



STATUTA REGUM
NOMINA CON... TINENS

Clariss. ad Characteres
Principis distinguunt Formas
indoles inveniunt
Sed dicitur Principes ex illi originat
virtute
Sapient. Motus liberalis. et regale suo Qu
Mare. amorem bellicum et si rade
natus Victoriam
Mercurius dicitur regibus Paucum
Dionem. & Polonium. & indicat
Saturus. natus et trucidat.
Siddis suis exijem
Sic jam. et tenens. natus hui. inveni
nullo facti clarum ab huiusmodi. in
in insensum. & veris dicitur huius
infideliem.
Venus. effluat et Vhaptus hui
Captus ab hostibus. in Iulium et Stron
in Merum. natus. M. Mare. Violent
M. in Belle. & Thore. dicitur hui
Regis si abdicant.

Die Czaare von Russland seit A. 1766.
Alexius Michailowitsch m. 1766.

Ivan Alexanowitsch 1740 mit dem Schwerte 1781 bis 1804 m. 1804	Petrus Alexanowitsch I Magnus Kaiser 1796 m. 20. 6. 1801 bis 1825 m. 1825	Anna Alexanowitsch Kaiserin 1796 m. 20. 6. 1801 bis 1801 m. 1801	Elisabeth Kaiserin 1741 m. 12. 12. 1741 bis 1762 m. 1762
Catharina II. Maria Kaiserin 1762 m. 17. 12. 1762 bis 1796 m. 1796	Alexius III. Kaiser 1825 m. 1825 bis 1825 m. 1825	Anna Alexanowitsch Kaiserin 1801 m. 1801 bis 1801 m. 1801	Paulus Kaiser 1801 m. 1801 bis 1801 m. 1801

LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA DEL PODER

Víctor Mínguez (ed.)



UNIVERSITAT JAUME I

VÍCTOR MÍNGUEZ
(ED.)

LAS ARTES
Y LA
ARQUITECTURA
DEL
Poder

UNIVERSITAT JAUME I

Las artes y la arquitectura del poder / Víctor Mínguez (ed.) --
Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2013

p.; cm.

Bibliografia. Recull de ponències presentades al XIX Congreso CEHA,
celebrat el 2012 a la Universitat Jaume I

ISBN 978-84-8021-968-6

I. Art – Espanya – Història – Congressos. 2. Arquitectura i Estat –
Congressos. 3. Art i Estat – Congressos. I. Mínguez, Víctor, ed. II. Universitat
Jaume I. Publicacions. III. Congreso Español de Historia del Arte (19é.
2012. Castelló de la Plana)

7(460)(063)

72:321(063)

7:321(063)

AC

AM

JP

IDSE



IMAGEN DE PORTADA: Mathäus Seutter, *Europäische Monarchien Statua Regum Europaeorum*, hacia 1755, grabado calcográfico coloreado, 58,9 x 50,2 cm. Deutsches Historisches Museum, Berlín.



© de esta edición: PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT JAUME I, 2013
www.tienda.uji.es • publicaciones@uji.es

Corrección de textos: JUAN CHIVA BELTRÁN, DAVID MARTÍNEZ BONANAD
Y CRISTINA REVERT.

Coordinación de la edición: M. CARME PINYANA I GARÍ

ISBN: 978-84-8021-968-6

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Arte.XIX.CEHA.2013>

A Antonio Bonet Correa

Índice

Prólogo. *Víctor Mínguez*

Conferencias plenarias

Overpowering: reflections on the uses of art.

Peter Burke

Muerte y resurrección del poder temporal: ¡Viva Cristo Rey!

Jaime Cuadriello

Tombuctú y la Península Ibérica: presencias e influencias.

Rafael López Guzmán

Aby Warburg y la imagen del poder

(Sobre algunas láminas del atlas Mnemósyne).

Fernando Checa Cremades

Ponencias

El poder delegado: espacio público y edilicia civil en las ciudades del rey durante el Renacimiento. Aspectos legales y normativos.

Miguel Ángel Castillo Oreja

Acrópolis de Dios. La catedral y el palacio episcopal en el tejido urbano: los ejemplos de Zaragoza y Murcia.

Wifredo Rincón García

España en Roma. La arquitectura al servicio de la Monarquía para el dominio del espacio urbano durante el siglo XVII.

Pablo González Tornel

De ojos, remos y rayas: formas e instrumentos de las geografías del poder.

Fernando Marías Franco

Sicut in caelo et in terra. El skyline de las villas medievales.

María Victoria Herráez

Felipe V, *le plus grand terrien de l'univers* y la prelación simbólica de Castilla.

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

La visualidad del poder: del artista político al micropolítico.

Anna María Guasch

La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder.

Inmaculada Rodríguez Moya

Vestidos de seda: la otra imagen del poder.

Pilar Benito García

Le gouvernement révolutionnaire (1793-1794): un corps sans visage.

Philippe Bordes

Sacra neteja. L'endemà (2007) del pintor Joan Costa

como recuperación de la retórica persuasiva.

Rafael García Mabíques

Contra el poder. Objetivos y estrategias visuales de deslegitimación (España, 1833-1874).

Carlos Reyero

Más allá del Poder. Imágenes prohibidas. Humanidades digitales.

Juan Carrete Parrondo

Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú.

Los papeles del marqués del Risco.

Alfredo J. Morales Martínez

Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna.

José Miguel Morales Folguera

La ceremonia de la primera piedra en España: símbolo y memoria.

Luis Arciniiega García

Comunicaciones premiadas

Arquitecturas para un poder lejano. Los palacios de los gobernadores en Manila y Pondicherry entre 1733 y 1755.

Pedro Luengo

Los mapas como estrategia de defensa: el caso del reino de Sicilia en la Monarquía austriaca.

Valeria Manfrè

«Yes, we Flickr!» Imágenes del poder en la era de la postfotografía.

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Comunicaciones presentadas a las seis mesas del XIX Congreso CEHA (*en versión electrónica*)

SECCIÓN I: LOS EDIFICIOS DEL PODER

Palacios y templos. El trono y el púlpito. Nuevos espacios para la ciudadanía

La Arquitectura del poder en el barroco gallego: la fachada del Obradoiro.

Alberto Fernández González

La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués.

Ana María Morant

Los campanarios del Arzobispado de Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII. Símbolos o muestras de poder.

Carlos Francisco Nogales Márquez

La expresión del poder en la arquitectura maya.

Cristina Vidal Lorenzo, M^a Luisa Vázquez de Ágredos, Patricia Horcajada Campos y Gaspar Muñoz Cosme

El patrocinio de la Corona en la arquitectura jesuita valenciana: el nuevo edificio del colegio de Alicante.

David Miguel Navarro Catalán

La creación de nuevos edificios y establecimientos del ocio para la burguesía de la Barcelona de 1900.

Fátima López

La imagen y la arquitectura del palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII.

Federico Iborra Bernad

«España vista otra vez», formas de poder en la arquitectura neohispana argentina.

Fernando Luis Martínez Nespral

Arte y poder de las órdenes militares de Jerusalén en la Castilla bajomedieval.

Fernando Villaseñor Sebastián

La vivienda en Madrid de Giovanni Battista Crescenzi,
¿espacio de representación del poder?

Gloria del Val Moreno

Los cambios urbanísticos en Valencia durante la crisis
del antiguo régimen (1812-1833).

Inés Cabrera Sendra

Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí
y el proyecto del «Palacio Real del Parque» de Barcelona (1889-1900).

Joan Molet Petit

Dignidad y desconfianza: lectura simbólico-formal de un edificio del poder
(las nuevas casas reales de San Luis Potosí, 1767-1798).

José Armando Hernández Soubervielle

El pórtico románico: una estructura eclesial para el ejercicio del poder.

José Arturo Salgado Pantoja

La arquitectura del poder en Extremadura (España), 1812-2012.

José Manuel González González

Claves pétreas del poder. La catedral de Orihuela (Alicante).

Juan Carlos Navarro Fajardo

«Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico». Castilla, Granada
y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno.

Juan Carlos Ruiz Souza

Los palacios episcopales: representatividad y poder. El caso de Jaén.

Laura Luque Rodrigo

La arquitectura del poder, el poder de la arquitectura. Espacios bancarios
en el mundo actual.

Laura Muñoz Pérez

La casa del Conde de Benavente en Valladolid, un frustrado palacio al servicio
de Carlos V.

Luis Vasallo Toranzo

Un palacio para el duque: don Luis de Aragón
y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654).

Manuel García Luque

La «presencia» divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus.

Manuel Parada López de Corselas

Residencia y poder: el palacio ducal de los Medina Sidonia
en Sanlúcar de Barrameda.

María de la Paz Pérez Gómez

Intervenciones arquitectónicas renacentistas en los palacios reales
de Pamplona y Olite.

María Josefa Tarifa Castilla

Comunicare il potere. Pittura e decorazione nell'appartamento da parata
delle dimore palermitane del XVIII: le arti a servizio del príncipe.

Massimiliano Marafon Pecoraro

Ecos de Renacimiento en la Sicilia del siglo XVI: arquitecturas para la vida
de corte en la edad de Ferrante Gonzaga (1535 – 1546).

Maurizio Vesco

La «Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura» de Vignola:
ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder
en la arquitectura.

Miguel Ángel Cajigal Vera

El patrimonio construido al servicio del poder: los Paradores Nacionales
de Turismo.

Patricia Cupeiro López

El torreón de Felipe II como la imagen icónica de Lisboa.

Paula André

Arquitectura y poder. La imagen del Alcázar de Toledo.

Verónica Gijón Jiménez

Modernidad y poder: variantes en la arquitectura estatal uruguaya,
durante el período 1920-1950.

William Rey Ashfield

SECCIÓN 2: LOS DOMINIOS DEL PODER

Centros y redes del poder. La ciudad, el paisaje y el territorio

El medio rural al servicio del régimen de Franco: los pueblos de colonización
de la zona de Almodóvar (Huesca).

José María Alagón Laste

Territorialidad y urbanismo: estrategias de la presencia portuguesa
en África septentrional.

Jorge Correia y Alberto Darias Príncipe

El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia,
una ciudad de la cuenca del Tajo.

María del Carmen Díez González

Inicio de la ciudad moderna: Caracas en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez.

María Margarita Fermín Henríquez

Tras los pasos del Imperio perdido. Los altares de la patria.

La Cruz de los Caídos de Vigo.

Begoña Fernández Rodríguez

Dominios del Monasterio de Santa María de Guadalupe en la cuenca del Tajo:
la dehesa y Casa de la Burguilla.

José Maldonado Escribano

Naciones, arquitecturas y territorios del poder.

El estilo regionalista como representación de ideas minorizadas de poder,
Santiago de Compostela (1920-1960).

Íñigo Mouzo Riobó

Palacio urbano, ciudad y villa suburbana. Arquitecturas y espacios del poder
aristocrático en Béjar (Salamanca) durante el Antiguo Régimen.

Juan Félix Sánchez Sancho y José Muñoz Domínguez

Un conjunto arquitectónico singular en Madrid:

El palacio urbano y la villa suburbana de La Florida pertenecientes
a la familia portuguesa de los Moura, Marqueses de Castel Rodrigo.

Raquel Novero Plaza

La arquitectura del poder durante la dictadura franquista en Salamanca.
De la recreación historicista a la búsqueda de la modernidad.

Sara Núñez Izquierdo

Patrocinio arquitectónico y política territorial en la Castilla bajomedieval:
el caso de los Fernández de Velasco.

