

EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE HUESCA: UN PATRIMONIO POR RECUPERAR

Selena SÁNCHEZ NAVARRO*

RESUMEN El transcurso de los siglos deja una huella en las obras de arte, que tienen su propia vivencia. En el caso del monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca hemos podido imaginar y recrear todos sus períodos gracias a la documentación conservada, poniendo especial énfasis en sus formas y en su producción: las técnicas policromas empleadas, los bienes muebles que lo acompañaban y las modificaciones y las adecuaciones que sufrió a lo largo de los siglos. Todo ello con el fin último de devolver su espacio a un patrimonio que ha sido olvidado y al que debemos restituir su voz.

PALABRAS CLAVE Semana Santa. Monumento. Tomás Peliguet. Agapito Cuevas. José Garro. Pintura monocroma. Chiaroscuro. Mosaico. Dorado.

ABSTRACT The centuries leave their mark on works of art, which have their own lifespans. In the case of the altar of repose in Huesca cathedral, we have been able to imagine and recreate it in all its periods thanks to the conserved documentation, with a special emphasis on its forms and production: the polychromy techniques used, the liturgical objects which accompanied it, and its changes and adaptations over the centuries. The ultimate goal was to return a forgotten heritage to its space, and recover its voice.

KEYWORDS Holy Week. Monument. Tomas Peliguet. Agapito Cuevas. José Garro. Monochrome painting. Chiaroscuro. Mosaic. Gilded.

* Historiadora del arte, conservadora y restauradora especialista en pintura. selenasn@gmail.com

Las siguientes páginas tienen la misión de situar el foco en esas obras que, debido a la pérdida de su función y de su uso, caen en el olvido y terminan dormitando en los almacenes de los museos, apartadas en capillas de iglesias, amontonadas en las partes bajas de las torres..., un patrimonio por recuperar tanto desde el punto de vista material como desde el de su historia y su memoria. Entre esas obras se encuentran los monumentos de Semana Santa, piezas que por su gran tamaño y su deficiente estado de conservación, causado por un mal almacenaje y una continua manipulación, han podido perder incluso los bastidores. Sin embargo, ha sido sobre todo el desuso motivado por la simplificación o la moderación de la propia liturgia del Jueves y el Viernes Santo lo que ha hecho que muchas de ellas hayan quedado relegadas al olvido o incluso se hayan perdido.

En este sentido cabe destacar las seis tablas de grandes dimensiones que pertenecieron al monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca y que actualmente se encuentran almacenadas en el Museo Diocesano de Huesca en un estado de conservación muy deficiente a la espera de ser intervenidas. Dos de ellas se pudieron ver expuestas en 2024 en la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, que tuvo lugar en el propio Museo Diocesano.¹

Los monumentos de Semana Santa de Aragón han sido estudiados por autores como Carmen Morte,² José Ignacio Calvo y Juan Carlos Lozano³ o Javier Ibáñez,⁴ y en este mismo número de *Argensola* por Susana Villacampa.⁵ El caso que nos ocupa, el del monumento de la catedral oscense, también ha sido objeto de varias publicaciones, entre las que destaca la de la ya citada Carmen Morte, quien transcribió y analizó el contrato firmado en 1561. Además hay que mencionar las aportaciones documentales que realizaron Ricardo del Arco⁶ y Antonio Duran Gudiol.⁷

¹ Se expusieron las tablas que se encontraban en mejor estado de conservación, concretamente las que representan a los profetas Jeremías y David. Para ello se realizó una limpieza superficial y una consolidación puntual de los estratos pictóricos.

² Morte (1986).

³ Calvo y Lozano (2004).

⁴ Ibáñez (2009).

⁵ Villacampa (2025).

⁶ Arco (1924).

⁷ Durán (1991).

Aunque no conservamos el monumento de la catedral de Huesca al completo, sí que tenemos la suerte de disponer de una gran cantidad de documentación, especialmente del contrato firmado en 1561 con el maestro Tomás Peliguet y el suscrito en 1608 con José Garro. Pese a todo el trabajo que ya se ha realizado y publicado, en las próximas páginas revisaremos la documentación y trazaremos una trayectoria de la vida material de la obra valorando los diferentes hitos históricos, las modificaciones estructurales, las técnicas pictóricas y policromas con las que se realizó, las piezas que la acompañaban en su montaje, la liturgia que la rodeaba, etcétera.

QUÉ ES UN MONUMENTO DE SEMANA SANTA

Se desconoce en qué momento exacto surgen los monumentos de Semana Santa, pero sí se sabe que la reserva eucarística ha sido necesaria desde los inicios del cristianismo. Probablemente será a lo largo de la Edad Media cuando comience a tomar un matiz más relevante e incluso llegue a surgir un debate doctrinal en torno al fenómeno de la transustanciación.⁸ Especial importancia adquiere en Semana Santa la reserva eucarística, concretamente la realizada el Jueves Santo tras la misa vespertina. Las formas consagradas empezarán a depositarse en un lugar especial y para su exaltación se desarrollará toda una decoración que finalmente dará lugar a los monumentos.

Debemos entender los monumentos de Semana Santa como una evocación del santo sepulcro de Jesús. La forma consagrada se deposita en el monumento al igual que el cuerpo de Jesús se depositó en el sepulcro. Este hecho, la evocación de ese espacio, conllevará también la generación de una serie de liturgias y paraliturgias a su alrededor que se irán enriqueciendo conforme pasen los siglos. Todo ello provocará que esas máquinas de carácter efímero se vayan modificando y transformando hasta llegar a ser grandes estructuras realmente impactantes.

Los monumentos evolucionarán a lo largo de los siglos desde esos primeros contenedores en forma de arcos o sagrarios realizados con materiales preciosos hasta grandes estructuras autónomas. A finales del siglo XV y principios del XVI se comienzan a realizar estructuras turriformes de planta centralizada que se elevan en varios pisos

⁸ Ibáñez (2009: 46-47).

para remarcar su carácter funerario. Probablemente son una evocación de las anástasis de Jerusalén.⁹ De ese tipo eran el monumento realizado por Tomás Peliguet en 1561 para la catedral de Huesca y también el que podemos ver perfectamente ilustrado en una litografía del monumento de Semana Santa del real monasterio de San Lorenzo de El Escorial realizada a principios del siglo XIX. Esos monumentos de planta centralizada iban acompañados en ocasiones por una serie de telas y tapices que creaban un frente escénico y focalizaban la atención en el Sacramento. En la documentación se las denomina *empaliadas*.

Ya a finales del siglo XVI, y con gran relevancia en el XVII y el XVIII, se desarrollan los llamados *monumentos de nave profunda*,¹⁰ que se insertan en una capilla y a través de distintos niveles de telas dispuestas hacia el fondo crean una estructura con una gran perspectiva y un carácter fuertemente teatral. En el Alto Aragón se han conservado ejemplos muy interesantes, como el monumento de Biscarrués o los de las colegiatas de Alquézar y Bolea, realizados por José Stern.

ANTECEDENTES MEDIEVALES DE LA CATEDRAL DE HUESCA: LA PARALITURGIA DE LA EDAD MEDIA

En el caso de la catedral de Huesca queda constatado en su propia arquitectura y en sus bienes muebles que desde que se inició su construcción, en época medieval, la eucaristía, y en concreto la reserva eucarística, ha tenido especial importancia. Esto queda reflejado tanto en la *Consueta oscensis*¹¹ de 1470 como en la propia portada sur o portada del mediodía de la catedral. Tal es la vinculación de esta portada con la liturgia de la Semana Santa que a lo largo de los siglos los distintos monumentos, a pesar de haber ido modificándose y cambiando, siempre han permanecido asociados de alguna manera a la puerta y se han ubicado cerca de ella. Se trata de un acceso de una riqueza excepcional pero que por desgracia en la actualidad se encuentra completamente

⁹ Durán (1991: 48).

¹⁰ *Ibidem*, pp. 66-67.

¹¹ La *Consueta oscensis* fue redactada en 1303, durante el episcopado de Martín López de Azlor. No se conserva el texto primigenio, pero sí el redactado en 1470, en el episcopado de Antón de Espés, que recoge el primero y todas las modificaciones realizadas posteriormente.

descontextualizado por haber perdido su narrativa cuando en 1949 fue arrancada parte de su pintura mural por los hermanos Gudiol.¹²

Este tema ha sido muy bien estudiado por Antonio Duran Gudiol¹³ y Samuel García Lasheras,¹⁴ que han recopilado y analizado toda la documentación existente acerca de las paraliturgias que se realizaban en la catedral de Huesca durante la Semana Santa. Especialmente interesante es el ceremonial llevado a cabo el Jueves y el Viernes Santo, y para el caso que nos ocupa es relevante destacar el que tenía lugar desde primera hora de la mañana del Jueves Santo. Se iniciaba cuando los penitentes públicos eran introducidos en la catedral por el propio obispo, que posteriormente les explicaba en su lengua materna que gracias a su penitencia pública se les perdonaban sus pecados y además los invitaba a no reincidir. Después se celebraba la misa, en la que se bendecían los santos óleos y al terminar la liturgia se depositaba una hostia consagrada en el monumento.¹⁵ Conocemos que ese primitivo monumento estaba situado en la capilla absidual de santa María del Alba, actual capilla del Rosario. Lo sabemos porque la *Consueta oscensis* continúa diciendo que el Viernes Santo, tras la adoración de la cruz,¹⁶ los oficiales del rey portaban bajo palio el *corpus Domini* hasta el altar mayor, donde lo consumía el obispo.¹⁷

Que el monumento, de origen medieval, se situase frente a la capilla absidual de santa María del Alba, muy próxima a la puerta del mediodía, no es anecdótico. Esta portada se construiría a principios del siglo XIV, seguramente bajo el episcopado de Martín López de Azlor (1303-1313), quien también promovió la regularización de la liturgia con la redacción de la *Consueta oscensis* en 1303. Así, tal y como recoge García Lasheras,¹⁸ en época medieval la ubicación de las imágenes en los templos no era

¹² En la actualidad se está llevando a cabo su estudio gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca en la convocatoria de 2024. El proyecto, titulado *Estudio técnico y analítico de las pinturas murales procedentes de la portada sur de la catedral de Huesca*, está siendo realizado por Blanca Rubio Navarro y Selena Sánchez Navarro.

