

LOS MONUMENTOS DE SEMANA SANTA EN ARAGÓN (SIGLOS XVII-XVIII)

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA*
JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ**

Resumen

El presente trabajo es una aproximación al estudio de los monumentos de Semana Santa en Aragón en los siglos XVII y XVIII, aunque aborde aspectos más generales e incluya también informaciones sobre ejemplos posteriores (s. XIX). El objetivo fundamental es facilitar una investigación futura sobre este tema, que hasta ahora ha suscitado escaso interés. El artículo incluye los siguientes apartados: justificación litúrgica del monumento, significado y función; aspectos formales (materiales, técnicas y tipologías); algunos ejemplos aragoneses; aspectos iconográficos; los artífices; y las fuentes, la metodología y las vías de investigación.

Ce travail-ci est une approximation pour l'étude des monuments de Semaine Sainte à Aragon dans les XVII^e et XVIII^e siècles, encore qu'il aborde aspects plus généraux et comprend aussi des informations à propos d'exemples postérieurs (XIX^e siècle). L'objectif fondamental est ménager une recherche future sur ce thème, lequel a suscité rare intérêt jusqu'à nos jours. L'article comprend les paragraphes suivants: justification liturgique du monument, signification et fonction; aspects de forme (matériaux, techniques et modèles); quelques exemples aragonaises; aspects iconographiques; les artistes; et les sources, la méthodologie et les voies de recherche.

* * * * *

Introducción

Los llamados «monumentos de Semana Santa» o «monumentos pascales» constituyen una singularidad dentro de las arquitecturas efímeras o provisionales, también nombradas en las fuentes como «arte de las tramoyas» (debido a su marcado componente escenográfico) o «arte para el caso» (por su uso coyuntural y esporádico), denominaciones éstas que, por los motivos que a continuación se exponen, tal vez resulten más ajustadas al asunto que nos ocupa¹.

* Doctor en Historia del Arte. Jefe de Sección de Restauración de Bienes Muebles, Diputación de Zaragoza. Investiga sobre arte aragonés.

** Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte aragonés moderno y contemporáneo.

¹ Los adjetivos «efímero» y «provisional» resultan, en este sentido, algo ambiguos, pues parecen referirse indistintamente a algo que tiene un uso puntual y perecedero, cuando no pasajero, transitorio, eventual o interino, pero también al carácter caduco que se deriva de la escasa consistencia y liviandad de los materiales utilizados en su ejecución. Ni uno ni otro calificativo encajan exacta-

Como ocurre con el resto de la arquitectura efímera, y aunque su origen parece remontarse a las ceremonias paralitúrgicas bajomedievales relacionadas con la Pasión de Cristo², los monumentos alcanzaron su máximo desarrollo durante el barroco, debido al reforzamiento que el misterio eucarístico experimentó a raíz del Concilio de Trento y al consiguiente auge de las festividades del Jueves Santo y del Corpus Christi. No obstante, como veremos, escasos ejemplares han llegado hasta nosotros —y casi todos ellos en deficiente estado—, bien debido a la fragilidad de los materiales y a la manipulación a que periódicamente eran sometidos, bien como consecuencia de su sustitución por otros nuevos adaptados al gusto de los tiempos. Tal vez esta carencia de obras conservadas, unida a la falta de fuentes textuales y gráficas, justifique en parte la poca atención que su estudio ha suscitado entre los investigadores y lo exiguo de la bibliografía específica existente sobre el particular³, sobre todo si se compara con otras manifestaciones del arte provisional como las producidas con motivo de exequias y entradas triunfales, que cuentan ya con un nutrido y consistente aparato científico.

De ahí la conveniencia del presente artículo, que tiene como objetivo fundamental allanar el camino a futuros estudios. Para ello, hemos estructurado los contenidos en los siguientes apartados: justificación litúrgica, significado y función del monumento; aspectos formales (materiales, técnicas y tipologías); algunos ejemplos aragoneses; aspectos iconográficos; los artífices; y fuentes, metodología y vías de investigación.

Justificación litúrgica, significado y función

El monumento de Semana Santa es el lugar que en las iglesias se destinaba —y destina— para la reserva del Santísimo Sacramento, es decir, para ocultar la segunda hostia consagrada en la *Missa in Coena Domini* del

mente con los monumentos, pues su uso —como el de otros altares provisionales— tenía una frecuencia anual sujeta al año litúrgico y en algunos casos se trataba de construcciones sólidas y durables.

² Vid. DONOVAN, Richard B.: *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958. CHAMBERS, E. D.: *The Medieval Stage*. Oxford, 1967, vol. II, cap. 1.

³ Para el caso aragonés sólo pueden citarse, por su contenido específico, los trabajos (citamos por orden cronológico) de los profesores Juan F. Esteban, Carmen Morte y Ascensión Hernández. ESTEBAN LORENTE, Juan F.: «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza», *Cuadernos de investigación. Geografía e Historia*, 1 (1976). Logroño, Colegio Universitario, 1977, t. II, pp. 97-103. Este mismo artículo en *Seminario de Arte Aragonés*, núms. XXII-XXIII-XXIV (1977), pp. 175-180. MORTE GARCÍA, Carmen: «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)», *Artígrama*, 3. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1983, pp. 195-214. Y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: «Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX», *Artígrama*, núm. 10. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1993, pp. 435-453.

Jueves Santo, en la que se conmemora la Última Cena, hasta la celebración de la Muerte del Señor en el Viernes Santo, momento en que dicha forma se administra, expresando de esta forma la unión entre la Eucaristía y la Cruz⁴. El monumento es pues el reducto que durante ese lapso temporal guarda la forma consagrada, función que primitivamente solía desempeñar un altar secundario sobriamente adornado e iluminado. El rito solemne de la traslación y reposición del Santísimo parece tener su origen en el s. XI⁵ y su sentido original era el de proyectar la institución del sacramento y concentrar la devoción de los creyentes hasta la conmemoración de la Muerte del Señor. No obstante, desde la Edad Media y durante toda la Edad Moderna ese significado primigenio se enriqueció —o adulteró— con el de evocación o metáfora del Santo Sepulcro, hasta el punto que los asuntos vinculados con la Muerte y Resurrección de Cristo se convirtieron en predominantes en los programas iconográficos, y las acciones de guardar y extraer la hostia se han considerado como sinónimas de «enterrar» y «resucitar» el cuerpo de Cristo⁶. Existen incluso interpretaciones más forzadas, como ésta de la segunda mitad del s. XVIII:

«Desde el tiempo de los Apóstoles, y siempre [el monumento] se ha practicado en la Iglesia con aparato suntuoso, y regío de Persona Real. Este simboliza dos cosas: la primera la prision, y carcel donde estuvo el Señor sin poderlo ver los suyos; la segunda, el Sepulcro nuevo donde fue depositado, y resucito glorioso, triunfando de sus enemigos»⁷.

El ritual se ha desarrollado históricamente según un esquema básico que ha experimentado ligeras modificaciones —en función del tiempo y del lugar—, si bien a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) la liturgia ha variado en el sentido de una mayor simplificación. En síntesis, el rito se inicia terminada la misa del Jueves Santo, momento en el que el celebrante se dirige procesionalmente desde el altar mayor hasta el monu-

⁴ Los libros litúrgicos antiguos determinaban que esta misa había de celebrarse *post nonam* (a partir de las tres de la tarde). A partir del s. XIV las horas canónicas se vieron modificadas y fue posible celebrarla antes de comer, pero el nuevo *ordo* ha restaurado el uso auténtico. Durante la misa el tabernáculo ha de estar vacío y se debe preparar un copón con las hostias necesarias para consagrar y administrar en la comunión; actualmente el celebrante ya no consagra dos hostias, sino que, conforme al orden antiguo, la reserva se hace con las formas sobrantes. FLORISTÁN SAMANÉS, Casiano: *El año litúrgico*, «Colección de lecciones de Pastoral», 11. Barcelona, Ed. Juan Flors, 1962, pp. 148 y ss.

⁵ Acerca de la génesis y variaciones de la reserva eucarística, remitimos a: MARTIMORT, Aimé G.: «La reserva eucarística», en *La Iglesia en Oración: introducción a la liturgia*. Barcelona, Ed. Herder, 1992, pp. 487 y ss.

⁶ Cfr. ROSENTHAL, Earl E.: *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, Universidad, 1990, pp. 153-154 (nota 125).

⁷ LOBERA Y ABIO, Antonio: *El porque de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de preladados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas, que deben saber todos los Ministros de Dios*. Figueras, Ignacio Porter Impresor y Librero, sin fecha [1769], pp. 207-208. Se trata de una cartilla didáctica a modo de diálogo simbólico establecido entre un vicario instruido y un estudiante curioso.

mento y deposita en un arca, caja o arqueta el cáliz con la forma reservada, que es extraída al día siguiente en el transcurso de la celebración eucarística y conducida al altar. Como es lógico, es en las iglesias-catedrales donde esta ceremonia alcanzaba una especial riqueza y boato, del mismo modo que el propio monumento catedralicio debía adquirir, en similar proporción, mayor entidad y riqueza. Dos textos manuscritos situados cronológicamente en los límites fijados para este trabajo nos permiten «visualizar» el desarrollo del acto; el primero, fechable hacia 1602 y escrito por Pascual Mandura, canónigo de la Seo de Zaragoza, es un ceremonial que lleva por título *Órdenes de las festividades que se celebran en el discurso del año por sus meses y también de las fiestas movibles*⁸; el segundo, de h. 1796, es también un ceremonial manuscrito (5 vols.) y su autor fue Vicente Novella y Domínguez, capitular de la Seo de Huesca⁹.

Debido a su interés y detalle, transcribimos el texto de Mandura en el que se describe cómo se desarrollaba el acto de la reserva en la catedral zaragozana:

«/fol. 60 v./ ... *Hecha la communion se comienza la consecracion de la Chrisma con el orden conveniente, y ceremonias acostumbres segun el orden del Pontifical. Las Jarras de los Olios suelen llevar dos Canonigos los mas nuevos con sus dalmaticas, y sendas toallas con que sustentan las Jarras, y estan alli en su ministerio de la manera que dize el Pontifical, pero despues han llevado /fol. 61 r./ dichas Jarras dos de los Vicarios que vienen a la consecracion de la Chrisma porque lo dispone assi el Pontifical. Acabada la consecracion de la Chrisma concluye el Arçopo la misa y luego se dicen vispras la quales son cantadas, y acabada la Magna dize el Arçopo la oracion en el Altar, y luego se pone el Ss^{mo}. sacram^{to} en el monum^{to} el qual lleva su S^a Il^{ma} dentro de un caliz que para eso esta aparejado con un sobre caliz de una tela de oro, y arriba una chapa de plata sobre dorada que cubre la boca del caliz, y el Arçopo lleva una toalla rica bordada de oro sobre las espaldas, y con los cabos della tiene el caliz. El Padio llevan los Clerigos que vienen a la consecracion de la Chrisma, y las asistentes Dignidades van sustentando de los brazos al Arçopo, van alli el Diacono y Subdiacono y el de la varilla /fol. 61 v./ y las Dignidades Canonigos y officinas llevan cirios blancos encendidos, suben al munum^{to} [sic] con el Arçopo el Diacono y Subdiacono con los Epistoleros aunque algunas veces han subido los asistentes, pero no han de subir*

⁸ Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, *Privilegios*, letra M. Un estudio de esta obra en: DOMINGO PÉREZ, Tomás: «Órdenes de las festividades...», en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 222.