Elena Paulino Montero

El *Apocalipsis* según Federico García Lorca: Nueva York, 1929.

Asesinatos y deseos en la ciudad muerta.

José Luis Plaza Chillón

Renovatio urbis: arquitectura, ciudad y poder hispánico en Milán,
Nápoles y Palermo entre Carlos V y Felipe II.

Carlos Plaza Morillo

Arte, poder y vitivinicultura plasmados en las pinturas murales de una pequeña ciudad de la provincia mexicana.

Luciano Ramírez Hurtado

La fotografía urbana como espacio discursivo del poder.

Lourdes Roca Ortiz

La invención de una ciudad prehispánica: la imagen de Cuzco en el siglo XVI.

Juan Alberto Romero Rodríguez

Fundaciones cistercienses y monarquía aragonesa: el Monasterio de Santa María de Santa Fe.

Santiago Ruíz de Temiño Íñigo

Las obras reales en la ciudad de México del siglo XVIII.

Guadalupe de la Torre Villalpando

Arte como motor económico y arte como demostración de poder.

La configuración del mercado del arte catalán en la Barcelona de finales del siglo XVIII.

Anna Vallugera Fuster

La Casa Consistorial de Zaragoza en época contemporánea y su búsqueda de emplazamiento en los centros de poder.

Mónica Vázquez Astorga e Isabel Yeste Navarro

SECCIÓN 3: LOS ROSTROS DEL PODER

La imagen del Príncipe. Retratos y efigies. Individuo, familia, dinastía y sociedad

El retrato del duque de Saboya en un programa pictórico del Maestrazgo (Albocàsser, Castellón, circa 1590).

Aitana Goikoetxea Beltrán

Princeps belli. La «Torre de la Parada» de Felipe IV, las imágenes del príncipe Baltasar Carlos como cazador y la metáfora bélica.

Alberto Serrano Monferrer

La imagen del príncipe: poder y soberanía en la Orden de Malta.

Álvaro Pascual Chenel

Imagen, poder y ennoblecimiento en el tratado jurídico de don Juan de Butrón.

Ana Florido Arreza

Construcción *versus* destrucción de la imagen del gobernante.

Representaciones y escritos sobre García Moreno, presidente del Ecuador.

Ángel Justo Estebaranz

El retrato del intelectual: una representación del poder cultural en Valencia durante el siglo XVII.

Cristina Igual Castelló

El Monumento al general dominicano Ulises Heureaux, de Pere Carbonell (1897-98).

Cristina Rodríguez Samaniego y Natàlia Esquinas Giménez

El patronazgo regio de los Trastámara castellanos como instrumento de poder a fines del Medievo.

David Chao Castro

La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real en la educación del gusto del siglo XVIII. La colección de yesos y esculturas.

David Gimilio Sanz

Mariana de Austria. La adopción del luto como imagen del poder.

David Martínez Bonanad

Entre el continuismo y la renovación: el retrato regio en el siglo XIX.

El caso de Dionisio Fierros.

Diego Rodríguez Paz

¿*De viri illustribus* o *de viri sanctis*? La imagen de los preladados en la Corte de Felipe IV: uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia.

Eduardo Lamas Delgado

Sigillum Reg. Universitatis. El retrato como memoria e identidad de la Universidad de Santiago de Compostela.

Enrique Castiñeiras y M.^a Carmen Folgar de la Calle

El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo de las *imagines maiorum*.

Gorka López de Munain Iturrospe

Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772).

Javier Raposo Martínez

Genealogías de la majestad y la belleza.

Sobre el origen del retrato femenino de corte.

Jorge Sebastián Lozano

Officium regis, officium capitulis et uni reddatur, o el correcto obrar del rey frente al soberbio del ministro a través de un retrato historiado de asunto metafórico de Goya: el conde Floridablanca del Banco de España.

José Manuel B. López Vázquez

Usos y funciones del retrato en miniatura.

Julia de la Torre Fazio

Signos de poder en las testamentarias de don Pedro Fajardo Pimentel y doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo, V marqueses de los Vélez.

Laura Vargas Peña y David García Cueto

La imagen de los españoles en la corte francesa a través de las artes durante la segunda mitad del siglo XVII.

Margarita de Alfonso Caffarena

«Al soberano nombre de Austria encumbran»: poder, rango y apariencia en los retratos de las infantas de España.

María Albaladejo Martínez

El lenguaje alegórico al servicio del poder:

el caso del nacimiento del infante Carlos Clemente de Borbón.

María José López Terrada

Ventura Rodríguez: la imagen del perfecto arquitecto en el siglo XVIII.

Marina Gacto Sánchez

Las élites criollas cubanas a través del retrato en la colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Cuba.

Martha Elizabeth Laguna Enrique

La imagen de Nicolás de Azpeitia. La victoria militar y la victoria frente a la muerte.

Miren de Miguel Lesaca

La inscripción como imagen de poder en la Edad Media.

El caso de Fernando I de León y su esposa doña Sancha.

Noemí Álvarez da Silva

SECCIÓN 4: LOS SIGNOS DEL PODER

Propaganda y persuasión. Mito, emblema y alegoría. La fama póstuma

Patrimonialismo y poder:

Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934).

Ana Garduño

Cuius regio, eius religio. La retórica religiosa en las medallas de la «Histoire du roy Louis le Grand» de Menestrier.

Antonio Mechó González

El poder de la cancillería episcopal mallorquina al servicio del arte religioso.

El *Liber Decretorum* (1596 – 1623) en la prelatura del obispo Joan Vic i Manrique.

Bartomeu Martínez Oliver

Poder divino y excepcionalidad humana:

la música angélica en la imagen de los santos y las santas.

Candela Perpiñá

María como Reina y Señora a través de la Emblemática: grabados y pinturas para glosar el poder de la Virgen conforme a la ortodoxia católica.

Carme López Calderón

Retazos para una imagen conveniente: figura y arquitectura al servicio de la propaganda fernandina.

Concepción Lopezosa Aparicio

Caracterización de la conquista americana a través de símbolos de poder.

La Paideia y el Ícono.

Enrique Vidal P.

Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía.

Escardiel González Estévez

Vivēt et a nullo tenebris damnabitur aevo: Cervantes como emblema de la fama.

Fernando González Moreno

Ubi illustres quondam progenitores mei sepulti sunt. Monumenti funerari dei Gonzaga dal Medioevo alla prima età Barocca. 1328-1628.

Giulio Girondi

Espacios fingidos, ecos de la realidad.

Los dominios del poder en *Blancanieves y los siete enanitos*.

Iván del Arco Santiago

La escultura barroca española como instrumento de persuasión eclesiástico.

José Carlos Martín Contreras

De Julio César a Napoleón Bonaparte: el poder como alegoría religioso-moral en una colección emblemática del siglo XIX.

José Javier Azanza López

«In hoc signo vinces»: el triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa del Ayuntamiento de Baeza.

José Joaquín Quesada Quesada

De la elección al voto en clave jacobea.

Los púlpitos de la catedral compostelana.

José Manuel García Iglesias

Violentia y potestas. La imagen del gladiador en el siglo XVII en España.

Margit Kern

El poder de la santidad. Presencia peruana en la Corte,

en razón de la beatificación de Santa Rosa de Lima.

María de los Ángeles Fernández Valle

La imagen de la monarquía en la prensa artística isabelina.

María Victoria Álvarez Rodríguez

Sicut Angelum Dei excepistime. Los coros monacales de Tibaes y Celanova,

Iconos del monje benedictino para ocupar la Cadeira de Lucifer.

Marica López Calderón

El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval.

Marta Cendón Fernández

Más allá de la liturgia: poder y memoria en dos pontificales medievales conservados en España.

Mercedes López-Mayán

El poder en el límite. El retablo de la capilla castrense de Santa Fe

(New Mexico).

Miguel Hermoso Cuesta

Religión, propaganda política y monarquía.

El monasterio de San Juan de la Peña y la Casa Real

durante los siglos XVII y XVIII. Símbolo, poder e imagen en el barroco.

Natalia Juan García

Propaganda y mitificación del príncipe: el mausoleo de Martín el Joven de Aragón.

Sara Caredda

El poder terrenal y la fama póstuma: la catedral de Toledo

como panteón funerario en la Baja Edad Media.

Sonia Morales Cano

El retrato del poder *versus* el poder del retrato.

La imagen póstuma como herramienta de poder.

Virginia de la Cruz Lichet

SECCIÓN 5: LOS MÁRGENES DEL PODER
Representaciones al margen del poder: contraimágenes,
antipropaganda, sátiras y caricaturas

Notas sobre el arte de acción en relación con las manifestaciones contra-poder.

Alberto Chinchón Espino

El colectivo Marta Hernández: otra lectura del poder.

Alicia Díez de Baldeón García

Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo.

Daniel Villegas González

Del cielo a los infiernos. Cénit y nadir del confesor regio fray Luis Aliaga.

Emilio Callado Estela

La monocromía en España durante las décadas de 1960 y 1970.

Javier Sánchez Clemente

El mito de Drácula: su paso de la novela al cine.

José Carlos Suárez

Virga Dei: crítica y sátira en la imagen del duque de Alba
en la estampa de los Países Bajos a finales del siglo XVI.

José Julio García Arranz

Tatuado en la piel de las ciudades. La tortuosa asimilación del arte callejero.

Juan Pablo Wert Ortega

La crisis de la lógica monumental.

Laura de la Colina

Subversiones desde la ironía y la parodia: el caso de Fernando Sánchez Castillo.

Lidia Mateo Leivas

La escenificación de las relaciones entre los artistas y el poder
en la pintura del siglo XIX.

María Egea García

Archivo crítico. El arte del archivo y la crítica del poder.

María Lluïsa Faxedas Brujats

Imágenes de consumo para un mundo global: héroes y villanos en clave artística.

Sonia Ríos Moyano

La heterodoxia de Eugenio F. Granell frente a lo hegemónico.

Compromiso político y surrealismo.

Violeta González Forte

SECCIÓN 6: LOS RITUALES DEL PODER

Fiestas, ceremonias y espectáculos del poder

Post Nubila Phoebus. El recibimiento del marqués de Villena y la retórica del poder.

Alejandro Wang Romero

La carroza del virrey: el coche en Nueva España como atributo del poder.

Álvaro Recio Mir

Las fiestas de proclamación de Fernando VI en Barcelona.

Aurora Pérez Santamaría

Emmanuelis iter in castellam: el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498.

Begoña Alonso Ruiz

Los espectáculos del poder en Salamanca durante el primer franquismo: las crónicas de las ceremonias de inauguración de los edificios oficiales en la prensa salmantina.

Cristina González Maza

La transformación efímera en la ciudad de Valencia en tiempos de Felipe II.

Desirée Juliana Colomer

El uso de la imagen en los procesos de transformación cultural en Hispanoamérica.

Emilce Sosa

Catalina, la esperada princesa de Gales: arte y ceremonia en los festejos nupciales de 1501.

Emma Luisa Cabill Marrón

Costumbres sociales de la nobleza catalana del siglo XVIII. Salones y jardines, *hortus conclusus* del poder y del estatus social.

Esther García Portugués

El neocatolicismo, la exhibición de figuras humanas y las capillas ardientes en el Museo del Prado.

Eugenia Afinoguénova

El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?

Francisco Javier Novo Sánchez

Exequias por Felipe III y pendones para Felipe IV.

Memoriales del cabildo de Tunja y Trinidad de los Muzos.

Guadalupe Romero Sánchez

Salamanca ceremonial: artes plásticas y música en época de los Austrias.