¹³ Durán (1994).

¹⁴ García Lasheras (2011).

¹⁵ Durán (1991: 120, y 1994: 87-89).

¹⁶ Resulta de gran interés el uso de la imagería como elemento de apoyo visual y escenográfico para acompañar la celebración litúrgica. A este respecto se recomienda leer el estudio de García Lasheras (2011: 312).

¹⁷ Durán (1994: 121) y García Lasheras (2011: 338 y 340).

¹⁸ García Lasheras (2011: 30).

casual, sino que estaba relacionada con una función y un significado. A este respecto debemos destacar esta portada como un escenario que evocaría el santo sepulcro y que probablemente tendría un papel de especial relevancia en la paraliturgia del Domingo de Resurrección. Esto queda respaldado por texto del *Quem quaeritis* de la Resurrección (siglos XI-XII) conservado en el archivo catedralicio, que recoge la realización de actos de carácter pseudoteatral en la seo oscense durante las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa.¹⁹ Se desconoce desde qué momento y hasta cuándo se llevaron a cabo teatralizaciones de este tipo, pero todavía en 1582, ya con el monumento que hizo Tomás Peliguet, desde la catedral se efectuó un pago por la compra de zapatos para la representación del día de Pascua de Resurrección.²⁰

1561: LA IMPRONTA DEL CONCILIO DE TRENTO EN LA CATEDRAL DE HUESCA

Con estos antecedentes medievales, el 12 de julio de 1561 el cabildo catedralicio de Huesca firma un contrato con el maestro Peliguet para la realización del monumento de Semana Santa para esa sede, pero ¿en qué contexto se desarrolla la necesidad de llevar a cabo tan magna empresa? El Concilio de Trento jugará un papel muy importante en ello. Durante muchos siglos la doctrina de la transustanciación ha supuesto un problema para algunos sectores de la religión y ha suscitado un intenso debate. No será hasta el Concilio de Trento (1545-1563) cuando se dará una validez total a la presencia del cuerpo de Cristo en el Sacramento y a su permanencia tras su consagración, con lo que quedará completamente amparada la reserva eucarística. Concretamente este aspecto fue dilucidado en la XIII sesión del Concilio de Trento, celebrada en 1551, mediante el *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la eucaristía*.²¹ A partir de ese momento, y en los siglos posteriores, el tabernáculo tomará una especial relevancia dentro de la ejecución de los retablos y llegará a ser obligatoria su instalación en la parte central, ya sea de forma exenta o en posición adosada.²²

¹⁹ García Lasheras (2011: 319).

²⁰ *Ibidem*, p. 321.

²¹ Cantos (2013: 261).

²² *Ibidem*.

Es de destacar que la sede oscense estaba absolutamente al día de esas novedades, ya que en ese momento se encontraba cubriendo su cátedra el obispo Pedro Agustín (1545-1572), del que nos consta su participación en el Concilio.²³ Por ello debemos entender la realización de este tipo de obra como la consolidación de la doctrina y como un mensaje contra los reformadores.

LOS TRABAJOS DE TOMÁS PELIGUET EN LA CATEDRAL DE HUESCA

El siglo XVI marca en la ciudad de Huesca una etapa de gran esplendor artístico que se inició con la llegada de Damián Forment, cuya influencia dio origen a una prolífica escuela de artistas que adoptaron las formas renacentistas o al romano. Entre las figuras más destacadas de la segunda mitad del siglo sobresale el maestro Tomás Peliguet. Aunque se desconoce el lugar de origen de este pintor, se sabe que estaba asentado en Zaragoza y que durante la década de 1560 desarrolló una intensa labor en la catedral de Huesca. Con él colaboró su discípulo Agapito Cuevas, en cuya trayectoria profundizaremos más adelante.

Son muchas las páginas que se han escrito acerca del maestro pintor y su discípulo,²⁴ por lo que no indagaremos más acerca de sus figuras. Solamente destacaremos algunas de las obras en las que Peliguet trabajó en la catedral de Huesca, que tomaremos como base para aproximarnos a su forma de trabajar y a sus referencias artísticas. Además del monumento que nos atañe, también realizaría la reja de hierro (la traza) y la pintura mural de la capilla de los Reyes, la pintura mural en blanco y negro de la bóveda de la sacristía vieja y el retablo de la capilla de la sala de la Limosna.²⁵ De este último todavía conservamos una fotografía realizada por Ricardo del Arco en la que se puede apreciar la calidad que debió de tener.²⁶

²³ Durán (1991: 238).

²⁴ Martínez (1866), Arco (1915 y 1924), Abizanda (1917), Serrano *et alii* (1995), Morte (2009), Moya (2014) y Lacarra y Morte (1984).

²⁵ Durán (1991: 169-170 y 173).

²⁶ Arco (1924).

Las capitulaciones firmadas el 12 de julio de 1561

El contrato firmado entre el pintor Peliguet y el cabildo oscense en 1561 fue transcrito y recogido por Carmen Morte²⁷ y posteriormente también estudiado por Javier Ibáñez.²⁸ Formalizado ante el notario Jerónimo Pilares el 12 de julio de 1561,²⁹ se redactó para el “efecto de la hobra o echura del monumento que se a deazer para la dicha iglesia”. En él se explicaba de forma detallada cómo sería el monumento (dimensiones, materiales, decoraciones, etcétera) con una terminología técnica y arquitectónica solo propia de un conocedor del tema. Es probable que fuera el mismo Peliguet quien hiciera la descripción, o al menos quien la dictara. De los setenta y ocho capítulos de que consta, solo los cinco últimos fueron escritos por otra mano, probablemente por un canónigo, y se refieren a las obligaciones contraídas con el cabildo. Toda esa descripción responde a la traza que el propio autor ya había entregado al cabildo. Desgraciadamente, esa traza no ha llegado hasta la actualidad. El monumento debía ser entregado en enero de 1562³⁰ y el cabildo tenía que abonar a Peliguet 6000 sueldos y proporcionarle “fusta, lienzo y clavos y foxa de Valencia” aceptando el presupuesto de 1318 sueldos para esos materiales. El pago se liquidó el 8 de febrero de 1568.³¹

El contrato comienza definiendo las dimensiones del monumento: 43 palmos de ancho y de largo (8,6 metros) y 75 de alto (15 metros). También aporta las medidas de la entrada: entre 19 y 20 palmos de ancho (4 metros) y entre 27 y 30 de alto (6 metros), lo que constituye un acceso monumental. Su ubicación cambiará con respecto a la del monumento anterior: el propio contrato especifica que se situará en “la delantera y el costado de Nuestra Señora”, es decir, en medio del transepto sur, justo delante de la capilla de santa María del Alba. Por la descripción podemos decir que se trata de un monumento turriforme y exento (“todo el monumento a la redonda”).

Se asentará sobre una base de piedras, concretamente de veinte piedras, que dará estabilidad a todo el conjunto, formado por cuatro niveles: un nivel principal y tres

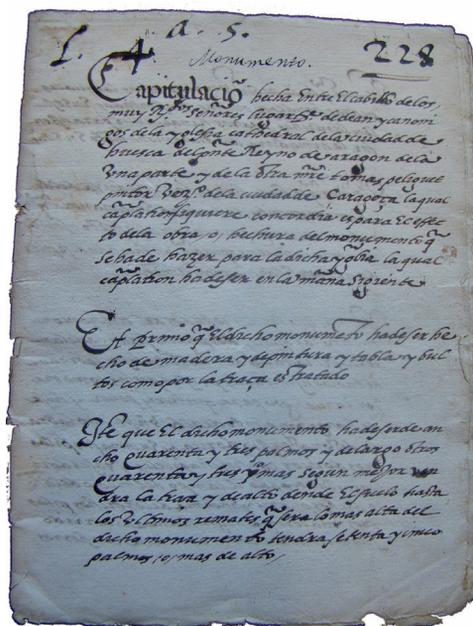
²⁷ Morte (1986).

²⁸ Ibáñez (2009), quien puso un mayor énfasis en el análisis de todos los materiales y técnicas.

²⁹ El documento se encuentra en el Archivo de la Catedral de Huesca, prot. de Jerónimo Pilares, 1561, t. II, ff. 379-390.

³⁰ Por la queja presentada al cabildo por el capellán mayor en 1599 sabemos que este plazo no se cumpliría.

³¹ Durán (1991: 170).