⁹ NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, Vicente: *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca Dispuesto, e Ilustrado con notas que indican su Origen Y expresan su Variación* (ms.), 5 vols. Huesca, h. 1796. Archivo de la Catedral de Huesca, sig. 54. Interesa especialmente el libro segundo, al que pertenecen los textos que reproducimos. Un índice del manuscrito en: LASALA, Higinio: «Ceremonial de la Catedral de Huesca. Índice detallado de esta obra inédita», *Linajes de Aragón*, t. VI. Huesca, Tip. Leandro Pérez, 1915, pp. 171-212. En este mismo archivo se conserva un ceremonial anterior, igualmente manuscrito y fechable h. 1697 (con anotaciones posteriores), que también incluye una descripción del ritual.

sino los sobredichos, y ellos se quedan al pie del monum^{to} con las demas Dignidades Canonigos y officinas cada uno en su choro y desta manera se ha hecho muchos años no solam^{te} antiguam^{te} pero en annos passados y en particular el año 1598 y assi se deve de hacer y platicar. Estando pues arriba el Arçopo con los demas sobredichos se encierra el Ss^{mo} sacramento en una Arca que esta para esse efecto con llave y la sella y la da, o, al Diacono, o, al Secretario del Cabildo que tambien sube al munum^{to} /fol. 62 r./ y hecha su devida reverencia y acatam^{to} y las otras ceremonias convenientes de yncensar el sacramento y lo demas se vaxa el Arçopo con los demas que subieron del monumento, y se pone devaxo del mesmo palio que vino el sacramento y luego se encienden muchos cirios en el monumento que estan alli aparejados y todos los cirios de las andanas que estan hasta la Puerta de la Iglia de una parte y de otra, y las Dignidades Canonigos y officinas matan sus Cirios, desta manera llega el Perlado [sic, por prelado] al Altar y da la bendicion como suele en otros Pontificales».

El protagonismo del monumento en el día de Jueves Santo no terminaba aquí, pues tras la comida que ese día ofrecía el arzobispo a los canónigos, éstos rezaban ante el monumento, y por la noche, tras los dos salterios, decían las letanías en el mismo lugar. Al día siguiente, durante la misa, dignidades y canónigos entraban en la sacristía y doce de ellos se ponían capas y salían al altar,

«/fol. 66 r./ [...] puestos en dos choros los mas antiguos los postreros y mas cercanos al Arçopo y le acompañan hasta el monumento y a la cruz que se adoro queda puesta en el Altar, y se encienden candelas y lumbres en sus candeleros en el Altar, esta ya el palio aparejado que tiene doce varas para cada uno de los doce, y si no ay numero de doce ponense capas los que se hallan, pares, y del Palio quitan las varas superfluas porque fuera de Dignidades y Canonigos y Officinas nadie puede llevar el Palio. desta manera se va al munumento, al pie del qual esta aparejado el dicho Palio para recibir el ss^{mo} sacramento y al Arçopo que lo trae de la manera que subio al monumento y con la mesma compañía que subio a acompañarle, y en estar el Arçopo /fol. 66 v./ en la ulta grada del monumento se levantan los Canonigos que han de llevar el Palio y reciben devaxo del al Arçopo con el ssmo sacramento y desta manera se van como en procession al Altar la cruz delante y cantando el vexilla regis, y los de las capas no llevan cirios. En llegando al Altar se passa la missa adelante y se concluye segun la forma del missal y Pontifical [...]»

En la catedral oscense, a finales del s. XVIII, se procedía de la siguiente manera:

«/fol. 89/ [...] Claustro para poner al Señor en el Monumento. El Palio con 8 varas está ya desde antes de los [en el margen: «Palio»] oficios arrimado a la varandilla de los Cirios en el lado de la epistola debajo de las gradas del Presbyterio, y lo toman 8 Racioneros en abito de Coro llevandolo a la bajada de el para que entre el terno, cuyo Preste va con el Santisimo cubierto con banda blanca. El Cavildo y demas residencia se forma a 2 a las frente al Monumento y quedan assi pues el claustro no es mas que desde [en el margen: «Claustro»] el Presbyterio hasta las gradas o escalerillas del Monumento. El escolar Cru-

zero va delante con sobrepelliz (es muy mal hecho y la rubrica previene expresamente que sea con dalmatica) lleva la Cruz sin cordones cubierta con [en el margen: «Cruzero»] velo violaceo, como corresponde y le acompaña el mazer con ropa blanca, y 2 infantes con ciriales. otros 2 escolares de sobrepelliz, ó, bien sean Ca- [en el pie de página: «Desde el año 1799, el palio es de 6 varas por el corto numero de racioneros»] /fol. 90/ pilleros van con incensarios, purifican— [en el margen: «Incienso»] do se trecho en trecho flexis genibus al Santissimo.

[En el margen: «Himno»] Vase cantando el Pange lingua hasta llegar al Monumento que esta cubierto con cortina de tafetan Carmesi; antes de llegar el Palio a las gradas ó escalerilla de el [en el margen: «Angel»] donde se queda sin subir; se desprende el Angel, que ya está puesto en tramoya para que descienda, y al mas ligero impulso divide la cortina, quedandose cada mitad a su lado, con perfecta alusion a las [en el margen: «velo del monumento»] palabras de San Matheo en el cap. 27 de su Evangelio, et ecce velum templi scissum est in duas partes a sursum usque deorsum. Arrodillada toda la residencia frente al Monumento, y la Ciudad en el Presbyterio [en el margen: «Ciudad»] pues por el mucho concurso no puede salir de el, suben al Monumento los acolitos de incensarios, el maestro de Ceremonias y los del /fol. 91/ terno: toma el daicono el Caliz lo deja en la Mesa del Altar; se inciensa por el Preste y lo pone aquel en la arca, segun la rubrica. en el entre tanto cantan los musicos en tono lamentable un motete del tiempo. desde la [en el margen: «Motete»] navecilla derecha del Monumento al que suben assi que ha bajado el Angel Dejase la arca abierta un poco tiempo para orar; y luego la cierra el mismo Diacono, cubre la llavera con el sello de cera, se baja la llave, y se la [en el margen: «sello»] pone colgada en el cuello al preste, que con el Subdiacono se han quedado arrodillados en la tarimilla [...] /fol. 92/ [...] y dejando al Señor en el Monumento baja el terno y cruza por las 2 alas del Cavildo sube al Presbyterio, y hechas las genuflexiones correspondientes se entra a la Sacristia: toman los infantes las velas del Cavildo y con toda la demas residencia se buelve al Coro para decir las Visperas ut in rubrica. La Ciudad entrega las velas a los Porteros, y se va sin clarines».

El monumento adquiriría también en Huesca un papel destacado la misma noche de Jueves Santo, momento en el que tenía lugar la procesión de la Vera Cruz en honor de la reliquia que, según Francisco Diego de Aynsa¹⁰, había sido donada al convento del Carmen calzado en 1552. El recorrido¹¹ se iniciaba en la iglesia de los carmelitas y, una vez en la catedral, entraba en el templo por la puerta del claustro (lado del Evangelio del transepto), cruzaba la nave central, pasaba por delante del monumento y seguía por la nave de San Joaquín (la de la Epístola) hasta la puerta principal. Ante el monumento tenía lugar una extraña ceremonia que causaba cierto escándalo al canónigo Novella:

¹⁰ AYNESA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de: *Fundación excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquissima ciudad de Huesca, assi en lo temporal como en lo espiritual, divididas en cinco libros, cuyos sugetos dirá la pagina siguiente*. Huesca, Pedro Cabarte, 1619.

¹¹ Vid. DURÁN GUDIOL, Antonio: *Iglesias y procesiones. Huesca, siglos XII-XVIII*. Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 90-91. El autor utiliza como fuente fundamental el ceremonial de Vicente Novella.

«Al pasar por el Monumento hacían los de las achas, y especialmente la ciudad unas genuflexiones y espontonadas cereas que paraba en risa, y para ver esta función acudía toda la gente a la iglesia. ¡Que tal iría todo! De noche, Jueves Santo en que el laxo se ha apoderado de toda clase de gentes y primavera, tiempo en que empieza a hervir la sangre»¹².

En el Viernes Santo, tras la adoración de la Cruz y la lectura (o canto) de los *Improperios*,

«/fol. 135/ [...] toma el diacono la bolsa de los Corporales los tiende en el Altar; va a buscar el Lignum [en el margen: «Lignum en el Altar»] y lo coloca descubierto en medio (es de rubrica que entonces se descubran todas las Cruces de la Ygla.) se encienden las 6 velas amarillas del Altar mayor, y acta continuo se ordena el claustro para sacar al Señor del monumento /fol. 136/ yendo todos con velas encendidas. El escolar lleva la Cruz con Cordones, descubierta acompañado del mazer e infantes con ciriales [en el margen: «Modo de traer al señor»] va de sobrepelliz pero debia ir con planeta negra: 8 Racioneros toman el palio que está en la varandilla como diximos en la pag. 89 y lo llevan a las gradas del Monumento formada la residencia a 2 alas cruza el terno por medio de ellas el Preste con casulla el diacono con estolas, y el subdiacono con planeta: estan ya en el Monumento 2 capilleros con incensarios; 2 infantes con achas y el maestro de ceremonias. Pone incienso en ambos thuribulos el Preste, y estando arrodillado con el subdiacono a sinistris, le quita el Diacono la llave de la arca del Santisimo [en el margen: «Llave del monumento»] que se puso colgada al Cuello al tiempo de salir para el Claustro (vease lo que decimos en la pag. 92) y abriendola la deja assi, mientras el Preste inciensa: pone corporales en la me- /fol. 137/ sa Altar, saca el Copon, y lo deja sobre ellos: en todo este tiempo cantan los musicos que estan en el Monumento una, ó, dos estrofas [en el margen: «Hymno que se canta»] del Hymno Vexilla en tono lamentable, y colocados segun expusimos en la pag. 91. Concluidas toma el diacono el Copon y se lo da al Preste que lo trae cubriendolo con una banda de tafetan blanco, que le pone antes un escolar, y con todo el dicho acompañamiento referido los 2 Capilleros con incensarios, 2 infantes con achas se viene con sus asistentes debajo del Palio, al Presbyterio y subiendose al Altar dejan los Racioneros el Palio a la en [en el margen: «arribo al Presbyterio»] trada de la Puerta de la Sacristía; el cavildo se queda arrodillado en semicirculo en la ultima grada del Altar con sus velas encendidas; a los costados de la tarima los 2 infantes con sus achas [...] /fol. 139/ [...]

Concluidas las Visperas, aunque no se desarma el Monumento se quita la varandilla de los Cirios, los reclinatorios, alfombras buenas, y colgaduras con las que y las demas sayas propias [sigue el entoldado del presbiterio] /fol. 140/ [...] El Monumento aunque se queda, está cerrado con las cortinillas de tafetan hasta el claustro del Domingo de Resurrección que se adorna y abre del modo que

¹² NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, libro segundo, ff. 118 y ss. Según esta misma fuente, el rey Carlos III expidió una orden para que las procesiones de Semana Santa concluyesen de día, razón por la que la de la Vera Cruz dejó de salir hasta 1786; a partir de ese año lo hizo bajo unas condiciones muy precisas impuestas por el cabildo, entre ellas eliminar las «espontonadas», término que se refiere a la forma de blandir las hachas a manera de saludo como si fueran espontones (lanzas cortas).

en dicho expresaremos [...] / fol. 225/ [...] En el día 3.º de Pasqua despues de sus 2^{as} Visperas y Completas se quita la Ymagen y se desarma el Monumento, cuya maniobra dura [en el margen: «Quando se quita el Monumento»] aún la mañana siguiente en los antiguo segun resulta del Gestis 30 de mayo de 1687».

Como se ha visto, el uso del monumento se circunscribía a los días álgidos de la Semana Santa, razón por la que el resto del año quedaba clausurado o cerrado mediante telones —como ocurría en la Seo de Zaragoza— o puertas, como todavía vemos en Fuentes de Ebro (Zaragoza) y sucedía también en la iglesia de San Lorenzo en Lechón, donde «... *entre otros altares y capillas, es notable la del monumento, que, según nos han dicho, queda puesto y cerrado de un año para otro...*»¹³. O bien era desmantelado y guardado en alguna dependencia parroquial; de esta forma se procedía en muchos templos, entre ellos la iglesia de San Miguel de Aguarón (Zaragoza), donde «... *es también notable la imagen de San Antonio de Padua y sobre todo el monumento macizo y con dos buenas estatuas de Moisés y Aarón, colocadas en los restante del año en su buena sacristía*»¹⁴.

