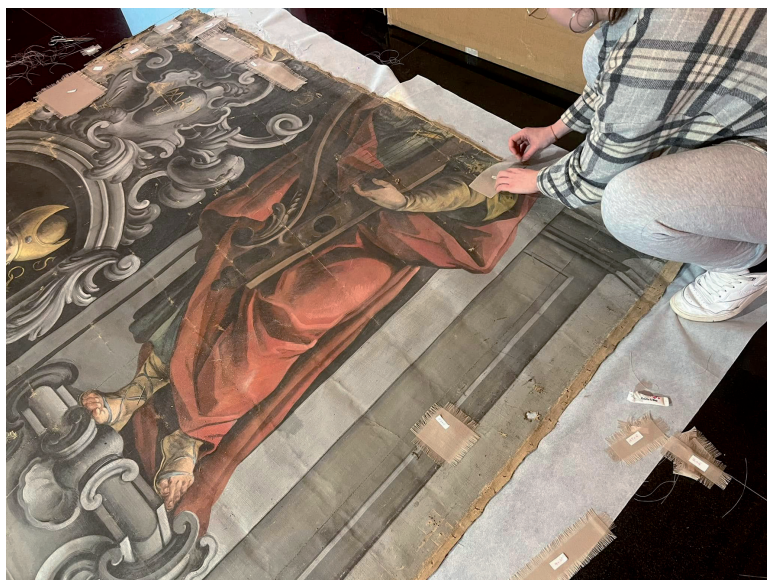


Detalle del eccehomo del telón de embocadura. Monumento de Bolea. Sarga. 1764. José Stern. (Iglesia de la Virgen de la Soledad de Bolea)

Durante las obras de restauración llevadas a cabo en la colegiata de Bolea entre 1989 y 1992 las telas del monumento fueron trasladadas al coro alto de la iglesia de la Virgen de la Soledad de la misma localidad enrolladas tal y como se habían conservado en la colegiata.

Se ha intentado abordar su recuperación desde el año 2000, cuando se trasladó al taller de restauración que existía en el obispado de Huesca a fin de valorar su estado de conservación y promover su restauración desde el propio obispado.⁴⁰ Debido a su

⁴⁰ El obispado de Huesca dispuso de un taller de restauración y conservación propio que estuvo en activo entre 1990 y 2002 y contó con dos personas con formación específica, Antonio Santamaría y José Ignacio Martínez Madrona, que recuperaron y restauraron un buen número de piezas de distintas iglesias y de varios conventos de la diócesis.



Labores de conservación de una de las telas del monumento de la colegiata de Bolea que se expusieron temporalmente en el Museo Diocesano de Huesca en 2024.

estado no se pudo acometer esa tarea y la pieza se llevó de vuelta a su localidad de origen en 2004.

Desde la Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea se está impulsando el conocimiento, la conservación y la restauración del monumento desde hace varios años y se ha conseguido darle visibilidad y que comience a ser valorado y estudiado.

A raíz de la exposición celebrada en el Museo Diocesano de Huesca se realizaron trabajos de conservación y consolidación en dos de las sargas del arco de embocadura añadiendo bandas y reentelados, colocando bastidores provisionales para tensar la sarga y exponerla y consolidando su policromía.⁴¹ Tras el desmontaje de la muestra ambas pinturas se trasladaron a la colegiata de Bolea, donde quedaron expuestas en una de las capillas de la cabecera.

⁴¹ Estos trabajos fueron realizados en el taller del Museo Diocesano de Huesca por Selena Sánchez Navarro y Blanca Rubio Navarro.

Recientemente se ha llevado a cabo un importante trabajo de documentación gráfica de la pieza y se ha elaborado un proyecto para su restauración integral promovido por el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Bolea.

EL MONUMENTO DE LA COLEGIATA DE ALQUÉZAR

Este antiguo conjunto es uno de los más grandes y mejor conservados monumentos altoaragoneses conocidos hasta la fecha. Está formado por dieciocho telas diferentes que se ensamblan formando tres tramoyas en profundidad más una capilla de fondo. Se trata de una pieza tardobarroca que debió de realizarse a mediados del siglo XVIII.