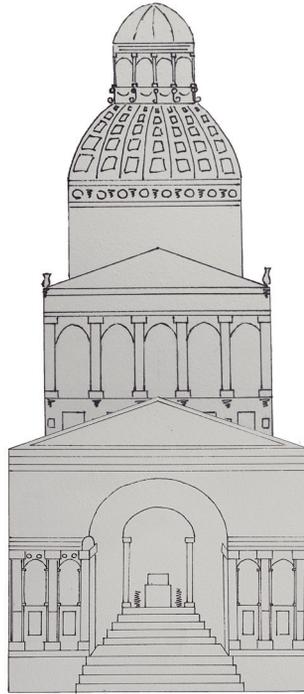


Folio 379 del contrato firmado entre Peliquet y el cabildo oscense en 1561.
 (Archivo de la Catedral de Huesca. Foto: Museo Diocesano de Huesca)

cimborrios. También especifica el contrato que toda la armadura debe ser de madera, y añade: “de la mejor manera que mejor convenga para tal obra y efecto asenbladas como conviene para que con façilidat se pueda armar el dicho monumento”. Es decir, ya desde el principio hay una preocupación por el montaje de tan magna estructura.

El documento desarrolla piso por piso todos los elementos arquitectónicos que deben incluirse, el modo en que tienen que disponerse, las proporciones que han de presentar y las decoraciones que se les van a realizar. Todos los elementos, las ornamentaciones y las técnicas corresponden a la manera de trabajar del siglo XVI, al romano.

Para la preparación de este artículo se ha estudiado el contrato minuciosamente con el fin de intentar establecer cómo sería el alzado del monumento. Se han recogido todos los elementos, no sin dificultad, y se ha realizado un acercamiento a la apariencia que pudo tener. Sin embargo, ese alzado se debe completar y entender teniendo en cuenta los modelos y las obras del mismo siglo, que son una clara referencia de



Recreación del aspecto que pudo tener el monumento de Tomás Peliguet.

lo que Peliguet estaba trazando. En los siguientes párrafos no vamos a describir absolutamente todos los aspectos recogidos en el contrato, ya que esa sería una tarea ardua y extendería estas líneas mucho más de lo necesario, sino que analizaremos algunos detalles relevantes que nos darán una idea de cómo pudo ser ese monumento.

El primer piso seguirá un orden dórico estricto, con un plinto “labrado de una bassa dórica” sobre el que habrá “pilastros dóricos con sus capiteles y basas dóricas” y, encima, “una cornisa alquitravada”. Entre pilar y pilar se irá “rebaxando el campo del medio”, creando así entrantes salientes, lo que se denominan *resaltos* en el documento, donde se indica, por ejemplo, que “incima de los resaltos de las columnas [...] van varios niños con un remate”. Frente a esos pilares habrá unas “columnas de la delantera”, y lo mismo dentro de la capilla del Santísimo: “en las espaldas de las columnas que a de aver unos pilastros cuadrados con sus basas y capiteles”. Este primer cuerpo se cerrará en la parte superior con un “frontiespicio [...] con un epitafio de bulto de madera”. Podemos realizar muchas aproximaciones, pero esta descripción se entiende perfectamente

si la comparamos con dibujos de la época como el del sepulcro con figura yacente de Jacques Androuet du Cerceau (1570),³² una arquitectura que tiene el mismo sentido funerario que el monumento, o con una obra más cercana, el cuerpo principal del retablo de la capilla de la Epifanía de la catedral de Huesca, realizado por Gabriel Joly según traza de 1565, o incluso con el retablo de san Martín de la sala de la Limosna, realizado por el propio Peliguet y por Cuevas.

Respecto a la capilla del Santísimo Sacramento, que se situará “en la parte de dentro”, para acceder a ella se deberán subir “tres gradas o cinco” con unos pilares cuadrados sobre los que se desarrollarán unos arcos. Esos arcos serán los que sostengan el “cielo de la dicha capilla”, que tendrá que “ser armado de fusta echo su bastimento para azer unos artesones y poner rosas de bulto en ellos agora sean ochavados o con lixonjas o granos dordio o con cruces o seisavados o triángulos o quadros o pentágonos o todo mesclado como vengo convendrá azerse para poner pinjantes y rosones en los vazios del dicho çielo”. Esta descripción la podemos comparar con cualquiera de los dibujos de modelos para artesonados realizados por Sigismondo Stracha alrededor de 1540 que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de España,³³ donde podemos ver todas las posibilidades de composición y de decoración que está describiendo el contrato.

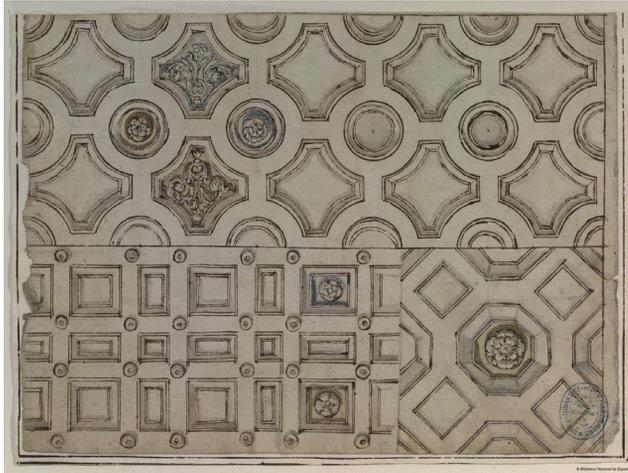
La misma descripción, elemento por elemento, se va realizando para los tres cimborrios que presenta la estructura. Se añade además un remate final, pero en los remates el orden arquitectónico cambia, pues se harán con “labores corintias”. Un detalle que cabe destacar del segundo cimborrio es que va a presentar un sistema cupulado, y se describe a la perfección la manera en que ha de ejecutarse: “más la cúpula echa con sus çerçillos y cindrias a fin que se arme de lienço y encima echo sus artesonas deminuidos de madera”.

Sería habitual que los artistas tuvieran acceso a las estampas y los manuales que en ese momento estaban recorriendo Europa, así que podemos entender que seguramente Peliguet vería en algún momento dibujos parecidos a los realizados por Jacopo Vignola en 1562 para la *Regola delli cinque ordine d'architettura*.³⁴ Los mismos

³² Biblioteca Nacional de España, inv. 2712905.

³³ Sign. DIB /15/16/13.

³⁴ Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/14/46/19.



Dibujo de Sigismondo Stracha: modelo para artesanado.



Modelo de arquitectura de Jacopo Vignola. 1562.

(Biblioteca Nacional de España)

órdenes se estaban empleando a la perfección en las obras de ese momento, de las cuales también era conocedor Peliguet, como ya se ha visto.

Además, a lo largo del contrato se introducen descripciones de lo más precisas de los elementos ornamentales. Parte de ellas las analizaremos técnicamente en los siguientes apartados, aunque cabe señalar que algunas incluyen desde términos amplios como “labrado con labores del romano” hasta otros más específicos como “tarjas con algunos trofeos con insignias de la Pasión”, “festones”, “ojas, quantas y fusaruelas”, “óvalos denteles con ojas chocalas, rosas, gusas, quantas y otras labores” o “tarjones con algunos serafines”, una riqueza ornamental que no podemos reproducir en la actualidad sin más datos pero que podemos entender viendo modelos parecidos.

Los seis profetas

De todo el monumento realizado por Peliguet únicamente se conservan seis tablas de gran formato. Miden casi 3 metros de alto por 1,35 de ancho y en ellas se encuentran representados seis profetas del Antiguo Testamento: Aarón, Isaías, David, Salomón, Jeremías y Moisés.

Se desconoce exactamente dónde iban dispuestas en el monumento, ya que el contrato no lo indica con exactitud, aunque es probable que fueran en la zona inferior, alrededor de la reserva eucarística.³⁵ Sí que hay que destacar en lo que respecta a su composición que están realizadas para colocarse mirando al foco de iluminación del espacio donde se situaran, de modo que la luz quedara en el centro e impactara en tres de ellas por la izquierda y en las otras tres por la derecha, como si se irradiara.

Estas tablas presentan un estado de conservación bastante deficiente. En ellas se utilizó pintura monocroma y el aglutinante empleado fue una cola animal que se encuentra muy degradada. Todas están aparejadas, tal y como indicaba el contrato, y es de destacar el hecho de que han sufrido varios repintes a lo largo de los años. Los realizados sobre las propias figuras de los profetas tienden a ser más respetuosos con la obra original, ya que intentan integrarse y aproximarse al tono más bien cálido de su paleta. Seguramente esas intervenciones se efectuarían de manera habitual para reparar los daños causados por golpes u otros incidentes ocurridos durante el montaje

³⁵ Morte (1986: 200).



Detalle del rostro de Isaías.

Tablas de Aarón e Isaías.



Detalle de las manos de David.



Tablas de David y Salomón.

y el desmontaje de las tablas. Sin embargo, lo que llama la atención es la repolicromía que se ha hecho en el fondo de todas las tablas, efectuada con un tono mucho más frío que contrasta de tal manera que menoscaba la pintura original. El efecto de degradado de la luz a la sombra no está conseguido, y además enrarece la lectura, ya que la iluminación no se ha aplicado en el lugar desde el que se proyecta en las figuras, sino en el lado contrario, por lo que las deja como ingravidas en el espacio, sin ningún contexto. Se desconoce si esos fondos corresponden a la repolicromía del monumento realizada en 1770, que más tarde comentaremos.

