

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO, PEDRO DE RUESTA Y LA ARQUITECTURA RENACENTISTA OSCENSE¹

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— La actual capilla del santo Cristo (1622-1625) fue construida por el arquitecto Pedro de Ruesta a iniciativa del obispo Juan Moriz de Salazar. Con esta obra se verificó en la catedral de Huesca un doble proceso: por un lado culminó el enaltecimiento de una imagen de Cristo, comenzado en 1497, a partir del testimonio de una exudación milagrosa, y por otro se introdujeron por primera vez en el ámbito catedralicio las formas renacentistas del clasicismo pleno y del manierismo, difundidas por Serlio. Este trabajo trata de ilustrar el ascenso devocional de la santa imagen, la importancia de su capilla y también la de otras realizaciones oscenses que se pueden atribuir a Ruesta, como las bóvedas de la iglesia de San Lorenzo.

ABSTRACT.— The current chapel of the Holy Christ (1622-1625) was built by the architect Pedro de Ruesta on the initiative of the bishop Juan Moriz de Salazar. With this work, a dual process was verified in Huesca cathedral: on the one hand the extolment of an image of Christ, which began in 1497 based on the testi-

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. fontanacc@hotmail.com

¹ Deseo agradecer a todo el personal de la catedral, y especialmente a su deán, Juan Carlos Barón, el apoyo y la ayuda prestados para la realización de este trabajo, basado en el correspondiente apartado de mi tesis doctoral *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII*, dirigida por el doctor Gonzalo Borrás Gualis, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y presentada en dicha universidad en septiembre de 1997.

mony of a miraculous exudation, ends, and on the other hand, the Renaissance forms of full classicism and mannerism, disseminated by Serlio, were introduced for the first time into the cathedral field. This work tries to illustrate the devotional ascent of the holy image, the importance of the chapel and also of other Huesca works that can be attributed to Ruesta, such as the vaults of the church of San Lorenzo.

La actual capilla del santo Cristo de los Milagros de la catedral de Huesca fue construida entre 1622 y 1625 a expensas del obispo Juan Moriz de Salazar para dignificar una sagrada imagen de Cristo a la que, en virtud de una exudación milagrosa, se atribuyó la curación de la peste que asolaba la ciudad en 1497. De esta obra fundamental, por su importancia tanto devocional como estilística, solo se tienen hasta ahora noticias parciales. Por lo que se refiere a datos documentales, tres autores han realizado las aportaciones más importantes. Ricardo del Arco en su monografía sobre la catedral de 1924 utilizó la información de Aínsa, Novella y otra procedente de los fondos catedralicios, lo que le permitió averiguar el nombre del arquitecto, el barbastrense Pedro de Ruesta;² Federico Balaguer en 1960, dio a conocer la fecha exacta de la capitulación, la identidad de otros autores del conjunto y también más intervenciones del arquitecto y ensamblador, hasta entonces inéditas;³ y Antonio Durán en 1991 presentó nuevas noticias referentes al tema contenidas en distintos fondos del archivo catedralicio no utilizadas por Del Arco.⁴ Recientemente Susana Villacampa ha hecho nuevas aportaciones, añadiendo más información de interés.⁵

En este trabajo se transcribe el contrato de la obra, se estudia el valor del santo Cristo en la catedral, las circunstancias que rodearon la nueva empresa y algunas noticias sobre su proceso constructivo, así como la importancia de la capilla y de su autor para la arquitectura renacentista en la ciudad de Huesca.

² ARCO, Ricardo del, *La catedral de Huesca: monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotografías*, Huesca, Vicente Campo, 1624, pp. 110-113.

³ BALAGUER, Federico, "Noticias inéditas sobre la capilla del Santo Cristo de los Milagros", *Milicias de Cristo*, junio de 1960, p. 6.

⁴ DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, pp. 216-217.

⁵ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, "La capilla del santo Cristo de los Milagros", *Novena al santo Cristo de los Milagros*, Huesca, Catedral, 2009, pp. 5-22.

UNA IMAGEN PARA UNA CATEDRAL

La imagen del santo Cristo, una talla policromada de principios del siglo xv transformada después en imagen de vestir, fue adquiriendo en la catedral una posición privilegiada. Algunos hechos inducen a pensar que a lo largo de la Edad Moderna se fue convirtiendo en la representación palpable de la principal advocación catedralicia, Jesús Nazareno, y, en estrecha relación con ello, en devoción esencial del clero de la catedral. Algunos obispos a título personal y sobre todo el cabildo llevaron a cabo una serie de acciones continuadas a lo largo de varios siglos para darle prestigio y para engrandecer el ámbito donde se ubicó, siempre con el trasfondo de una rivalidad patente entre los dos poderes, no exenta de una voluntad de apropiación.

Un testimonio muy cercano en el tiempo al suceso que dio fama a la imagen permite observar los inicios de este proceso. El obispo Juan de Aragón y Navarra expidió dos bulas, una “para vivos” y otra “para difuntos” —esta, en realidad, doble—, de las que se hicieron varias ediciones en 1499 y 1500, con el objeto de financiar la terminación de la catedral.⁶ Según declaraba en ellas el prelado, la catedral estaba entonces “cubierta indecentemente e imperfecta”, lo cual resultaba impropio para un templo de su categoría, a la vez que revelaba ingratitud por parte de los feligreses, atendiendo al especial favor divino concedido al pueblo oscense, ya que “por Jesús de Nazareno se han fecho y hazen de cada día muchos milagros, mayormente después que la maravilla del Sancto Crucifixo en nuestros tiempos se siguió”. En esa época se recrecieron en altura y abovedaron tanto el crucero como el ábside mayor, según proyecto de Johan de Olótzaga, aprobado en 1497.

Las dos bulas están ilustradas con xilografías muy interesantes. La indulgencia para los cristianos vivos presenta en el tercio superior los escudos del obispo y de la ciudad flanqueando un Descendimiento con José de Arimatea sosteniendo el torso inerte de Cristo, san Juan implorante a la izquierda de la cruz y la Virgen dolorosa a

⁶ Numerosos ejemplares de la bula se conservan en el Archivo de la Catedral de Huesca (ACH). El padre Ramón de HUESCA transcribió íntegramente el documento en *Teatro histórico de las iglesias de Aragón*, t. IV, Pamplona, 1785, p. 465, de donde lo copió íntegramente Del Arco (óp. cit., pp. 37-38). También lo extractó Antonio DURÁN GUDIOL (óp. cit., p. 129). Las bulas fueron estudiadas y reproducidas por Manuel José PEDRAZA en “Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca. Vivos”, y “Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca. Difuntos”. En ambas entradas se registra la bibliografía sobre el tema. *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH, 1993, pp. 468-471.

la derecha. El Descendimiento era una de las imágenes emblemáticas de la catedral y estaba representada en su antiguo retablo mayor, aunque allí el puesto de san Juan lo ocupaba la Magdalena.⁷ De la bula de difuntos se hicieron dos versiones con el mismo texto, pero con diferentes abreviaturas e ilustraciones. Según Manuel José Pedraza, se utilizaron para las imágenes tacos xilográficos de la imprenta de Jorge Cocci, Leonardo Hutz y Wolff Appentegger, taller donde se debió de realizar la impresión.

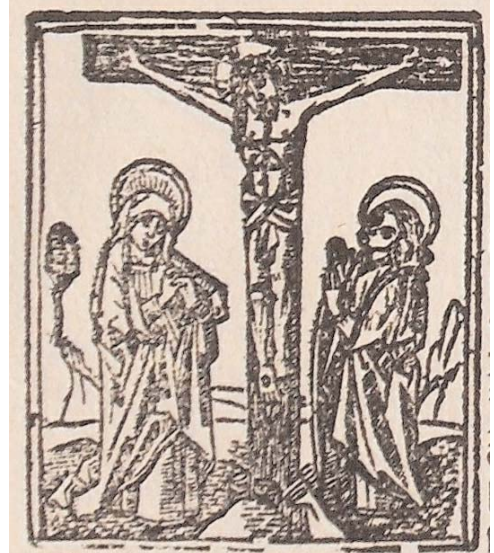
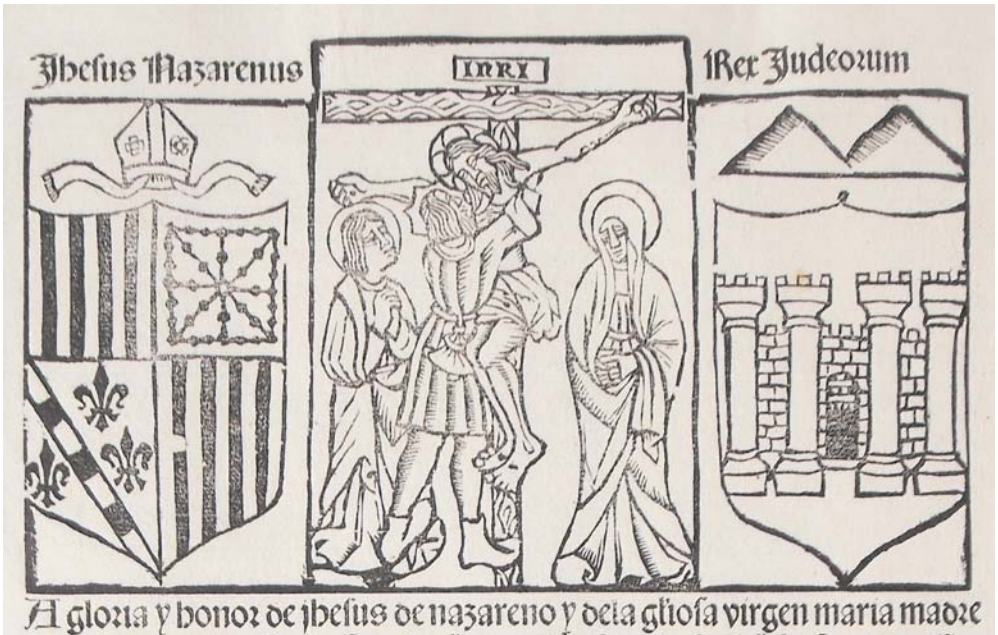
Pero, aunque se trate de diseños no creados al efecto, sí se corresponden perfectamente con el tema abordado en el impreso y a su vez con la catedral de Jesús Nazareno: una bula lleva impresa la Piedad, con san Juan y la Magdalena, y la otra el Calvario. Gráficamente el Calvario es bastante semejante al Descendimiento de la otra bula, pues tiene los mismos integrantes, excepto José de Arimatea, que cede su protagonismo a Cristo. Todos ellos son titulares de la catedral —Jesús Nazareno (el Crucificado), la Virgen y san Juan Evangelista—, a falta solo de san Pedro y san Juan Bautista. Por tanto, si se quería reivindicar de forma especial a Cristo clavado en la cruz, era fácil sustituir la citada versión del Descendimiento por el Calvario para convertirlo en símbolo y emblema de la catedral y de su cabildo. Es conveniente recordar que este episodio de la Pasión ya había sido esculpido en la portada sur del crucero y también que el retablo medieval fue desplazado por el de Damián Forment (1520-1533), fabricado a expensas del cabildo, obra que ya no está presidida por el Descendimiento, sino por un gran Calvario, quedando aquel relegado a una calle lateral. Calificó el retablo Aínsa de “muy sumptuoso y magnífico, con la invocación de Jesús Nazareno”,⁸ y también identificó las armas del cabildo en la polsera, que son “un Cristo crucificado, la Virgen y san Juan”.⁹

Por una cita de mediados del siglo XVI cabe suponer que el propio santo Cristo estaba entonces incorporado en el Calvario del retablo de su capilla. Este retablo se describe así en la visita pastoral girada por el obispo Pedro Agustín en 1559-1560: “Ítem visitaron la capilla y altar del Santo Crucifixo de los Milagros, hallaron su retablo de lienzo, con las imágenes de Nuestra Señora y sanct Joan, y dos ángeles de pincel, un

⁷ El retablo se describe en AÍNSA, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento, 1987, ed. facs., t. IV, pp. 513-154. Sus figuras, que en el siglo XVIII ya no movían a devoción, fueron enterradas. ACH, NOVELLA, Vicente, *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 1786, t. III, pp. 323-324.

⁸ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 509.

⁹ *Ibidem*, p. 510.



Descendimiento, Piedad y Calvario, xilografías de las bulas emitidas por el obispo Juan de Aragón y Navarra con el fin de obtener recursos para terminar la catedral de Huesca, c. 1500.

(Fotos: M.^a Celia Fontana)

crucifijo en una cruz de palo de bulto, el altar de madera, y en la parte de fuera una palanca atravesada con camisas de lienzo de presentallas”.¹⁰ De cualquier manera, aunque el crucifijo del Calvario no fuera el santo Cristo no deja de ser indicativo que el retablo se hubiera resuelto con esa composición. Novella lamenta que el informe no especifique dónde se encontraba la capilla, pero se deduce de un documento de 1578, citado a continuación, que estaba en la de santa Catalina.

