

Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Entre los decorados escenográficos que ilustran la liturgia pascual católica destacan los monumentos de Jueves Santo sobre otros como los túmulos, altares, palios y arcos. Estas obras efímeras a base de ensamblajes arquitectónicos, lienzos pintados y urnas fueron algunos de los gastos ordinarios de las primicias locales, como lo demuestran las constantes partidas para la reforma y renovación de monumentos que se anotan en los libros de cuentas desde fines del siglo XVI hasta los años cuarenta de nuestra centuria inclusive. En el presente trabajo nos vamos a ocupar, tras una primera parte introductoria dedicada a las perspectivas escenográficas, el monumento en España y los principales pintores de arquitecturas efímeras en el norte peninsular durante el setecientos, a las máquinas que mandaron erigir bien entrado el siglo XVIII algunas importantes villas de la Ribera estellesa como Lodosa, obra de José Bejés, Los Arcos, Miranda de Arga y Lerín (Fig. 1).

La ratificación del misterio eucarístico en el Concilio de Trento dio un mayor realce a las festividades del Jueves Santo y Corpus Christi y fomentó la exposición a los fieles y la salida a la calle de la Sagrada Forma en procesión. Los expositores, templete eucarísticos, andas, custodias y monumentos del Barroco iban a servir artísticamente a tal finalidad. El origen de estas arquitecturas precarias parece hallarse en los escenarios teatrales bajomedievales que se montaban para representar los dramas de Pasión¹. Dentro de las funciones ordinarias de Semana Santa el monumento albergaba el tabernáculo para la reserva de la Eucaristía trasladada desde el sagrario del retablo mayor durante el Jueves Santo hasta el Viernes Santo. Con este decorado litúrgico se recuerda pues la institución del sacramento, se representa en síntesis la Pasión de Cristo y se simboliza de alguna forma el sepulcro² mediante la urna colocada sobre el altar.

El hecho de que los monumentos del siglo XVIII sean designados generalmente en los textos manuscritos como «*perspectivas*» nos invita a una breve reflexión introductoria. Leonardo da Vinci había calificado a la perspectiva de «rienda y timón de la

1. C. MORTE GARCÍA, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)». Artígrama, núm. 3 (1986), p. 197. Señala en la nota 3, recogiendo las opiniones de Chambers y Donovan, que los monumentos tuvieron su origen en los escenarios litúrgicos destinados a conmemorar la Resurrección de Cristo.

2. J. GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1987. Precisa que en el siglo XVII la palabra «monumento» y su complemento la «urna» tienen un marcado sentido funerario, equivalente a sepultura (p. 141) y que incluso el monumento de Jueves Santo no debe dar lugar a equívoco pues, pese a colocarse el día de la institución y triunfo de la Eucaristía, venía a significar el sepulcro de Cristo que iba a morir al día siguiente (p. 142).



Fig. 1. Firmas autógrafas de los tracistas y autores de monumentos, los pintores Bejés, Rada, Chaudano y Ósorio y los arquitectos Martínez y Coll. Firma de don Martín Hermoso de Mendoza, beneficiado de Arróniz y redactor de un detallado informe sobre las trazas del monumento de Lerín.

pintura» en la sugestión de ese desafío eterno que para el artista era la tercera dimensión³, pero el «uso perspectivo» sólo alcanzará su apoteosis retórica tras el jesuita Andrea Pozzo, autor de la «Prospettiva di pittori e architetti» en dos volúmenes que, impresa en Roma en 1693, fue inmediatamente traducida a varias lenguas. Jalones inevitables en este proceso son los pintores de «quadraturas» en techos, principalmente boloñeses y romanos. Los decoradores de arquitecturas fingidas del siglo XVII, como Agostino Mitelli (1609-60) o Angelo Michele Colonna (1600-87)⁴, aquellos que como Luca Giordano (1632-1705) o Cario Maratta (1625-1713) alcanzaron a ver el nuevo siglo y los grandes maestros del 1700 como Corrado Giaquinto (1703-65) o Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) son algunos de los acuñadores de la corriente decorativa de la que, a través de las decoraciones del Palacio Real de Madrid y la difusión de estampas, participan siquiera de una forma más popular casi todos los escenógrafos hispanos de la segunda mitad del siglo XVIII como José de Bejés.

Aún cuando se documentan monumentos desde la segunda mitad del 1500 como los de las catedrales de Sevilla y Huesca y el del monasterio de El Escorial⁵, parece ser

3. L. de VINCI, *El Tratado de la Pintura* y los Tres Libros que sobre el mismo arte escribió León Battista Alberti. Murcia, 1985, p. 121 (cap. CCLXXIV), «El Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en quanto a la forma de los edificios», y 145 (cap. CCCXXII), «El oficio de la Perspectiva lineal es probar con medida y por medio de líneas visuales quanto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero».

4. C. MALTESE (coord.), *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1980, pp. 430-434. En el sugestivo capítulo de «La organización de la imagen en la figuración plana» se nos presenta a Mitelli y Colonna como los difusores de la técnica del punto de vista múltiple, a Pozzo como el teórico y práctico del punto de fuga único y a los Bibbiena como los creadores de los focos laterales dentro de las escenografías teatrales.

5. V. LLEO CAÑAL, «El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI». Archivo

que estas perspectivas proliferaron más en los siglos del Barroco. Así lo atestiguan no sólo las impresionantes máquinas erigidas en el siglo XVII como el monumento de la catedral de Toledo por Francisco Rizzi en 1668⁶, sino la gran cantidad de estas obras efímeras que se hicieron para las parroquias locales a lo largo de esta centuria⁷. Más propiamente en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, entre el Rococó y el Neoclasicismo se configuraron los monumentos más aparatosos, los de programas más complejos y, en líneas generales, los únicos conservados e incluso en uso hasta tiempos relativamente recientes. Como buenos exponentes podemos citar los de la Seo de Zaragoza⁸ o en un plano más local el que, procedente de la parroquia de Santa María de Bermeo, se custodia en el Museo Diocesano de Vizcaya en Derio.

En cualquier caso, las mejores fuentes para el estudio de unas escenografías⁹ que han desaparecido en su mayor parte son los textos manuscritos e impresos (arquitecturas descritas) y, especialmente, las trazas y proyectos (arquitecturas dibujadas) que pueden ser estudiadas por sí mismas siguiendo los condicionados. Además, debemos recordar que esta segunda mitad del siglo XVIII es la época de los grandes decoradores de cúpulas, cruceros y camarines con apoteosis, alegorías, símbolos y sentencias,

Hispalense (1976), pp. 87-111. Nos da una idea fiel de este monumento un dibujo firmado por Hernán Ruiz II.

C. MORTE GARCÍA, Monumentos de Semana Santa en Aragón, pp. 195-214. Analiza los de la catedral de Huesca, realizado por Tomas Peliguet en 1561 y del que se conservan seis sargas con profetas, y el de la parroquia de Nuestra Señora de Altabas en Zaragoza, ejecutado por el también pintor Antonio Galcerán en 1596 y del que no quedan sino descripciones documentales.

R. ANDRADA GONZÁLEZ-PARRADO, *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. Patrimonio Nacional. Madrid, 1985, pp. 73-80. En esta obra, ejecutada por el italiano José Flecha, se conjugaban la monumentalidad clásica, la imitación de materiales nobles y el carácter escenográfico.

6. J. NICOLAU CASTRO, «Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII». AEA (1989). Varia, pp. 216-220.

Sobre las puestas al día en las últimas décadas del siglo XVII de monumentos antiguos con imágenes y lienzos barrocos véase a J.A. GARCÍA HERNÁNDEZ, «Las imágenes escultóricas del monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689». Atrio, n.º 1 (1989), pp. 43-60. Todavía se conservan varias de las imágenes talladas o renovadas por el escultor Francisco Antonio Gijón. Asimismo, el monumento renacentista de la Catedral de Córdoba fue engalanado en 1680 por Juan de Alfaro con nuevas pinturas. M.ª A. RAYA RAYA, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1987, pp. 69-71.

