

## INTERVENCIONES Y RESTAURACIONES REALIZADAS EN 2012 EN LA CAPILLA DEL CRISTO DE LOS MILAGROS DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Susana VILLACAMPA SANVICENTE\*

La capilla del Cristo de los Milagros, situada en el ábside del extremo norte de la cabecera de la catedral de Huesca, es uno de los espacios más emblemáticos del conjunto catedralicio, tanto por su fuerte significado devocional como por su cuidado diseño y su decoración. Constituye una de las muestras más interesantes del manierismo aragonés realizado según los cánones y gustos de principios del siglo XVII, en un momento que artísticamente estuvo marcado por la transición entre las tendencias que evocaban el mundo clásico del Renacimiento tardío y la nueva severidad impuesta por la Contrarreforma católica. Esto justifica el hecho de que, aun manteniendo una armónica uniformidad, encontremos elementos clásicos combinados entre sí junto a otros que recuerdan las modas escurialenses de la Contrarreforma y hasta la tradición mudéjar aragonesa.<sup>1</sup> Todo ello es indicativo de un cuidado estudio de formas y proporciones por parte de los autores de su diseño.

---

\* Licenciada en Historia del Arte y técnica del Museo Diocesano de Huesca. [svillacampa@telefonica.net](mailto:svillacampa@telefonica.net). Para la elaboración del apartado en el que se describen las intervenciones llevadas a cabo la autora ha contado con la colaboración de Juan Manuel Bote Aranda y Pilar Cano Paredes, restauradores responsables del proyecto y de la ejecución de las obras y socios de la empresa Artesa de Huesca. [artemuralmedieval@gmail.com](mailto:artemuralmedieval@gmail.com).

<sup>1</sup> Un estudiado análisis de las formas y los modelos arquitectónicos que se siguen en el diseño de la capilla fue realizado por M.ª Celia FONTANA CALVO, “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120 (2010), pp. 291-328.

A lo largo del año 2012 se han realizado obras de restauración y recuperación en algunos de los elementos de la capilla que le han devuelto su aspecto original, así como una restauración integral de la imagen de devoción del Cristo de los Milagros, bajo cuya advocación está puesto este emblemático altar de la seo oscense. Todo esto ha sido patrocinado y promovido por la Cofradía del Santo Cristo de los Milagros y el cabildo de la catedral de Huesca bajo la tutela y la asesoría de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón (Departamento de Restauración) y la supervisión de la Delegación de Patrimonio del obispado de Huesca. Las intervenciones y los proyectos de restauración han sido realizados por la empresa Artesa.

#### BREVE HISTORIA DE LA CAPILLA<sup>2</sup>

Primitivamente este espacio estaba destinado a ser capilla de santa Catalina, que fue construida en la primera fase de obras de la catedral, en los últimos años del siglo XIII, y contaba con una importante devoción y una poderosa cofradía en la seo oscense. Fue capilla por concesión del papa Gregorio XIII en 1577.

En esta antigua capilla tenemos constancia de que existía un retablo dedicado a Santiago y otro a María Magdalena. En 1500 se trasladó a su interior la imagen del Cristo de los Milagros, que se veneraba desde 1497 en la capilla vecina a la de Todos los Santos. En 1579 se construyó una sencilla capillita en el interior de la de santa Catalina a fin de albergar con dignidad la imagen del Cristo.

En 1622 el obispo Juan Moriz de Salazar, ante la creciente devoción que la ciudad sentía por la imagen del Cristo de los Milagros, decidió sufragar las obras de remodelación de este espacio. El obispo, nacido en Valladolid, fue sucesivamente inquisidor general de Aragón y obispo de Barbastro antes de ser preconizado a la sede de Huesca. El escudo del prelado aparece de forma reiterativa a lo largo de todo el espacio.

---

<sup>2</sup> La historia y la evolución de este espacio han sido recogidas por distintos cronistas e historiadores desde principios de siglo XX: ARCO GARAY, Ricardo del, *La catedral de Huesca: monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotografías*, Huesca, Vicente Campo, 1924, pp. 110-113; DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, pp. 216-217; VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, “La capilla del Cristo de los Milagros”, en Jesús SANZ MONTES, *Tus heridas, Señor, nos han curado: novena al santo Cristo de los Milagros, catedral de Huesca*, Huesca, Cofradía del Santo Cristo de los Milagros y San Lorenzo, 2009, pp. 5-22; FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, art. cit, donde se publicó el contrato de capitulación entre el arquitecto Ruesta y el obispo Moriz de Salazar.

Fue el maestro de Barbastro Pedro de Ruesta el encargado de diseñar el proyecto de la nueva capilla, que incluía la ampliación del espacio primitivo con un cuerpo más hacia el este, donde se situaría el retablo con camarín para la imagen.<sup>3</sup>

El espacio de la nueva capilla se planteó como una pequeña iglesia, con portada-fachada, una sola nave y presbiterio, que comunicaba originalmente con un espacio destinado a sacristía desde la izquierda del presbiterio. Como un templo en miniatura en el interior del templo-madre que es la catedral.

#### ELEMENTOS Y ESPACIOS DE LA CAPILLA Y DESCRIPCIÓN DE LAS INTERVENCIONES REALIZADAS

##### *La embocadura*

Constituye una bella muestra de arquitectura clasicista, concebida como una fachada-retablo formada por dos pilastras laterales cajeadas con puntas de diamantes rematadas por capiteles corintios. En el centro de las pilastras, en hornacinas aveneradas, las imágenes de santa Catalina (izquierda), advocación primitiva de la capilla, y María Magdalena (derecha), que tenía retablo y altar en la capilla antigua. Estas dos pilastras enmarcan el gran arco de medio punto que da acceso al interior y que se cierra por reja de bronce dorado y hierro. Sobre el montante de la reja, el escudo del obispo patrocinador, timbrado por un capelo episcopal que sujeta un pequeño amorcillo y flanqueado por dos decorativos roleos dorados con pequeñas máscaras en los extremos superiores. Montando sobre el arquivado, un frontón partido que muestra en su centro el mismo escudo episcopal coronando todo el conjunto, y a ambos lados, dos enigmáticas figuras de mujeres recostadas, vestidas con túnicas, que forman simetría y que reciben, bajo los filos de las espadas que alzan con ímpetu, al visitante, anunciando, al modo de las esfinges de la antigüedad, la importancia del espacio en el que se penetra y su complejo simbolismo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El contrato, publicado y analizado por M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, art. cit., pp. 324-328, se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca y forma parte de los protocolos notariales de Juan de Cueva (1622, n.º 1291, ff. 84r-89v).

<sup>4</sup> VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, "Una puerta al más allá en la capilla del santo Cristo de los Milagros", *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2009. Plantea la lectura simbólica de estas imágenes.



