

M^a. PILAR PANERO GARCÍA
JOSÉ LUIS ALONSO PONGA
FERNANDO JOVEN ÁLVAREZ, OSA
Coordinadores



Antropología y Religión en Latinoamérica IV

Palabras a la imprenta

**Tradición oral y literatura
en la religiosidad popular**

Este volumen reúne parte de las contribuciones científicas presentadas al *IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular* celebrado en Valladolid del 15 al 17 de noviembre de 2018

Comité organizador

José Luis Alonso Ponga. Dirección
Universidad de Valladolid

Fernando Joven Álvarez, OSA. Subdirección
Estudio Teológico Agustiniانو de Valladolid

M^a. Pilar Panero García. Secretaría ejecutiva
Universidad de Valladolid

Antonio Vaca Fernández, OSA. Secretaría técnica
Estudio Teológico Agustiniانو de Valladolid

Agradecimientos a

David Álvarez Cineira, OSA

Silvia Gutiérrez Martín

Pedro García González

Carlos González Ximénez

Giuseppe Giordano

Comité científico

Joaquín Díaz. Presidente
Fundación Joaquín Díaz

Tomás Lozano
Indiana University

Salvador Rodríguez Becerra
Universidad de Sevilla

Carmen Morán Rodríguez
Universidad de Valladolid

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid

Ángel J. Moreno Prieto
Instituto Universitario de Historia Simancas

Tomás Marcos Martínez, OSA
Estudio Teológico Agustiniانو de Valladolid

Jesús Álvarez Fernández, OSA
Estudio Teológico Agustiniانو de Valladolid

Organizan



Colabora



© de esta edición: Fundación Joaquín Díaz
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores o propietarios
Portada: Cofrades del Santo Entierro de Bercianos de Aliste. Fotografía de Carlos González Ximénez
Coordinadores: M^a. Pilar Panero García
José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
Edita: Fundación Joaquín Díaz. Urueña 2019
I.S.B.N.: 978-84-945228-5-7

fundiaz.net
www.agustinosvalladolid.es
www.religiosidadpopular-semanasanta.com

Adaptación de diseño, maquetación y edición digital: Luis Vincent, Urueña 2019
Alojamiento en servidor de la edición digital: Fundación Joaquín Díaz - fundiaz.net
https://archivos.fundiaz.net/digitales/CIERP/PalabrasImprenta_AntropologiaReligionIV.pdf



Edicola votiva del Natale, Lentini (Catania, Italia). Foto: Giuseppe Giordano

M^a. PILAR PANERO GARCÍA
JOSÉ LUIS ALONSO PONGA
FERNANDO JOVEN ÁLVAREZ, OSA
Coordinadores

Antropología y Religión en Latinoamérica IV

Palabras a la imprenta

Tradición oral y literatura en la religiosidad popular



Se cumple este año una década desde la creación en Valladolid del Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular, que se ocupa, fundamentalmente, de profundizar en el conocimiento de una de las celebraciones más queridas por los vecinos de esta ciudad: la Semana Santa. Se pone el broche a ese redondo aniversario con este libro que recoge las actas del IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular, promovido por dicho Centro, en las que, en esta ocasión, han tenido cabida investigaciones sobre otro tiempo litúrgico igual de importante y querido: la Navidad. En ambos periodos nuestra ciudad tiene tradicionalmente una actividad intensa tanto en el ciclo navideño, con el belenismo, como en Semana Santa, con las múltiples actividades de las cofradías pasionistas.

Los responsables de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y del Estudio Teológico Agustiniiano han vuelto a aunar esfuerzos para organizar este Congreso, que cumple su cuarta edición, dedicado a las tradiciones orales y literarias asociadas a estos periodos del ciclo litúrgico en los que nuestra tierra es tan rica. La tarea la han acometido con el apoyo de la Fundación Joaquín Díaz, institución unida de forma estrecha a Valladolid, que es motivo de orgullo para los vallisoletanos y que es reconocida internacionalmente por el volumen y riqueza de sus fondos: su fonoteca, sus colecciones de grabados, las fotografías antiguas, los pliegos de cordel... todos ellos pilares de la cultura y del patrimonio oral, musical y literario, que constituyen el hilo conductor del Congreso y de este volumen.

Quiero manifestar mi satisfacción porque con esta obra que el lector tiene en sus manos nuestra ciudad se vincula a trabajos bibliográficos de gran calidad, como los que se recogen en este libro, que tienen un carácter abierto a varias disciplinas como son la Antropología Cultural, la Literatura, la Historia, la Etnomusicología y la Teología y que, además, se ocupan de manifestaciones de religiosidad popular que acontecen en lugares diversos, pues es esta marca de los organizadores del Congreso, trabajar en lo propio teniendo en cuenta lo ajeno porque, sin duda, abordar diversas miradas enriquece el resultado final.

Quiero expresar en nombre del Ayuntamiento de Valladolid el deseo de que el consolidado equipo que organiza el Congreso y coordina estos ensayos, nos ofrezca en un futuro próximo nuevos estudios dedicados a nuestro pasado tan admirables como los que contienen estas páginas.

Óscar Puente Santiago
Alcalde de Valladolid

El presente volumen recoge las Actas del IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular, que bajo el título *Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*, se celebró del 15 al 17 de noviembre de 2018 y cuya sesión inaugural tuvo lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, siendo el resto de sesiones en el Aula Magna del Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid. El Congreso fue organizado por el Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular, dependiente de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición y Centro de Antropología Aplicada de la Universidad de Valladolid y del Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid.