El monumento de la colegiata de Alquézar montado en el Museo Diocesano de Huesca para la exposición que tuvo lugar en 2024. Sarga. Medios del siglo XVIII. Atribuido a José Stern. (Iglesia parroquial de Alquézar)

Fue montado hasta los años setenta del siglo XX en una de las capillas laterales de la colegiata de Alquézar, la de la Virgen del Rosario, que queda enfrentada a la puerta de la iglesia, a fin de que se viera nada más acceder al interior del templo. Los cuatro telones que lo forman fueron contruidos teniendo en cuenta sus medidas de altura, anchura y profundidad, y también la mesa del altar donde quedaba expuesta el arca eucarística, que igualmente se conserva. El montaje se realizaba con un complejo sistema de poleas y cuerdas que permitían levantar y ensamblar las diferentes piezas hasta la altura requerida.

Es una pieza es inédita que ha pasado desapercibida hasta la fecha para investigadores y cronistas, ya que se encontraba oculta bajo el claustro de la misma colegiata, de donde se sacaba únicamente durante la Semana Santa. Desconocemos hasta cuándo se montó, pero lo más probable es que dejara de utilizarse tras el Concilio Vaticano II, a finales de la década de los sesenta o principios de los setenta, al igual que el resto de las obras de estas características. A partir de ese momento las pinturas habrían quedado recogidas en una estancia subterránea y poco accesible.

Con motivo de las obras de restauración del claustro de la colegiata, en 2001, las dieciocho telas, que conservaban todos sus bastidores, fueron trasladadas a la iglesia parroquial de la localidad, donde se almacenaron en una de las capillas y donde las localizamos en febrero de 2024 durante los preparativos de la exposición que se iba a celebrar en el Museo Diocesano de Huesca. Su estado de conservación, la calidad de su pintura y su grandiosidad nos llamaron la atención desde el principio.

Se trata de un monumento que sigue el modelo de nave en profundidad y del que además podemos calcular la longitud total porque se conservan los bastidores que sujetaban los diferentes telones y los travesaños que marcaban la distancia entre unos y otros. Del arco de embocadura al primer telón se guardaban 2,5 metros de distancia, desde el segundo telón al tercero 1,40 metros y los mismos desde el tercer telón hasta la capilla del fondo: en total, 5,3 metros de profundidad.

Las medidas de la pieza montada son igualmente importantes. El primer telón mide 7,8 metros de alto por 6 de ancho y el vano central tiene 2,70 metros de luz y 4 de alto. El segundo telón mide 6 metros de alto por 5 de ancho y el arco tiene 2,34 metros de luz y 3,7 de altura. El tercer telón tiene una altura total de 5,10 metros y una anchura de 4,80 y el arco mide 1,80 metros de luz y 2,95 de altura. La capilla del fondo mide

2,20 metros de altura y 2,80 de anchura. Esta capilla se cierra con una tela como cielo raso y otras dos laterales formando un cubículo que monta sobre la mesa de altar.

El diseño del monumento diseño sigue el modelo del conservado en la colegiata de Bolea, con una concepción escenográfica y una grandilocuencia similares en los elementos decorativos y una pintura que falsea una arquitectura clásica de arcos, frisos y arquitrabes. Sin embargo, en uno de los telones se vislumbra el inicio de una cúpula que monta sobre pechinas simuladas, lo que diferencia este conjunto del de Bolea y le da un carácter más monumental. Todo ello está decorado con motivos de rocalla y tornapuntas que imitan carnosas yeserías barrocas en relieve.

El primer telón, que forma el arco de embocadura, finge elementos arquitectónicos como pilastras, podios y hornacinas decoradas con abundancia de tornapuntas, tarjetones y rocalla, dentro del repertorio rococó. Sobre la simulación arquitectónica se sitúan personajes entre los que se encuentran el rey David con el arpa (a la izquierda) y Moisés con las tablas de la Ley (a la derecha), ambos sobre grandes plintos situados delante de las pilastras que flanquean el vano central, exactamente en la misma disposición en la que estaban en la pieza de Bolea. Flanqueando el arco, en ambos extremos, dos hornacinas fingidas acogen las imágenes de sendos soldados embozados



Detalle de uno de los telones intermedios del monumento de Alquézar donde se simula el arranque de una cúpula sobre pechinas.