*Estado de la imagen de santa Catalina en las pilastras de la embocadura de la capilla antes de la restauración. (Foto: Artesa)*



*Imagen de santa Catalina tras la eliminación de repintes y barnices. (Foto: Artesa)*

El autor de las tallas de la reja fue el escultor Antón Franco.<sup>5</sup> Los materiales empleados para su realización fueron los que se citan en la capitulación de 1622: “piedra negra de Calatorao ‘para los pedestales y basas’ de las pilastras de la portada”.<sup>6</sup> El resto de la arquitectura de la portada —pilastras, arcos, dinteles— fue realizada con piedra arenisca de Ortilla o Siétamo policromada con veteados que imitaban mármoles y jaspes. Las esculturas que completan el conjunto, imágenes de las dos santas en las pilastras, escudos y matronas sobre el dintel, fueron talladas en madera y policro-

<sup>5</sup> M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 306, recoge los datos que había aportado Federico Balaguer.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 304.

madras simulando alabastro, tal y como se firma en la capitulación, y realizadas con detalles dorados. Las policromías y los dorados fueron realizados, algunos años más tarde, por el pintor oscense Agustín Jalón.<sup>7</sup>

Todo el arco y la embocadura de la capilla presentaban una repolicromía uniforme en tono ocre que ocultaba por completo el aspecto original. Con toda probabilidad este repinte debió de ser realizado durante el proceso de las obras de blanqueo que la catedral sufrió en el año 1796, llevado a cabo por unos blanqueadores italianos contratados por el cabildo para enlucir el templo a fin de mejorar el aspecto interior de los muros de piedra.<sup>8</sup> Tal y como describe el canónigo Novella, tras el blanqueo de los muros de piedra los miembros del cabildo apreciaron el contraste con las capillas, que no habían sido enlucidas y que, para ellos, afeaban el aspecto del templo: “resaltaba mucho la fealdad de las capillas que por el tiempo se había deslustrado el baño o imitación que algunas tenían, y otras que no habiendo tenido otra cosa que un mal blanqueo ya estaba enteramente decaído”.<sup>9</sup> Por ello decidieron realizar algunos retoques en ellas enluciendo parte de sus muros y repintando aquellas que presentaban peor aspecto: “trataron con los mismos blanqueadores de darlas una media tinta”. Entre las capillas que se les indica que han de enlucir se cita el frontispicio y el primer cuerpo de la del santo Cristo de los Milagros. En el mismo proceso se describe cómo el baño que se dio es de “cal mezclada con carboncilla de sarmiento y ocre”, a fin de conseguir una tonalidad parduzca similar al color de la piedra arenisca. Del mismo modo, durante estos trabajos se eliminaron los adornos exteriores de las embocaduras de algunas capillas, entre las que se citan la de los Reyes, la de santa Ana y la de Nuestra Señora del Pilar. Es decir, fue en ese momento cuando se eliminaron algunos de los elementos añadidos a las embocaduras de dichas capillas, reformando el aspecto que habían adquirido a lo largo de los siglos XVII y XVIII a fin de devolverles un aspecto más acorde con el edificio medieval.

---

<sup>7</sup> PALLARÉS FERRER, M.<sup>a</sup> José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA (“Colección de Estudios Altoaragoneses”, 46), 2001, p. 387. Se recoge y publica parte de un proceso conservado en el Archivo Municipal de Huesca (AMH), Procesos, 5153, que relata “la caída que le aconteció a Agustín Jalón mientras trabajaba en el arco de entrada de la capilla del Santo Cristo de los Milagros”.

<sup>8</sup> Archivo de la Catedral de Huesca (ACH), armario 1, leg. 4, n. 203, letra B, n.º 13. En este documento el canónigo Vicente Novella, comisionado para la obra, recoge y da detalladas noticias de las obras y los pagos que se realizaron en el catedral durante este proceso de enlucido. El mismo autor menciona estas obras en ACH, NOVELLA, Vicente, *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 1786 (y añadidos posteriores), parte quinta, t. v, pp. 532-534.

<sup>9</sup> ACH, doc. cit.

Se suprimieron igualmente las armas y escudos de los comitentes de dichas capillas. En el mismo documento se dice que, en cambio, se decidió respetar las embocaduras de las capillas del santo Cristo y de los Lastanosa y la fachada de la sala capitular porque parecieron más dignas y mejor acabadas que las eliminadas, pero reformando su aspecto con repintes y enlucidos.

El primer acercamiento y la toma de contacto con la embocadura de esta capilla tuvieron lugar durante el proceso de colocación de la nueva iluminación de la catedral, en el año 2009. En ese momento, tras la colocación del andamio que permitía situar a cierta altura los nuevos elementos de iluminación, se logró apreciar con claridad que bajo algunas lagunas existentes en la policromía del arco aparecían restos de la policromía original, que subyacía bajo la capa ocre, y se pudo comprobar cómo se vislumbraban tonos negros, rojizos y dorados.

Tras la realización de catas previas en distintos puntos de la embocadura, tanto en el exterior como en el interior, se pudo comprobar y valorar el estado de conserva-



*Catas de limpieza en una de las imágenes sobre el frontispicio de la embocadura. (Foto: Artesa)*

ción de la policromía original, que se conservaba en bastante buen estado, alternándose en cornisas, diamantes y molduras que cubrían la piedra arenisca de base imitando mármoles y piedras veteadas.

En un primer estudio se apreció que la repolicromía, de naturaleza oleosa, presentaba una mala adherencia que provocaba el embotado todos los relieves y por tanto su alteración en volumen. Por ello se estimó necesaria su eliminación total por medios mecánicos y químicos y se limpiaron las diferentes partes del arco quitando las capas que las enmascaraban: suciedad adherida, hollín del humo de velas y lámparas, barnices oxidados y capa de pintura.

Fue sorprendente ir encontrando en las tallas de madera la policromía original, que, tal y como se recoge en la capitulación de 1622, imitaban imágenes de alabastro a base de un estucado y un barnizado sobre los que se habían aplicado los dorados de las flores que adornaban los mantos y las carnaciones originales. Del mismo modo fue apareciendo bajo la capa de repinte ocre la policromía rosada que originalmente se aplicó sobre la piedra arenisca imitando mármoles jaspeados en los frentes de las pilastras, así como otra negra que se puso sobre la arenisca a fin de asemejarla a la caliza de Calatorao.

Del mismo modo se fueron recuperando los dorados al agua que cubrían parte de la arquitectura en las zonas de transición, frisos, arquitrabes y donde se habían aplicado corladuras metálicas para conseguir un aspecto más rico del conjunto.

Fue necesaria la reintegración cromática de algunas zonas donde las capas de policromía original se conservaban en peor estado o habían desaparecido. Estas reintegraciones se realizaron con pigmentos en polvo y resinas acrílicas sobre las partes de piedra y con acuarela sobre las tallas de madera.

Durante el proceso de limpieza y eliminación cuidadosa de la capa de repinte apareció, en la pequeña pieza trapezoidal que sirve de tope a la reja en su parte superior, el escudo del obispo comitente en forma de miniatura, donde se conservaban la policromía y los dibujos de todos sus cuarterones.

Tras la limpieza se ha conseguido devolver el esplendor a la embocadura, lo que contribuye a la calidad y el refinamiento del conjunto, a través de una estudiada combinación cromática y una perfecta selección de materiales y acabados.

*El espacio interior*

El interior de la capilla se divide en dos ámbitos o espacios distintos, diferenciados incluso por su concepción y su decoración. Ambos espacios presentan una unidad y una armonía notables, que son indicativo de un cuidado estudio de formas y proporciones.