Sin duda el culto a las reliquias y a las sagradas imágenes, promovido desde Trento, tuvo que ver con un nuevo relanzamiento devocional de la santa imagen. El obispo Pedro del Frago, a la sazón ponente en el citado concilio, consagró su altar el 31 de mayo de 1578 “in honorem domini nostri Iesu Nazareni, et sacras beatorum martyrum Bartholomei apostoli et undecim millium virginum”.¹¹ Solo unos días separaron este privilegio de otro concedido por el cabildo a instancias del papa Gregorio XIII. Dice el acto de elección ante el notario Jerónimo Pilares, del 3 de junio de 1578, que los capitulares “assignaron [...] la capilla y altar de Nomine Iesus donde está el Santísimo Crucifijo de los Milagros de la dicha seo, en medio o algo más delante de las capillas y altares de los gloriosos Sanct Jaime y Sancta Chatalina de la dicha seo para decir y celebrar la misa perpetua pro liberación de ánimas [del] purgatorio”.¹²

La citada distinción debió de aumentar el carácter funerario del emplazamiento. En la adaptación de la capilla de santa Catalina realizada en 1500 para colocar el santo Cristo se encontraron los restos de seis obispos de Huesca.¹³ Alegando este obituario, el obispo Juan Moriz de Salazar en 1622 solicitó al cabildo “que desde las gradas que se sube a la dicha capilla no pueda enterrarse persona alguna que no sea obispo, attento que aquella capilla, que decían antiguamente de Santa Catalina, era el entierro de los señores obispos y se alla estar enterrados en ella por los menos seis”.¹⁴ También solicitaba entonces, y le fue concedido igualmente, permiso para depositar en ella su cuerpo o una parte de él, y de hecho ahí reposa su corazón, mientras el

¹⁰ NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, pp. 44-45.

¹¹ AÍNSA, Francisco Diego de, *óp. cit.*, t. IV, p. 512; también NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, p. 56.

¹² ACH, not. Jerónimo Pilares, 1578, f. 326r.

¹³ Se trata, según Antonio DURÁN GUDIOL (*óp. cit.*, p. 240), de prelados de los siglos XII y XIII.

¹⁴ Así lo solicita el obispo en el documento que quedó inserto en el acto de donación de la capilla, efectuado por el cabildo el 29 de agosto de 1622. ACH, not. Luis Pilares, 1622, ff. 302v-304v. Dio a conocer y estudió este importante acuerdo Antonio DURÁN GUDIOL, *óp. cit.*, p. 216.

cadáver fue enterrado en su capilla de Santiago, hoy del Pilar, de la catedral de Barbastro, su anterior sede episcopal. Poco después, sin embargo, el privilegio de exclusividad para los obispos se transgredió o al menos se desvirtuó, pues desde 1677 su subsuelo se convirtió en enterramiento del clero capitular. El 4 de agosto de ese año el cabildo resolvió que sus miembros dejaran de ser enterrados en las criptas practicadas bajo los dos brazos del crucero para pasar a darles sepultura en las absidiales, bajo la capilla de la Inmaculada, que por entonces le pertenecía, y también bajo la del santo Cristo, con acceso por la de santa Engracia, en la sacristía.¹⁵ Esta es una prueba más de que para entonces el cabildo se había apropiado de alguna forma de la capilla y de que esta era tan representativa de su colectivo como el coro donde oficiaba las horas canónicas.

Resulta también muy revelador que el santo Cristo, además de tener su fiesta el 12 de septiembre, en recuerdo de la exudación milagrosa, se celebre también el 1 de enero. Dice Novella al respecto: “Aunque en el día 12 de septiembre celebra nuestra Iglesia la memoria del sudor de esta santa imagen [...] también el cabildo dedica para su culto especial el día de la Circuncisión y toda la tarde de la víspera”.¹⁶ Novella no explica por qué el cabildo decidió asociar esta fiesta al santo Cristo, pero ha de relacionarse con la conmemoración de la primera sangre derramada por quien iba a morir en la cruz, es decir, con una prefiguración de la Pasión. La festividad estaba consolidada al menos desde el siglo XVI, pues por breve del 5 de agosto de 1589 el papa Sixto V concedió indulgencia plenaria el día de la Circuncisión a la capilla del santo Cristo.¹⁷ La última solemnidad vinculada es la del Nombre de Jesús, unida a la Circuncisión: “Llegado el día octavo en que debía ser circuncidado el niño, le fue puesto por nombre ‘Jesús’, nombre que le puso el ángel antes que fuese concebido” (Lucas 2, 21). Aínsa explicaba en 1619 que “los Miércoles luego por la mañana se dize una Missa

¹⁵ El citado privilegio ya se había quebrantado antes con carácter excepcional. En 1632 se depositó el corazón del deán Luis Saravia, en 1658 fue enterrada Jerónima de Azcona, madre del obispo Fernando de Sada y Azcona, y en 1673 se concedió enterramiento a Ángela Bosio, madre del deán Raimundo Artigola (ACH, *Resoluciones*, años 1651-1687, s. f.). Más tarde, en 1761, se depositó el corazón del canónigo Vicente Castilla, que financió la iglesia de la Compañía. Los datos, a excepción de los señalados, en NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, pp. 46-49.

¹⁶ *Ibidem*, t. I, p. 30.

¹⁷ Para evitar competencias, el mismo papa, por breve fechado unos días antes, el 17 de julio de 1589, transfirió al domingo siguiente la fiesta de la Circuncisión que se celebraba en el convento de Santo Domingo, con la misma indulgencia. ACH, *Luminare maius totius ecclesiae oscen*, 1634, f. 12r. Menciona la indulgencia concedida a quien visite la capilla del santo Cristo Vicente NOVELLA (óp. cit., t. IV, p. 90), pero no Aínsa.

cantada del dulcísimo nombre de Iesús”.¹⁸ Durante mucho tiempo perduró esta devoción; de ahí que en la sacristía actual de la capilla se encontrara, hasta su adaptación como columbario, un cuadro de Vicente Berdusán, fechado en 1670, con este tema.¹⁹

En la capilla del santo Cristo predominan los escudos de Juan Moriz de Salazar, que pudo colocar con permiso de los canónigos, pero vuelve a resultar significativo que en el lugar principal, la bóveda sobre el santuario, figure el Calvario, siempre alusivo a la catedral y a su cabildo.

LOS SUCESIVOS ACONDICIONAMIENTOS DE LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO

Según las notas contenidas en el protocolo del notario Juan García, después de verificado el milagro la imagen se expuso ocho días delante del altar mayor donde “hizo muchas maravillas, en los que se encomendaban; y luego cesó la mortatera”.²⁰ A continuación, siguiendo ya con el relato de Aínsa, la talla fue trasladada de inmediato “a una pequeña capilla que está cabe la de Todos Santos, donde estuvo con mucha veneración de los fieles”.²¹ Seguramente Aínsa se refiere a la del claustro que más tarde se incorporó como sacristía a la de Todos los Santos. Pero esta ubicación pronto pareció inadecuada a su categoría y como su culto iba en aumento, “viendo los muchos milagros que cada día hazía (por lo qual fue llamado el santo Christo de los milagros) y la mucha devoción de los fieles que de cada día se le augmentava, como lo denotavan las presentallas que yo he conocido y alcançado delante de dicha capilla, lo passaron y trasladaron a la de la virgen y mártir santa Catalina, año de 1500”.²² Como se ha dicho, en 1499 y 1500 fueron emitidas las bulas de financiación de la catedral, donde el obispo ponderó, muy especialmente, el poder milagroso del Cristo, de manera que su traslado pudo ser también fruto de una iniciativa del prelado. La capilla de santa Catalina era una de las absidiales, con-

¹⁸ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 512.

¹⁹ Véase LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Adoración del dulce nombre de Jesús (Trinidad con ángeles)”, en *Vicente Berdusán (1632-1697), el artista artesano*, Zaragoza, DPZ, 2006, pp. 174-175.

²⁰ AÍNSA, Francisco Diego de, óp. cit., t. IV, p. 511.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

cretamente la del extremo noreste, donde actualmente se levanta la del santo Cristo, y permitía un acondicionamiento más decoroso que la anterior al estar en un puesto preeminente y poseer mayores dimensiones. Novella indicó que en ella estaban también los retablos de Santiago y santa María Magdalena, y que el santo Cristo se colocó inicialmente en el retablo principal.²³

El doctoral también menciona que en 1560 la imagen ya tenía recinto propio, aunque por la referencia que transcribe se ha de entender solo un retablo. Este era una pieza mixta de escultura y pintura donde se representaba el Calvario. Lo más probable, como se ha señalado, es que esta capilla se encontrara ubicada en la de santa Catalina, donde unos años después, en 1579, se le acondicionó con seguridad una nueva capilla propia, a decir de Aínsa “espaciosa y bien hecha [...] para que en ella estuviese con más devoción, decencia y veneración”.²⁴ Lamentablemente falta el libro de fábrica correspondiente y poco más puede decirse de esta obra, que con la renovación estudiada a continuación desapareció por completo. Tan solo cabe suponer que ha de ponerse en relación con las iniciativas del obispo Pedro del Frago y del cabildo señaladas más arriba. A raíz de este cambio, la capilla de santa Catalina perdió su nombre por el del santo Cristo, como se deduce de la relación de capillas que hace Aínsa en 1619. El cronista indica además que casi todas ellas eran “de una misma echura, si solas dos que por ser moderna su fábrica exceden a las demás”, y de ellas solo se refiere por extenso a una: la del santo Cristo.²⁵

En 1606 comenzó un nuevo periodo de obras a cargo del cabildo y se añadió a la construcción una sacristía, o sacristía y antesacristía, como señala Aínsa,²⁶ aprovechando, con toda probabilidad, parte del cementerio que se extendía entonces tras el crucero norte. La fábrica debió de ser en ladrillo, porque fue su maestro el obrero de villa Juan Martínez, que trabajó con un mozo y dos peones: Martínez a 8 sueldos 6, el mozo a 6 sueldos 6 y los peones a 4 sueldos 6. El espacio había de estar distribuido en dos ámbitos —la sacristía propiamente dicha y la capilla—, convenientemente separados con una reja realizada por el herrero Audet, de 52 libras de peso, y 3 libras, 9 sueldos y 4 dineros de precio. En la solería se utilizaron 1910 azulejos comprados

²³ NOVELLA, Vicente, *óp. cit.*, t. IV, p. 43.

²⁴ AÍNSA, Francisco Diego de, *óp. cit.*, t. IV, p. 512.

²⁵ *Ibidem*, pp. 510-511.

²⁶ *Ibidem*, p. 512.

a Jerónimo Codo a 12 libras el millar, seguramente con diseño de cartabón.²⁷ Muy poco después la construcción estaba terminada, pues en mayo de 1607 el cabildo dio licencia al canónigo Ciria para “que pueda adornar la capilla que está dentro de la sacristía del Crucifijo de los Milagros” con algún retablo, cuadros u otro tipo de adorno.²⁸ En los años siguientes se hicieron otros arreglos, pero a juicio de los capitulares estos no resultaron suficientes, por lo que resolvieron, el 16 de noviembre de 1612, que “agan mayor y más capaz la capilla que está en la sacristía del Christo, de manera que esté muy decente para todos los ministerios, requisitos”. El canónigo Ciria prometió en la misma sesión acabar el retablo “con mucha curiosidad”.²⁹

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO, DEL OBISPO JUAN MORIZ DE SALAZAR

Pero todas estas mejoras, a pesar de su empeño, no habían conseguido lo más importante: una construcción que fuera digno marco de la sagrada imagen, que por sí sola enaltecía la catedral. Probablemente, a comienzos del siglo XVII la sacristía y su capilla eran piezas más destacadas que la propia capilla del santo Cristo, ubicada en un emplazamiento muy digno, cerca del presbiterio, pero todavía de reducidas dimensiones y en un espacio compartido. El obispo Juan Moriz de Salazar, primero obispo de Barbastro (1605-1616) y después de Huesca (1616-1625), consiguió en muy poco tiempo lo que el cabildo, quizás por prudencia, no había acometido nunca: desplazar antiguas devociones y realizar una obra importante interviniendo de manera decisiva en la cabecera de la catedral.

El espíritu reformador del Concilio de Trento animó las actuaciones de Juan Moriz de Salazar en sus dos sedes. Aduciendo la autoridad que en el citado concilio había sido conferida a los obispos, no dudó en eliminar de la catedral de Barbastro en 1608 los retablos de san Victorián, san Pedro Mártir y santa Quiteria, con gran disgusto por parte del cabildo, al que ni siquiera participó la decisión. El obispo alegó en su descargo cuando fue requerido que “encontró mal arreglados y no bien situados algunos altares, de tal manera, que no se podía celebrar en ellos con la debida

²⁷ ACH, *Libro de fábrica de la seo de Huesca, administrado por mí, Jaime Araq Forner, canónigo y fabriero de dicha seo, en el año 1581, 1581-1631*, s. f., año 1606. Datos sobre el morisco Jerónimo Codo, en CONTE CAZCARRO, Ánchel, *Los moriscos de la ciudad de Huesca: una convivencia rota*, Huesca, IEA, 2009, pp. 27, 35, 107, 109, 134, 151, 194, 198, 221, 230, 233, 240, 274, 277, 280.