en gruesas capas de vivo color ocre con las que tapan parte de sus rostros. Sobre ellas hay decoraciones con rocalla que, como en el monumento de Bolea, sirven de pedestales a las personificaciones alegóricas de dos virtudes, una a cada lado, la Fe (a la izquierda) y la Caridad (a la derecha). En las enjutas del arco un par de angelitos sobrevuelan con las *arma Christi* en las manos. La parte central del ático está ocupada, siguiendo el modelo de Bolea, por la escena del eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Igualmente, unos cortinajes fingidos sostenidos por cuatro angelotes envuelven y recogen toda la embocadura. Los dos telones siguientes simulan también arcos de tamaño decreciente con parejas de soldados que flanquean los vanos. Sobre ellos se finge el inicio de una cúpula de media naranja apoyada en pechinas simuladas donde se representan en tondos las escenas de la resurrección y la oración en el huerto (segundo telón) y las del camino del Calvario y la flagelación (tercer telón). En las claves de los arcos hay parejas de querubines con el paño de la santa faz (segundo telón) y la columna de la flagelación (tercer telón). La tela que sirve de fondo a la capilla final presenta un rompimiento de gloria con Dios Padre sobre nubes rodeado de cabezas de querubines.⁴² El conjunto de la capilla de fondo se completa con tres telones más que le sirven de cierre, uno para la parte superior, a modo de techo o cielo raso, con la representación de un pelícano que da de comer a sus polluelos, y dos para los laterales con sendos ángeles arrodillados en actitud de adoración y mirando al centro, donde se encontraría el arca eucarística.

El diseño, la decoración, la iconografía y el estilo pictórico de la pieza de Alquézar remiten indudablemente a los de la conservada en Bolea, aunque aquella es algo más rica en colorido, ya que combina los grises con los que se fingen los elementos arquitectónicos con colores ocres más vivos en el repertorio decorativo de la arquitectura, lo que le aporta cierto volumen. Los personajes representados siguen los modelos vistos en Bolea. Los tipos son muy similares, y en alguna ocasión prácticamente iguales. La obra de Alquézar muestra un dibujo menos definido en las figuras, sin la nitidez que se aprecia en la de Bolea, donde las líneas están más marcadas y son más precisas. Sin embargo, el vivo colorido acentúa los contrastes entre lo arquitectónico y lo

⁴² El rostro de la imagen de Dios Padre fue repintado en algún momento del siglo xx. Según el párroco y los vecinos de la localidad, sufrió desperfectos importantes cuando una vela quemó la tela y desfiguró el rostro original, que fue recortado y sustituido por otro de factura muy popular pintado por un vecino de la localidad en una tela con un pequeño bastidor que se colocó por la parte de atrás como si fuera un cuadro exento.



Personajes y escenas representados en las sargas del monumento de la colegiata de Alquézar. Mediados del siglo XVIII. Atribuidos a José Stern.



Detalle de la tela del fondo del monumento de Alquézar, donde se representa la imagen del Padre Eterno en la gloria, cuyo rostro fue repintado y añadido en fecha posterior.



Tela de techo o cielo raso de la capilla final con la representación del pelicano.

figurativo y resalta con juegos de luces la supuesta iluminación que entraría por la cúpula fingida. Predominan los tonos ocre y rojizos, que contrastan con los blancos y los tonos fríos de túnicas y mantos. Los detalles que aparecen matizados en el monumento de Bolea pasan más desapercibidos en el de Alquézar debido a un modelado más blando y una ejecución más rápida, sin tanta atención a los elementos decorativos. Aun así, es indudable la mano del mismo artífice o el mismo taller que intervino en la ejecución de la obra de Bolea, que pudo servirle de modelo.

Javier Costa aporta un dato muy interesante sobre José Stern (o Ester), quien aparece documentado en junio de 1752 en el santuario de Nuestra Señora de Dulcis, muy próximo a Alquézar, donde acogió como aprendiz de dorador a un vecino de esa localidad, Juan Antonio Castellón, quien debía formarse en el oficio en un plazo de seis meses, periodo durante el que Stern se comprometía a mantenerlo.⁴³ Es posible que en ese periodo en el que Stern realizó alguna obra en el santuario de Dulcis ejecutara también la obra del monumento de Alquézar. La proximidad de ambos emplazamientos y el hecho de tener aprendices a su cargo bien podría explicar ese trabajo, que en parte se debería al taller del pintor.

Es posible que el conjunto fuera encargado y patrocinado por la Cofradía de Minerva, establecida y confirmada en la colegiata de Alquézar desde 1623, que se ocupaba de organizar las celebraciones más solemnes, como la procesión del Santísimo Sacramento del tercer domingo de cada mes, la octava del Corpus Christi o los actos relacionados con el monumento de Semana Santa.⁴⁴

EL MONUMENTO DEL CONVENTO CARMELITA DE LA ASUNCIÓN DE HUESCA

El antiguo monumento de Semana Santa del convento de la Asunción fue diseñado y realizado por el pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas en 1899. En la iglesia del propio convento se conserva parte de él: las telas de los cuatro evangelistas y la del Padre Eterno en actitud de bendecir. El resto del catafalco, que reproducía la fachada de un templo de estilo románico, no ha llegado hasta nosotros.