El primer tramo, de planta cuadrada, está cubierto con cúpula de media naranja sobre pechinas con linterna. Esta cúpula se decora con atlantes fitomorfeados que parecen sostener sobre su espalda el peso del casquete de la cúpula. En el centro del cupulino que cubre la linterna aparece el escudo del obispo patrocinador de la obra. Las pechinas fueron decoradas con una pintura mural donde se representan en cuatro tondos las imágenes de los evangelistas.

La gran cúpula, protagonista de todo el espacio, apoya en cuatro arcos torales decorados en su intradós con puntas de diamantes policromadas en rojo y verde alternados, aunque originalmente debieron de estar doradas.<sup>10</sup> Todos estos elementos presentan una repolicromía de colores blancos y ocre que oculta la original.

La cornisa que recorre este primer espacio, apoyada en pilastras lisas, muestra una inscripción en letras doradas donde se hace alusión al patrocinio de la capilla y a la devoción a Jesús de Nazaret.<sup>11</sup>

Sobre las cornisas que discurren por los muros laterales encontramos, colocados a ambos lados, tallados en piedra y policromados, escudos en relieves simétricos del obispo comitente. Ambos escudos están enmarcados por molduras y roleos que repiten el esquema y el diseño de la estructura dorada del retablo. El escudo de Moriz de Salazar se repite hasta en ocho ocasiones a lo largo de todo el espacio a fin de dejar constancia de su empeño personal en la renovación de la capilla y, al mismo tiempo, tal y como resalta Celia Fontana,<sup>12</sup> con objeto de subrayar y conseguir para sí mismo un espacio de culto privado y reservado.

---

<sup>10</sup> Restos de estos dorados y policromías originales subyacen bajo la gruesa capa que los cubre.

<sup>11</sup> "IOANES MORIZ SALAZAR / VALLISOLETANIS / BASBASTREN / POST OSCEN / EPS / SACELLUM HOC PROPRIIS EXPENSIS / EXTRUCTUM IN SUOR PECCATORUM REMISSIONEM / IESU NAZARENO SUPPLEXOBTULIT ANO 1624" ('Juan Moriz Salazar / vallisoletano / obispo de Barbastro / y después de Huesca / hizo esta capilla a sus expensas / construida para remisión de sus pecados / la ofreció suplicante a Jesús Nazareno / año 1624').

<sup>12</sup> FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, art. cit., p. 301.

En los mismos muros laterales se abren sendas puertas simétricamente colocadas y coronadas por frontón partido rematado en su centro por pirámide y bola escorialense. La de la izquierda da acceso a la antigua sacristía de la capilla, transformada recientemente en columbario.<sup>13</sup> La de la derecha es falsa y sirve únicamente para guardar la simetría con la primera.



*Portada lateral del interior de la capilla con acceso a la antigua sacristía convertida en columbario tras la intervención y la recuperación de los colores originales. (Foto: Artesa)*

<sup>13</sup> En el año 2009 el cabildo de la catedral readaptó este espacio para convertirlo en sala-columbario. No se modificó su configuración original, pero se eliminó un lavamanos de piedra que se encontraba embutido en el muro este y que había sido realizado y colocado en ese lugar en 1780 a fin de cegar la portada que comunicaba la sacristía y la capilla con el palacio episcopal (tal y como relata Ricardo del ARCO, *op. cit.*, pp. 110-113). Se quitaron igualmente de su interior el mueble calajera y varios lienzos, que se recolocaron en capillas o sacristías de la propia catedral.

Ambas puertas han sido intervenidas durante el proceso de restauración y han recuperado, gracias a la limpieza y las reintegraciones, su policromía original, similar a la que encontramos en el arco de embocadura, donde se combinaban los tonos rosados veteados y los negros imitando la piedra de Calatorao a fin de dar una mayor unidad estética al todo el espacio.

El segundo tramo corresponde al del presbiterio. Se accede a él a través de un gran arco de triunfo enmarcado por pilastras acanaladas en su fuste y decorado con puntas de diamante en resalte en el intradós. El tramo, de planta cuadrada, se cubre con bóveda de lunetos decorada por yeserías con motivos de cinta entrelazada y estrella de ocho puntas de clara influencia mudéjar. En el centro, cuadrón con el escudo del cabildo de la seo de Huesca, donde se representa el Calvario. Sobre la cornisa que recorre este tramo, la inscripción en letras doradas, similar en concepción y grafismo a la del primer tramo, repite un fragmento del *Te Deum*.<sup>14</sup> Al igual que el primer tramo, todo este espacio tiene una capa de repinte que cubre las policromías originales.

El zócalo que lo rodea está protegido con grandes losas de piedra negra de Calatorao que durante las obras de restauración se han limpiado en profundidad eliminando las capas de pintura negra y barniz que las cubrían y que enmascaraban el aspecto original del material. Del mismo modo se reintegraron los volúmenes perdidos sellando las grietas que presentaban las diferentes losas. Se finalizó protegiendo y puliendo manualmente la superficie con ceras naturales.

El pavimento de estos espacios está formado por losas de mármol blancas y negras y merece atención especial por su originalidad y su posible simbolismo,<sup>15</sup> si bien esta pavimentación bicolor no es la que debió de tener originalmente la capilla, pues en el contrato de 1622 se deja claro que el enlosado ha de ser realizado “con azulejos ordinarios, de los mejores que se hallaren”.<sup>16</sup> Sin duda con esto se pretendía continuar con el modo en que estaba pavimentado el resto del edificio catedralicio, donde entre 1524 y 1525 trabajaron varios maestros azulejeros mudéjares de Huesca que

---

<sup>14</sup> “TE QUAESUMUS IESUS NAZARENE / TUIS FAMULIS SUBVENI / QUOS PRETIOSO SANGUINE REDEMISTI” (“Te rogamos, Jesús Nazareno, / que vengas en ayuda de tus siervos, / a quienes redimiste con tu preciosa sangre”).

<sup>15</sup> VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, “Una puerta al más allá...”, art. cit. Se expone la hipótesis de que el pavimento de esta capilla forma un laberinto y se analiza su simbolismo dentro de un templo cristiano.

<sup>16</sup> M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 327.

realizaron un buen número de piezas de ladrillo de color para la pavimentación de las naves, las capillas, la sacristía y el coro.<sup>17</sup>

La pavimentación que en la actualidad presenta la capilla del santo Cristo pudo ser realizada en dos momentos diferentes, aunque hasta la fecha no se ha encontrado en el archivo de la catedral la documentación que confirmaría el momento concreto en que se decidió renovarla. Propongo dos fechas diferentes de ejecución, si bien me inclino más por la primera opción:

- La fecha más temprana podría ser la de finales del siglo XVIII, momento en que se intervienen varios elementos importantes de la capilla utilizando materiales similares a los que encontramos en el pavimento. En 1780 se colocó la nueva mesa de altar, que se conserva en la actualidad. Es una pieza tardobarroca de formas alabeadas realizada con mármoles negros y rosados y con un emblema central embutido en taracea donde se representan tres clavos negros como elementos de la Pasión de Cristo. De esta misma época data el lavamanos colocado en la antigua sacristía de la capilla y realizado con similar diseño y decoración, y donde de nuevo encontramos mármoles negros y rosados en la ejecución material, trabajados con la técnica de la taracea y con pequeñas formas recortadas y embutidas muy similares a las que también se hallan en el pavimento del primer tramo de la capilla.
- La más tardía sería la de 1887, cuando se renueva todo el pavimento de la catedral a expensas del canónigo Saturnino López Novoa, ejecutor testamentario de su tío el obispo Gil Bueno, que ya había destinado parte de su herencia a renovar la pavimentación de la catedral. En ese año se enlosan todas las naves con mármoles blancos y negros imitando con efecto espejo las nervaduras y los rosetones de las bóvedas. Antonio Durán, haciendo alusión a esta obra y citando la capitulación firmada con el albañil Marcelino Artero, señala que “se cubrió el suelo catedralicio de las naves laterales, trascoro y extremos del crucero”.<sup>18</sup> Nada dice de la capilla que nos ocupa.