²⁸ ACH, *Resoluciones*, años 1601-1610, s. f., mayo de 1607.

²⁹ ACH, *Resoluciones*, años 1610-1621, s. f., sesión del 16 de noviembre de 1612.

decencia”.³⁰ Pero pronto cambió de actitud y ese mismo año, unos meses después, recabó la aprobación del clero catedralicio para construir su capilla funeraria dedicada a Santiago.³¹ La misma decisión y autoridad ejerció en Huesca, donde a su parecer no debía estar convenientemente acomodado el santo Cristo.

En consecuencia, el obispo decidió renovar por completo el lugar. La ampliación de la pequeña planta absidial gótica con cabecera poligonal se hizo a costa de los terrenos cedidos por el cabildo, “las sachristías que ay dentro de la dicha capilla” —que debían extenderse fuera del ábside—, más “lo que conviniere para la dicha obra de fuera del rejado de la capilla del Christo” e incluso parte de una obra que había sido resuelta en 1616: “de la sachristía nueva, el patio que fuera necesario”.³² Gracias a la ampliación y regularización del solar se pudo acondicionar un espacio renacentista formado por capilla de planta cuadrada, santuario o presbiterio rectangular, perfectamente separado del ámbito congregacional mediante una reja baja, y sacristía longitudinal, alojada al noreste, en comunicación directa con el palacio episcopal por un lado y con el santuario por otro. De esta forma, el conjunto reunió los componentes y alcanzó la entidad de una iglesia en miniatura. La íntima relación querida por el prelado entre la capilla y su residencia pone de manifiesto que Juan Moriz de Salazar no solo deseaba aumentar la devoción popular por la sagrada imagen, sino conseguir para sí un culto más privado y reservado. La puerta con sus armas, que se abrió en virtud de ello “en la luna o patio” de las casas episcopales, fue cerrada tras su muerte y en su lugar se colocó por la parte de la sacristía en 1785 un lavabo de jaspes.³³

³⁰ ALAMAÑAC, Isabel, “El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro”, *Argensola*, 89 (1980), pp. 149-209; la cita, en pp. 186-187.

³¹ *Ibidem*, pp. 190-194.

³² Las condiciones de la cesión fueron solicitadas y aprobadas en sendos documentos, con fecha de 29 de agosto de 1622. El obispo dio cuenta en una hoja de papel, inserta en el documento de donación, de su compromiso de hacer capilla —cuyas características se detallan— y retablo, y pidió como contrapartida ciertas concesiones: algunos espacios para ampliar la planta antigua, incluido lo necesario de la sacristía nueva, permiso para enterrarse en la capilla, “o lo que de su cuerpo dispusiere”, derecho de enterramiento exclusivo para obispos en losas en el suelo, de poner en todo lo realizado (capilla, arco, rejado y retablo) sus escudos y de hacer puerta de conexión del patio de su palacio a la sacristía de la capilla durante su vida. El cabildo respondió favorablemente a todas las peticiones y se reservó el derecho de cerrar la mencionada puerta una vez fallecido el prelado. Los canónigos Garcés y Colón fueron los encargados de comunicar al obispo lo resuelto por el cabildo. Todo este procedimiento debió de ser de trámite, pues la obra ya se había capitulado con Pedro de Ruesta el día 6 de agosto, con todas las características mencionadas después. ACH, not. Luis Pilares, 1622, ff. 302v-304v y documento inserto.

³³ ARCO, Ricardo del, *óp. cit.*, p. 111.

Dos inscripciones independientes recorren los muros del santuario y de la capilla respectivamente, tal como señala Susana Villacampa:³⁴

TE QVAESVMVS IESV NAZARENE TVIS FAMVLIS SVBVENI QVOS PRETIOSO SANGVINE REDEMISTI.

Te rogamos, Jesús Nazareno, que vengas en ayuda de tus siervos, a quienes redimiste con tu preciosa sangre [*Te Deum*, fragmento].

IOANNES MORIZ SALAZAR VALLISOLETANVS BARBASTREN POST OSCEN EP[ISCOPV]S SACELLUM HOC PROPRIIS EXPENSIS EX[S]TRVCTVM IN SVORVM PECCATORVM REMISSIONEM IESV NAZARENO SVPPLEX OBTVLIT ANNO 1624.

Juan Moriz Salazar, vallisoletano, obispo de Barbastro y después de Huesca, construyó esta capilla a sus expensas para remisión de sus pecados. A Jesús Nazareno la ofreció suplicante. Año 1624.

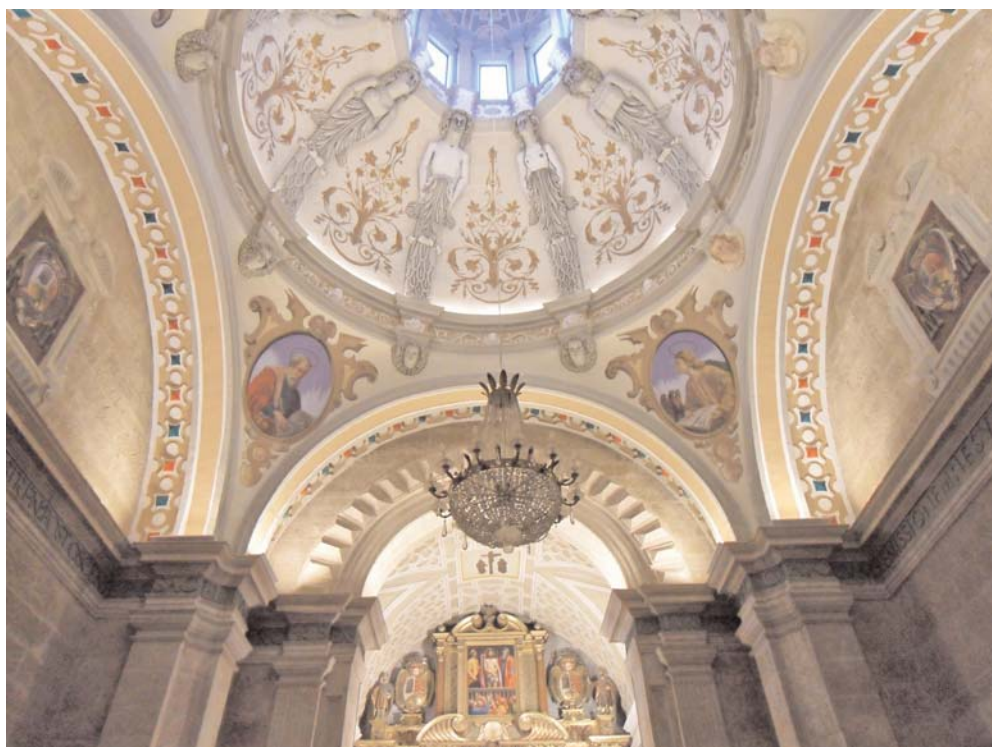
Juan Moriz de Salazar confió esta importante construcción a un maestro de Barbastro, Pedro de Ruesta, que en 1608 había hecho para él la citada capilla de Santiago y poco después había acometido la reedificación de la torre de la catedral de Barbastro. El 6 de agosto de 1622, ante el notario de Huesca Juan de Cueva, ambos firmaron la correspondiente capitulación, donde se insiste sobre todo en la calidad de los materiales y en la estabilidad de la edificación, pero que no es demasiado explícita sobre los elementos formales y remite en su defecto a la traza, hoy no conservada, dibujada en planta y alzado, de las diferentes secciones a realizar. Solo se dan amplias indicaciones acerca de las bóvedas del santuario y de la sacristía y sobre todo se describe hasta el detalle lo que debía de ser la parte más novedosa, la media naranja con linterna trasdosada con cimborrio. El cerramiento iba a ser una “media naranja de medio ladrillo artesonada con sus termas conforme a la traza”. Sobre ella iría la linterna, que también se explica puntualmente con su basamento de “cartelas y paneles” y sus ocho “pilastras en rinconadas”, sosteniendo “un zimbório artesonado, a modo de media naranja, subida de punto”.

Los muros por la parte interior serían de mampostería, pues después quedarían lavados de yeso blanco. Esta era la primera vez que en Huesca se abandonaba el tradicional acabado “pincelado”, que Ruesta aplicó incluso en la capilla de Santiago. Por lo que se refiere a la piedra, al menos debía utilizarse de tres lugares y calidades: una para los muros; otra de mejor calidad, a escoger entre piedra de Siétamo o de Ortilla,

³⁴ VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, art. cit., pp. 9 y 12.



Capilla del santo Cristo de los Milagros: vista general. (Foto: M.^a Celia Fontana)



Capilla del santo Cristo de los Milagros: soluciones del abovedamiento. (Foto: M.^a Celia Fontana)

para los elementos portantes y resaltados —“pilastras, basas, chapiteles, alquitraves, cornijas, jambas y pies derechos”—, y piedra negra de Calatorao para “los pedestales y basas” de las pilastras de la portada, “travaxada, labrada e ilustrada del color de la que está en los pedestales del santuario de Nuestra Señora del Pópulo, en la yglesia parrochial de Sanct Pablo de Caragoza”. Entre los elementos tallados en madera destacan en la portada un escudo “bien acavado y colorido de color de alavastro” y las figuras recostadas sobre los lados del frontón, que también imitarían ese material. El precio de la obra quedó fijado en la capitulación en 60 000 sueldos.³⁵ Pedro de Ruesta cobró esta cantidad en varias tandas desde 1622 hasta 1624.

En orden a conservar la devoción del santo Cristo, se dispuso que durante las obras la imagen estuviese en la capilla de san Jerónimo, la segunda de la nave de la epis-

³⁵ Véase el documento.

tola desde los pies, con “la reja que hoy tiene, y que se añada lo que fuere menester para que la capilla quede cerrada”. Trabajaron en ello el carpintero José Garro y el pintor Guillermo.³⁶ Las tareas previas a la nueva edificación debieron de dar comienzo en octubre, pues el día 10 de ese mes el albañil Juan Martínez cerró con ladrillo la puerta de la capilla nueva de la sacristía. A partir de entonces se procedió al desmantelamiento de lo existente. El *Libro de fábrica* registra la venta de 2300 azulejos efectuada por Pedro de Ruesta a Juan Martínez y el derribo llevado a cabo por los piqueros el 19 de enero de 1623. Ese mismo día se tuvo que desalojar y limpiar el claustro, donde habían caído unas piedras, para que pudiese pasar la correspondiente procesión.³⁷ Pocas noticias más ofrecen los libros de la catedral sobre esta empresa, puesto que no fue sufragada por el cabildo.

Como informa Federico Balaguer, en agosto de 1623 el obispo y Pedro de Ruesta firmaron la capitulación del retablo, el cual se terminó de pagar el 27 de diciembre de 1624.³⁸ Entonces las obras estaban llegando a su fin. El 16 de marzo de ese año Antón de Latas, vecino de Calatorao y procurador de Juan de Lancis, junto con Pedro Asensio y Juan Gimeno, vecinos de la misma, afirmaron haber recibido de Pedro de Ruesta 170 sueldos, de ellos 110 “por los portes de la piedra que han traído con sus carros de la dicha villa de Calatorau a la presente ciudad para la capilla”.³⁹ Como se ha dicho, este material iba a utilizarse en los plintos de las pilastras de la portada. Poco después, el 17 de abril, Juan Martínez cobró 200 sueldos por reparar “la capilla nueva [seguramente la de Todos los Santos] que está inmediata a la sacristía reparando el daño que en ella se a hecho para azer la capilla del Santo Crucifijo del señor obispo don Juan Moriz de Salazar”.⁴⁰ También Martínez hizo algunas labores de consolidación en el claustro. Ese año de 1624 se pusieron las mencionadas inscripciones que recorren el friso de la capilla perimetralmente.

Pedro de Ruesta escogió a otros artífices para completar su proyecto, muchos de Barbastro y seguramente colaboradores habituales suyos. El 3 de mayo de 1625 el

³⁶ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., año 1622. El culto a santa Catalina se estableció en otro lugar. Según Antonio DURÁN GUDIOL (óp. cit., p. 217), su retablo se trasladó en 1621 a la capilla absidial más meridional, puesta anteriormente bajo la advocación de san Nicolás. El actual retablo de la santa mártir data de 1650.

³⁷ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., años 1622 y 1623.