En esta ocasión el Congreso amplió su perspectiva, ocupándose no solo de la Semana Santa y su tiempo litúrgico anterior, la Cuaresma, sino también de la Navidad. Esto ha venido motivado por la propia temática de estudio. Tanto la Navidad como la Semana Santa han producido, a lo largo de la historia, una cantidad importante de manifestaciones literarias populares, muchas de las cuales aún tienen vigencia hoy; y un buen número de las que no la tienen ya, aún se pueden rastrear en trabajos de campo o en viejos cuadernos manuscritos por los protagonistas. Estas manifestaciones, que con frecuencia tienen un origen culto, se han transmitido por tradición oral pero también de forma impresa. Nos encontramos así con uno de los ejemplos de la cultura tradicional en los que existe una constante interacción entre lo oral y lo escrito.

El tema del Congreso hizo que participaran en el mismo no solo especialistas en Antropología Cultural, sino también estudiosos de la Literatura, de la Liturgia y de la Tradición Cristiana. Los materiales a los que hacen referencia las presentes Actas son muy variados y recogen una parte insignificante del inmenso conjunto documental que se encuentra a la espera de su estudio y catalogación con metodologías científicas. La Antropología solo puede buscar explicaciones y realizar interpretaciones de estos fenómenos culturales si antes se empeña en un exhaustivo trabajo de campo que recoja y contextualice la mayor cantidad posible de documentación, algo que requiere un esfuerzo paciente y detenido, muy pesado en ocasiones, pero que es imprescindible antes de elaborar teorías y modelos explicativos. Muchas de las ponencias y comunicaciones del presente Congreso dan fe de esta laboriosa investigación que la ciencia antropológica exige.

Además, el Congreso ha permitido poner en contacto a investigadores de diferentes países para confrontar los textos, estudiar su origen y mecanismos de difusión, y dar cuenta del papel que desempeñan en la celebración festiva actual en diferentes lugares donde todavía tienen vigencia.

Quiéren estas Actas posibilitar la continuidad de esta labor investigadora y ser punto de partida para futuros análisis. Como en las anteriores ediciones de 2008, 2010 y 2016, hemos aprovechando los diversos lugares de procedencia de los estudiosos de España, Italia o de Hispanoamérica para intentar rastrear el origen de las composiciones literarias y su modelo de expansión.

El volumen se ha dividido a tenor de los períodos litúrgicos estudiados –Navidad, Cuaresma y Semana Santa – y una tercera llamada corpus. En la primera de las secciones se da cuenta de aportaciones relativas a manifestaciones de tradición oral como villancicos, ramos, cánticos de reyes, aguinaldos, etc., así como obras de teatro popular como loas, autos de pastores, autos de Reyes, etc. En la sección relativa a la Semana Santa se incluyen oraciones, viacrucis, misereres, calvarios, rosarios de la buena muerte y toda una gran cantidad de composiciones que forman parte en la actualidad de la Semana Santa. La tercera muestra la recogida y sistematización de las fuentes de las manifestaciones orales, que se registran antes de iniciar su estudio mediante su transcripción y anotación de unas pequeñas muestras de un vasto Patrimonio Cultural Inmaterial.

Los organizadores del Congreso agradecemos vivamente todas las contribuciones de ponentes y comunicantes. Su trabajo investigador nos hace cada vez más conscientes de lo mucho que falta por conocer y sacar a la luz; también nos invita a continuar, con buen ánimo, en esta tarea organizativa emprendida hace ya más de diez años. Desde la Antropología Cultural y materias afines como la Literatura hay un gran interés por recoger todo este material clasificarlo y estudiarlo con metodologías científicas. Los materiales son muy variados, pues mientras unos nacen en lugares aparentemente independientes unos de otros, otros elementos provienen de las clases dirigentes.

Queremos, finalmente, agradecer el esfuerzo de la Universidad de Valladolid, el Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid y la Fundación Joaquín Díaz, que han permitido llevar a buen fin este IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular. Así mismo no podemos dejar de mostrar nuestro agradecimiento al Ayuntamiento de Valladolid por su continuo apoyo e interés. Del mismo modo reconocemos sinceramente el trabajo de todos aquellos que han participado en el comité científico y de quienes, de un modo u otro, han contribuido a la celebración del mismo. Sin el trabajo conjunto de todos nunca hubiera sido posible su realización.

M.ª Pilar Panero García

José Luis Alonso-Ponga

Fernando Joven Álvarez, OSA



«Encomendação das almas» el Viernes Santo. Idanha a Nova (Portugal). Foto: Carlos González Ximénez

II. SEMANA SANTA

TEATRALIZANDO EL ESPACIO SAGRADO: UNA APROXIMACIÓN A LOS MONUMENTOS ESCENOGRÁFICOS DE SEMANA SANTA DEL SIGLO XIX EN CASTILLA Y LEÓN*

Ramón Pérez de Castro

Universidad de Valladolid

* Este trabajo forma parte parcialmente de un estudio promovido por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León con el título *Sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Palencia. La pervivencia de lo efímero*, Valladolid, 2017 (pendiente de publicación).