Por desgracia, generalmente cuando se llevan a cabo este tipo de repintes tan extensos es porque la policromía original se encuentra en unas condiciones de conservación muy deficientes. Aun así, sería interesante saber cómo era el campo de fondo que había debajo para poder realizar la lectura de las tablas: si era gris, si era negro o si presentaba un mosaico dorado, como más tarde veremos.

Las profesoras Morte y Lacarra catalogan las tablas como obras de Peliguet y Cuevas, pero sin entrar a esclarecer quién pudo pintar cada una. Además destacan el comentario de Moya Valgañón acerca de que las tablas no coinciden estilísticamente con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, obra de Peliguet.³⁶ En este artículo no vamos a dilucidar quién hizo cada obra, ya que hasta el momento no hay documentación ni medios para ello, pero sí que vamos a indicar las diferencias pictóricas que presentan las tablas entre sí, que nos llevan a apreciar hasta tres manos o tres formas distintas de pintar.

Por una parte, las tablas de Aarón, Isaías, David y Salomón tienen una composición parecida: los cuatro están de pie con una pierna adelantada y sostienen sus atributos con un temperamento muy tranquilo. Además presentan la misma forma de trabajar pintura, la misma factura, con una pincelada muy velada con la que los tonos se funden para conseguir la volumetría mediante unos contrastes de claroscuro conseguidos usando solo tres o cuatro tonalidades que abarcan desde la luz hasta la sombra. En estas cuatro piezas destaca especialmente el trabajo realizado en los rostros, con unos ojos muy expresivos y una mirada melancólica que transmite una gran tristeza. Especialmente sobrecogedora es la de Isaías, que mira directamente al espectador (el resto de las figuras dirigen la vista hacia el punto medio o hacia arriba, pero nunca

³⁶ Lacarra y Morte (1984: 100-102).

hacia el exterior) mientras con una mano se toca el pecho y con la otra señala lo que hay en el centro. En el caso de que estas obras se dispusieran alrededor del arca sacramental, la lectura sería de lo más elocuente.

Por otra parte, la tabla que más destaca es la de Jeremías. En ella se observa un claro influjo miguelangelesco en una composición muy dinámica donde el *contrapposto* y la representación de la musculatura dotan a la figura de una fuerza contenida y una expresividad que no se ven en las otras piezas de este monumento. La pincelada es claramente distinta, mucho más pequeña y rápida, consistente en pequeños toques que dan sensación de movimiento. Hay que mencionar asimismo el gran trabajo realizado en los pliegues del manto y la minuciosidad de los trazos del rostro y la barba.

Es difícil precisar quién fue el autor de cada pieza, pero se puede hacer una comparación estilística entre algunos dibujos de Agapito Cuevas y la tabla de Jeremías.



Tabla de Jeremías y detalles del rostro, los pliegues de la ropa y los pies.



*Dibujo de san Juan Evangelista atribuido a Agapito Cuevas.
(Museo Nacional del Prado)*

En el Museo Nacional del Prado³⁷ se conserva un boceto preparatorio de san Juan Evangelista de dimensiones reducidas, de unos cincuenta centímetros de alto, que presenta una composición parecida. Guardando las distancias, ya que estamos hablando de dos formatos completamente distintos, resulta interesante el similar trabajo realizado en la representación de los pies. Sánchez Cantón³⁸ cree que este dibujo³⁹ podría ser un estudio para el monumento de Semana Santa de la catedral de Huesca. No nos ha llegado ninguna pieza que recoja esta pintura, pero es de destacar que todo el papel está horadado siguiendo el contorno de la figura, como se hacía habitualmente para trasladar el dibujo al soporte final.

³⁷ N.º cat. D000005.

³⁸ Pérez Sánchez (1972: 27).

³⁹ Y su pareja, un dibujo de san Jerónimo de dimensiones similares que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/13/1/20.

Similar comparación podemos hacer con el dibujo del Padre Eterno realizado entre 1561 y 1564 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España,⁴⁰ una obra que igualmente presenta el punteado para ser traspasada. En ella podemos ver en el brazo del Padre Eterno la misma expresividad y la misma fuerza anatómica que en el de Jeremías.



Detalle de la tabla de Jeremías.



Dibujo del Padre Eterno atribuido a Agapito Cuevas. (Biblioteca Nacional de España)

⁴⁰ Sign. DIB /13/1/23.



Tabla de Moisés.

Finalmente, la tabla de Moisés es la de peor factura. A pesar de tener un dibujo parecido al de Jeremías, con influjo de Miguel Ángel, y de que se pueden ver composiciones similares en el retablo mayor de la catedral oscense, realizado unas décadas antes por Damián Forment, no presenta la misma calidad técnica. La pintura está resuelta mal, de una manera muy rápida, casi esbozada, como si no se hubiera llegado a acabar, algo que no se aprecia en ninguna de las otras tablas. Esto queda plenamente patente en la solución del rostro, en el que no se consigue la volumetría necesaria ni se observa la misma minuciosidad que en los de sus compañeras.

TÉCNICAS PICTÓRICAS Y POLICROMAS EMPLEADAS EN EL MONUMENTO

El contrato firmado por Peliguet describe de manera precisa y con gran riqueza las técnicas empleadas para la ejecución del monumento. Desgraciadamente, en muchas ocasiones esas indicaciones acaban convirtiéndose en meras alusiones sin mayor

calado en los estudios realizados sobre este tipo de obras, que dan más importancia, por ejemplo, a las estructuras arquitectónicas. Sin embargo, en este caso, debido a la calidad que en su día hubo de tener el monumento, hemos querido hacer especial hincapié en esos aspectos. El contrato comienza señalando que el monumento “ha de ser echo de madera y de pintura y talla y bultos como por la traça es tratado”. Es decir, está haciendo referencia al material necesario para la realización de la estructura, pero lo está equiparando a la pintura (¿sobre lienzo?), teniendo presente también la necesidad de la policromía. A pesar de que en esta primera alusión no se nombran, más adelante también veremos que se emplean “lienços”, “papel”, “foja” (dorada), “jesos”, “cola”, etcétera, y se dice además que el cabildo deberá proporcionar a Peliguet “fusta y lienço y clavos y foxas de balentia doradas”.

PINTURA EN BLANCO Y NEGRO

“Ítem más que toda la pintura del dicho monumento a de ser echa de blanco i negro en la manera siguiente y todo lo que irá puesta de oja dorada donde conven-drá”. Esta es la primera referencia a la técnica pictórica, y en concreto a la pintura monocroma,⁴¹ que se introduce en el contrato, y se repite después constantemente. Se trata de una decoración monocroma realizada a partir de gradaciones tonales de colores acromáticos (blanco y negro combinados formando distintos tonos de grises) con las que se conseguirá crear la volumetría buscada. Es un tipo de pintura que se practica desde el siglo XIV. En muchas ocasiones se introducen tonos de pardo, ocre y siena para el modelado, lo que supone una evolución de la pintura monocroma que podría denominarse *pintura en claroscuro*. A veces incluso se destacan sobre fondos coloreados en azul o en rojo,⁴² como sucede en la bóveda de la capilla de santa Ana de la catedral oscense.⁴³

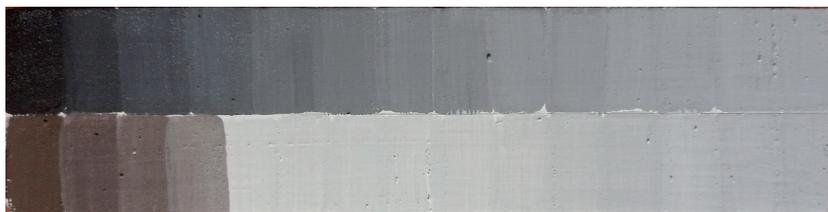
⁴¹ Existe una confusión terminológica profundamente instaurada acerca del término *grisalla*. La pintura monocroma y la grisalla suelen entenderse como lo mismo, pero nada más lejos de la realidad: mientras que la monocroma es una pintura que se realiza para que terminarla rápidamente y su resultado final es un aspecto de tonos grisáceos, la grisalla, a pesar de compartir visualmente ese primer resultado, tiene la función de servir como una primera capa sobre la que se aplicarán veladuras de color que suavizarán y matizarán el modelado. Su uso es muy frecuente en carnaciones pictóricas. A este respecto se recomienda la lectura de Torres (2014).

⁴² Cantos (2013: 355).

⁴³ Mainar e Ibáñez (2006: 90-94).

A primera vista puede parecer que al emplearse solo dos pigmentos, blanco (el más habitual, blanco de plomo) y negro (tierras, carbón vegetal, negro de humo o negro de huesos) aglutinados al temple (cola animal) el resultado será simple y pobre, pero todo lo contrario: con la mezcla de ambos pigmentos es posible obtener una gran variedad de tonalidades que dan lugar a una volumetría (la propia documentación hace referencia a “unas istorias de blanco y negro como cossa de baxo relieve”) y a una creación de arquitecturas fingidas excepcionales.

No obstante, el contrato también menciona el uso de otros tonos combinados con la pintura monocroma. En el texto se habla del pardo y de los jaspes, así como del empleo de la hoja de oro y de plata para determinados detalles, y se dice que “las molduras y friso y alquitrave” han de ser “labrados de sus colores como conviene a fin que parezca cosa de piedra.” Por lo general los capiteles y las basas están recubiertos con lámina de oro, y lo mismo ocurre con multitud de elementos arquitectónicos como frisos, cornisas, etcétera, que, según se indica, deben llevar “algún filete dorado”.



