

MONTERROSO MONTERO, J. M.: "Un ejemplo de la pintura barroca gallega en la Catedral de Tui: la Inmaculada Concepción de la Capilla de San Telmo", *XII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Anduriña, Pontevedra, 1994.

MONTERROSO MONTERO, J. M.: *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1995.

PÉREZ CONSTANTÍ, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Seminario Central, Santiago de Compostela, 1930.

PÉREZ LARRÁN, C.: *Aproximación documental a la actividad artística en la Diócesis de Tui: 1690-1751*, Santiago de Compostela, 1991.

REQUEJO ALONSO, A. B.: "La catedral de Tui: intervenciones de los siglos XVIII al XX", *XVIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 2000, pp. 191-196

RODRÍGUEZ BLANCO, R.: *Apuntes históricos de la Santa Iglesia Catedral, ciudad y antigua diócesis de Tui*, Boletín Eclesiástico, Santiago de Compostela, 1879.

RUSSELL CORTEZ, F.: "Artistas portugueses que trabalharam na Galizia nos seculos XVI e XVII", *Actas del II Simposio Luso-espanhol de Historia del Arte*, Minerva, Coimbra, 1987, pp. 407-428.

SANZ SANZ, M. M. V.: "La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 5 (1990), pp. 93-116.

SEARA MORALES, I. y BARATTA MARTÍNEZ, X.: "El conjunto catedralicio de Tui: territorio, ciudad y monumento", *Tui, presente pasado y futuro, I coloquio de Historia de Tui*, Diputación de Pontevedra, Tui, 2006, pp. 243-264.

STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español desde el reinado de los Reyes Católicos", en *Cuadernos de arte e iconografía*, I, 2, (1988), p. 3-128.

TAÍN GUZMÁN, M.: "Intervenciones arquitectónicas en la Catedral de Tui en el Barroco (s. XVIII): tradición y renovación en la antigua basílica", *El comportamiento de las catedrales españolas, del barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 183-200.

VILA JATO, M. D. y GARCÍA IGLESIAS, J. M.: "Galicia na época do Renacemento", *Galicia. Arte*, Hércules, A Coruña, XII (1993).

VILA, S.: *Corpo Santo San Telmo*, Juvia, Tui, 2009.

UNA ARQUITECTURA DIECIOCHESCA PARA LA SEMANA SANTA TUDENSE¹

Francisco Javier Novo Sánchez

Universidade de Santiago de Compostela

El monumento es, junto con el catafalco, la máxima expresión de la arquitectura efímera en el ámbito sacro. Su origen podría estar en las estructuras utilizadas en el teatro litúrgico de la Edad Media, pero es en el Antiguo Régimen, especialmente durante el Barroco, en pleno auge contrarreformista, cuando se incrementa el número de ejemplares y su ostentación. 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 Sacramento defendida en el 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. Alejandro Zuazo explica con absoluta claridad en su ceremonial, editado en 1753, en qué consisten la reserva eucarística² y el monumento³, conmina a surtir convenientemente,

¹ Este artículo se enmarca dentro del convenio suscrito por la Fundación Caja Madrid y la Universidade de Santiago de Compostela para la elaboración del estudio histórico del Conjunto Catedralicio de Tui (código de registro: 2000-CL011), coordinado por el profesor Miguel Taín Guzmán, del cual me ha sido confiada la parte correspondiente al mobiliario litúrgico de los siglos XVII y XVIII.

² En la credencia del altar mayor, 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 ésta se pondrá allí otro cáliz, el más ancho, y precioso que hubiere, cubierto con hijuela, y patena, y sobre ésta un paño blanco precioso, y una cinta rica del mismo color para sujetarle después". Zuazo, Alejandro: *Ceremonial, según las reglas del Missal Romano...*, Salamanca, 1753, p. 344.

³ Conforme a dichas normas, el Monumento se dispondrá "en alguna capilla, o nave

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 se celebra el primer día del Triduo Pascual, que rememora la Última Cena y, por ende, la institución de la Eucaristía, queda al descubierto la complejidad y rigidez de la liturgia postridentina, así como la solemnidad y parafernalia que rodea la preparación de la segunda hostia consagrada, que se guardará hasta el Viernes de Pasión⁴. Mucho más teatral y aparatosa resulta la procesión de traslación desde la capilla mayor al monumento, nombradamente en el momento de la llegada de la comitiva, la colocación del cáliz y el Cuerpo de Cristo sobre el altar, su incensación y posterior introducción en la urna⁵. El fasto litúrgico

de la iglesia distante del altar mayor, de modo, que el celebrante, y ministros puedan con facilidad subir, y bajar 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.: Ob. cit., p. 345.

⁴ Zuazo, A.: Ob. cit., pp. 345-347.

⁵ 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 infima 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 thuribulo, y en ambos pone el celebrante incienso sin bendición, ministrándoselo 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 los thuribulos, 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

se renueva en el oficio del día siguiente, cuando el cortejo regresa al monumento desde la sacristía para recoger la hostia y devolverla al altar mayor, para luego consumirla en la comunión, efectuando de este modo el trayecto inverso al realizado la noche anterior⁶. Lecturas, canto, rezos, música de órgano, luz y tinieblas, sonido de campanas, carracas atronadoras, cortinajes, objetos litúrgicos, ornamentos sagrados y gestualidad son los ingredientes esenciales de la pompa festiva durante la Semana Santa.

Esta clase de obras se clasifican en dos grandes grupos. La primera modalidad, tomando como criterio el número de ejemplares que se conservan, corresponde a la tipología escenográfica, consistente en una suma de lienzos armados sobre bastidores y colocados en perspectiva, los cuales generan sensación de profundidad. Estos telones crean una atmósfera sacra fingida en la que tienen cabida personajes, escenas y motivos de significación eucarística, en cuyo punto de fuga se halla el *sepulchrum*. La segunda categoría es la de los monumentos arquitectónicos, imponentes armazones lignarias

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, los thuriferarios 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 los thuribulos, 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 al thuriferario, 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 los thuriferarios, 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.: Ob. cit., 1753, pp. 347-349.

⁶ Zuazo, A.: Ob. cit., 1753, pp. 362-367.

constituídas mediante la superposición de cuerpos, artefactos más propicios que los pictóricos para el desarrollo espacial y técnico de la imaginería⁷. La cantidad de estos últimos se reduce drásticamente con respecto a los primeros, 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 ejecución de semejantes ingenios, aunque no siempre se cumple esta premisa. Las catedrales, dada su representatividad y las ansias de manifestar su capacidad económica y preeminencia, se han querido dotar desde siempre de mobiliario acorde a su posición, principalmente retablos, sillerías, cajonerías y cajas de órgano⁸, pero también de obras de carácter perecedero cuando la ocasión lo requiere, destinadas a los eventos del calendario festivo y honras fúnebres de la Familia Real. Las investigaciones monográficas sobre este tema han sacado a la luz fuentes textuales, representaciones gráficas y restos materiales de monumentos catedralicios de Toledo⁹, Segovia¹⁰,

⁷ Desde hace una década se vienen sucediendo los estudios que explican con nitidez el significado de estos muebles, tanto desde el punto de vista formal, como simbólico y litúrgico, como los de Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: "Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)", *Artigrama*, 19, 2004, pp. 95-108; 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.): *Ob. cit.*, pp. 33-43.

⁸ Para un recorrido por la promoción artística en las catedrales españolas véanse Martín González, J.J.: "La catedral como núcleo promotor del Barroco español", *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, II, Porto, 1991, pp. 3-15; Ramallo Asensio, G. A.: "Los retablos barrocos en las catedrales españolas", *Imafronte*, 12, 1998, pp. 51-78; y Serrano Estrella, F.: "Las catedrales, focos artísticos del Barroco", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 25, 2012, pp. 83-106.

⁹ Aunque no faltan noticias de la existencia de un monumento en la segunda mitad del quinientos, el último que ha tenido la catedral de Toledo se estrena en la Semana Santa de 1807, con traza de Ignacio de Haan. No obstante, el verdadero tesoro de esta obra es la fastuosa arca, labrada presumiblemente por los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina no muy lejos de 1513, y diseñada, en teoría, por el pintor Juan de Borgoña. Esta suntuosa encomienda ha sido analizada por 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.

¹⁰ La estructura temporal empleada por la catedral de Segovia en el Jueves Santo consiste en un telón escenográfico y es una propuesta tardía del pintor Daniel Zuloaga. Lo proyecta no lejos de 1898 y lo lleva a cabo a partir de 1907. Sus aditamentos de talla salen del taller de Fernando Ara, haciéndose cargo de los trabajos de policromía Emeterio Casanova. Consúltese, al respecto de esta obra, Quesada Martín, M^a. J.: "El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia", *Estudios Segovian-*

Barcelona¹¹, Vic¹², Zaragoza¹³, Huesca¹⁴, Córdoba¹⁵, Cádiz¹⁶ y

nos, 101, 2001, pp. 303-320.

¹¹ En 1735 el cabildo barcelonés encomienda la fábrica de su monumento 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 pintura de la mazonería se encarga 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. 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.

¹² El monumento arquitectónico de la basílica vicense es posterior a 1803, obra de Pere Quadres i Camps y Lluçà Romeu i Quingles. Los pocos datos que se conocen se los debemos a 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. 167-168.

¹³ La maquinaria efímera de Semana Santa de la Seo de Zaragoza fue concebida para la capilla de San Marcos, un espacio que alberga un amplio programa iconográfico dedicado a la Pasión de Cristo, con un amplio desarrollo en la portada, cúpula, paredes laterales, el propio monumento y el telón de fondo del recinto, que se retira mediante un sistema de tramoya durante la Semana Santa para dejar paso al arca. El concepto espacial convergente, que comienza en la propia entrada al recinto, lo acerca más a la tipología pictórica que a la arquitectónica, pese a ser un monumento lignario. A ello contribuyen los lienzos que forman parte del conjunto y el trampantojo que al fondo de la capilla simula un retablo. Debemos su conocimiento a 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, 1, 1976, pp. 97-103; y Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Ob. cit.*, pp. 114-118.

¹⁴ El capítulo oscense realiza el encargo de su arquitectura perecedera de Jueves Santo 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 nuevas fue levantado en 1608 por José Garro y reformado en el setecientos. Se han preocupado de difundirlo los investigadores Morte García, C.: "Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)", *Artigrama*, 3, 1986, 195-214; y Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Ob. cit.*, pp. 108-112.

¹⁵ El de la catedral de Córdoba se alinea dentro del manierismo clasicista, y mientras su diseño pertenece a Hernán Ruiz III, maestro de obras catedralicio, la ejecución se ha confiado a Lope de Liaño. Se inicia en 1577, año en el que también se adjudican los trabajos de policromía con Juan Ramírez. El montaje inicial tiene lugar ante el presbiterio de la primitiva capilla mayor, después denominada de Nuestra Señora de Villaviciosa. Últimamente se ha dividido en dos mitades, repartidas entre la iglesia de Peñarroya-Pueblo Nuevo y la capilla del hospital de Jesús Nazareno de Pozoblanco, ambas en la provincia cordobesa. Son de gran interés para acercarse a esta obra la aportación de Moreno Cuadro, F.: *Arte efímero andaluz*, Córdoba, 1997, pp. 60-63, y sendos trabajos de 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 "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 iglesia mayor del obispado gaditano cuenta en el siglo XVII con dos monumentos en el plazo de cuarenta años: uno de 1645, ajustado al maestro Alejandro

Sevilla¹⁷, cuya monumentalidad le otorga preeminencia entre los de carácter arquitectónico, sin olvidar otros repartidos por conventos y capillas palaciegas¹⁸ del núcleo madrileño¹⁹. En Galicia se han publi-

Saavedra, y, en sustitución de aquél, otro de 1687, concertado con 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. Para éste pinta José Sala escenas de la vida de Cristo, mientras que Domingo Giscardí, Pedro Laboria, Vicente Ruiseco y, sobre todo, Juan García de Santiago se comprometen a tallar las figuras escultóricas. Este último maestro elabora una maqueta de la obra guardada en el museo de la catedral. La poca información bibliográfica y periodística existente sobre los distintos monumentos que ostentó la catedral de Cádiz aparece reunida en Moreno Cuadro, F.: Ob. cit., pp. 63-64.

¹⁷ La poderosa catedral andaluza cuenta ya en 1559 con un monumento turriforme, obra de su maestro de obras, Hernán Ruiz II. En 1584 se vende y sustituye por otro de mayor prestancia, 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 la Semana Santa de 1689. Alfredo Morales difunde tres dibujos de 1695 de Lucas Valdés, uno de ellos general que muestra el aspecto del monumento sevillano tras la última remoción mencionada. Esta gran "máquina" sevillana ha sido ampliamente tratada por la bibliografía, con firmas tan relevantes como las de 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; Moreno Cuadro, F.: Ob. cit., pp. 57-59; y Campa Carmona, 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.

¹⁸ Se ha creído conveniente obviar los monumentos de las iglesias parroquiales, aunque cuenten con bibliografía, dado que no andan sobrados de calidad y, por lo general, se conocen sólo a través de farragosos datos documentales. Hay ejemplares en Cataluña, País Vasco, Navarra, Aragón, Andalucía y, fuera de España, en Italia y Francia.

¹⁹ Al arquitecto Ramón Andrada debemos la reconstrucción 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 y un arquivado, así como una vista de conjunto en un grabado de Manuel Alegre, sobre dibujo de José Gómez de Navia, ambos del primer cuarto del siglo XIX. Del monumento de la capilla del alcázar de Madrid sólo ha prevalecido el dibujo de la urna, fechado hacia 1667, y en su construcción y dotación toman partido Sebastián de Herrera, Pedro de la Torre y el platero Juan Bautista Rizi. Treinta años más tarde, en torno a 1698, se levanta uno nuevo, al cual tal vez pertenezca el lienzo de la Santa Faz de Luca Giordano del Museo del Prado. Tampoco José de Churriguera, uno de los grandes maestros del Barroco español, se ha podido resistir a los encantos de este tipo de realizaciones, pues en 1699 se hace cargo del monumento del convento de la Encarnación de Madrid. El mueble efímero del convento de Santa Isabel de Madrid, datado en 1667, corre por cuenta de Francisco Collado y Gabriel de Rivera, siguiendo las directrices de Sebastián de Benavente, uno de los más importantes arquitectos de retablos del núcleo madrileño. Consúltense, para los ejemplares nombrados, las investigaciones

de cado investigaciones sobre las arquitecturas transitorias de Semana Santa del monasterio compostelano de San Martiño Pinarío, de la iglesia de San Julián de Ferrol, hoy concatedral de la diócesis mindoniense, y de la parroquial de Santa María de Beade, núcleo de una encomienda de la Orden de Malta²⁰.

El presente trabajo abre un nuevo capítulo en la investigación de este género de montajes perecederos. En 1726 el cabildo tudense inaugura un nuevo monumento para las funciones de Semana Santa, de modesto alcance si se toma como criterio el precio abonado²¹. Pasado medio siglo, el 7 de marzo de 1775, la catedral confía a Juan Luis Pereira²² la fabricación de otro de nueva planta

de 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; y Hermoso Cuesta, M.: "Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero", *Artigrama*, 19, 2004, pp. 150-152.

²⁰ La erección del monumento del cenobio benedictino santiagués se inicia en 1772 bajo la dirección de fray Plácido Caamiña. La ejecución estructural lleva el sello de un maestro apellidado San Martín, afincado en la vecina villa de Noia. La policromía es obra de Manuel Landeira Bolaño, y la tarea escultórica de José Ferreiro. Hoy prevalece tan sólo su dotación figurativa, y no toda, formada por veintinueve imágenes repartidas por la sacristía monástica. La arquitectura ideada para la fiesta de Jueves Santo de la concatedral de Ferrol se materializa entre 1784 y 1785, en pleno furor neoclásico, y sus responsables artísticos son el maestro compostelano Carlos de Porto, en el apartado escultórico y estructural, y Miguel Godoy y Juan Calvelo por lo que mira a la policromía. Los estipendios de dichos maestros 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 parroquial de Santa María de Beade, en el municipio auriense del mismo nombre, formaliza la erección de un monumento pictórico en la década inicial del ochocientos, bajo la dirección del escultor Carlos Lemur y el pintor Tomás López. Véanse, acerca de estas empresas, 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 Pinarío", en *Galicia no Tempo, Santiago de Compostela*, 1992, pp. 409-427; 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.

²¹ 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.

²² En la escritura de concierto del monumento se le denomina "maestro tallista", con vecindad en San Adrián de Cobres (municipio de Vilaboa), en términos del arzo-

en madera de castaño, "para mayor culto de la Divina Magestad, por ser de poca decencia el que avía", a cambio de un estipendio de 10.000 reales y sobre la base de una traza proporcionada por los prebendados. Pese a la declaración de intenciones recogida en el contrato, el plazo se alarga más de lo debido y la cuantía allí consignada acaba multiplicándose²³. En contra de la naturaleza temporal de esta clase de artefactos, el de la basilica tudense ha sido concebido para perdurar, siendo por ello un caso singular, pero lo que resulta sorprendente es que todavía perdura intacto en su ubicación primitiva y se halla a pleno rendimiento, pues aún hoy se siguen celebrando allí los oficios de Semana Santa, aunque con los altibajos inherentes a la simplificación litúrgica del novecientos y sin el lustre de otrora. Además, el de Tui es el único de los monumentos españoles, y por descontado catedralicios, que no ha sido alterado en su arquitectura y programa iconográfico desde los tiempos de su construcción. Aunque se duplica, con respecto al viejo monumento,

bispado de Santiago. Es su primera obra conocida, siendo llamado ese mismo año (1775) por el párroco de San Adrián de Meder (municipio de Salvaterra de Miño) para que perite el retablo mayor en el marco de un pleito 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, para lo cual se avecinda en San Pedro de Domaio (municipio de Moaña). En 1788 se piensa 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 halla ocupado en la fabricación de un retablo solicitado 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.: *Galicia 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.

²³ 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, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fol. Sr. Véase el apéndice documental). 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). El encargo se entrega antes de la Semana Santa de 1778, pues es el cabildo el responsable de armar y desarmar ese año la parte del monumento que no queda fija, a saber la escalinata y sus accesorios (las gradas de acceso a la misma y las vallas que cierran el atrio situado a sus pies), retribuyendo por ello algo más de 200 reales "al escultor y más oficiales que armaron y desarmaron el monumento" (AHN, Clero, libro. 10.392, fol. 38v).

la cuantía que el cabildo habrá de abonar por el montaje y retirada periódica de la escalinata y sus piezas auxiliares, al menos se ahorra la incomodidad de armar y desarmar periódicamente la estructura completa, y con ello las gravosas y habituales reparaciones a que era sometido²⁴. Se dispone en el único espacio libre capaz por aquel entonces de albergar un artilugio de tales dimensiones: el respaldo del brazo izquierdo del transepto. Pero la ubicación no es para nada gratuita, pues se coloca delante de la puerta y el rosetón de la fachada norte, en busca del efectismo lumínico y de un marco digno, a modo de arco de triunfo, para las procesiones y otras posibles comitivas que pudiesen entrar y salir por la portada septentrional. Esta asimilación con los arcos conmemorativos se visualiza cuando se desmonta la escalera y queda al descubierto el primer cuerpo del monumento, efecto que se agranda cuando se abren los portales frontales. Una vez decidida su permanencia, se proyecta con la mayor grandeza posible, tomando como referente el de la catedral de Sevilla, también de concepción turriforme (figs. 1-2). Por su disposición en cuerpos decrecientes se asemeja a



Figura 1.- Catedral de Tui. Monumento de Semana Santa. Juan Luis Pereira. 1775.



Figura 2.- Monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla. Establecimiento litográfico de Carlos Santigosa. c. 1850-1852. © Biblioteca Nacional de España.

²⁴ Frente a los 200 reales que se abonan en 1778 por componer y retirar las piezas móviles del monumento, en 1774, un año antes de su contratación, se pagaban 97 reales por armar y desarmar el viejo monumento por completo, incluido el salario de "los capellanes y acólitos que velaron al Santísimo" (AHN, Clero, libro 10.382, fol. 479r).

las custodias procesionales, los tabernáculos de los retablos, los túmulos funerarios y las torres-campanario. De tales arquetipos, los dos primeros suelen estar coronados con la figura de la Fe, como lo está nuestro monumento, y entre los tres hay una estrecha relación eucarística como receptáculos del cuerpo de Cristo.

El vínculo del monumento de proyección vertical con los catafalcos no se limita a la morfología, por supuesto evidente, extendiéndose también al tamaño²⁵, vida fugaz, iluminación artificial, cierres abalaustrados de los cuerpos y el predominio y sobriedad de la arquitectura. Tanta austeridad se traduce en Tui en ausencia de ornato, salvo unos pocos elementos de signo rococó, y carencia de policromía. Este comedimiento está relacionado con el carácter mortuario de ambas estructuras, pues una se arma para solemnizar el óbito de algún miembro de la Casa Real y la otra durante la semana en la que se festeja la Pasión, Muerte y Resurrección del Salvador. La apoteosis y glorificación del mandatario terrenal y de sus virtudes temporales, idea que se promueve en el contexto de las celebraciones luctuosas del monarca, se contraponen y asimilan con el triunfo del rey celestial y de las virtudes teologales presentes en el monumento tudense, las cuales todo cristiano debe cultivar para alcanzar la inmortalidad del alma. La analogía del monumento con la muerte se aprecia en su concepción como mausoleo, pues se debe considerar más como mausoleo que como marco evocador de la institución eucarística²⁶. No es nada descabellado pensar que

²⁵ Bonet, en su estudio sobre la arquitectura de uso eventual, parece estar visualizando 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". Bonet Correa, A.: "La arquitectura efímera del Barroco en España", *Norba-Arte*, XIII, 1993, p. 38.

²⁶ La dualidad monumento-sepulcro figura ya 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 estuvo 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).

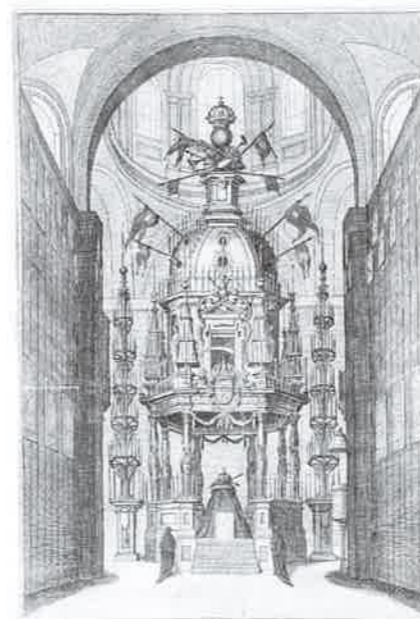


Figura 3.- Catafalco de Sebastián de Herrera para las honras fúnebres de Felipe IV. Convento de la Encarnación de Madrid. Grabado de Pedro de Villafranca para el libro escrito por Pedro Rodríguez de Monforte: *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Magestad de Don Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion...*, Madrid, 1666. © The Getty Research Institute.

tanto el maestro como el cabildo tuviesen conocimiento, a través de grabados, de las armazones temporales empleadas en las exequias del soberano y su parentela celebradas en el orbe hispánico durante la Edad Moderna, como la levantada en el convento de la Encarnación de Madrid en 1666 para las honras fúnebres de Felipe IV, trazada por Sebastián de Herrera y estampada por Pedro de Villafranca²⁷ (fig. 3). Tampoco habría que desecharse que se haya utilizado ocasionalmente el monumento como catafalco²⁸, por comodidad y ahorro económico y por ser un ámbito idóneo para tal fin, si bien faltan fuentes que confirmen este extremo.

La única pieza arquitectónica que no permanece fija tras las solemnidades de Semana Santa es la escalinata de doble tiro, la gradería axial por la que se accede a ella y el vallado de madera que

forma el atrio (fig. 4). Esta rampa recuerda a las que se construyen con material pétreo en la Galicia del Antiguo Régimen, con piezas tan notables como la que se adosa a la fachada occidental de la basílica

²⁷ 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.

²⁸ La muerte regia más cercana a la inauguración del monumento es la de Carlos III en 1788, cuyas honras se pudieron haber celebrado en esta arquitectura portentosa. De esta interconexión existe un precedente, aunque poco ilustrativo, en los honores organizados en 1714 por el consistorio y la catedral de Tui tras el trance de María Luisa Gabriela de Saboya, esposa de Felipe V. Debajo del crucero, entre la capilla mayor y el coro, se colocaron sobre caballetes, y como base para el túmulo, "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.

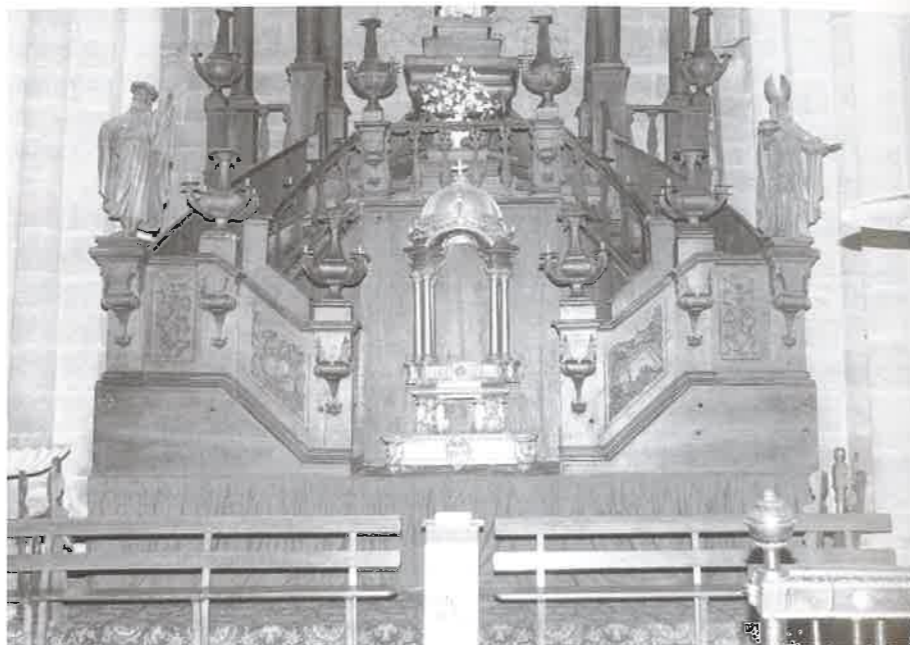


Figura 4.- Catedral de Tui. Monumento. Escalera.

compostelana²⁹ (fig. 5), sin embargo presenta mayor afinidad con la Escalera Dorada de la catedral de Burgos³⁰ (fig. 6). No obstante, los principales referentes para esta pieza son las *escadarias* de la arquitectura religiosa y civil del Norte de Portugal, situadas muy cerca de la frontera, con ejemplos como el sacromonte del Bom Jesus de Braga³¹ y el Solar de Mateus, a poca distancia de Vila Real, entre otros que se podrían aducir (figs. 7-8). La escalera tudense

²⁹ 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.

³⁰ Sebastián López, S.: "La Escalera Dorada de la catedral de Burgos", *Goya*, 47, 1962, pp. 352-356; y Speranza, F.: "La Escalera Dorada de la catedral de Burgos", *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 293, 2001, pp. 19-44.

³¹ Cada uno de los tramos de esta vía dolorosa bracarense posee estructura de doble rampa, pero además se corona en los laterales con esculturas de bulto asentadas sobre plintos, por lo que pudo haber sido empleada como matriz por ambas razones. Entre los trabajos clásicos sobre el santuario bracarense y su escalera figuran los de Feio, A.: *Bom Jesus do Monte*, Braga, 1930; Massara, M.: *Santuário do Bom Jesus do Monte. Fenómeno tardobarroco em Portugal*, Braga, 1988; Almeida, C. A. F. de: "Em torno do Bom Jesus de Braga", en *Estudos de história contemporânea portuguesa. Homenagem ao professor Vítor de Sá*, Lisboa, 1991, pp. 69-81; Oliveira, A. de: "O Bom Jesus do Monte em Braga. O santuário por excelência do Minho", en Carlos Alberto Ferreira de Almeida. *In memoriam*, II, Porto, 1999, pp. 143-156; y Bezerra, J. A. X.: *Subsídios para uma outra leitura do Bom Jesus do Monte. Santuário de peregrinação*, Braga, 2002.



Figura 5.- Catedral de Santiago. Escalera de la Fachada del Obradoiro. Xilografía de Bernardo Rico sobre dibujo de Manuel Nao. *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, nº 28, 30.07.1878, p. 64. © Colección Puertas Mosquera.

consta de un parapeto frontal dotado de un acceso frontal, seguido por dos tramos de escaleras provistos de pasamanos abalaustrados que se curvan hasta confluír en el rellano. Completan el conjunto seis luminarias de dos tipos distintos colocadas sobre pedestales. El monumento, debido a su prevalencia neoclásica, apenas alberga elementos decorativos, y buena parte de los pocos que tiene -de filiación rococó- se concentra en esta zona del mueble³² (fig. 9).

Una vez retirada la escalera quedan a la vista las cuatro alturas de que consta la obra. La estabilidad de este coloso arquitectónico descansa sobre una base hueca pero poderosa, que a su vez funciona de distribuidor de la portada norte de la catedral (fig. 10). El segundo nivel, que da

amparo al arca eucarística, cuenta con una tarima escalonada sobre la que se dispone el altar que focaliza los actos litúrgicos tras la *Missa in Coena Domini*³³. Se trata de un espacio cercado por una balaustrada y abovedado a modo de pérgola, sustentado por dos columnas a cada lado levantadas sobre plintos, de orden compuesto y fuste liso en línea con el ideario ilustrado de simplicidad ornamental

³² La bibliografía ofrece visiones distintas sobre la tipología y usos de la escalera durante los siglos XVI-XVIII. Entre los estudios destacados cabe señalar los de López Conde, R.: "La escalera monumental en la Edad Moderna. Precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales", en *Imagen y apariencia. Actas del congreso internacional*, Murcia, 2009; y Cortés López, M. E.: "Teoría y praxis: un recorrido por la escalera monumental a través de la tratadística europea de los siglos XV al XVIII", *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, IX-XI, 2010-2012, pp. 400-406.

³³ 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.: *Ob. cit.*, 2004, p. 104.



Figura 6.- Catedral de Burgos. Escalera Dorada. Diego de Siloé. c. 1519. © Miguel Cortés. Flickr.

que comienza a imperar en las artes. Posee una tercera pareja de soportes que carga con el peso de los templetos del cuerpo superior y de las balconadas sobre las que descansan. En dos de los ángulos de la baranda perimetral se disponen hacheros como los del rellano



Figura 7.- Santuário do Bom Jesus do Monte. Braga. Escadaria. 1727. © 180daysaway.wordpress.com.



Figura 8.- Solar de Mateus. Vila Real. Escalera. © Ivan.Niki. Flickr.



Figura 9.- Catedral de Tui. Monumento. Elementos decorativos de la escalera.



Figura 10.- Catedral de Tui. Monumento. Primer cuerpo sin la escalera. 1969. © Archivo Fotográfico Vila.



Figura 11.- Catedral de Tui. Monumento. Segundo cuerpo. Vista general (© Manuel Portela Martínez. Flickr) y detalle de la bóveda.

de la escalera (fig. 11).

El tercer cuerpo alberga un pabellón poligonal formado por un estrado de varias alturas, cuatro columnas en posición sesgada, una quinta en el interior que sirve de refuerzo al ático y dos más sin función tectónica, cuyo único cometido es el de servir de sostén a los bultos de Isaac, Abel, la Caridad y la Esperanza. En el cielo raso se perfila un aspa que simula un acceso de gloria o resplandor solar sobre la cabeza del Ecce Homo³⁴. A ambos lados de este baldaquino central se ubican dos templete circular formado por tres columnas y una media naranja de estructura engañosa, pues debido a la necesidad de aligerar peso presenta dos capas: primero un cupulín y,

cubriéndolo, un cascarón ahuecado cuyo aspecto sólo se percibe si se observa por detrás (figs. 12-13). Estos pequeños *tholoi* se hallan presentes en obras destacadas de la catedral de Santiago, como las que diseñó Domingo de Andrade para la Torre del Reloj (fig. 14) y las que incorporó Fernando de Casas en la Fachada del Obradoiro (fig. 5). Sobre el cuarto de esfera se disponen apéndices de perfil sinuoso decorados con rocalla y pináculos ideados como soporte para las representaciones del Sol y la Luna.

³⁴ Esta misma estructura octogonal, con la columna en el medio o sin ella, con el techo gallonado o cubierto por la figura del sol, se halla en el monumento de la catedral de Sevilla y en algunos catafalcos reales del período barroco, como el de Felipe IV en Madrid, ya señalado, el del mismo monarca en la catedral de Valencia, levantado también en 1666, y el de Mariana de Austria de la Seo de Zaragoza, de 1696, por citar sólo algunos ejemplos de los que se podrían aportar. Véanse al respecto de tales ejemplares Bonet Correa, A.: "El túmulo de Felipe IV...", ob. cit., pp. 285-296; 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", *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94; y Minguéz Cornelles, V. M., González Tornel, P. y Rodríguez Moya, M^a, I.: *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Castelló de la Plana, 2010.



Figura 12.- Catedral de Tui. Monumento. Vista general del tercer cuerpo.

El último nivel es, por lógica, el más etéreo de todos los que conforman el mueble. Aloja un esqueleto de dos alturas articulado por una maraña de pedestales, columnas y arbotantes que sirven de fundamento 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. Dos de los soportes sirven de apoyo a sendos candeleros que en

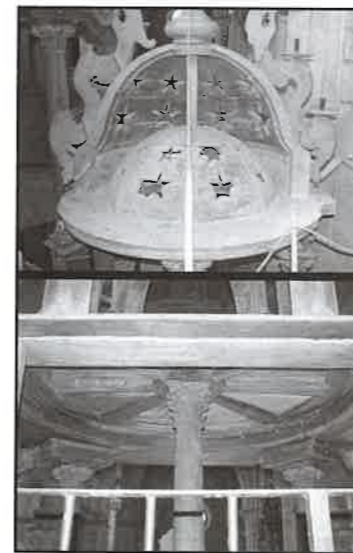


Figura 13.- Catedral de Tui. Monumento. Tercer cuerpo. Cupulín de un templete y cielo raso del baldaquino.



Figura 14.- Catedral de Santiago de Compostela. Torre del Reloj. Domingo de Andrade. 1676.



Figura 15.- Catedral de Tui. Monumento. Vista general del ático.

la punta simulan el fuego de una tea (figs. 15-17). Este anhelo de liviandad, inapreciable para la masa de fieles, es común a los dos cuerpos superiores del monumento, cuyos elementos, tanto de la armadura como escultóricos se vacían para aligerarlo. De esta

Figura 16.- Catedral de Tui. Monumento. Arbotantes, repisa y esfera del ático.



ingravidez se salva, por su significación en el plan figurativo, la escultura del Ecce Homo.

La custodia procesional catedralicia es una pieza de orfebrería manierista contratada en 1602 por el obispo fray Francisco de Tolosa, pagándola de su propia hacien-

Figura 17.- Catedral de Tu. Monumento. Candelero del ático.



Figura 18.- Catedral de Tui. Custodia procesional. Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos. 1602. © Infografía de Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net).

da, a los plateros vallisoletanos Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos³⁵. Además de para la procesión de Corpus Christi, esta pieza de orfebrería es muy apta, dada su polivalencia, como arca eucarística, siendo ésta una alternativa que barajaron sedes como la hispalense, hecho que une todavía más si cabe a ambas catedrales (fig. 18). Al no ser un arca al uso, y quedar la hostia expuesta en el viril, se ha optado por un recurso teatral para alejarla de la contemplación del público, consistente en dos telones fijos y, probablemente, otros dos correderos que obstruyen la visión lateral y longitudinal, solución escenográfica que aísla por completo la Sagrada Forma, de la cual únicamente se conservan los soportes y el herraje. Esta tramoya se completa con la colgadura que, por detrás, oculta y descubre convenientemente el rosetón para, en un momento dado, envolver la parte superior de la mazonería en un aura trascendente. No acaba aquí el artificio, pues cuando se encienden a un tiempo todas las velas repartidas por ciriales y palmatorias el monumento se transforma en una sugerente capilla ardiente propicia para el recogimiento. Pero aún hay más, ya que las estrellas perforadas en la bóveda del primer cuerpo, los dos templetes, la esfera del ático y las figuras del sol y la luna evocan, al ser alumbradas por la tenue luz interior y la que penetra por el óculo, la Jerusalén Celeste anunciada por el Mesías.

³⁵ Esta pieza de platería castellana ha sido investigada por González Paz, J. y González García, M. Á.: "La custodia de la catedral de Tui", *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.

La iconografía, como cabría suponer, hace guiños al valor eucarístico del monumento. En el frente de la escalera se tallan en relieve los *arma Christi*: a la izquierda, agolpados en un pequeño espacio y acompañados de lo que podría ser una rama de coral³⁶, se sitúan los instrumentos ligados a la negación, flagelación y crucifixión: gallo, columna, flagelo, escalera, clavos, martillo, corona de espinas, lanza, esponja y tenazas; y a la derecha, la jofaina y el aguamanil alusivos a la ignominia de Pilatos³⁷, mezclados con conchas, estrellas de mar y, de nuevo, ramas de coral, símbolos que no son casuales y que hacen referencia a la Redención (fig. 19). En los ángulos del muro delantero, montados sobre plintos, aparecen



Figura 19.- Catedral de Tui. Monumento. Arma Christi.

³⁶ El coral está presente en conocidas realizaciones de la historia del arte, como la Pala de Montefeltro, obra maestra de Piero della Francesca, de hacia 1473, conservada en la milanesa Pinacoteca di 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. Su elección no resulta casual, pues el rojo del coral alude a la sangre de Cristo y simboliza la Pasión y la Resurrección. Los griegos relacionaban el coral con un hecho heroico de Perseo: cuando cortó la cabeza a Medusa, la sangre que manaba se convertía en coral al tocar el mar, y por esta razón el coral es un símbolo de mutación. En la concha está implícito el concepto de renacimiento que, a través de la eucaristía, se impone en el plan figurativo del Monumento, pues no en vano también figura con idéntico significado renovador en obras de grandes maestros, como el lienzo referido y la *Nascita di Venere* de Sandro Botticelli (*Venus=venera* o concha), pintura de hacia 1485 de la Galleria degli Uffizi de Florencia. Tales elementos, junto con la estrella de mar, se desenvuelven en el medio acuático, y el agua es sinónimo de regeneración y de transformación, la misma que se experimenta con el bautismo, mediante el cual el neófito nace a una nueva vida sin la carga del pecado redimido por Cristo (la ablución se realiza habitualmente con una vieira).

³⁷ Sobre el número y variedad de los instrumentos de la Pasión consúltense Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 2, Barcelona, 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 de Semana Santa, 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.): *Ob. cit.*, pp. 203-216.

asociadas dos efigies de Abraham y Melquisedec, dos personajes que juntos protagonizan un episodio del Antiguo Testamento que ha sido interpretada como prefiguración sacramental. El patriarca, que había acudido a liberar a Lot de su cautiverio, regresa de la refriega con un suntuoso botín. Entrega la décima parte del mismo al rey y sacerdote de Salem, Melquisedec, que obsequia a los expedicionarios con vino y hogazas³⁸. En esta historia se ha querido ver una prefiguración de la Última Cena y, por extensión, el establecimiento de la Eucaristía, recordada durante el Jueves Santo. Aquí se efigia a Abraham como un anciano venerable ataviado a la antigua, con el turbante, la túnica y el manto de los grandes profetas veterotestamentarios. Con la mano derecha en el pecho, la izquierda alzada³⁹ y la cabeza ladeada, eleva su mirada piadosa hacia el omnipotente (fig. 20). Melquisedec, por el contrario, viste de pontifical, un atuendo



Figura 20.- Catedral de Tui. Monumento. Abraham.

extemporáneo que lo identifica como sacerdote, formado por mitra, paño de hombros, tres prendas superpuestas y capa pluvial. Extiende ambos brazos hacia delante, uno de ellos para sostener dos

³⁸ 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.

³⁹ ¿Tuvo esta mano en algún momento agarrada una lanza, o quizás una espada? La curvatura de la mano y de los dedos, así como una hendidura en la palma, podrían confirmar la hipótesis.

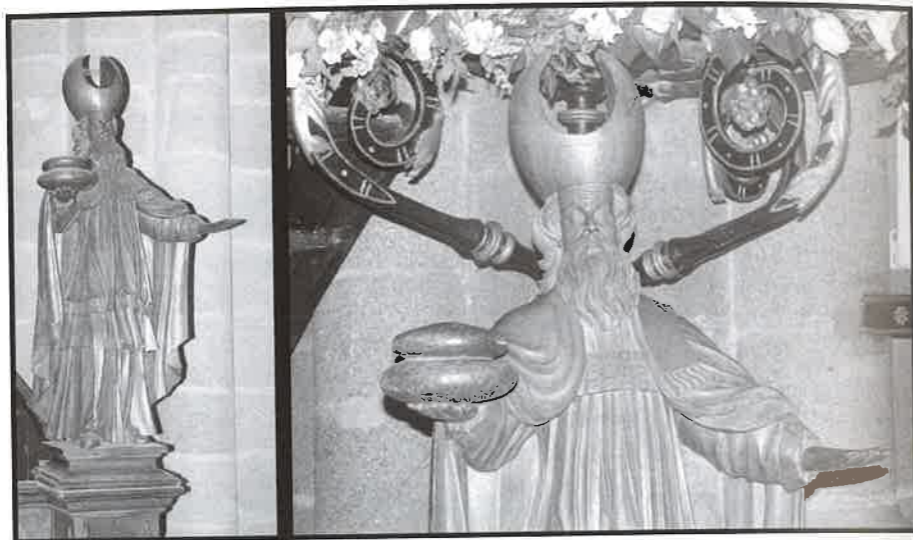


Figura 21.- Catedral de Tui. Monumento. Melquisedec.

piezas de pan, mientras que el otro, cuya mano parece modificada, pudo sujetar en su día una jarra o bien hacer el ademán de pedir el diezmo a Abraham⁴⁰ (fig. 21). Estos personajes de la ley mosaica también se disponen exentos, aunque formando pareja, y realizan los mismos gestos que en el monumento de la catedral de Sevilla (fig. 2), por lo que no hay que desdeñar una posible ascendencia figurativa del ejemplar andaluz sobre el gallego, habida cuenta de la existencia de un grabado sobre el mismo susceptible de ser usado como patrón gráfico, fechado en 1737, obra de Pieter Bouttats sobre un dibujo de Domingo Martínez (fig. 22).

En línea ascendente se sitúan dos figuras juveniles emparejadas, Abel e Isaac, que en su condición de mártires profetizan la inmolación del Mesías. El relato sagrado de Abel, pastor, y Caín, labrador, ofrece una doble lectura

Figura 22.- Monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla. Grabado de Pieter Balthazar Bouttats sobre dibujo de Domingo Martínez. 1737. © Universidad de Sevilla.



⁴⁰ Réau, E.: Ob. cit., t. I, vol. 1, pp. 158-160.



Figura 23.- Catedral de Tui. Monumento. Abel.

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 del futuro sacrificio del *Agnus Dei*⁴¹. Pero por si fuera poco, a la ofrenda del borrego suma Abel la suya propia en circunstancias trágicas a manos de su

⁴¹ 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 cayéronsele 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 extranjero 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 extranjero en la tierra, y será, que qualquiera que me hallare, me matará. Y respondiolo 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.

despechado deudo, muerte que presagia la del propio Salvador⁴². 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 igual que Abraham se lleva una mano al pecho, extiende la otra, con la que pudo empuñar un cayado, y dirige extasiado sus ojos hacia el eterno⁴³ (fig. 23). Como en el caso de Abel, el parricidio frustrado del que es objeto Isaac es premonitorio del padecimiento que le aguarda al Hijo de Dios⁴⁴. El retoño de Abraham cubre su desnudez

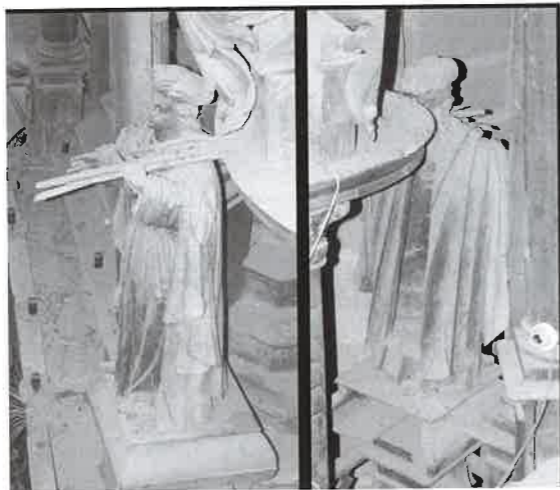


Figura 24.- Catedral de Tui. Monumento. Isaac.

con las mismas prendas que su padre, llevando al hombro la leña para la pira en la cual será ofrecido en holocausto, del mismo modo que el Padre ha colocado en las espaldas del Mesías la cruz que encarna la Salvación⁴⁵ (fig. 24). Del mismo modo que Abraham y Melquisedec, la figura de Isaac es habitual en los aparatos festivos de Semana Santa, pues con la

⁴² Gn 4, 1-16.

⁴³ Réau, E.: Ob. cit., t. I, vol. 1, 1996, pp. 118-122.

⁴⁴ Dios Padre 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 estendas 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.

⁴⁵ Réau, E.: Ob. cit., t. I, vol. 1, 1996, pp. 165-168.

misma pose forma parte del programa iconográfico de la armazón litúrgica de la magna basílica hispalense.

El bulto del Ecce Homo se posiciona en una atalaya privilegiada, como queriéndose asomar al balcón del palacio del prefecto de Judea. Estamos ante 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 deferencia es tratado en el de Tui. A la prerrogativa iconográfica y posición diferenciada se une el hecho de



Figura 25.- Catedral de Tui. Monumento. Ecce Homo.

que mantiene todo su volumen, del mismo modo que lo conservan Abraham y Melquisedec, pese a que por la altura a la que se halla tendría que haber sido ahuecada como las imágenes de Abel, de Isaac y de las virtudes teologales. Cristo, cubierto tan sólo con el paño de pureza, recibe con los brazos abiertos la sentencia de la muchedumbre insolente⁴⁶ (fig. 25). En medio

⁴⁶ 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 crucificalo, porque yo no halló en él crimen. Respondieronle 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 Iesús: ¿De dónde eres tú? Mas Iesús no le dio respuesta. Entonces dízele Pilato: ¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo potestad para crucificarte, y que tengo potestad para soltarte? Respondió Iesús: Ninguna potestad tendrías contra mí, si esto 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 éste 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, crucificalo. 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). Este asunto neotestamentario ha sido tratado por Réau, L.: Ob. 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

del edículo, detrás del enjuiciado, se encuentra una columna que, al tiempo que sirve de apoyo, bien podría evocar la columna de la Flagelación. No queda espacio para el Calvario, pero a falta de este motivo se han seleccionado dos elementos 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 de la muerte de Jesús⁴⁷ (fig. 26).



Figura 26.- Catedral de Tui. Monumento. Sol y luna.



Figura 28.- Catedral de Tui. Monumento. Virtudes teologales. Esperanza.

El cierre del programa iconográfico corre a cargo de las alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad, virtudes que todo cristiano debe poner en práctica a la hora de obtener réditos en el momento del

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.

⁴⁷ 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 Jesús, 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.: Ob. cit., t. I, vol. 2, 1996, pp. 505-507.



Figura 29.- Catedral de Tui. Monumento. Virtudes teologales. Caridad.

juicio particular. La Esperanza se ajusta perfectamente al canon habitual: mujer de edad juvenil, arropada con túnica atada y manto, que porta como emblema la consabida ancla⁴⁸, sin descartar que la mano izquierda cercenada fuera en origen soporte de un halcón, otro de sus distintivos (fig. 28). La Caridad, con idéntica lozanía y vestimenta, rompe en parte el esquema tradicional, pues carece de la prole que por norma la acompaña, tal vez por la falta de espacio, y el corazón ardiente que generalmente sujeta con una mano aquí lo hace con ambas⁴⁹ (fig. 29). La Fe comparte mocedad y atuendo con las otras dos personificaciones, sin apenas apartarse del patrón icónico

⁴⁸ Ripa describe así a la Esperanza cristiana: "Donna vestita di giallo, con un arboscetto 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 rinnova et si incomincia nuovamente a sperare alcuna cosa già persa". Ripa, C.: Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali..., Roma, 1593, pp. 262-263.

⁴⁹ 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.: Ob. cit., 1593, pp. 41.



acostumbrado: venda sobre los ojos, el cáliz con la hostia en una mano y la cruz en la otra. A ésta va prendido un estandarte, que como en el tema de Cristo resucitado implica triunfo, en este caso eucarístico, razón de ser del monumento en el que se reserva el Santísimo en la catedral de Tui, concepto reforzado por su posición jerárquica sobre las demás virtudes en la cúspide del mueble⁵⁰ (fig. 27).

Figura 27.- Catedral de Tui. Monumento. Virtudes teologales. Fe.

⁵⁰ La representación femenina de la Fe 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.: Ob. cit., Roma, 1603, p. 149.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1775, marzo, 7. Tui

Contrato suscrito entre representantes del Cabildo y Juan Luis Pereira para construir un nuevo monumento de Semana Santa para la catedral de Tui

ACT, Protocolos, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fols. 8r-9r

En la ciudad de Tuy, a siete días del mes de marzo, año de mil setecientos setenta y cinco, ante mí scrivano y testigos parecieron presentes don Juan Francisco de la Campa y don Pedro Villavicencio, canónigos prevendados que hacen por lo que les toca y como comisionados por el venerable Deán y Cavildo de la Santa Yglesia Catedral de esta dicha ciudad, y éste administrador de su Fábrica. E dijeron que en fuerza de las facultades que les está concedido, y resulta del libro de acuerdos particulares del Cavildo, que ha sido celebrado por ante mí como su secretario, tenía dispuesto se construyese un nuevo Monumento para la Semana Santa y mayor culto de la Divina Magestad, por ser de poca decencia el que avía, pusieron a el cargo de los otorgantes facilitar su construcción. En virtud de lo qual dispusieron formar un diseño de la obra y alto que avía de llevar, con arreglo a lo qual tienen ajustado con Juan Luis Pereira, maestro tallista, vecino de San Adrián de los Cobres, arzobispado de Santiago, su fábrica en la cantidad de diez mil reales vellón, vaxo las condiciones siguientes. La primera, que toda la madera que se necesite para dicho Monumento ha de ser de castaño sano y bien seco, a menos de aquellas piezas que no se puedan trabajar sino verdes, con tal que no perjudiquen en tiempo alguno la permanencia y seguridad de la mencionada obra con arreglo a la planta que se ha hecho y tiene presente, la que para este fin se le

entrega rubricada de mí scrivano, cuya medera será de su cuenta buscar, pagar su coste y conducciones, como también los jornales de oficiales y más que le trabajen. La segunda, 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, siendo también de cuenta del maestro armar y fixar dicho Monumento en el sitio que le fuere señalado, numerando todas sus piezas mayores y menores con guarismos intelegibles para por este orden poder hazerlo sucesivamente con entera facilidad, dexando la unión o encaxes de las repetidas piezas bien fuertes, de manera que se conserve su permanencia. /^{8v} La tercera, que asimismo ha de ser de su cuenta formar las plantillas para por ellas hacer los erreros las clavijas, fierros y más que de este arte se necesiten, con el cuerpo y grueso que necesario fuere para su mayor seguridad, en la inteligencia que el coste de éstos lo ha de soportar el Cavildo de quenta de su Fábrica. La quarta, que dicha cantidad de diez mil reales en que va ajustada esta obra han de ser pagos por tercias partes: la primera partida inmediatamente, la segunda al medio de la construcción y la última tercera parte de finalizada la obra y precedido su reconocimiento por imparciales maestros, siempre que el Cavildo lo contemple preciso en el supuesto de que no hallándola con arreglo a la planta ha de ser de cuenta del citado Juan Luis Pereira bolverla hazer a satisfacción, quedando a cargo del Cavildo el reconocimiento que por su parte se haga y no de otra manera. La quinta y última, que el sobredicho aya de dar fianzas legas, llanas y abonadas y a contento del Cavildo siempre y quando se le pidan. Vaxo cuyas condiciones y no sin ellas le hacen este remate, y se obligaron con sus personas y efectos de la Fábrica de su Santa Yglesia de estar y pasar a todo tiempo por lo aquí capitulado y de aprontar el total de este ajuste a los plazos y de la forma que comprende la condición quarta, sin demora ni descuento alguno, a que consienten ser compelidos, siempre que dicho Juan Luis Pereira cumpla lo en que se ha convenido. Presente el sobredicho, que hecho cargo muy pormenor de las cinco condiciones aquí insertas y planta que lleba recibido dijo se obligaba y obligó con su persona y vienes, avidos y por aver, de que cumplirá con todas y cada una de ellas puntualísimamente, dando principio por de contado a la construcción de dicho Monumento, con sanas y buenas maderas de castaño, en que trabajará con suficiente número de oficiales sin intermisión hasta darle concluido perfectamente con arreglo a la planta, armado y reconocido a satisfacción de inteligentes

maestros del arte, de manera que según el plan no aiga objección que /^{9r} ponerle. Y hasta que esto preceda quiere no se le entregue la última tercer parte de los diez mil reales de este ajuste, y que dará las fianzas que por el Cavildo se le pidan a toda su satisfacción, como también de desacer qualquier defecto que se note por los prácticos en su facultad y no fuese con arreglo a lo pactado en la planta. Finalmente cumplirá con ella y más capitulado exactamente, a que consiente ser compelido y apremiado por toda vía executiva. Para que todas partes dieron poder como se requiere a los juezes y justicias de Su Magestad, cada uno a las de su fuero y domicilio, para que así a todo tiempo se lo hagan aver por firme, como si lo aquí contenido fuera sentencia difinitiva de juez competente, pasada en autoridad de cosa juzgada, por todos consentida y no apelada, cerca de que renunciaron a todas leyes, fueros y derechos de su favor, con la general que las prohíbe en forma. Y además de ello los eclesiásticos lo hicieron del capítulo obduardus suam de penis de solutionibus y más que les corresponde. Así lo dijeron, otorgaron y firmaron, de que fueron testigos Josef Dámaso Pérez de Guzmán, don Francisco Domínguez y Josef Álbarez, vecinos de esta dicha ciudad, de todo lo qual y conocimiento de los otorgantes yo scrivano hago fe.

Juan Francisco de la Campa. Licenciado don Pedro Villavicencio.
Juan Luis Pereira. Ante mí, Joseph Antonio Gil de Otero y Caxide.