*Todo perspectivas
todo movimientos
que un Dios en tramoya
anda para ellos¹.*

I. Introducción. Necesidad de estudio

A estas alturas resulta innecesario insistir en la riqueza y diversidad patrimonial –material e inmaterial– que la actual comunidad de Castilla y León posee vinculada a las celebraciones de Semana Santa. Estas manifestaciones han ido evolucionando y lo seguirán haciendo al compás de cambios históricos, culturales, litúrgicos, estéticos y devocionales. Pero esa eterna mudanza, ese fluir constante, ha visto en determinados momentos cómo los cambios se aceleraban con brusquedad por distintas causas, de modo que algunos elementos y ritos secularmente importantes se reconfiguraron completamente. Y ello es lo que ocurrió hace (como media) algo más de medio siglo con lo que hasta entonces era un elemento nuclear de las celebraciones pascuales: los monumentos de Semana Santa. Condicionados por las normas y extensión impuestas para este trabajo, pretendemos acercarnos someramente a algunos de ellos, especialmente a los escenográficos, compuestos por varios planos pinta-

dos en perspectiva y ejecutados a lo largo del siglo XIX. En ese siglo se renovaron masivamente y se les concedió un sentido plenamente teatral. Su situación actual es en general lamentable. Tras décadas de abandono, arrumbados en trasteras y almacenes, a medida que ha ido desapareciendo la memoria de su uso se ha ido produciendo la destrucción de su propia materialidad. Por ello se hace necesario plantearse con urgencia su localización, identificación y estudio antes de que la desaparición de los últimos testigos vivos de su uso –unido a la destrucción de sus estructuras– ocasione el olvido total.

En el desarrollo de la investigación tropezamos con una serie de inconvenientes. Un enfoque tradicionalista de la Historia del Arte los ha obviado sistemáticamente por considerarlos fuera de su ámbito de estudio atendiendo a criterios de antigüedad y calidad. Derivado de ello, su ausencia en inventarios y catálogos monumentales es manifiesta, por lo que nos encontramos prácticamente ante un terreno inexplorado en el que la primera traba a salvar es la localización de los ejemplos conservados prácticamente a ciegas pues muchas veces ni siquiera sus propietarios conocen su existencia. Por otro lado, tales elementos se conservan fosilizados sobre todo en el ámbito rural, lo que obliga a un intensivo trabajo de campo entre el mar de pequeñas localidades que siembran esta región vaciada de vecinos, que no de patrimonio.

Entender el monumento como un producto cultural obliga a afrontar su análisis con la densidad de un enfo-

¹ Descripción de las fiestas de la Compañía de Jesús por Perico y Marica en romance; cit. FUENTES LÁZARO, 2011, p. 175.

que multidisciplinar: partiendo de la Historia del Arte, del estudio de su evolución material y tipológica o de los maestros que los realizaron y de las fuentes compositivas que manejaron, merecen una especial atención las tradiciones populares que la colectividad hacía girar en torno a ellos (llaves de reserva, colocación de velas y otros adornos y su uso posterior, etc.), pero también su vinculación con los aspectos universalmente reglados de la liturgia. Igualmente, los comitentes –generalmente parroquias o cofradías– jugaron un papel destacado, existiendo un afán de emulación interparroquial a veces espoleado en abierta pugna por ofrecer el más espectacular conjunto para la reserva del Santísimo.

En las últimas décadas los historiadores han centrado su interés en las manifestaciones de arte efímero, especialmente en parcelas concretas como las entradas triunfales, decoraciones festivas y túmulos funerarios de la Edad Moderna. Desaparecidos en su práctica totalidad aquellos, los monumentos de Semana Santa permiten acercarnos a unos principios estéticos bastante próximos, sin olvidar que estos últimos tienen un carácter temporal y no efímero, pues eran montados y desmontados anualmente. El interés por los monumentos y por el resto de aparatos escenográficos que redecoraban los templos durante el Triduo Pascual ha ido creciendo lentamente sobre todo en la última década, ocupándose prioritariamente de los ejemplares renacentistas y barrocos² y en mucha menor medida de los decimonónicos o de cronología más próxima, a pesar de ser los más numerosos³. Centrados en nuestro ámbito autonómico, aunque hay una relativa abun-

2 Sin pretender hacer un exhaustivo balance, y limitándonos únicamente a estudios exclusivamente dedicados a los monumentos destacamos ESTEBAN LORENTE, 1976; BARRIO y MARTÍN, 1981; ANDRADA GONZÁLEZ-PARRADO, 1985; MORTE GARCÍA, 1986; NICOLAU CASTRO, 1989; ECHEVERRÍA GOÑI, 1990; MONTEROSO MONTERO, 1992; ATERIDO FERNÁNDEZ, 1995; FERNÁNDEZ MARTÍN, 1995; REVENGA DOMÍNGUEZ, 1999, vv. pp; ZORROZUA SANTIESTEBAN, 2002; BARRIO MOYA, 2002-2003; PUERTA ROSELL, 2003; RIVAS CARMONA, 2003; LLAMAS MÁRQUEZ, 2004; LOZANO LÓPEZ y CALVO RUATA, 2004; DE LA CAMPA CARMONA, 2008; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2009; NOVO SANCHEZ, 2013; MERCADER SAAVEDRA, 2013.

3 GONZÁLEZ SUÁREZ, 1989; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 1993; QUESADA, 2001; BARTOLOMÉ GARCÍA, 2003; GONZÁLEZ GARCÍA, 2011; DE MINGO LORENTE, 2012; GIL ALGÁS, 2014; GONZÁLEZ BRAVO, 2016; TERRASA RIGO, 2015.

dancia de restos⁴ estos son aún insuficientemente (re) conocidos y faltan análisis tanto específicos como globales⁵. Este desinterés se evidencia más aún en aquellos ejemplos del siglo XIX y las primeras décadas del XX, al tratarse de un periodo generalmente obviado en los estudios sobre el patrimonio eclesiástico y al ser una etapa sobre la que aún pesan prejuicios estéticos. Si bien contamos con numerosos estudios para las manifestaciones artísticas penitenciales vinculadas a rituales exteriores –especialmente los pasos de Semana Santa y su articulación en las procesiones–, todo lo concerniente al espacio interior de los templos y por ello más estrechamente vinculado a lo litúrgico, no ha llamado tanto la atención. La brecha abierta entre estos dos ámbitos (reglado/no reglado; oficial/popular) no ha hecho más que crecer desde mediados del siglo XX y tiene su reflejo en un contrastado interés historiográfico. Pero no siempre fue así, o al menos no existió una separación tan impermeable entre ambos contextos⁶.