---

<sup>17</sup> Antonio DURÁN GUDIOL, *op. cit.*, pp. 139-143. Parte de estas piezas realizadas y colocadas por maestros mudéjares en el siglo XVI se conservan en la capilla del óculo del retablo mayor y posiblemente en alguna de las capillas absidiales y laterales, donde aparece la tipología de azulejo “de cartabón o triángulo”, que se cita en la documentación del siglo XVI, en tonos blanco y verde.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 236.

Junto a lo anteriormente expuesto sobre el tema, y para hacerlo más complejo, en el Archivo de la Catedral de Huesca se conserva un curioso documento fechado en 1959 en el que se hace un detallado estudio, con la relación y el presupuesto de las obras que, por encargo del cabildo de la catedral, los talleres Navarro de Zaragoza<sup>19</sup> estiman necesario realizar, tras el análisis de la capilla y sus materiales, a fin de mejorar su aspecto. Las obras incluían la renovación de las pinturas de muros y bóvedas, el desmontaje y la sustitución de parte de friso de mármol y el pulido del resto y de la mesa de altar, el dorado de puertas, la restauración de los lienzos del presbiterio y del retablo y la colocación de un pavimento de mármol. El mismo documento habla de la necesidad de sustituir el mármol existente por considerar que está en mal estado y que el pulido no conseguirá mejorar su aspecto.

No creo que estas obras llegaran a realizarse, especialmente en lo tocante a la parte de los mármoles. Me inclino a pensar que la intervención de ese momento se limitó al repinte de los muros, la limpieza superficial de pinturas del retablo y los lienzos y al abrillantado de superficies, incluidos los mármoles “existentes” que cita el documento al que nos referimos. Sí que debieron de cubrirse en ese momento, con tarima de madera, la zona del presbiterio y las tres gradas que separan esta zona de la nave. La tarima ha sido eliminada en las recientes obras.

El primer tramo de pavimento, formado por losas de mármol blanco y negro, ha sido pulido y abrillantado durante el proceso de las obras y ha recuperado su aspecto y su textura originales.

Se ha eliminado la tarima de madera que cubría los escalones y la zona del altar, descubriéndose un suelo de baldosas de mármol negro de Carrara y blanco de Bélgica en ajedrezado. Los escalones de subida y el altar de mármol son de Calatorao.

Las tres gradas habían sido pintadas de negro en sucesivas ocasiones, hasta que se decidió revestirlas de madera, por lo que la pintura tapaba todas las zonas erosionadas y sus pérdidas de volumen. Se ha procedido a la limpieza y el decapado de la pintura negra y de otros restos de cemento y resinas, de modo que se han descubierto las dos oquedades cuadradas donde estuvo insertada la reja baja que separaba el pres-

---

<sup>19</sup> Estos talleres se especializaron en la venta y la renovación de arte sacro a lo largo de esas décadas. El presupuesto se acompaña de una carta dirigida al canónigo Juan Domingo Magallón.

biterio de la nave, tal y como se describía en las condiciones que se le impusieron al obispo Moriz de Salazar a la hora de edificar la capilla: “a la entrada de la capilla del Cristo se ha de echar una rejita baja que impida entrar a los laicos”.<sup>20</sup>

Fue necesario levantar las tres losas de piedra que revestían las gradas, ya que se encontraban fisuradas y movidas debido a un foco de humedad por capilaridad procedente del subsuelo. Se cosieron por el reverso, se vació el mortero que estaba dañado y se colocó en su lugar mortero de cal hidráulica para macizarlas.

### *El retablo*

En la cabecera de la capilla se sitúa el retablo de madera dorada con camarín central para albergar la imagen del Cristo. La pieza, de diseño clasicista, fue proyectada por el mismo maestro que la capilla, Pedro de Ruesta. Lo doró y estofó Miguel García, de Barbastro. Fue restaurado en su integridad (mazonería y pinturas) en 1988 por Liberto Anglada. El retablo consta de tres pisos o alturas. El cuerpo está recorrido por cuatro esbeltas columnas estriadas y doradas con capiteles compuestos sobre las que monta una cornisa decorada con pequeñas ménsulas y florones pintantes y rematado por dos volutas que flanquean una concha o venera central. El ático consta de una sola calle, enmarcada por columnas similares a las del cuerpo, pero de menor tamaño, y a ambos lados se halla el escudo del obispo Moriz de Salazar. En los extremos, sobre la cornisa, hay tallas policromadas del *Rey David* y otro personaje del Antiguo Testamento sin identificar. Remata todo el conjunto una talla, *Pelicano dando de comer a sus polluelos*, como alegoría de la Pasión de Cristo.

Las pinturas del retablo, sobre lienzo, son de autor desconocido, aunque se han puesto en relación con círculos madrileños de herencia escorialense.<sup>21</sup> Destacan por el uso de un llamativo color sobre fondo oscuro, de tradición claroscuro, y por la variedad y la individualidad de tipos, de cuidadoso dibujo en sus cabezas y afinados rasgos en sus rostros. Los temas representados son los de la Pasión de Cristo. Comenzado por la calle superior, de izquierda a derecha: (en el cuerpo) *Oración en el huerto*, *Prendimiento*,

---

<sup>20</sup> ACH, Protocolos Pilares, 1622, f. 302v.

<sup>21</sup> M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, art. cit., p. 306, atribuye la autoría de estas pinturas a Pedro Valcarlos y las pone en relación con las del retablo de Santiago de Barbastro.

*Flagelación y Coronación de espinas; (en la predela) Camino del Calvario, Piedad,*<sup>22</sup> en el centro y oculta tras el tabernáculo o sagrario dorado y de época moderna, y *Santo Entierro*.

La calle central del retablo está ocupada por la vitrina que alberga la imagen de devoción titular de la capilla. Esta oquedad central forma parte del propio retablo, utilizando la tabla del fondo, decorado con una bella policromía estofada con grandes rosetones en tonos negros, ocre y rojos, como fondo de la imagen, que recuerda la decoración de tejidos adamascados de la época. La hornacina está enmarcada por unos filetes pintados sobre fondo blanco con una curiosa decoración a base de hojas y flores de vivos colores entre las que aparecen pequeñas figurillas fitomorfeadas y pájaros picoteando frutas. Este tipo de decoración recuerda las *drôleries* propias de los manuscritos miniados.