Durante el Jueves y el Viernes de Pasión el monumento se constituye pues en *sanctasanctorum* y en centro de atención de los fieles, quienes en las ciudades todavía conservan la tradición de recorrer los templos parroquiales para «visitar los monumentos»¹⁵. A este protagonismo contribuyen tanto la prescripción de que el resto de altares, incluido el mayor, quedaran desnudos y velados en señal de duelo, como la prohibición, durante el Triduo Sacro, de tocar las campanas, que eran sustituidas por matracas o carracas,

*«[...] porque murió Christo Señor Nuestro en el leño de la Cruz; y es justo que con un leño nos convoque nuestra Madre la Iglesia para alabar, y darle gracias por tan particular beneficio. Durando dice que para darnos a entender la gran humildad de Christo Señor nuestro; y que por la señal, que se hace en las matracas, o carracas recibimos temor, y espanto; y significan el gran miedo, que los Judios ponian a los Apostoles»*¹⁶.

¹³ BERNAL Y SORIANO, Julio: *Tradiciones histórico-religiosas de todos los pueblos del Arzobispado de Zaragoza*. Zaragoza, Establecimiento Tip. de Mariano Salas, 1880, p. 153

¹⁴ *Ibíd.*, p. 145.

¹⁵ El día de Jueves Santo siempre ha tenido un marcado carácter festivo, y según algún dicho popular se considera, junto con el Corpus Christi y la Ascensión, uno de los días «que relumbran más que el sol». En el pasado, alrededor de las iglesias se instalaban mercadillos, y en ciertas dependencias interiores (sacristías, tribunales...) se disponían refrigerios para las personas que velaban el monumento, tal como reflejó el poeta madrileño Vargas en los siguientes versos: «*Fui a la iglesia con las niñas / el día de Jueves Santo / y acallamos nuestro llanto / empapándole en rosquillas*». Citado en: FRI-BOURG, Jeanine: *Fêtes à Saragosse*. París, Institut d'Ethnologie-Musée de l'Homme, 1980, pp. 72 y ss.

¹⁶ LOBERA Y ABIO, *op. cit.*, p. 206.

Aspectos formales

Para la ubicación del monumento se solían —y suelen— destinar capillas o altares *ad hoc* que o bien adquieren un carácter permanente en su configuración arquitectónica o más frecuentemente son provisionales, de «quita y pon», pues se montan para la ocasión para luego ser desmontados y almacenados. No obstante, el ritual no requiere especial aparato, y un simple sagrario o tabernáculo puede cumplir de forma idónea y por sí solo la función de reserva.

Independientemente de su permanencia, los monumentos que aquí se estudian consisten en ámbitos arquitectónicos —auténticos o ficticios— donde predomina la decoración figurada, ejecutada mediante pintura sobre distintos soportes y con escasa presencia de la escultura, lo que dota a estos conjuntos de un acusado carácter escenográfico. El uso de esta retórica, tan artificial como epatante, es especialmente llamativa en algunos casos, y probablemente la razón haya que buscarla en el deseo de conseguir un mayor impacto visual a través de un lenguaje familiar y de alcance popular como era el de los espectáculos teatrales, que producían en el espectador un distanciamiento —al menos temporal— de lo cotidiano y al mismo tiempo una cierta confusión entre realidad y ficción¹⁷. En consecuencia, el trampantojo, la ilusión visual, la fantasía, el capricho, el efectismo y la apariencia van a ser rasgos inherentes a estas construcciones, que de esta forma ven además enmascarada su pobre configuración material, la cual respondía habitualmente a criterios de economía. En este sentido, encajan de lleno en un fenómeno más amplio, apreciable especialmente en el arte del último tercio del s. XVII, consistente en conseguir de forma rápida y fácil la vistosidad y aparatosidad, para compensar la pérdida o ahorro en el valor material; manifestaciones claras de esta tendencia, consecuencia directa del signo de los tiempos, son también la aparición y desarrollo de los retablos fingidos (pintados o «de perspectiva») —alternativa menos gravosa al retablo convencional—, la generalización de orfebrería de baja

¹⁷ Acerca de las conexiones entre liturgia y teatro, remitimos a: DONOVAN, *op. cit.* OROZCO DÍAZ, Emilio: *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Ed. Planeta, 1969 (interesa especialmente el apartado del capítulo IV «Teatralización de la fiesta pública y de la función religiosa: arquitectura efímera y de tramoya», pp. 137-141). Véase también: ARIAS DE COSSÍO, Ana M.ª: «Algunas reflexiones sobre escenografía española», en *Información Cultural*, núm. 80. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 18-31. También resultan interesantes las reflexiones acerca del efecto y la intención de los espectáculos teatrales, las ceremonias litúrgicas y el arte efímero del barroco en: LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, «Colección Austral», 249. Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 163-167.

ley, el uso de estucos policromos en frontales y zócalos que imitan las taraceas de piedras duras, las efectistas decoraciones en yeso tallado dispuestas en las embocaduras de las capillas, el uso de la cúpula encamada, etc.¹⁸.

En general estas construcciones se caracterizan por la fragilidad y ductilidad de los materiales, pues suelen consistir en telones pintados, normalmente sobre lienzo o sarga, que luego se adherían o clavaban a bastidores o tableros de madera que a su vez se disponían configurando espacios reales o ilusorios. También se hacía uso de estopa, cartón, papeles, cal, escayola... elementos todos ellos de gran modestia que, sin embargo, eran tratados para aumentar, siquiera aparentemente, su dignidad y prestancia, enmascarando su auténtica naturaleza mediante la imitación de mármoles, jaspes, bronces y dorados.

El sagrario en forma de caja, urna, cofre o arca (nombre éste que evoca la de la Alianza del Antiguo Testamento, que sirvió para guardar el Maná, prefiguración eucarística), constituye siempre el núcleo del monumento, sea cual sea su estructura, y como veremos ocupa un lugar principal, axial y de punto de fuga en su estructura. Su situación en el conjunto resulta además coherente con su función real y simbólica, pues nunca la encontramos en el centro de la planta (como sí sucede con las custodias u otros elementos destinados a la exposición o manifestación del Santísimo, o como también sucede con el ataúd en los capelardentes y túmulos), sino en el fondo o zona interior de la misma (en cualquier caso retranqueada), sobre un altar o en el interior de un nicho, marcando el lugar donde convergen las líneas perspectivas. El arca suele tener entidad propia, tanto por su valor litúrgico como por la riqueza de sus materiales y el cuidado en su elaboración. Puede consistir en una caja de madera policromada (técnica habitual en el s. XVI) pero también puede ser fabricada con plata, concha, espejos, etc. En ocasiones, junto a ella se disponen relicarios y otros elementos habituales en los altares eucarísticos que se montaban en el Corpus¹⁹, y aunque no debió de ser prác-

¹⁸ El profesor Juan F. Esteban marca como punto de inflexión para esta decadencia artística la mitad del siglo, señalando como signos evidentes no sólo la sustitución de los materiales nobles, sino también la «falta de inquietud proyectista» en la arquitectura y la pobreza intelectual que denotan el afán por el alarde y la vistosidad superficiales o la proliferación de la copia y la repetición. ESTEBAN LORENTE, Juan F.: «Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales», en *Francisco Abbad Ríos. A su memoria. Zaragoza*, Departamento de Historia del Arte, 1973, p. 47.

¹⁹ Del mismo modo, sabemos que algunos monumentos españoles fueron aprovechados, total o parcialmente, para la exposición del Santísimo en la festividad del Corpus Christi, si bien no conocemos ningún ejemplo aragonés en el que esto suceda.

tica habitual, existen algunos testimonios que demuestran el uso del arca para otros fines²⁰.

Especial importancia adquieren también el color y la luz. En este sentido, se observa en los ejemplares conservados conocidos (todos ellos del s. XVIII) la superación del monocromatismo (pintura a la grisalla fundamentalmente) habitual en el s. XVI y vinculado a la tradición del luto, que ahora queda restringido a las ficciones arquitectónicas y escultóricas, y da paso a la utilización de una mayor variedad y viveza en los tonos. Este cambio parece concordar con la evolución formal de los monumentos, más vinculados a lo funerario en el Renacimiento y con un mayor componente teatral en el Barroco. Las luminarias (a base de cera y aceite) también desempeñan un papel fundamental en la puesta en escena, pues sirven para crear y jerarquizar espacios, para remarcar visualmente el centro de interés litúrgico (el arca) y, en otro sentido, para acompañar la velación de la vigilia nocturna.

Otros elementos escenográficos que no suelen faltar son las colgaduras de tela, en ocasiones móviles mediante ingenios de tramoya que permiten efectistas alteraciones espaciales y lumínicas, e incluso personajes de carne y hueso disfrazados de soldados romanos que «guardaban» el monumento²¹, como se hace todavía en muchas iglesias. Otros «actores», animados o inanimados, podían tomar parte en el ceremonial, como hemos visto en Huesca con el ángel que con ayuda de un mecanismo descendía y dividía en dos una cortina, dejando al descubierto el arca en el momento previo a la reserva; el efectista papel desempeñado por este personaje resulta muy similar al que en 1606 la «consueta antigua» del Pilar de Zaragoza le asignaba a otro ángel en una representación relacionada con la Resurrección que tenía lugar precisamente delante del monumento:

«Y estando el Arzobispo y ministros frontero y junto a la capilla de nuestra Señora delante el monumento, comienza un tiple con voz alegre y alta a cantar al-luya. Luego se siguió un estruendo y despues del se rompió un belo blanco y apareció un altar muy adornado con muchas flores y enrramado alrededor en el cual avia cinco imagines muy lindas de bulto doradas; a saver es nuestra Señora y las Marias

²⁰ Sirva como ejemplo la noticia recogida por Faustino Casamayor en sus *Años políticos e históricos*, fechada en 1810 y referida a las reliquias de Santa Engracia y los Innumerables Mártires, que fueron sacadas por acuerdo municipal de los relicarios que las contenían y se colocaron en «... una arquilla, que por aora tocó la suerte ser la del monumento del Convento de Sn Ildelfonso, cerrandose con tres llaves, y sellos correspondientes, y a continuacion fueron desechas las efigies y relicario...». SAN VICENTE PINO, Ángel: *Años artísticos de Zaragoza (1782-1833) sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*. Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 187-188, núm. 257.

²¹ Estos «actores» solían ser recompensados con algún refrigerio (vino, chocolate, bizcochos, rosquillas...) cuyo importe era puntualmente anotado en los libros de cuentas.

y San Juan [...] Luego vaxo un angel con una espada en la mano y rompio un belo de tafetan carmesi y apareçio una figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy dorada [...]»²².

Por todo lo anterior, los monumentos pascuales son un magnífico ejemplo de la integración y unidad de las artes propias del Barroco, pues en ellos se da una mezcla singular de arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas, escenografía... sin olvidar la música, el teatro y los movimientos y la gestualidad ritualizados que acompañan a las ceremonias. Constituyen también, como toda la arquitectura efímera, un magnífico campo de experimentación y banco de pruebas, derivado de la libertad de traza que permite su ejecución. De ahí su novedad y singularidad estilística, así como la utilización de soluciones que, aunque inspiradas en la arquitectura permanente, resultan imposibles en ésta. No obstante, esa libertad proyectual no se da en todos los casos, pues es frecuente la copia o imitación de modelos exitosos, y en cualquier caso está sometida, como todo el arte barroco, a unas estrictas pautas iconográficas.

Tipológicamente cabe hablar de dos modelos básicos: el turriforme y el que denominamos de «nave profunda».