2. Los monumentos del siglo XIX. El final de una larga evolución tipológica

El monumento decimonónico, más allá de sus valores estéticos, posee algunos alicientes específicos que incentivan su estudio. Por ejemplo, representan el fin de una evolución tipológica que desbancó las estructuras tumulares (turriformes, en forma de baldaquino, o

4 MERINO DE CÁCERES, 1975; PÉREZ DE CASTRO, 2010. Dejamos fuera las obras más amplias donde se recogen puntualmente datos de los distintos monumentos (catálogos monumentales, inventarios, etc).

5 Queremos llamar la atención sobre la ausencia de referencias a monumentos castellanoleonés en una obra fundamental como ALBERT-LLORCA, ARIBAUD, LUGAND, y MATHON, 2009, publicación pionera y de referencia por su enfoque internacional y en el que están presentes otras regiones españolas como Aragón o Cataluña, a cuyos capítulos remitimos.

6 Es este un tema necesariamente ampliable. Muchas son las referencias (orales y escritas) que señalan la importancia que tuvieron los monumentos. Nos fijamos únicamente en el artículo publicado en el *Diario Palentino* (nº11724, 15/04/1922) donde se señalan los tres elementos claves de la tradición y del acervo espiritual e identitario de su Semana Santa: los rezos y cultos, la clásica visita a los monumentos y la procesión de los pasos. Ellos hacen revivir «... recuerdos de otras épocas, aquello que para nosotros es ya más que una tradición, algo que va substancialmente unido a nuestra vida palentina».

simplemente de cama) que habían sido las más utilizadas durante los tres siglos anteriores. Si bien tenemos constancia de la existencia de monumentos en perspectiva desde el siglo XVI, fue en la centuria siguiente cuando, al calor del auge de los pintores-decoradores y del definitivo triunfo del trampantojo perspectivo, comenzaron a cobrar verdadera importancia. Un ejemplo temprano en nuestra región lo tenemos en el enorme telón de fachada de Fuentes de Valdepero (Palencia), el único resto de los cinco paramentos en bastidor que lo componían y que seguramente se realizó en torno a 1600⁷. Desgraciadamente no ha llegado a nosotros el sugerente monumento que Diego Valentín Díaz realizó a mediados del XVII para su fundación de Niñas Huérfanas de Valladolid y que Agapito y Revilla llegó a conocer y describir como «... trabajo de perspectiva muy razonable y de buen efecto». Representaba una amplia nave o galería columnada cubierta por arcos y una gloria al fondo que subrayaba la reserva eucarística⁸. Este relevante artista, ejemplo de pintor devoto contrarreformista y pulcro erudito, mantuvo siempre un interés por los fingimientos perspectivos y por la teoría de la práctica pictórica, anhelos abonados por sus importantes conexiones con el ambiente pictórico madrileño y cortesano. Precisamente en aquel contexto, favorecido por la presencia de cuadraturistas y perspectivos italianos, se desarrolló definitivamente el monumento escenográfico, tan permeable al contexto teatral. A él recurrieron todo tipo de comitentes y para él trabajaron especialmente los pintores, algunos de ellos entre los más representativos de la eclosión barroca, como ocurrió en el significativo caso del de la catedral de Toledo (Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda et al.) o los distintos ejemplos para conventos madrileños. A pesar de estos referentes indiscutibles, cuya repercusión no ha sido del todo valorada, sin embargo el tipo tumular o de cama, –más propiamente arquitectónico o retablistico– siguió siendo el más utilizado, y a él se volvió cuando hubo que renovar algunos de los más importantes de la región todavía en la segunda mitad

7 GARCÍA ABAD, 2001; PÉREZ DE CASTRO, 2010.

8 AGAPITO Y REVILLA, 1914, p. 488; palabras elogiosas como «... verdaderos prodigios en perspectiva» le dedica GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, 1893-1894, I, p. 363.

del XVIII, caso de los de las catedrales de Valladolid⁹ o Palencia, que tuvieron su inmediato eco en los de las parroquias de sus respectivas diócesis (Abarca de Campos, por ejemplo). Al mismo tiempo, y en claro contraste, otras grandes catedrales abrazaron la tipología escenográfica como fue el caso de Salamanca que en 1793 estrenó una nueva estructura realizada por el pintor italiano Perruchetti, escenógrafo y cuadraturista¹⁰.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII no fue infrecuente la permeabilidad formal entre las dos tipologías señaladas, surgiendo ejemplares que partían de la estructura de baldaquino pero que se completaban con fingimientos perspectivos gracias a sargas que servían de faldones o de telones de boca, rompimientos de gloria y en otras disposiciones secundarias. Pero también había monumentos construidos en madera que adquirieron la forma de nave prolongada.

Estas dos clases de monumentos delimitadas por la historiografía¹¹ (turriforme/perspectivo o de nave profunda) no engloban la totalidad de los monumentos históricos. Existe al menos un tercero –en buena medida del que derivan los más difundidos actualmente– tan antiguo y difundido como los anteriores, que se componía de una manera más sencilla y se formaba sobre todo por aparato textil (pabellones, colgaduras,

9 URREA, 2014, p. 226. Da noticia del nuevo monumento de la catedral PÉREZ, 1885, p. 329.

10 Poseemos, por ejemplo, la descripción de FALCÓN, 1867, p. 139. La estructura se colocaba en la capilla de la Virgen del Pilar y costó 60.00 reales. Representaba una «... galería romana a la que se llega por una escalinata que arranca desde el exterior. El arco primero y principal figura una arcada con columnas pareadas del orden compuesto y las estatuas de Aarón y Moisés en unos pedestales. El frontis termina en un frontón triangular con flamígeros en los ángulos. Ni la perspectiva ni el dibujo de este monumento son de gran efecto». DORADO, 1863, p. 243 añade que el gran telón de boca fingía un pórtico a cuyos lados estaban las estatuas de ambos profetas «... pintadas al temple y recortadas después». Otros telones interiores formaban una espaciosa galería y en alguno de ellos aparecían soldados dormidos. Este monumento fue sustituido por otro más acorde (por gótico) en 1880 obra de Justo Velasco.