La puerta de la hornacina, de época moderna,<sup>23</sup> ha sido dorada con láminas de pan de oro durante este proceso de obras y mejoras a fin de unificar su aspecto con el del resto de la mazonería. Fue necesario reintegrar alguna zona de los bordes interiores de la hornacina chuleteando con láminas de madera a fin de recuperar los volúmenes perdidos.

El retablo tuvo en su centro, sobre el camarín que alberga la imagen del santo Cristo, una gran corona-dosel tallada en madera y recubierta con planchas de plata repujada y cincelada con decoración vegetal y de roleos. La pieza fue colocada en el siglo XVIII y añadida al retablo, de donde se eliminó tras las obras de restauración y reestructuración de la catedral que tuvieron lugar entre 1968 y 1972. En la actualidad se conserva en los almacenes del Museo Diocesano.

La mesa altar se colocó en 1780 y debió de sustituir a la primitiva, del mismo estilo e igual diseño que el resto del retablo. La actual es un hermoso ejemplar tardo-barroco de formas alabeadas realizada en mármoles negros y rosados y con emblema central, en taracea y embutido de piedras, con los tres calvos de la Crucifixión.

---

<sup>22</sup> Durante el proceso de las obras se ha decidido eliminar el lienzo central con el tema de la Piedad a fin de evitar que fuera dañado por la estructura metálica del sagrario que se había colocado ante él y que lo ocultaba por completo. Ha sido trasladado a dependencias de la sacristía.

<sup>23</sup> La puerta metálica que sujeta el vidrio y cierra la vitrina se encontraba pintada de color ocre, destacando del conjunto dorado del resto de la mazonería y los elementos arquitectónicos del retablo.

## LA IMAGEN DEL CRISTO DE LOS MILAGROS

La famosa y venerada imagen del Cristo de los Milagros es, en términos histórico-artísticos, una pieza de escultura gótica que pasa inadvertida bajo los aditamentos que la envuelven y adornan, fruto de la devoción y la fe de generaciones de oscenses. Cuenta con más de cinco siglos de devoción.<sup>24</sup>

Los últimos trabajos realizados han dado la oportunidad de redescubrirla desnuda de vestimentas y postizos, lo que ha permitido aproximarse a ella y analizar su estilo y sus características formales.



*Imagen del Cristo de los Milagros con sus vestiduras antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)*

---

<sup>24</sup> A pesar de ser una de las imágenes más conocidas de la ciudad, es muy poca la bibliografía existente que la aborde desde un punto de vista histórico o estilístico. La mayor parte de los autores se limitan a datarla en el siglo XV, sin profundizar en su estudio formal o artístico, debido a que siempre ha permanecido oculta tras los aditamentos que la envuelven y que impiden su visión global. La primera aproximación histórico-artística a la imagen fue la realizada por Samuel García Lasheras en su tesis doctoral *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 2011, a quien agradezco sus informaciones y orientaciones para la elaboración de este artículo.



*Imagen del Cristo sin vestiduras antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)*



*Detalle del rostro y la cabeza de la imagen con postizos y sin ellos antes de las intervenciones. (Foto: Obispado de Huesca)*

La imagen está formada por tres elementos diferenciados: el Crucificado, tallado en madera de nogal y policromado, con unas medidas de 210 centímetros de altura, 83 de anchura y 18 de profundidad; la cruz, tallada en madera de peral y policromada; y una peana de madera de pino tallada y policromada que representa el monte Calvario, con unas medidas de 47 centímetros de altura, 93 de anchura y 45 de profundidad, sobre la que se injerta la cruz.

Tanto el Crucificado como la cruz son trabajos medievales, si bien la peana se habría realizado con posterioridad y sería contemporánea del retablo, es decir, de principios del siglo XVII.

Sus características y su aspecto son similares a los de otras imágenes de la misma época. La figura de Cristo en la cruz, sufriente y lleno de patetismo, representado en el momento de la expiración, fue una iconografía habitual durante la Baja Edad Media. Este tipo de imagen se realizaba siguiendo las descripciones de las fuentes literarias que los artistas e imagineros medievales tenían presentes. Especialmente difundidos fueron los escritos conocidos como *Revelaciones de santa Brígida*,<sup>25</sup> donde la santa describe con precisión forense los desgarros físicos y psíquicos de Cristo en los momentos previos a su muerte: “Estaba coronado de espinas. La sangre corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas disentidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviese intestinos”.<sup>26</sup>

Subrayando el patetismo de la escena y el sufrimiento de una tortura que produce graves devastaciones en el cuerpo y el rostro describe el profeta Isaías<sup>27</sup> en su premonición cristológica al Varón de Dolores, desprovisto de toda belleza o idealismo y cuya contemplación golpea los sentidos e impacta al espectador que observa los estragos de una agonía dolorosa y larga.

Los dos textos eran bien conocidos y comprendidos por el cristianismo medieval, que les daba forma a través de la representación de este tipo de crucificados angulosos

---

<sup>25</sup> *Celestiales revelaciones de santa Brígida*, Madrid, Tipogr. del Sagrado Corazón, 1901, libro I, rev. IX, pp. 47-52, y libro IV, rev. LII, pp. 248-249.

<sup>26</sup> *Ibidem*, libro IV, rev. LII, pp. 248-249.

<sup>27</sup> Isaías 53, 2-4 : “No había en él belleza ni majestad alguna; su aspecto no era atractivo y nada de su apariencia lo hacía deseable. Despreciado y rechazado por los hombres, varón de dolores, hecho para el sufrimiento. Todos evitaban mirarlo; fue despreciado, y no lo estimamos”.

y duros, de enorme fuerza expresiva. Imágenes que se convierten en espejo del sufrimiento de una sociedad medieval que en los siglos XIV y XV vive momentos dramáticos a causa de las grandes crisis que se repiten de forma cíclica en esas centurias: epidemias de lepra y oleadas de peste que una y otra vez asolan Europa con continuos rebrotes, a las que se suman hambrunas, guerras, malas cosechas... que diezman considerablemente la población. La muerte es omnipresente y proliferan las reflexiones en torno a la caducidad de la vida en todo tipo de manifestaciones culturales, como la literatura, el arte o la música. Se difunden descripciones de la Pasión en la literatura mística, especialmente en la desarrollada por los franciscanos y los dominicos, y los crucificados se convierten en fieles retratos de estas descripciones que resaltan el carácter sufriente de Cristo. Un Cristo hecho hombre que padece dolor humano, que comparte su sufrimiento y su muerte, y cuya visión alienta y reconforta porque es un Cristo humano y cercano, porque la belleza contenida de la imagen supera y trasciende el mismo dolor y es al mismo tiempo una promesa de vida y esperanza para el cristiano que cree en la resurrección.