Maqueta de la gama cromática que presentaría el monumento de la catedral de Huesca desde el negro hasta el blanco y en los tonos tierra, realizada por Selena Sánchez Navarro.

Por otra parte, no debemos desdeñar la técnica del temple de cola por considerarla una técnica de segunda. Se trata de un procedimiento que se elige por dos razones: su bajo coste material y, sobre todo, la rapidez de su ejecución, que permite cubrir superficies de gran tamaño sin excesiva laboriosidad.⁴⁴ Sin embargo, es un método que, al contrario que el óleo, no permite rectificación. Por eso mismo ha de ser empleado por un pintor que tenga gran destreza y seguridad en sus trazos. Además, en el caso de este tipo de estructuras hay que tener en cuenta que los artistas también

⁴⁴ Bruquetas (2007: 307).

debían dominar las perspectivas y la geometría para transportarlas a las grandes dimensiones de la máquina.

En el monumento estudiado encontramos esa técnica sobre dos soportes, sobre tabla, previamente aparejada, y sobre lienzo, que sería lo que se conoce como *sarga*: “toda esta obra sea aparejada de sus jesos [tablas] y encolada [tejidos] como conviene”. Las sargas, vinculadas a cortinas penitenciales y decoraciones de carácter efímero, alcanzaron un gran auge durante el siglo XVI.⁴⁵ Además, en el caso que nos ocupa el contrato añade información sobre una técnica que aporta una riqueza todavía mayor a la pintura gracias a la combinación de distintos fondos: aparte de mencionar el fondo habitual, que suele ser gris, hace referencia a los “campos de negro” y a los “campos de mosaico”. En estos últimos haremos especial hincapié más adelante. Respecto a los campos de negro, permitirían que los elementos realizados en blanco y negro destacaran y contrastaran de manera notable, dando lugar así a una considerable tridimensionalidad y, según en qué lugar de la arquitectura se situaran, probablemente también a un efecto de perspectiva y profundidad mucho mayor.

Por desgracia, al haberse perdido todas las piezas no podemos hacernos una idea del contraste que producirían los diferentes campos de color dispuestos en todo el monumento, de las sinergias que crearían entre ellos para dar lugar a perspectivas, etcétera. Por ello, y con una función didáctica, se realizaron una serie de maquetas en las que se representó un mismo motivo monocromático colocado sobre los distintos fondos descritos con el fin de obtener una aproximación a lo que debió de ser la policromía del monumento y a su riqueza. La compra del material necesario para la elaboración de esas maquetas fue posible gracias a la aportación económica de la Asociación de Amigos del Museo Diocesano de Huesca.

En todo caso, no debemos perder de vista el simbolismo que presenta el empleo de esos tonos en un contexto ritual como es el de la Semana Santa. El uso de los distintos colores manifiesta una idea y tiene un gran valor expresivo, al igual que los sonidos, los olores y los gestos realizados durante la liturgia. En la Semana Santa, y más concretamente en el momento de la muerte y la sepultura de Jesucristo, nos encontramos en un tiempo de luto, un tiempo en el que la escala cromática transmite el dolor, el sufrimiento, el sacrificio que ha tenido lugar. Por eso mismo durante ese

⁴⁵ Bruquetas (2007: 298).



Maquetas de pinturas monocromáticas sobre fondo gris, sobre fondo negro y sobre fondo al mosaico, realizadas por Selena Sánchez Navarro con la colaboración de Blanca Rubio Navarro.

periodo litúrgico era habitual que los retablos de las iglesias, las imágenes y las pinturas fueran cubiertas para tapar sus ricas policromías, no acordes con ese ambiente luctuoso. Destaca como símbolo de tristeza y penitencia el gris, que es fruto de la suma de dos colores complementarios pero con lecturas totalmente distintas: el blanco, emblema de la inmortalidad espiritual, y el negro, que representa la muerte terrestre, ambos unidos para simbolizar la resurrección de la carne.⁴⁶

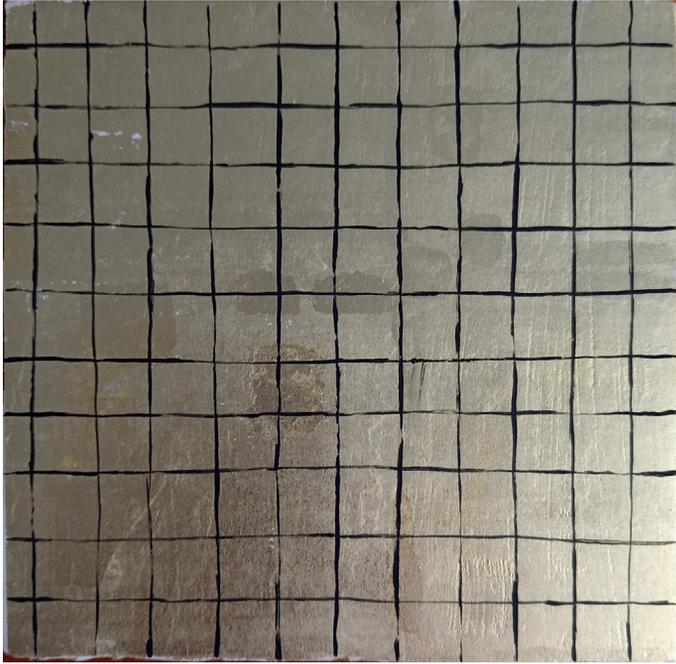
El simbolismo también se encuentra asociado al uso de la lámina dorada: el oro, como símbolo del sol, representa la luz pura, el lugar celestial donde reside Dios. Ese valor lumínico es entendido como un receptáculo de la luz divina. Además, su capacidad reflectora le permite cambiar la percepción que tenemos de la obra, sobre todo cuando se dispone en los fondos. Este último aspecto deberemos tenerlo presente a la hora de analizar los fondos dorados al mosaico que se realizaron en la obra.

HOJA DORADA CORTADA AL MUSAICO

Sobre el empleo del recurso policromo de la hoja de oro aplicada de tal forma que visualmente evoque un mosaico, hay que destacar una técnica, nada habitual en el siglo XVI en Aragón, que en el contrato encontramos referenciada de distintas formas: “musaico de foja cortada”, “musaico labrado”, “campo de musaico”, “labrado al campo de musaico de redondos diguo al mosaico”.

Desconocemos exactamente cómo se ejecutaría en el monumento estudiado. En todo caso, probablemente se trataría de una técnica similar a la empleada en la catedral de Tarazona, consistente en disponer los trozos de manera individual formando una trama y dejar sin pintar la retícula sobre el fondo dorado. Esto lo podemos corroborar porque el propio contrato hace referencia explícita a la “foja cortada”, pero, al no conservarse la obra y no contar con más datos documentales, no sabemos si ese oro se aplicaría sobre bol o no, si sería bruñido, si se realizarían incisiones en el aparejo para luego colocarlo... Lo que sí que sabemos es que, al igual que en Tarazona, se pondría alrededor de determinadas figuras (“y en los ángulos algunas figuras de blanco y negro y el campo de musaico”), además de en elementos arquitectónicos grandes como el tímpano, en el que destacaría de forma individualizada. Por otra parte, tampoco podemos averiguar sobre qué color de fondo se emplearía, si sobre el negro o sobre el gris.

⁴⁶ Sánchez Ortiz (2000: 92).



Maquetas didácticas realizadas con el fin de poder ver la diferencia que existe entre una técnica de ejecución del mosaico y otra.

Esa fórmula resultaba novedosa en Aragón, pero en Italia se venía desarrollando desde hacía casi un siglo. Podemos citar obras como las realizadas por Mantegna en la Cámara de los Esposos (1473-1474), Pinturicchio en la sala de las Artes Liberales de los Apartamentos Borgia (1494) y en el coro de la basílica de Santa Maria del Popolo (1508-1509), Rafael en la bóveda de la estancia de la Signatura (1508-1509) o Luigi Pace en la capilla Chigi de la basílica de Santa Maria del Popolo (1516).⁴⁷ Probablemente la técnica llegó a España de la mano de Alonso Berruguete, quien la introduciría en el banco del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid (1523-1532), pero no tuvo mayor desarrollo y no se conoce ningún otro ejemplo de la península ibérica, aparte de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Tarazona, decorada por Alonso González entre 1562 y 1564, y el monumento realizado por Tomás Peliguet para la seo oscense.

No obstante, hay que señalar que la técnica de ejecución de los italianos, e incluso la de Alonso Berruguete, era distinta de la que se empleó en la catedral de Tarazona y muy probablemente de la que se usaría en la oscense. Mientras que aquellos trazaban líneas sobre un fondo completamente dorado para crear una trama sinuosa que evocara las teselas, Alonso González cortaba el pan de oro. Se desconoce si era un recurso técnico o si se debía al hecho de que realizaba esos fondos con el oro que no había utilizado para dorar las claves.⁴⁸ En el caso de Huesca, la ejecución se acercaría más a la de González que a la de los maestros italianos, ya que la referencia hoja cortada no da lugar a dudas.