⁴³ Costa (2013: 80).

⁴⁴ Esteban (2007: 99).



Fotografía del monumento del convento de las carmelitas de la Asunción realizado por Félix Lafuente Tobeñas en 1899 publicada por Fernando Alvira Banzo en 1989. (Colección particular)

Lo conocemos a través de un dibujo realizado por el mismo Lafuente donde aparece la pieza al completo y a través del cual podemos tratar de describirlo como un gran catafalco formado por dos telones más una capilla de fondo. Su altura sería similar a la de la propia nave de la iglesia del convento, donde se colocaría delante del altar mayor.

Seguía el modelo de monumento de nave profunda. El primer telón simulaba la fachada de un templo románico de dos alturas con una gran portada de arco de medio punto sobre columnas fingidas flanqueada por cuatro vanos, dos a cada lado, a modo de arquería, con parteluces de separación. La segunda altura tenía un gran rosetón circular con columnillas interiores y con una galería de arquillos entrelazados a cada lado. El conjunto se remataba con un frontón a dos aguas sobre el que se situaban un

elemento de coronación con la vera faz de Cristo sobre una cruz en el centro y las *arma Christi* en las esquinas.

Todo el diseño de la embocadura recuerda claramente a la fachada sur de cierre del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, que fue realizada en 1888 por el arquitecto Patricio Bolumburu siguiendo un diseño de Nicolau⁴⁵ y que sin duda tuvo que ver y estudiar Lafuente antes de dibujar este elemento.⁴⁶

En ese primer telón, bajo los arcos laterales e imitando vidrieras tras unas ventanas, estaban representados los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos. Delante del arco de entrada había dos figuras arrodilladas que parecían ángeles con túnicas blancas mirando hacia el fondo, donde se encontraba el altar con el sagrario.

En el telón intermedio se repetía el modelo de arco románico de medio punto sobre columnillas con capitel para enmarcar la capilla en la que se situaba el altar, cuyo fondo era una gran tela con la imagen de un Dios Padre Eterno en actitud de bendecir.

Toda la pieza compartiría el carácter monumental y escenográfico de este tipo de obras, y en ella, a juzgar por la acuarela que conservamos, se debió de valorar mucho la iluminación, tanto la natural como la de las lámparas y las velas, que crearían un sugerente ambiente. Lafuente tenía experiencia y formación como escenógrafo, lo que sin duda le permitió generar esos efectos teatrales y concebir esos telones tan grandes y tan difíciles de manejar.

El Diario de Huesca dio noticia del estreno del monumento con estas palabras: “El conjunto de la obra resulta de un efecto agradabilísimo, pues el autor ha combinado el estilo románico y el bizantino, demostrando que posee gusto artístico y amplitudes sobresalientes para la pintura en perspectiva. La obra de carpintería ha sido ejecutada en el acreditado taller del Sr. Arnal”.⁴⁷

Desconocemos hasta cuándo fue utilizada esta pieza, de la que únicamente se conservan cinco sargas. Cuatro de ellas, con las figuras de los evangelistas, están

⁴⁵ Fontana (2003: 59-60).

⁴⁶ Entre 1893 y 1904 Félix Lafuente residió en Huesca y ejerció como profesor de Dibujo en el Instituto de la ciudad, además de en su propio estudio, situado en la plaza de la San Pedro. Para saber más sobre este pintor son fundamentales los trabajos de Alvira (1989 y 2020).

⁴⁷ *El Diario de Huesca*, 28 de marzo de 1899, p. 3.

situadas en el atrio de acceso a la propia iglesia del convento, dos a cada lado, flanqueando la puerta de entrada. La otra, con la figura del Padre Eterno, se encuentra en la misma iglesia en una dependencia utilizada a modo de sacristía.

Las pinturas que conservamos, que parecen algo abocetadas, comparten las características de la pintura de Lafuente, de pincelada suelta y ejecución próxima al impresionismo.

EL MONUMENTO DE SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA

En los almacenes del Museo Diocesano de Huesca se conservaban varias telas en pésimo estado, algunas de las cuales, restos del antiguo monumento que se debía de montar en la iglesia de San Pedro el Viejo, se limpiaron para su exposición en la muestra citada.