Surgen al mismo tiempo movimientos como los flagelantes, proliferan los predicadores, se multiplican las procesiones y los actos penitenciales públicos. En todos estos acontecimientos siempre habrá presente una imagen del Crucificado, que se convierte en el protagonista que encabeza estas devotas manifestaciones. Así es como el santo Cristo de los Milagros de Huesca aparece ante los ojos de los fieles oscenses que en la tarde-noche del 12 de septiembre de 1497 asisten a la procesión en la seo y son testigos del hecho milagroso que es relatado por historiadores y cronistas para convertirse en una de las tradiciones de mayor devoción y fama de la ciudad.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Según dice Diego de AÍNSA E IRIARTE en *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, libro III, pp. 511-512, fue el notario del cabildo Juan García quien testificó el hecho milagroso de la sudoración del crucifijo en la fecha citada. Los documentos notariales fueron citados y transcritos por Aínsa y los cronistas posteriores siguieron su descripción puntualmente. Contemporáneo de Aínsa fue Vincencio BLASCO DE LANUZA, que recoge el episodio en su obra *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622, t. I, p. 21. La devoción a la imagen es recogida igualmente por el padre Roque Alberto FACI en *Aragón, reino de Cristo y dote de María Santísima*, Zaragoza, José Fort, 1739, pp. 93-94. El canónigo Vicente NOVELLA, *op. cit.*, t. I, pp. 28-30 y 86-88, y t. IV, pp. 43-46 y 51-53, enumera los actos litúrgicos en torno a la devoción de la imagen que se siguen multiplicando en esas centurias, si bien se lamenta de no encontrar en el archivo capitular la documentación notarial a la que aludía Aínsa. Recopilando todos estos datos escribió Julio Brioso y Mairal, "El santo Cristo de los Milagros de Huesca", en Damián PEÑART Y PEÑART (comp.), *Memoria del V centenario del santo Cristo de los Milagros (1497-1997)*, s. I. [Huesca], s. n. [ed. del autor], 1998, pp. 104-120.

Para la datación y la descripción de la imagen debemos analizar sus características formales y ponerla en relación con otras tallas de similar estilo. La imagen pertenece a la tipología de los crucifijos góticos dolorosos, que se caracteriza por el expresionismo en sus rasgos, y conserva, en el caso que nos ocupa, cierta angulosidad arcaizante que nos obligaría a retrasar su ejecución hasta las décadas finales del siglo XIV.

Este tipo de imágenes surgen a finales del siglo XIII en las regiones alemanas de Renania y Westfalia, y también en Italia y en el sur de Francia existen una serie de obras que enlazan con esta corriente y podrían ser consideradas precursoras de esta tipología.<sup>29</sup> En el tratamiento formal, la imagen de Huesca recuerda a otras similares datables en la centuria de 1300 con las que comparte, además de características estilísticas, un gran peso devocional que las ha envuelto en un halo de misticismo y a las que tradicionalmente se les ha atribuido gran capacidad milagrosa. Son los casos del conocido santo Cristo de la catedral de Burgos, el santo Cristo de las Aguas de la catedral de Astorga o el santo Cristo de las clarisas de Medina del Campo.

La figura del Cristo de los Milagros de Huesca es de canon ligeramente alargado, cabeza pequeña y cuerpo arqueado en pronunciada curvatura. Está clavado a la cruz con tres clavos. Presenta una acusada simetría respecto al eje central de la figura, lo que indica cierto arcaísmo de herencia románica y ecos bizantinos. Se representa muerto, en el momento en que acaba de expirar su último aliento. Toda la figura muestra un tratamiento muy plano y esquemático en las formas y los volúmenes, que le imprimen cierta abstracción geométrica, haciendo que pierda la apariencia humana y contribuyendo a lo que la profesora Ángela Franco denomina *fosilización esquelética de la imagen*.<sup>30</sup>

Las extremidades largas, especialmente los brazos, ampliamente extendidos y descarnados, donde apenas se marcan las redondeces de los hombros, contribuyen al efecto de escualidez. Queda marcada una ligera flexión en los codos. Las manos son planas, como insensibles al dolor de los clavos que las atraviesan. Las piernas, ligeramente flexionadas, mantienen la simetría en las rodillas. La derecha monta sobre la izquierda a fin de juntar ambos pies ofreciendo la tipología habitual de las tallas de

---

<sup>29</sup> FRANCO MATA, M.<sup>a</sup> Ángela, “El Devot Crucifix de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 189-215, y “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), pp. 5-64.

<sup>30</sup> FRANCO MATA, M.<sup>a</sup> Ángela, “El Devot Crucifix...”, art. cit., p. 196.

esta época, en forma de aspa, con el izquierdo en la vertical y el derecho en rotación externa. Al colocar los pies juntos, el escultor se ve obligado a representar el giro de la cadera en la figura, que, aun así, mantiene la simetría en el cuerpo. La anatomía del abdomen y la caja torácica queda suavemente marcada, con un tórax dilatado cortado por las aristas que rodean el estómago enmarcando un profundo entrante en el vientre en forma de uve invertida que señala el arco torácico.

La cabeza, inclinada de forma casi imperceptible hacia la derecha, muestra un rostro algo tosco en la ejecución. Los cabellos presentan un suave tratamiento, sin apenas volumen que destaque los mechones, salvo en la melena que ligeramente cuelga sobre los hombros en un intento de acentuar el patetismo del cabello lacio y despeinado. Rodea la cabeza una corona de espinas tallada en plano, como un cordón, solución y rasgo habitual en la centuria de 1300.<sup>31</sup> El rostro, de serena expresión, muestra los ojos y la boca cerrados, un suave modelado en las arrugas de la frente y una nariz alargada y picuda, lo que contribuye al proceso de geometrización de los volúmenes y los contornos de la imagen restándole apariencia humana y esquematizando sus formas hasta reducirlas a lo esencial.

La policromía, realista, representa las carnaciones en la piel y las heridas de la Pasión, de las que mana abundante sangre.

El paño de pureza o *perizonium*, tallado sobre el cuerpo, más largo por detrás que por delante, deja las rodillas al descubierto y cae en plegados angulosos de cierta rigidez y carácter rítmico que tapan por completo las formas anatómicas. Se conserva parte de la policromía original en la vuelta del paño, donde se representa una pequeña cenefa de motivos geométricos y reverso rojizo.

La cruz latina representa la tipología cruz-árbol. Está formada por dos troncos cruzados y podados, no descortezados, a los que simplemente se han cortado las ramas, que parecen a punto de volver a brotar gracias al poder vivificador de la sangre de Cristo que escurre por los maderos, tal y como expresa el comienzo de la popular antifona *O crux, viride lignum*. No es una madera muerta, sino el llamado *árbol de la vida*, cuyo fruto ocasionó el pecado original y que en este tipo de representaciones se reconvierte en árbol de salvación.

---

<sup>31</sup> A partir del siglo xv y en el xvi las coronas de espinas van cobrando mayor protagonismo, se hacen más grandes y se tallan con mayor naturalismo, con afiladas agujas que se clavan en las cejas y en la frente de la imagen.

El monte Calvario, sobre el que se injerta la cruz, es una pieza posterior al resto de la talla. Debemos datarlo en el mismo momento de la ejecución del retablo (1622-1624), cuando sería realizado a fin de colocar el crucificado de pie dentro del camarín central. Se trata, pues, de una pieza barroca que presumiblemente habría sido diseñada por Pedro de Ruesta, artífice de toda la capilla. Representa un pequeño montículo resuelto a base de tallado de aristas que imitan el terreno pedregoso y seco. Entre las rocas hay calaveras humanas y restos óseos que le dan un aspecto de desolación y muerte y que son representación del pasaje bíblico: “la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos y difuntos resucitaron” (Mateo 27, 52-53).