- A. El modelo turriforme, documentado ya en el s. XVI y caracterizado en esencia por su planta central, la superposición de cuerpos y el predominio del lenguaje clásico, fue también el adoptado en España como solución idónea para los túmulos funerarios de la realeza y su uso para este fin se generalizó a partir de las exequias de Carlos V (1558)²³; en su formulación se dio una curiosa conjunción de elementos procedentes del mundo funerario y triunfal romano (piras, mausoleos, moles...), por un lado, y del mundo cristiano por otro; en efecto, «... *la importancia alcanzada por la requisitoria litúrgica y conmemorativa relacionada con la tradición eucarística había llevado a experimentar este tipo de estructura arquitectónica en custodias procesionales, tabernáculos y ciborios, e incluso en algún monumento de Semana Santa, con un lenguaje arquitectónico plenamente moderno y de signo inequívocamente clásico*»²⁴. Esta

²² Citado y reproducido en: DONOVAN, *op. cit.*, p. 58. El autor apunta que, a lo largo del s. XVII, se pudo producir un cambio consistente en que las figuras inanimadas serían sustituidas por personas —que formarían así un curioso *tableau vivant*—, si bien las fuentes documentales no son muy claras a este respecto.

²³ BONET CORREA, Antonio; «Túmulos del emperador Carlos V», en *Archivo Español de Arte*, núm. 33. Madrid, CSIC, pp. 55-66.

²⁴ ALLO MANERO, M.^a Adelaida: «La arquitectura provisional en los túmulos para exequias reales», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*. Zaragoza, DGA, 1995, pp. 131-154.

relación entre el túmulo y otros muebles y ornamentos litúrgicos (tabernáculos, baldaquinos, ciborios, doseles, templetos cupulados, custodias procesionales y de asiento, manifestadores...), vinculados bien a la exposición triunfal de la Sagrada Eucaristía o bien al recuerdo o evocación del Santo Sepulcro²⁵ —y como tales, elementos conmemorativos de la muerte y resurrección de Cristo—, permaneció vigente hasta el s. XIX y su evolución estilística transcurrió en paralelo, produciéndose entre ambos múltiples intercambios que también se dieron entre los ámbitos civil y religioso en el caso de otras arquitecturas efímeras (*v.gr.* los arcos de triunfo)²⁶. Dicha relación trasciende además lo estrictamente formal, pues la muerte del rey, considerado vicario de Dios en lo temporal²⁷, quedaba así emparentada simbólicamente con la muerte de Cristo, rey de reyes. Con el túmulo funerario se enaltecían las virtudes del soberano y a la par se conseguía que con la inmortalidad de su fama y renombre triunfase sobre la muerte²⁸.

Entre lo conservado no encontramos representada esta tipología, aunque probablemente los ejemplos que de ella pudieran existir han desaparecido.

- B. El modelo de nave profunda es el más común, al menos entre lo conservado. Se configura habitualmente por una sucesión de telones, rasgados todos ellos con un gran vano, que crean un efecto de perspectiva acelerada, al final de la cual se coloca el elemento esencial que es el arca. El primer telón, con función de frontis-

²⁵ Cfr. ROSENTHAL, *op. cit.*, pp. 163-187 (a propósito de la cabecera y el ciborio de la catedral de Granada diseñados por Diego de Siloe). La tradición había fijado la iconografía de este edificio como una construcción de planta centralizada y dos o más cuerpos superpuestos. Nótese además que el término latino *monumentum* significa literalmente recuerdo o testimonio solemne, lo que explicaría su utilización para designar con exactitud el sentido de las construcciones pascuales, así como su carácter de figuración o simbolización, es decir, de recreación o representación. Julián Gállego (*Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, pp. 141-142) precisa que en el s. XVII, las palabras «monumento» y «urna» tenían una acepción claramente funeraria, como sinónimos de sepultura, por lo que el monumento de Jueves Santo debe entenderse, según el autor, como símbolo del sepulcro de Cristo.

²⁶ ALLO MANERO, *op. cit.* La identidad formal y ambivalencia funcional fue tal que en algunas ocasiones un túmulo se reaprovechó como monumento, aunque no conocemos ningún caso en Aragón.

²⁷ Sobre la consideración divina de la realeza, y en particular de los Austrias, cfr. LISÓN TOLONA, *op. cit.*, pp. 100 y ss. y 170

²⁸ BONET CORREA, Antonio: «La arquitectura efímera del Barroco en España», en *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII* (ciclo de conferencias). Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 19-42.

picio, suele ser tener la estructura de un gran arco de triunfo, a modo de embocadura de capilla. Los sucesivos crean la ilusión de una profunda nave longitudinal mediante columnas, pilastras, arcos, bóvedas y demás elementos arquitectónicos fingidos que en progresiva disminución acentúan el efecto perspectivo. Toda esta estructura se encaja a la medida de un ámbito arquitectónico cerrado —*v.gr.* una capilla— que la envuelve. Es normal que el frontispicio o primer telón tenga puertas (también ilusorias sobre tela), que permiten clausurar el monumento en determinados momentos del ceremonial o durante todo el año si la máquina no se desmonta.

Algunos ejemplos aragoneses

Como ya hemos dicho, en esencia la reserva eucarística no precisa de otra cosa que una caja o arca practicable situada en un altar o destacada en alto sobre un pedestal²⁹. No obstante, en las líneas que siguen nos referiremos exclusivamente a modelos aragoneses que posean cierta relevancia arquitectónica, ornamental y/o iconográfica. Como ya hemos dicho, los monumentos catedralicios fueron especialmente ostentosos, si bien en algunas ocasiones modestos templos parroquiales en localidades pequeñas o apartadas sorprenden por la entidad que adquirieron sus máquinas, como por ejemplo sucede en el caso del lugar de Osia (Huesca).

Catedral de Huesca

A la tipología turriforme correspondieron probablemente los monumentos construidos para la catedral de Huesca en los siglos XVI y XVII (este último reformado en el XVIII). El primero fue contratado en 1561 entre el cabildo oscense y el pintor italiano Tomás Peliguet³⁰, y sabemos

²⁹ En todos los monumentos, independientemente de su complejidad, suelen existir tarimas o pedestales que sitúan en alto el arca, y de ahí la necesidad de gradas que permitan el acceso —por otro lado limitado y restringido— a ese lugar. Esa posición elevada facilita además una mayor y mejor visibilidad de la ceremonia/representación; el caso más llamativo lo encontramos en el antiguo monumento de la Seo de Zaragoza, donde las plataformas de la grada tienen una ligera inclinación, como sucede con los escenarios teatrales.

³⁰ DURÁN GUDIOL, Antonio (1987): «Catedral de Huesca», en *Las catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAZAR, p. 110. MORTE GARCÍA, Carmen (1990): «Tomás Peliguet», en *Aragón y la pintura del Renacimiento* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ibercaja, p. 114. MORTE GARCÍA, *op. cit.* (1983). De esta obra se han conservado unas sargas con figuras de profetas del Antiguo Testamento.

por el contrato que era desmontable, concebido como un edificio clásico y fabricado en madera pintada imitando mármol, bronce y oro. El segundo le fue encargado en 1608 al mazonero José Garro³¹, y de él nos proporciona interesantes noticias Vicente Novella en su *Ceremonial*, aunque no son suficientes para intentar, a falta de testimonios gráficos, una reconstrucción siquiera aproximada:

«/fol. 62/ *El sumptuoso* [monumento] *que oy tiene ntra. Ygla, le hizo el Cav^{do}. a sus expensas en el año 1608* [en el margen: «año en que se hizo»] *segun aparece de la contrata otorgada en 15 de Mayo de dicho año, con Josef Garro Mazonero, Vecino de esta Ciudad, y testificada por Andres de Castro Not^o. de la mesma lo dio concluido en el año 1611 y en este ya le puso. todo su costo (no incluyendo la pintura) fue 12 sueldos, que oy no se haria por doblada cantidad. Usole el Cavildo sin pintar hasta el año 1621 en el que deseando el S^{or}. Obispo don Juan Moriz* [en el margen: «año en que se pinto»] *de Salazar dejar esta memoria a su Ygla. (sobre otras muchas cosas que debia a su generosidad) pidio permiso al Cavildo para pintarlo, y concedidosele con accion de gracias, lo mando egecutar su Ilma. con delicadeza y propiedad. Todo el Monumento /fol. 63/ es obra perfecta en su linea; quanto mas le seria en su principio, que tuvo 3 Cuerpos, y por su mucha elevacion, le parecio preciso al Cav^{do}. dejarle solos 2* [en el margen: «antes era de 3 cuerpos»] *quitandole el segundo: no savemos ni cosnta en que año se hizo esta mutilacion pero segun havemos oido a personas fidedignas fue entre los años 1730 y 40. La perfeccion que se le quito en la altura fue muy compensada con la añadida en el centro, dandole mayor fondo para colocar la Sta. Arca. Obra que hizo el Cav^{do}. en el año 1749. con aprobacion de don Benito Oña Cavallero de esta Ciudad, y muy inteligente en las 3 bellas artes, segun que todo es* [en el margen: «renovacion»] *de ver en el Gestis 18 de Abril, y 2 de Mayo de dicho año. Fue preciso renovar la pintura en el de 1770, como aparece del acuerdo del Ca /fol. 64/ vildo en 26 de noviembre de 1770. Como su mole es tan grande apenas hay año en que no necesite de alguna composicion, y por este se* [en el margen: «Advertencia»] *pone anticipadamente por si saliese alguna pieza rota para que pueda componerse, y esté expedito en el dia en que se ha de usar, pues por lo demas tienen las piezas tal orden, que con un dia havia bastante tiempo para armarlo todo»*³².

Este monumento oscense, al que significativamente el pintor y teórico Jusepe Martínez se refiere como «... *capelardente para el Santísimo Sacramento, que sirve para la Semana Santa*»³³, se instalaba en el lado sur del transepto, y se siguió utilizando hasta 1936.

³¹ ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924): *La catedral de Huesca*. Huesca, Imp. Editorial V. Campo, pp. 156-158. Este mismo artífice, perteneciente a una dinastía de mazoneros oscenses, junto con el pintor (¿flamenco?) Guillermo Donquers, ejecutó la pintura del monumento en 1621, y en 1649 otro artista, Juan Ribot, coloreó los hacheros y otras piezas del mismo. Sobre estas labores de pintura, véase: PALLARÉS FERRER, M.^a José: *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, «Colección de Estudios Altoaragoneses», 46. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 50, 127 y 151, doc. 145.

³² NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, libro segundo.

³³ MARTÍNEZ, Jusepe (1866): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (edición a cargo de Valentín Carderera y Solano). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 134.

Sobre la ubicación del monumento renacentista de Peliguet existen dudas, pues las informaciones que proporciona la «consueta antigua» son algo ambiguas, aunque es probable que se montara en las inmediaciones de la capilla de Santa María del Alba (actual del Rosario). Por contra, Novella describe con detalle la disposición y adorno del monumento desde 1611:

«/fol. 66/ *Sitio en que ahora se pone el Monumento* [encabezamiento]

[En el margen: «*Sitio actual para el monumento*»] *Se arma en la testera de la nave mayor del Crucero, cerrando la puerta de las escaleretas, y abriendo el cancel y alguna pieza del remate en cuyo hueco se hizo en el año 1749 la contra Capilla, o sitio para la que contiene la Sta. Arca. Para que no se varie el Sitio y vengan bien las piezas maestras de toda la mole, hay ya fixas en el pavimento losas de piedra, y assi no puede errarse, ni hay necesidad de abrir nichos en tierra: Coge toda aquella gran testera, dejando un paso estrecho por uno y otro lado para entrar a la capilla de Sta. Catharina, y de la de la trinidad por dos puertecillas que se ponen /fol. 67/ a los extremos, desde el pedestal hasta los machones, ocupando el Monumento todo el espacio en recto y transversal, que hay desde el machon que divide la Capilla de Sta. Catharina, de la del Rosario. Para mayor seriedad se cierra con colga [en el margen: «Colgaduras»] duras toda la frente de la Capilla del Rosario y la entrada de la nave opuesta, levantando en triangulo los tapices por uno y otro lado para dejar expedito el paso a la sacristía.*

Adorno del Monumento

En su centro se forma el Altar para la arca, poniendo el dosel que hizo el Señor Obispo Antillon, y frontal correspondiente. la arca [en el margen: «Arca»] es de plata, aunque no del gusto moderno, y se coloca sobre la media grada de la mayor que hay en la Sacristia.- a unos y otro lado las testas de San Lorenzo, [en el pie de página: «En el año 1794 se hizo un frontalito plateado para el monumento»] /fol. 68/ y San Vicente: en dos mesitas a los [en el margen: «testas»] lados, las de San Orencio y San Martin: y en otras dos a la testera de las navecillas del monumento las de San Orencio y Santa Paciencia, Padres de San Lorenzo.