Fragmentos del monumento de San Pedro el Viejo de Huesca que simulan arquitecturas y relieves. 1886.



Detalles de personajes pintados para el monumento de San Pedro el Viejo.

Se trata de varias sargas, algunas todavía con sus bastidores, en las que se pintaron elementos arquitectónicos de bóvedas y arcos de estilo clásico, entre los que se distinguen columnas, capiteles, modillones, cornisas y relieves fingidos, todo ello dentro del modelo del estilo neoclásico, que constituirían, como hemos visto en otros ejemplos, la embocadura y los telones de una construcción arquitectónica simulada que cobijaría el arca eucarística. No contamos con una descripción precisa del monumento ni con un dibujo o una traza que nos permita recrearlo.

Entre los elementos arquitectónicos se dispondrían los personajes, de los que se han conservado Moisés, el rey David, san Pedro y san Juan Evangelista, que aparecen pintados en sendas telas que han perdido los bastidores, además de una pareja de soldados similares a los vistos en los monumentos de Bolea y Alquézar.

La obra debió de realizarse en 1886, a juzgar por la inscripción que se conserva en el reverso de una de las telas, aunque no podemos acercarnos a su autoría. En la pintura, de dibujo correcto y con líneas definidas y colores vivos, destaca la calidad de los azules y los verdes. Hubo en esos años pintores de renombre trabajando y dando



Telas del monumento de San Pedro el Viejo que, tras su limpieza, se expusieron temporalmente en el Museo Diocesano de Huesca entre el 1 marzo 2024 y el 5 abril 2024.

clases en Huesca que bien pudieron hacer este trabajo para una de las parroquias más importantes de la ciudad.⁴⁸ Desconocemos igualmente hasta cuándo fue utilizado el monumento y en qué lugar del templo se montaba.

En varias localidades de la provincia se conservan monumentos de este tipo o fragmentos de ellos. Aunque en su mayor parte son trabajos populares, mantienen una vistosidad que los convierte en piezas de cierta importancia dentro del patrimonio local. En algunos casos han sido recuperados y expuestos en sus respectivas iglesias o en sus parroquias, donde son valorados como piezas litúrgicas históricas o incluso convertidos en reclamos turísticos.

⁴⁸ Fernando Alvira Banzo ha llevado a cabo diferentes investigaciones sobre los artífices activos en Huesca en ese periodo. Entre los más destacados encontramos al pintor Félix Lafuente y al profesor y pintor León Abadías. Véase Alvira (1989, 2014 y 2020). El conjunto de San Pedro el Viejo podría relacionarse también con la saga de los Torrens, Isidro, Cecilio y Valentín, quienes realizaron numerosas decoraciones de un colorido y una viveza similares en otros lugares de la provincia. Isidro Torrens Arnáu, pintor y dorador, trabajó en la ejecución y en la renovación de retablos y de imágenes para la Semana Santa oscense por encargo del obispado de Huesca.

EL MONUMENTO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE BISCARRUÉS

Trabajo popular recuperado hace unos años que cuenta con un total de veintitrés lienzos y se conserva en buen estado tanto en las telas como en los bastidores. Se han perdido algunos elementos de separación intermedios como columnas o telones que dividían el espacio central de la nave.

La obra, que debió de ser realizada en el siglo XVIII por algún taller o algún artífice local, sigue el modelo de nave profunda y perspectiva acelerada. El telón de embocadura finge la arquitectura de un arco de medio punto flanqueado por esbeltas columnas clásicas que sujetarían un simulado arquitrabe sobre el que monta un segundo cuerpo donde se ve al eccehomo en el balcón de la casa de Pilatos. Hacia el interior de la nave hay lienzos que cierran y forran los laterales y en los que se van sucediendo figuras y escenas enfrentadas en este orden: soldados lanceros (primer tramo), la flagelación y la coronación de espinas (segundo tramo), el camino del Calvario y la Dolorosa (tercer tramo). El espacio superior, un cielo raso, se cierra con telas en las que se representa el cielo azul con el sol y otros astros y pequeñas estrellas blancas. La capilla de fondo está formada por cuatro telas: al fondo está el Padre Eterno en la gloria, a ambos lados hay cabezas de querubines rodeados de nubes y como cierre un cielo raso simula una cúpula gallonada.