Javier Cruz Rodríguez

El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca.

José Antonio Ortiz García

Fiestas imperiales en la Sevilla napoleónica.

José Manuel Baena Gallé

Ritual y ceremonia en las elecciones y exequias papales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII.

Juan Carlos Hernández Núñez

La gran duquesa Victoria: iconografía y fiesta para la última Della Rovere.

Juan Chiva Beltrán

Propaganda política y arte: usos de lo efímero en momentos de guerra en torno a la toma de Orán en 1732.

María Josefa Cuesta García de Leonardo

Esteve Rovira y Starnina en Toledo.

El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal.

Matilde Miquel Juan

La procesión de los peces de Santiago de Compostela.

Fiesta y ceremonia como ostentación del poder religioso.

Paula Pita Galán

El valor del objeto artístico signo de poder en la arquitectura de la sociedad: el báculo y cruz pectoral del obispo Mateo Múgica (1870-1968).

Rosa Martín Vaquero

Homenaje

Discurso de Alfredo J. Morales, Presidente del CEHA.

Carta de Antonio Bonet Correa.

Prisma homenaje CEHA a la trayectoria de reconocidos historiadores del arte, por Julio Juste y Antonio Sorroche.

El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen: La catedral de Tui adjudica en 1775 la fabricación de un nuevo monumento de Semana Santa a Juan Luis Pereira, el mismo artista que unos años más tarde se encargará de la construcción del retablo mayor. Desde el punto de vista estético se encuadra en una etapa de transición, con una clara tendencia hacia el Neoclasicismo, pese a poseer algunos elementos decorativos que pertenecen al Rococó. En contra del carácter efímero de esta clase de obras, el ejemplar de Tui ha sido concebido para permanecer. Ejecutado en madera sin policromar, presenta una escalinata y cuatro cuerpos superpuestos y decrecientes, estando influenciado formal y simbólicamente por los catafalcos, los tabernáculos de los retablos y las custodias procesionales. El plan iconográfico consta de imágenes relacionadas con la temática eucarística: elementos de la Pasión, Abraham y Melquisedec, el sol y la luna, Abel, Issac y las tres virtudes teologales.

Palabras clave: catedral de Tui, Rococó, Neoclasicismo, Semana Santa, arquitectura efímera, eucaristía.

Abstract: In 1775 the Tui cathedral commissioned the construction of a new Easter monument by Juan Luis Pereira, the same artist who would be responsible for building the altarpiece a few years later. From an aesthetic point of view, it is classified as in a transitional phase, with a clear trend toward Neoclassicism, despite having some Rococo decorative elements. Contrary to the ephemeral nature of this type of work, the Tui cathedral was built to last. Executed in non-polychromed wood, it has a staircase and four overlapping and descending levels. It is formally and symbolically influenced by the catafalque, the tabernacles of the altarpieces and the processional monstrance. The iconographic

plan includes images related to the Eucharist: elements from the Passion, Abraham and Melchizedek, the sun and the moon, Abel, Isaac and the three theological virtues.

Keywords: Tui cathedral, Rococo, Neoclassicism, Easter, ephemeral architecture, eucharist.

La celebración de la Semana Santa supone un hito de primer orden dentro del calendario festivo en el seno de una catedral, especialmente tras la potenciación del culto al Santísimo emanada del Concilio de Trento. Dentro de este tiempo de conmemoración pasional, que arranca en la dominica de Ramos y termina en la de Resurrección, el oficio de Jueves Santo cobra una importancia capital. El ceremonial de Zuazo, que explica con absoluta claridad en qué consisten la reserva eucarística¹ y el monumento², ordena surtir de lo que fuere menester, y con suficiente antelación, el presbiterio, el altar mayor, la sacristía y el lugar en el que se hará efectivo el aislamiento de la Sagrada Forma. En la misa solemne, que evoca la última cena de Cristo y sus discípulos y rememora la institución de la Eucaristía, queda al descubierto la complejidad y rigidez de la liturgia posttridentina, así como la parafernalia que rodea la preparación de la segunda hostia consagrada, que se guardará para el Viernes de Pasión³. Mucho más teatral y aparatosa resulta la procesión de traslación desde el altar mayor al monumento, nombradamente en el momento de la llegada de la comitiva, la colocación del cáliz y la hostia sobre el altar, su incensación y posterior introducción en la urna⁴. El fasto litúrgico se renueva en el oficio del día siguiente, único del calendario en el que no se dice misa, pues tras la preceptiva adoración de la cruz el cortejo regresa al monumento

1. En la credencia, además «de lo regular, que se previene en los demás días para la misa solemne, se pondrán dos hostias grandes en la patena del cáliz, con que se ha de celebrar, una para el sacrificio, y otra, que se ha de guardar en el monumento hasta el día siguiente. Para esta se pondrá allí otro cáliz, el más ancho, y precioso que hubiere, cubierto con hijuela, y patena, y sobre esta un paño blanco precioso, y una cinta rica del mismo color para sujetarle después». Zuazo, A.: *Ceremonial, según las reglas del Missal Romano...*, Salamanca, 1753, p. 344.
2. Conforme a dicho ceremonial, el monumento «se dispone en alguna capilla, o nave de la iglesia distante del altar mayor, de modo, que el celebrante, y ministros puedan con facilidad subir, y baxar por delante, sin que sea necesario usar de andamio, ni llevar el Santísimo Sacramento por detrás. El altar con la urna, dentro de la qual ha de quedar el cáliz con la Sagrada Hostia, estará en lo alto del monumento debaxo de dosel. En su plano habrá mantel, seis candeleros con velas blancas, y corporal en medio, para asentar a su tiempo el cáliz. No se pone cruz porque no se ha de celebrar en él. La urna será dorada, o pintada, y ayrosamente labrada, dentro de ella se pone corporal, y en su puertecilla la llave con su cinta blanca, y rica. Ha de estar en alto a proporción, sin que sea necesario al diácono subir con indecencia, para entrar en ella el cáliz. Todo este sitio se adornará con colgaduras ricas, y preciosas, no negras, que demuestren la mayor solemnidad, sin poner en él reliquias, ni imágenes de Christo, o de Nuestra Señora, y mucho menos de santos. Se prevendrán para él muchas luces de hachas, o velas blancas según la posibilidad de la iglesia, las que después se repartirán por sus gradas, y lados a proporción, e igualdad». Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, p. 345.
3. Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 345-347.
4. Acabada la misa, el diácono y subdiácono «ayudan al celebrante a quitar la casulla, y manípulo, y vestir el pluvial, que tendrá prevenido un acólito, o el sacristán. Entretanto se encienden, y reparten las hachas, o velas para la procesión, se trae el palio hasta cerca de la ínfima grada, y se distribuyen sus varas». Al mismo tiempo, otro subdiácono «toma la cruz procesional cubierta con velo morado», los ceroferarios preparan «sus candeleros con velas encendidas» y dos acólitos se acercan, «cada uno con su thuríbulo, y en ambos pone el celebrante incienso sin

para recoger el depósito y devolverlo al altar mayor, previo paso a su consumición en la comunión⁵. Lecturas, canto, música de órgano, luz y tinieblas, sonido de campanas, carracas atronadoras, piezas de orfebrería, ornamentos sagrados y gestualidad son los ingredientes esenciales de la pompa festiva durante los dos primeros días del Triduo Pascual.

El monumento es, junto con el catafalco, la expresión máxima de la arquitectura efímera en el ámbito religioso. Su origen podría estar en las estructuras utilizadas en las representaciones litúrgicas de la Baja Edad Media, pero es en el Antiguo Régimen, especialmente en el Barroco, en pleno auge de la Contrarreforma, cuando se incrementa su número y ostentación. La primera modalidad, al menos si se establece como criterio el número de ejemplares que se conservan, es la de los monumentos pictóricos, consistentes en una suma de lienzos armados sobre bastidores que generan sensación de profundidad, creando un

bendición, ministrándose el diácono sin ósculos». Puestos todos de rodillas en la última grada del presbiterio, salvo el portador de la cruz procesional y los ceroferarios, «el celebrante toma de mano del diácono uno de losthuríbulos, y con él incienso tres veces el Santísimo Sacramento, haciendo antes, y después inclinación profunda de cabeza, la que también harán los ministros». Una vez incensado el Santísimo, el oficiante y sus dos ministros ascienden hasta la segunda grada de la capilla mayor y se postran en la primera, frente al altar, levantándose poco después el diácono, quien «juntas las manos, y hecha genuflexión, bueltas las espaldas azia el lado de la epístola, toma con la mano derecha el cáliz cubierto por el nudo, y con la siniestra el pie, buélvese con él por su lado siniestro, y se lo entrega al celebrante. Éste lo recibe con la mano siniestra por el nudo, metiéndola por debaxo del velo, con que está cubierto el mismo cáliz, sobre el qual pone la derecha de plano. El diácono le cubre luego con las extremidades del velo largo, que tiene el celebrante por los ombros». A continuación suben los tres al altar y el sacerdote se vuelve hacia el pueblo «con el Santísimo Sacramento en medio de los ministros». Una vez que los cantores y músicos entonan los dos primeros versos del *Pange lingua* «comienza la procesión por el lado del evangelio, y se endereza, sin salir de la iglesia, por el camino más largo al sitio donde está la urna, en que se ha de guardar el Santísimo Sacramento». Nada más arribar al monumento, «el subdiácono, que llevó la cruz, y los ceroferarios se retiran azia el lado derecho, donde se detienen en pie, dando lugar a que pasen los demás, que cercarán la capilla en dos choros, y de modo, que los más dignos estén más próximos al monumento, y luego que llegue el sacerdote con el Santísimo Sacramento, se arrodillarán, manteniéndose con las velas encendidas hasta el fin, losthuriferarios cesan de incensar, y los acólitos toman las varas del palio, y le llevan a su lugar, y los que las habían traído, se apartan azia los lados, y se arrodillan». Llegado este momento, suben los tres en dirección al altar, y estando en la última grada del mismo, con el presbítero en pie, «el diácono puesto sobre ella de rodillas, aparta la vanda, o velo de sobre el cáliz, el qual toma luego con ambas manos, y pone en el altar sobre corporal, sin bolver del todo las espaldas al celebrante, que con el subdiácono se arrodilla, y adora el Santísimo Sacramento». Hecho esto, y tras realizar una última reverencia, el diácono se sitúa a la derecha del celebrante, quien, colocado ya de pie, «pone incienso sin bendición en uno de losthuríbulos, ministrándole el diácono la cuchara sin ósculos, luego se vuelve a poner de rodillas sobre la misma grada, y se incienso el Santísimo Sacramento». Terminado el trabajo de incensación, el diácono «buelto el incensario althuriferario, se levanta, sube al altar, hace genuflexión, toma el cáliz sin mostrarle al pueblo, y cubierto como está, lo entra en la urna, y pone sobre corporal, si fuere necesario, tendrá prevenida el sacristán, o acólito alguna gradilla, o banquillo, para que pueda alcanzar, repite genuflexión, y cierra la urna con la llave, que pone al celebrante al cuello colgada de la cinta». Cerrada la urna, el diácono vuelve a ponerse a la derecha del oficiante, «luego arrodillados todos, excepto el de la cruz, y ceroferarios, se detienen un poco en oración, y entretanto se apagan, y recogen las hachas, o velas». Levantados de la oración, «hacen genuflexión, y baxan, sin bolver las espaldas al Santísimo Sacramento, al plano, donde repetida otra genuflexión con ambas rodillas, y añadida a ella inclinación profunda de cabeza se retiran a la sacristía por el camino más breve, precediendo losthuriferarios, a quienes sigue el subdiácono con la cruz en medio de los ceroferarios. Últimamente, el celebrante con los ministros sacros a sus lados, que le llevan elevadas las simbras anteriores del pluvial, y todos sin cubrirse hasta perder de vista el monumento». Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 347-349.

5. Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 362-367.

escenario sacro fingido en el que actúan personajes, se desarrollan escenas y se fijan motivos ligados a la Pasión de Cristo, en cuyo punto de fuga se encuentra la urna eucarística. El segundo grupo es el de los monumentos arquitectónicos, imponentes estructuras lignarias constituidas mediante la superposición de cuerpos, en los que se amplían las posibilidades técnicas de la iconografía⁶. La cantidad de estos últimos se reduce drásticamente con respecto a los de perspectiva, más habituales en el ámbito parroquial, pues debido a su elevado coste aparecen vinculados generalmente a los grandes centros de culto y poder, capaces de asumir la promoción de semejantes ingenios, caso de las basílicas diocesanas, casas religiosas y palacios, aunque no siempre se cumple esta premisa. Las catedrales, dada su representativo y las ansias de manifestar su capacidad y preeminencia, se han querido dotar desde siempre de mobiliario acorde a su posición, principalmente retablos, silleras y cajas de órgano, pero también de obras de carácter perecedero cuando la ocasión lo requiere, destinadas a las funciones de Semana Santa y honras fúnebres de la Familia Real. Un buen número de estudios monográficos han sacado a la luz testimonios escritos, representaciones gráficas y restos materiales de monumentos del núcleo madrileño⁷,

-
6. Entre los estudios que explican con nitidez el significado de estos muebles, tanto desde el punto de vista formal, como simbólico y litúrgico destacan el de Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Op. cit.*, 2004, pp. 95-137; muy especialmente Rivas Carmona, J. F.: «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en Ramallo Asensio, G. A. (ed.): *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-527; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: «La Semana Santa en España: entre la piedad popular y el rito litúrgico», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, 2009, pp. 9-17; y Luna Moreno, L.: «Monumentos, pasos y cofradías penitenciales en España», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 33-43.
 7. El arquitecto Ramón Andrada publica en 1986 un estudio reconstructivo del monumento de la basílica del Escorial, diseñado por Juan de Herrera, para un proyecto de recuperación y montaje, del que únicamente se conservan dos fustes de columna y un arquivolta, así como un grabado de Manuel Alegre Núñez, sobre dibujo de José Gómez de Navia, ambos del primer cuarto del siglo XIX. Del monumento de la capilla del Real Alcázar de Madrid, del que sólo se conserva el dibujo de la urna, se lleva a cabo hacia 1667, y en él intervienen Sebastián de Herrera, Pedro de la Torre y el platero Juan Bautista Rizi. Treinta años más tarde, hacia 1698, se levanta otro nuevo debido al mal estado del anterior, al cual tal vez pertenezca el lienzo de la Santa Faz de Luca Giordano del Museo del Prado. Tampoco José de Churriguera se ha podido resistir a los encantos de este tipo de construcciones temporales, y en 1699 llega a un acuerdo con el capellán y la priora del convento de la Encarnación de Madrid para materializar el deseo de la comunidad de tener un monumento digno para las funciones de Semana Santa, contactando para ello con uno de los grandes maestros del Barroco español. El concierto para la fábrica del monumento del convento de Santa Isabel de Madrid se rubrica en 1667 entre los «maestros de carpintería» Francisco Collado y Gabriel de Rivera y las hermanas agustinas recoletas, siguiendo las directrices de Sebastián de Benavente, uno de los más importantes arquitectos de retablos del núcleo madrileño, que antes se había responsabilizado del retablo mayor y colaterales. Véanse Barrio Moya, J. L. y Martín, F.: «Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio», *Reales Sitios*, 70, 1981, pp. 11-16; Andrada González-Parrado, R.: «Proyecto de reconstrucción del monumento de Semana Santa diseñado por Juan de Herrera», en *IV centenario del monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La liturgia*, Madrid, 1985, pp. 73-80; Aterido Fernández, Á.: «Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del monasterio de la Encarnación», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, pp. 19-32; Puerta Rosell, M^a F.: «Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 43, 2003, pp. 553-566; Hermoso Cuesta, M.: «Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 150-152.

de Toledo⁸ y Segovia⁹, Cataluña¹⁰, Galicia¹¹, País Vasco¹², Navarra¹³, Aragón¹⁴ y Andalucía¹⁵,

-
8. Aunque no faltan testimonios textuales de la existencia de un monumento en la segunda mitad del siglo XVI, el último que ha tenido la catedral de Toledo, aunque ya no se utiliza, se estrena en la Semana Santa de 1807, cuya traza se encomienda al maestro de la catedral Ignacio de Haan. No obstante, el verdadero tesoro del monumento es la fastuosa arca, labrada presumiblemente por los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina hacia 1513, y diseñada, en teoría, por el pintor Juan de Borgoña. Véase López-Yarto Elizalde, A.: «El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral de Toledo», en Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, 379-400.
 9. El monumento de la catedral de Segovia consiste en un telón escenográfico y es una propuesta tardía del pintor Daniel Zuloaga, que lo proyecta en torno a 1898 y lo lleva a cabo a partir de 1907, cuyos aditamentos de talla salen del taller del donostiarra Fernando Ara, haciéndose cargo de los trabajos de policromía el segoviano Emeterio Casanova. Véase Quesada Martín, M^a. J.: «El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia», *Estudios Segovianos*, 101, 2001, pp. 303-320.
 10. En 1735 el cabildo catedralicio barcelonés encomienda la fábrica del monumento catedralicio mediante contrato al escultor Josep Sunyer i Raurell, con quien trabaja su hijo Josep Sunyer i Fontanelles. Las esculturas del programa iconográfico, salidas de la gubia del adjudicatario, han sido descubiertas recientemente. De la policromía se encarga a Agustí Viladomat y Pere Rigalt a partir de 1737. La traza, conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, se atribuye a Antoni Viladomat. En la ciudad episcopal de Vic hay indicios de otros dos monumentos de buena calidad: el del convento de Santa Teresa, diseñado en 1751 y ejecutado por Carles Morató i Brugueroles, y el de la catedral, posterior a 1803, obra de Pere Quadres i Camps y Lluçia Romeu i Quingles. Fuera del ámbito urbano, los monumentos de «perspectiva» más relevantes se hallan en las iglesias de la Assumpció de Bossòst y Santa Maria de Segueró. Véanse Bosch i Ballbona, J. y Dorico, C.: «El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art*, 17-18, 1992, pp. 253-260; y Mercader Saavedra, S.: «Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)», en *Imagen y Apariencia. Congreso Internacional*, Murcia, 2009; Brunet, S.: «Le corps ou le sang. Monuments de la Semaine Sainte, dévotion eucharistique et Réforme catholique dans les Pyrénées centrales sous l'Ancien Régime», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 19-31; Parés, F.: «Els monuments de Setmana Santa a Catalunya: el convent de Santa Teresa i la catedral de Vic», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 159-168; Paret, J.: «Conservació-restauració del Monument de Setmana Santa de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró (Garrotxa)», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 193-196; y Solà Colomer, X.: «Els monuments de Setmana Santa en les visites pastorals a l'època moderna als bisbats de Girona i Vic», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 217-221.
 11. La erección del monumento del cenobio benedictino compostelano de San Martín Pinario se inicia en 1772 bajo la dirección de su maestro de obras, fray Plácido Caamiña. La ejecución de los trabajos de arquitectura se adjudican a un tal San Martín, afincado en la vecina villa de Noia, de los pictóricos a Manuel Landeira Bolaño y los escultóricos a José Ferreiro. Tras su retirada en 1802, debido a un devastador informe de su estado de conservación, únicamente se conserva su dotación figurativa, y no toda, formada por veintinueve imágenes repartidas por la sacristía monástica. El ejemplar de la concatedral de Ferrol se realiza entre 1784 y 1785, en pleno furor neoclásico, y se debe al maestro compostelano Carlos de Porto y Mondragón, en el apartado escultórico y estructural, y a Miguel Godoy y Juan Calvelo por lo que mira a la policromía. Los estipendios de dichos artistas corren por cuenta de la corporación municipal, como patrona del templo. Las piezas conservadas tras el abandono al que fue sometido tras la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II se encuentran almacenadas en distintos recintos de la iglesia. La iglesia parroquial auriense de Santa María de Beade, bajo jurisdicción de la Orden de Malta, ajusta en la década inicial del ochocientos su propio monumento, en el que participan el escultor Carlos Lemur y el pintor Tomás López. Véanse González Suárez, F.: «Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade», *Porta da Aira*, 1, 1988, 121-129; Monterroso Montero, J. M.: «Apuntes sobre el monumento de Jueves Santo de San Martiño Pinario», en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 409-427; y González Suárez, F.: «Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade», *Porta da Aira*, 2, 1989, 233-235; y González Rodríguez, F. J.: «El monumento de Jueves Santo de la concatedral ferrolana», *Estudios Mindonienses*, 13, 1997, pp. 525-54.