11 CALVO RUATA y LOZANO PÉREZ, 2004; sigue esta clasificación HERGUEDAS VELA, 2010.

tapices, alfombras, etc.) para ornamentar y centrar la atención en el sagrario. Dentro de ellos podrían citarse algunos importantes ejemplos como el de la catedral de Burgos, que se instalaba –como hoy en día– en la Escalera Dorada. La estructura pétreo permanente se recubría con un importante conjunto de colgaduras¹². Es bien interesante que una catedral tan destacada como la burgalesa no se decidiera por adoptar ninguna de las otras dos tipologías, especialmente la tumular que fue la más recurrente en las grandes catedrales. Un artículo del *Diario de Burgos* de 1902 así lo señala al indicar que «carece de un monumento especialmente construido, como los magníficos que poseen las catedrales de Toledo, Sevilla y otras, pero esta falta se halla compensada ventajosamente por la grandiosidad y belleza del lugar en que se instala»¹³. A la idónea teatralidad que ofrecía la *Escalera dorada* se añadía además el ahorro económico de un proceso de montaje que no tenía grandes complicaciones. Una idea compositiva semejante encontramos en otros lugares de su diócesis. Así, incluso con ciertas analogías estructurales, podríamos citar el antañón monumento de Villasilos, que aún conserva tanto su estructura de madera formando el graderío y la doble plataforma como la sucesión de escalinatas (donde se colocan las luminarias, a la manera de la seo burgalesa) culminada por un rico dosel y paramentos laterales de damasco.

12 ORCAJO, 1865: «... se cubre toda ella (la escalera alta), excepto el antepecho de hierro, el cual sirve de adorno y en donde se colocan las luces, las cuales hacen un buen efecto por el orden con que están puestas; dicha escalera tiene tres arcos, y en el de en medio está la urna en que se deposita la Hostia consagrada el Jueves Santo; los otros dos forman como dos portales, en los que está representado el Señor cuando fue coronado de espinas y cargó con la Cruz a cuestas; y hay además otros mil ornatos accesorios, pertenecientes para tales días como son alfombras, candelabros, colgaduras, etc. etc.». Este trasiego de estructuras y colgaduras con su consiguiente perjuicio en los detalles ornamentales de la escalera provocó en más de una ocasión la crítica, como la recogida en *El Papa-Moscas* (nº 586, 17/03/1889): «... las maniobras de esta especie suelen traer mucho perjuicio a las obras delicadas a que se arrimen. Si el monumento de la Semana Santa se armara en la capilla de Santa Tecla nada perderían las bellas artes en los percances que sacase su altar mayor con los golpes de los carpinteros, y el manejo de vigas y tablas», comentario que ha de leerse en pleno rechazo a los excesos barrocos de este espacio.

13 «Los monumentos en Burgos», *Diario de Burgos*, nº 3.380, 27/03/1902.

El espectacular montaje cubre buena parte del retablo mayor y se complementa con las representaciones tan habituales desde finales del siglo XVIII de ángeles, arma christi y cuatro soldados flanqueando al Yacente del frontal inferior. Su carácter didáctico viene subrayado por la introducción de versículos de la Vulgata¹⁴. El conjunto resultante es un ejemplo magnífico de la pervivencia de una antigua estructura actualizada iconográficamente en el XIX.

Esta clasificación tipológica no es nueva. Por el interés que tiene para nuestra región destacamos otro artículo aparecido en el mismo periódico burgalés en 1907 y en el que ya se establecían con claridad tres tipos de estructuras¹⁵: las construcciones arquitectónicas denominadas innobles, las desmontables (correspondiente a la tumular/turriforme) y las escenográficas «... que es la que más se usa actualmente, ante la cual el espectador dispone de un solo verdadero punto de vista, como ante un cuadro». Su autor señalaba también las causas que llevaron al auge de los monumentos perspectivos desde hacía algunas décadas en detrimento de los turriformes «... de modo que están llamados a desaparecer a favor del tercer grupo»: los tumulares tenían un montaje complejo y trabajoso al formarse con piezas de gran peso y su constante deterioro llevaba a continuos reparos y dispendios. Son las mismas causas que nos reflejan las solicitudes de licencias (siempre intentando hacer obras lo más económicas posibles), los acuerdos capitulares o los acuerdos de feligresía. Este aspecto del ahorro es fundamental para entender tal evolución: los telones (colgadizos o montados en ligeros y manejables bastidores) facilitaban enormemente el montaje de modo que las siempre apretadas fábricas parroquiales o conventuales del XIX se libraban de tener que pagar a un buen número de obreros y peones anualmente, que además no tenían que ser oficiales experimentados (carpinteros, altareños, ensambladores, etc). También se ahorraba –y de manera más que considerable– en luces y luminarias, pues era este el gasto más gravoso que originaban los monumentos. El coste se aminoraba tanto por su propia estructura como por llevar incorporados efectos de

14 *Diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortem. // Benedicti vos a Domino qui fecistis misericordiam hanc cum domino vestro Saul et sepelivistis cum et retribuet.*