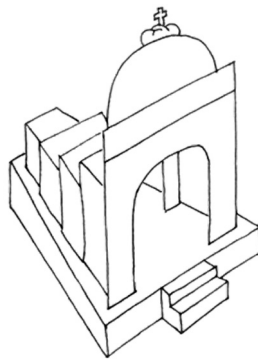
No es habitual este tipo de iconografía tan explicativa que recuerda los pasos de un viacrucis y en la que las escenas están representadas con un gran sentido narrativo y con cierto dramatismo. El pintor muestra un claro interés por lo decorativo que se observa, por ejemplo, en los cortinajes, las vestiduras o las armaduras de los soldados y en elementos como plumas o cinturones, además de en detalles anecdóticos como el uso de unas tenazas para la colocación de la corona de espinas.

Aun siendo de factura popular, la pintura está ejecutada con gracia y posee un rico colorido. Las representaciones de los personajes, que son tratados con gran ingenuidad, manifiestan un buen conocimiento de la iconografía y de modelos similares utilizados en otras piezas de estas características. A diferencia de otros conjuntos en los que se emplean tonos de grisalla, en el de Biscarrués los colores son vivos. Destacan sobre todo los tonos azulados y ocre, que consiguen darle un acertado contraste.

La singularidad de este conjunto radica en su estado de conservación, que lo convierte en ejemplo vivo de un tipo de piezas que con toda seguridad existieron en otras localidades de la zona. Este monumento se mantiene montado durante todo el año.



Vista global del monumento de Semana Santa de Biscarrués. Sarga. Siglo XVIII.



Esquema del monumento de Biscarrués facilitado por Lola Giménez.



Detalles interiores de la pintura del monumento de Biscarrués. Sarga. Siglo XVIII.

EL MONUMENTO DE LA IGLESIA DE ALMUDÉVAR

Carmen Morte dio noticia de la existencia de un monumento del siglo XVI realizado para la parroquia de Almudévar por el escultor Juan Miguel de Orlens y sufragado por los jurados de la villa en 1599.⁴⁹ Orlens cobró 800 sueldos por su intervención, que no debió de consistir en el diseño íntegro de la pieza, sino en su modificación.

Juan Miguel de Orlens fue miembro de una saga de escultores y mazoneros que trabajaron ampliamente en Huesca desde principios del siglo XVI. A finales de esa centuria sus obras se enmarcaron en los modelos romanistas de transición entre el manierismo y las formas protobarrocas.

Desconocemos cómo fue el monumento de Almudévar, pues de él no se conservan trazas ni imágenes, si bien, a juzgar por la experiencia y los conocimientos del artífice, suponemos que sería una pieza de buena calidad y de cierta envergadura.

⁴⁹ Morte (1986: 195). Documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, not. Pablo Villanueva, 6 de agosto de 1599, f. 1020v.



Telas del monumento de la parroquia de Almudévar. Sargas.

En el museo parroquial de la localidad se conservan tres telas con sus respectivos bastidores que debieron de formar parte o bien del monumento original, o bien de alguna reforma posterior, ya que sus figuras son de factura muy popular y parecen rehechas y repintadas, aunque no podemos ponerlas en relación con el trabajo de Orlens.

Se trata de tres sargas con las representaciones de Moisés, un soldado lancero con escudo y un profeta con un rollo desplegado. La imagen de Moisés parece de una mano algo diferente a la del resto y presenta un dibujo algo más cuidado, pero no deja de ser de basta factura.

EL LIENZO DEL MONUMENTO DE LA IGLESIA DE ESQUEDAS

En la iglesia parroquial de Esquedas se conserva una curiosa pintura que a todas luces formaba parte del antiguo monumento de Semana Santa. Se trata de un Dios Padre Eterno en la gloria.



*Tela atribuida a Francisco de Goya en la que se representa al Padre Eterno en la gloria.
Ca. 1770. Parroquia de Esquedas.*

La vibrante factura de la pintura y su pincelada suelta, junto al hecho de que la población de Esquedas (tierras, campos, casas e iglesia) pertenecía al conde de Sobradriel, quien había encargado a Francisco de Goya la decoración de su palacio de Zaragoza, hacen que la obra se haya atribuido con bastante certeza al genial pintor aragonés.⁵⁰ Se trataría de una producción de juventud del artista, que supuestamente habría diseñado el resto de las telas, hoy desaparecidas.

Goya estaba trabajando para los condes de Sobradriel en torno a 1770, fecha en torno a la cual podríamos situar esta pieza en caso de considerarla obra suya.

⁵⁰ Lo hicieron los restauradores Teresa Grasa y Carlos Barboza en 1986 después de llevar a cabo un análisis y un completo estudio histórico de la pieza que fue publicado en *Heraldo de Aragón* el 15 de diciembre de 1985.