12. Del patrimonio de la iglesia de San Cristóbal de Heredia forma parte un monumento realizado por el pintor José López de Torre en 1825, que hasta hace pocos años se montaba en la primera capilla del evangelio, compuesto de «catorce telas apoyadas en sus respectivos bastidores de madera», que fingen «un retablo neoclásico» (Bartolomé García, F. R.: «Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la iglesia de Heredia», *Akobe*, 4, 2003, pp. 64-68). En el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao se conserva casi completo un monumento eucarístico de indudable calidad, perteneciente a la parroquial de Santa María de Bermeo y elaborado, previsiblemente, en el primer tercio del ochocientos (Zorrozuza Santisteban, J.: «El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)», *Ondare*, 21, 2002, pp. 257-272).
13. Echeverría constata la existencia, a través de documentos textuales y gráficos, de monumentos en algunas villas de la ribera estellesa, como Lodosa, en cuya iglesia se levanta uno nuevo a partir de 1770 debido a que el antiguo presenta «la madera de los bastidores carcomida», trazado por Juan Manuel Martínez y pintado por José Bejés. En 1763 se concede licencia para renovar el monumento de la parroquial de Los Arcos, ideado y ejecutado por Francisco Xavier de Coll y pintado por Antonio de Osorio. El de Miranda de Arga fue proyectado por Francisco Chaudano y ejecutado por Pedro Antonio de Rada, ambos pintores, en 1768. Menciona también un informe de un eclesiástico sobre el monumento de Lerín, pero haciendo alusión únicamente a una serie de maestros y trazas, sin concretar nada al respecto de la forma e iconografía del mismo. Véase Echeverría Goñi, P. L.: «Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa, *Príncipe de Viana*, 190, 1990, pp. 517-532.
14. El monumento de la Seo de Zaragoza, sin duda el más espectacular de entre los de tipo escenográfico, se localizaba en origen se localizaba en la capilla de San Marcos, un espacio que alberga un amplio programa iconográfico dedicado a la Pasión de Cristo localizado en la portada, cúpula, paredes laterales, el propio monumento y el telón de fondo del recinto, que simula un retablo y que se retira por medio de un sistema de tramoya durante la Semana Santa para dejar paso al arca. El monumento en sí se construye en madera, pero el concepto espacial convergente lo aleja del modelo arquitectónico vertical y lo acerca al de los monumentos pictóricos. El cabildo de la catedral de Huesca realiza el encargo de su monumento al pintor italiano Tomás Peliguet en 1561, al que pertenecen, muy probablemente, seis pinturas de profetas sobre tabla conservadas en el museo catedralicio y diocesano. El segundo monumento del que han llegado noticias fue levantado en 1608 por José Garro y reformado en el siglo XVIII. En el medio rural se poseen referencias escritas y proyectos del quinientos de los monumentos de las iglesias zaragozanas de La Puebla de Alfindén (1585), Monzalbarba (1586), San Miguel de los Navarros (1591) y Altabás (1596). Del siglo XVIII se conocen los casos de las parroquiales zaragozanas de Ibdes, Ateca, Fuentes de Ebro y Carenas, la colegiata oscense de Bolea y el monasterio bernardo de Rueda, enclavado en el municipio de Escatrón, que ha sido llevado a la parroquial turolense de Samper de Calanda. Son todos de la segunda mitad del setecientos, pudiendo extenderse la cronología del de Carenas hasta comienzos del diecinueve. El de Rueda se construye después de 1815, momentos antes de la Desamortización. Véanse Esteban Lorente, J. F.: «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza», *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, II, I, 1976, pp. 97-103; Morte García, C.: «monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)», *Artígrama*, 3, 1986, 195-214; Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 95-137; e Ibáñez Fernández, J.: «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 45-132.
15. La traza del monumento catedralicio cordobés, encasillado dentro del manierismo clasicista, pertenece a Hernán Ruiz III, maestro de obras catedralicio, y la ejecución a Lope de Líaño. Se inicia en 1577, año en el que también se contratan los trabajos de policromía con Juan Ramírez. El montaje inicial ante el presbiterio de la primitiva capilla mayor, después denominada de Nuestra Señora de Villaviciosa, quedando en desuso y sus piezas almacenadas tras la reforma litúrgica del novecientos. Últimamente se ha dividido en dos mitades, que se reaprovechan en la parroquial de Peñarroya-Pueblo Nuevo y la iglesia del hospital de Jesús Nazareno de Pozoblanco, ambas en la provincia de Córdoba. La basílica gaditana cuenta en el siglo XVII con dos monumentos en el plazo de cuarenta años: uno de 1645, del que se hizo cargo el maestro Alejandro Saavedra, y, en sustitución de aquél, otro de 1687, contratado a Juan González de Herrera, en el que interviene Luisa Roldán. En 1780 se acomete la construcción del tercero del que hay constancia, diseñado por Torcuato Cayón, utilizado hasta mediados del novecientos y luego desmontado y olvidado, como de costumbre, en dependencias catedralicias. Para él pinta José Sala escenas de la vida de Cristo, y las imágenes escultóricas corren a cargo de Domingo Giscardí, Pedro Laboria, Vicente Ruiseco y, sobre todo, Juan García de Santiago, que elabora una maqueta de la obra guardada en el museo de la catedral. En la iglesia sevillana de Santa María de Écija se sustituye un monumento escenográfico, ejecutado en 1656 por el pintor Gerónimo Aguilar, por otro arquitectónico en forma de baldaquino, comenzado en 1727. Trabajan en él, inicialmente, el

con especial atención al de la catedral de Sevilla, sin duda el más monumental de los de tipología arquitectónica¹⁶. Pero también fuera de España, en Francia¹⁷ e Italia¹⁸, tuvieron cierto desarrollo los telones de arquitecturas simuladas en los oficios de Semana Santa.

La presente comunicación, que tiene por objeto el análisis del monumento de la catedral de Tui, abre un nuevo capítulo en la investigación de este género de empresas artísticas. En 1726 el cabildo estrena un nuevo monumento para las funciones pascuales, de modesto alcance a tenor del precio abonado¹⁹. Pasado medio siglo, el 7 de marzo de 1775, se asigna

«maestro carpintero» Alonso Tejero y el «tallista» Juan José González Cañero, que presenta un dibujo para el mismo, sin saber si resulta elegido, pues se solicita otro a Sevilla. En el novecientos fue reutilizado como retablo en la capilla sacramental de la mencionada parroquial. Véanse Fernández Martín, M^a M.: «El antiguo monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Santa María de Écija», *Revista de Humanidades*, 5-6, 1995, pp. 53-59; Moreno Cuadro, F.: *Arte efímero andaluz*, Córdoba, 1997, pp. 63-64; Llamas Márquez, M^a A.: «Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso: el monumento de Jueves Santo de la catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XI, 21, 2002, pp. 31-48; y Llamas Márquez, M^a A.: «El monumento eucarístico de Jueves Santo de la catedral de Córdoba: arte y liturgia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII, 26, 2004, pp. 309-332.

16. La poderosa catedral andaluza cuenta ya en 1559 con un monumento de carácter arquitectónico, obra de su maestro de obras, Hernán Ruiz II. En 1584 se decide su venta y sustitución por otro de mayor monumentalidad, del que se conserva un dibujo fechado en 1594, atribuido por Lleó a Asensio de Maeda, al que más adelante se le añade un cuerpo más, teóricamente en 1624. A finales del seiscientos se lleva a cabo, bajo la dirección del pintor Miguel Parrilla, una renovación casi total del mismo, incluidas nuevas imágenes encomendadas al escultor Francisco Gijón, reforma que pudo apreciarse en el montaje de la Semana Santa de 1689. Alfredo Morales da a conocer en 1993 tres dibujos de 1695 de Lucas Valdés, uno de ellos general que muestra el aspecto del monumento sevillano tras la última remoción nombrada, que a su vez pudo servir de base al grabado de 1737 de Pedro Baltasar Bouttats. Véanse Lleó Cañal, V.: «El monumento de la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI», *Archivo Hispalense*, LIX, 180, 1976, pp. 97-111; García Hernández, J. A.: «Las imágenes escultóricas del monumento de la catedral de Sevilla en la renovación de 1689-1689», *Atrio*, 1, 1989, pp. 43-60; García Hernández, J. A.: «El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692», *Atrio*, 2, 1990, pp. 71-80; Morales Martínez, A. J.: «Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés», *Laboratorio de Arte*, 6, 1993, pp. 157-167; y Campa Carmoña, R. de la: «El monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla», en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Segovia, 2008, pp. 484-496.
17. Masségu publica en 2009 un exhaustivo inventario de treinta y siete *communes* (demarcaciones parroquiales) del Rosellón que conservan en sus iglesias telas y objetos que forman parte de monumentos de Semana Santa, entre los cuales sobresalen los de las parroquiales de Sainte-Colombe (Finistret), Saint-Etienne (Estoher), Saint-Jacques (Nahuja), Sainte-Marie de Prats-Balaguer (Fontpédrouse) y Sainte-Marie (Espira-de-Conflent). También en Córcega se han empleado esta clase de obras de existencia fugaz, concretamente en la parroquial de Castagniccia. Véanse Masségu, S.: «Les monuments de Jeudi saint en Roussillon: inventaire et évaluation sanitaire», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 141-157; Nigaglioni, M. E.: «Le sepolcro de l'église paroissiale de San Damiano (Castagniccia, Corse, France)», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 177-180; y Giocanti, H.: «La restauration des monuments d'Espira-de-Conflent et de Finestret (Pyrénées-Orientales, France)», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 181-192.
18. Los ejemplos estudiados pertenecen a la región de la Liguria, concretamente a las localidades de Sanremo, San Lorenzo al Mare, Cosio d'Arroscia e Imperia, todas de la provincia de Imperia, y Villanova d'Albenga, de la provincia de Savona. Véanse Sista, A.: «I cartelami di Sanremo e dintorni», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 169-172; y Boggero, F. y Righetti, V.: «Cartelami di Liguria», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 173-176.
19. En las cuentas de Fábrica del año 1725 se consigna una salida de capital de 2.271 reales, que se abonaron por «el monumento nuevo que se ha echo para esta Santa Yglesia». Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, libro 10.382, fol. 154r.

a Juan Luis Pereira²⁰ la fabricación de otro de nueva planta en madera de castaño, «para mayor culto de la Divina Magostad, por ser de poca decencia el que avía», a cambio de 10.000 reales y sobre la base de una traza ajena proporcionada por los capitulares²¹. Pese a la declaración de intenciones recogida en el contrato, la cuantía allí consignada acaba multiplicándose, y el plazo de entrega se alarga hasta 1777²². En contra del carácter temporal de esta clase de muebles, el ejemplar tudense ha sido concebido para permanecer²³, pero lo que resulta sorprendente, y poco común, es que todavía perdura intacto en su ubicación primitiva, y aún hoy se siguen celebrando allí los oficios de Semana Santa, aunque sin el lustre de otrora debido a la simplificación litúrgica del Concilio Vaticano II, que tantos estragos ha provocado en estos muebles, siendo el de Tui el único de los monumentos catedralicios españoles, y por descontado gallegos, que permanece inalterado y a pleno rendimiento. La ubicación elegida no es para nada gratuita, pues se dispone en el único recinto capaz por aquel entonces de albergar con dignidad un artefacto de tales dimensiones, anclado al res-

-
20. El monumento de Tui es su primera obra conocida hasta la fecha, siendo llamado ese mismo año (1775) por el párroco de San Adrián de Meder (Salvaterra de Miño) para que perite el retablo mayor en el marco del pleito que sostiene sobre dicha obra. En 1777 se hace cargo, junto con el escultor de Redondela José de Santos, del retablo mayor y los dos colaterales de la parroquial de San Martiño de Moaña por el precio de 9.600 reales. Según Couselo, cuando ajusta estas obras aparece avecindado en la feligresía de San Pedro de Domaio (Moaña, Pontevedra). En 1788 se confía de nuevo en él para sustituir el viejo retablo mayor barroco de la catedral de Tui por otro acorde con la nueva estética, que concluye en 1794. En 1795 se encarga de un retablo encargado por la cofradía del Buen Jesús de la colegiata de la villa de Cangas, por el que cobra, al menos, 7.000 reales. Véanse Couselo Bouzas, J.: *Galería artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1933, pp. 514 y 613-614; Iglesias Almeida, E.: *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, 1989, pp. 89-90; y Rosende Valdés, A.: «Los retablos mayores de la catedral de Tui», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989, pp. 76-85.
 21. Archivo de la Catedral de Tui (ACT), Protocolos notariales, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fol. 8r.
 22. Entre las condiciones impuestas a Pereira se indica que «a esta obra a de dar principio inmediatamente, con suficiente gente para que pueda servir en la Semana Santa de este año lo que obrare, sin alzarle la mano hasta su final y perfecta conclusión» (ACT, Protocolos notariales, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fol. 8r). A los 10.000 reales inicialmente presupuestados se añaden, en las cuentas de 1774-1775, 110 reales de «82 mecheros de oja de lata», y otros 192 reales de los «tornillos y porquetas de fierro que se mandaron hazer de herrero» (AHN, Clero, libro 10.382, fol. 479r-v). En los apuntes de contabilidad de la Fábrica de 1775-1776 figuran 13.144 reales «para la obra y fábrica del monumento» (AHN, Clero, libro 10.302, fol. 13v). Entre agosto de 1776 y julio de 1777 se gastan 7.864 reales relativos, entre otras obras, al monumento, más 130 reales de «candeleros, tranquilas, puntones y colchetes» para fijarlo en su posición, y una partida final de 1.927 reales que se entregaron al maestro «para su conclusión» (AHN, Clero, libro 10.302, fol. 25v). De estas citas se inferen tres cuestiones: primero, que la cuantía satisfecha por el monumento se acerca al triple de lo acordado; segundo, que lo que estuviese fabricado en la Semana Santa del mismo año de la firma del contrato, aunque estuviese incompleto, tendría que servir ya para las funciones; y tercero, que la inauguración definitiva se retrasa hasta el Jueves Santo de 1777. En las celebraciones pascuales de 1778 ya es el cabildo el responsable de armar y desarmar la parte del monumento que no queda fija, a saber la escalinata y sus componentes, las gradas de acceso a la misma y las vallas de la cerca envolvente, retribuyendo por ello algo más de 308 reales «al escultor y más oficiales que armaron y desarmaron el monumento, incluso cien reales, importe del bordón que vino de Santiago para el guarda de las ballas» (AHN, Clero, libro 10.392, fol. 38v).
 23. En 1774, un año antes de su contratación, se pagaban 97 reales de estipendio por «armar y desarmar el monumento», incluido «lo que se pagó a los capellanes y acólitos que velaron al Santísimo». AHN, Clero, libro 10.382, fol. 479r. Aunque es mayor la cuantía que el cabildo habrá de abonar por el montaje y retirada periódica de la escalinata y accesorios de la nueva obra, al menos se ahorra las costosas reparaciones del monumento antiguo y la incomodidad de armar y desarmar la estructura completa.