El vástago de la Cruz se inserta sobre una calavera con dos huesos cruzados. Este tipo de iconografía corresponde a la tradición cristiana que identifica estos restos con el cráneo de Adán y las costillas de Eva. Según la leyenda de la cruz, el primer hombre creado por Dios fue enterrado en el monte Gólgota, en el mismo lugar donde después fue colocada la cruz de Cristo, lo cual simboliza la muerte redentora de Jesús sobre el pecado original en un tipo de representación visualmente explícita y didáctica.

En la parte inferior del monte Calvario hay una curiosa figura tumbada y sujeta por una cadena con argolla a las rocas. Se trata de una representación del demonio. Su cuerpo, vergonzantemente desnudo, muestra un rabo enredado con el que tapa sus genitales, patas de macho cabrío, cuernecillos que coronan su cabeza y orejas puntiagudas de sátiro. A pesar de que su anatomía y su rostro barbado lo identifican con un hombre, en su busto aparecen dos pechos famélicos. Este extraño personaje puede ser identificado con la bestia, el demonio, que puede simbolizar todos los males, pecados y aflicciones del ser humano y que, según el relato del Apocalipsis (20, 2-3), “dominó al Dragón, la Serpiente antigua —que es el Diablo y Satanás—, y lo encadenó por mil años”.

### *Estado previo a la restauración*

La imagen del Cristo de los Milagros fue realizada en madera de nogal, estucada y policromada. El estado de conservación en cuanto al soporte presentaba un buen estado, pues no existían ataques de xilófagos reseñables; únicamente, y de forma muy localizada, en el reverso de la peana.

A nivel superficial se detectaron diversas patologías que alteraban la percepción visual del conjunto. Entre ellas podemos destacar pequeñas faltas de policromía por



*Estado de la imagen por su anverso antes de la última intervención de 2012. (Foto: Artesa)*



*Estado de la imagen por su reverso antes de la última intervención de 2012. (Foto: Artesa)*

debilitamiento de los estratos como consecuencia de la desaparición de la cohesión de estos, levantamiento del estrato pictórico causado por diferencias de comportamiento físico, incidencia de agentes ambientales, resecaión desde el exterior y tensiones superficiales, roces y desgastes de la capa pictórica, grietas debidas a alteraciones medioambientales o comportamientos físicos, agujeros realizados a lo largo del tiempo por roedores (hornacina), suciedad homogénea sobre toda la superficie, oscurecimiento y salpicaduras de cera por combustión de velas durante determinadas celebraciones y oxidación del barniz.

El daño más visible era el sufrido en el pie derecho de la imagen, que se encontraba desprendido de la talla y había sido unido con algún tipo de resina, de modo que presentaba movimiento y su conservación peligraba.

Como conclusión, se puede afirmar que las causas de alteración se podrían sintetizar en el envejecimiento natural de la obra, los cambios de temperatura y humedad, las intervenciones realizadas en épocas anteriores, las modificaciones por cambios de gustos y adaptaciones al rito litúrgico y las vibraciones mecánicas del soporte.

Las pruebas previas determinarán los métodos y los productos más adecuados en cada caso, teniendo en cuenta, por un lado, la naturaleza del estrato a retirar y, por otro, la técnica pictórica, las circunstancias y las condiciones de cada zona concreta. Se utilizaron productos de probada inocuidad tanto a corto como a largo plazo, todos ellos de composición conocida y compatible con los materiales que se habían de tratar.

#### *Intervenciones anteriores a 2012*

Debido a la antigüedad de la imagen tratada, era evidente que esta había sufrido diferentes intervenciones a lo largo de la historia, destinadas a su conservación. La mayoría de ellas eran repolicromías como las detectadas en el paño de pureza y diversos repintes de diversa índole y distinta composición en las extremidades inferiores que ocultaban la calidad original de las carnaciones. En algún caso se trataba de veladuras no acertadas en color sobre falta de policromía. Con todo ello se pretendió ir protegiendo la pieza y devolverle el lustro y el brillo perdidos por el polvo, el humo o la cera de las velas.

Una de las intervenciones más agresivas detectadas fue la colocación de una corona de oro en 1960, con motivo de la coronación canónica de la imagen. Este



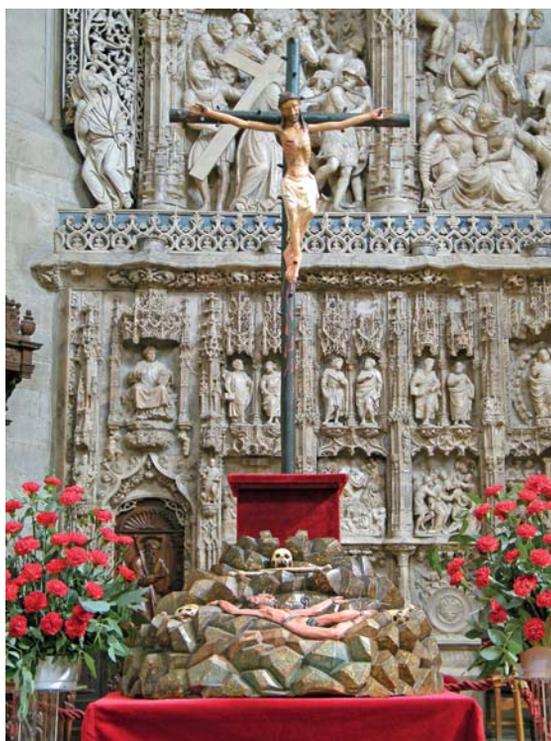
*Estado de la imagen por su anverso tras la intervención de 2012. (Foto: Artesa)*



*Estado de la imagen por su reverso tras la intervención de 2012. (Foto: Artesa)*

elemento se sujetó mediante un grueso tornillo a la cabeza de la talla, hiriendo notablemente la madera y la policromía.

En 1995 la imagen fue trasladada a los talleres del obispado de Huesca<sup>32</sup> para proceder a su restauración, que quedó inconclusa, ya que únicamente fue intervenida la mitad superior. Esta primera restauración consistió en una profunda limpieza y reintegraciones cromáticas en algunas zonas perdidas. Asimismo se colocaron tirafondos para la sujeción de la imagen a la cruz.



*Exposición de la imagen una vez finalizada la intervención en el altar mayor de la catedral de Huesca (septiembre de 2012). (Foto: Artesa)*

---

<sup>32</sup> Esta intervención fue realizada por personal del Obispado en el taller de conservación y restauración, que estuvo en funcionamiento hasta el año 2002.

### *Intervención realizada*

#### Criterios seguidos

Toda la intervención sobre la imagen ha sido tutelada y asesorada técnicamente por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, dentro de la sección de conservación y restauración de patrimonio mueble.

El resultado óptimo de toda intervención de restauración es aquel en que se consigue poner en práctica labores tanto curativas como preventivas. Por ello, los trabajos habrán de ir encaminados a solucionar los efectos o problemas ya existentes y a coartar la aparición de futuras lesiones, lo cual únicamente se conseguirá incidiendo directamente sobre las causas o los agentes de degradación y mediante una labor de mantenimiento de la obra.

La propia historia de este conjunto ha dejado una huella que —desde nuestro punto de vista— es tan respetable y *conservable* como los elementos en sí mismos: los desgastes de policromías, las pequeñas fisuras y craquelados, el envejecimiento y la oxidación de algunos pigmentos...; la suma de todos estos pequeños matices es la que conseguirá ofrecernos la contemplación de una obra auténtica y un espacio vivido.