FIGURAS DE BULTO

El contrato hace referencia a dos tipos de figuras, realizadas con técnicas distintas, que se emplearían para producir un efecto tridimensional. Por una parte, habla de “figuras de bulto [...] las quales sean armadas sobre unas ánimas de palo y revestidas de lienço conforme al efecto de las figuras”. Es decir, para cada una de ellas se haría un alma muy ligera con listones de madera que formarían el esqueleto y solamente se tallarían las partes visibles: cabeza, manos y pies. El alma quedaría cubierta por una tela sobre la que se aplicaría cola para proporcionarle una rigidez que permitiera crear

⁴⁷ Ibáñez (2009: 68-69).

⁴⁸ Méndez y Gómez Urdáñez (2008: 225-226).

volúmenes y dar sensación de movimiento. Lo más habitual era que posteriormente esos tejidos fueran policromados, y podían presentar una capa de preparación o no. El resultado final tendría una volumetría idéntica a la de una escultura tallada. Además, el contrato indica que esas esculturas deben policromarse “las unas conforme a mármol otras conforme a bronzó retocadas de sus purpurinas”. Es una solución sencilla y económica para hacer esculturas de dimensiones considerables reduciendo su peso de una forma drástica, ya que la cantidad de madera empleada es la mínima posible. Esto resulta esencial cuando se trata de un monumento porque permite una mayor movilidad de la pieza, que incluso puede ser manipulada por una sola persona.

Se desconoce el momento exacto en que la técnica de la tela encolada comenzó a emplearse en la península ibérica, pero ya estaría presente y completamente implantada tanto en España como en Italia al menos desde el siglo xv. Las esculturas realizadas por Peliguet, tal y como apunta Javier Ibáñez, estarían entre las primeras de esa naturaleza que han sido documentadas en el arte aragonés de la Edad Moderna.⁴⁹

El otro tipo de esculturas a las que se hace referencia a lo largo del contrato son las de madera de bulto redondo, las más frecuentes en la imaginería: “varios niños con un remate los quales an de ser de bulto”, “serafines de bulto dorado”. También se mencionan “serafines de bulto de cosa vazizada”, es decir, piezas realizadas mediante el empleo de un molde. No se indica el material con el que se harían esas figuras, que podría ser yeso, papel...

Las mismas indicaciones encontramos cuando se habla de las rosas: “para poner en el papo de los dichos arcos unas rosas de bulto de cossa vazizada”. Deberán ser “doradas y algunas plateadas de la dicha foja”, es decir, sobre ellas se aplicarán láminas metálicas. En este caso se aporta más información acerca del material con el que deben hacerse, al menos las más grandes: “y los çielos de unos compartimentos con sus rosas pintadas o vazizadas como mejor parecerá y en cada çimborrio en medio una gran rosa vazizada de papel conforme a su tamaño”. Nos encontramos ante un resultado parecido al de las esculturas de palo: el hecho de que las rosas sean de papel disminuye muchísimo el peso que aportan a la estructura. Por otra parte, es de destacar que el empleo de papel para la realización de moldes era más habitual de lo que pensamos, pero debido a su fragilidad y al desconocimiento son muy pocos los ejemplos que han llegado hasta nuestros días.

⁴⁹ Ibáñez (2009: 73).

1599: “POR SER LA MÁCHINA TANTA”

Uno de los motivos por los que no se conserva la gran obra efímera realizada por Peliguet es que pronto levantó quejas debido a la dificultad y el alto coste de su montaje. No debemos olvidar que hablamos de obras que se montan y se desmontan todos los años y que deben ser almacenadas, arregladas y repintadas, y ello requiere contratar anualmente carpinteros u otros profesionales. El despliegue debía de ser todavía mayor en el caso de este monumento por sus grandes dimensiones, sobre todo por su altura, y por el gran peso que resultaría del hecho de que todo el conjunto estuviera hecho con tablones de madera.

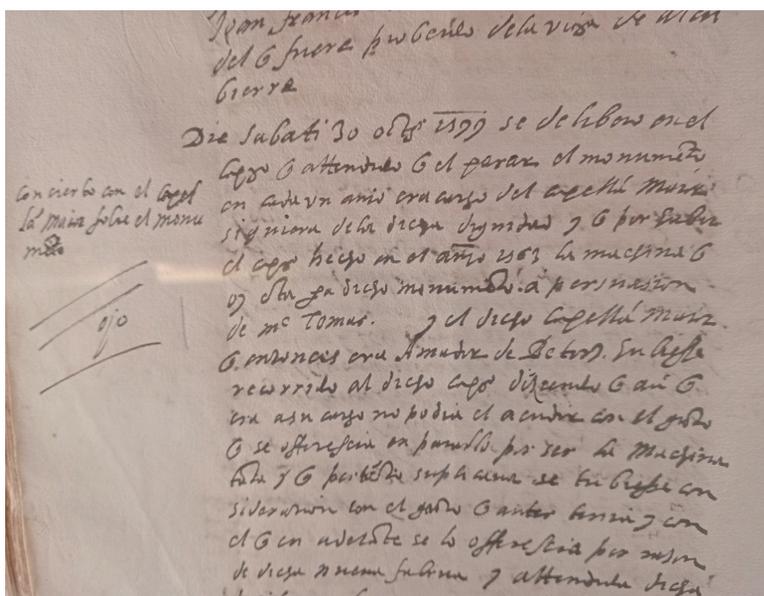
En este sentido, en el Archivo de la Catedral de Huesca hay una referencia al montaje del monumento en el libro de resoluciones del cabildo de 1599.⁵⁰ En primer lugar, el texto nos dice: “Die Sábado 30 de octubre 1599 se dé hablar en el Consejo que atendido que el parar el monumento en cada año era cargo del capellán mayor, siquiera de la dicha dignidad”. Continúa con la denuncia hecha ante el cabildo por el capellán, que indicaba que “no podía él acudir con el gasto que se ofrecía en pararlo por ser la máchima tanta”.⁵¹ Esto nos confirma que el monumento se montaba y se desmontaba cada año, pues era una estructura de carácter temporal, y que, debido a lo ya comentado con anterioridad, el dispendio económico que ello suponría sería altísimo y, por lo tanto, el capellán no podría asumirlo.

Otros aspectos que se pueden destacar de esta pequeña, pero no poco importante, referencia documental es el hecho de que en ella se menciona al autor del monumento, el maestro Tomás, y además se nos proporciona una fecha de realización: 1563. Así, podemos leer: “y que por haber el consejo hecho en el año 1563 la máquina [...] de mestre Tomás [Peliguet]”. Con este dato podemos dar cuenta de que quizá no se cumplieran los plazos de entrega establecidos en un principio, ya que Peliguet se había comprometido a que el monumento estuviera finalizado en enero de 1562,⁵² pero probablemente no sería hasta 1563 cuando la obra fuera entregada y montada por primera vez.

⁵⁰ T. 1, f. 355v.

⁵¹ Durán (1991: 170), Arco (1924: 157) y Morte (1986: 198).

⁵² Durán (1991: 170).



Detalle del folio 355v del tomo I del libro de resoluciones del cabildo de 1599.
(Archivo de la Catedral de Huesca)

Es de suponer que la queja presentada por el capellán de la seo oscense en 1599 fue lo que provocó que pocos años después, en 1608, el cabildo oscense decidiera reemplazar ese monumento por otro encargado al arquitecto José Garro.

1608: JOSÉ GARRO

Tras la queja expuesta por el capellán mayor ante el cabildo de la catedral oscense por el gasto de montaje del monumento realizado por Peliguet, en 1608 el cabildo contrata la realización de un nuevo monumento. En este caso se lo encarga al arquitecto José Garro. En el Archivo Histórico Provincial de Huesca se conserva el contrato firmado por ambas partes,⁵³ que no es tan preciso como el de Peliguet, pero nos aporta datos documentales de gran interés.⁵⁴

⁵³ Prot. de Andrés Castro, 10358, ff. 186-190.

⁵⁴ Este documento fue transcrito por Pallarés (2001: 277-279).

más fácil su montaje. El cabildo acaba de desechar el de Peliguet por su complejidad y vuelve a encargar uno de madera.

El documento establece de forma muy clara las medidas: 44 palmos (8,8 metros) de ancho, 66 (13,5 metros) de alto y 28 (5,6 metros) de profundidad.⁵⁶ También tiene en cuenta las proporciones de la “capilleta para el Santísimo Sacramento”, de 11 palmos (2,2 metros) de fondo. Para el montaje especifica que se tendrá que disponer sobre el suelo de la iglesia (no sobre piedras como el de Peliguet) y “sin hacer agujeros ni romper el suelo en ninguna parte”.⁵⁷ Así, deberá ir ensamblado en un pedestal de 8 palmos de alto de modo que toda la estructura sea firme. Sobre ese soporte se alzarán el cuerpo principal, con un primer pedestal de 7 palmos, sus columnas de 20 palmos y friso, cornisa y arquitrabe de 5 palmos. Todo ello debe “estar cerrado por todo alderredor con pillastras en sus lugares y lo demás y tableros con sus arcadas y ventanaje [...] las columnas y pilares todas estriadas, o canaladas alquitrabes y cornisas todas con sus molduras corridas”.⁵⁸ Como vemos, la descripción de los distintos cuerpos es puramente formal. Es precisa en cuanto a los elementos que se han de desarrollar y a sus proporciones, pero hay una clara diferencia entre ella y la que figura en el contrato de Peliguet en lo que respecta a las referencias estilísticas y ornamentales.