7. Valgan como ejemplo en Navarra los monumentos de Ibero, encargado en 1603 a Francisco de Olmos, ensamblador de Asiáin que, ante el pequeño tamaño de las capillas colaterales, se colocó en el cuerpo de la iglesia frente al retablo mayor y era «de figura ochavada, con sus columnas chicas y sus pilares con arquitrave, fris y cornisa con su cielo de medio punto redondo y ochavado y fondo pintado de ystorias de los pasos de la pasión, y todas las piezas están encaxadas con tornillos» (AD. Pamplona. Marichalar. C/ 443, n.º 15), Obanos, contratado el 13 de febrero de 1630 por el pintor y escritor de libros Miguel de Ayanz para sustituir a otro anterior con «pintura algo yndecente» (AGN. Prot. Not. Obanos. Miguel de Leoz, 1630), Esáin, concertado el 15 de mayo de 1674 por el arquitecto Simón de Iroz y Villava y el pintor Pedro Berasáin, quien haría doce cuadros con un apostolado (AGN. Prot. Not. Villava. Martín de Azcárate, 1674, n.º 28) y el de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona, rematado el 16 de octubre de 1692 por los arquitectos Martín de Juanbelz y Juan Barón de Guerendiáin (AGN. Prot. Not. Pamplona. Pedro Zabala, 1694, n.º 70).

8. J.F. ESTEBAN LORENTE, «La Capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza». Cuadernos de Investigación (Geografía e Historia) (1976), pp. 97-103 y SAA (1977), pp. 175-180.

9. A.M.ª ARIAS DE COSSIO, «Algunas reflexiones sobre escenografía española». Información Cultural, n.º 80 (mayo 1990), pp. 19-31. La escenografía no es privativa del teatro sino que, por influencia de éste, se extiende a otros muchos ámbitos tanto oficiales como particulares, profanos como sacros. En realidad se refiere a las puestas en escena o reconstrucciones ideales de ambientes. En todos los casos se trata de complejas asociaciones de arquitectura, escultura y pintura que tienen como denominadores comunes la provisionalidad y el ilusionismo. Al espacio unitario del Renacimiento sustituyen las líneas abiertas y el engaño óptico barrocos que, a su vez, darán paso a fines del siglo XVIII a un concepto más clásico y erudito.

de los pintores de grandes cuadros de altar y los policromadores de retablos jaspeados, labores todas ellas que no se pueden disociar de estas perspectivas escenográficas.

En la zona del norte de la Península comprendida entre el Cantábrico y el Ebro, en tierras dependientes de las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona y, en última instancia, del metropolitano de Burgos¹⁰, sobresalieron entre los *pintores-decoradores* (Fig. 2) el guipuzcoano Ignacio de Arana, Ildefonso Bustrín, miembro destacado de la dinastía de su apellido, Nicolás Antonio de la Quadra y varios doradores cántabros establecidos en Bilbao¹¹, los riojanos Juan José de Arciniega, Santiago de Zuazo y Manuel Antonio de Mendieta, veedor de obras del obispado de Calahorra, junto a Francisco del Plano, vecino de Zaragoza, en su etapa riojana¹², el vitoriano José López de Torre¹³, José Rey y Gómez y sus hijos Manuel y Juan José Rey y Gadea, miembros de la dinastía tafallesa de su apellido, Pedro Antonio de Rada, vecino de Calahorra y Pamplona, Matías Garrido de Calahorra, Diego Díaz del Valle, vecino de Cascante y José Bravo, dorador, estofador y escenógrafo «maior de obras de pintura del arzobispado de Burgos y del obispado de Calahorra y La Calzada». El gran pintor del Rococó cortesano Luis Paret y Alcázar dedicó una parte de su quehacer en sus etapas bilbaína y vianesa a proyectos para fuentes y monumentos de Semana Santa¹⁵. No obstante, el maestro que mejor traslada a las tierras del Ebro el ambiente romano y napolitano de la pintura ilusionista va a ser el

10. La libertad de acción de estos pintores con respecto a las delimitaciones de los Reinos de Castilla y Navarra y las diócesis de Burgos, Calahorra-La Calzada y Pamplona se produce en el ámbito de las diócesis sufragáneas de Burgos, metrópoli erigida en 1574. Sólo así se explica que José Bravo, «maior» del arzobispado de Burgos, presentara en 1748, muy lejos de su mercado artístico, una oferta para realizar el dorado del retablo-tabernáculo de la parroquia de Segura en Guipúzcoa, «una obra del maior luzimiento que en Castilla, Navarra ni Provincia se haia ejecutado» en competencia con el pintor de San Sebastián Manuel de Alquizalete (I. CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Guipúzcoa*. Memoria de licenciatura (inérita). Vitoria, 1989, p. 208).

11. Sobre Ignacio de Arana véase M.^a I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *La Iglesia parroquial de Elgoibar*. Elgoibar, 1985, p. 46 y S. ANDRÉS ORDAX, *Pais Vasco. Arte*. Madrid, 1985, p. 285. En 1735 el pintor de Elgoibar Francisco de Arana ejecutó el monumento pascual de lienzos de Ispáster (Vizcaya) para colocarlo junto al retablo mayor de San Miguel. Al mismo artista se deben los cuadros de Santiago, San Martín y Santa Ana (Información facilitada por Julen Zorrozuá Santisteban). J.A. BARRIO LOZA, Algunos aspectos del Arte, en *Bizkaia, 1789-1814*. Catálogo de exposición. Bilbao, 1989, pp. 176 y 195-196. Resalta la estancia en el Señorío de Vizcaya de afamados pintores como Luis Paret, Domingo y Anselmo de Rada, José Bejés o el decorador de muros Juan Blas de Goicoechea.

12. Sobre los escenógrafos riojanos puede consultarse a F.B. TORRALBA SORIANO, «José Bexés y los decoradores barrocos logroñeses». Berceo (1955), pp. 57-78. El aragonés Francisco del Plano fue también un hábil maestro «de perspectivas y mutaciones» (I. GUTIÉRREZ PASTOR, «La actividad de Francisco del Plano en La Rioja». III Coloquio de Arte Aragonés, 1983, p. 364. M. JOVER HERNANDO, «Un conjunto de pintura mural ilusionista en la iglesia de San Francisco de Viana». PV (1988), pp. 257-263).

13. La mejor semblanza profesional de José López de Torre nos la suministran M.^a I. PESQUERA VAQUERO y F. TABAR DE ANITUA, *Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo*, en Álava en sus manos. T. IV. Vitoria, 1984, pp. 190-191.

14. La fecunda dinastía de los Rey de Tafalla queda analizada humana y profesionalmente por P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*. Pamplona, 1983, pp. 155-157, mientras que R. FERNÁNDEZ GRACIA, «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona». Scripta Theológica (1984), pp. 635, 637 y 640 nos da algunos apuntes sobre Pedro Antonio de Rada.

El maestro de Calahorra Matías Garrido pintaba en 1790 un monumento para la parroquia de San Miguel de Corella (J.L. ARRESE, de *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963, p. 22) y Diego Díaz del Valle, polifacético pintor de Cascante, decoró en los primeros años de la década de los 80 del XVIII sendos monumentos en la catedral de Tudela y en la parroquia de su localidad natal. J.I. FERNÁNDEZ MARCO, *Cascante. Compendio de 2.000 años de su historia* (76 a.C. - 1929 d.C.) Bilbao, 1983, p. 102. AGN. Prot. Not. Los Arcos. Pedro Jalón de Ayala, 1742, n.º 58. Encargamiento de la pintura y dorado de los colaterales de San Francisco Javier, San Gregorio y Animas a José Bravo.

15. J.C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumentally artística*. Pamplona, 1984, pp. 374 y 377. Luis Paret remitió en 1795 tres diseños de monumentos «con las sombras correspondientes a el último estilo» para las parroquias de Santa María de Viana, Aras y Bargota que serían realizados por Matías Garrido. Ibid.: *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Pamplona, 1990, pp. 113-114.



Fig. 2. Pintores-decoradores del siglo XVIII en las diócesis Calahorra-La Calzada y Pamplona.

cántabro José Bejes, establecido en Logroño en la segunda mitad del siglo XVIII y autor de importantes decoraciones al fresco, encuadres de retablos y proyectos de monumentos. Excepcional viajero por Europa, participa tras su estancia en Madrid a estas tierras bañadas por el Ebro de la pintura de techos de los Jordán, Giaquinto y Tiépolo.

Aún cuando existieron monumentos telón a manera de tapices bajados por medio de torno y sogas e incluso simples urnas entronizadas en alto, las arquitecturas pascuales más frecuentes en nuestra zona fueron las de bastidores y lienzos pintados a la manera de retablos. Su localización más habitual dentro del templo en el siglo XVIII fue delante del retablo mayor, sin que falten ejemplos de colocación a un lado de éste en el ámbito del presbiterio, o en una de las capillas laterales, emplazamiento que se generalizaría más adelante. Así pues, estas pesadas máquinas que son los «monumentos a perspectiva» constaban de elementos de ensamblaje, lienzos pintados e iluminación a base de lamparillas o candeleros de bomba.

Nada más barroco en su sentido teatral¹⁶ que las escenografías de retablos, sagrarios-expositores y monumentos a las que la documentación designa como «ingenios», «máquinas» o «perspectivas». Así en el monumento de Lodosa de 1770, que va a ser el principal objeto de este estudio, el arca¹⁷, cuyo nombre evoca la de la Alianza

16. En el capítulo V sobre «Teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante» incide Orozco Díaz que «el templo se concibe con sentido paralelo a la escena para cumplir a lo divino la función social que en lo mundano realiza el teatro» y, más puntualmente, recoge la frase de un escritor del Siglo de Oro, «El templo se le vuelve teatro y teatro del cielo». E. OROZCO DÍAZ, *Introducción al Barroco. I*. Granada, 1988, pp. 269 y 271.

17. M.^a del P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, pp. 100 y 141. Diferentes sermonistas de la Contrarreforma se refieren al Arca del Antiguo Testamento como obra de

que albergó el Maná, quedaba resaltada sobre el altar y dentro de un «medio secsabo» a modo de exedra. Esta concavidad era compensada por el saledizo del balcón desde donde Poncio Pilatos mostraba a la turba al Ecce Homo. Una vez más se pone en evidencia, mediante la estética participativa ese carácter retórico del Barroco.

José de Bejés (1729-85) era el director en Logroño de un activo taller que se ocupaba de encargos desiguales como las decoraciones al fresco y los puzzles de lienzos al óleo en capillas mayores, cruceros y cúpulas, cuadros por lo general de grandes dimensiones para sacristías, capillas y medios puntos de claustros, conjuntos efímeros como monumentos y túmulos, dorados y estofados de retablos, órganos y muebles, así como a restauraciones de decoraciones anteriores. A su vez, su obra se ha visto sometida con posterioridad a reformas, puestas al día e imitaciones. Torralba Soriano estudió esta faceta del pintor cántabro como contratista de arte religioso y padre de los decoradores riojanos del Barroco y caracterizó su estilo como ecléctico y poco original, poniéndolo en relación con la «gran pintura» de Tiepolo y Giaquinto, así como con esquemas y composiciones de grabados derivados de Rafael, Correggio, Reni, Van Dyck y Rubens¹⁸.

Sus estancias en Italia, Inglaterra, Centroeuropa y, sobre todo, en Madrid en contacto con las obras del Palacio Real se reflejan en sus intervenciones por tierras riojanas, alavesas y navarras así como en distintos testimonios documentales referidos a policromías y a arquitecturas efímeras. Así, el 7 de marzo de 1758 llegó a un acuerdo con los mayordomos de la cofradía de las Animas de Santa María del Palacio de Logroño para hacer un «túmulo de perspectiva al modo que se practica en la Italia»¹⁹ y dos años antes, el 15 de marzo de 1756 se comprometía a estofar unos muebles y retablos del mismo templo «según y como se estofa en Madrid y se encarna así: De paños naturales sus ropas y después su barniz bueno y la Encarnación toda mate, santos, niños y serafines que es según se ve en las estampas que han venido de dicha Corte y según la práctica presente, no por eso se omite el que en las capas y ropas deje de imitarse algún género de labor moderna o talla» y en otra cláusula se estipula que el bronceado se había de aplicar «según lo dan los madrileños»²⁰.

Es la contemplación de la propia obra -lienzos y frescos- la que delata la utilización de estampas a partir de originales de Guido Reni como en varias representaciones de Cristo ae los cuadros pasionarios del claustro de Santa María del Palacio de Logroño, o de Pedro Pablo Rubens como «El Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría», cartón para tapiz de las Descalzas Reales de Madrid que fue reproducido por Bejés en uno de los monumentales cuadros del crucero de la parroquia de Elciego.

La obra que realiza entre 1756 y 1770 aproximadamente se halla muy bien documentada y estudiada con mención especial para las decoraciones murales de las cúpulas de la capilla de los Angeles de Santa María la Redonda de Logroño, la ermita de Tómalos de Torrecilla en Cameros o las cabeceras y cruceros del Alberite²¹, Samaniego y Elciego, los cuadros del Vía Crucis del claustro de Santa María del Palacio de Logroño y el magnífico conjunto de lienzos de la sacristía del monasterio de San Millán de la Cogolla²². Peor conocida en su producción es la década de los setenta de ese siglo. Precisamente a este momento corresponden la mayor parte de las intervenciones que se le documentan en el Viejo Reino de Navarra como son los

madera incorruptible, con «chapas de oro» o dorada por dentro y por fuera y con asas para ser transportada fácilmente. En los monumentos se emplearon también arquetas eucarísticas, urnas de plata, cofres de concha y puertas de cristal sobre peanas para reservar el Santísimo.

18. F.B. TORRALBA SORIANO, *José de Bejés y los decoradores*, pp. 57-78.

19. *Ibid.*, p. 75.

20. *Ibid.*, p. 72.

21. J. RUIZ NAVARRO PÉREZ, «La iglesia de Alberite y su retablo mayor». Berceo (1971), pp. 95-99.

22. I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984, pp. 55-57 (una de las mejores semblanzas biográficas y artísticas sobre el pintor Bejés) y 58-69 (catálogo de obras).

monumentos de Jueves Santo de Lodosa (1770)²³ y San Saturnino de Pamplona (1778)²⁴, los dorados y estofados de los retablos mayores de Peralta (1780)²⁵ y Santo Domingo de Pamplona (1783)²⁶ y los cuadros de la Adoración de los Pastores y la Epifanía de la Capilla de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona (1778-79)²⁷. Estas perspectivas pasionarias que son los monumentos tienen mucho que ver con los cascarones u ochavos borrominescos como los de Diego de Camporeddondo en Lerín²⁸, Lodosa y Peralta y con las perspectivas «sotto in su», las disposiciones centrífugas, las zonas vacías y el colorido de gran viveza en los lienzos de los decoradores tardobarrocos.

Todos los trámites documentales que permitirían la fabricación del *monumento de Lodosa*²⁹ se iniciaron el 2 de enero de 1770 cuando el albañil local José García y Ramírez realizó un reconocimiento del anterior monumento dispuesto al lado del altar mayor «para las funciones ordinarias de la Pasión y muerte de nuestro Redemptor y Señor Jesuchristo los días Jueves y Viernes Santo» y, al verlo «tan antiguo y viejo que no se puede armar ya» y con la madera de los bastidores carcomida, recomendó la realización de uno nuevo en el que se podrían reaprovechar tres cuadros, las columnas retocadas y la escalera. En la misma fecha el arquitecto y pintor Juan Manuel Martínez y Martínez, natural y vecino de la villa, suministró un «perfil, diseño, plan y condiciones para un nuevo monumento de Jueves Santo» que presupuestó en 400 pesos³⁰.

Tras estos informes se expidió la preceptiva licencia para su fabricación el 29 de enero de 1770 por el canónigo de la catedral de Pamplona don Manuel de Echenique, provisor y vicario general del obispado en nombre del obispo don Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari. Se justifica su expedición no sólo por el deterioro y los gastos de reparación del monumento existente sino además porque la parroquia de San Miguel se encontraba «con efectos mui equivalentes, suplida de ornamentos y demás necesario y sin acreedor contra si». El monumento de nueva planta debía de ajustarse al diseño y condiciones propuestos por el arquitecto y pintor lodosano Juan Manuel Martínez, a un precio no superior a 400 pesos y su encargo hacerse «por ajuste, jornal o como más combenga».

Para esta empresa se escogió al mejor pintor de toda esta área del Ebro, José Bejés quien, examinada la «traza hinterior y exterior», precisó que todo el lienzo valorado

23. AGN. Prot. Not. Lodosa. Melchor Antonio Garnica, 1770, n.º 301.

24. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *La capilla de Nuestra Señora del Camino. Tesoro artístico*, en *La Virgen del Camino. V.º Centenario de su aparición (1487-1987)*. Pamplona, 1987, p. 100.

25. *Ibíd.*: «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra». Actas III Coloquio de Arte Aragonés (1983), p. 252.

26. AGN. Sección Clero. Dominicos de Pamplona, Leg. 10.º, n.º 49. Libro de gastos del Convento referentes al retablo mayor (construcción y dorado) más el blanqueo de la iglesia.

27. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *La capilla de Nuestra Señora*, pp. 100-101.

28. M.ª C. GARCÍA GAINZA, y otros, *Catálogo monumental de Navarra*, T. II**. Pamplona, 1983, p. 245.

AGN. Prot. Not. Lerín. José Vélaz y Velasco, 1762, n.º 88. Condiciones y escritura para dorar el retablo mayor por José Bejés (11-IX). En el contrato se incluía también el dorado de la caja del órgano, pulpitos, sobrepulpitos y balcones por la suma de 4.250 pesos.

Con antelación José Bejés había trabajado ya para otras localidades navarras como en la decoración de la capilla mayor de la parroquia de San Pedro de Viana (1756), momento del que deben de datar los cuatro lienzos de Milagros del apóstol que se custodian en la otra iglesia de Santa María (J.C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental*, pp. 190-191).

29. AGN. Prot. Not. Lodosa. Melchor Antonio Garnica, 1770, n.º 301. Documentación relativa al monumento de Lodosa. Incluye reconocimientos del monumento antiguo por José García y Juan Manuel Martínez, licencia para la obra del monumento nuevo y contrato de su pintura con José de Bejés.

30. *Ibíd.*, n.º 275. Diseños y condicionado para el monumento de Lodosa por Juan Manuel Martínez.

en 5.000 reales de vellón más la pintura y dorado de los capiteles correrían a su cargo, mientras que los bastidores y su colocación posterior así como los derechos de la Aduana desde Castilla a Navarra serían sufragados por la fábrica local.

El contrato para la ejecución del monumento que serviría para reservar el Santísimo Sacramento en la Semana Santa de 1771 fue suscrito el 18 de noviembre de 1770 entre los primicieros eclesiástico y secular el presbítero don Pedro de Aragón y Melchor Antonio Garnica respectivamente, y el citado José de Bejés, maestro pintor vecino de Logroño en el Reino de Castilla. Se da la circunstancia de que Garnica, representante del Conde de Altamira, patrono único merelaico de la parroquia de Lodosa, fue el propio escribano real que formalizó este protocolo notarial. El pintor debía adaptarse al diseño propuesto y dejar emplazado el monumento de lienzos pintados «bien y perfectamente y conforme arte» para el Martes Santo de 1771 por lo que se le pagarían 5.000 reales de vellón equivalentes a 2.500 reales fuertes de 38 maravedís. En la escritura se especifican las obligaciones de Bejés consistentes en aportar los materiales salvo los bastidores, la mano de obra y armarlo y «plantificarlo en su sitio». La primicia, por su parte, pagaría la cantidad establecida en tres plazos, los dos primeros de 100 pesos al inicio y una vez promediada la obra y el resto una vez concluida y asentada, los gastos de peaje en las Reales Aduanas y la manutención del pintor durante los días de estancia en la villa. En la fecha de la escritura Bejés había recibido ya los primeros 100 pesos según carta de pago firmada por Melchor Antonio Garnica.

Una vez colocada la máquina en el presbiterio, fue sometida a un reconocimiento concienzudo el 9 de abril de 1771 por los maestros carpinteros residentes en la localidad Matías de Igúzquiza y Matías García, quienes declaraban a instancias de los primicieros y de Juan Manuel Martínez y Martínez que las obras de ensamblaje de los bastidores realizadas por este arquitecto a las órdenes de Bejés con un oficial y peones, más las escaleras del monumento interior y su viaje a Calahorra y Logroño se debían valorar en 350 reales³¹.

Según la detallada descripción de las estructuras del condicionado el monumento de Lodosa era un gigantesco entramado de madera sujeto al altar mayor por medio de unos tirantes de hierro engarzados en anillos. Los bastidores cuadrados estaban asegurados por cuatro aldabones y reforzados por dos travesaños de madera (Fig. 3). Esta había de ser «de pino sin nudos» y cada listón tenía dos onzas de grosor y tres de ancho. Su planta y dimensiones, condicionadas por las del presbiterio del siglo XVI y el retablo mayor rococó obra de Diego de Camporredondo, eran de 67 palmos de altura por 56 palmos y dos tercios de anchura, es decir 14 x 11,9 metros aproximadamente, en tanto que su planta venía dada por las gradas del altar mayor. En «toda la planicie de la traça con los bastidores del nicho y sobrecielo» se invirtieron 350 varas de lienzo, lo que equivale a unos 282 metros y medio. Para la iluminación tanto interna como exterior se debían emplear unas 70 lamparillas colocadas entre las columnas, haciendo especial hincapié en la luz que en la puerta del nicho había de ir dirigida hacia el arca.

Sabido es que los condicionados de obras de arte en época moderna se referían sólo excepcionalmente a los programas iconográficos -el de Lodosa constituye una de las agradables excepciones- y, sin embargo, solían prestar una atención prioritaria a la calidad de los materiales, a la buena ejecución y a la posterior conservación de la obra. También en el condicionado para el monumento de la villa navarra, elaborado por Juan Manuel Martínez, se obliga a que en su ejecución se empleen bastidores de madera de pino «sin nudos», lienzos «de cáñamo de Francia» y colores al óleo de «los más finos que aia en Vilbao».

En el programa iconográfico (Fig. 4) de este monumento que exalta el misterio

31. *Ibíd.*, 1771, n.º 253. Reconocimiento de la obra de ensamblaje del monumento de Lodosa.

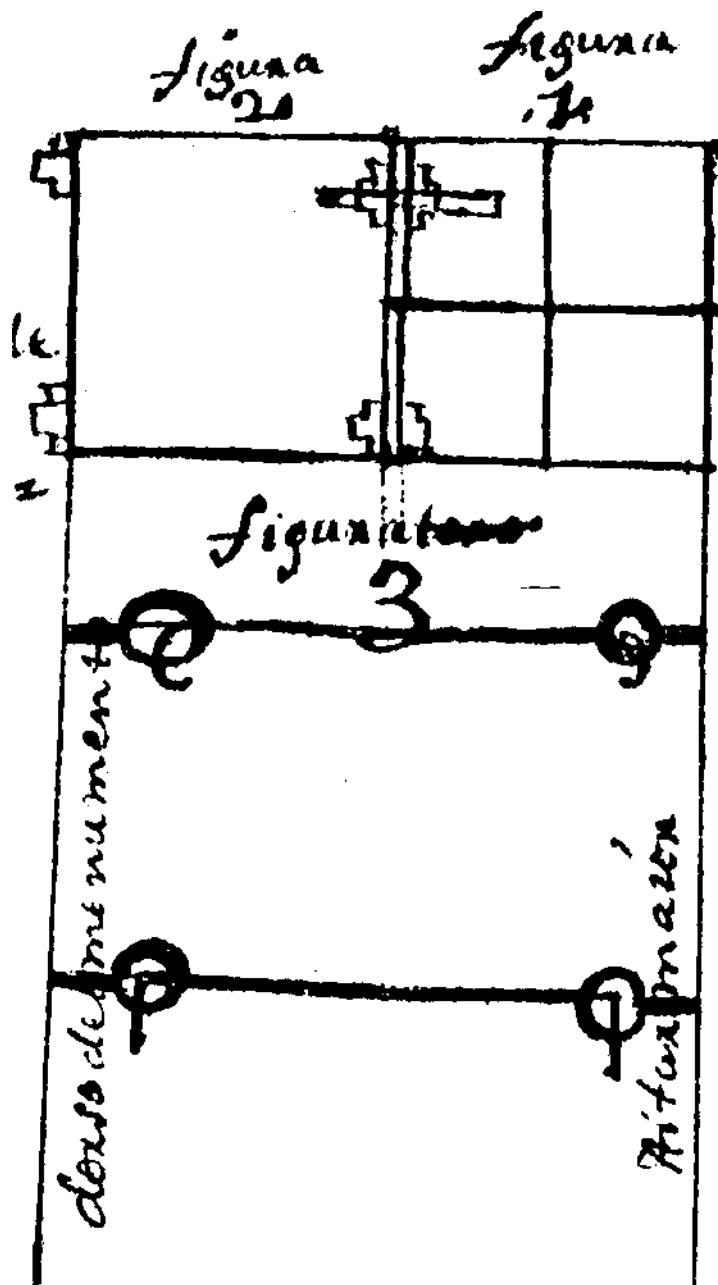


Fig. 3. Croquis con la trama de los bastidores y el sistema de sujeción del monumento de Lodosa (1779).

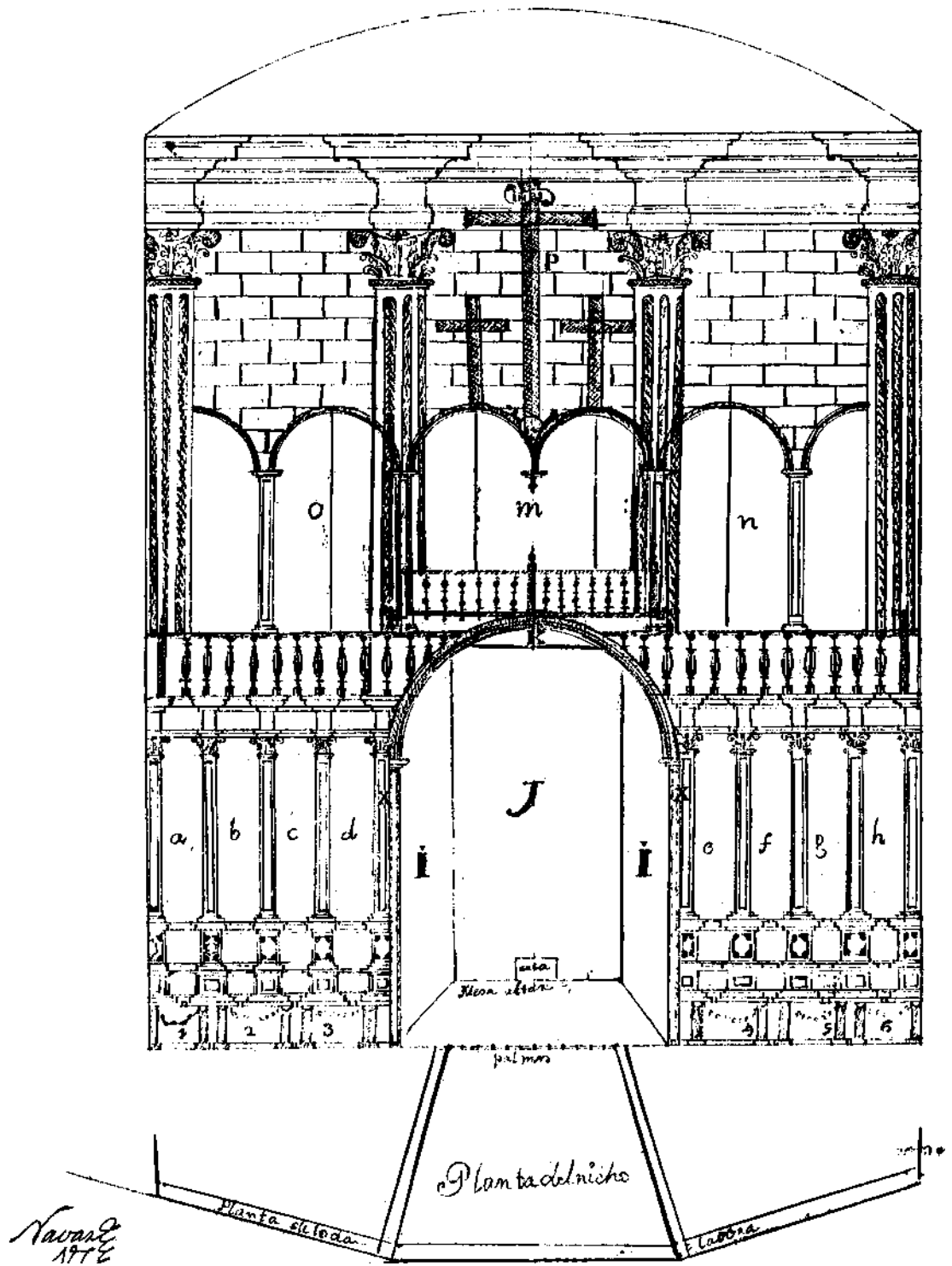


Fig. 4. Diseño con la traza y programa iconográfico para el monumento de Lodosa por Juan Manuel Martínez, arquitecto y pintor (1770). Planta general.

eucarístico, el Antiguo Testamento «soporta» por medio de las representaciones de los profetas escenas de la Pasión de Cristo. Se remarca así la continuidad entre ambas Leyes y, a la vez, la superación del antiguo sacerdocio por el nuevo, concretado en Jesucristo.

Entre las pilastras corintias del primer cuerpo se debían representar las figuras de ocho profetas «de la proporción de un hombre regular», cuatro a cada lado del tabernáculo (letras A a H). Si bien el condicionado no detalla sus nombres, se pueden aventurar los de Isaías, Ezequiel, Daniel y Jeremías, los cuatro llamados «mayores» y los de David, Moisés, Salomón y Aarón, por ser los más efigiados en obras barrocas de estas características.

En el nicho principal que iba a albergar el altar con el arca se debía pintar en su panel central el lienzo de la Última Cena pascual (J), «con el cordero en una fuente» y con «San Juan dormiendo sobre el hombro de Cristo», todo ello en el salón del Cenáculo con su pabellón, colgaduras y dos lámparas, presidiendo la escena «una Paloma con sus ráfagas ymitando un grande resplandor». Esta escena iba escoltada en los costados por los cuadros de la Oración del Huerto y el Prendimiento, y el Descendimiento (II) «con Joseph Abarimatea, Nicodemus, San Juan, María y Magdalena». En el sobrecielo se había de representar «el sol, la Luna eclipsados y estrellas» (K), «ymitando un cielo de tempestad», «lo qual se verá de toda la yglesia» (Fig.5).

Sobre este arco y en el segundo piso de esta máquina iba el cuadro de la Cruz a cuestas (L), acompañado por ocho sayones «tirando unos de la soga, otros con lanzas y palos». En un gran balcón aparecía Poncio Pilatos mostrando al Ecce Homo (M) al populacho, representado por diez sayones a cada lado (N y O). No podía faltar en el remate la escena de la Crucifixión en el Gólgota (P) con Cristo flanqueado por Dimas y Gestas.

Si bien nos encontramos en los estertores del Barroco, todavía en 1770 algunas de las cláusulas del monumento de Semana Santa de Lodosa precisan aspectos iconográficos para acomodar los temas «al natural» y al «decorum» contrarreformista. Así, tanto en la representación de los profetas como en las de los personajes que integraban los cuadros de la Pasión se exige que se hagan «de la proporción» e «imitando con perfección a un hombre regular» y en conjunto había de evitar lo hermético, lo deshonesto y lo profano, «imitando en todo a lo natural, con toda honestidad en la figuras y demás pintura como requiere el asunto». Los efectos escénicos que impactarían a los fieles estarían sobradamente conseguidos -«se verá de toda la yglesia»- mediante el movimiento de la planta, las perspectivas ilusorias, el nicho, la iluminación interior y exterior y el complemento de un zócalo jalonado por pilares encadenados «como resguardo o fortaleza de dicha obra que representa un suntuoso Palacio». Finalmente custodiaban el tabernáculo eucarístico, núcleo sustancial del monumento, «dos soldados de centinela con sus alabardas» como guardia permanente hasta los oficios del Viernes Santo.

Para terminar de caracterizar el monumento de Jueves Santo del último tercio del siglo XVIII en Navarra nos vamos a ocupar asimismo de los erigidos durante el episcopado de don Gaspar de Miranda y Argaiz (1742-67) en Los Arcos y Miranda de Arga, aprovechando en el primer caso la amplia e ilustrativa documentación y en el segundo la conservación de un diseño original.

El templo parroquial de Santa María de *Los Arcos* constituye uno de los mejores exponentes de escenografía barroca envolvente por la perfecta fusión en su interior de fábrica, retablo y yeserías de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, y pinturas murales dieciochescas. En un marco semejante podemos imaginar la perfecta integración del monumento de Semana Santa. El 24 de julio de 1763 don Manuel de la Canal, canónigo de la catedral de Pamplona, provisor y vicario general del obispado, concedió en nombre de don Gaspar de Miranda la obligada licencia, argumentando que el anterior monumento era «mui antiguo y por ello se halla aquejado y mui peligroso

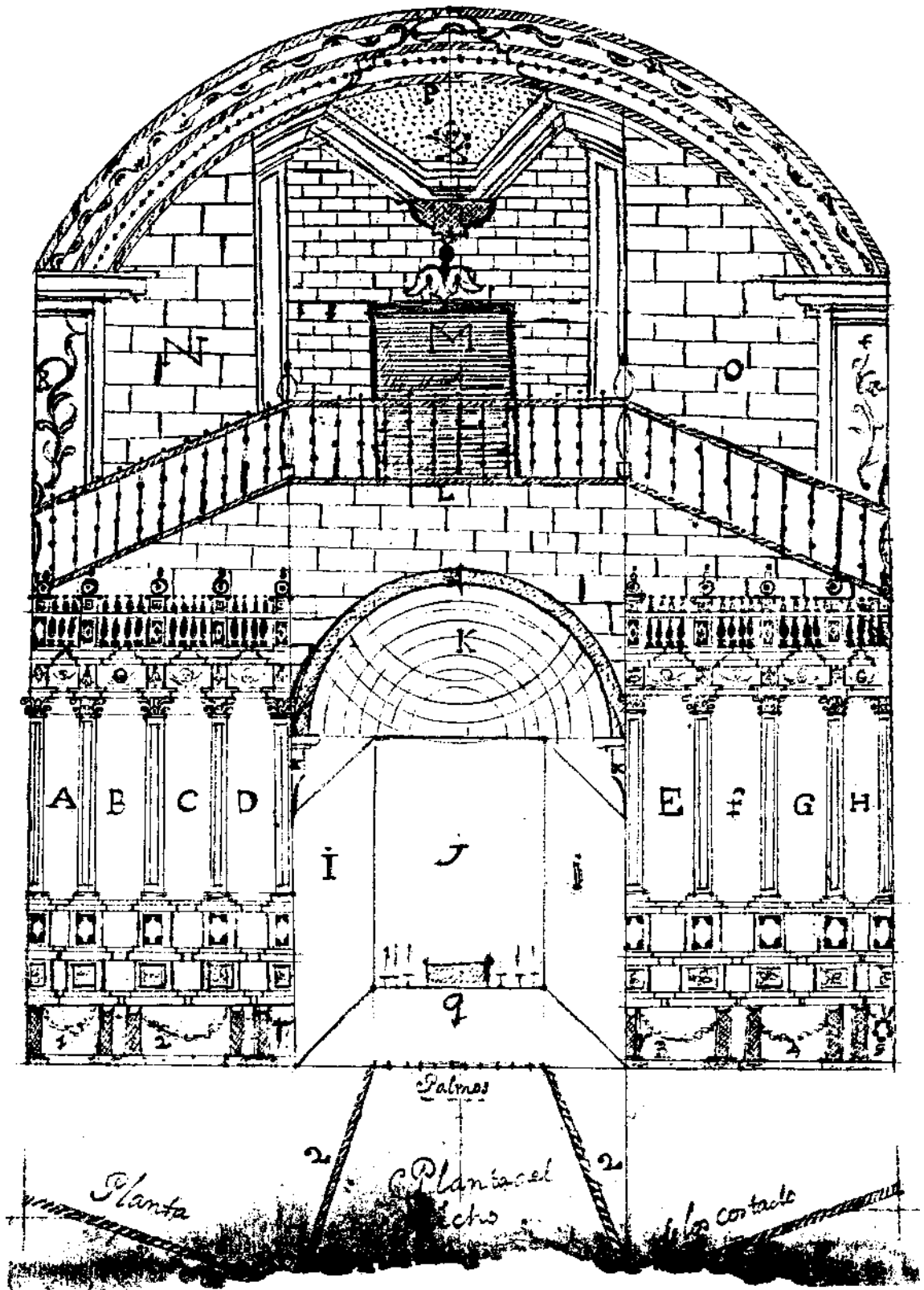


Fig. 5. Diseño con la traza y programa iconográfico para el monumento de Lodosa. Planta de los costados.

para subir a él y colocar la Luna y sagrario para reserbar el Santísimo Sacramento y mui expuesto a romperse, además de ser indecente y no correspondiente a lo suntuoso y adornado de la yglesia y para función semejante».

Francisco Xavier de Coll, escultor y arquitecto «de acreditada pericia» del taller de Viana, elaboró un diseño y condicionado y el 17 de agosto de 1763 llegó a un acuerdo con el alcalde y regidores de la villa para ejecutarlo para comienzos de marzo de 1764 por la cantidad de 800 pesos³². Aparecen como fiadores en esta escritura los hermanos Lucas y Andrés de Suso. En las capitulas se detallan pormenores de los materiales como que la madera había de ser «de Pino de buena ley y que no sea vetisejado y que tenga pocos nudos y sea seca», del montaje del armazón en varias piezas, de la sujeción de las barandillas y escaleras con anillas y argollas y de la iluminación que procedía de velas sobre cornucopias situadas en el primer cuerpo y en el segundo ochavo. En estas líneas se nos brindan también algunos calificativos referentes a «todo el adorno Chinesco, y mesa Altar a la Romana», y aspectos del programa iconográfico que estaría presidido por una Última Cena «de más de medio relieve para que sobresalga como las demás figuras que demuestra la traza», escoltada por «doce chicotes con sus hacheros» en las barandillas y resaltes del monumento. El citado relieve es el único resto que se ha preservado hasta nuestros días en la capilla del baptisterio de la parroquia.

Mientras el escultor cumplía con su cometido, el pintor Antonio de Osorio, «maestro de mucha pericia» vecino de Viana, se comprometió el 15 de noviembre de 1763 a dorar, estofar y encarnar el monumento de Los Arcos para el domingo de Ramos del año siguiente y otras labores propias de su oficio para el mes de mayo por la suma 630 pesos³³.

Por el detallado condicionado propuesto por Pedro Antonio de Rada, pintor vecino de Pamplona, conocemos minuciosamente las fases del proceso polícromo, consistentes en el aparejo con tres manos de yeso ordinario y otras tres de mate, ocre de Flandes para las zonas de oro bronceado y cuatro manos de bol de Llanes para recibir el dorado bruñido, más estofados de «paños naturales» con «un orillo de dos dedos de oro» y las partes desnudas con «el color de carne que le correspondiere». Otras cláusulas ilustran sobre los pormenores estilísticos como la que se refiere al color propio de cada figura «fondeado y candereado, esto es, del modo que bienen de Madrid», a la pintura de la barandilla «de color imitado a la concha, esto es, encarnado con sus manchas oscuras y barnizado de barniz lustroso y fuerte», de la mesa de altar «romana» con campos «de azul transparente sobre plata» y las gradas imitarían «un jazpe de azul de Prusia» e irían jalonadas por «unas tarjetas chinescas». Como resulta habitual en estos contratos de pintura, dorado y estofado, en el de Los Arcos se completa el programa iconográfico con las alusiones a los cuatro guardias del monumento con «las cotas y morriones de azero y sus alabardas», dos ángeles vestidos «que están teniendo el sagrario» y las tres Virtudes Teologales del remate, con galones dorados de mayor grosor en virtud de la corrección óptica.

Menos detallado en cuanto al diseño y programa iconográfico es el proyecto de monumento de Jueves Santo que presentó el pintor Francisco Chaudano en 1768 para la parroquia de la Asunción de *Miranda de Arga*, si bien en contrapartida se encuentra más acabado desde el punto de vista estilístico. A solicitud de los patronos de esta iglesia el citado pintor-dorador de Pamplona presentó la traza y condiciones para un monumento que había de ser levantado en el altar mayor con unas dimensiones de 40

32. *Ibíd.* Los Arcos. Pedro Jalón y Ayala, 1763, fols. 39-42. Encargo de la obra del monumento a Francisco Javier de Coll (licencia y contrato).

33. *Ibíd.*, fols. 35-38V. Licencia y contrato para el dorado y la pintura del monumento de Los Arcos con Antonio Osorio.

pies de alto por 18 de macizo y 10 de lado en los costados y con una profundidad dada por la distancia existente entre la primera grada y el sagrario³⁴.

Sobre un entablado realizado ex profeso se habían de ensamblar cuatro bastidores, los dos primeros de mayor grosor (tres onzas), de acuerdo con la tectónica. Su carácter escénico vendría sugerido por cuatro arcos decrecientes en profundidad y «el lienzo último de perspectiva», y el presupuesto de la obra sería de 2.500 reales, si bien la madera y el herraje correrían a cargo del artista. El tabernáculo estaría escoltado por «personas» del ciclo de la Pasión en los balcones del Lado de la Epístola y del ático. En el remate se representarían las Virtudes Teologales o bien una sencilla cruz, si el precio se rebajaba en 500 reales.

Tanto el zócalo como los fustes de las columnas, los recuadros y las enjutas muestran en el diseño una policromía que imita mármoles veteados y jaspes, que en los traspilares se convierte en ensartos de flores. El banco del cuerpo muestra en sus campos las «Armas de Cristo» o atributos de su Pasión como son la escalera, la columna y los flagelos, los dados, los clavos, la lanza y la esponja y la corona de espinas. El dinamismo receptivo de la planta que se adapta a la cabecera y al retablo mayor, los dos balcones y, principalmente, la perspectiva ilusoria a base de la multiplicación de pilares y arcos decrecientes conducen la mirada hacia el arca-tabernáculo con el cáliz y un remate en cruz (Fig. 6). El conjunto se corona por un a modo de frontón configurado por dos altones en volutas.

No obstante, por los pagos que se registran en el libro de cuentas en 1768 sabemos que el autor de este monumento fue finalmente el pintor pamplonés Pedro Antonio de Rada³⁵. Podemos imaginar en cualquier caso la impresión que causaría este armatoste complementado por las pinturas sobre lienzo de los dos primeros paños del presbiterio con representaciones de los Evangelistas -hoy separados en la sacristía- más otras compuestas a modo de puzzle en los plementos de esta capilla mayor, con las pinturas del Padre y del Hijo recibiendo la talla de la Asunción que preside el retablo mayor. Sólo mediante la envoltura del monumento o, en su ausencia, el retablo con estas pinturas, ejecutadas probablemente por Juan José del Rey³⁶, podemos imaginar con toda propiedad lo que era una escenografía barroca en lo que ésta tiene de colorista, retórica, envolvente y participativa.

Para concluir este estudio sobre los monumentos queremos referirnos por su interés a unos informes inéditos que elaboró el beneficiado de Arróniz don Martín Hermoso de Mendoza, al serle requerida su opinión sobre unas *trazas para el monumento de Lerín* por los patronos de la iglesia parroquial de la Asunción. En una carta fechada en abril de 1732 en la que analiza la traza propuesta por el arquitecto local José de Lesaca señala que «sin faltar al respeto y atención de éste, ni alterar en cosa alguna la obra que, por su aspecto y condiciones, explica mucho de lo que se intenta fabricar, digo que al maestro se le puede decir que *figure por líneas demostrativas la planta de la obra principal*, del ochavo del cerramiento, del perfil y alzado interior, y planta de la Reserva o Sagrario, porque estas líneas que faltan son la guía

34. Arch. Parroq. Miranda de Arga. Papeles sueltos, fajo 16. Correspondencia sobre el monumento. Diseño firmado por Francisco Chaudano. En la licencia, concedida el 3 de diciembre de 1763 por el visitador Melchor Pablo de Zufá Descalzo se aludía no obstante «a un monumento nuevo de perspectiva para colocarlo en la capilla de Nuestra Señora de los Angeles o del Rosario». En 1767 se pagaban 24 reales a Francisco de Chaudano «extranjero» por la traza del monumento, elaborada el año anterior (Ibid. Libro de cuentas de 1758, fol. 67v).

35. Ibid. Libro de cuentas de fábrica de 1758 a 1787, fol. 88V. En una carta fechada en 1770 el beneficiado don José Antonio Vizcaíno y Urabáin declara que «acabo de verme con Pedro de Rada, el que me ha demostrado el monumento tan especial y lindo que excede a el de la Cathedral con el gusto» (Ibid. Papeles sueltos, fajo 16).

36. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, Miranda de Arga, pp. 155-156 (dinastía de los Rey de Tafalla).

*Conviene las tres figuras por el mayor y menor de la Capilla y Capidad no se puede hacer
 menor de la primera porque se dormirá y guárdese. Como se la pondrá. Para Cruz por
 en al. atribuya de la Parroquia bien entendida. En los balcones de la muestra se ayda a
 la Penitencia de piedad con el la Parroquia.*

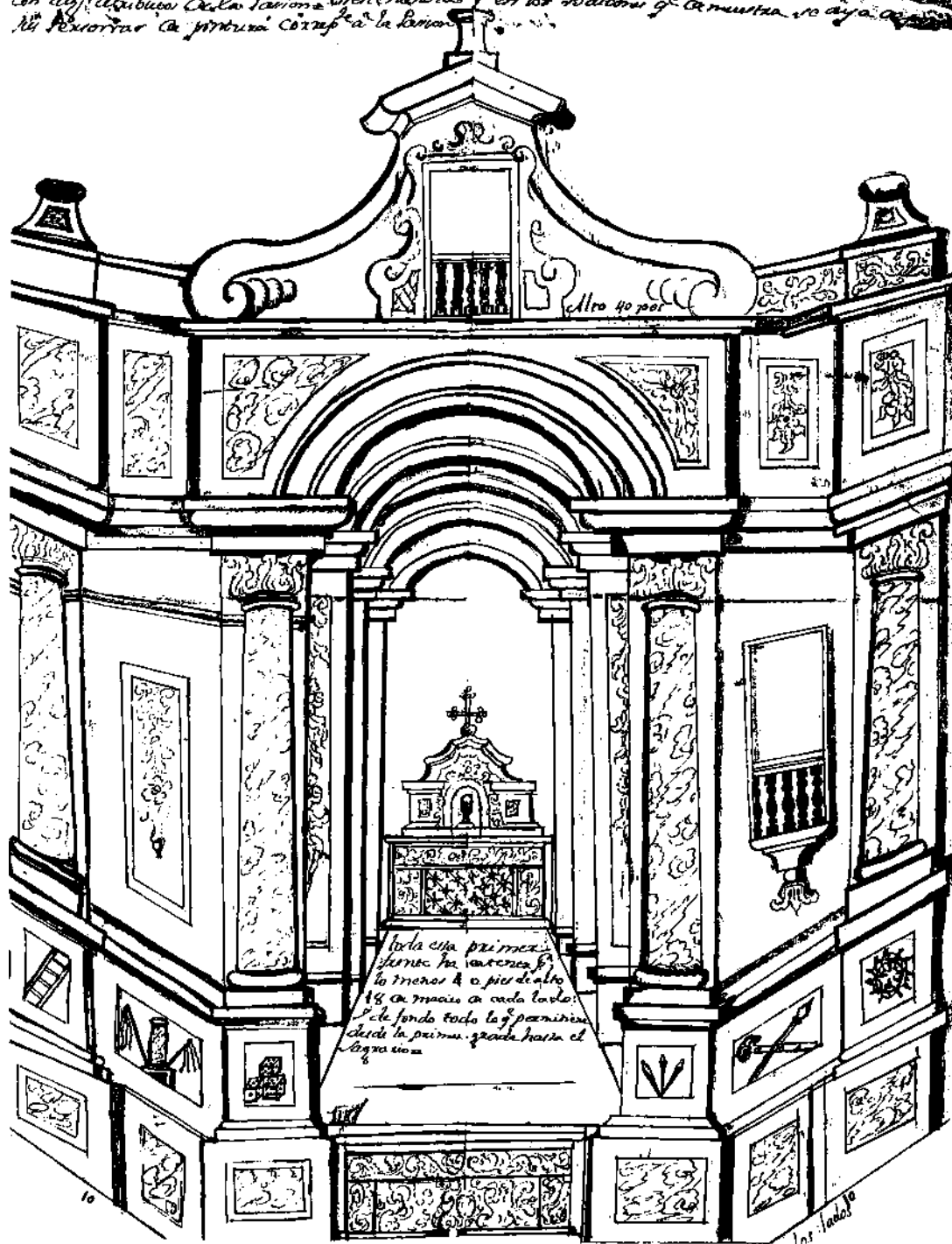


Fig. 6. Diseño del monumento «a perspectiva» para la parroquia de Miranda de Arga por Francisco Chaudano (1768).

del rumbo que se ha de seguir y, *sin ellas, el alzado solo es nave sin timón ni velas*. Y, si la obra que no se ve se ha de explicar por escrito, pienso que son necesarios muchos pliegos de papel»³⁷.

El 27 de junio de 1735 el beneficiado de Arróniz valoró «por su prolixo trabajo» la primera traza propuesta por Lesaca en 15 reales de a ocho y otras dos elaboradas más tarde por el propio «alarife» local en 20 reales. Una vez rechazada la primera se impuso como condición que debía ajustarse «al Modelo del Monumento que se pone en la Parrochia de San Nicolás (de Pamplona)», por lo que los maestros Lesaca y Juan José Vélaz debían estar cinco días en la capital del Reino para «ynformarse de el mejor ayre y gusto de Monumento de los que en aquella ciudad se colocan y disponen»³⁸. Estas dos últimas trazas fueron asimismo rechazadas por no detallar las plantas sino solo los alzados y por no llevar las gradas y las luces convenientes. Finalmente termina la carta apuntando los nombres de dos artistas que considera idóneos para tal cometido, Fermín de Larrainzar, veedor de obras eclesiásticas de Pamplona y el arquitecto estellés Juan Ángel de Nagusia. En una postrera carta, datada el 2 de julio de 1735, recomienda el clérigo de Arróniz que «Por el deseo que tengo de que las obras de las Yglesias sean perfectas, lustrosas y agradables, me parece que ese Alcalde, Cavildo y patronato pueden si gustan encargar a Juan Angel de Nagusia, vezino de Estella, *plantifique y demuestre conforme su compás (que oy es de los mejores del Reino)* un monumento de pogo gasto pero gustoso y proporcionado a la hermosura de la fábrica»³⁹. Habría de ser curiosamente no un arquitecto sino un presbítero de notable formación artística quien nos iba a suministrar en estos informes algunas de las líneas más afortunadas sobre las arquitecturas delineadas.

37. AD. Pamplona. Villanueva. C/ 1811, n.º 11, fol. 17. Carta e informe de don Martín Hermoso de Mendoza sobre las trazas del monumento de Lerín.

38. *Ibíd.*, fol. 6.

39. *Ibíd.*, fol. 25. El taller de Estella recuperó durante el primer tercio del siglo XVIII la pujanza que tuvo durante el último tercio del siglo XVI, merced a la actividad de varios retablistas de los que el cabeza de serie indiscutible fue Juan Ángel de Nagusia, autor del magnífico conjunto de retablos churriguerescos de la parroquia de Los Arcos (M.ª C. GARCÍA GAINZA y otros, Catálogo monumental de Navarra. T. II*. Pamplona, 1982, Introducción, XLIV-XLV).

39. *Ibíd.*, fol. 25. El taller de Estella recuperó durante el primer tercio del siglo XVIII la pujanza que tuvo durante el último tercio del siglo XVI, merced a la actividad de varios retablistas de los que el cabeza de serie indiscutible fue Juan Ángel de Nagusia, autor del magnífico conjunto de retablos churriguerescos de la parroquia de Los Arcos (M.ª C. GARCÍA GAINZA y otros, Catálogo monumental de Navarra. T. II*. Pamplona, 1982, Introducción, XLIV-XLV).