15 «Los monumentos», *Diario de Burgos*, nº 4.890, 28/3/1907.

luces y sombras pintados en los telones. Otro factor a tener en cuenta en esta renovación de estructuras que se produjo en ritmo creciente a lo largo del siglo XIX (sobre todo en su segunda mitad) fue la necesidad de sustituir monumentos ya obsoletos y en mal estado por su uso o, en bastantes lugares, porque se habían perdido o dañado durante la Guerra de Independencia¹⁶. Y no hay que olvidar el evidente interés por actualizar estos aparatos litúrgicos en consonancia con un nuevo gusto (incorporando con fuerza el color), una nueva estética y una evolución en la presentación de los temas iconográficos, todo ello con un léxico fantástico y un aparataje escénico que lograba enmascarar la sencillez e incluso la pobreza de recursos. Así, el artículo citado del periódico burgalés se subrayaba «... el tesoro riquísimo, inagotable, de efectos que suministra la ilusión óptica (...) en pocas de sus obras gozará el pintor de mayor libertad que en la composición de un monumento». De esta gozosa libertad artística y de los medios para ponerla coto a finales del siglo hablaremos más adelante.

En sus aspectos materiales el monumento escenográfico se vio favorecido además por la eclosión de la mecanización en la industria textil, que proporcionó tejidos de grandes dimensiones (sobre todo de algodón) y buena calidad a un precio mucho más económico, productos que además lograban distribuirse gracias a las mejoras en las comunicaciones y al ferrocarril a partir del segundo tercio del siglo. Las marcas de estas fábricas son visibles en la parte posterior de los bastidores y ejemplifican su trasiego, predominando sobre todo los procedentes de Cataluña (casá Batlló y Batlló, Rodríguez-Barcelona, etc.) y en menor cantidad de otras regiones como Valladolid (Vidal, J. Semprún y Cia, etc.).

Por lo general, la forma de los monumentos escenográficos es bastante repetitiva compositivamente y solían adoptar la apariencia de una capilla o edificio fingido. Se formaban a partir de varios planos perspectivos (entre tres y cinco) con forma de arcos triunfales de tamaño y complejidad decreciente. Se disponían creando un camino central longitudinal subrayado por las luminarias que se prolongaba plano a plano siguiendo

16 Nos consta que en los saqueos y ocupaciones de los templos durante el conflicto bélico muchas veces los antiguos monumentos terminaron alimentando las hogueras de las tropas. Así ocurrió en Nogales de Pisuerga, parece que en Salinas de Pisuerga y en tantos otros lugares

do una perspectiva recta alineada con el punto de vista frontal del espectador hasta el arca de reserva (de ahí que muchas veces se denominen «de nave profunda»). Todo el espacio de la capilla o presbiterio se ocupaba para falsear una auténtica caja escénica.

El plano exterior hacía las veces de telón de boca o arco de fachada y representaba una gran portada en cuya parte superior solía estar la presentación del *Ecce Homo* en el balcón de la Pretoría por Pilatos y, menos frecuente, la Última Cena. El cuerpo inferior del mismo era generalmente de orden columnado y mostraba algunas escenas fundamentales de la Pasión, las *arma Christi*, símbolos eucarísticos o las figuras de soldados romanos, muchas veces como siluetas independientes. Alrededor del arco del segundo plano solía pintarse la representación de una espaciosa nave con cubierta abovedada o cupulada y en su parte inferior era frecuente que se ampliara el programa iconográfico con otros momentos de la Pasión. Los siguientes planos suelen quedar reducidos a sencillos arcos de continuidad, de dimensiones mucho menores. Al fondo se disponía o bien un sagrario reutilizado (muchas veces el del propio retablo mayor) o un arca de reserva sobre una mesa en cuyo frente siempre mostraba una representación pictórica del yacente. Gradas y balaustres completaban la estructura mientras que ángeles genuflexos, símbolos de la Pasión o representaciones de soldados se distribuían por sus planos. La pintura era generalmente al temple aplicado directamente sobre las telas (algunas veces con una ligera capa de preparación blanca) y montadas en ligeros bastidores desmontables o abatibles.

Una vez más, como en etapas anteriores, «... el templo cumplía “a lo divino” la función social que en lo profano realiza el teatro»¹⁷.

Siendo este esquema el más difundido existen algunos ejemplares que, más próximos a los recursos teatrales, incluían grandes celajes y rompimientos de gloria alrededor del arca de reserva, desdibujando la rígida apariencia arquitectónica que era la más usual sobre todo en los monumentos parroquiales rurales. Un ejemplo de ello lo encontramos en el monumento de Ventosa de la Cuesta (Valladolid) y que, una vez recuperado en 2008, sigue en uso concitando la atención de muchos visitantes comarcanos. Desgraciadamente no conocemos aún el nombre de su autor. Las prime-

17 OROZCO DÍAZ, 1980, p. 171.

ras referencias claras al uso del monumento aparecen en 1893 y se refieren al pago de 24 reales al sacristán y a un maestro herrero por su montaje y desmontaje «... para lo cual emplearon dos días y medio con alguna exposición por su grande altura». Al año siguiente seguía repitiéndose el mismo gasto y la referencia a su peligrosa colocación, indicando ahora sí que era «... nuevo en esta parroquia por la piedad de sus feligreses»¹⁸. Esta cronología coincide con las características formales del conjunto. El gran telón de boca se despliega en la capilla mayor ocultando todo el espacio hasta sobrepasar la altura de la cornisa y representa una depurada portada abierta en arco de medio punto sobre pilastras toscanas y dos fingidas puertas cerradas a los lados. Traspasado este plano aparece un segundo con un rompimiento de gloria en el que varios círculos concéntricos de nubes, resplandores y cabezas de serafines conducen al arca de reserva, ubicado en el expositor del tabernáculo del retablo mayor. A él se accede gracias a unas gradas de madera con barandillas o pretilos fingidos. Como veremos más adelante, el monumento de Ventosa puede ponerse como ejemplo de la depuración iconográfica que se experimenta en los últimos años del siglo.