El contrato continúa describiendo el segundo cuerpo y hablando de cimborrios, en plural.⁵⁹ Estos se asientan sobre un pedestal de 4 palmos con pilares de 10 palmos, cornisa, friso y alquitrabe de 2 palmos y cartelas con cornisa de 4 palmos. Finalmente indica que el cimborrio, de media naranja, será de 4 palmos. La suma de todos los palmos enumerados nos da los 66 palmos de alto ya planteados desde el inicio. Por lo tanto, el monumento tendría dos pisos.⁶⁰ También se le encarga a Garro hacer escaleras, dos para la puerta del medio y otras dos para las arcadas o puertas de los lados.⁶¹ Gracias a esta descripción tan precisa de las dimensiones y los elementos arquitectónicos se ha podido realizar una aproximación a su alzado y al modo en que encajaría en el espacio catedralicio.

⁵⁶ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), prot. de Andrés Castro, 10358, f. 186v.

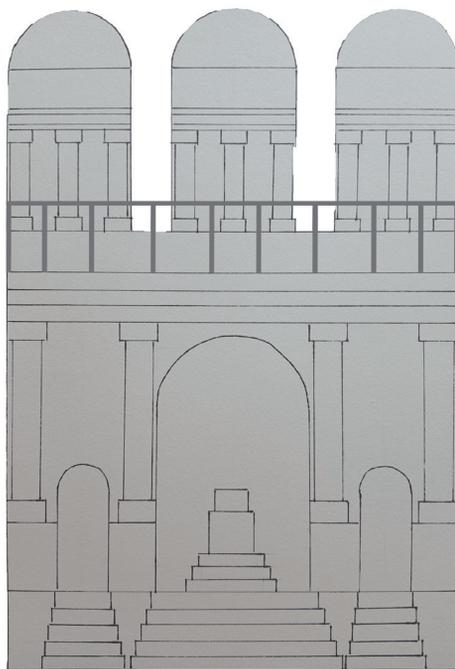
⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, f. 187r.

⁵⁹ *Ibidem*, ff. 187r y 187v.

⁶⁰ Esto contradice el testimonio de Novella (1786: 63), según el cual tendría tres pisos y hacia 1730 o 1740 se habría eliminado el intermedio.

⁶¹ AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 188r.



Recreación del aspecto que pudo tener el monumento de José Garro.

Además de todo ello, José Garro debe hacer candeleros para colocarlos en los remates. Se especifica asimismo que el monumento no será pintado de inmediato, sino que la madera debe ser curada para que se pueda policromar posteriormente. Esto se complementa al final del contrato con una indicación que dice “que se pueda haver pintado y dorado toda la obra para los últimos de Febrero del dicho año próximo venidero de mil seysçientos y nueve”.⁶² Gracias al protocolo identificado y transcrito por Pallarés sabemos que en realidad no sería así, puesto que el monumento no se policromó hasta 1621.⁶³ El 11 de noviembre de ese año se pagaron 5700 sueldos, sufragados por el obispo Moriz de Salazar, a Guillermo Donquers, pintor de origen flamenco asentado en Huesca, y al escultor José Garro, por “pintar el monumento de la Seo de la dicha

⁶² AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 189r.

⁶³ Pallarés (2001: 312) y AHPHu, 10860, f. 89r.

ciudad de blanco y negro”.⁶⁴ Gracias a esta noticia documental sabemos que este monumento, siguiendo la línea ya establecida para el anterior, además de dorado estaba policromado en blanco y negro.

Es de destacar que en la concepción del monumento se hace referencia a la *ceremonia* litúrgica establecida con anterioridad y ya realizada en el monumento de Peliguet. En relación con esa liturgia se le encarga que haga dos “angelicos” con sus incensarios y se le dice que ha de renovar “la figura de la Ressurrección”⁶⁵ y se le dará la vieja a cambio. De esta figura vieja no tenemos ninguna otra información, ya que ni siquiera se menciona en el contrato de Peliguet. Tampoco sabemos nada más de la realizada por Garro, ya que la que se conserva en la actualidad, de 1789, es del escultor Pascual Ypas. En cuanto al arca sacramental, se le indica a Garro que debe hacer una nueva o acomodar la que ya existe.⁶⁶ Como ocurre en el caso de la figura, las que conservamos en la actualidad no son ninguna de esas dos. Aun así, estos pequeños detalles nos están aportando muchos datos acerca de las liturgias que se llevarían a cabo en los siglos XVI y XVII, las cuales no serían muy diferentes de las relatadas por Novella, que posteriormente analizaremos.

Para todo ello Garro debe poner la madera. En ningún caso se habla en el contrato de reutilizar ni se hace referencia a ninguna pieza anterior, salvo a las ya mencionadas, y mucho menos a las seis pinturas sobre tabla que actualmente se conservan. No obstante, sabemos con seguridad que estas piezas sí que fueron reutilizadas, ya que hacia 1673 Jusepe Martínez indicaba lo siguiente al nombrar la figura de Cuevas: “De este Cuevas se conserva todavía el monumento de Semana Santa, que se coloca en la catedral de Huesca todos los años. Es de bellísima invención y muy notables las figuras casi colosales de Profetas pintadas de claro oscuro en los paneles o tableros de las naves laterales, que forman una especie de basílica, en dicho monumento”.⁶⁷ De esta frase deducimos que las seis tablas no se integrarían en la estructura del monumento, sino que se situarían en los laterales del propio transepto creando un pasillo entre el monumento y el altar mayor.

⁶⁴ AHPHu, prot. de Andrés Castro, 10358, f. 189v.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 187v.

⁶⁶ *Ibidem*, f. 188r-v.

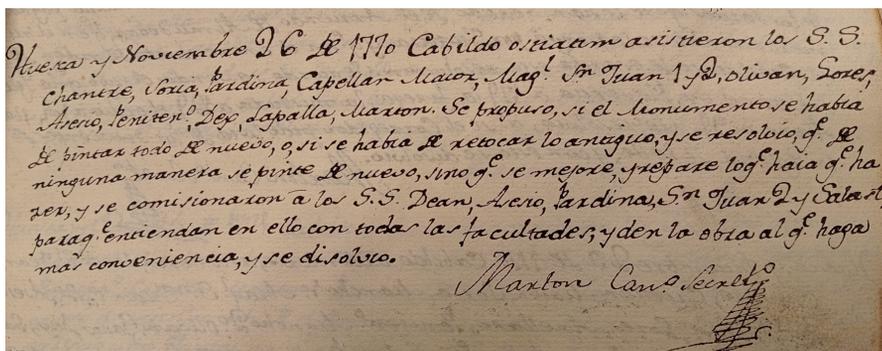
⁶⁷ Martínez (1866: 134).

Por la realización del monumento el cabildo pagará a Garro 8000 sueldos. Además, para evitar los problemas surgidos con el anterior, le encarga que mientras viva lo monte y lo desmonte, por lo que le abonará 300 sueldos anuales. Igualmente deberá guardarlo y conservarlo y ocuparse de que tanto la pintura como la madera se mantengan en estado óptimo, una preocupación, la del montaje y la conservación del monumento, completamente comprensible en vista de los precedentes.

1770: LA RENOVACIÓN DE LA POLICROMÍA

La posterior noticia documental es ya del siglo siguiente y la encontramos concretamente en el Archivo de la Catedral de Huesca en el libro de resoluciones del cabildo de 1775-1787: “Huesca y Noviembre 26 de 1770 [...] se propuso si el Monumento se había de pintar todo de nuevo o si se había de retocar lo antiguo y se resolvió que de ninguna manera se pinte de nuevo, sino que se mejore y repare lo que había que hacer”⁶⁸.

Esta noticia es de una gran importancia por el hecho de que deja constancia de un procedimiento que sabemos que era habitual, el de repolicromar las piezas que por su propio uso sufrían daños y pérdidas de pintura. Es de destacar que en ese momento, en 1770, el monumento de Garro se habría montado y desmontado más de



Detalle del libro de resoluciones del cabildo de 1775-1787. (Archivo de la Catedral de Huesca)

⁶⁸ Arco (1924: 158).

ciento cincuenta veces, por lo que nos podemos imaginar el estado en el que se encontraría su policromía. Aun así, parece ser que funcionaba a la perfección y se decidió no repolicromarlo por completo, sino arreglar lo ya existente. Se desconoce si esto se debió a una cuestión presupuestaria o al hecho de que se valoraba el trabajo realizado por José Garro en el siglo anterior.

1789: EL TESTIMONIO DE VICENTE NOVELLA

Por último, el tomo II del *Ceremonial* de Vicente Novella aporta datos de gran interés para entender la obra en su contexto total.⁶⁹ Respecto al monumento realizado por Garro nos indica que se montó por primera vez en 1611⁷⁰ y que se situaba en “la testera de la nave mayor del Crucero, cerrado la puerta de las Escaleretas, y abriendo el cancel”.⁷¹ De nuevo observamos la vinculación con la portada sur de la catedral que ya existía desde época medieval en cuanto a la paraliturgia relacionada con el Domingo de Resurrección. Novella también dice que el monumento ocupaba toda la testera, todo el ancho del transepto, y que siempre se montaría en el mismo lugar, ya que en el pavimento habría unas marcas que indicarían dónde debía situarse.⁷² Además, la máquina del monumento va más allá de la arquitectura efímera creada por Garro y, como era habitual, el transepto se cierra por completo, desde la testera hasta el altar mayor, por medio de colgaduras.⁷³ Es decir, se cierran el arco de acceso a la capilla del Rosario y el que une el transepto con la nave lateral. Hay que señalar que, a pesar de que Jusepe Martínez describía la colocación en ese espacio de las tablas de los profetas, Novella ya no las menciona en su texto, por lo que se cambiaría su disposición o se dejarían de poner durante ese periodo.