³⁸ La capitulación se transcribe en PALLARÉS FERRER, M.^o José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, pp. 317-319. El finiquito de la obra, en AHPH, not. Juan de Cueva, 1625, n.^o 1288, f. 1r.

³⁹ AHPH, not. Pedro de las Ortigas, 1624, n.^o 1287, f. 26r-v.

⁴⁰ ACH, *Libro de fábrica*, cit., s. f., sesión del día señalado.

escultor Antón Franco, vecino de Zaragoza, decía haber recibido parte de lo que se le debía “por el valor de la obra del remate del rejado del arco principal de la capilla [...] para el Santísimo Christo de los Milagros y de las figuras que he hecho para los nichos de las pilastras del dicho arco principal”.⁴¹ Ruesta quedó debiéndole entonces 3000 sueldos.

Poco después, el 4 de junio, Miguel García, pintor, residente en Barbastro, otorgaba época de 20 000 sueldos por dorar y estofar el retablo, y de 12 000 por pintar la capilla con su linterna. En este pago pudo incluirse la policromía de las figuras de la media naranja, de la cual han aparecido restos recientemente. Más tarde, el 10 de agosto, recibía 5000 sueldos más por pintar y dorar el arco de la portada de la capilla y el remate de la reja.⁴²

En el mismo año, Pedro Raulín, cerrajero vecino de Barbastro, otorgaba finiquito de pago “por el valor de la reja de yerro [la interior] y lo demás que he hecho en la reja principal de bronce del arco principal de la capilla”.⁴³ El autor de la reja grande fue Pedro de Ruesta, que cobró por ella el 1 agosto de 1625 la cantidad de 16 360 sueldos, y otros 3000 por la “estimación” de la reja pequeña.⁴⁴

El pintor Pedro Valcarlos pudo realizar los lienzos del retablo, pues estaba presente en Huesca el 4 de mayo de 1625 actuando como testigo de un documento de comanda, y ese mismo día el escultor Antón Franco, autor como se ha dicho del escudo y las figuras de la reja de la capilla, lo nombró su procurador junto a Bartolomé González. En cualquier caso, el retablo de Huesca y el de Santiago de Barbastro han de ser de una misma mano, a juzgar por la identidad de estilo que muestran los lienzos de ambos conjuntos.⁴⁵

Finalmente, el 29 de junio tuvo conocimiento el Concejo de que los trabajos estaban prácticamente concluidos, y era necesario preparar la traslación de la imagen. Se determinó entonces dar las gracias al obispo y organizar algunos festejos, para cuya preparación fueron nombrados seis asignados.⁴⁶ El 30 de junio se presentó el programa

⁴¹ BALAGUER, Federico, art. cit., p. 6.

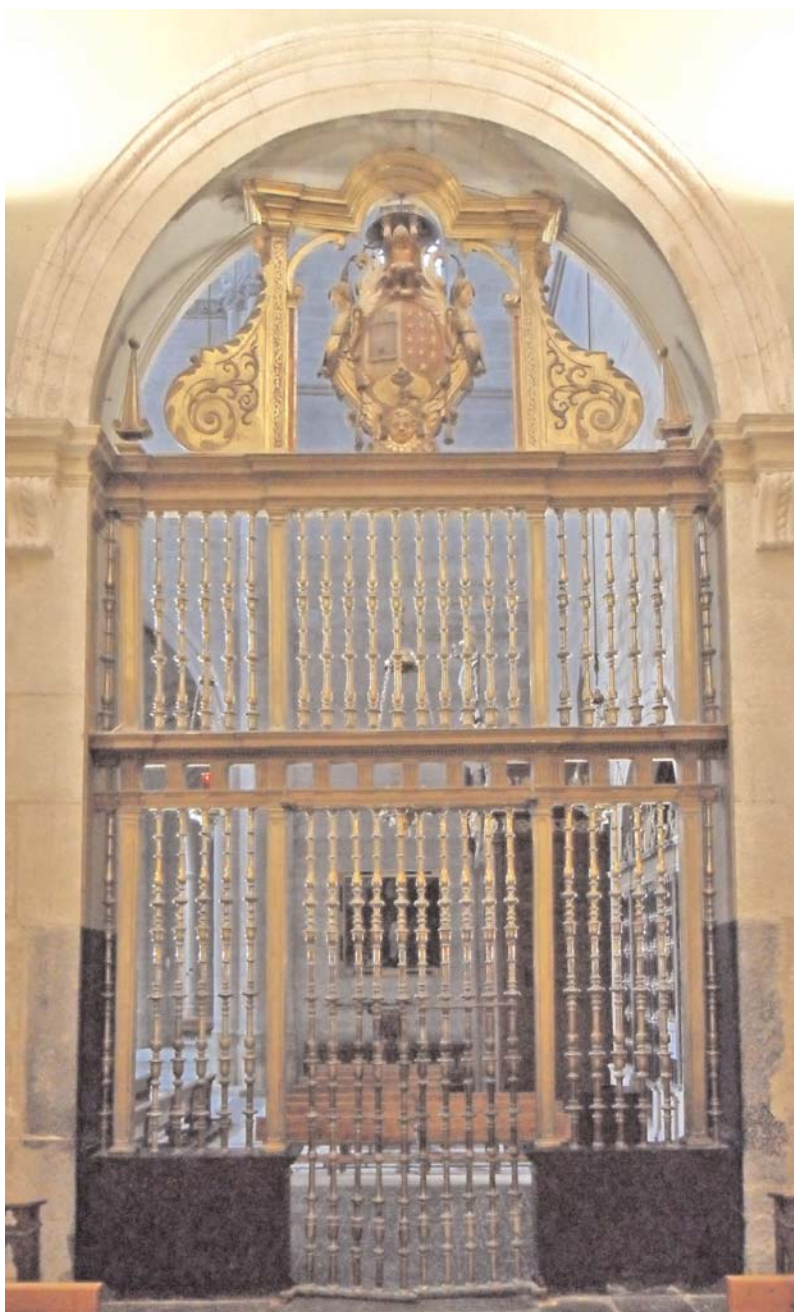
⁴² *Ibidem*. Pero parte del aspecto actual parece que se debe a una intervención posterior, de 1669, tal como señala Susana VILLACAMPA SANVICENTE, art. cit., p. 7.

⁴³ BALAGUER, Federico, art. cit., p. 6.

⁴⁴ AHPH, not. Juan de Cueva, 1625, n.º 1288, ff. 103v y 108.

⁴⁵ Del antiguo retablo de Santiago todavía puede verse un lienzo, conservado actualmente en la sacristía de la capilla.

⁴⁶ Archivo Municipal de Huesca (AMH), Actas municipales, 1624-1625, sign. 121, s. f., sesión del día señalado.



Capilla del santo Cristo de los Milagros: reja principal por la parte interna. (Foto: M.^a Celia Fontana)

de celebraciones. El acto principal iba a ser una procesión que recorrería la ciudad con la imagen del santo Cristo acompañada por la Universidad, las cofradías y las órdenes religiosas, que llevarían “cruces, relicarios, pendones y luces”. La ciudad se iluminaría y se harían hogueras, además de corridas de toros, bailes, mascaradas e invenciones de fuego, todo ello organizado por el Concejo, que otorgaría premios.⁴⁷ La traslación tuvo lugar el 20 de julio y al menos ese día en la plaza de la catedral se celebró una corrida con ocho toros. El Concejo destinó cuatro cucharas de plata para quien se distinguiera en la lidia.⁴⁸

El nuevo recinto devocional produjo el éxito esperado tanto entre los fieles como entre el clero de la catedral. Por ello el 30 de enero de 1626 el cabildo denunciaba “que ay grande abusso en la capilla del Santo Christo en materia de concurso de clérigos, y que el choro queda desierto”.⁴⁹ Las donaciones por parte de los feligreses eran numerosas, y más todavía las fundaciones de misas, especialmente desde que el 28 de febrero de 1639 el cabildo mandó poner una tablilla donde se declaraba que era privilegiada, distintivo conservado actualmente en el Archivo de la Catedral de Huesca.⁵⁰ Finalmente, como se ha dicho, también el cabildo quiso beneficiarse directamente de esos privilegios y en 1677 dispuso que sus miembros se enterraran en la cripta.

Poco tiempo pudo disfrutar el obispo de su capilla y del resto de la catedral. En lo que debió de ser su última donación, el 9 de diciembre de 1627, entregó para adornar el presbiterio 15 colgaduras “de tela de oro y de seda de damasco verde, con sus cahídas de lo mismo y tres zenefas de tela de oro con su franja de lo propio”.⁵¹ Repentinamente, solo unos días más tarde, el 1 de enero de 1628, al obispo “lo hallaron

⁴⁷ AMH, Actas municipales, 1624-1625, sign. 121, s. f., sesión del 30 de junio de 1625.

⁴⁸ AGÓN TORNIL, Pedro, “Toros en la plaza de la catedral”, *Nueva España*, 12 de septiembre de 1975.

⁴⁹ ACH, Resoluciones, años 1622-1634, f. 89v.

⁵⁰ ACH, Resoluciones, años 1635-1650, s. f., sesión del día señalado. El 4 de diciembre de 1625 Ana de Mur fundó una lámpara; el 9 de abril de 1639, una misa Dorotea Coscón, señora de Panzano; el 30 de diciembre, Jerónima Tomás; etcétera.

⁵¹ AHPH, not. Juan de Cueva, 1627, n.º 1289, ff. 94r y ss. Hubo algunos legados para la capilla. El más curioso fue el de Pedro Beruete, presbítero y beneficiado de la seo, natural de Puente la Reina (Navarra). Falleció en mayo de 1653 y entonces se abrió el testamento, redactado unos veinte años antes, porque en una de las cláusulas expresaba su voluntad de que si “quando yo muriere no estuviere hecho el arco de la capilla del Sancto Christo de los Milagros se haga conforme el arco que está en la capilla de Francisco Colón, canónigo que fue de esta sancta iglesia de Huesca”. Dejó también un retrato del obispo Juan Moriz de Salazar para el Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza. AHPH, not. Lorenzo Rasal, 1653, n.º 1551, f. 163r-v.



Tablilla colocada en la capilla del santo Cristo en 1634 para informar del privilegio concedido a partir del breve de Gregorio XIII, actualmente en el Archivo de la Catedral de Huesca.

muerto a la una de la mañana”, según consta en el libro de *Resoluciones*. No obstante tuvo tiempo de expresar su última voluntad. Apenas diez días antes había hecho testamento, donde indicaba que deseaba ser enterrado en su capilla de Santiago de la catedral de Barbastro, a excepción de sus entrañas y su corazón, que debían ser depositadas en la del santo Cristo.⁵² Se procedió de esta manera, y sus vísceras se colocaron bajo una pequeña lápida negra, sin inscripción, situada en el recinto interior y más sagrado de la capilla.

En el siglo XVIII se hicieron pequeñas mejoras en el recinto de tipo dotacional. Según informa Novella, el cabildo colocó en 1693 los lienzos laterales en el santuario:⁵³ *Jesús en casa de Leví* y *La entrada de Jesús en Jerusalén*. El pintor y erudito Valentín Carderera atribuyó en el siglo XIX los lienzos a Vicente Berdusán, teoría sostenida casi hasta la actualidad, pero que debe desestimarse por carecer de toda base documental, y sobre todo porque la pintura no corresponde en absoluto al estilo del

⁵² AHPH, not. Juan de Cueva, 1627, n.º 1289, ff. 107r y ss.

⁵³ NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, p. 46.

pintor.⁵⁴ Lo que debe de ser acertado es la fecha de colocación de los cuadros, ya que en 1698 una nota contemporánea, referida por Durán, dice que la ciudad dio 40 libras de limosna en acción de gracias por haberse librado de una helada y el cabildo resolvió emplearlas para enmarcar los cuadros.⁵⁵ En 1780 se colocó la mesa del altar de jaspes con incrustaciones, que, según Novella, pedía que “sobre ella se coloque un retablo correspondiente”,⁵⁶ renovación que nunca se llevó a cabo. Se desconoce cuándo se prescindió de la reja que separaba el santuario elevado.

LAS FORMAS RENACENTISTAS DE LA CAPILLA

Muy poco sabemos de la formación de Pedro de Ruesta, tan solo que era ensamblador y que sin duda manejaba libros de arquitectura, en especial el tratado de Serlio, como era frecuente entonces entre los profesionales de la madera. Como explica Luciana Müller, esta obra, dividida en diversos libros, no es tanto un corpus de teoría como una colección de ejemplos, tipos y modelos “dados como punto de partida para innumerables y sucesivas variantes”. Variantes que afectan sobre todo a una parte muy concreta: el ornamento que reviste las estructuras.⁵⁷ Si a esta tendencia al cambio unimos el deseo de los comitentes, a veces diletantes de la arquitectura, de imponer sus criterios se explica la tentativa de “alterar el legado vitruviano, de menospreciar la norma y dar rienda suelta a la originalidad creativa”.⁵⁸ A partir del material gráfico y los postulados de Serlio es posible mezclar, modificar, cambiar a discreción según el gusto, de modo que surge una nueva norma metodológica en la práctica arquitectónica imbuida de subjetivismo y apartada de la corrección inmutable. Están puestas, por tanto, las bases para el manierismo, que avanzará pronto hacia el barroco.