LOS MONUMENTOS MODERNOS DE LAS IGLESIAS DE QUICENA Y OLA

En la localidad de Quicena fueron recuperadas hace unos años, tras su hallazgo en una estancia del templo, varias telas con bastidores que seguramente pertenecieron a un monumento. De factura popular y con un vivo colorido, debieron de ser realizadas por algún decorador local en torno a las primeras décadas del siglo xx y parecen haber sido repintadas en varias ocasiones y por diferentes manos.

Presentan dos ángeles en actitud de adoración de la eucaristía, que formarían parte de algún telón intermedio, y una tela de mayores dimensiones y de distinta mano con la imagen del Padre Eterno en la gloria.

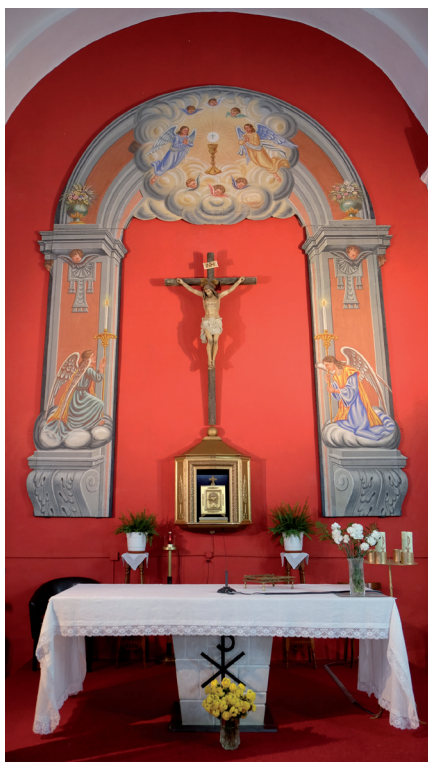
Tras su restauración y su recuperación se colocaron a modo de retablos fingidos, enmarcando la capilla de cabecera y el altar mayor, en la misma iglesia de la localidad, que había perdido su patrimonio y su mobiliario durante la Guerra Civil.

En Ola se conserva una pieza de similares características documentada como obra del pintor y decorador oscense Valentín Torrens, que llevó a cabo distintos proyectos para iglesias de la provincia de Huesca por encargo del obispado y de las parroquias. En esta ocasión la pintura parece haber sido realizada directamente sobre el muro a fin de poder usar la capilla con su altar a lo largo del año y decorarla de forma especial para la Semana Santa con el sagrario y con el ajuar correspondiente.

Se utilizan los tonos grises que ya hemos visto en otras piezas de estas características y las arquitecturas clásicas fingidas a modo de trampantojos. En el remate están representados dos ángeles en actitud de adorar una escena central cuyo tema no podemos identificar.

No podemos terminar sin mencionar la existencia de otros monumentos que se documentan a través de noticias o de imágenes y que debieron de desaparecer por falta de uso a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. A juzgar por lo que se conoce, habrían sido conjuntos de cierta calidad artística y de gran importancia dentro del patrimonio local. Entre ellos estaría el de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, un “precioso y magnífico monumento digno de la basílica del patrono y del celo de su párroco” que se estrenó en 1933.⁵¹ En la noticia no se cita al autor ni se describe la pieza.

⁵¹ *El Diario de Huesca*, 13 de abril de 1933, p. 1.



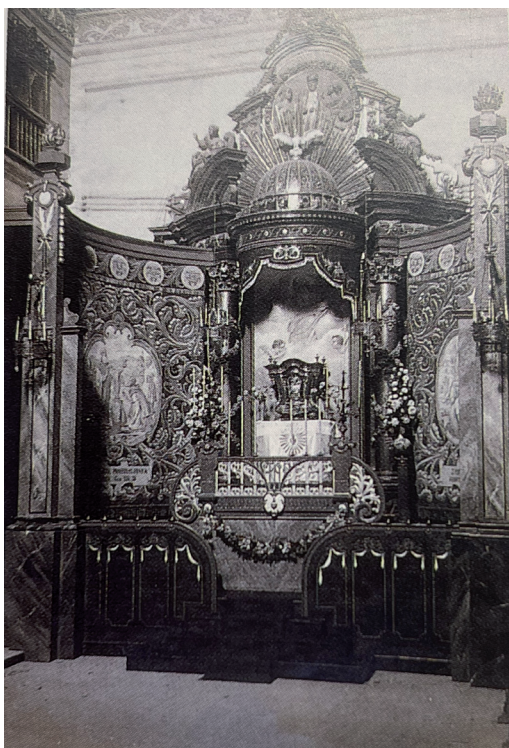
Telas del antiguo monumento de la parroquia de Quicena. Sargas. Siglo XX.