paldo del brazo izquierdo del transepto, pero además se sitúa, a buen seguro de forma premeditada, frente a la puerta y el rosetón de la fachada norte, en busca del efectismo lumínico y de un marco digno, como si fuese un arco de triunfo, para procesiones y otras posibles celebraciones. Una vez decidida su permanencia, se proyecta con la mayor grandeza posible, como el de la catedral de Sevilla, con el que comparte esa misma idea de obra imperecedera y turriforme²⁴ (Fig. 1). En este sentido se asemeja en su mazonería, y también en lo simbólico, a los catafalcos, las custodias procesionales y los tabernáculos de los retablos, pues no sólo son receptáculos eucarísticos sino que en la cima suele aparecer en los tres la figura de la Fe.

La relación del monumento de proyección vertical con los túmulos funerarios no se limita a la morfología, por supuesto evidente, extendiéndose también a sus dimensiones²⁵, naturaleza temporal, iluminación artificial, cierres abalaustrados y el predominio y sobriedad de la arquitectura, que en Tui se traduce en ausencia de ornato y policromía, limitada a la tonalidad oscura dada por el barniz a la madera, vinculada al carácter mortuorio de ambas estructuras, pues uno se arma para solemnizar el fallecimiento de algún miembro de la Casa Real y el otro durante la semana en la que se festeja la Pasión y Muerte de Cristo. A la apoteosis y glorificación del difunto y de sus virtudes temporales, idea que se promueve en el contexto de los festejos luctuosos del monarca, tan fugaz como la propia existencia del mandatario, se contraponen el triunfo de las virtudes teologales presentes en monumentos como el tudense, en especial la Fe, las cuales todo cristiano debe cultivar para alcanzar la inmortalidad del alma. La analogía del monumento con la muerte queda patente una vez más en su concepción como *sepulchrum*, pues se debe considerar más como mausoleo que como marco conmemorativo de la institución eucarística²⁶. No hay que descartar que tanto el maestro como el cabildo estuviesen pendientes de las armazones provisionales utilizadas en las exequias cortesanas celebradas en la España del quinientos al setecientos, patentes a tra-

24. De este ejemplar, como ya queda dicho, se conoce un grabado de 1737 de Pedro Bouittats, que bien pudo ser solicitado, o adquirido, para que pudiese servir de referente.

25. Bonet, en su estudio sobre la arquitectura efímera, parece evocar el monumento de Tui al referirse a los catafalcos, «cuyos cuerpos ascendentes y decrecientes, de esbeltas formas agudas, que con su altura llegan hasta tocar las bóvedas, como si fueran a romperlas, evocaban la escala hacia lo trascendente, el ascenso del alma a la gloria eterna». Cit. Bonet Correa, A.: «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba-Arte*, XIII, 1993, p. 38.

26. La dualidad monumento y sepulcro queda patente en los escritos del Barroco, y así Orozco en su *Tesoro* lo define como «túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Iueces, y Viernes Santo, donde puesta una arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro en que estuuu aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Iesu Christo. Pero en rigor Monumentum est, quid nos monet, tu tituli, sepulcra, statue fama, porticus, theatra, carmina, historiae, documenta, praeceptiones, sapientum monita, libri, & caetera eiusmodi» (Covarrubias y Orozco, S. de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, 1611, p. 555). Gállego, por su parte, señala que «la palabra monumento, como los accesorios urna y pirámide, obelisco y pira, suele tener un sentido funerario», recalando que el «significado fúnebre de la palabra monumento corresponde también a su empleo litúrgico, como lugar donde se deposita la hostia tras la misa de Jueves hasta la del Viernes. Y aunque el tono triunfal de los detalles de esta ceremonia de la institución de la Eucaristía deje en segundo término su carácter funerario de sepulcro de Cristo, cuya muerte no se conmemora hasta el Viernes Santo, el pueblo español no se engaña al llamar monumento o sepulcro a ese auténtico capelardente» (Gállego, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, pp. 141-142).

vés de aquellas que han pasado a la imprenta, del mismo modo que pudieron estar atentos a los monumentos por medio de la contemplación, de informes sobre los mismos solicitados por el cabildo o de grabados. Tampoco habría que desear que se haya utilizado el monumento como catafalco a partir de su terminación²⁷, por comodidad y ahorro económico, y por ser un marco idóneo para las honras fúnebres de la monarquía, si bien faltan fuentes que confirmen este extremo.

La única pieza removible que posee la obra es la escalinata elevada de doble tiro, la grade-ría axial por la que se accede a ella y el vallado de madera que forma el atrio. Esta rampa es similar a las que se construyen con material pétreo en la Galicia de la Edad Moderna, como la de la Fachada del Obradoiro de la basílica compostelana y la que sube a la iglesia monás-tica de Samos, y que a su vez derivan de la renacentista Escalera Dorada de la catedral de Burgos. Es muy factible que la escalera santiaguesa haya ejercido de referente, por represen-tatividad, originalidad y cercanía, pues no sólo comparten la misma noción arquitectónica, aquí simplificada, sino también el gusto por colocar bultos escultóricos sobre pedestales²⁸. Presenta un parapeto frontal y dos tramos curvos en el interior que desembocan en un rellano. dotados de un pasamanos abalaustrado, completando el conjunto seis candeleros de dos clases elevados sobre pedestales²⁹ (Fig. 2). El monumento, debido a su prevalencia neoclásica, apenas alberga elementos decorativos, y buena parte de los que tiene, de estética rococó, se concentran en esta parte del mueble.

Cuando se retira la escalera quedan a la vista las cuatro alturas de que consta el monu-mento, rodeados de balaustradas. El conjunto descansa sobre una base hueca pero poderosa, que a su vez funciona de distribuidor de la puerta norte de la catedral, provisto de una puerta lateral y dos portalones frontales. El segundo nivel, que da amparo al arca eucarísti-ca, cuenta con una tarima escalonada sobre la que se dispone el altar que focaliza los actos litúrgicos tras la *Missa in Coena Domini*³⁰. Se trata de un espacio cuadrangular abovedado a

27. La muerte regia que sucede a la inauguración del monumento, hecho que se produce a buen seguro en 1777, es la de Carlos III en 1788, cuyas honras se pudieron haber celebrado en esta arquitectura portentosa. De esta inter-conexión existe un ejemplo, si bien poco ilustrativo, en los honores organizados en 1714 por el Consistorio y la Catedral tras la expiración de María Luisa Gabriela de Saboya, esposa de Felipe V. Sobre caballetes, y como base para el túmulo, ubicado por costumbre entre la capilla mayor y el coro, debajo del crucero, se colocaron «las tarimas, que servían de plano en la fiesta del Jueves Santo». Barriocanal López, Y.: *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, 1997, p. 221.

28. Esta excepcional escalinata se inicia en la primera década del seiscientos con trazas del arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda. Véase Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 122-124.

29. El tipo de luminarias que presenta la escalinata, con un cañón central y cuatro apéndices, son habituales en los catafalcos del último cuarto del setecientos, como el levantado en la Capilla Real de Granada para las honras fúnebres de Carlos III. Véase Soto Caba, V.: *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992, pp. 220-221.

30. Dicen Calvo y Lozano que el arca «constituye siempre el núcleo del monumento» y «ocupa un lugar principal axial y de punto de fuga en su estructura». Afirman también que por no ser un objeto destinado a la exposición «nunca la encontraremos en el centro de la planta..., sino en el fondo o zona interior de la misma..., sobre un altar o en el interior de un nicho, marcando el lugar donde convergen las líneas perspectivas». Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Op. cit.*, 2004, p. 104.

modo de baldaquino, sustentado por dos columnas a cada lado levantadas sobre plintos, de orden compuesto y fuste liso en línea con el ideario ilustrado de sobriedad ornamental que comienza a imperar en las artes. Cuenta con un tercer soporte lateral que carga con las balconadas y los templetes del cuerpo superior. Este espacio sacro presenta en las esquinas de su baranda dos nuevos hacheros idénticos a los del rellano de la escalera.

El tercer cuerpo alberga en el medio un pabellón poligonal compuesto por un estrado de varias alturas, cuatro columnas sesgadas, una quinta en el interior que sirve de refuerzo al ático y dos más en la delantera sin función tectónica, cuyo único cometido es el de servir de sostén, en la base y en la cima, a los bultos de Isaac, Abel, la Caridad y la Esperanza. En el cielo raso se perfila una aspa que, muy probablemente, simula un rompimiento de Gloria sobre la cabeza del Ecce Homo³¹. A ambos lados de esta construcción central se ubican dos templetes circulares formados por tres columnas y una media naranja de estructura engañosa, inapreciable a la vista, pues debido a la necesidad de aligerar peso presenta dos capas: primero un cupulín y, cubriéndolo, un cascarón ahuecado. Estas pequeñas edificaciones cilíndricas son una recreación de las que diseñó Domingo de Andrade para el segundo cuerpo de la Torre del Reloj de la catedral de Santiago. Sobre el cuarto de esfera se ubican apéndices de perfil sinuoso decorados con rocalla y dos pináculos ideados como soporte para las representaciones del Sol y la Luna.

El último estrato o ático es, por lógica estructural, el más etéreo de todos. Aloja un esqueleto de dos alturas articulado por pedestales, columnas y arbotantes que sirve de asiento a una repisa cuadrangular y una esfera, sobre la que se alza la Fe. Dicha bola, que tampoco es maciza, posee dos envolturas: una interior cerrada y otra exterior abierta y más gruesa. Encima de dos de estos soportes se localizan dos esbeltos candeleros que en la punta simulan el fuego de una tea. Este anhelo de liviandad, imperceptible desde una posición frontal, es común a los dos cuerpos superiores del monumento, cuyos elementos se vacían para aligerar el peso del conjunto, ligereza de la que se salva, por su trascendencia iconográfica, el bulto del Ecce Homo.