Ejemplo perfecto de todo lo anterior es la obra de Ruesta, como se comenta a continuación. En ella prima la ornamentación sobre los valores estructurales de la edi-

⁵⁴ Esta es la opinión de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en “La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón”, en *Sig-nos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, p. 159.

⁵⁵ DURÁN GUDIOL, Antonio, óp. cit., p. 217.

⁵⁶ NOVELLA, Vicente, óp. cit., t. IV, p. 46.

⁵⁷ MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 245.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 246.

ficación, un motivo —copiado de Serlio— es sometido a diferentes versiones y se aplica en lugares variados, según el gusto, hay cierta combinación entre órdenes y, sobre todo, es posible la mezcla, no ya de elementos clásicos entre sí, sino de estos con la tradición gótica y mudéjar. Muy poco hay en todo lo anterior de clasicismo apegado a normas estrictas porque el teórico de base, Serlio, ya las había superado. Así se explica que Ruesta pase directamente del tardogótico al manierismo, y de ahí rápidamente al barroco.

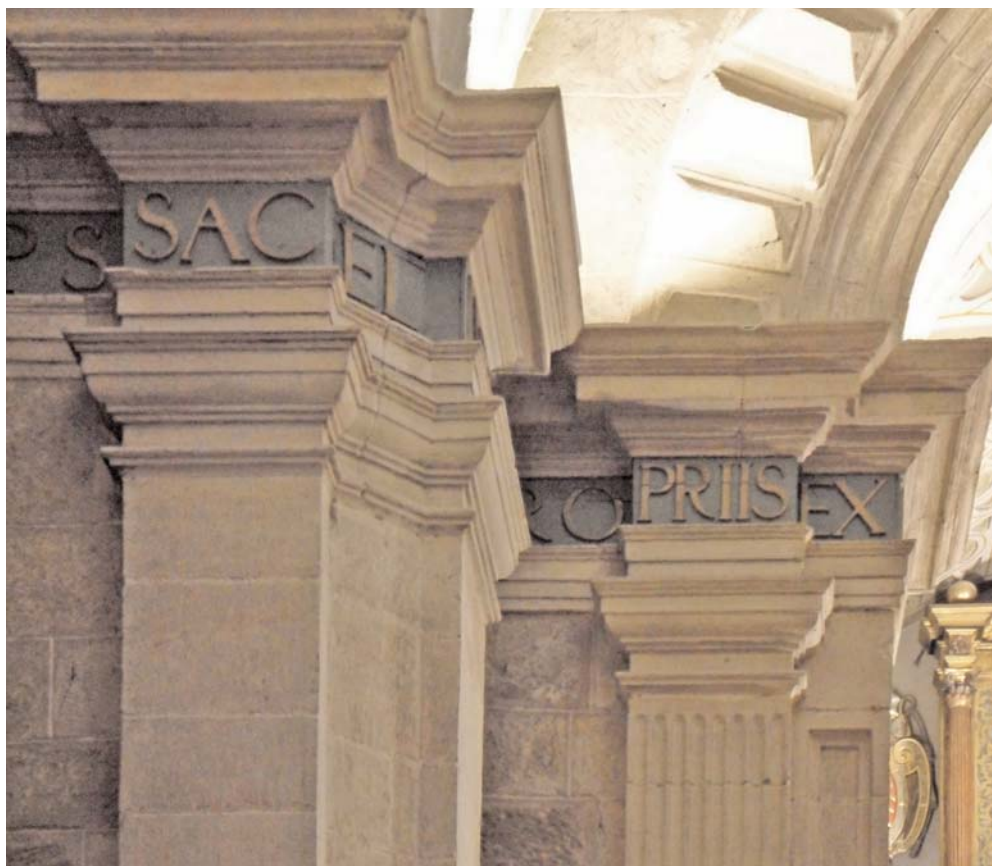
Ya se ha explicado que la colaboración de Ruesta con el obispo Juan Moriz de Salazar venía de atrás. El 30 de noviembre de 1608 ambos firmaron la capitulación y las trazas de la capilla de Santiago, como debió de hacerse después por lo que respecta a la del santo Cristo.⁵⁹ Desde el punto de vista estilístico, el trabajo de Huesca es más avanzado que el de Barbastro, pero no se entiende sin él. Hay detalles idénticos, como el despiece de la rosca del arco que abre a los presbiterios de las dos capillas, con puntas de diamante de modelo serliano, de tanta importancia en la arquitectura vallisoleтана y en la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, terminada en 1613 con arreglo a planos de Gaspar de Villaverde. Ruesta da mucho juego a las puntas de diamante, pues también adorna con ellas los plintos del arco que da al presbiterio en la capilla de Santiago y el que sirve de portada a la del santo Cristo, y sobre todo las incorpora en esta embocadura, destacada a manera de arco de triunfo, para animar cada una de las figuras geométricas a que reduce las enjutas y los fustes de las pilastras de ese arco, produciendo una interesante volumetría de fuerte claroscuro.

Además, con el antecedente barbastrense se comprenden mejor los avances desarrollados en la obra de Huesca. La mayor pervivencia gótica, la bóveda de crucería que cierra la primera capilla, emulando la cubierta general de la catedral de Barbastro —muy singular porque en ella se utilizan las complicadas nervaduras como si se tratase de las ramas de un árbol genealógico, donde se van enlazando las distintas armas que componen el escudo del obispo, presentado completo en la clave principal—, se sustituyó en Huesca por una media naranja con linterna decorada con termes, de forma que aquí se subrayan contundentemente las formas renacientes, aunque no son las únicas.

⁵⁹ La capitulación y los diseños fueron estudiados por Isabel ALAMAÑAC, art. cit., pp. 190-194 y 204-209. Más tarde Belén BOLOQUI comentó y reprodujo los dibujos en “Trazas para la capilla de Santiago en la catedral de Barbastro”, en *Signos II*, cit., pp. 246-247.

Por lo que respecta a la articulación de los muros, con grandes pilares esquinados, la solución es semejante en ambos lugares —aunque en Huesca los soportes son apilastrados y en Barbastro no—, como también lo es el “cornisamiento arquitrabado” que se desliza uniformemente por todos los resaltos, por debajo del enjarje de la bóveda en el primer caso y del arranque de la media naranja en el segundo. Además Ruesta desarrolla siempre pilastras en el arco triunfal, aunque las de la capilla de Santiago con decoración de grutesco en el fuste y las del santo Cristo con las estrías canónicas del orden dórico.

Por otro lado, no hay un rigor absoluto en la aplicación de los órdenes. El interior de la capilla es toscano, pero, como se ha dicho, los fustes de las pilastras del arco



Capilla del santo Cristo de los Milagros: detalle de los soportes. (Foto: M.^a Celia Fontana)

triumfal tienen estrías dóricas, y las puertas afrontadas laterales podrían haber sido similares a la que Serlio plantea para un conjunto de ese orden, pero Ruesta las adornó con unas volutas que son ajenas a la austeridad toscana o dórica y están basadas en la vista de perfil que el autor italiano hace de una ménsula colocada en una puerta jónica.⁶⁰ En las mismas puertas, el dintel rebasa el límite del marco moldurado, con más rotundidad que una de las ventanas antiguas copiadas por el tratadista boloñés.⁶¹ Esta especie de *ars combinatora* anticlásica y antivitruviana es para Serlio una nueva forma de actuación; por ello cuando se refiere a la obra rústica expone: “Podrá mezclarse [...] con la dórica, la jónica e incluso con la corintia. Ello se dejará al libre albedrío de quien quisiera contentar su capricho”.⁶²

Lo que sí interesa mucho a Ruesta es la coherencia interna de la obra. De esta constante son ejemplo las diferentes enmarcaciones utilizadas sucesivamente en altura, variaciones de un mismo tema —frontones rectos o curvos siempre partidos— y relacionadas entre sí. Puede observarse tanto en los marcos arquitectónicos como en los del retablo, donde se reserva el más ornamentado, con gallones, para la calle central, en la cual se inscribe el camarín del santo Cristo, que queda de esta manera realizado y engrandecido.

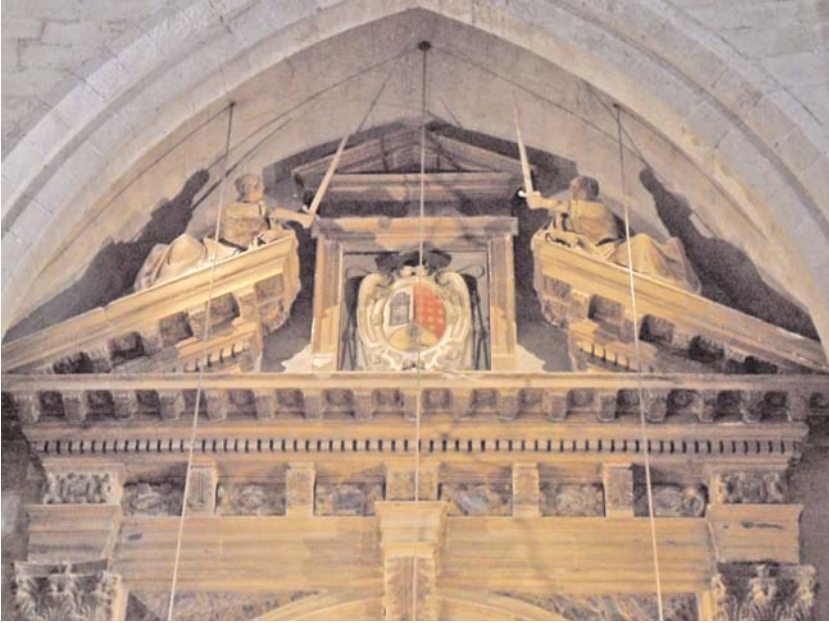
La mayor envergadura de la capilla del santo Cristo permite desarrollar aspectos complejos, no abordados de forma evidente en la de Santiago, como el uso modal del orden. Tal como recomendaban Vitruvio y Serlio, el arquitecto barbastrense utiliza los órdenes de acuerdo con la particularidad que desea imprimir a la obra. El interior es de orden toscano, como el dórico, de carácter robusto y masculino, muy a propósito para el santo Cristo, pero en la embocadura el “arco primero y principal de la capilla y obra” es corintio, de tipo “femenino”, muy a propósito para un lugar donde se reúnen solo esculturas de mujeres, desde santa Catalina y María Magdalena —antiguas devociones del espacio renovado— hasta “las figuras que están echadas encima el frontispicio” y que con sus espadas en alto flanquean y defienden —como en otra época los aguerridos salvajes— el noble escudo del promotor.⁶³

⁶⁰ SERLIO, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Valencia, Albatros, 1977, ed. facs., libro IV, f. XLIII.

⁶¹ *Ibidem*, libro III, f. XVII.

⁶² MÜLLER PROFUMO, Luciana, *óp. cit.*, pp. 247-248.

⁶³ La correcta identificación de María Magdalena se debe a Susana VILLACAMPA SANVICENTE, *art. cit.*, p. 7.



Capilla del santo Cristo: figuras femeninas defendiendo con espadas el escudo de Juan Moriz de Salazar sobre el frontón de la portada y termes de la media naranja. (Fotos: M.^a Celia Fontana)

Esta misma dualidad de género se repite en el interior. La media naranja se eleva sobre pechinas y arranca de un entablamento cuyo friso está decorado con roleos vegetales, cabezas humanas y máscaras colocadas en los resaltos que sirven de apeo a las figuras principales. Estas figuras son ocho termes dispuestos radialmente, masculinos y femeninos alternativamente, distintos entre sí y en correspondencia con las pilastras de la linterna. Todos tienen el torso desnudo, los brazos pegados a lo largo del cuerpo y la mitad inferior convertida en un gran acanto avolutado, ligado a su vez a una pilastra con superficie de escamas. Los soportes descansan sobre mascarones que reposan en ménsulas con cabezas de serafines. Es difícil señalar para un artista tan imaginativo y versátil como Ruesta modelos concretos. Con todo, estos termes y su combinación con máscaras en los resaltos de apeo tienen alguna semejanza con los estípites antropomorfos de las portadas del *Tercer y cuarto libro* de Serlio, pero de ser así seguramente hubo versiones intermedias.⁶⁴ Tanto los termes masculinos como los femeninos están ligados a un solo orden, el jónico que articula la linterna, como se había ido imponiendo en general, superando las distinciones vitruvianas por género, uniformidad que también está presente en Serlio.⁶⁵

Para Ovidio y Tito Livio, el “término” encarnaba la resistencia del dios romano del mismo nombre a la orden de Júpiter de abandonar el Capitolio. Con posterioridad, el “término”, hermes o termes representó la firmeza de la muerte, que ninguna otra fuerza puede quebrantar. Las figuras de Ruesta pueden caracterizar la seguridad del fin de la vida, dado el ámbito funerario en el que se encuentran.⁶⁶ Pero también es cierto que su entidad monstruosa e híbrida, ligada al jónico, el orden de la *medietas*, puede aludir a un estado intermedio entre diversas naturalezas.⁶⁷ Por ello el mensaje del fin no debe ser el último. La reunión en los termes de géneros y órdenes en continua metamorfosis podría hacer referencia a un fenómeno de transición, concretamente al paso de lo material a lo espiritual. Las figuras son ocho, y ocho son los lados del octógono de la linterna superior. Este número se utiliza generalmente en baptisterios para reforzar la idea de nacimiento a una vida nueva, la de la gracia, y en esta misma línea

⁶⁴ El dibujo de Serlio también presenta una figura masculina y otra femenina, que en este caso enlazan con el estípite mediante hoja de acanto. Allí las máscaras no están en la base de las figuras, sino encima, situadas en los fragmentos del friso del entablamento.