En general, y sin poder ahora desarrollar este aspecto, los monumentos escenográficos del XIX sufrieron una clara evolución. Hasta aproximadamente 1850-1860 triunfó un lenguaje repetitivo basado en una arquitectura palaciega de tipo clásico pero con evidentes licencias ornamentales barroquizantes. A partir de mediados de siglo, se incorporó con fuerza el léxico medieval con regusto romántico, fundamentalmente el gótico y posteriormente el románico, sobre todo en regiones norteñas. En ello influyeron tanto las cualidades morales atribuidas a aquellas etapas históricas como el gusto arqueológico. Pero incluso hubo espacio también para lo egipcio, como se observaba en el del Seminario de San Jerónimo de Burgos.

Los diseños se repetían por doquier y los artistas utilizaban abiertamente –en función de sus posibilidades– los modelos grabados y litográficos que aparecían en los sesudos libros de arquitectura, en los álbumes y repertorios ornamentales, o en las más divulgativas revistas ilustradas como el *Semanario Pintoresco*, *La ilustración española y americana* o *La ilustración artística teatral*, donde era frecuente además la difusión de modelos escenográficos¹⁹. Baste comparar las portadas de algunos monumentos como el de Castrillo de Murcia con las del *Semanario Pintoresco*.

18 AGDVA, Ventosa de la Cuesta, 5º libro Fábrica, fols. 88v, 94 y ss.

19 ARREGUI, 2009, p. 389

Y esta repetición sin empachos afectaba también a las historias de la Pasión, con un abundante uso de las litografías devotas más difundidas. Un ejemplo concreto fue la enorme repercusión que tuvieron las Biblias

ilustradas, entre las que la de Gustave Doré (1865) fue la más repetida. Así lo comprobamos desde el monumento de Valtierra de Riopisuerga (Burgos) al de Castrillo de Villavega (Palencia), ya en pleno siglo XX.



Utilización de las estampas de la Biblia Ilustrada de Gustave Doré, en este caso en Valtierra de Riopisuerga (Burgos)

3. Los pintores: de artesanos itinerantes a escenógrafos y decoradores

Esta estrecha vinculación formal con las escenografías teatrales fue más allá de una mera influencia formal o constructiva y sus nexos arrancan mucho antes en el tiempo; incluso antes de la época de eclosión barroca, que en todo caso es su momento de interacción definitiva.

Así, a pesar del anonimato que suele pesar sobre los monumentos decimonónicos (tantas veces por falta de interés), son muy abundantes los casos que confirman la intervención de pintores escenógrafos poniendo sus pinceles al servicio de estas máquinas eucarísticas en nuestra región. Así, los enormes telones del monumento parroquial de Santa Cruz de Medina de Rioseco fueron realizados por José Sánchez París, al que al volver de Argentina en 1899 se denominó como «... distinguido pintor escenógrafo, de cuya maestría

en el arte pictórico tiene Rioseco gallarda prueba en el monumento de Santa Cruz»²⁰. Colocado en su presbiterio, tenía un enorme tamaño al colgar desde las cornisas del altar mayor. Mostraba símbolos eucarísticos y escenas de la Pasión y había sido «... regalo de un feligrés que el siglo pasado al mejorar de fortuna en tierras de América quiso hacer algo a favor de la Semana Santa de su pueblo».

En el camino de Santiago palentino, encontramos un sugerente testimonio a través del monumento de Revenga de Campos, sólo conservado parcialmente. En 1860 la parroquia de San Lorenzo consiguió la licencia oportuna para el gasto de 1.650 reales en el nuevo monumento y otras obras muebles menores hasta un

20 ASENSIO MARTÍNEZ y PÉREZ DE CASTRO, 2003, p. 301; PÉREZ DE CASTRO, 2009, p. 40. Sánchez París siguió trabajando como decorador y escenógrafo en los primeros años del siglo XX.



Monumento de Castrillo de Murcia (Burgos) (izda.); Grabado del monumento de las Calatravas de Madrid aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* de 1856 (centro) y portada de uno de sus números (dcha.).

total de casi 2.000²¹. Una vez comprados los lienzos, el ebanista Bonifacio Serrano se encargó de ejecutar los bastidores y labores lígneas ayudado por el carretero Anastasio Pascual y el albañil Genaro Pérez. La parte pictórica corrió por cuenta de un muy poco conocido pintor que las fuentes parroquiales llaman Bruno Mufredi o Mefredi. Se trataba de un artista extranjero que había recalado en la cercana Carrión de los Condes para ejecutar la pintura decorativa del monasterio de San Zoilo una vez que los jesuitas se hicieron cargo del antiguo caserón benedictino desamortizado y fundaron un colegio seminario (1852). Tenido como artista italiano por Becerro de Bengoa, quien alabó la «... portería (de San Zoilo), decorada con bonitos frescos del diestro dibujante italiano Mefredi, que practicó su arte por estas tierras entre la admiración de las gentes, y que murió olvidado en el cercano pueblo de Villasirga»²², el hallazgo de su partida de defunción nos aclara que se trataba de un pintor «profesor de Bellas Artes» de origen francés y de nombre real Bruno Meifredy²³. Cuando le visitó la parca, el artista se encontraba en plena actividad, ejecutando este monumento y policromando el retablo del Santo Cristo de la Cruz de

21 La documentación sobre el contrato y pagos de la obra en ADPa, Revenga de Campos, nº 36, Libro de entradas y salidas, salidas de 1860-1864; ídem, nº 34, 3º Fábrica, fols. 35v y ss. En el reverso de algunos de los lienzos aparece el sello de la vallisoletana fábrica de Vidal, J. Semprún y Cia, sociedad constituida en 1855 y que fue la más importante industria textil de la región.