La catedral cuenta con una custodia procesional de 1602, labrada por los plateros valli-soletanos Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos y financiada por el

31. Esta misma estructura poligonal, con la columna en el medio y el techo gallonado es la que presenta en uno de sus cuerpos el monumento de la catedral sevillana, difundido a través del grabado que se ha hecho sobre el mismo, pero también se halla presente en algunos catafalcos reales del periodo barroco, como el de Felipe IV del convento de la Encarnación de Madrid, ideado por Sebastián de Herrera en 1666, el de Mariana de Austria de la Seo de Zaragoza, de 1696, y el de Bárbara de Portugal en Lima, de 1759, por citar sólo algunos ejemplos de los que se podrían aportar. Véanse Bonet Correa, A.: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte*, xxxiv, 136, 1961, pp. 285-296; Allo Manero, M^a A.: «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I, 1989, pp. 121-138; y Allo Manero, M^a A. y Esteban Lorente, J. F.: «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 39-94.

obispo fray Francisco de Tolosa³². Además de para la procesión de Corpus Christi se emplea sin lugar a dudas, dada su polivalencia, como arca eucarística, siendo esta una opción que barajaron ciertas sedes catedralicias españolas³³ (Fig. 3). Al no ser un arca al uso, la sagrada hostia queda expuesta en el viril de la custodia, de ahí que se haya optado por un recurso escénico para apartarla de la vista durante la reserva del Jueves al Viernes Santo, consistente en dos telones fijos y un amplio cortinaje corredero, tramoya teatral que aísla el monumento por sus tres lados y de la que únicamente se conservan los soportes anclados en columnas y arcos. Este propósito dramático se completa con la cortina que, por detrás, oculta y descubre convenientemente el rosetón para, en un momento dado, envolver a la efígie de la Fe en un aura trascendente. No acaban aquí, pues para la búsqueda de artificiosidad nada mejor que la iluminación de las velas, primordial para convertir el monumento en una capilla ardiente. A los grandes candeleros, posicionados en lugares estratégicos, se unen las palmariorias repartidas por la barandilla de la escalera, el trasdós del baldaquino y la cima de los templetes. Pero aún hay más, puesto que el intradós de la bóveda del primer cuerpo, los dos estratos de la cubierta de los templetes y la esfera del ático aparecen perforados con estrellas, que unidas a las luces artificiales propiciaría un ambiente celestial sugerente.

El plan iconográfico, como cabría esperar, hace guiños al asunto eucarístico y a la temática pasional (Fig. 2). En el pretil de la escalinata se tallan los *Arma Christi*: en el evangelio, agolpados en un pequeño espacio y acompañados de lo que podría ser una rama de coral, se sitúan el gallo de la Negación, la columna y el flagelo y los instrumentos de la Crucifixión y el Descendimiento: escalera, clavos, martillo, corona de espinas, lanza, esponja y tenazas (Fig. 3); y en la epístola, la jofaina y el aguamanil alusivos a la ignominia de Pilatos, mezclados con conchas, estrellas de mar y, de nuevo, ramas de coral, símbolos que no son casuales y que aluden a los momentos de la vida de Cristo que se reviven en Semana Santa, y en definitiva a la Redención³⁴. Montados sobre los dos primeros plintos de la escalera se

32. Este ejemplar de orfebrería religiosa ha sido investigado por González Paz, J. y González García, M. Á.: «La custodia de la catedral de Tuy», *Abrente*, 6, 1974, pp. 63-67; y Rosende Valdés, A.: «Orfebrería tudense: la munificencia del obispo Tolosa», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXII, 96-97, 1981, pp. 265-283.

33. Existe algún ejemplo de utilización de la custodia de asiento como arca, lo que hace que la solución tudense, si bien de corto recorrido en el ámbito catedralicio español, no sea una excepción. Se trata, una vez más, del monumento de la catedral de Sevilla, según se desprende del grabado dieciochesco que muestra su mazonería y programa figurativo.

34. Este simbolismo está patente en conocidas realizaciones de la historia del arte, como en *La Vergine con il Bambino e santi*, obra maestra de Piero della Francesca, de hacia 1473, conservada en la milanesa Pinacoteca de Brera. En ella el Niño Jesús, que duerme plácidamente en el regazo de María, se representa con un collar de cuentas de coral en el cuello y una pequeña rama de ese mismo elemento sobre el pecho, en el lugar en el que Longinos asestará su lanza. Véanse, acerca de la iconografía de los instrumentos de la Pasión, Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, 1996, pp. 529-530; Sebastián López, S.: «Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V simposio hispano-portugués de historia del arte*, Valladolid, 1990, pp. 265-272; y, en relación exclusivamente con los monumentos, Duhem, S.: «Architectures triomphales et mise en scène des *arma christi*. La juxtaposition des symboles de la Passion du Christ et de l'arc de triomphe antique dans le décor des monuments», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 203-216.

colocan los bustos escultóricos de Abraham, a la izquierda, y Melquisedec, a la derecha, dos personajes que juntos protagonizan una historia del Antiguo Testamento que ha sido interpretada como anuncio eucarístico. El patriarca, que había acudido a liberar a Lot de su cautiverio, regresa de la refriega con un suntuoso botín. Entrega el diezmo del mismo al rey y sacerdote de Salem, Melquisedec, que obsequia a los expedicionarios con hogazas de pan y vino³⁵. En este gesto se ha querido ver una prefiguración de la Santa Cena y, por extensión, el establecimiento de la eucaristía, recordada durante el Jueves Santo. Aquí se efigia a Abraham como un anciano venerable, ataviado con turbante, túnica atada y manto, llevándose su mano derecha al pecho y alzando la izquierda. Por el contrario, Melquisedec, que viste de pontifical, con mitra, capa pluvial, paño de hombros y tres prendas superpuestas, extiende ambos brazos y con la mano diestra sostiene dos piezas de pan³⁶ (Fig. 3).

En la base del tercer cuerpo se disponen dos figuras juveniles exentas, Abel e Isaac, que en su condición de víctimas profetizan la Pasión y Muerte del Mesías. El relato sagrado de Abel, pastor, y Caín, labrador, ofrece una doble lectura desde el punto de vista eucarístico. El segundo quema en el altar el fruto de la cosecha, y el primero hace lo propio con el mejor cordero de su rebaño, por lo que Dios se decanta por el hermano pequeño en detrimento del primogénito, elección reveladora de la futura inmolación del *Agnus Dei*³⁷. Pero por si fuera poco, a la ofrenda del borrego, equiparable a la de Melquisedec, suma Abel la suya propia en circunstancias trágicas a manos de su despechado deudo, fratricidio que presagia el trance por el que tendrá que pasar el Salvador³⁸. El vástago de Adán y Eva porta un zurrón y se arroja con una zalea que deja al desnudo buena parte de las extremidades y el tórax, y al

35. De regreso de la escaramuza, «Melchisedech rey de Salem sacó pan y vino, el qual era sacerdote del Dios Alto. Y bendíxolo, y dixo, bendito sea Abraham del Dios Alto, poseedor de los cielos y de la tierra. Y bendito sea el Dios Alto, que entregó tus enemigos en tu mano. Y él le dio los diezmos de todo». Gn 14, 18-20.

36. Réau, E.: *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. I, Barcelona, 1996, pp. 158-160.

37. Habiendo ya parido Eva a sus dos hijos, Caín y Abel, y repartidas las ocupaciones de uno y otro, «aconteció a cabo de días, que Caín truxo del fruto de la tierra presente a Iehová. Y Abel truxo también de los primogénitos de sus ovejas, y de su grosura, y miró Iehová a Abel y a su presente. Y a Caín y a su presente no miró. Y ensañose Caín en gran manera, y cayéronse sus fazes. Entonces Iehová dixo a Caín: ¿Por qué te has ensañado, y por qué se te han caydo tus fazes? Como, no serás ensalçado si bien hizieres, y si no hizieres bien, ¿no estarás echado por tu pecado a la puerta? Con todo esto, a ti será su deseo, y tu te enseñorearás del. Y habló Caín a su hermano Abel. Y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra Abel su hermano, y matolo. Y Iehová dixo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano?, y él respondió: No sé. ¿Soy yo guarda de mi hermano? Y él dixo: ¿Qué has hecho? La boz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Aora pues maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano de tu mano. Quando labrares la tierra, no te bolverá a dar su fuerça, vagabundo y estrangero serás en la tierra. Y dixo Caín a Iehová: grande es mi iniquidad de perdonar. He aquí me echas oy de la haz de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré vagabundo y estrangero en la tierra, y será, que qualquiera que me hallare, me matará. Y respondióle Iehová: cierto qualquiera que matare a Caín, siete vezes será castigado. Entonces Iehová puso señal en Caín, para que no lo hiriese qualquiera que lo hallase. Y salió Caín de delante de Iehová, y habitó en tierra de Nod al oriente de Heden». Gn 4, 2-16.

38. Gn 4, 1-16.

igual que Abraham se lleva una mano al pecho y extiende la otra³⁹ (Fig. 4). Como en el caso de Abel, el parricidio frustrado del que es objeto Isaac es premonitorio del padecimiento que le aguarda al Hijo de Dios⁴⁰. El retoño de Abraham cubre su anatomía con las mismas prendas que su padre y lleva al hombro la leña para la pira, en la cual será ofrecido en holocausto, del mismo modo que Cristo soporta a sus espaldas la cruz camino del Calvario antes de ser crucificado⁴¹ (Fig. 4).

La efigie del Ecce Homo se halla en una ubicación privilegiada, ocupando en exclusiva el pabellón del tercer nivel, como queriéndose asomar al balcón del palacio de Pilatos. Se trata de una figura central del ciclo de la Pasión, y por ello aparece de forma reiterada en los planes figurativos de los monumentos, y con esta prerrogativa es tratado en el de Tui, pues a su posición diferenciada se une el hecho de que conserva todo su volumen, al igual que Abraham y Melquisedec. El Redentor se presenta ante la muchedumbre insolente con los brazos abiertos y cubierto con el paño de pureza, sin clámide, cetro de caña, corona de espinas ni señales del tormento al que fue expuesto⁴². De pie en la atalaya del pretorio, tras la Flagelación⁴³ y la Coronación de Espinas, recibe la sentencia del pueblo judío, que lo condena a perecer en la cruz⁴⁴, de ahí que a falta del Calvario se han seleccionado dos motivos

39. Réau, E.: *Op. cit.*, t. I, vol. I, 1996, pp. 118-122.

40. Dios quiso poner a prueba la lealtad de Abraham diciéndole: «Toma ahora a tu hijo, tu único, que amas, Isaac, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré. Y Abraham madrugó por la mañana y enalbardó su asno, y tomó consigo dos moços suyos, y a Isaac su hijo, y cortó leña para el holocausto, y levantose, y fue al lugar que Dios le dixo. Al tercero día alzó Abraham sus ojos, y vio el lugar de Iexos. Entonces dixo Abraham a sus moços: «Esperaos aquí con el asno, y yo y el muchacho yremos hasta allí, y adoraremos, y bolveremos a vosotros». Y tomó Abraham la leña del holocausto, y púsola sobre Isaac su hijo, y él tomó en su mano el fuego, y el cuchillo, y fueron ambos juntos. Entonces Isaac habló a Abraham su padre, y dixo: «Padre mío», y él respondió: «Heme aquí mi hijo». Y él dixo: «He aquí el fuego y la leña, más dónde está el cordero para el holocausto». Y respondió Abraham: «Dios proveerá para sí cordero para el holocausto, hijo mío». Y van ambos juntos. Y como llegaron al lugar que Dios le avía dicho, edificó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y púsolo sobre el altar sobre la leña. Y estendió Abraham su mano, y tomó el cuchillo, para degollar a su hijo. Entonces el ángel de Iehová le dio voces de el cielo y dixo: «Abraham, Abraham», y él respondió: «Heme aquí». Y dixo: «No estieras tu mano sobre el moçacho, ni le hagas nada, que ahora cognozco que temes a Dios, que no me refusaste tu hijo, tu único». Gn 22, 1-12.