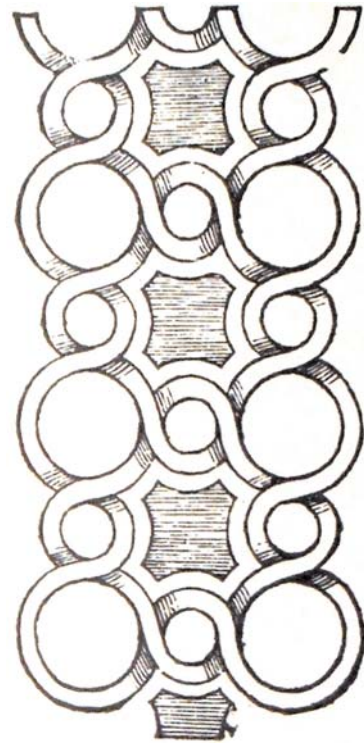
⁶⁵ MÜLLER PROFUMO, Luciana, óp. cit., p. 254.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁶⁷ A partir de lo señalado, para el hermes femenino de una chimenea dórica, *ibidem*, p. 256.

los distintos elementos de la media naranja aludirían al abandono del mundo material, simbolizado en el cuadrado de la planta, y al avance hacia la infinitud y eternidad de la gloria, dibujada en el círculo de la media naranja.

En la linterna ochavada tienen continuidad y fin algunos de los elementos anteriores, cerrando series. El basamento va decorado con cartelas de cueros recortados y espejos ovales, presentes también en el arco de ingreso a la capilla. Los plintos de las pilastras jónicas y de fuste estriado dispuestas en los ángulos toman la forma de cartelas de volutas decoradas con acantos, de tanta importancia en los termes. Las ventanas van coronadas con frontones rectos y partidos, comunes a otras piezas del conjunto. La cupulita está dividida en ocho paños decorados con encadenados geométricos adaptados a un espacio en disminución y formados por óvalo, cuadrado, círculo y rombo. Esta organización y decoración de tipo serliano la utilizó por primera vez Pedro de



Bóveda de la sacristía de la capilla del santo Cristo de los Milagros (foto: M.^a Celia Fontana) y diseño del que procede (Tercer libro de Serlio, p. XIII).



Capilla del santo Cristo: bóveda sobre el presbiterio. (Foto: M.^a Celia Fontana)

Tolosa en 1575 en la bóveda sobre el crucero de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid). Personaliza la clave de la linterna el escudo del obispo don Juan Moriz de Salazar.

Seguramente esta media naranja con linterna es la primera en la producción de Ruesta. Antes, para iluminar la capilla de san Francisco Javier de la catedral de Barbastro, probablemente también obra de nuestro autor, este había colocado una linterna perforando la clave de la bóveda, al no ser posible allí la iluminación lateral.

El eclecticismo formal es una constante en Ruesta, que enriquece y decora las estructuras mediante elementos de tradiciones diferentes con total naturalidad. Aunque la evolución más patente a partir de las obras comentadas es la que abandona el lenguaje gótico en favor de elementos renacentistas, muy variados, también está presente un repertorio de tradición mudéjar que se va afianzando con no menos rotundidad en otros trabajos. En la capilla del santo Cristo, tan importante como el uso de los órdenes

clásicos es la riqueza de trazo en los frisos decorativos del intradós de los arcos torales, o las labores aplicadas en las bóvedas, tanto de tradición serliana —en la sacristía— como mudéjar —en el presbiterio—. La estética gótica ha podido pasar de moda, pero el gusto por lo ornamental persiste y motiva un rápido giro hacia el barroco que puede observarse con toda claridad en la trayectoria personal de Pedro de Ruesta.

Decididamente serliana es la decoración de la bóveda de la sacristía, un cañón con pequeños lunetos de los cuales solo los de un lado conectan con vanos abiertos en el muro. El motivo desarrollado en ella se basa en el de líneas curvas muy cerradas y entrelazadas formando círculos difundido por Serlio en su *Tercer libro*, modelo combinado por Ruesta con algunas variantes propias.⁶⁸ Los motivos del intradós de los arcos torales también derivan del mismo modelo. En ellos se utilizó la sección central del dibujo de Serlio modificándola al añadir en cada elemento cuadrangular una punta de diamante para resaltarlo. En la bóveda del paso a la sacristía recurrió al entrecruzamiento de líneas rectas a fin de crear una cuadrícula sencilla, pero en perfecta combinación con el diseño serliano de los círculos. Por otro lado, la bóveda del santuario, igualmente de lunetos, se enmarca en otra tradición de gran raigambre en Aragón, la mudéjar. Su decoración determina, como en el caso de la sacristía, tres secciones. La parte media presenta tres cuadrados: el central con el escudo del Calvario y los de los extremos con estrellas de ocho puntas de ángulos rectos entrantes y agudos salientes, semejantes a las utilizadas en la lacería de la torre de la iglesia de Quinto (Zaragoza)⁶⁹ y a uno de los temas decorativos de la torre de Santa María de Calatayud.⁷⁰ Los lunetos están resaltados con placados triangulares, y los segmentos laterales de la bóveda, con líneas curvas entrelazadas. El entrecruzamiento está en la base del diseño ornamental de esta y de las otras bóvedas comentadas, y a su vez se relaciona con el trazado de las lacerías mudéjares.

Fue grande la repercusión de esta obra en la catedral y en el resto de la ciudad. Vincencio Juan de Lastanosa construyó a mediados del siglo XVII otra de las capillas más interesantes de la seo —dedicada a los santos Orencio y Paciencia—, en este caso no tanto por sus logros arquitectónicos, que también los tiene, como por su mobiliario y su deco-

⁶⁸ SERLIO, Sebastián, óp. cit., libro III, p. XIII.

⁶⁹ Sobre su trazado véase GALIAY SARAÑANA, José, *El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar: su trazado simplicista*, ed. facs. con pról. de Enrique Nuere Matauco, Zaragoza, IFC, 1995, pp. 26-29.

⁷⁰ Estudiada en SANMIGUEL MATEO, Agustín, "Torres octogonales aragonesas del siglo XVI", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1989, pp. 445-458.

ración. En su composición tuvo muy presentes algunos de los elementos más sobresalientes de la del santo Cristo. La embocadura, de menos envergadura y resalto, guarda cierta relación con la de Ruesta, sobre todo por la importancia dada a las armas familiares, que aquí son protagonistas absolutas. También colocó termes, en este caso en la linterna —pues la cúpula la reservó para una gloria celestial pintada— sobre cartelas con niños, encargados al escultor Martín Bedit en 1647: “de la traca y hechura de los que están en los sotabancos del retablo del Santo Christo de los Milagros en la seo de Huesca, o en el retablo de la Concepción, y la elección sea de don Vincenço Lastanosa, y estos y las cartelas an de ser del tamaño que más combiniere para llenar y adornar con toda perfección el pedestral (de la linterna de la capilla que don Vinçencio Lastanosa haçe en la seo)”.⁷¹ Más fieles al modelo resultaron las puertas afrontadas de los muros laterales, donde utilizó las mismas formas que Ruesta, incluidas las volutas tomadas de Serlio.

En la ciudad, la capilla del santo Cristo dio la pauta para la construcción de los pequeños santuarios dedicados a custodiar y exaltar las reliquias de santos oscenses. Son las capillas de los santos Orencio y Paciencia, en la iglesia de Loreto, y de los santos Justo y Pastor, en la de San Pedro el Viejo. Ambas adaptaron sus estructuras a lo realizado por Ruesta en la catedral construyendo iglesias en miniatura de planta centralizada. Cuando los frailes de Loreto consiguieron levantar los dos primeros cuartos del convento y se trasladaron a la nueva residencia desviaron su interés hacia la iglesia. El 23 de julio de 1633 decidieron hacer una nueva capilla para los santos Orencio y Paciencia donde se conservaban sus cuerpos, “atento que estaban con mui poca reverencia”. En total la inversión ascendía a más de 6000 sueldos, de los cuales 2000 iban por cuenta de la ciudad. La capilla iba a constar de dos ámbitos: “capilla y contra capilla, difiniendo la primera una media naranja, ilustrando la segunda una linterna con vidrieras”.⁷² Poco después, entre 1643 y 1647, Juan de Campaña y Francisco de Aux hicieron de nueva planta la capilla de los santos Justo y Pastor, famosa por los hallazgos arqueológicos que depararon sus cimientos. La articulación también deriva de la del santo Cristo, aunque su elemento más destacado, una galería perimetral a la altura del depósito de las reliquias, es la forma definitiva que se dio tras diferentes soluciones, siempre elevadas, con las que contó la capilla desde que fue objeto de un intento de robo en 1510.

⁷¹ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), doc. 6, p. 205.

⁷² AMH, Actas municipales, 1633-1634, sign. 130, f. 134r.

PEDRO DE RUESTA EN LA ARQUITECTURA RENACENTISTA OSCENSE Y ARAGONESA

Para Fernando Marías la capilla del santo Cristo de los Milagros es, después de la obra de Loreto y de la iglesia de San Lorenzo, en virtud de una simple razón cronológica, el tercer exponente oscense de la “renovación arquitectónica” en clave clasicista.⁷³ Pero, como se explica a continuación, la obra conventual se debe desvincular casi por completo de las otras dos, que desde luego se revelan como fundamentales dentro del panorama arquitectónico de la ciudad, gracias a la destacada actuación de Pedro de Ruesta. El carácter y el alcance de este trabajo no son adecuados para trazar la trayectoria profesional de este arquitecto, también ensamblador de retablos, ni tampoco para esclarecer la influencia en su producción oscense de construcciones vallisoletanas, quizás por deseo del obispo Moriz de Salazar. Aquí solo se explica la labor de Ruesta en algunas obras claves.

Tradicionalmente se ha querido hacer coincidir la introducción de las formas clasicistas en la ciudad con la construcción del convento de Loreto. Habría sido esta gran iniciativa, promovida por Felipe II, la empresa capital de carácter cortesano desde la que se habría propagado el riguroso y austero renacimiento escurialense. De esta opinión era Federico Balaguer —cuando todavía el diseño de Loreto se atribuía a Juan de Herrera—, parecer al que se sumaron otros investigadores, como Gonzalo Borrás, Fernando Marías y más recientemente Javier Ibáñez.⁷⁴ Desde luego, Huesca contó con una oportunidad excepcional para haberse incorporado en fechas tempranas al clasicismo estricto, porque el diseño del convento construido —tal como documentó Fernando Marías—, si no fue de Herrera, sí se debió a su discípulo Francisco de Mora.⁷⁵

No obstante, hay que tener en cuenta que el convento Loreto fue una obra muy problemática para la que se hicieron dos proyectos, de los cuales se puso en marcha el segundo, de Mora (1593) —al parecer más modesto que el primero—, y que ade-

⁷³ MARIAS, Fernando, “La renovación arquitectónica en el Alto Aragón”, *Signos II*, cit., pp. 67-75, esp. p. 71.

⁷⁴ BALAGUER, Federico, y M.^a José PALLARÉS, “Jerónimo Bocanegra de Segura, maestro mayor de la obra de Loreto en Huesca, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, cit., pp. 419-432; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII)”, en Carlos LALIENA CORBERA (coord.), *Huesca: historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 296; MARIAS, Fernando, art. cit., pp. 70-73, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, IET / IFC, p. 47.

⁷⁵ MARIAS, Fernando, art. cit., p. 71.

más el proceso constructivo fue muy largo y difícil.⁷⁶ Los dos primeros cuartos imprescindibles para la habitación de los religiosos no se terminaron antes de 1631. Declaraba en 1614 Tomás Cortés, obispo de Jaca, que había salido “tan errada la obra de Loreto, por haberla trazado tan mal en su principio, que con haberse gastado muchos millares de ducados se han de gastar otros tantos para acabarla y quando lo esté, que pasarán muchos años, nunca será a propósito para convento de frayles”.⁷⁷ A partir del diseño llevado a cabo, no se renovó la iglesia construida por el vizcaíno Juan de Sarabe y que se encontraba terminada en 1543,⁷⁸ ni tampoco se establecieron las dependencias comunitarias en torno a ella, convirtiéndola en el centro del recinto.⁷⁹ La iglesia actual es una obra plenamente dieciochesca. Su interior fue delineado “antecedentemente por Domingo Yarza”, cuyo proyecto no convenció por mantener la cabecera y la torre antiguas y dejar patios insalubres entre la iglesia y los dormitorios, y posteriormente por Juan Antonio Torres, y la fábrica definitiva se acomodó al tradicional de tipo *halle* de tres naves. La fachada se levantó “según la nueva traza echa por Gabriel Rubio, maestro alarife”, como documentó Balaguer.⁸⁰ Entonces la iglesia quedó como eje del conjunto y se prolongaron las crujiás norte y sur del convento para crear una nueva línea de fachada conjunta, emparejada con la de la iglesia.

Mal puede rastrearse, por tanto, como afirma Javier Ibáñez, el “impacto del convento de Loreto [...] en edificios oscenses inmediatamente posteriores tales como la iglesia de San Lorenzo”, levantada entre 1608 y 1624, a excepción de su fachada, bastante posterior. La documentación no ha desvelado todavía el autor de esta obra. Fernando Marías aduce el concurso de “muchos oficiales peritos” que habían acudido de diversas partes.⁸¹ Pero esta cita se refiere a la consulta realizada para ampliar la iglesia,

⁷⁶ Estas trazas fueron recibidas por el maestro Jerónimo Bocanegra de Segura de manos de Francisco de Mora en Madrid el 22 de marzo de 1593. FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 118 (2008), p. 229.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁷⁸ BALAGUER, Federico, “El santuario de San Lorenzo de Loreto”, *Milicias de Cristo*, mayo de 1956, [p. 6].

⁷⁹ Acerca del proceso constructivo del convento y de la configuración del conjunto en el siglo XVII y en el XVIII, después de edificarse la iglesia actual, véase FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La construcción del convento de Loreto”, *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 1994.

⁸⁰ BALAGUER, Federico, “La construcción de la iglesia de Loreto”, *Milicias de Cristo*, septiembre de 1958, p. 6, y “Francisco de Mora y la construcción del convento de Loreto”, *Argensola*, 108 (1994), p. 303.

⁸¹ MARÍAS, Fernando, art. cit., p. 73.

no para reedificarla por completo, como se hizo finalmente.⁸² Por el contrario, hay suficientes indicios para pensar en un autor local, con mucha probabilidad Antón de Méndizábal, el obrero de villa que edificó la iglesia junto con Juan Martínez, porque tanto la tipología del templo como su lenguaje formal, a excepción de las bóvedas diseñadas después, eran posibles dentro de la factura renacentista de la zona.

Su interior, de tres naves dispuestas a modo de salón, responde a la solución habitual para las grandes iglesias aragonesas desde la ampliación de la seo zaragozana mediante la adición de naves laterales, a partir de finales del siglo xv. En cuanto a los soportes, gruesos pilares cruciformes, se utiliza en ellos el orden arquitrabado. Este sistema de organización renacentista parece derivar, sin solución de continuidad, de postulados muy enraizados en el oficio constructivo medieval. En este sentido, una de las consecuencias de la pervivencia de usos góticos se manifestó en la forma dada a los soportes en el siglo xvi y aun a comienzos de la centuria siguiente. Los antiguos pilares fasciculados, formados por multitud de columnillas, fueron evolucionando, por limitación de los baquetones y geometrización del conjunto, hacia el modelo de machón central cuadrangular con medias columnas adosadas en los frentes —tipo al que corresponden los pilares de la iglesia de San Jorge de Huesca (1553-1554)—, y más tarde pilastras de más o menos resalte, de modo que el conjunto adquirió una sección cruciforme. Coexiste con esta formulación un tratamiento del muro en paralelo que también deriva de la tradición gótica. Se trata del cornisamiento moldurado desarrollado por todo el perímetro del templo a un mismo nivel, incluidos los soportes tanto adosados como exentos. De esta manera se da el caso de que cuando los muros están articulados mediante pilastras sus encapitelados quedan fundidos en la cornisa, en un orden arquitrabado donde se resalta volumétricamente el fragmento del soporte correspondiente al capitel, pero no por debajo, sino a la misma altura que el entablamento. Esta configuración hace que el encapitelado sea poco ortodoxo y se aleje bastante de los planteamientos clásicos en cuanto a forma y posición. El remate de los soportes se asemeja mucho al molduraje de los elementos horizontales, como en la ermita de San Jorge (1553-1554), o lo repite de manera idéntica en obras más avanzadas, consiguiendo un efecto de pseudotoscano.

A comienzos del siglo xvii las iglesias más vanguardistas de la ciudad de Huesca, como la de Santa Clara (1608) y la de San Lorenzo, abandonan cualquier filiación

⁸² FONTANA CALVO, M.^a Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624)*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1992, pp. 44 y 45. La cita utilizada por Marías, en doc. 1, p. 122.

estilística con el gótico, pero poseen moldurajes perimetrales que integran siempre la parte superior de los soportes: las pilastras de la iglesia conventual, y las pilastras y los gruesos pilares cruciformes de la parroquial. Son obras que parecen alcanzar formas renacentistas desde los presupuestos constructivos tradicionales, y en ambas la participación de Antón de Mendizábal fue fundamental.

Antón de Mendizábal utilizaba motivos serlianos para ornamentar las cubiertas, pero el rico y efectista diseño utilizado en la iglesia de San Lorenzo no debe de ser de su mano. Las llamativas parrillas en combinación con abultadas puntas de diamante en las bóvedas de lunetos y de arista, así como los elementos serlianos y de tradición mudéjar en arcos formeros y perpiños, pueden atribuirse, con poco riesgo de error, a Pedro de Ruesta y están cerca de soluciones vallisoletanas. El 28 de agosto de 1621 el capítulo parroquial determinó “que la obra que en la iglesia nueva de dicho Santo se haze sea arte-sonada”.⁸³ Esto debió de implicar la incorporación de una decoración diferente a la planteada en origen, o más probablemente la aplicación de ornamento de forma generalizada a todas las secciones y partes de la cubrición, pues quizás solo se había previsto anteriormente para lo más destacado, como la bóveda o la cúpula sobre el crucero. Tampoco en este caso la documentación ha revelado el responsable de la ornamentación, pero, como se ha dicho, todo parece indicar que se debe a Pedro de Ruesta, el arquitecto barbastrense que un año después trazaba la capilla del santo Cristo y desarrollaba un vocabulario formal muy semejante al de San Lorenzo, incluidas las puntas de diamante.⁸⁴

Unos años después, en 1627, Ruesta trazaba la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Zaragoza, conocido como *las Fecetas*. La documentación no lo confirma, pero también en este caso las formas parecen indicar que Ruesta fue el autor de las bóvedas. En este conjunto hay una apuesta decidida por la tradición mudéjar en las labores de lazo que decoran las bóvedas de cañón, pero se siguen interpolando diseños serlianos en los arcos, en la misma línea de los realizados por Ruesta en

⁸³ AHPH, not. Lorenzo Rasal, 1621, n.º 1361, f. 359r.

⁸⁴ Sobre el proceso constructivo de la iglesia de San Lorenzo y la atribución de las bóvedas a Pedro de Ruesta véase especialmente FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La iglesia parroquial de San Lorenzo: homenaje para el santo y orgullo para la ciudad”, en *San Lorenzo y Huesca: siglos de arte y devoción*, Huesca, IberCaja, 2009, pp. 25-28. Posiblemente Ruesta también trabajó en la embocadura de la capilla de Todos los Santos, en la catedral, fruto de la reforma llevada a cabo por iniciativa del doctor Juan Miguel de Olcina y de su mujer, Catalina Adrián, a quienes el cabildo donó la capilla el 12 de septiembre de 1621 con el compromiso de acondicionarla. ACH, not. Luis Pílares, ff. 242r-245v.

Barbastro y Huesca.⁸⁵ Seguramente la predilección por unos u otros motivos tuvo que ver con el gusto del promotor. Por tener evidentes semejanzas con las obras a las que se hace referencia en este trabajo, cabe estudiar también la posible intervención de Ruesta en capillas como la del Sagrado Corazón de Jesús de la concatedral de Monzón, terminada en 1621, y la de San Antonio de Padua en la iglesia del convento de San Francisco de Barbastro, realizada en 1628 a instancias de Jaime Antonio de Comas.

DOCUMENTO

Huesca, 1622, agosto, 6

El obispo de Huesca, Juan Moriz de Salazar, capitula con Pedro de Ruesta, vecino de Barbastro, la obra de la capilla del santo Cristo de los Milagros en la seo de Huesca.

AHPH, not. Juan de Cueva, 1622, n.º 1291, ff. 84r-89v.

Mencionado en BALAGUER, Federico, "Noticias inéditas sobre la capilla del Santo Cristo de los Milagros", *Milicias de Cristo*, junio de 1960, p. 6.

[f. 84r] [Al margen:] Capitulación de la obra de la capilla del Santísimo Crucifijo de los Milagros del Aseo de Huesca.

Capitulación y concordia hecha y pactada entre el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan Moriz de Salazar, obispo de Huesca, de una parte, y Pedro de Ruesta, vezino de la ciudad de Barbastro, de la otra, sobre la capilla, santuario, arcos, paso y sacristía que el dicho señor obispo da a hazer al dicho Pedro de Ruesta en su yglesia cathedral de Huesca.

Primeramente es condición que el dicho Pedro de Ruesta, maestro de dicha obra, sea obligado a derribar toda la capilla del Sancto Christo de los Milagros, pasos y paredes que no sean firmes y decentes para poder fundar y limpiar todos los patios de manera que se puedan abrir las zanjas para hazer los fundamentos de la capilla y sacristía, y las demás paredes conforme lo muestra la planta. Y

⁸⁵ M.^a Isabel Oliván Jarque no relacionó las yeserías de las bóvedas con Pedro de Ruesta porque no se mencionan en la capitulación de marzo de 1627, de nuevo poco detallada, y porque el arquitecto en noviembre 1628, cuando la obra apenas había salido de cimientos, cedió todos los derechos al obrero de villa Clemente Ruiz. Se desconocen las razones por las que Ruesta canceló su compromiso, pero a ello debieron de contribuir la lentitud de los trabajos y el incumplimiento de los plazos de entrega. La dirección de Ruesta distaría de ser rigurosa, pues nunca trasladó su residencia de Barbastro a Zaragoza, a lo que se había comprometido al concertar las obras y para lo que había recibido 1000 libras. En enero de 1629 se firmó una nueva capitulación, donde tampoco se dice nada acerca de la decoración de las cubiertas. No obstante, es posible que Ruesta las trabajara en 1630, pues el 6 de septiembre de ese año afirma haber recibido de los herederos de Pedro Jiménez de Murillo, albacea testamentario de Diego Fecet, fundador del convento, "dos mil sueldos jaqueses los quales son en fin de pago de todas y qualesquiere cuentas hasta el presente día de oy". OLIVÁN JARQUE, M.^a Isabel, *El convento de las Fecetas de Zaragoza: estudio histórico-artístico*, Zaragoza, CAZAR, 1983; la última referencia, en p. 221, doc. 146.

dichas zanjas se han de abrir asta topar con peña salagón o grava, de modo que quede seguro el fundamento para poder proseguir el edificio y que tenga dicho fundamento un palmo más de lo que tuvieren de reñio las paredes asta la superficie de la tierra, y que no se pueda fundar ni asentar piedra alguna asta que Su Illustrísima esté satisfecho del fundamento.

Ítem es pacto que abiertos dichos fundamentos, el dicho maestro aya de inchir aquellos de toda piedra y argamasa buena, anibelándolos asta la superficie de la tierra, todo alderredor de la obra, de manera que queden bien, como requieren semejantes obras.

[f. 84v] Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado de levantar y erigir todas las paredes, pilastras y puertas. Y dichas paredes han de ser por la parte de afuera de piedra ordinaria, la mejor que se hallare, y por la parte de adentro han de ser de manpostería. Con esto, empero, que las pilastras, basas, chapiteles, alquitraves, y cornijas ayan de ser de piedra de Siétamo o de Ortilla, a elección de Su Señoría, y desta misma piedra han de ser todas las jambas o pies derechos. Y que las basas, chapiteles, jambas, alquitraves, cornijas, y el arco del santuario ayan de ser de la echura y molduras conforme a la traza B que se dize: “Del santuario”.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de hazer un arco conforme a la traza que dize: “arco primero y principal de la capilla y obra”, y es lo siguiente: que los pedestales y basas de las pilastras de dicho arco ayan de ser de piedra negra de Calatorau, muy bien labrados, con las molduras que parecen por dicha traza; y assí mesmo esté obligado a hazer todas las jambas, pilastras, chapiteles, alquitraves, cornija, frontispicios, arco y friso de dicha piedra de Ortilla o de Siétamo, a deliberación de Su Señoría, con esto, que los chapiteles se hayan de hazer de orden corinthia, conforme el arte requiere; y el encaxe del escudo de armas aya de ser de la misma piedra, y todo conforme el arte y modo que se requiere en semejantes obras; y el escudo de armas lo aya de hazer de madera, bien acavado y colorido de color de alavastro; y assí mesmo las figuras que están echadas encima el frontispicio, ayan de ser también de madera de color [f. 85r] de alavastro, de modo que todo lo sobre dicho esté según arte y lo que se ussa en semejantes obras. Y que toda la obra de piedra de Calatorau aya de estar travaxada, labrada e ilustrada del color de la que está en los pedestales del santuario de Nuestra Señora del Pópulo, en la yglesia parrochial de Sanct Pablo de Caragoza, y toda la demás piedra que compete al arco principal aya de estar ilustrada de color negro, si quiere del color de los dichos pedestales, y que todos los arcos nombrados en la presente capitulación ayan de tener de ancho y largo lo que dize la escriptura de las trazas.

Ítem es condición que el dicho maestro tenga obligación de hazer las dos puertas, la una de la sacristía y la otra correspondiente a ella de piedra labrada con sus alquitraves, cornijas, friso y fontispicio, conforme el arte requiere, de manera que parezcan bien.

Ítem es pacto que el dicho maestro aya de hazer el dicho paso y sacristía como en la traza se dize, siendo el paso de seys palmos de ancho de hueco, y si más pudiere, más; y la sacristía de treze palmos de hueco y veynte y ocho palmos de largo, haziendo todos los portales y lumbreras de piedra, y la puerta del santuario con un aro alquitravado de la misma piedra, y la otra puerta que pasa del palacio de Su Señoría a la sacristía de la dicha capilla, esté obligado a ponerla con los mesmos adornos que tiene la puerta que oy sirve [f. 85v] a la sacristía que son dos medias columnas con su friso, cornija y alquitrave, con un escudo de armas de Su Señoría encima de dicha puerta y en proporción della, y que las gradas que ha de haver en dicha puerta ayan de estar a la parte de afuera, y ser de buena piedra labrada y que suban al nibel del suelo de dicha sacristía con un rellano de buena piedra.

Ítem es condición que el dicho maestro ha de subir las paredes por la parte de adentro, y también las pilastras de veynete y ocho palmos en alto, incluyéndose el cornisamento. Y el dicho cornisamento aya de correr todo alderredor de toda la capilla y santuario, resaltando todas las pilastras, jambas y rincones. Y dicha cornija y alquitraves sean de las molduras conforme a la traza, poniendo en el friso unos zoqueticos de madera para clavar el rótulo que ha de ser también de madera. Y sobre dicho cornisamento y resalto de pilastras ayan de volver quatro arcos de un ladrillo en quadro, emparexando los rincones de medio ladrillo, dando la vuelta necessaria, y emparexando al nibel de los tardoses de dichos arcos. Y, emparexando los dichos arcos a nibel, se aya de hazer una cornija alquitravada de buena medida y proporción, conforme pide semejante obra, y la dicha cornija alquitravada sea de buen yeso de cedazo, y bien hecha. Y sobre dicha cornija comienze la media naranja de medio ladrillo, artesonada con sus termas conforme a la traza, y en medio de la dicha media naranja aya [f. 86r] de quedar un hueco de doze palmos, como lo muestra la traza donde dice: “termas”. Y sobre las cabezas de dichas termas ha de aver unas cartelas volantes y entre cartela y cartela sus paneles de talla, resaltando una cornija alderredor de las cartelas y paneles. Y sobre dichas cartelas aya de erigir ocho pilastras en rinconadas que no tengan mucha salida conforme el arte requiere y la obra. Y sobre dichas pilastras ha de haver un cornisamento alquitravado resaltando todas las pilastras y rincones. Y sobre dicho cornisamento se ha de volver un zimbório artesonado, a modo de media naranja, subida de punto, como la traza dello lo muestra, haziendo un escudo de armas de madera a modo de rosa, en la proporción que fuere necessaria por la parte de adentro del zimbório.

Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado a hazer el dicho zimbório por la parte de afuera de un ladrillo de grueso dándole de alto la proporción que requiere ochavado, dexando quatro ventanas para lumbreras con su ornato, conforme parece por la dicha traza y la obra lo requiere. Y en dichas quatro ventanas, quatro vidrieras de vidrio con sus encaxes de plomo y sus redes de hilo de hierro para su conservación. Y sobre dichas ventanas aya de correr un cornisamento de piedra buena, conforme los demás cornisamentos, y en los otros quatro espacios del ochavado se ayan de hazer quatro ornatos por la parte de afuera y otros quatro por la parte de adentro [f. 86v] para la hermosura del dicho zimbório a gusto de Su Señoría. Y sobre dicho cornisamento se ha de levantar un banquillo en proporción, a deliberación del dicho maestro, y conforme el arte y semejantes obras piden, y este banco ha de ser de ladrillo y yeso con su moldura encima. Y sobre dicho banco se aya de volver una media naranja subida de punto con su lanternón, bola, cruz de hierro con su veleta, y dicha media naranja, lanternón y bola se ayan de cubrir de plomo con planchas muy buenas del grueso de un real de a quatro, soldadas todas de estaño por las juntas, a gusto [encima, la abreviatura de *voluntad*, con otra letra] de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta aya de hazer que el paso para la sacristía y la sacristía tengan diez y ocho palmos, y más si fuere necesario para conservar el edificio arrimado a ella, y lo demás de modo que esté bien. Y el dicho paso ha de estar artesonado y también la sacristía con sus lumbreras en correspondencia y según el arte. Y así la lumbrera del paso, como de la sacristía, ha de tener una cruz de hierro para seguridad de la capilla, a gusto de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho maestro, en los remates de la capilla, santuario, sacristía y paso, aya de hazer una cornija de piedra buena que sirva de rafe de palmo y medio de grueso, y otro tanto de buelo, de modo que todo esté conforme el arte requiere y semejantes obras piden.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a enfustar los texados de la dicha capilla, santuario, sacristía, y paso de [f. 87r] madera de Gállego o Barbastro, a elección de Su Señoría, dándoles el vertiente que requiere el arte [añadido: *cubiertos de tablas, a contento de Su Señoría*] y las texas se han de asentar con lodo, como se acostumbra en semejante obras.

Ítem es condición que el dicho maestro sobre el cornisamento del dicho santuario aya de volver una vuelta de ladrillo en punto redondo, a manera de vuelta de arista, con dos ornatos de lumbreras para hermosura de lo artesonado, conforme la traza que dice: “traza del artesonado del santuario”, y conforme el arte y semejantes obras piden.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de espalmar de yeso, raer, y lavar de yeso blanco toda la dicha obra que es la capilla, santuario, paso y sacristía, de manera que esté a contento de Su Señoría.

Ítem es condición que el dicho maestro ha de hazer dos escudos de armas de Su Señoría con los colores y ornatos que las armas piden de piedra buena, de la grandaria que a Su Señoría pareziere y se han de poner donde Su Señoría gustare.

Ítem es condición que el dicho maestro haya de azulejar el suelo de la dicha capilla y santuario con azulejos ordinarios, de los mejores que se hallaren, y aya de enladrillar el suelo de la sacristía y paso.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado quando se levantara la portada y llegare al remate della, de guardar y conservar la cruzería vieja del nicho o dexarlo, en la forma que más conviniere a disposición de Su Señoría.

[f. 87v] Ítem es condición que el dicho maestro esté obligado de hazer dos gradas, que son tres altos, de piedra buena, y su altar de piedra y aro de madera de lo alto y largo que a Su Señoría pareziere.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta aya de sacar toda la ruyna y tierra que se hiziere en dicha obra a su costa.

Ítem es condición que atento que conforme la dicha traza es forçoso tomar parte de la capilla nueva de la sacristía, que lo que se tomare aya el dicho maestro de dexarlo limpio y pinzelado del modo y suerte que al presente está.

Ítem es condición que el dicho maestro tenga obligación al principio de dicha obra cerrar la capilla por la parte de la yglesia con medio ladrillo que suba hasta veynte palmos, poco más o menos, y los demás de antosta, de suerte que quede cerrada la yglesia y segura, y también conservada y defendida del polvo.

Ítem es condición que derribada la capilla y descubierta la planta, si pudiere ser la dicha capilla más ancha de lo que la traza dize, el dicho maestro lo aya de hazer, dándole todo el ancho que pueda con que quede al paso de la sacristía, y a la sacristía lo ancho que les da la dicha traza como está dicho.

Ítem es condición que siempre que Su Señoría gustare de traer personas expertas que vean y reconozcan si la obra que se va haziendo es conforme la presente capitulación y trazas sobre dichas, lo pueda hazer, y si alguna falta o faltas hallaren en la dicha obra, dando razón [f. 88r] dellas al dicho maestro, esté obligado de repararlas a su costa y assí mesmo pague los gastos a los oficiales que la reconoziesen y hallaren las dichas faltas.

Ítem es condición que el dicho maestro se obliga a dar la dicha obra acabada dentro tiempo de dos años contaderos desde el día que comenzare a derribar, que por lo menos ha de ser el primero de octubre deste año de mil seyscientos y veynteydós.

Ítem es condición que el dicho maestro aya de hazer cinco puertas de buena madera, a contento de Su Señoría: la primera en el paso de la sacristía, la segunda enfrente, en la misma capilla, para la correspondencia, la tercera para entrar al santuario, la quarta para entrar en la sacristía, y la quinta para entrar del palacio de Su Señoría a la sacristía de la dicha capilla, y las dichas puertas han de tener alguazas, cerrajas y llaves buenas, y las tres que salen a la capilla y santuario han de tener sus paneles de nogal y han de estar muy bien labradas, y las demás bien guarnezidas y acabadas como lo pide la obra.

Ítem es condición que el dicho maestro se pueda aprovechar de todo el despojo de la dicha capilla que derribare.

Ítem es condición que acabada toda la dicha obra [añadido: *de la forma y manera arriba declarada*], el dicho maestro aya de asegurarla por año y día, y si hizere algún sentimiento, lo aya de reparar a su costa a contento de Su Señoría, y después de reparado tenga obligación de darla asegurada por otro tanto tiempo, según y de la manera arriba dicha.

[f. 88v] Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a hazer toda la dicha obra conforme a la presente capitulación y trazas sobre dichas a su costa, poniendo la piedra, cal, arena, ladrillo, yeso, madera, texa, clavos, hierro, sogas, y todo lo demás necessario para su fábrica, bueno y a contento de Su Señoría Illustrísima.

Ítem es condición que después de acavada y concluyda la dicha obra, según dicho es, aya de ser vista y reconozida por oficiales peritos en cantería, nombrados por las dichas partes igualmente a su costa, y que si los oficiales nombrados por veedores de la dicha obra declararen alguna falta en toda o en parte, o no estar la dicha obra conforme a las dichas trazas, firmadas de entrambas partes y conforme a la presente capitulación, el dicho maestro esté obligado a reparar y hazer de nuevo a su costa todo lo que los dichos oficiales, assí nombrados, hubieren declarado averse de reparar.

Ítem es condición que pagado que sea el dicho Pedro de Ruesta de lo que por la dicha obra se le da en fuerza de la presente capitulación se aya de tener por contento, satisfecho y pagado della, sin poder pedir ni demandar mejoras ni otra cosa alguna, sino que aya de estar a la presente capitulación. Y que para cumplimiento de lo capitulado en la dicha capitulación el dicho maestro aya de dar fianzas abonadas en la ciudad de Barbastro, a contento de Su Señoría Illustrísima, y que haya de estar presente el dicho Pedro de Ruesta al asentar las rexas.

Ítem es condición que el dicho Pedro de Ruesta esté obligado a acabar [f. 89r] la dicha obra conforme a las dichas trazas que quedan en poder de Su Señoría Illustrísima, firmadas de su mano y del dicho Pedro de Ruesta, maestro, y conforme a la presente capitulación de consentimiento de ambas partes como arriba se contiene.

Ítem es pactado y concordado que el dicho señor obispo aya de dar y pagar al dicho Pedro de Ruesta, maestro, por toda la dicha obra acabada y perficionada conforme a esta capitulación y trazas sobre dichas, tres mil libras jaquesas, pagaderas conforme fuere travaxando en dicha obra, reteniéndose empero el señor obispo quinientas libras hasta ver si la obra está acabada conforme las dichas capitulación y trazas sobre dichas.

[Sigue la firma de la concordia]