El pavimento se cubre con alfombras [en el margen: «Alfombras»] comunes, y toda la subida, y espacio de los reclinatorios con la buena de la fabrica de Madrid, que con el juego cumplido para Presbyterio y Coro, hizo el Cavildo en el año 1785, habiendose estrenado en el presente de 1786 para este tan apreciable fin.

Luces del monumento

Sobre las muchas que se ponen en ultimo cuerpo que es de 3 cupulas, las que se distribuyen por las pilastras en arandelas, y cañoncitos repartidos /fol. 69/ con graciosa simetria por dentro y fuera del Monumento; se colocan 6 velas muy grandes [en el margen: «luces del monumento»] en bugías de plata, sobre la Mesa altar, donde está la Arca: 2 Ciriales al extremo de la grada: los 6 grandes candeleros de plata en el plano, con 4 pequeños, y los 2 magnificos blandones en medio de cada una de las Navecillas del Monumento. La Nave mayor se ilumina tambien y para ello se pone una valla sostenida a trechos con pilastras de madera, distribuyendo por toda ella cirios, y para saver donde han de fixarse los pilares ya hay en el pavimento por uno y otro lado, piedras augeradas para fixarlos.

Todas estas luces sin quitarle nada de seriedad, le agracion sobre manera.

Ponense tambien unas lamparillas en la cornisa [en el margen: «lamparas»] del monumento que yo mandaria quitar; lo uno, /fol. 70/ porque como es



Fig. 1. Iglesia parroquial de Ibdes (Zaragoza). Vista general del monumento (exterior).

tanta la luz de cera, oscurece y apenas deja distinguir el opaco resplandor de las lámparas; y lo otro porque aun quando estén bien aseguradas, siempre hay riesgo de que goteen, y ninguna gracia sería que hechasen a perder la alfombra, ó, el terno al subir o bajar del Monumento [...]».

Como se deduce de la descripción anterior, el monumento oscense incluía ciertos elementos propios de los altares eucarísticos del Corpus, como gradas, frontales, «*testas*» (léase bustos-relicario), candeleros y blandones. Interesante también es el juicio crítico sobre el arca de plata, que suponemos de estilo barroco, pues el autor la juzga ajena al «*gusto moderno*», así como el dato de la alfombra nueva «*de la fabrica de Madrid*».

Ibdes

El monumento de la iglesia parroquial de San Miguel de Ibdes (Zaragoza) (*figs. 1 y 4*), de la segunda mitad del siglo XVIII, es prototipo del modelo que hemos denominado de nave profunda. Montado a los pies de la nave del Evangelio, está formado por una serie de espacios sucesivos en disminución formados por tableros dispuestos en paralelo cubiertos con telas pintadas que actúan a modo de bastidores y crean una perspectiva acelerada (pues las distancias en anchura se acortan conforme se alejan del espectador) que conduce visualmente al arca, situada al fondo. Dichos bastidores, dispuestos sobre gradas, representan sucesivas embocaduras en forma de arcos fingidos. La decoración, algo tosca en su ejecución, está formada en la embocadura por una estructura fingida de arco triunfal constituida por columnas pareadas —ante las cuales se sitúan las Santas Mujeres— que sostienen un entablamento sobre el que se dispone un balcón corrido con tres vanos y remate curvo en el que se ha representado la escena del *Ecce Homo* en la casa de Pilatos; las puertas, muy estropeadas en su tercio inferior, muestran la Cruz del Calvario con la ciudad de Jerusalén al fondo. En los arcos interiores han sido pintados ocho profetas (cuatro a cada lado) identificados mediante filacterias, guirnaldas, volutas y, en la zona más interior, angelitos sosteniendo la Santa Faz. Sobre una mesa moderna se sitúa un arca de época en madera dorada.

Este tipo de monumento evoca claramente una escenografía teatral, como se aprecia a simple vista, y mucho más si lo comparamos con algún modelo de decorado barroco al uso (*fig. 3*). No obstante, a ese carácter se añade una connotación de triunfo o exaltación por la presencia de los arcos, y una diferencia sustancial en la función del escenario, pues en el monumento el protagonista (el arca que contiene la forma consagrada) se sitúa al fondo del mismo, y la representación pauta por la liturgia únicamente contempla un movimiento de los demás «actores» (el sacer-



Fig. 2. Catedral de San Salvador de Zaragoza. Vista general del monumento en la capilla de San Marcos (fotografía cedida por el profesor Juan F. Esteban Lorente).



Fig. 3. Francisco RIZI, decorado teatral.

dote y sus acompañantes) de fuera a adentro y de abajo a arriba en el momento de efectuar la reserva, y viceversa.

La Seo de Zaragoza

Ese mismo modelo, llevado a otra escala de dimensión y riqueza, es el que ya se había utilizado h. 1711 en la capilla de San Marcos de la Seo de Zaragoza (*fig. 2*), obra que tal vez por su entidad e importancia ha merecido mayor atención por parte de los investigadores³⁴, razón por la

³⁴ Además del trabajo ya citado del profesor Juan F. Esteban Lorente (*vid. nota 3*), a quien agradecemos el permiso para la reproducción de las fotografías de este monumento, puede seña-



Fig. 4. Iglesia parroquial de Ibdes (Zaragoza). Vista general del monumento (interior).

larse: BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, 2 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, t. I, pp. 130 y 265-266. El monumento tuvo larga vida, pues fue utilizado desde la fecha de su construcción (1711-1712) hasta la década de 1970 (poco antes del cierre de la catedral para su restauración), momento en que el monumento se trasladó a la capilla del Santo Cristo, para luego ubicarlo en la de Santa Elena (o del Santísimo Sacramento).

omitiremos los detalles constructivos y nos centraremos únicamente en los aspectos novedosos que presenta respecto de lo anterior.

El primero es su carácter permanente y la presencia de un retablo fingido a modo de telón (*fig. 5*) que, mediante un sistema oculto compuesto de torno, sogas y carruchas, permitía dejar al descubierto el monumento para su uso anual, o bien hacerlo invisible, convirtiéndose al mismo tiempo en un retablo de fondo de capilla³⁵. El conjunto queda pues configurado en dos ámbitos que, durante el Jueves y el Viernes santos, forman una unidad visual pero también iconográfica, pues en los dos enormes lienzos que cubren los paños laterales del primer espacio encontramos representadas las escenas de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* y *El beso de Judas*, mientras en la cúpula se aprecia —a pesar del deficiente estado de conservación— un rompimiento de gloria ejecutado al fresco con ángeles portadores de las *arma Christi* y el paño de la Verónica con la Santa Faz.

Otro elemento que contribuye al carácter escenográfico del conjunto es la magnífica portada, esculpida en yeso y en forma de arco triunfal, que cumple la función de reclamo visual, sirve de embocadura al decorado interior y adelanta un programa simbólico dedicado a la Pasión y exaltación de Cristo.

El monumento catedralicio presenta una acusada y estudiada estructura convergente —incrementada por las espectaculares hileras de tapices (la célebre «empaliada», aragonesismo derivado de palio) que se disponían en el último tramo del templo formando una nave que tenía su continuidad en la capilla— (*fig. 6*) y ascendente —mediante el uso de gradas y plataformas levemente inclinadas—, en la que se hace uso de recursos perceptivos como la perspectiva acelerada o el tratamiento de la luz, que producen curiosos efectos de ilusión espacial³⁶.

El arca del monumento, de plata en su color y sobredorada, se guarda en el armario de la sacristía de la Seo.

³⁵ Estos telones pintados podían servir, en sí mismos, como monumento pascual, si bien no conocemos ningún ejemplo aragonés de esta tipología de monumento-telón, como tampoco tenemos constancia del uso de los «monumentos a/de perspectiva» o simplemente «perspectivas», consistentes en bastidores y lienzos pintados a la manera de retablos o con simulaciones tridimensionales en los que se abren huecos para colocar el arca; no sería extraño que en Aragón se hubiera utilizado, habida cuenta de su presencia, bien documentada, en tierras navarras. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L.: «Los monumentos o 'perspectivas' en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa», *Príncipe de Viana*, núm. 190. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, pp. 517-532.



Fig. 5. Catedral de San Salvador de Zaragoza. Vista general del retablo fingido que a modo de telón ocultaba el monumento en la capilla de San Marcos (fotografía cedida por el profesor Juan F. Esteban Lorente).



Fig. 6. *Catedral de San Salvador de Zaragoza. Vista general de la «nave» de tapices («empaliada») instalada en el monumento de la capilla de San Marcos (fotografía cedida por el profesor Juan F. Esteban Lorente).*

Ateca

El monumento de la iglesia parroquial de Ateca (Zaragoza) se sigue montando todos los años en la capilla de la Soledad (fig. 7). El conjunto escénico está formado por cuatro paneles sucesivos que provocan un efecto forzado de perspectiva para fingir una profundidad mucho mayor que la real. El resultado buscado es un larga galería o nave abovedada de medio cañón con lunetos sobre columnas y pilastras, dentro de un lenguaje arquitectónico barroco clasicista, propio de la segunda mitad del siglo XVIII³⁷.

La decoración pictórica mural de la embocadura de la capilla se integra en la escenografía al contar en sus jambas con las figuras de dos soldados romanos sobre ménsulas, que flanquean el conjunto que viene des-

³⁶ Cfr. ESTEBAN LORENTE, *op. cit.*, pp. 98 y ss.

³⁷ POLO LARENA, Montserrat, «El monumento de Semana Santa en Ateca», *Ateca*, 1, 1992, pp. 95-103, evoca las principales tradiciones propias de la Semana Santa de Ateca, consideradas en su conjunto como un «Auto pasionario Sacramental». Describe el monumento y trata de la Cofradía de la Soledad, mantenedora de la capilla de la misma advocación en la que se monta. La capilla fue renovada a partir de 1751 (vid. BLASCO SÁNCHEZ, Jesús, «Obras en la iglesia de Santa María», *La Comarca*, n.º 192, 14 de mayo de 1995).



Fig. 7. Iglesia parroquial de Ateca (Zaragoza). Vista general del monumento.

pués, y estar rematada sobre la clave del arco, a modo de ático, por la cruz del Gólgota, de la que manan tres chorros de sangre, símbolo del sacrificio de Cristo, que tres ángeles niños recogen en cálices.

Detrás de la embocadura se sitúa el primer panel móvil. Viene a ser otra embocadura, con forma de arco de triunfo. Columnas pareadas sobre elevados plintos enmarcan el arco central acasetonado. Sobre el entablamento un tímpano acoge un balcón en el que se muestra a Cristo escarnecido como *Ecce Homo*, acompañado de dos sayones. A los lados, dos figurillas de aspecto escultórico portan instrumentos del suplicio. Los paneles segundo a cuarto, con un vano cada vez más reducido para acentuar la sensación de profundidad, tienen a cada lado, sobre un basamento distintas figuras a la grisalla, tratadas como esculturas, todas ellas directamente relacionadas con la muerte y el entierro de Cristo: José, hombre rico de Arimatea, quien pidió a Pilatos poder hacerse cargo del cuerpo para enterrarlo en un sepulcro nuevo; Nicodemo, quien ayudó a José de Arimatea a amortajar a Jesús con una sábana y aromas; san Juan Evangelista, el discípulo «amado», quien comprobó que en la madrugada del domingo que el cuerpo de Cristo ya no estaba en el sepulcro; y las tres fieles marías, María de Salomé, María Magdalena y María de Cleofás, presentes en los últimos momentos del suplicio de Jesús y primeras testigos de la desaparición de su cuerpo en la madrugada del domingo de Resurrección. Al final de la sucesión de los cuatro telones, aproximadamente en el punto de fuga donde convergen las líneas perspectivas, se sitúa el arca.