41. Réau, E.: *Op. cit.*, t. I, vol. I, 1996, pp. 165-168.

42. Este asunto neotestamentario ha sido abordado por Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 478-479; Llamazares Rodríguez, F.: «Un nuevo «Ecce Homo» de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española», *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, 89-95; y López-Guadalupe Muñoz, J. J.: «Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina», *Boletín de Arte*, 29, 2008, 85-111.

43. En medio del edículo se emplaza una columna que, al tiempo que sirve de sustento estructural, bien podría evocar la columna de la Flagelación.

44. Pese al deseo de Pilatos de liberarlo, opta por lavarse las manos en el asunto y someter a quien se proclama rey de los judíos al juicio del pueblo de Jerusalén: «Así salió Jesús fuera llevando la corona de espinas, y la ropa de grana. Y díceles Pilato: He aquí el hombre. Y como lo vieron los príncipes de los sacerdotes, y los servidores, dieron bozes diciendo: Crucificalo, crucificalo. Dízeles Pilato: Tomadlo vosotros, y crucificadlo, porque yo no hallo en él crimen. Respondiéronle los judíos: Nosotros tenemos ley, y según nuestra ley debe morir, porque se hizo hijo de Dios. Pues como Pilato oyó esta palabra, uvo más miedo. Y entró otra vez a la audiencia, y dixo a Jesús: ¿De dónde eres tú? Mas Jesús no le dio respuesta. Entonces dízele Pilato: ¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo potestad

de capital importancia en la iconografía de la Crucifixión: el Sol y la Luna ensombrecidos por las nubes, en alusión a las tinieblas que se ciernen sobre la humanidad en el instante en el que Cristo expira⁴⁵ (Fig. 2).

Rematan el mueble y el plan figurativo las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, las cuales es preciso poner en práctica antes de alcanzar el juicio particular si se quieren tener opciones de salvación. La Esperanza es la que más se ajusta a los cánones establecidos: mujer de edad juvenil, arropada con túnica atada y manto, que porta como atributo la consabida ancla⁴⁶ (Fig. 4). La Caridad, con idéntica lozanía y vestimenta, rompe en parte el esquema tradicional asignado, pues carece de la prole que por norma la acompaña, tal vez por la falta de espacio, y el corazón ardiente que, por regla general, sujeta con una mano aquí lo hace con ambas⁴⁷. La Fe comparte mocedad y atuendo con las otras dos personificaciones, sin apenas apartarse del patrón icónico acostumbrado: venda sobre los ojos, cáliz con hostia en una mano y cruz en la otra. Ésta posee estandarte, que como en el tema de Cristo resucitado implica triunfo, en este caso eucarístico, razón de ser del monumento en el que se

para crucificarte, y que tengo potestad para soltarte? Respondió Iesús: Ninguna potestad tendrías contra mí, si ésto no te fuese dado de arriba, por tanto el que a ti me ha entregado, mayor pecado ha. Desde entonces procurava Pilato de soltarlo, mas los judíos davan bozes, diciendo: Si a este sueltas, no eres amigo de César. Qualquiera que se haze rey, a César contradize. Entonces Pilato oyendo este dicho, llevó fuera a Iesús, y sentose en el tribunal, en el lugar que se dize Lithostrotos, y en hebrayco Gabbatha. Y era la víspera de la Pascua, y como a las seys horas, entonces dixo a los iudíos: He aquí vuestro rey. Mas ellos dieron bozes: Quita, quita, crucifícalo. Dízeles Pilato: ¿A vuestro rey tengo de crucificar? Respondieron los pontífices: No tenemos rey sino a César. Así que entonces se lo entregó para que fuese crucificado». Jn 19, 5-16.

45. San Lucas informa que estando ya Cristo en el umbral de la muerte, en torno a las seis, «fueron hechas tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de las nueve. Y el sol se oscureció y el velo del Templo se rompió por medio. Entonces Iesús, clamando a gran voz, dixo: Padre en tus manos encomiendo mi espíritu. Y aviendo dicho esto, espiró» (Lc 23, 44-46). Véase, desde el punto de vista iconográfico, Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, 1996, pp. 505-507.
46. Ripa la describe así a la Esperanza cristiana: «Donna vestita di giallo, con un arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante, et nella sinistra terrà un'ancora. Due sono le qualità del bene, che si può desiderare: una è l'honestà, l'altra l'utile; quella si accenna con la pianta fiorita, che sono gli ornamenti d'honore; l'altro con l'ancora che aiuta la vita ne'pericoli maggiori della fortuna. Si veste di giallo la speranza et di tal colore vestasi l'aurora et non senza ragione gli atheniesi addimandarono aurora speranza, perché dal nascer di quella insieme col giorno, ogni cosa si rinovella et si incomincia nuovamente a sperare alcuna cosa già persa». Ripa, C.: *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali...*, Roma, 1593, pp. 262-263.
47. Por su parte, la Caridad es vista de la siguiente manera por el autor italiano: «Donna vestita di habito rosso, che nella destra mano tenga un cuore ardente et con la sinistra abbracci un fanciullo. La Carità è habito della volontà infuso da Dio, che ci inclina ad amar lui, come nostro ultimo fine et il prossimo come noi stessi. Così la descrivono i sacri teologi. Et si dipinge co'l cuore ardente in mano et co'l fanciullo in braccio per notare amendue questi effetti di essa. Il cuore si dice ardere quando ama perché muovendosi gli spiriti da qualche oggetto degno, fanno restringere il sangue al core, il quale per la calidità d'esso alterandosi, si dice che arde per similitudine. Però i due discepoli di Christo Signor Nostro dicevano che ardeva loro il cuore, mentre egli parlava et si è poi comunemente usurpata questa traslatione da i poeti nell'amor lascivo». Ripa, C.: *Op. cit.*, 1593, pp. 41.

reserva el Santísimo en la catedral de Tui, concepto reforzado por su posición elevada, que indica también la superioridad de esta virtud sobre las demás⁴⁸ (Figs. 2 y 4).

48. La representación femenina de la Fe en Cristo se percibe del siguiente modo. «Donna in piedi sopra una base, vestita di bianco, nella sinistra haverà una croce et nella destra un calice. La Fede è una ferma credenza, per l'autorità di Dio, di cose che per argomento non appariscono, nelle quali è fondata la speranza christiana. Si rappresenta sopra una base, per dimostrare che ella, come dice Sant'Ambrogio..., è la base Regina di tutte l'altre virtù, poichè senza di essa è impossibile piacere a Dio, come dice San Paolo... Et si fa in piedi e non a sedere, con un calice nella destra, per significare le operationi corrispondenti adessa, essendo che, come attesta Sant'Agostino..., Per fidem sine operibus nemo potest salvari, nec iustificari, nam fides sine operibus mortua est et ex operibus cons matur. Si che con l'opere dovemo seguitare la fede nostra, poichè quello veramente crede il quale esercita con l'ere ciò che crede; dice Sant'Agostino... Non enim satis est credere, sed videndum est ut credatur. Et perché due principali capi d'essa Fede, come dice San Paolo, sono credere in Christo Crocifisso et nel sacramento dell'altare, però si dipinge con la croce et col calice». Ripa, C.: *Iconologia, ouero, descrizione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma, 1603, p. 149.



Fig. I. Catedral de Tui. Monumento de Semana Santa. Juan Luis Pereira. 1775.

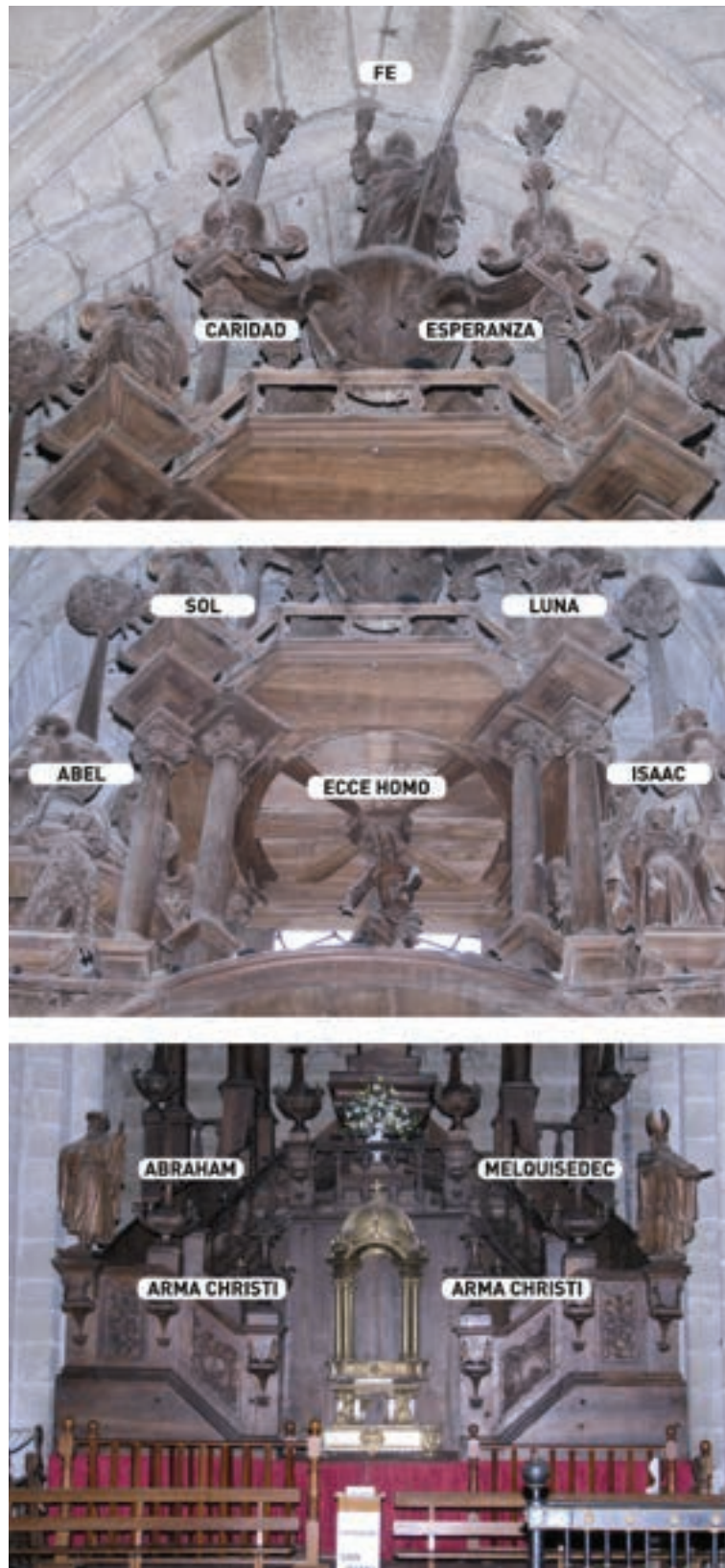


Fig. 2. Escalinata, pabellón del tercer cuerpo y ático. Explicación del programa iconográfico. Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodesenho.net).



Fig. 3. Imágenes de Abraham (A) y Melquisedec (B). Custodia procesional de la catedral de Tui. Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos. 1602 (C). Relieve con Arma Christi (D). Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net).



Fig. 4. Figuras del Ecce Homo (E), la Esperanza (F), Abel (G) e Isaac (H). Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net).