Otro dato que hay que destacar del testimonio de Novella, que no concuerda con la información aportada por el contrato ya analizado, es que el monumento en “un principio tuvo 3 cuerpos, y por ser mucha elevación, le pareció preciso al Cabildo

⁶⁹ Novella (1786).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁷¹ *Ibidem*, p. 66.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 67.

dejarle solo 2, quitándole el segundo”.⁷⁴ Dice que esto ocurrió hacia 1730 o 1740. Sin embargo, en el contrato de 1608 se describen a la perfección las medidas y los pisos que tendría el monumento y no se habla en ningún caso de tres niveles, sino siempre de dos. En ese mismo momento el cabildo haría otro cambio, consistente en ampliar el fondo de la capilla del Santísimo para dar cabida al arca.

Novella habla también de una serie de piezas que denomina *adorno del monumento*.⁷⁵ En el altar se ponía un dosel que había sido donado por el obispo Pedro Gregorio y Antillón (1708-1718) acompañado de un frontal y junto con el arca. El arca debía de ser la que dio en 1645 el obispo Esteban Esmir para que sirviera como sagrario para el monumento. La realizó el platero Jerónimo Pérez de Villarreal y es la que se sigue empleando en la actualidad, aunque, según Novella, no era “del gusto moderno”.⁷⁶ También se instalaba el retablo de plata que se hizo entre los siglos XVII y XVIII en el taller de los Estrada y los Carbonell de Huesca. Se colocaban además las medias gradas, así como todos los bustos (los de san Lorenzo, san Vicente, san Orencio, santa Paciencia, san Orencio Obispo y san Martín de Tours) dispuestos en parejas de forma progresiva hacia el exterior del monumento. Novella nos indica asimismo que en 1794 se haría un frontal de plata nuevo para el monumento.⁷⁷

Otro aspecto destacable del adorno es que el pavimento se cubría con alfombras comunes, pero en toda la subida al monumento y en los espacios de los reclinatorios se ponía una que había sido fabricada en Madrid en 1785 y que todavía se conserva en la catedral oscense.⁷⁸ Finalmente, Novella nos describe de forma pormenorizada la iluminación del monumento y el modo en que se distribuían los cirios desde las cúpulas hasta la nave mayor de la catedral.⁷⁹ Esta descripción es significativa porque nos demuestra la importancia que se daba a la iluminación, la misma que le daba Peliguet.

Para finalizar con Novella vamos a analizar brevemente algunos datos que nos aporta acerca de la liturgia vinculada a la Semana Santa. En primer lugar, el Jueves

⁷⁴ Novella (1786: 63).

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 67-68.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 69.

Santo,⁸⁰ cuando la procesión llega al monumento para depositar la reserva eucarística, este “está cubierto con cortina de tafetán carmesí”, y antes de que la comitiva suba las escaleras “se desprende el Ángel, que ya está puesto en tramoya para que descienda, y al más ligero impulso divide la cortina, quedándose cada mitad a su lado”.⁸¹ Estas acciones, según el propio Novella, estarían evocando las palabras del Evangelio de san Mateo 27, 51: “el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo, y la tierra tembló y las rocas se partieron”. En cuanto al ángel, no podemos afirmar si se trataría de uno de los “angélicos” encargados a Garro o de otra figura, o si incluso en algún momento este acto se celebraría con niños. Después la reserva era colocada en el arca. El Viernes Santo, tras retirar la reserva eucarística, el monumento quedaba “cerrado con las cortinillas de tafetán hasta el claustro del Domingo de Resurrección”.⁸² Durante los tres días de Pascua en el interior del monumento, donde antes estaba el arca eucarística, había una figura de Cristo resucitado. En ese periodo se jugaría con la apertura y el cierre de las cortinas y con la iluminación del monumento, hasta que el tercer día de Pascua se quitaría la imagen y comenzaría el desmontaje del monumento, que duraría toda la mañana.⁸³ Desconocemos qué imagen se utilizaba en ese momento, pero desde 1789 se colocaría la talla realizada por Pascual Ypas que actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Huesca. Hay que señalar que la tradición de la imagen de Cristo resucitado se remontaría al menos al siglo XVI, pues a Garro ya se le dio la que había hecho Peliguet y se le exigió que realizara una nueva.

Otro aspecto que se mantiene a lo largo de los siglos es la elección de la parte más meridional de la catedral, la parte sur del transepto, para ubicar los monumentos. Ese fue el lugar escogido tanto en el caso de la primitiva capilla de santa María del Alba, en época medieval (con la importancia de la portada sur), como en el del monumento de Peliguet, situado en medio del transepto, y en el del realizado por Garro, completamente adosado a ese espacio sur. Es la orientación que propicia la entrada de la luz y el calor y evoca la idea del Cristo salvador, del reino de la gracia.

⁸⁰ Toda la narrativa de Novella acerca de la liturgia que rodea la Semana Santa es digna de un estudio pormenorizado, ya que es muy cuidadosa con los detalles, pero por razones de espacio solamente se va a incidir en los aspectos vinculados expresamente con el monumento y su fábrica.

⁸¹ Novella (1786: 90).

⁸² *Ibidem*, p. 140.

⁸³ *Ibidem*, pp. 224-225.

DEL SIGLO XIX A LA ACTUALIDAD

Después del extenso relato aportado por Novella pocas son las noticias que tenemos del monumento. Solo conservamos algunos retazos que nos indican que todavía queda mucho trabajo por hacer. Desconocemos hasta cuándo se montaría el monumento de Garro tal y como está descrito en la documentación, aunque sabemos que el monumento de la catedral se instalaría hasta 1936.⁸⁴

Se conserva un boceto realizado antes, en 1899, por el pintor, escenógrafo y paisajista Félix Lafuente de un posible monumento para la catedral oscense.⁸⁵ Se desconoce si se llegó a ejecutar, pero hay que destacar que este artista conocería y habría visto las pinturas que se hicieron en el siglo XVI, concretamente las tablas de David y Moisés, ya que las integra en su propuesta.

También tenemos constancia de que antes de pasar a los depósitos del Museo Diocesano de Huesca esas tablas estaban colgadas en la antigua sala capitular. Llegamos así hasta el presente, cuando dos de ellas han salido de su letargo en 2024 para formar parte de la exposición *Revistiendo la Semana Santa: telones y ornamentos de pasión*, donde se han mostrado junto a gran parte de la documentación analizada en este artículo. En la actualidad todas ellas se encuentran en los almacenes del museo esperando que algún día puedan ser recuperadas. Deseamos que este artículo sea un paso más hacia adelante y al menos contribuya a que se conozca su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1917), “Tomás Peliguet o Pelegret, pintor del siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25 (3), pp. 177-179.
- ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca: monografía histórico arqueológica*, Huesca, V. Campo.
- (1915), “El arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos (continuación)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23 (3), pp. 187-197.

⁸⁴ Morte (1986: 198).

⁸⁵ Alvira (dir.) (1989: 152).

- BRUQUETAS GALÁN, Rocío (2007), *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, [Madrid], Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2.^a ed.
- CALVO RUATA, José Ignacio, y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ (2004), “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, *Artígrama*, 19, pp. 95-137.
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga (2013), *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses / Fundación Tarazona Monumental.
- CASASECA GARCÍA, Francisco Javier (2012), “Tela encolada y cabello natural como técnicas aplicadas a la escultura tardogótica”, *Ge-conservación*, 3, pp. 169-187.
- CRIADO MAINAR, Jesús Fermín, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2006), *Sobre campo de azul y carmin: programas de ornamentación arquitectónica al romano del primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2011), *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, tesis doctoral, Universitat de València.
- 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.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, y Carmen MORTE GARCÍA (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Imp. de Manuel Tello.
- MÉNDEZ DE JUAN, José Félix, y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ (coords.) (2009), *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona: restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1986), “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)”, *Artígrama*, 3, pp. 195-214.
- (2009), “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos”, en Margarita CASTILLO MONTOLAR, Carmen MORTE GARCÍA y María del Carmen LACARRA DUCAY (coords.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 54-79.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (2014), “Algunas muestras de la variada imaginería hispánica del siglo XVI”, *Brocar*, 38, pp. 103-117.
- 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 (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 46).

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1972), *Museo del Prado: catálogo de dibujos*, 1: *Dibujos españoles, siglos XIV-XVII*, Madrid, Seix y Barral Hnos.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2000), “El color en la liturgia (funciones, usos y simbolismo)”, *Ars Sacra*, 14-15, pp. 87-94.
- SERRANO GRACIA, Raquel, *et alii* (1995), “El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 61, pp. 59-108.
- TORRES CARCELLER, Andrés (2014), *Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2024), “Telones de pasión: aportaciones sobre monumentos de Semana Santa de la diócesis de Huesca”, *Argensola*, 134, pp. 33-79.