Monumento de la iglesia parroquial de Ola. Valentín Torrens. Principios del siglo XX.

Tenemos más datos y noticias acerca de la iglesia de la Compañía de Jesús de Huesca, “de cuyo monumento se hicieron numerosos elogios”⁵² en 1924. Fue diseñado y realizado por el hermano de la misma orden Martín Coronas, excelente dibujante con conocimientos de la escenografía propia de la época, que integra notas del modernismo imperante. Se conservan bocetos realizados para las telas, además de alguna imagen fotográfica del conjunto. Los temas representados en él muestran cierta elaboración iconográfica en relación con la institución de la eucaristía y con su prefiguración en los textos veterotestamentarios. Sin duda sus conocimientos y su amplia formación permitieron a

⁵² *El Diario de Huesca*, 13 de abril de 1924, p. 1.



Fotografía del ya desaparecido monumento de Semana Santa de la iglesia de la Compañía de Jesús de Huesca.

Martín Coronas utilizar recursos, escenas y personajes de gran simbolismo.⁵³ Los temas representados son el de Abraham y Melquisedec y el del maná.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.
- (1996), *Martín Coronas Pueyo: los dibujos de la Curia de la provincia de Aragón*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.

⁵³ Para conocer la obra de Martín Coronas son fundamentales los estudios de Fernando Alvira Banzo. Sobre el monumento citado véase Alvira (1996: 44, 77 y 78).

- ALVIRA BANZO, Fernando (2014), *León Abadías, pintor, escritor y didacta*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 1).
- (2020), *Félix Lafuente, pintor y escenógrafo*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 5).
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca: monografía histórico arqueológica*, Huesca, V. Campo.
- BONET CORREA, Antonio (2004), “La arquitectura efímera del Barroco en España», en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de conferencias (Roma, mayo-junio de 2003)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 19-42.
- CALVO RUATA, José Ignacio (2014), “Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya”, en *Goya y su contexto: seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza, IFC, pp. 391-409.
- y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ (2004), “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, *Artigrama*, 19, pp. 95-137.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2009), “José Stern, autor del monumento de Semana Santa de la excolegiata de Bolea”, *Diario del Alto Aragón*, 25 de octubre.
- (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón: biografías artísticas*, Huesca, IEA (Monumenta, 5).
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1979), *Historia de Alquézar*, Zaragoza, Guara.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1973), “Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales”, en *Francisco Abbad Ríos: a su memoria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 487-488.
- (1977), “La capilla de san Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIV, pp. 175-180.
- (2007), *La colegiata de Alquézar*, Zaragoza, Vestigium.
- FONTANA CALVO, María Celia (2003), *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones propuestas en el siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 28).
- GOTA HERNÁNDEZ, Gregorio (1931), “Notas oscenses: algunos recuerdos de la Semana Santa”, *El Diario de Huesca*, 1 de abril.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (1993), “Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX”, *Artigrama*, 10, pp. 435-454.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2009), “Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna”, en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 45-132.

- MARTÍNEZ, Josepe (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Imp. de Manuel Tello.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1986), “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)”, *Artigrama*, 3, pp. 195-214.
- (1990), “Tomás Peliguet”, en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catálogo de exposición, Zaragoza, Ibercaja, p. 114.
- (1996), “San Juan Evangelista”, “San Jerónimo” y “Dios Padre”, en *Signos: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI a XVII*, catálogo de exposición, Huesca, DPH, pp. 190-192 y 204.
- (2023), “La Semana Santa”, en *Signos: patrimonio de la fiesta y la música en Huesca*, catálogo de exposición, Huesca, DPH, pp. 117-123.
- NAVAL MAS, Antonio (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, vol. II, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente (1786), *Ceremonial de la santa iglesia de Huesca, dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación*, Archivo de la Catedral de Huesca, ms. n.º 54.
- PALLARÉS FERRER, María José (1992), “Un pintor flamenco en Huesca: Guillermo Donchers”, *Diario del Alto Aragón*, 1 de noviembre.
- (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 46).
- SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, José Luis PANO GRACIA y Carmen MORTE GARCÍA (2001), *La villa de Bolea: estudio histórico-artístico y documental*, Bolea, Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea.