

EL PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA: UNA RECREACIÓN DEL SANTO SEPULCRO DE JERUSALÉN EN EL CONTEXTO DE LAS REPRESENTACIONES DEL DRAMA LITÚRGICO EN SEMANA SANTA



SAMUEL GARCÍA LASHERAS
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

El pórtico meridional de la catedral de Huesca es una singular construcción gótica conservada en el antiguo reino de Aragón. Este conjunto destaca por su peculiar estructura arquitectónica, ya que se trata de un espacio de planta trapezoidal cubierto por bóveda de crucería, que sirve de marco para un programa dedicado al ciclo de la Pasión de Cristo, formado por los grupos escultóricos del Calvario y de la Visita de las Santas Mujeres al Santo Sepulcro, que se completaba con las pinturas murales de Cristo Camino del Calvario y del *Noli me tangere*, hoy conservadas en el Museo Diocesano de Huesca. La concepción de este pórtico está relacionada con los ceremoniales que se sucedían a lo largo de la Semana Santa en la catedral altoaragonesa durante la Baja Edad Media, uno de cuyos momentos culminantes se vivía el Domingo de Resurrección con la entonación del *Quem quaeritis*. La representación de este ritual de carácter teatral explica el lugar preferente que ocupan las esculturas que componen la escena de la *Visitatio Sepulchri*. A partir de un exhaustivo análisis iconográfico planteamos la interpretación de este recinto como una recreación del Santo Sepulcro de Jerusalén que serviría de telón

de fondo durante la celebración dichos actos paralitúrgicos en el templo.

PALABRAS CLAVE: escultura gótica, iconografía, drama litúrgico, *Quem quaeritis*, Santo Sepulcro, Semana Santa, Huesca.

ABSTRACT:

The meridional portal of the cathedral of Huesca is a unique Gothic construction preserved in the ancient kingdom of Aragón. This group stands out for its peculiar architectural structure, a trapezoidal space covered by a ribbed vault which serves as a framework for a programme dedicated to the cycle of the Passion of Christ. It is formed by both the sculptural groups of Calvary and the Visit of the Holy Women to the Holy Sepulchre. These groups were also completed with the murals of the Christ on the road to Calvary and of the *Noli me tangere*, today preserved in the Diocesan Museum of Huesca. The conception of this portal is related to the ceremonials that took place throughout Holy Week in the cathedral during the late Middle Ages. One of the culminating moments was lived on Easter Sunday with the intonation of the *Quem quaeritis*. The representa-

tion of this liturgical drama explains the place occupied by the sculptures that make up the *Visitatio Sepulchri* scene. Through a comprehensive iconographic analysis, this article proposes this enclosure as a recreation of the Holy Sepulchre of Jerusalem that had served as a backdrop during the celebration of the paraliturgical acts in the cathedral.

KEYWORDS: gothic sculpture, iconography, liturgical drama, *Quem quaeritis*, Holy Sepulchre, Holy Week, Huesca.

La portada meridional de la catedral de Huesca (fig. 1) es un conjunto singular que merece una mayor atención de la que se le ha prestado hasta ahora, ya que tan solo se le han dedicado breves menciones que se limitan a señalarla como ejemplo de la primera escultura monumental gótica en Aragón,¹ y a describir los restos de pintura mural de estilo gótico lineal que cubrían sus muros, hoy conservados en el Museo Diocesano.² Es significativo el laconismo de las referencias que dedican a ella los principales estudiosos de la seo oscense, del Arco y Garay y Durán Gudiol, quienes apenas la citan en sus obras más extensas sobre el monumento.³ Su interés se encuentra, en primer lugar, en su estructura arquitectónica, ya que no fue concebida como una clásica portada gótica abocinada compuesta por una serie de arquivoltas en derrame, sino que se optó por la construcción de un recinto a modo de pórtico de planta trapezoidal cubierto con bóveda de crucería. En segundo lugar, destaca por el hecho de que su decoración estuviera compuesta por grupos escultóricos intercalados con escenas pintadas en sus muros. Un tercer aspecto que hace que nos encontremos ante una obra excepcional, y que probablemente determinó su arquitectura, es la relación de su programa iconográfico dedicado al ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo, en evidente

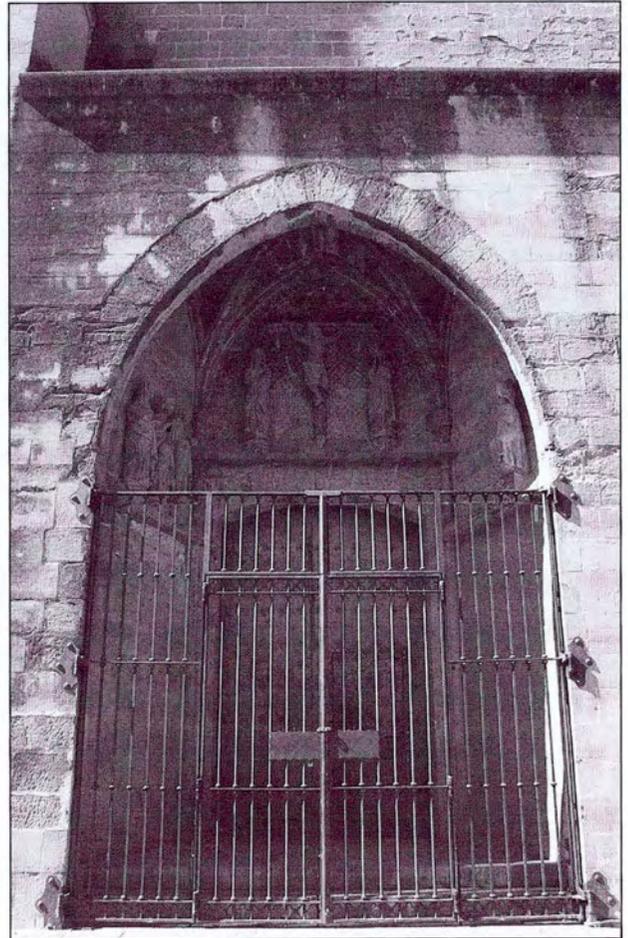


FIGURA 1: CATEDRAL DE HUESCA. PÓRTICO MERIDIONAL. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

alusión al principal titular del templo, con las celebraciones que se desarrollaban en la seo oscense a lo largo de la Semana Santa durante la Edad Media. Así, proponemos una lectura iconográfica a partir del protagonismo otorgado a las esculturas que forman parte de la escena de la *Visitatio Sepulchri* que revela su vinculación con los actos litúrgicos que tendrían lugar durante la madrugada del Domingo de Pascua, lo que nos conduce a plantear la interpretación de esta inusual solución arquitectónica en una fachada de un templo gótico

¹ Ricardo del ARCO Y GARAY, *La catedral de Huesca*, Huesca, 1924, p. 71-72; Agustín DURÁN I SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956, p. 275, fig. 268; R. Steven JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón», en M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA (comis.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, 1993, p. 168.

² José GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 24-25; W. W. Spencer COOK y José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, vol. VI de *Ars Hispaniae*, 2^a edición, Madrid, 1980, p. 210, fig. 251; M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, p. 73-75.

³ R. del ARCO, *Op. cit.*, p. 71-72; Antonio DURÁN GUDIOL, «La catedral de Huesca», en Domingo J. BUESA CONDE (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 96; ID., *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 83.

como una recreación del Santo Sepulcro de Jerusalén, probablemente inspirada en un primitivo monumento que sería montado de forma temporal en la catedral con motivo de aquellas ceremonias.

El estado en el que se encuentra el conjunto reclama una urgente restauración, pues a la erosión natural causada por su exposición directa a la acción de los elementos climáticos, se suma la acumulación de suciedad, especialmente la provocada por las aves que han aprovechado el recinto para anidar, sin pasar por alto el efecto del vandalismo del que ha sido objeto. Así, con la intención de salvaguardar este singular conjunto de dichas agresiones, se ha tomado la medida inicial de instalar una reja y una red para evitar el acceso de animales y los actos incívicos. Las esculturas se conservan *in situ*, lo que favorece que el proceso de deterioro siga su curso. Algunas de ellas han sufrido excoiraciones del material pétreo y fragmentaciones que han propiciado la desaparición de las extremidades de varias imágenes. En 1944 la decoración pictórica fue objeto de una penosa restauración que, lejos de repararla, provocó daños irreversibles. Definitivamente, en 1949 fueron arrancados tres paneles y trasladados a lienzo para ser expuestos en el Museo Diocesano de Huesca. Estos presentan notables lagunas y su policromía, que en origen destacaría por la mayor viveza de sus colores, ha sido alterada a lo largo de los siglos por la humedad, la incisión continuada de la luz solar y los cambios de temperatura. En el pórtico todavía quedan restos de la pintura mural que sirve de fondo al Calvario escultórico y de parte de las bandas decorativas que recorrían el perímetro de los plementos de la bóveda. Se ha perdido la policromía que originalmente cubría todas las esculturas, aunque es posible que en alguna de ellas aparezcan restos bajo las capas de polvo y sedimentos que las cubren.

La construcción de la catedral gótica se inició durante el obispado de Diego Sarroca (1274-1290), y las obras se prolongaron durante una primera etapa hasta los años finales de la prelatura de Mar-

tín López de Azlor (1300-1313), tras la cual se produjo una interrupción hasta 1328. Entonces se retomaron las obras durante una nueva etapa que duró hasta 1348, fecha en la que se detuvieron de forma brusca por la propagación de la peste negra. Con posterioridad se completaron partes de la obra, como la torre campanario. La construcción sería terminada entre finales del siglo XV y principios del XVI, gracias al impulso del obispo Juan de Aragón y Navarra (1480-1526). Aunque esta periodización es aceptada por los investigadores que se han dedicado al estudio de la catedral, si bien cada uno de ellos adelanta o retrasa las fechas iniciales y finales de cada etapa atendiendo a diferentes razonamientos, hay menor acuerdo a la hora de establecer qué partes de la fábrica fueron realizadas en cada uno de aquellos periodos. En este sentido, la datación de la portada meridional es uno de los problemas que mayor dificultad ofrece a la hora de obtener una respuesta satisfactoria. Además de la brevedad con la que se suele solventar el problema, encontramos diferentes propuestas en cuanto a su cronología, desde la más temprana sugerida por Garcés Manau, que la sitúa en tiempos del obispo Sarroca, es decir, antes de 1290,⁴ hasta la más tardía, a partir de 1328, que defiende Durán Gudiol.⁵ En cuanto a los estudios sobre las pinturas murales, con cuya realización se culminaría el conjunto, Gudiol Ricart situó su cronología en la primera mitad del siglo XIV,⁶ largo periodo que acotó Lacarra Ducay entre 1300 y 1320.⁷

La falta del Libro de Fábrica nos impide conocer las fechas exactas en las que fue levantada la portada, si bien a partir del estilo de sus esculturas y restos pictóricos se ha de situar en los primeros años del siglo XIV. La mención más antigua que conocemos gracias a la documentación exhumada es tardía, ya que no se encuentra hasta 1366, cuando los canónigos oscenses concedieron la capilla absidal de San Nicolás, «sita dentro de la Catedral, en el ángulo junto a la puerta que mira a mediodía», para la sepultura del obispo Jimeno de Rivabella (1364-1368).⁸

⁴ Carlos GARCÉS MANAU, «La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia», *Argensola*, núm. 124 (2014), p. 212-271, esp. p. 254.

⁵ A. DURÁN GUDIOL, «La catedral...», p. 96; ID., *Historia de la Catedral...*, p. 83.

⁶ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 24-25; W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginaria...*, p. 210.

⁷ M^a C. LACARRA y C. MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo...*, p. 73-75.

⁸ A. DURÁN GUDIOL, «La catedral...», p. 83.

Antes de continuar con el estudio del pórtico meridional es conveniente repasar algunas cuestiones en torno al desarrollo de las obras de la seo gótica que nos ayudarán a contextualizar la construcción de esta parte de la fábrica, si bien no nos detendremos en los detalles en cada uno de los problemas planteados por la historiografía, alguno de ellos de difícil solución, dado que no es el propósito de esta comunicación. Hasta la puesta en marcha de la fábrica, el culto catedralicio se celebraba en la antigua mezquita aljama, consagrada al cristianismo después de la conquista de Huesca en 1096 por el rey Pedro I bajo las advocaciones de Cristo Nazareno, Santa María, San Pedro y los Santos Juanes. Aquel edificio se ubicaba en el solar sobre el que doscientos años después se estaba construyendo la catedral.⁹ Durante los siglos XII y XIII, en torno al viejo edificio musulmán se fueron construyendo diferentes dependencias necesarias para el desarrollo de las actividades cotidianas de la comunidad canonical, así como la residencia del obispo.¹⁰

Al acceder en 1273 a la sede episcopal Jaime Sarroca, su tío, el rey Jaime I, propuso la edificación de una catedral conforme al estilo de los templos cristianos por juzgar indecoroso que el culto se realizara en aquellos tiempos en la antigua mezquita. Pero, según Durán Gudiol, las obras se retrasarían hasta varios años después, ya que al morir el monarca en 1276 se abrió un periodo de enfrentamientos a causa de las desavenencias entre el obispo y el nuevo rey, Pedro III, y con el Justicia de Aragón, pero sobre todo por la oposición

de los oscenses al proceso de secularización del cabildo. Las circunstancias de inseguridad en las que se vio envuelta la clerecía oscense entonces no serían las más propicias para emprender las obras. Siguiendo esta teoría, estas solo se pudieron iniciar una vez apaciguados los ánimos, con el advenimiento del nuevo prelado, el dominico fray Ademar (1290-1300), y el proyecto se pondría en marcha por fin en 1294, tras promulgarse el estatuto *Cum ex debito*, con la intención de dotar de medios económicos para financiar los costes de la nueva seo.¹¹ Sin embargo, este estudioso de la catedral oscense pasó por alto una noticia documentada por Ricardo del Arco, según la cual en 1288 ya se estaba trabajando en ella.¹² Por otra parte, la interpretación de los motivos heráldicos que figuran en la clave de la bóveda del presbiterio, pieza correspondiente a la fábrica original que sería reutilizada con motivo del recrecimiento de la nave central y del crucero a partir de finales siglo XV, permite sospechar que la construcción se inició en tiempos del obispo Sarroca. La altura a la que se encuentra la clave solo había permitido identificar con claridad las figuras del Calvario esculpido en ella, emblema del cabildo catedralicio oscense, pero en 2014, gracias a una fotografía de alta resolución en la que se podía apreciar su policromía, se pudieron contemplar otros elementos representados. De este modo, junto a unas mitras y báculos pintados a ambos lados del crucificado, se encuentra la divisa de don Jaime, una torre de ajedrez dorada.¹³ La lectura de este motivo ha permitido confirmar a Garcés Manau que la catedral

⁹ La ubicación de la mezquita es una cuestión en torno a la cual existe cierta controversia, ya que, si bien tradicionalmente se aceptaba que la catedral gótica se construyó sobre el edificio musulmán, Antonio Durán Gudiol defendió la idea de que este se encontraba al norte de la actual catedral, en el solar donde, ya en época moderna, se levantó la iglesia del Salvador, conocida como «parroquieta», donde hoy se encuentra la sala de arte renacentista y barroco del Museo Diocesano (Antonio DURÁN GUDIOL, «La fábrica de la catedral de Huesca», *Argensola*, núm. 3 (1950), p. 261-266; ID. «La catedral...», p. 92-93; ID. *Historia de la catedral...*, p. 31-33), teoría que ha sido rebatida por diferentes historiadores (Ricardo del ARCO Y GARAY, «La mezquita mayor y la catedral de Huesca», *Argensola*, núm. 5 (1951), p. 35-42, esp. p. 35; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «De mezquita a catedral. La seo de Huesca y sus alrededores entre los siglos XI y XV», en Eduardo CARRERO y Daniel RICO (ed.), *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2004, p. 35-75, esp. p. 38-42; y C. GARCÉS, «La mezquita-catedral...», p. 230-232 y 238-240).

¹⁰ E. CARRERO, «De mezquita a catedral...». Antonio NAVAL MAS, *Palacio Viejo de los Obispos de Huesca en el entorno de la catedral*, Huesca, 2018.

¹¹ A. DURÁN, «La catedral...», p. 92-93, ID., *Historia de la Catedral...*, p. 69-71.

¹² R. del ARCO, *La catedral...*, p. 25; Carlos LALIENA CORBERA, *Documentos municipales de Huesca, 1100-1135*, Huesca, 1988, p. 90-91.

¹³ Antonio GARCÍA OMEDES, «Detalles ocultos en la catedral de Huesca. Un calvario firmado en la clave de su ábside central», *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2014, p. 114. Para contemplar los detalles de la clave, véase la fotografía publicada en la web www.romanicoaragones.com: <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043821Huesca-Romanica.htm> (última consulta: 9 de septiembre de 2019).

gótica se comenzó durante la prelatura de Sarroca, aunque no se puede aceptar por completo la temprana cronología que propone este historiador, ya que no solo adelanta la datación del inicio de las obras, sino que además supone que en la primera década del siglo XIV ya estarían terminadas partes del templo como la fachada occidental, incluida su escultura monumental,¹⁴ cuyo estilo es incompatible con dichas fechas.¹⁵

Si bien las obras se iniciaron durante el obispado de Sarroca, no progresaron con la rapidez que supone Garcés Manau, para quien en aquel periodo se habrían construido los ábsides de la cabecera, la sacristía inferior, adosada a los ábsides meridionales, el crucero y sus dos portadas. Según este historiador, entre los obispados de fray Ademar y López de Azlor se habrían levantado las capillas de las naves laterales, mientras que la fachada occidental se habría realizado entre los años 1302 y 1307. Tras la paralización de las obras en 1313, a partir de 1328 se completarían algunas partes del interior del templo que habrían quedado sin realizar, hasta la interrupción producida en 1348.¹⁶

Garcés Manau ha publicado la que hasta ahora es la única noticia, hallada en un documento de 1328, que se tiene de Juan Doncells, en el que es mencionado como «picador et maestre mayor de la obra de la iglesia mayor de la Sie d'Osca».¹⁷ La brevedad de la referencia impide saber a ciencia cierta cuál fue su cometido, tal y como ha sucedido con el ya conocido maestro Guillermo Inglés, documentado en 1338.¹⁸ La presencia de ambos maestros revela que en este periodo se desarrollaron obras de importancia en la fábrica de la catedral. Garcés Manau les atribuye partes que todavía estarían pendientes de construir en el interior del templo, como las naves laterales y sus bóvedas, los arcos de la nave central y quizás el

campanario. Sin embargo, niega su participación en la realización de la fachada occidental, ya que la considera realizada en la primera década del siglo XIV, cuestionando la personalidad artística de Guillermo Inglés perfilada por la historiografía durante los últimos años.¹⁹

Por su parte, Durán Gudiol,²⁰ como ya hemos indicado, estableció que la construcción de la catedral no comenzó hasta 1294, por lo que no se habría realizado nada en tiempos de Sarroca. A partir de entonces se inició una etapa que se prolongaría hasta 1310, año en el que Guillermo de Monzón, canónigo fabriquero, rindió cuentas de su administración al obispo Martín López de Azlor y a los canónigos residentes. Durante este tiempo se levantó la cabecera con sus cinco ábsides, las capillas de las naves laterales, el muro septentrional del crucero con su portada y la sacristía. Siguiendo los planteamientos de Durán Gudiol, habría un periodo de escasa o nula actividad hasta 1328, fecha en la que situó la puesta en marcha de una nueva etapa constructiva en la que se levantaron dos plantas sobre la capilla de San Juan Evangelista, destinadas a campanario, se abovedaron las naves laterales, se realizaron el muro y la puerta meridional del crucero, la portada mayor, y se alzaron los muros del crucero y de la nave central cubriéndolos con techumbre de madera. Las obras se prolongarían hasta mediados del siglo XIV. A pesar de los errores que cometió Durán Gudiol, como retrasar en exceso el comienzo de las obras, o situar a partir de 1328 la realización de la fachada meridional, su propuesta se ajusta más al que creo que fue el desarrollo de las obras.

Una fecha significativa es 1279, año en el que está documentada la construcción de las escaleras con las que se salvó el desnivel existente entre el flanco meridional del solar sobre el que se asentó

¹⁴ C. GARCÉS, «La mezquita-catedral...».

¹⁵ Para los detalles sobre esta portada remitimos a la lectura del texto de la ponencia presentada en este mismo Congreso Internacional por el Dr. Jesús Criado Mainar con el título «Portadas góticas en el Viejo Reino de Aragón. Estado de la cuestión», donde se encuentra un análisis más extenso de la fachada occidental.

¹⁶ C. GARCÉS, «La mezquita-catedral...», p. 247-268.

¹⁷ *Ibidem*, p. 266.

¹⁸ La existencia de Guillermo Inglés fue conocida gracias a Antonio DURÁN GUDIOL, «Notas de Archivo», *Argensola*, núm. 25 (1956), p. 93-99, esp. p. 98-99. Sobre este maestro y su relación con la fachada occidental, véase la ponencia del profesor Criado Mainar.

¹⁹ C. GARCÉS, «La mezquita-catedral...», p. 219-220, 234-238 y 262-263.

²⁰ A. DURÁN GUDIOL, «La catedral...», p. 94-97; ID., *Historia de la Catedral...*, p. 69-87.

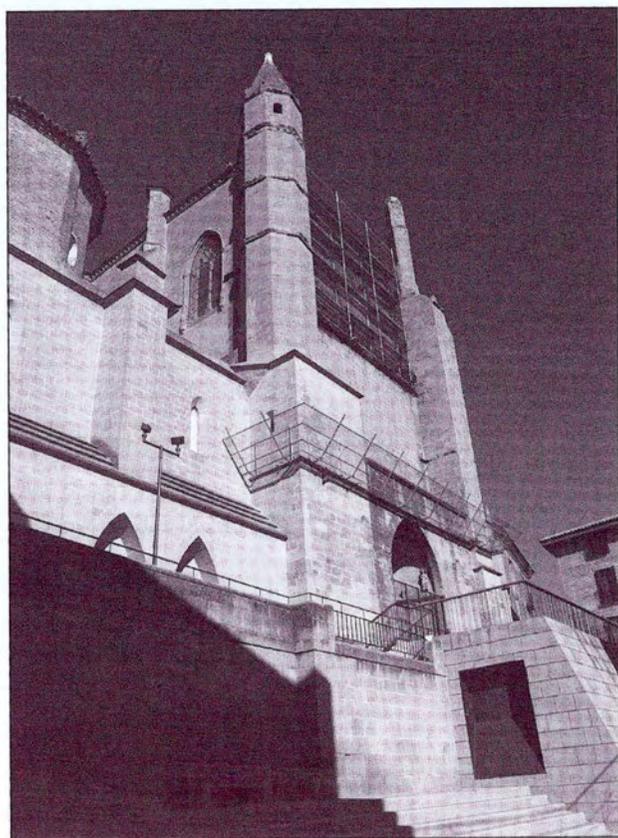


FIGURA 2: CATEDRAL DE HUESCA. FACHADA SUR. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA



FIGURA 3: CATEDRAL DE HUESCA. FACHADA SUR. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

la catedral y el barrio de San Pedro el Viejo (fig. 2 y 3).²¹ La noticia es demasiado temprana para suponer que ya habían comenzado las obras de la catedral propiamente dicha o que ya se hubiesen realizado progresos notables, en el caso de que ya estuvieran en marcha, si bien nos permite suponer que se trató de una intervención urbanística previa necesaria para la adecuación del entorno en el que se iba a llevar a cabo la construcción para facilitar el trasiego de obreros y materiales. La primera referencia a las obras es la ya citada de 1288, por lo que es posible que estas se iniciaran durante aquella década. Así, creo que hasta la interrupción de los trabajos a finales del episcopado de Martín López de Azlor se habrían realizado los ábsides de la cabecera, el crucero con sus portadas, varias capillas laterales y los muros perimetrales. El cerramiento del crucero en su lado sur con su peculiar portada marcaría el final de las obras en este periodo.

Del mismo modo que la presencia de la enseña de Jaime Sarroca en la clave de la bóveda del altar mayor se ha tomado como un indicio de que efectivamente esta zona fue realizada durante los años de gobierno de este prelado, la presencia del escudo de Martín López de Azlor en la fachada occidental también ha servido para situar durante su episcopado la ejecución del conjunto. Pero, mientras el estilo del Calvario esculpido en la clave del presbiterio permite datarla en una fecha en torno a 1290, el estilo de las esculturas de la portada occidental impide situar su realización en los primeros años del siglo XIV. La inclusión de las armas de don Martín tiene una explicación por la relevancia de su papel como promotor de las obras de la seo, si bien no llegaría a ver completado el cerramiento de la fachada occidental, concluido varios años después de su fallecimiento en 1324. Así, quienes se hicieron cargo de la realización de la portada ordenarían que se esculpiera en el dintel de la puerta

²¹ R. del ARCO, *La catedral...*, p. 72.

occidental el escudo del obispo, junto a los de la casa real y de la ciudad de Huesca, como recuerdo de su empeño en la construcción del templo. Recordemos que en 1338, uno de los dos pagos documentados al maestro Guillermo Inglés, lo recibió del deán Martín López de Azlor, sobrino del prelado,²² quien no solo se mantendría atento a la evolución de la fábrica, sino que se encargaría de garantizar que figurasen en un lugar visible las armas de su familia, rememorando de esta manera la figura de su tío.

El obispo Martín López de Azlor sería el impulsor de la construcción de la portada sur y probablemente también el planificador de su particular iconografía. En ella no se han conservado, si los hubo, elementos heráldicos que recordaran la identidad de su promotor, los cuales pudieron estar pintados, ya que la parte pictórica ocupó un lugar destacado en el conjunto. La relación de las esculturas que representan la Visita al Santo Sepulcro de las Santas Mujeres con la celebración en la catedral de un oficio de Pascua en el que se escenificaría dicho pasaje, en el que se incluiría el texto conocido como *Quem quaeritis* de la Resurrección conservado en el archivo de la catedral, unido al hecho de que la regulación de la actividad litúrgica de la catedral oscense fuera iniciada en 1303 por don Martín y el cabildo, según Durán Gudiol con la redacción de una *Consueta* en la que se encontraban las normas sobre la celebración del oficio divino y el desarrollo del año litúrgico –que sería modificada en el siglo XV–,²³ permite confirmar la vinculación del pórtico con el patrocinio del prelado. Es decir, el hecho de que se representara una escena inspirada en aquellos rituales estaría en relación con el interés del obispo de regular dichas celebraciones.

En cuanto a los autores materiales del conjunto, tan solo disponemos de una noticia referente a un tal Pedro Sánchez, que aparece citado como maestro de obras de la catedral oscense mientras se hallaba visurando la reconstrucción de la torre de Luesia (Zaragoza) en 1304, en su condición de maestro de obras de castillos de la frontera, cargo cuyo nombramiento dependía del

propio monarca.²⁴ El hecho de que recayeran en él dos puestos tan relevantes nos permite sospechar que se trataba de un hombre de confianza, por lo que los trabajos que se le encomendarían en la seo no serían menores. En este sentido, podemos plantear la hipótesis de que se trate del responsable de la parte arquitectónica de la obra del pórtico meridional, que se estaría construyendo en torno a aquella fecha, dirigiendo a un grupo de artesanos dedicados a diferentes oficios, entre quienes se encontrarían los escultores y pintores que completaron el conjunto.

Las esculturas de la portada meridional casi alcanzan el bulto redondo (fig. 4). Las que forman el Calvario y las de las Santas Mujeres muestran las características propias de la imaginería gótica de finales del siglo XIII y principios del XIV (fig. 8 y 9). El crucificado se representa ya muerto, aunque su rostro tiene una expresión serena, con unas facciones suaves, los ojos entreabiertos –característica que se puede apreciar a pesar de la suciedad acumulada– y la boca cerrada. El tratamiento de los rizos de la barba adolece de cierto arcaísmo. Sobre cada uno de los hombros caen largos mechones que adoptan formas onduladas. La corona de espinas es un cordón delgado –con posterioridad se generalizará un cordón más grueso en el que se insertan unas largas espinas–. La cabeza se vence hacia su derecha. Los brazos no muestran una elevación muy pronunciada. Al estar fijados sus pies a la cruz con un solo clavo, las piernas adoptan una postura forzada, con la pierna derecha muy flexionada. La anatomía del cuerpo no muestra unas proporciones correctas, siguiendo un modelo esquemático en el que las costillas se remarcan en el tórax. Se cubre desde la cintura hasta por debajo de las rodillas con un paño de pureza muy amplio, en el que se generan unos pliegues de formas angulosas. La cruz es de tipo arbóreo, representándose a sus pies la calavera de Adán, en alusión a la leyenda del Árbol de la Vida. A ambos lados sobre el travesaño horizontal de la cruz están pintados en el muro el Sol y la Luna.

La cruz está flanqueada por las imágenes de la Virgen dolorosa a su derecha y de san Juan evan-

²² A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral...*, p. 83.

²³ *Ibidem*, p. 119.

²⁴ José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, *El Palacio Real de Ejea de los Caballeros*, Ejea de los Caballeros, 1999, p. 62, n. 122.



FIGURA 4: PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

gelista a su izquierda (fig. 8). La de María ha perdido las dos manos, por lo que no sabemos qué gestos realizaría, si bien por la disposición de los brazos es evidente que extendía ambas manos hacia delante. Como es habitual viste túnica talar, manto y se cubre la cabeza con velo. La del apóstol muestra actitud doliente con la cabeza ligeramente abatida y llevando su mano derecha hacia la mejilla, mientras que con la izquierda sujeta el libro. También viste túnica, bajo la que se dejan ver los pies descalzos, y manto. Ambas esculturas son más esbeltas que la del crucificado. El tratamiento de los volúmenes es correcto, mostrando gruesos pliegues, algo rígidos, que adoptan formas curvilíneas. Las dos esculturas se apoyan sobre ménsulas ornamentadas con motivos vegetales.

El Calvario, como escena sintética de la Pasión, se encuentra en diferentes contextos de la

Huesca medieval. Así, lo podemos ver en la citada clave de la bóveda del altar mayor de la catedral, como símbolo del cabildo. Composiciones semejantes están labradas en los relieves empotrados sobre los muros que sirven de decoración a varios sepulcros localizados bajo los arcosolios del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, en los que junto a las figuras sagradas se esculpieron las de los difuntos arrodillados en actitud orante, que serían identificados por sus armas pintadas en escudos situados en la parte superior.²⁵ Steven Janke atribuyó todos a un mismo taller.²⁶ Con ellos está relacionado el Calvario de la clave de la catedral, si bien este muestra un mayor cuidado en su ejecución. La sencillez que determina el esquematismo de estas piezas les proporciona una apariencia arcaica, aunque se deben situar en el último tercio del siglo XIII. El grupo de la portada

²⁵ Ricardo del ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, p. 128, fig. 148-149; A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica...*, p. 275.

²⁶ R. S. JANKE, «Escultura gótica...», p. 168.

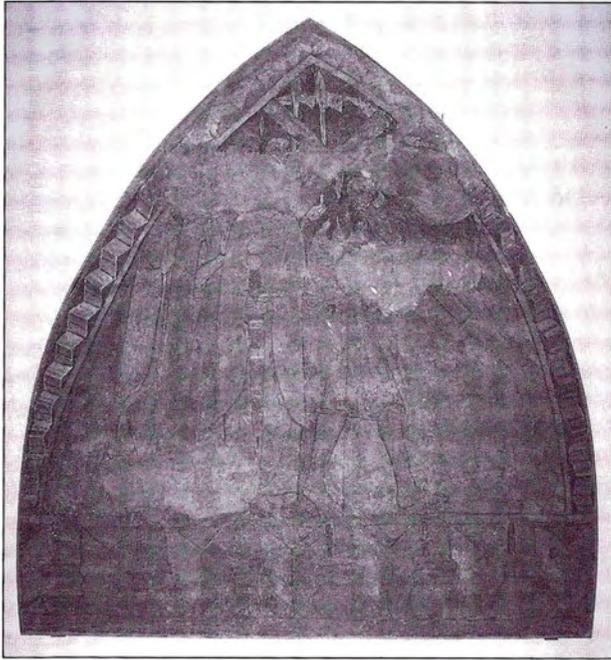


FIGURA 5: CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS. MUSEO DIOCESANO DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

es más avanzado, si bien sus formas adolecen de cierto arcaísmo, pudiendo situarse a principios del siglo XIV. De la misma catedral procede un Calvario formado por imágenes labradas en madera y policromadas, que fue llevado a la ermita de las Santas Mártires, en las afueras de la ciudad, donde hoy solo se encuentra la imagen del crucificado,²⁷ mientras que las tallas de la Virgen y san Juan fueron depositadas en el Museo Diocesano, donde hoy están expuestas.²⁸ Este grupo fue realizado en el primer cuarto del siglo XIV, por lo tanto, en fechas no muy alejadas del de la portada, si bien en él se aprecia la evolución de la iconografía de las imágenes sufrientes hacia un mayor expresionismo.

En el muro izquierdo del pórtico meridional se encuentran las esculturas de las Marías, apoyadas como las del Calvario sobre ménsulas con ornamentación vegetal (fig. 9). De la primera se perdieron las dos manos, la segunda sostiene un



FIGURA 6: SOLDADOS DORMIDOS. MUSEO DIOCESANO DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

lienzo y de la tercera se perdió la mano derecha, conservando sobre su izquierda un fragmento del ungüentario que sostenía en origen, atributo que también tendría la primera de estas estatuas. Siguen composiciones semejantes a la de la Virgen del Calvario. Frente a ellas se encuentra la escultura del ángel sentado sobre el sepulcro caracterizado como un joven imberbe con melena ondulada (fig. 10). Se han perdido ambas manos y presenta las alas parcialmente fragmentadas. Todavía se aprecian a la altura de la mitad de su pierna izquierda los restos del incensario que sujetaba con su mano izquierda, mientras que con la mano derecha realizaría un gesto de saludo con el que se mostraría que está en comunicación con las Santas Mujeres. A pesar de la fuerte erosión que ha sufrido se distingue un cuidadoso trabajo de trépano en los rizos de su melena, que contrasta con el tratamiento esquemático del plegado de su túnica. Se trata de la escultura más arcaizante de todo el conjunto, de hecho, remite a un modelo románico difundido durante el siglo XII a través de obras de diferente carácter dispersas por buena parte del occidente cristiano europeo. Así, lo en-

²⁷ En el siglo XVII se hallaba en el trascoro (Francisco Diego de AYNESA y DE IRIARTE, *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la Antiquísima Ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, (edición facsímil, Huesca, 1987), p. 510; R. del ARCO, *Catálogo Monumental...*, p. 139, fig. 128; A. DURÁN GUDIOL, «La catedral...», p. 98; ID., *Historia de la catedral...*, p. 111-112).

²⁸ R. del ARCO, *Catálogo monumental...*, p. 139, fig. 128; W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería...*, p. 343, fig. 366 (2ª ed. 1980, p. 321, fig. 418); M^a C. LACARRA y C. MORTE, *Catálogo del Museo...*, p. 17-18 y 42; y Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, 1994, p. 157-158.

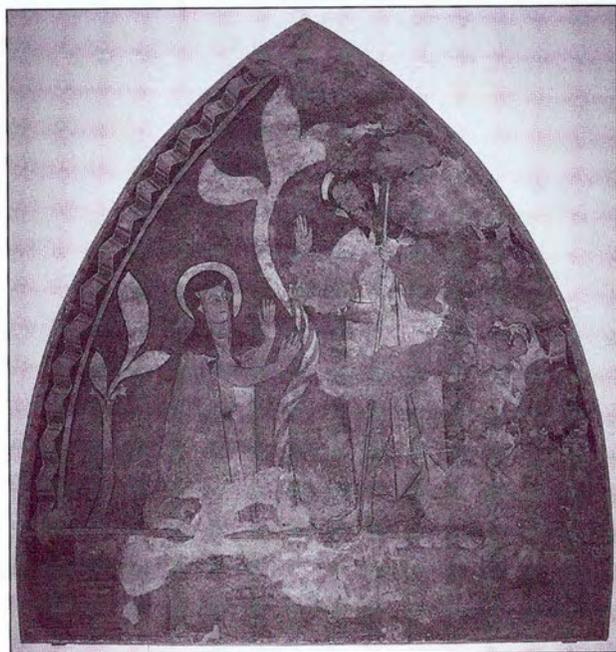


FIGURA 7: *NOLI ME TANGERE*. MUSEO DIOCESANO DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

contramos en el relieve del tímpano de la puerta de la torre en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Segovia,²⁹ en uno de los paneles de la puerta de bronce de la catedral de Benevento (Campania),³⁰ y en la talla en madera policromada conservada en el Bode Museum de Berlín, procedente de la región de Colonia.³¹ Este modelo sería conocido en tierras aragonesas, como atestigua uno de los capiteles de la portada procedente de la desaparecida iglesia de Santa Fe de Barbastro (Huesca), trasladada y reutilizada en la ermita del cementerio, obra tardía de la segunda mitad del siglo XIII. En él está esculpida la Visita de las Santas Mujeres al Santo Sepulcro, con una figura del ángel sentado sobre el sepulcro de notable parecido al de la catedral de Huesca. El conjunto escultórico del pór-

tico meridional se completa con la escultura de un ángel labrada en la clave de la bóveda, en la que llama la atención el objeto que sujeta (fig. 11 y 12).

Las pinturas son de calidad inferior a la parte escultórica, si bien es difícil de esclarecer sus aspectos técnicos por el estado precario en el que se conservaban antes de ser arrancadas para su traslado al Museo Diocesano y a la desacertada restauración a la que fueron sometidas.³² Se han conservado las escenas de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario (fig. 5), los soldados dormidos junto al Santo Sepulcro (fig. 6) y el *Noli me tangere*, aparición de Cristo después de la Resurrección a María Magdalena (fig. 7). Se trata de composiciones sencillas de carácter narrativo, de líneas bien definidas, que en origen destacarían por la mayor viveza de sus colores. Se adscriben al gótico lineal en una etapa arcaizante y se pueden datar a principios del siglo XIV, periodo en el que varios talleres, independientes pero definidos por unas mismas premisas estilísticas, realizaron trabajos pictóricos en diferentes puntos de la catedral, indicio de que durante la década de 1300 a 1310 se culminaron los conjuntos artísticos que decoraban algunas de las capillas y otros espacios catedralicios.³³

En origen, la lectura del programa iconográfico que forman estas esculturas y pinturas –desde el punto de vista del espectador que lo observa desde el exterior– se iniciaba en la parte superior del muro lateral izquierdo, donde estaba insertado el panel con la escena de Cristo con la cruz a cuestas. Seguía en el tímpano, con la visión del Calvario (fig. 4). A continuación, había que observar las esculturas situadas en los muros laterales con las que se escenifica el grupo de la *Visitatio Sepulchri*, las tres Marías en el paramento de nuestra izquierda y, frente a ellas, en el muro lateral derecho,

²⁹ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 27/1 (1997), p. 461-477; Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, «El tímpano de San Justo de Segovia y la *Visitatio Sepulchri*», *Románico. Revista de arte*, núm. 9 (2009), p. 10-19; Fernando GALTIER MARTÍ, *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Zaragoza, 2014, p. 101-103, fig. 82.

³⁰ Alessia TRIVELLONE, «L'iconographie de deux bas-reliefs de Saint-Jean-in-Tumba à Monte Sant'Angelo (Pouilles). Narration de la Passion et liturgie de l'Eucharistie», *Cahiers de civilisation médiévale*, núm. 45 (2002), p. 141-164, esp. p. 151, fig. 8.

³¹ Paul WILLIAMSON, *Escultura gótica. 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 114-115, fig. 105; Xavier DECTOT, «La iconografía monumental de la Passió entre els segles XI i XIII», en Jordi CAMPS I SÒRIA y Xavier DECTOT (dir.), *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, París, 2004, fig. 30; F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 97-99, fig. 76.

³² Véase la nota 2.

³³ W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagería...*, p. 209-211; M^a C. LACARRA y C. MORTE, *Catálogo del Museo...*, p. 66-73.

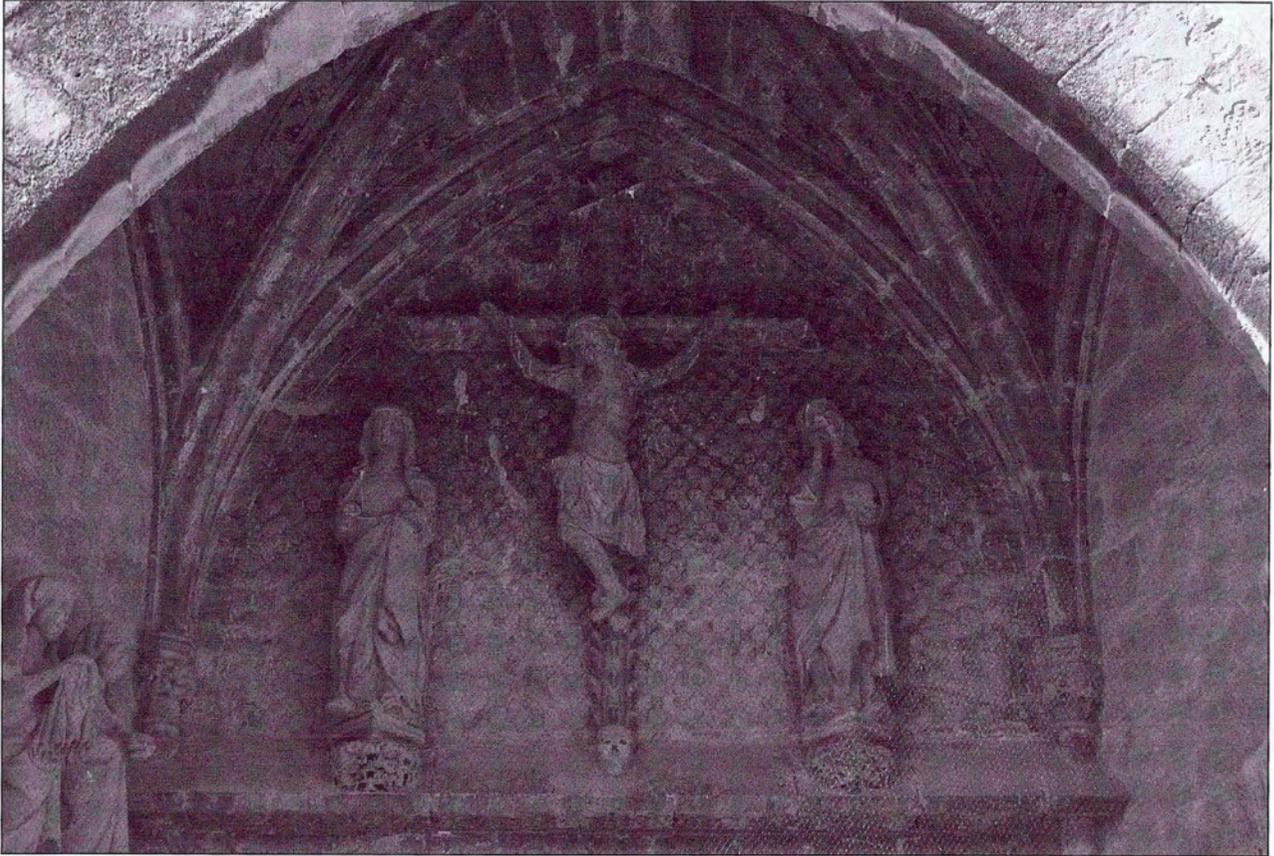


FIGURA 8: CALVARIO. PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA



FIGURA 9: SANTAS MUJERES. PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

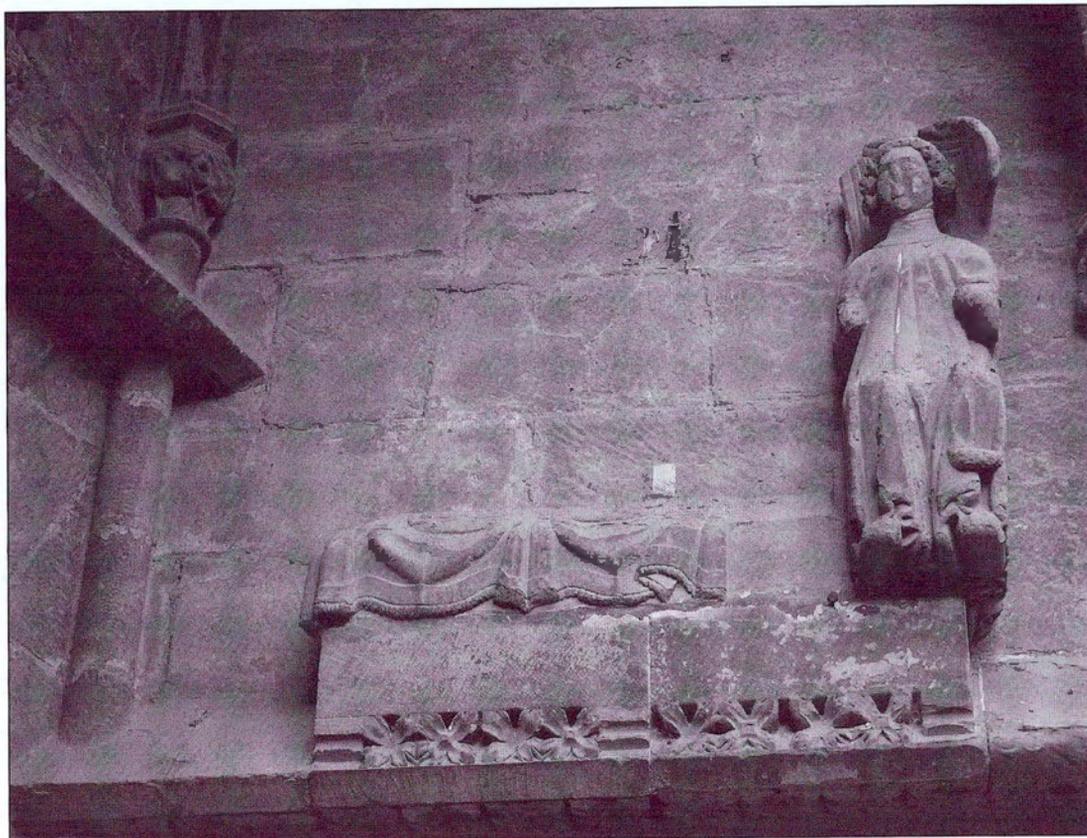


FIGURA 10: ÁNGEL SENTADO SOBRE EL SEPULCRO. PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

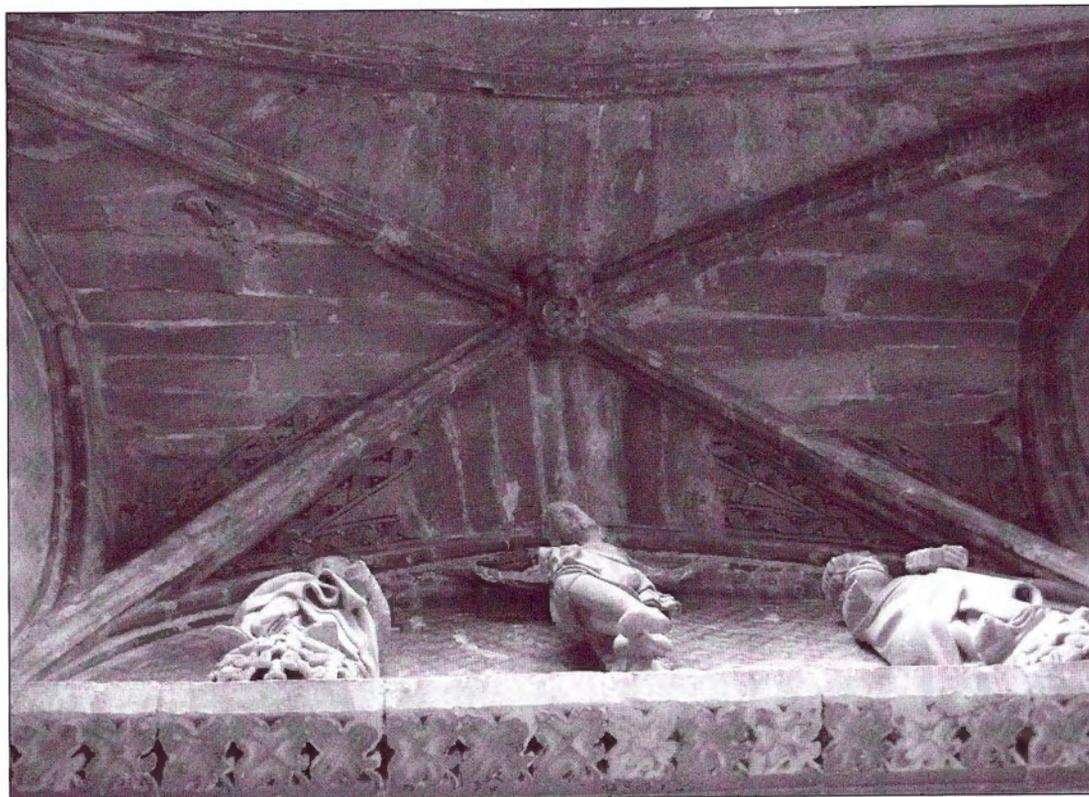


FIGURA 11: BÓVEDA DEL PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

el ángel sentado en el Santo Sepulcro, detrás del cual estaban pintados los soldados dormidos. Con ellas está igualmente relacionado el ángel de la clave de la bóveda. El programa se completaba con la pintura del *Noli me tangere*.

Al margen de la importancia del Calvario como escena principal del conjunto, el hecho de que se representara la Visita de las Marías al Santo Sepulcro con un grupo de esculturas que casi alcanzan el bulto redondo, destacando sobre las representaciones pictóricas de los muros de la portada, obedecería a una clara intención de llamar la atención del espectador hacia ellas, lo que tiene su explicación a partir de su relación con los ceremoniales que se desarrollaban en la seo oscense a lo largo de la Semana Santa. Así, con ellas se quiso recordar los rituales que tenían lugar en la madrugada del Domingo de Resurrección, en los que probablemente se representaría la *Visitatio Sepulchri*, incluyendo el *Quem quaeritis*, escenificación en la que tal vez se empleaban imágenes de bulto redondo. Del mismo modo, es posible que la concepción del pórtico como una evocación del Santo Sepulcro de Jerusalén esté inspirada en el monumento de Semana Santa que era montado con motivo de aquella festividad.

La principal fuente en la que podemos rastrear los indicios de estos rituales en Huesca es el códice conocido como *Consueta Oscensis*, conservado en el archivo de la catedral. Se trata de un documento de gran valor, ya que en él se recopilan los oficios y los ceremoniales de las festividades más importantes en los que participaba toda la ciudad, el concejo, la universidad y los gremios.³⁴ La *Consueta* fue escrita durante el episcopado de Guillermo de Siscar (1443-1457) y el pontificado de Calixto III (1455-1457), ya que, según Durán Gudiol, ambos aparecen citados sin añadirse el adverbio *quon-*

dam, utilizado en el manuscrito cuando son citados otros papas y obispos fallecidos.³⁵

Entre las celebraciones del triduo sacro en la seo oscense se incluían las ceremonias de la *depositio*, la *elevatio* y la *visitatio*, ceremonias de carácter pseudoteatral cuyo origen se encuentra en época carolingia y que alcanzaron un amplio desarrollo de las que se conocen numerosas variantes.³⁶ La *Consueta Oscensis* describe el acto del «Descubrimiento de la Cruz» que tenía lugar durante los oficios del día de Viernes Santo que tenían como telón de fondo el monumental Descendimiento que presidió el altar mayor hasta principios del siglo XVI, cuando fue sustituido por el retablo renacentista de Damián Forment,³⁷ siendo un ejemplo ilustrativo de la vinculación de estos grupos monumentales formados por imágenes de bulto redondo con la liturgia. Según Durán Gudiol, «... los dos canónigos más ancianos, revestidos con capas negras, portaban una cruz cubierta con un paño negro también y la descubrían en tres acciones sucesivas, al tiempo que un infante, situado en lo alto del retablo, imitaba sus gestos descubriendo la imagen “del Cristo grande que está sobre el altar mayor”, previamente cubierto con un paño negro. A continuación se colocaba el *Lignum Domini* sobre un coxino en el presbiterio y era adorado por la clerecía. Después los dos canónigos lo llevaban fuera de la reja y lo presentaban a la adoración del pueblo, mientras se cantaba un himno. Terminada la adoración se llevaba el *Corpus Domini*, bajo palio sostenido por oficiales del rey, desde el monumento, situado en la capilla absidual de Santa María del Alba al altar donde lo consumía el obispo».³⁸

Aunque la *Consueta* no describe con el mismo detalle los ritos que se practicaban durante la madrugada del Domingo de Pascua, cabe sospechar

³⁴ Antonio DURÁN GUDIOL, «Los manuscritos de la catedral de Huesca», *Argensola*, núm. 16 (1953), p. 304; ID. *Historia de la Catedral...*, p. 119-121; Raquel ALONSO ÁLVAREZ, «La Consueta de la catedral de Huesca», en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA (coord.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Mallorca, 2014, p. 57-74.

³⁵ A. DURÁN GUDIOL, «Los manuscritos...», p. 304.

³⁶ Sobre la relación entre el desarrollo del ciclo de la Resurrección en las artes y la escenificación de actos litúrgicos de carácter dramático: Carol HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París, 1963; Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, tesis doctoral defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2002 (disponible en red), p. 409-424; y F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 41-47.

³⁷ Carmen MORTE GARCÍA, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009, p. 222-243.

³⁸ A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral...*, p. 111 y 121.

que, entre ellos, los actos de carácter pseudoteatral también tendrían entonces una gran importancia.³⁹ El testimonio documental que revela la antigüedad de la inclusión de representaciones dramáticas entre aquellas celebraciones lo hallamos en el tropo del siglo XII conservado en un *Prosarium-Troparium* del archivo de la catedral oscense, realizado por un copista de origen franco a partir de un manuscrito monástico aquitano, que reproduce el texto conocido como *Quem queritis* de la Resurrección:

IN RESURRECTIONE DOMINI

Quem queritis in sepulcro, o Christicole.

Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Non este hic, surrexit sicut predixerat; ite, nunciate quia surrexit.

Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum.

*En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad patrem taliter inquires: Resurrexi.*⁴⁰

A pesar de la opinión expresada por Donovan de que nunca se llegó a escenificar, la presencia del grupo escultórico de la portada meridional de la catedral altoaragonesa es el indicio más ilustrativo que nos permite sospechar que sí se llegó a representar aquel tropo. Las imágenes que componen la escena de la *Visitatio Sepulchri*, a pesar de presentar mutilaciones, muestran todos los ingredientes que ilustran la escenificación del pasaje. El espectador dirige su atención en primer lugar hacia el ángel que se halla sentado sobre el sepulcro, cuya actitud indica que se halla en el momento en el que se pronuncia la interrogación con la que se inicia la conversación: *Quem queritis in sepulcro*. Inmediatamente, al volver la mirada hacia el lado opuesto, se observa a las Tres Marías, una de las cuales lleva el paño, como si lo acabase de retirar del Sepulcro descubriendo que está vacío. De este

modo, se logra crear un efectismo teatral que culmina con la contemplación de la imagen del ángel situada en la clave de la bóveda.

En el siglo XVI todavía se desarrollaba en las catedrales de Huesca y de Zaragoza un Oficio del Sepulcro, en el que se empleaban imágenes de bulto y se mantenía parcialmente la tramoya y la música de una antigua representación.⁴¹ Durán Gudiol exhumó entre los Libros de la Prepositura de la seo oscense varias noticias que cedió para su publicación a Donovan, referentes a las celebraciones que tenían lugar en Navidad y en Semana Santa en la seo oscense. En ellas se hace alusión al montaje de escenarios y decorados, así como a infantes y monaguillos disfrazados para llevar a cabo escenificaciones en la noche de Navidad. Pero, sobre todo, ahora nos interesa resaltar la constancia de la celebración de algún tipo de misterio durante la Pascua de Resurrección, ya que, en 1582, el administrador apuntaba que había pagado «al zapatero cinco pares de çapatos para tres infantes y dos muchachos que representaron el día de Pascua de Resurrección; a VI sueldos por cada par son XXXVI sueldos».⁴² Es posible que aquellos jóvenes «actores» encarnaran una representación de la *Visitatio Sepulchri*, cuyo origen puede remontarse a los siglos medievales.

La *Consuetudo Oscensis* señala que el monumento de Semana Santa se instalaba en la capilla de Santa María, contigua al altar mayor. Se desconoce cómo sería la tipología de aquel primitivo monumento medieval. En 1561 se construyó una gran estructura (de unos 9 metros de largo y de ancho, por 15,75 de altura), cuyo autor fue el pintor italiano Tomás Peliguet, que se instalaba en el brazo sur del crucero, para lo cual era necesario cerrar la puerta «de las escaleretas». En 1608 sería sustituido por otro, ya que su compleja arquitectura implicaba un aparatoso y costoso montaje. Se tiene constancia de otras renovaciones en el siglo XVIII de este mueble, que sería montado hasra

³⁹ R. ALONSO, «La Consuetudo...», p. 68-74.

⁴⁰ Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933 (reimpresión de 1951), vol. II, p. 427; Richard B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 56-57; y Eva CASTRO, *Teatro medieval. Vol. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, 1997, p. 70 y 93-94.

⁴¹ Pedro CALAHORRA, «Pervivencia del teatro litúrgico medieval en el siglo XVI en las iglesias de Zaragoza», en Luis PRENSA y Pedro CALAHORRA (coord.), *Segundas jornadas de Canto Gregoriano*, (Zaragoza, 3-12 de noviembre de 1997), Zaragoza, 1998, p. 125-145, especialmente p. 137.

⁴² R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, p. 189-190.

1936.⁴³ El contrato del monumento del siglo XVI señala que debía ser de «madera, pintura, talla y bultos». Es posible que en los siglos precedentes ya fuera empleada una estructura de cierta envergadura de la que también formarían parte imágenes de bulto.

En un Misal de Santa María del Pilar de Zaragoza de 1442 se reproduce la versión aquitana del *Quem quaeritis* que encontramos en Huesca, lo que revela la amplia difusión de aquel texto.⁴⁴ Este también pudo ser representado, pues en un manuscrito de 1606 de la misma procedencia se describe una ceremonia que se celebraba en la seo cesaraugustana el Domingo de Resurrección junto al monumento, en la que se incluía un acto en el que se escenificaba la Visita al Sepulcro por medio de imágenes de bulto redondo de la Virgen y las Marías, que culminaba con la aparición de un ángel con una espada con la que rompía un velo, tras el que surgía una imagen de Cristo resucitado.⁴⁵ A pesar de ser noticias tardías, podemos estar ante testimonios de tradiciones arraigadas en las principales catedrales aragonesas desde la Edad Media.

Como indica González Montañés, los artistas medievales tuvieron en cuenta las ceremonias litúrgicas dramatizadas en las iglesias tanto como los textos evangélicos, y por ello algunas actitudes y elementos que aparecen en ciertas iconografías serían incluidos a partir de su uso en los actos celebrados en las iglesias a los que asistirían los mismos artistas, como sería el caso del incensario que sostiene el ángel sentado sobre el sepulcro en muchas representaciones del *Quem quaeritis*⁴⁶ y que también mostraba el ángel del pórtico meridional de la seo oscense, casi desaparecido por la erosión de la piedra (fig. 10). Del mismo modo, la presencia del ángel de la clave de la bóveda se puede explicar a partir de su relación con dichos actos (fig. 12). Es posible que en aquellas drama-



FIGURA 12: CLAVE DE LA BÓVEDA DEL PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

tizaciones se incluyera la presencia de una imagen de un ángel dotado de un objeto parecido al que sostiene la figura de la clave, que sería empleado al finalizar la conversación del *Quem quaeritis*. Sin embargo, no es fácil identificar dicho elemento, de forma circular. En las representaciones de este tema suelen aparecer ángeles turiferarios o bien incensarios colgados de la estructura que cubre el sepulcro, sin duda como recuerdo de los

⁴³ Carmen MORTE GARCÍA, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)», *Artígrama*, núm. 3 (1986), p. 195-214; José Ignacio CALVO RUATA y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)», *Artígrama*, núm. 19 (2004), p. 95-137; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en Marlène ALBERT-LORCA, Christine ARIBAUD, Julien LUGAND y Jean-Bernard MATHON (ed.), *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, 2009, p. 45-132.

⁴⁴ R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama*, p. 57-58, 66 y 190; Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del Profesorado. Miscelánea*, Vol. V, Zaragoza 1977 (1980), p. 153-177, esp. p. 166-175; E. CASTRO, *Teatro medieval...*, p. 71-72, 93, 97-99; F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 100.

⁴⁵ R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, p. 58; y V. GARCÍA, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales...», p. 174-175.

⁴⁶ J. I. GONZÁLEZ, *Drama e iconografía...*, p. 417.



FIGURA 13: DESCENDIMIENTO. CARTA DE INDULGENCIAS PARA LA CONCLUSIÓN DE LA IGLESIA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: SIGNOS. ARTE Y CULTURA EN EL ALTO ARAGÓN MEDIEVAL, P. 469

monumentos pascuales.⁴⁷ Por su aspecto parece tratarse de algún tipo de receptáculo que sería abierto como colofón de aquel rito, gesto que produciría el júbilo de los asistentes. Pero ¿qué se conservaría en su interior? Tal vez se dejaba libre una paloma. Es revelador que los objetos que muestran los personajes de este conjunto tengan su paralelo con los empleados en las teatralizaciones: el incensario del ángel que está sentado sobre el sepulcro, el paño que sostiene una de las Marías que recordaría el gesto de la

elevatio, y el objeto que sostiene el segundo de los ángeles.

Si a finales del siglo XVI en Huesca participaban varios jóvenes en los actos del Domingo de Resurrección, durante la Edad Media los papeles que representaban los pudieron personificar canónigos disfrazados, como era habitual en otros lugares. De hecho, en la referencia de la *Consueta* a la ceremonia del Viernes Santo ya se indica la participación de dos canónigos revestidos con capas negras que descubrían un crucifijo que había sido cubierto con un velo, junto a un joven que imitaba los gestos de aquellos, situado sobre el Cristo del Descendimiento del altar mayor. Del mismo modo, es posible que en la madrugada del Domingo de Pascua se emplearan imágenes de bulto a la hora de escenificar la *Visitatio Sepulchri*.

El Descendimiento oscense era un grupo escultórico románico, afirmación que baso en la hipótesis de que este grupo sirvió de modelo para la escena que decora la *Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca*, «para vivos», otorgada en 1500 por el obispo de Huesca y Jaca don Juan de Aragón y de Navarra, para todo aquel que ayudase o diese dos sueldos o su justo valor para la obra de la catedral (fig. 13).⁴⁸ El Cristo representado tiene los pies fijados a la cruz con dos clavos, como es habitual en el románico, y no con uno, como sería más lógico en la época en la que se imprimió la dispensa. Así, el ilustrador copió esta característica de aquella talla tal y como la pudo contemplar. La imagen central del Descendimiento catedralicio sería semejante a otras conservadas en el Altoaragón, como la del Cristo del monasterio de San Pedro de Siresa (Huesca) y la del Cristo de Ardisa (Zaragoza), hoy en el Museo Diocesano de Jaca (Huesca), u otras de las que se tiene constancia de su existencia a partir de fotografías antiguas, como la del Cristo de Benasque (Huesca), todas ellas fechables entre las últimas décadas del siglo XII.⁴⁹

⁴⁷ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, «El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación», en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y del claustro*, Abadía de Silos, 1990, p. 203-224, esp. p. 209, fig. 5; Daniel RICO CAMPS, «Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 179-189; y F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 105, fig. 84.

⁴⁸ M^a C. LACARRA y C. MORTE, *Catálogo del Museo...*, p. 149-151; Manuel José PEDRAZA, «Carta de indulgencias para la conclusión de la Iglesia Catedral de Huesca. Vivos», en M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA (comis.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, 1993, p. 468-469.

⁴⁹ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «El Cristo de San Pedro de Siresa (aproximación a su estudio)» en *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, 1995, p. 483-497; Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «Los Descendimientos hispanos», en *La De-*

Tampoco podemos descartar la posibilidad de que se tratase de un conjunto más tardío, como el Cristo de Bentué de Rasal (Huesca), hoy en el Museo Diocesano de Huesca, de principios del siglo XIV, cuyos rasgos estilísticos lo identifican como una obra gótica, si bien se trata de un Cristo de cuatro clavos.⁵⁰ La importancia de la sede oscense favorecería que los ceremoniales que se celebraban en ella tuvieran su reflejo en poblaciones bajo su influencia. Por ello, no sería extraño que se propagaran actos como el que se realizaba junto al Descendimiento y que existieran otros grupos como el de Bentué de Rasal, cuyo Cristo, a pesar de presentar rasgos propios del estilo gótico, muestra sus pies clavados con dos clavos,⁵¹ posiblemente porque su autor se inspiró en un grupo románico, probablemente en el del altar mayor de la catedral. En 1619, Diego de Aynsa se refiere a la antigüedad de la devoción hacia el grupo de la seo, si bien la anécdota que relata solo se remonta a 1391.⁵² Según Durán Gudiol, el Descendimiento de la Seo oscense se estaría realizando hacia 1400, ya que en una de las cláusulas del testamento del deán Ramón de Olite, fechado el 18 de septiembre de aquel año, se indica «item lexo al altar de Ihesu Nazareno el retablo que yes empezado e quaranta florines más pora complirlo».⁵³ Sin embargo, no creo que se tratase del Descendimiento, sino de algún otro tipo de retablo.

En las primeras décadas del siglo XVII, Diego de Aynsa todavía tuvo la oportunidad de contemplar alguna de las imágenes que componían aquel grupo medieval expuestas al culto en la sacristía: «un devoto, y no menos antiguo Cristo crucificado de bulto, con las dos Marías a los lados, y José de Arimatea que está desenclavando uno de los brazos de Cristo».⁵⁴ Pero los descendimientos

medievales hispánicos conocidos solo están formados por cinco imágenes: Cristo desenclavado, José de Arimatea, Nicodemo, la Virgen María y san Juan Evangelista; o por siete, añadiendo a las anteriores las de los dos ladrones a ambos lados de la cruz. Por lo tanto, en el grupo oscense no pudo haber dos Marías. Así, es posible que el cronista cometiera un error y que confundiera al apóstol con una santa mujer por los rasgos de un joven imberbe que caracterizan su iconografía. Por otra parte, surge la duda de si las imágenes que vio Diego de Aynsa eran las únicas que componían aquel grupo desde un principio, o si eran las únicas que se conservaban cien años después de que fuera desmontado para instalar en su lugar el retablo de Forment. En la ilustración de la *Carta de indulgencias* de 1500 solo aparecen Cristo siendo desenclavado por José de Arimatea, la Virgen y san Juan. Tal vez el grabador redujo la escena a estas figuras por la limitación de espacio de que disponía o quizás a finales del siglo XV solo estaban expuestas aquellas estatuas. En cualquier caso, en los albores del siglo XVI el grupo medieval ya no satisfacía las necesidades de culto en el presbiterio de la renovada catedral, probablemente porque al recrecer el espacio dicho grupo había quedado empujado a la vista de los fieles, pero, sobre todo, porque ya no era una pieza acorde con los gustos estéticos de la época moderna que se empezaban a imponer. Por otra parte, dada su antigüedad, su estado de conservación tampoco sería el más idóneo para seguir recibiendo culto, por lo que se optó por su sustitución por el grandioso retablo de alabastro.

En el retablo renacentista de la catedral de Huesca se desarrolló un rico programa dedicado

posizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma. Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria. Studi e prospettive, 2005, p. 511-554; ID., «Los Descendimientos y los Santos Sepulcros en la España medieval: el drama litúrgico escenificado», en *IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Actas (Zamora, 25-27 sept. 2008), Zamora, 2008, p. 61-92; F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 71-97.

⁵⁰ Antonio NAVAL MAS y Joaquín NAVAL MAS, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, 1980, vol. II, p. 35.

⁵¹ Aunque algunos Cristos pertenecientes a grupos del Descendimiento de fechas avanzadas tienen sus pies fijados con un clavo, como el del grupo de San Juan de las Abadesas (1251) o el llamado Cristo de las Tres Manos de San Salvador de Teruel (finales del siglo XIII), también son habituales los de cuatro clavos, como el del monasterio de las Huelgas Reales de Burgos (1279) o el del Museo Frederic Marès de Barcelona, posiblemente por el carácter arcaico de su iconografía (M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación y tipología», *KOBIE. Bellas Artes*, núm. 12 (1998-2001), p. 67-77; ID., «Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla», *Codex Aquilarensis*, núm. 23 (2007), p. 98-116; y F. ESPAÑOL, «Los Descendimientos hispanos...»).

⁵² D. de AYNSA, *Fundación, excelencias...*, p. 514.

⁵³ A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral...*, p. 111.

⁵⁴ D. de AYNSA, *Fundación, excelencias...*, p. 513-514.

a la Pasión de Cristo, cuyos grupos escultóricos están formados por numerosos personajes. El Descendimiento ocupa un lugar destacado, ocupando la calle lateral derecha, y así lo habrían de imponer los mentores de la obra como recuerdo del grupo medieval ubicado en aquel lugar hasta entonces, si bien Forment no tendría en cuenta la tipología arcaica de esta escena, inspirándose, como no podía ser de otra manera, en fuentes renacentistas, concretamente en un grabado de Marcantonio Raimondi, datado en 1515 o 1520-21, realizado a partir de un diseño de Rafael.⁵⁵

Pero, volviendo al testimonio de Diego de Aynsa, su palabra merece una mayor confianza, ya que se trataba de una persona de una gran cultura, por lo que es dudoso que cometiera un error al identificar las tallas conservadas en la sacristía, de modo que efectivamente se trataría de dos Marías, si bien estas pertenecerían en origen a un grupo diferente. Así, es posible que las imágenes que el cronista contempló a principios del siglo XVII formaran parte primitivamente de dos grupos, uno del Descendimiento y otro del *Quem quaeritis*, ante el cual se desarrollarían los rituales en la madrugada del Domingo de Resurrección. Aquellas serían las únicas tallas de dichos grupos que se habrían mantenido expuestas al culto, formando con ellas un remozado Descendimiento. Surge otra cuestión de difícil solución en torno a si las de aquel *Quem quaeritis* serían románicas como las del altar mayor.

En Cataluña se encuentran evidencias materiales del empleo de imaginería en la dramatización de la Visita al Sepulcro. Así, se ha replanteado la iconografía de dos tallas atribuidas al taller de Taüll, la primera, hallada en 1907 en Santa María de Taüll, y conservada en el Fogg Museum of Art de Cambridge (Massachusetts),⁵⁶ mientras que la segunda, de procedencia desconocida, está expuesta en el Musée National du Moyen Âge de París.⁵⁷ Generalmente se creía que se trataba de imágenes de la Virgen María de dos grupos monu-

mentales diferentes del Descendimiento. Sin embargo, a partir de la interpretación planteada por Xavier Dectot, la primera de ellas, de la que se perdió la mano izquierda pero en la que todavía quedan restos del recipiente que sujetaría, representa a María Magdalena, mientras que la segunda, a partir de su ademán, sería una de las Santas Mujeres, y ambas formarían parte de un mismo grupo de la *Visitatio Sepulchri*. La escasez de ejemplos conservados nos impide hacer una aproximación fiable a la difusión de los grupos que escenificaban esta temática formados por imágenes de bulto redondo, talladas en madera y policromadas, y empleadas en rituales, aunque probablemente estarían más extendidos de lo que sospechamos. Ya hemos citado la talla del ángel custodiada en el Bode Staatlichen Museen de Berlín que formó parte de una escena de la Resurrección.⁵⁸ El parentesco entre esta imagen con las que encontramos en relieves como el de la iglesia de San Justo de Segovia,⁵⁹ a pesar de la lejanía geográfica entre ambos, revela la gran difusión que tendría el uso de estas piezas. Un ejemplo tardío de la segunda mitad del siglo XIII, en el que se sigue una fórmula semejante, se halla en el citado capitel de la iglesia de Santa Fe de Barbastro.

A principios del siglo XIV, el escultor de la portada de la seo de Huesca todavía reprodujo un arquetipo arcaico a la hora de realizar el ángel, a pesar de que el resto de las esculturas muestran formas propias de la imaginería gótica. Así, el modelo del ángel pudo ser una imagen de bulto redondo, lo que nos permite sospechar el uso de imágenes en una hipotética escenificación del *Quem quaeritis* de la Resurrección en la catedral.

El uso de estas piezas en Aragón lo atestigua una talla expuesta en el Museo de Zaragoza, recuperada tras permanecer olvidada en los almacenes, e identificada por el profesor Galtier Martí como una de las Santas Mujeres que formaría parte de un grupo del *Quem Quaeritis*. Esta pieza puede proceder bien del Alto Aragón o de la Seo de Za-

⁵⁵ C. MORTE, *Damián Forment...*, p. 240.

⁵⁶ Arthur Kingsley PORTER, *La escultura románica en España*, vol. II, Barcelona, 1928, p. 13; W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería...*, p. 322-328 (2ª ed. 1980, p. 296-303, fig. 375); Rafael BASTARDES, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, 1978, p. 70-73; y Xavier DECTOT, «María (María Magdalena?)», en *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, París, 2004, p. 88-89.

⁵⁷ X. DECTOT, «María...», p. 88-91.

⁵⁸ Véase la nota 31.

⁵⁹ Véase la nota 29.



FIGURA 14: PÓRTICO MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

ragoza donde, como hemos indicado, se conserva una versión del tropo que sería escenificado con variaciones incorporadas a lo largo de los años hasta fechas avanzadas.⁶⁰

De este modo, es evidente que mucho antes de la construcción del pórtico meridional de la seo oscense a principios del XIV, e incluso mucho antes de que se pusieran en marcha las obras de la fábrica gótica, en el último cuarto del XIII, ya se celebrarían estos actos, en los que serían empleadas imágenes de bulto, destacando el monumental Descendimiento. Si aceptamos que este pudo ser realizado a finales del siglo XII, cronología que podría tener igualmente el hipotético grupo del *Quem quaeritis*, ambos grupos estarían instalados en el interior del edificio que cumplía con las funciones de catedral por aquel entonces, es decir, la antigua mezquita consagrada como templo cris-

tiano, ocupando una parte del recinto especialmente habilitada para su exposición y culto. Recordemos que una de las motivaciones para iniciar la fábrica de la catedral gótica sería la incomodidad que manifestó el rey Jaime I por la inconveniencia de que en aquel espacio se practicaran los rituales cristianos. Por ello, al planificar la catedral gótica se cuidaría que el Descendimiento ocupara el espacio más privilegiado, es decir, el altar mayor, y, de igual manera, se plantearía la instalación del grupo de la Visita al Sepulcro en un lugar destacado. Probablemente este se encontraba junto al monumento de Semana Santa, que según la *Consueta* ocupaba la capilla de la Virgen. Por otra parte, también hay que tener en cuenta el hecho de que al iniciarse la regulación de la actividad litúrgica de la catedral oscense en 1303 por el obispo Martín López de Azlor,⁶¹ se tendría en

⁶⁰ F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 98-100, fig. 79.

⁶¹ A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral...*, p. 119.

cuenta la disposición de aquellas imágenes y la construcción de decorados temporales en periodos como la Semana Santa. Así, al concebir en unas fechas cercanas el pórtico meridional en el que se habrían de representar los pasajes de la Resurrección narrados en los evangelios, se tendría en cuenta el ejemplo que ofrecían las celebraciones que tenían lugar en la catedral, precisamente en una de las capillas del lado del crucero al que se accede desde esta entrada.

Como hemos señalado, el pórtico meridional de la catedral oscense es un espacio de planta trapezoidal cubierto con bóveda de crucería (fig. 1 y 14). ¿Por qué se optó por esta fórmula en vez de realizar una portada abocinada? Del mismo modo que la presencia de las esculturas de las santas mujeres y del ángel sentado sobre el sepulcro se puede interpretar a partir de su relación con el uso de imágenes de bulto en los rituales celebrados en el interior de la catedral, concretamente en la escenificación de la *Visitatio Sepulchri*, se puede plantear la hipótesis de que la arquitectura se inspiró en el uso primitivo del monumento de Semana Santa. Por lo tanto, se trata de una representación del Santo Sepulcro adaptando para ello el espacio que ofrece la portada, hecho que explicaría su estructura abovedada, tomando como modelo el decorado efímero que sería montado al menos desde los años precedentes a la construcción de la portada.

Como parte de la escenografía de los ritos de la *depositio*, *elevatio* y *visitatio*, en numerosos templos de Occidente se recreó el edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén siguiendo las representaciones que ofrecían numerosas miniaturas, y, sobre todo, relieves ebúrneos, cuyos ejemplares más antiguos conocidos se remontan a finales del siglo IV. En ellos se trató de reproducir el edificio de planta circular construido sobre la tumba del Salvador.⁶² Existieron numerosas tipologías, desde

sagrarios, altares cubiertos por estructuras montadas temporalmente, hasta construcciones estables más o menos ambiciosas, en capillas o en determinados espacios de los templos. En el *Musée Lapidaire* de Narbona se conserva un relicario del siglo V, realizado en mármol, que reproducía el *tegurium rotundum* hierosolimitano, que no solo serviría de sagrario durante el tiempo ordinario, sino que además acogería, entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección, las Sagradas Formas como sepultura simbólica del cuerpo del Salvador.⁶³ En la basílica patriarcal de Aquileia se conserva un edículo de planta circular, de 3,80 metros de ancho por 2,28 metros de altura, de la primera mitad del siglo XI, documentado en 1077.⁶⁴ En Constanza se encuentra una edificación similar más evolucionada, de planta poligonal, de estilo gótico, del siglo XIII.⁶⁵ Aunque no se han conservado ejemplos semejantes en España, hay algunas pruebas documentales que tienen su reflejo en ciertas representaciones escultóricas y en la miniatura que demuestran su existencia, como el relieve del tímpano de San Justo de Segovia.⁶⁶ En él, el ángel está incensando el altar-sepulcro cubierto con un velo, sobre el que hay una cruz, cobijada bajo un arco. Es posible que esta representación esté inspirada en un primitivo *monumentum* que serviría de marco para los ceremoniales de la Semana Santa.

Un ejemplo revelador de cómo pudo ser aquel primitivo monumento de la catedral de Huesca lo hallamos en el relieve de la *Visitatio Sepulchri* de la puerta de bronce de la catedral de Benevento, de finales del siglo XII,⁶⁷ en el que el ángel está sentado sobre el túmulo cubierto bajo un ciborio, junto al cual se disponen las mujeres. El ciborio simula el edificio del Santo Sepulcro, pero su estructura arquitectónica y la presencia del incensario colgando de la cúpula permiten sospechar que la composición está inspirada en un monumento pascual. A

⁶² C. HEITZ, *Recherches sur les rapports...*, p. 211 y s., pl. XL-XLVI; y Fernando GALTIER MARTÍ, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, 2005, p. 113-120.

⁶³ André BONNERY, «L'édicule du Saint Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, vol. XXII (1991), p. 7-42; y Fernando GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Huesca, 2001, p. 237-238.

⁶⁴ F. GALTIER, *Arte y fiesta...*, p. 45-47, fig. 21-22.

⁶⁵ Carol HEITZ, «*Sepulcrum Domini*: Le Sépulcre visité par les Saintes Femmes (IXe-XIe siècle)», en *Haut Moyen-Âge. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, París, 1990, p. 389-400.

⁶⁶ J. I. GONZÁLEZ, *Drama e iconografía...*, p. 432-437; ID., «El tímpano de San Justo...».

⁶⁷ A. TRIVELLONE, «L'iconographie...», fig. 8.



FIGURA 15: VISTA DE LA FACHADA MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA. FOTOGRAFÍA: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

pesar de las diferencias entre este relieve y el conjunto oscense, ya que estamos ante obras de distinto carácter y envergadura, de diferente estilo y distantes en el tiempo, el paralelismo iconográfico nos permite sospechar que, en ambos casos, sus autores tomaron como modelo construcciones semejantes, que no serían otras que primitivos monumentos. El hecho de que el mismo espacio del pórtico se convierta en el escenario en el que discurre la conversación entre el ángel y las Santas Mujeres nos permite confirmar dicha interpretación. Por lo tanto, en el desarrollo de las representaciones del Santo Sepulcro el pórtico de Huesca supone un caso excepcional, al integrar en la misma arquitectura de la catedral la estructura idealizada de aquel edificio.

Finalmente, tenemos que hacer una breve referencia a la escena del *Noli me tangere* que formaba parte de la decoración pictórica mural de la portada meridional, hoy en el Museo Diocesano

(fig. 7), en relación con el drama litúrgico. Esta no es la única representación artística que tenía como coprotagonista a María Magdalena que se podía encontrar en diferentes espacios de la catedral de Huesca durante el primer tercio del siglo XIV. A ella se consagró la segunda capilla del lado del evangelio —dedicada a Nuestra Señora del Pópulo desde el siglo XVII—, que ya estaba terminada en 1300, y en la cual sería enterrado el obispo fray Ademar.⁶⁸ En ella se encontraba un retablo presidido por una imagen de bulto de la primitiva titular no conservada.⁶⁹ En el tímpano de la portada occidental se incluyó un grupo escultórico en el que representaba de nuevo la aparición de Cristo resucitado a la Magdalena, que sería realizado en los años precedentes a 1338. Sin duda, la insistencia de las representaciones artísticas de la santa en un mismo templo en un espacio de tiempo tan reducido pudo tener su paralelismo en la liturgia durante la Pascua. El drama litúrgico, que tenía

⁶⁸ A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral...*, p. 77.

⁶⁹ A. DURÁN GUDIOL, «La catedral...», p. 98.

como ceremonia principal la *Visitatio sepulchri*, cuyo texto central era el *Quem quaeritis*, se enriqueció con otras escenas, como la de la aparición de Jesús personificado en la figura de un hortelano a la Magdalena, también basada en un breve diálogo. Su escenificación no tenía lugar después de la ceremonia de la *Visitatio* del Domingo de Resurrección, sino que constituía la base temática del drama litúrgico del Lunes de Pascua, junto a otros actos en los que se representaban las apariciones de Jesús a sus discípulos.⁷⁰ El único ejemplo del *Hortolanus* conservado en la Península Ibérica se encuentra en el Tropario de la segunda mitad del siglo XII de la catedral de Vic, escrito a continuación de la *Visitatio*.⁷¹ Este no debió de ser el único texto de esta temática, y así el autor del capitel de hacia 1185-90 procedente del monaste-

rio de Santa María de Lebanza (Palencia), hoy en el Fogg Art Museum de Harvard, en el que están representadas la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro y la Aparición de Cristo a la Magdalena, llevando aquel una azada, se inspiró en este tipo de dramatizaciones, como atestigua la inscripción que figura en el borde de la cubierta del túmulo.⁷² Del mismo modo, la pintura del *Noli me tangere* de la catedral oscense, integrada en un pórtico dedicado a la Pasión y Resurrección, puede ser el reflejo, como el grupo escultórico de las Marías y el ángel sentado sobre el sepulcro, de los ceremoniales practicados en la seo durante la Baja Edad Media, cuya riqueza de detalles quedó plasmada en la realización de un conjunto tan excepcional como el pórtico meridional (fig. 15).

⁷⁰ E. CASTRO, *Teatro medieval...*, p. 41-44.

⁷¹ *Ibidem*, p. 247-257.

⁷² J. I. GONZÁLEZ, *Drama e iconografía...*, p. 460-463.