Samper de Calanda

A la iglesia parroquial de Samper de Calanda (Teruel) fue a parar el último monumento que tuvo el monasterio cisterciense de N.^a S.^a de Rueda (Escatrón, Zaragoza), mandado realizar en tiempo del abad Domingo Castañar, después del año 1815³⁸. Es, por lo tanto, una de las obras artísticas más tardías incorporadas al monasterio antes de la definitiva desamortización de 1835. Está formado por una sucesión de cuatro telones en arco de medio punto que dispuestos en el mismo eje de progresión dan el aspecto de una profunda nave cubierta con bóveda de medio cañón fajada con arcos acasetonados sobre una sucesión de columnas pareadas de tipo abalaustrado y gusto renacentista. El friso que corre por encima del arco del primer telón muestra una vía dolorosa, de

³⁸ CORTÉS BORROY, Francisco Javier, «El Monumento de Samper de Calanda», *Monasterio de Rueda. Revista de la Escuela Taller*, 9, 1999, pp. 19-23.

acuerdo con una disposición lineal exacerbadamente clásica que no oculta ecos del friso del Partenón. En las enjutas de ese primer arco figuran el rey David con su arpa y Moisés con las Tablas de la Ley. En las sucesivas enjutas del segundo y tercer telón aparecen los Evangelistas con los vivientes que los simbolizan. Junto a cada grupo de columnas pareadas posa un personaje bíblico. En el primero Aarón y Melquisedec; y en el último los profetas Ezequiel y Daniel. En los basamentos de las columnas se representan escenas alusivas a la Pasión de Cristo, como Cristo atado a la columna y la Coronación de espinas del primer arco, u otros motivos con ángeles, elementos vegetales y geométricos, etc.

Fuentes de Ebro

El monumento de la iglesia parroquial de San Miguel de Fuentes de Ebro (Zaragoza) (*figs. 8 y 9*) puede considerarse como una variante del modelo de nave profunda por cuanto que el espacio interior simula una rotonda de planta central y no un corredor longitudinal³⁹. Instalado originalmente en la capilla del primer tramo de la nave del lado del Evangelio, el monumento se trasladó en tiempos recientes a la antigua capilla de Nuestra Señora del Rosario, construida en 1557 en el segundo tramo de la misma nave, de forma que el retablo de esta última, obra de Maese Guión (1559), intercambió su ubicación con aquél. El monumento está formado por un templete de planta ultrasemiéptica constituido en altura por cuatro columnas a cada lado sobre las que discurre un entablamento en el que voltea una cúpula elíptica truncada en su parte anterior, disposición que recuerda en muchos aspectos (también en la pintura que imita jaspes y bronce dorado) a su probable modelo: la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, obra de Ventura Rodríguez. Al fondo se sitúa el telón (que no es el original) ante el cual se instala la arqueta, accesible mediante una escalinata y punto focal en que convergen todos los elementos perspectivos del monumento. En los seis intercolumnios laterales se emplazaban sendas sargas, de las que únicamente las dos primeras, con decoración ilusionista, permanecen en su lugar; las cuatro restantes representaban a otros tantos profetas (Jeremías, Oseas y otros dos no identificables), concebidos como estatuas con peana sobre hornacinas y remate con cartela identificativa.

³⁹ Vid. MORTE, Carmen; SORO, Joaquín; y VALERO, José M.^a: *Fuentes de Ebro* (folleto divulgativo). Zaragoza, Ibercaja, 1999. Y especialmente: CALVO RUATA, José L.: «Sargas de los profetas Oseas y Jeremías y del Padre Eterno», en *Joyas de un patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza (1995-1999)* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 253-265.



Fig. 8. Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza). Reconstrucción digital del monumento con sus puertas cerradas en su ubicación original.



Fig. 9. Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza). Vista general del monumento (interior).

La decoración pintada de la cúpula simula una división en gallones con medallones inscritos que contienen las *arma Christi*; en los dos gallones correspondientes al eje, es decir, sobre el lugar destinado a la arqueta, se abre un vano fingido a modo de balcón (la casa de Pilatos) al que se asoma Cristo *Ecce Homo* acompañado de dos personajes. La clave adopta forma de disco y en ella aparece la paloma del Espíritu Santo.

Las puertas que cierran el conjunto están formadas por dos hojas compuestas por bastidores de madera forrados de sargas, aunque en su nueva ubicación los batientes se presentan invertidos y se abren hacia adentro. En origen, las caras exteriores ofrecían un trampantojo de portada monumental en piedra de estilo barroco-clasicista, mientras las interiores simulaban sendas imágenes de la Virgen y san Juan sobre peana y en hornacinas decoradas con elementos del repertorio rococó ante las cuales se disponen sendas figuras de soldados (uno en pie y el otro durmiente). Sobre el arco de la embocadura de la capilla primitiva se ubicaba una sarga semicircular con el Padre Eterno. La arqueta original se ha conservado, y muestra en su frontispicio y a modo de puerta un sol en madera dorada dotado de rostro y con largos rayos. Tres de las sargas que formaban parte del conjunto (dos profetas y el Padre Eterno) han sido restauradas y se ubican actualmente en la sacristía de la parroquia, habilitada como sala de exposición permanente.

Las labores de carpintería correspondieron al maestro Manuel Pardo, quien ejecutó el trabajo con anterioridad a 1770⁴⁰, y la decoración pictórica ha sido atribuida a Braulio González Lobera (1724-1802), quien la habría realizado entre los años 1761-1770⁴¹.

Bolea

La excolegiata de Santa María la Mayor de Bolea (Huesca) conserva parte de los telones que conformaban el monumento, previsiblemente el que fue realizado a mediados del siglo XVIII en cumplimiento de un mandato pastoral anotado el día 14 de octubre de 1754 por el que se exigía hacer un monumento de perspectiva. El día 21 de septiembre de 1763 se advertía que tenía que terminar de pagarse el monumento y el biombo⁴².

⁴⁰ ONA GONZÁLEZ, José Luis: *Fuentes de Ebro. Noticias y sucesos del siglo XVIII según la memoria del licenciado D. Tomás de Valdecara, del Capítulo Eclesiástico de esta Villa. Las presenta y transcribe el Lic.º D. Joseph Luis Ona y González, natural de la Villa de Lerín, arzobispado de Pamplona, habitante del lugar de Villamayor, Arz.º Caesaraug.º. MDCCCCLXXXVII*. Opúsculo multicopiado y editado por la parroquia de Fuentes de Ebro que contiene la transcripción de las noticias contenidas en la fuente citada.

⁴¹ CALVO RUATA, *op. cit.*

⁴² Archivo Parroquial de Bolea, *Libro de mandatos*, sig. V-2, fols. 116 r. y 122 v. Datos amablemente facilitados por el Dr. José Luis Pano Gracia, a los que también se alude en el libro: SEPÚLVEDA

El telón que hace de embocadura (*fig. 10*) representa un recargado arco de triunfo decorado con diversos elementos como tornapuntas, tarjetones, rocallas o cornucopias, de clara influencia rococó. En el ático, a modo de cuadro, vemos a Cristo *Ecce Homo*. Delante de las pilastras que flanquean el arco posan, como figuras escultóricas sobre peanas, el rey David (con el arpa) y Moisés (con las Tablas de la Ley), mientras que en los extremos están las personificaciones alegóricas de la Esperanza y la Caridad; debajo de ellas, dos hornacinas fingidas acogen las imágenes de Job y de un profeta. Dos soldados romanos pintados en otros restos de telones hacían guardia ante el monumento. Se conservan por último otros dos lienzos, uno con el Padre Eterno en la gloria y el otro con la escena enmarcada del Prendimiento. Los elementos arquitectónicos están todos pintados a la grisalla, mientras que las representaciones de imágenes y de escenas pictóricas lo están a color.

Carenas

El monumento de la iglesia parroquial de Carenas (Zaragoza) (*fig. 11*) se encuentra encajado en la capilla situada en la cabecera de la nave lateral del lado del Evangelio. El telón que hace de frontispicio, una vez más a modo de embocadura de capilla, presenta el arco flanqueado por dos potentes columnas de fuste liso y capitel jónico, con la pareja de soldados romanos delante. En el ático, Cristo *Ecce homo* asomado al balcón de la casa de Pilatos. La perspectiva interior figura una nave con columnas del mismo tipo que las de la embocadura. Tras los abovedamientos de los dos primeros tramos, el tercero ofrece la originalidad de fingir una cúpula sobre pechinas, como si hubiera crucero. Finalmente, el cuarto tramo semeja el presbiterio. La perspectiva se cierra con un panel, que sirve de fondo al arca, decorado con una gloria de ángeles presidida por el *Agnus Dei*.

Recuerda por su aspecto general al cercano monumento de Ateca, que pudo servirle de modelo, si bien interpretado en clave más modesta, de menor tamaño y con menos representaciones figurativas y elementos simbólicos. El estilo, más avanzado y sobrio, es propio del barroco clasicista tardío, lo que hace suponerle una cronología muy de finales del siglo XVIII o ya del siglo XIX.

SAURAS, M.^a Isabel, PANO GRACIA, José Luis y MORTE GARCÍA, Carmen, *La villa de Bolea. Estudio histórico-artístico y documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, p. 46. Las fotografías utilizadas para el estudio visual del monumento también nos han sido cedidas por el profesor Pano, a quien agradecemos su colaboración.



Fig. 10. Excolegiata de Bolea (Huesca). Reconstrucción digital de la embocadura del monumento (fotografías parciales cedidas por el profesor José Luis Pano).

Noticias sobre monumentos tardíos

Durante el siglo XIX y primeras décadas del XX la situación de bonanza y de crecimiento económico favorecieron la erección de nuevas máquinas⁴³, en las que además se aprecia ya una matizada superación de las formas y los estilos tradicionales —que se habían perpetuado hasta entonces— mediante el uso de soluciones eclécticas e historicistas (estilos neorrománico, neogótico, neomudéjar, neorrenacentista, neoárabe, neoejipcio...) que también se daban en la arquitectura permanente del periodo. Los artífices solían ser pintores-escenógrafos, con la notable excepción de Ricardo Magdalena.

En el caso de la ciudad de Zaragoza, sabemos por los anales de Faustino Casamayor que a comienzos del s. XIX en varias iglesias se fabricaron monumentos *ex novo*, si bien no disponemos de datos sobre las carac-

⁴³ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 436.



Fig. 11. Iglesia parroquial de Carenas (Zaragoza). Vista general del monumento.

terísticas de los que fueron sustituidos; así, en 1827 consta la construcción de los de la iglesia del Santo Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, «... a figura de un Tabernaculo muy parecido a la desgraciada Cruz del Coso, con 10 columnas, su cupula, barandilla y demas adornos con bastante iluminacion...»⁴⁴. En torno a ese mismo año «... se hizo un hermoso monumento de cuatro arcos todo primorosamente pintado y perfectamente arreglado...» para la iglesia de San Nicolás de Bari⁴⁵; al año siguiente se levantó uno «... muy gracioso de cuatro entradas y su fondo perfectamente pintado y arreglado...»⁴⁶; y en 1832 le tocó el turno al de San Gil Abad, con un monumento «... al estilo Romano muy adornado», obra de Matías Laviña, académico de la de San Luis⁴⁷, aunque tuvo corta vida, pues en 1887 fue sustituido por otro de estilo historicista diseñado por el entonces arquitecto municipal Ricardo Magdalena⁴⁸.

El hallazgo de un curioso trabajo inédito⁴⁹ dedicado a estos mismos asuntos nos invita a dar cuenta del mismo, siquiera sea para constatar la coincidencia de diversos datos con respecto a lo ya dicho. El autor firma el trabajo como «El decano de las tramoyas zaragozanas» y da a entender que era hijo de Mateo Gimeno. Éste último, discípulo de Ireneo Mercadal y luego de Francisco Candelvac, intervino en el monumento de Albalate del Arzobispo (1895) y dirigió otros como el realizado para Rasillo de Cameros (La Rioja) en 1903, para cuyo montaje asistió también Gimeno hijo, de temprana edad, como aprendiz, quien cuenta la experiencia con nostálgico sentimiento de aventura. El núcleo del trabajo está dedicado a recapitular los más importantes monumentos de Semana Santa levantados en Zaragoza en las últimas décadas del siglo XIX, que a su vez sustituirían a otros anteriores degradados por el uso: el del Pilar, inaugurado el 18 de abril de 1878, debido al pintor escenógrafo Julián Elola y al carpintero Pablo Sarto, con un coste de 12.000 duros; el de San Pablo (1845-1850), de los pintores Mariano Pescador y Pedro Ponzano, y del carpintero Felipe Puyó; el de San Felipe y Santiago, realizado por el beneficiado de la parroquia Marcelino Benedicto⁵⁰; el de Santa Engracia, muy efectista, del pintor Félix Lafuente y los carpinteros Julio Albero y Mariano

⁴⁴ SAN VICENTE PINO, *op. cit.*, p. 309, núm. 490.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 311, núm. 491.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 315, núm. 501.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 343, núm. 553.

⁴⁸ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 441-442.

⁴⁹ GIMENO CASTRO, Mariano, *La Semana Santa en el arte aragonés de los siglos XIX y XX. Sucinta historia de los artistas que dedicaron su trabajo a los monumentos de la principales iglesias de la provincia de Zaragoza*, 1957. Manuscrito mecanografiado conservado en la Biblioteca de la Diputación de Zaragoza, L. 2258.

⁵⁰ Citado como «Bendicho» (sic).

Marco; el de San Miguel de los Navarros, del pintor Julián Elola y el carpintero Felipe Pueyo, muy celebrado por la prensa (1880); el de las Escuelas Pías, de 13,50 x 7,50 m, de estilo neogótico, debido a los pintores Florencio Palacián e Ireneo Mercadal, así como al carpintero Cristóbal Ros Alcañiz; el de la Real Casa de Misericordia, más modesto; el de San Gil, neoejipcio presentado el 22 de marzo de 1883 según proyecto del arquitecto Ricardo Magdalena, ejecutado por el pintor Alejandro Navarro y el carpintero Felipe Puyó⁵¹; el del Hospital Provincial (1894), por proyecto del arquitecto provincial Julio Bravo y ejecución de los maestros de taller del hospicio Bartolomé Domingo, pintor, y Pablo Carrere, carpintero, complejo monumento que sólo se montó durante dieciséis años ya que pasado ese tiempo fue sustituido por otro más sencillo del pintor Enrique Rocasolano.

Algunos de los datos que reúne Gimeno, aunque de manera más sucinta, incluye Fernando Castán Palomar⁵² en un artículo evocador de aquellos monumentos zaragozanos que le impactaron en su niñez por su «*mucha escenografía, mucho simulacro de pompa a base de lienzos y maderas, mucho relumbre de purpurina*». Apunta también que la urna o arca del Pilar la hizo el orfebre Pablo Pérez con 400 onzas de plata, que el monumento de San Felipe y Santiago se debió al carpintero Celestino Artal, o que el de la iglesia de la Magdalena era neorrománico y contenía lienzos con pinturas de los evangelistas y escenas de la Pasión.

Finalmente, en la provincia de Teruel parece ser que el pintor decimonónico Salvador Gisbert participó en la realización de un monumento que se conserva en el convento de la Concepción de Calamocha (1877), así como en el de la parroquial de San Martín del Río, que se coloca en el presbiterio todos los años. El montaje de esta última obra lo haría su padrino Santiago González, agustino exclaustro y artista polifacético⁵³. En la catedral turolense, una reforma de 1863 dejó la capilla del venerable Aranda vacía de adornos, y por su amplitud fue empleada para montar el monumento⁵⁴.

⁵¹ Aunque GIMENO (*op. cit.*, p. 8) fecha su presentación a 22 de marzo de 1883, HERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 441) documenta que es de 1887, además de incluir a Dionisio Lasuén como autor de los trabajos escultóricos.

⁵² CASTÁN PALOMAR, Fernando: «Los antiguos monumentos de las iglesias zaragozanas», diario *El Noticiero*, 29 de marzo de 1945, p. 5.

⁵³ MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coordinador), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, col. «Territorio», n.º 8, 2003, pp. 221-222.

⁵⁴ SEBASTIÁN, Santiago; y MARTÍNEZ, Pedro: «Catedral de Teruel», en *Las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Cazar, p. 174.

Aspectos iconográficos

Como se ha visto en las líneas precedentes, en todos los monumentos que se conocen con cierto detalle priman las escenas y los símbolos alusivos a la Pasión y Exaltación de Cristo. Esta iconografía suele incluir como elementos recurrentes: episodios del ciclo pasionista (la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Prendimiento, Poncio Pilatos mostrando al *Ecce Homo* en un balcón escoltado por sayones, Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario, Cristo crucificado, el Descendimiento, Cristo yacente...), las *arma Christi* (cruz, clavos, martillo, tenazas, esponja, corona de espinas, lanza, la linterna de Malco, escalera, columna, flagelos, bolsa de judas, dados...), el sol y la luna eclipsados, el cielo tormentoso y la vista de la ciudad de Jerusalén, ángeles tenantes, los soldados romanos —en pie o durmientes— con corazas y alabardas que custodian el sepulcro, las figuras de san Juan Evangelista y la Virgen —y en ocasiones José de Arimatea, Nicodemo y las Santas Mujeres— en actitud plorante, los profetas que anunciaron la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (Isaías, Ezequiel, Daniel, Jeremías, David, Moisés, Salomón, Aarón, Oseas...), alegorías de las Virtudes, el paño de la Verónica con la Santa Faz, medallones o cartelas con inscripciones (*v.gr.* INRI, IHS, SPQR, etc.) y otros objetos de significado simbólico (*v.gr.* la jarra —redención por el bautismo— o la linterna —la gracia—). En torno al arca es frecuente la existencia de aureolas y resplandores, y asociado a ella suelen encontrarse el sol, el Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos y, por encima de éstos, la figura de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, reflejo de la naturaleza divina de Jesús y complemento trinitario del programa.

Por otro lado, la búsqueda de monumentalidad, impacto visual y efectos sorprendidos no es ajena al deseo de mostrar, por este medio, el esplendor victorioso de la Iglesia católica, del mismo modo que otras arquitecturas efímeras se usaron como escaparate público de exaltación real, simbolizando el poder triunfante de la monarquía absoluta, garante del buen gobierno y del orden colectivo⁵⁵.

Con las nuevas orientaciones litúrgicas contemporáneas la temática pasionista fue desplazada por la propiamente eucarística. Este cambio y la búsqueda de una mayor sencillez en las manifestaciones externas del culto hicieron que muchos de los aparatosos monumentos barrocos quedaran desfasados y fueran arrinconados o desposeídos de su tradicional función.

⁵⁵ BONET CORREA, *op. cit.*

Los artífices

Las arquitecturas efímeras han sido consideradas por algunos autores como verdaderas piedras de toque para determinar la capacidad creativa de los artífices que intervenían en su diseño y ejecución⁵⁶, y los monumentos pascuales no son una excepción. Su diseño y ejecución requerían con frecuencia un trabajo en equipo o exigían la presencia de artistas polifacéticos capaces de afrontar varias fases del trabajo; un buen ejemplo lo tenemos en la Seo de Zaragoza, donde hay un pintor-escenógrafo especialista en obras de este tipo, Juan Zabalo Navarro, que se encarga del diseño general y de la parte pictórica, pero también un entallador, Cristóbal López, que ejecuta los blasones de las credencias y seis arañas; un dorador, Felipe Ortiz de Baraiz, que hace los dorados de las cornisas de los capiteles, las columnas y la cúpula; un escultor y retablista, José Sanz Alfaro, que realiza la librería de nogal y seis columnas; y otro entallador, José Sierra, que lleva a cabo la portada de estuco y los pedestales de piedra fingida⁵⁷.

El reto que para los creadores suponía esta especialidad artística fue suficiente para atraer a los más destacados, que además eran requeridos por su habilidad en campos afines como la arquitectura permanente, la pintura mural o la pintura para escenografías. En el caso español señalaremos tres ejemplos singulares que cubren el lapso temporal establecido.

El primero es el monumento de la iglesia de El Escorial, probablemente proyectado por el propio Juan de Herrera y ejecutado por el escultor y entallador Jusepe Flecha y el pintor Nicolás Granello; se colocó por primera vez en 1597 y cumplió su cometido hasta 1856, y fue sin duda la obra más elogiada y de mayor efectismo de las realizadas para el monasterio. De él han quedado descripciones (como la de fray José de Sigüenza) y documentos gráficos (como el grabado de Blanchard según Brambila, 1835) que han permitieron su reconstrucción⁵⁸.

El segundo representa a los artistas de la escuela madrileña del s. XVII, quienes por su manera de pintar se debieron sentir especialmente

⁵⁶ BONET CORREA, *op. cit.*

⁵⁷ BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, t. I, *passim*. Los Zabalo, padre e hijo, fueron también los autores de los diseños de los catafalcos funerarios levantados con motivo de las exequias de M.^a Luisa de Saboya (1714), Luis XIV (1716) y Felipe V (1745).

⁵⁸ *Vid.* 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, Patrimonio Nacional, 1985, pp. 73-80. AGUILÓ ALONSO, M.^a Paz: *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, «Coleccionarte». Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 50-53.

atraídos por este tipo de trabajos, y se refiere a Francisco Rizi, a quien correspondió la «...traza, idea y modelo, que hizo para el célebre monumento de la Santa Iglesia de Toledo, muy adornado de misterios alusivos a el intento. Obra portentosa, y de todas maneras admirable, en que le ayudaron Carreño, Mantuano, y Escalante»⁵⁹. De esta obra no conservada⁶⁰, considerada una de las más espectaculares máquinas del barroco español, no se ha localizado hasta el momento una traza cierta, aunque podemos hacernos idea de su aspecto a través de dos dibujos adjudicados a Rizi. El primero, que también cuenta con una atribución a Claudio Coello, se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda (Madrid)⁶¹ y representa un monumento cuya estructura encaja bien con la ubicación prevista en el documento contractual toledano de 1669 (los dos últimos tramos de la nave mayor); por otro lado, el programa desarrollado responde plenamente al modelo pasionista antes descrito. El otro dibujo, titulado *Altar fingido para un Cristo muerto*, se guarda en los Uffizi de Florencia⁶², y en él vemos reflejados los mismos elementos citados en el citado contrato formando parte de una fastuosa y exuberante escenografía.

El último ejemplo hispano tiene como protagonista al pintor madrileño Luis Paret (1746-1799), quien intervino en el diseño de tres monumentos para la parroquia navarra de Viana y sus anejas Aras y Bargota, con un programa centrado en la temática pasionista, incluida la efectista y recurrente escena del *Ecce Homo* con Pilatos y los sayones asomados a un balcón. La decisión de erigir estos monumentos fue tomada por la parroquia vianesa en 1795 y la elección de Paret no fue casual, pues contaba con un cierto bagaje al haber participado en otros monumentos para Puerto Rico (1778) y Bilbao (1780)⁶³.

Para el caso aragonés tenemos constancia documental de la dedicación de algunos artífices locales a obras de este tipo, aunque sus realiza-

⁵⁹ PALOMINO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica. T. III. El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, Ed. Aguilar, 1988, pp. 390-391.

⁶⁰ Vid. ANGULO INÍGUEZ, Diego: «Francisco Rizi. Pinturas murales», en *Archivo Español de Arte*, núm. 188. Madrid, CSIC, 1974, pp. 380-381. Y los interesantes datos aportados en: NICOLAU CASTRO, Juan: «Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII», en *Archivo Español de Arte*, núm. 246. Madrid, CSIC, 1989, pp. 216-220.

⁶¹ DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, 1980, núm. 64, pp. 56-57 y 152.

⁶² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Dibujos españoles en los Uffizi florentinos», *Goya*, núm. 111. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 154 y ss.. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 103 (núm. 226) y lám. LXXXI.

⁶³ CRUZ LABEAGA, Juan: *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 113-114. Para el ámbito navarro es preciso mencionar también: ECHEVERRÍA GOÑI, *op. cit.* En este último trabajo se estudia fundamentalmente la labor del cántabro José Bejés en los monumentos de Lodosa y de San Saturnino de Pamplona.

ciones no hayan resistido el paso del tiempo. En la primera mitad del s. XVII tenemos el caso del pintor Rafael Pertús, quien según Jusepe Martínez «*fue muy general para pintar capelardentes y monumentos para la Semana Santa, adornados de grotescos, targetas y otras bizarrías, que causaba maravilla, y esto era pintado al temple*»⁶⁴, y en la segunda parte de la centuria el del escultor y arquitecto Pedro Salado, a quien el cabildo de la Seo de Zaragoza encargó el monumento catedralicio, aunque debido al incumplimiento del contrato la obra fue terminada por el también escultor Francisco Franco⁶⁵. Ya en el s. XVIII conocemos el caso de Francisco del Plano y García de la Cueva, quien en 1704 simultaneó la ejecución de pinturas al fresco en el convento de clarisas de Teruel con la realización de los bastidores del monumento de la catedral turolense⁶⁶. Es muy posible que Plano llevara a cabo algún otro trabajo similar en nuestra región, habida cuenta de su intervención en monumentos riojanos⁶⁷; así, en 1707 fue propuesto por el cabildo de la colegial de San Miguel de Alfaro para realizar un nuevo «*monumento de perspectiva*» cuyo destino era la capilla de San José, y en 1720 contrató con los diputados de la iglesia de Santa María de Palacio en Logroño la obra de pintura del monumento parroquial.

El mismo perfil de pintor-escenógrafo que cabe atribuir a Plano debió de tener el ya citado Juan Zabalo Navarro, quien tras su exitosa intervención en la Seo de Zaragoza realizó en 1736 el proyecto y la parte pictórica del monumento de la iglesia de la Magdalena⁶⁸.

A veces las noticias documentales se refieren al aprovisionamiento de materiales necesarios para la fabricación de los monumentos, como ocurre por ejemplo con el contrato ajustado en 1658 entre Miguel Bautista Jalón (escultor, ensamblador, carpintero y mercader) y Bartolomé Lafita (síndico del convento de Capuchinas de Cogullada) por el que el primero se comprometía a entregar 1.793 piezas de madera a cambio de 1.600 libras⁶⁹.

⁶⁴ MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (prólogo y notas a cargo de Julián Gállego), col. «Fuentes de arte», núm. 4. Zaragoza, Ed. Akal, 1988, p. 226.

⁶⁵ BOLOQUI LARRAYA, Belén: *op. cit.*, t. I, p. 211.

⁶⁶ ANSÓN NAVARRO, Arturo: voz «Plano y García de la Cueva, Francisco del», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. X. Zaragoza, Ed. Unali, p. 2704.

⁶⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: «La actividad de Francisco del Plano en La Rioja», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Provincial, 1985, p. 3647-375. Idem: «Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en La Rioja», *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XL. Zaragoza, IFC, 1986, pp. 243-270.

⁶⁸ ALMERÍA, J. A. y otros: *Las artes plásticas en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. *Estudio documental*, colección «Arte en Aragón en el siglo XVII», 1. Zaragoza, IFC, 1983, pp. 277-278.

⁶⁹ BRUNÉN, Ana I.; CALVO, M.^a Luisa; y SENAC, M.^a Begoña: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (165-1675)*. *Estudio documental*, colección «Artes en Aragón en el siglo XVII», 2. Zaragoza, IFC, 1987, p. 209.

Finalmente, también hay noticias dispersas de artistas de origen aragonés que viven y trabajan fuera; es el caso del malogrado escultor Pedro Soraje (Sorage) López (1743-después de 1763), natural de Ariza (Zaragoza) y formado en la Real Academia de San Fernando⁷⁰, a quien corresponde un dibujo a pluma (Madrid, Biblioteca Nacional) que según la descripción de Ángel M. de Barcia muestra «sobre gradas la urna, con resplandor, etc. Delante el Salvador muerto; a los lados, la Virgen y San Juan. En la parte sup., gloria con Ángeles que sostienen la Cruz»⁷¹. Como suele suceder en estos casos, se ignora el destino final del proyecto, si es que se llegó a materializar.

Como ya hemos dicho, la realización de un monumento era, con frecuencia, una tarea colectiva e interdisciplinar en la que podían intervenir: un mentor encargado del proyecto global desde el punto de vista doctrinal e iconográfico; maestros encargados de la parte arquitectónica (mazoneros, fusteros...); y maestros pintores y doradores para las figuras y escenas, los fingimientos y el acabado ornamental. Dado que en la mayoría de los casos se trataba de estructuras de quita y pon fabricadas en materiales ligeros y frágiles que sufrían al ser desmontados y permanecer almacenados durante largos periodos, se hacía necesario un mantenimiento anual que habitualmente recaía en el «maestro carpintero de iglesia»; este cargo, existente en casi todas las parroquias (al menos en la ciudad de Zaragoza), era ocupado de modo preceptivo por un miembro del gremio correspondiente (el de carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores), y era hereditario⁷². Entre sus funciones estaba montar (*armar* o *parar* en las fuentes) y desmontar (*desarmar* o *desparar*) el monumento, tarea que podía llevar un solo día o varias semanas, además de efectuar los reparos necesarios (*aderezar*), circunstancia ésta bastante habitual debido a los deterioros producidos en su manipulación. Sirva de ejemplo, entre los muchos existentes, el del carpintero Mateo de Loras, quien entre 1655 y 1665 recibe diversas cantidades de los procuradores de la iglesia zaragozana de San Miguel de los Navarros por hacer reparaciones en el monumento⁷³. Cuando el estado de conservación así lo requería, y las rentas de la iglesia lo permitían, se afrontaba la ejecución de un nuevo monumento, aunque no es extraña

⁷⁰ Un resumen de los datos conocidos de este artista, en: BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, t. I, pp. 225-226.

⁷¹ BARCIA, Ángel M. de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, núm. 1970, p. 276.

⁷² BOLOQUI LARRAYA, Belén: *op. cit.*, t. I, p. 46.

⁷³ BRUÑÉN, CALVO y SENAC, *op. cit.*, p. 213.

la reutilización de elementos del anterior o bien su renovación y actualización⁷⁴.

Fuentes, metodología y vías de investigación⁷⁵

El carácter provisional de las construcciones efímeras hace que los principales testimonios de su existencia sean los dibujos preparatorios realizados por los artistas, las estampas sueltas, los contratos de obra y los impresos editados para la ocasión (hojas volanderas, opúsculos, *relaciones* o libros de fiestas...); éstos últimos solían contener el desarrollo de los festejos, los panegíricos y loas, las oraciones fúnebres, las descripciones de los monumentos erigidos y sus adornos poéticos y, en algunos casos, grabados con su traza o planta. Lamentablemente no sucede lo mismo con los monumentos de Semana Santa, que no gozaron de la publicística que rodeaba, por ejemplo, las ceremonias fúnebres en honor de la realeza o las entradas triunfales, para los que las fuentes (gráficas, impresas o manuscritas) suelen ser mucho más abundantes en los siglos XVII y XVIII⁷⁶. Por esta razón, es preciso reorientar la búsqueda y aprovechar cualquier información, por poco relevante o pertinente que pueda parecer.

A modo orientativo, las fuentes básicas de referencia y los lugares donde las podemos localizar son:

- las propias obras, con la problemática de su deficiente conservación.
- fuentes textuales (impresas o no):
 - libros de acuerdos y resoluciones capitulares y libros de *gestis* (conservados en archivos eclesiásticos —parroquiales, colegiales, catedralicios y diocesanos—).

⁷⁴ A nivel español son bien conocidas las puestas al día de monumentos antiguos, como las que se llevaron a cabo en las últimas décadas del s. XVII en las catedrales de Sevilla y Córdoba. Citadas, con su bibliografía específica, en: ECHEVERRÍA GOÑI, *op. cit.*, nota 6.

⁷⁵ Referencia imprescindible para este apartado, aunque no aborde expresamente el tema que nos ocupa, es la ponencia: SERRANO MARTÍN, Eliseo: «Fiestas y ceremonias en la Edad Moderna: fuentes y documentos para su estudio», en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas (Actas de las VIII Jornadas)*. Zaragoza, ICE, 1993, pp. 71-157. Interesan también las comunicaciones presentadas a dicha ponencia, y en particular la de Juan R. Royo García, titulada «La documentación del Archivo Diocesano de Zaragoza. Fuentes para el estudio de las fiestas y ceremonias en la Edad Moderna» (pp. 171-179).

⁷⁶ Para el conocimiento de estas fuentes, remitimos a: DELGADO CASADO, Juan: «Fuentes bibliográficas para el estudio del arte efímero zaragozano», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. XXII. Zaragoza, CAZAR, 1985, pp. 27-39. SERRANO MARTÍN, Eliseo: «Textos y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*. Zaragoza, DGA, 1995, pp. 15-46.

- los contratos de obra y los recibos de pago (archivos de protocolos notariales).
- obras y gastos e ingresos generados por las mismas (libros de fábrica en archivos eclesiásticos).
- desarrollo del ceremonial (libros de ceremonias y *consuetas* o *añalejos* —calendarios eclesiásticos que contienen el rito y los rezos del oficio divino— en archivos eclesiásticos).
- pagos (libros de cuentas —gastos ordinarios— en archivos eclesiásticos).
- estado de los monumentos y reparaciones necesarias (visitas pastorales en archivos eclesiásticos).
- literatura autógrafa (crónicas, anales, memorias, diarios, cartas...).
- libros de viajes y viajeros, descripciones, guías...
- prensa (si bien esta fuente es especialmente válida para los monumentos contemporáneos, también puede ofrecer informaciones de otros más antiguos).

— fuentes gráficas:

- dibujos y grabados, si bien hasta el momento no conocemos ningún ejemplo referido al periodo y el ámbito geográfico estudiado.
- fotografías retrospectivas que nos muestren monumentos de época ya desaparecidos o fuera de uso.

En cuanto a las vías de investigación, el presente artículo pone de manifiesto la ausencia casi absoluta de estudios especializados a nivel local. Las posibilidades de actuación futura, por tanto, son múltiples, pero tal vez una buena manera de comenzar sería partir de lo conservado, mediante la elaboración de un «censo» de monumentos, la catalogación de los mismos y la consecución de trabajos monográficos en profundidad. Otra vía, paralela a la anterior, tendría como objetivo la localización de datos sobre monumentos desaparecidos y su «reconstrucción» hipotética a partir de fuentes textuales y gráficas. Una vez que el número de monumentos estudiados fuera relevante, se podrían llevar a cabo trabajos transversales⁷⁷ que sin duda facilitarían un acercamiento más amplio y acertado que el que permite el estado actual de nuestros conocimientos.

⁷⁷ A modo de ejemplo, no parece descabellado plantear una investigación desde la óptica de las escenografías teatrales, especialidad que en Aragón está por estudiar pero que, habida cuenta del auge del teatro y su progresivo enriquecimiento escénico a lo largo de la Edad Moderna implicaría a no pocos artífices experimentados en pintura ilusionista y trampantojos.

Por último, decir que el estudio de los monumentos y del ritual asociado a ellos se puede afrontar también desde puntos de vista alternativos (litúrgico, musical, escenográfico, etnográfico, antropológico...) que precisan de metodologías y de fuentes específicas que sobrepasan las pretensiones del presente trabajo.