#### Tratamiento de restauración de los elementos de madera

En cuanto a los trabajos de limpieza, partimos de la base de que la limpieza no es únicamente un tratamiento estético de recuperación de policromías que subyacen bajo las diversas capas de polvo, grasas, barnices y cualquier otro tipo de depósitos, ya que al retirar estas capas se libera a la superficie original de muchas causas que originan su degradación, por lo que entendemos que tiene un componente estrictamente conservativo. Por otro lado, en el respeto a las pátinas de envejecimiento de los distintos materiales y la inocuidad de los productos y técnicas a utilizar estriba el acierto de los métodos de limpieza.

Se procedió a una limpieza superficial para la eliminación de polvo y depósitos de suciedad. Se realizó mediante aspiración y brochas de pelo suave con ayuda de hisopos.

Posteriormente se aplicó un desinsectante para madera (Xylazel) a toda la superficie vista mediante jeringuilla e impregnación con brocha, ya que posee una doble



*Eliminación de estuco y policromías añadidas. (Foto: Artesa)*

acción, curativa y preventiva, pues, a la vez que extermina los agentes biológicos que destruyen la madera (hongos e insectos xilófagos), la protege de futuros ataques.

Las conclusiones, tanto de las pruebas de limpieza realizadas *in situ* como del estudio de la policromía llevado a cabo en el proyecto, han determinado en gran medida los criterios y los métodos de limpieza, aunque, al igual que en otras ocasiones, la experiencia durante la intervención hizo modificar procesos, que en un principio estaban planteados de manera distinta.

En la peana se procedió a la eliminación de ceras mediante hidrocarburo aromático (*white spirit*) y calor. Una vez retirada la primera capa de ceras se quitó la capa de barniz utilizando empacos de algodón con acetona y alcohol a partes iguales. De esta forma los disolventes actúan durante mayor tiempo sobre el barniz, al evitar su rápida evaporación y controlar mejor los tiempos de actuación. Tras quitar el empaco el barniz queda regenerado, con lo cual podemos eliminarlo con ayuda de perrillos para no dañar la policromía, y en las zonas donde la capa es más persistente usamos hisopos humectados en alcohol y acetona.

Bajo esta capa de barniz aún aparecían restos de cera, por lo que pensamos que se barnizó sin retirar la cera acumulada sobre la policromía. Para quitar esta cera se procedió de la misma forma anteriormente mencionada. Después eliminamos la suciedad incrustada utilizando citrato de triamonio al 1% en agua desmineralizada, con la ayuda de goma lápiz y la posterior retirada controlada de la suciedad con hisopos de algodón humedecidos en agua desmineralizada.

En la imagen del santo Cristo de los Milagros, tras definir las diferentes capas de policromía existentes, se decidió eliminar el repinte de las extremidades inferiores a punta de bisturí respetando la repolicromía del siglo XVIII. Esta decisión se tomó tras observar que los pies carecían de la policromía original y quedarían en madera vista.

Las fotografías anteriores a la intervención de 1995, de cintura para arriba, desvelan que bajo la reintegración cromática realizada por los restauradores debería de haber una repolicromía del siglo XVIII, coetánea a la existente de cintura para abajo. Por ello optamos por descubrir unas ventanas sobre la imagen y observamos que esta repolicromía había sido eliminada para mostrar la policromía original. Por lo tanto, decidimos, junto con los técnicos del Gobierno de Aragón, realizar una reintegración cromática de cintura para abajo para igualarla al original de cintura para arriba.

La suciedad incrustada se retiró con citrato de triamonio al 3% en agua desmineralizada, con la ayuda de goma lápiz y la posterior retirada controlada de la suciedad con hisopos de algodón humedecidos en agua desmineralizada. Algunas de las reintegraciones estaban realizadas con cera, por lo que se eliminaron con *white spirit* y calor.

El pie derecho fue desprendido de la talla para su correcta recolocación, que se realizó con acetato de polivinilo y utilizando elementos de sujeción con refuerzos estructurales (espiga de madera). Una vez introducidas las espigas, se sellaron entre sí las fisuras o grietas de unión de las dos piezas con resina epoxídica (Araldit Madera).

Tras la limpieza se procede al sellado de las grietas, fisuras y aquellas zonas que lo necesiten por su tamaño o su singularidad geométrica, resulten visualmente impacantes o entorpezcan la lectura de la obra, reintegrando las pequeñas lagunas que sean fácilmente recuperables con estuco. El trabajo consiste en la limpieza del interior de grietas y fisuras con ayuda de aire y espátulas y en su posterior sellado, sin rebasar nunca los bordes de las grietas. En caso de que las dos superficies que se habían de unir estuvieran en dos planos diferentes se utilizó como referencia el plano más bajo, con la finalidad de impedir una incorrecta percepción del corte natural del borde. El estucado consistió en cubrir los sellados de grietas y fisuras y las reintegraciones volumétricas en lagunas con pérdida de policromía para que a la hora de proceder a la reintegración cromática tuvieran una preparación (cola animal y yeso mate) y se pudieran integrar con el original. Una vez estucada la pieza, se procedió al desestucado con lijas de diferentes grosores y a la limpieza de bordes para eliminar los velos blanquecinos hasta conseguir una superficie lisa y a nivel con el original. Después se aplicó una capa

de resina acrílica al 3% en acetona en toda la pieza para fijar las zonas estucadas e igualar los pasmados de la capa pictórica tras la limpieza.

La reintegración cromática devuelve la unidad visual a la pieza mediante la técnica de imitativo. Para ello se utilizó acuarela Windsor and Newton en aguada de color, que integró las lagunas estucadas.

Como protección final se aplica una resina acrílica, Paraloid B-72, al 3% en acetona, que protegerá la policromía y fijará las reintegraciones cromáticas, aportando saturación tonal a la pieza.

Con todo ello se consiguió:

1. Asegurar la adherencia de los elementos.
2. Estabilidad ante agentes externos de alteración.
3. Respeto absoluto a la policromía original conservada, sin sobrepasar en ningún momento los límites de esta.
4. Discernibilidad e integración. Debe potenciarse el original, de manera que la reintegración pasa a un segundo plano. Se pretende que el protagonismo de la obra recaiga sobre los restos originales, no sobre la intervención; por lo tanto, esta ha de ser discreta en cuanto a la intensidad y a la elección de un tono que se integre y que prácticamente “desaparezca” en la visión del conjunto. Su única función debería ser la de hacer desaparecer la intensidad del yeso limpio y blanco de las lagunas.
5. Continuidad y uniformidad de la aplicación. Para asegurar que la reintegración no reste consideración al original se debe crear una capa continua y uniforme, sin interrupciones que desvíen la mirada o la concentren en una zona de pérdida.
6. Reversibilidad y durabilidad del tratamiento. Elección de un producto que se pueda retirar en caso de que surja algún problema y que sea estable, en la medida de lo posible, frente a la luz y las oscilaciones ambientales.
7. Permeabilidad del producto seleccionado. Debe permitir la transpiración y la evaporación de la humedad que absorbe el yeso.