22 BECERRO DE BENGEOA, 1889, p. 61; GARCÍA GARCÍA, 2013, p. 556 señala algunas pocas obras más realizadas por este artista, como un escudo con las armas reales para el Ayuntamiento de Carrión (1859).

23 ADPa, Villalcázar de Sirga, Nª Sª la Blanca, nº 18, 5º Difuntos, fol. 80: «Defunción de D. Bruno Meifredi soltero natural de Francia murió en 12 de abril de 1860. En trece de abril de mil ochocientos sesenta se dio sepultura eclesiástica en el cementerio de la misma iglesia parroquial de esta villa de Villalcázar de Sirga al cadáver de D. Bruno Meifredi profesor de Bellas Artes residente en esta villa, francés. Se ignora el pueblo de su naturaleza, recibió los santos sacramentos de penitencia y extrema unción por no permitir más su enfermedad murió a los treinta y nueve años de fiebre remitente pernisiya complicada con un ataque congestivo cerebral, sucumbió a la tercera adhesion según el facultativo. No hizo testamento (...)». Resulta curioso comprobar cómo los informantes orales de Revenga aún relatan que su antiguo monumento fue comenzado por un artista extranjero que falleció en plena obra.

Villalcázar²⁴. La presencia de este artista francés ca. 1855-1860 en el entorno de Carrión de los Condes se justifica a través de los jesuitas y de la directa vinculación que estos tenían con aquel país, especialmente con la región de Lyon, cuya capital era uno de los focos más activos y dinámicos de la pintura francesa. Sus obras se enmarcan en el ambiente artístico francés de su época, con marcado acento ornamental, una clara inspiración en los estilos del pasado y una calidad que le hacen sobresalir del anodino ambiente palentino. De un colorismo fuerte y contrastado, destaca el clasicismo de composiciones figurativas como las Virtudes y del pasaje evangélico *Dejad que los niños se acerquen a mí* de San Zoilo. Los pocos lienzos conservados del monumento de Revenga evidencian técnicamente su participación al menos en la representación del yacente, el teatral rompimiento de gloria y buena parte de los elementos arquitectónicos (columnas abalaustradas, soportes toscanos, frontones, etc.), cuajados de arabescos muy en boga en esos momentos y que repitió en el retablo de Villalcázar. Meifredy trabajó a lo largo de los meses de febrero y marzo de 1860 pero la enfermedad paralizó su actividad impidiéndole tenerlo terminada para Semana Santa. De hecho falleció cuatro días después del Domingo de Resurrección. La parroquia recurrió entonces a un artesano bastante activo en el entorno llamado Cosme Fontagud (a veces citado como Fontaguz o Fontagún), uno más de los muchos artesanos trasmeranos que se movían por la zona desde siglos atrás y que se ocupó entre agosto y octubre de ese año en tales labores, asistido por José Ortiz²⁵. A él corresponden el resto de los lienzos, espe-

24 En sendos medallones de los netos del retablo puede leerse: «Hipólita y Jacinta Román Prieto hermanas han costeado toda la obra de este altar que está dedicado al SSmo Cristo de la Cruz siendo cura propio el bachiller D. Indalecio Pérez. Año de 1860 / Este altar ha sido construido por Gaspar del Campo de Carrión. (rubricado) Bruno Meifredy pinxit 1860».

25 Miembro de una amplia familia de artistas trasmeranos, ante su salida hacia tierras castellanas nombró fiadores en 1848 comprometiéndose a cumplir el servicio de armas si fuere llamado (ESCALLADA GONZÁLEZ, 1994, p. 214). Como pintor y dorador aparece en un buen puñado de lugares como Arconada (1860, mesa del altar mayor; 1862, pintura del cancel) o Revenga (1867, pintura de bóveda y arcos de la capilla mayor). A su amplia actividad en tierras castellanas se añade la pintura y dorado de los añadidos en el retablo mayor de San Pedro de Bedoya (1864), MAZARRASA MOWINCKEL, 2007, p. 480.

cialmente las *arma Christi* y los grandes paños con los dos ladrones. Las diferencias respecto a los ejecutados por el artista galo son evidentes y definen un estilo casi ingenuo, efectista y popular, con un enfoque mucho más tradicional, lleno de incorrecciones anatómicas y con una gama cromática viva pero más limitada. Sus pinceladas cortas y apretadas contrastan con las del dominio técnico del francés, mucho más abocetadas, amplias y seguras.

Nos interesa especialmente este monumento como punto de encuentro entre dos tradiciones pictóricas distintas y dos trayectorias profesionales casi divergentes; entre la actualizada influencia internacional y la más arcaizante y repetitiva del maestro cántabro. Para hacernos una idea más aproximada podemos recurrir al cercano monumento parroquial de Villanuño de Valdavia (Palencia) que atribuimos a Fontagud y que se ejecutó casi al mismo tiempo (1860-1861).



Montaje del monumento de Villanuño de Valdavia (Palencia 2016)

En él lo narrativo, lo didáctico y lo anecdótico cobra especial protagonismo, pareciendo más un desplegado aleluya pasionista que una auténtica escena teatral. Ambos conjuntos subrayan la importancia de este tipo de maestros de no demasiados vuelos artísticos. Viajando en función de la demanda, fueron dejando un reguero de obras con las que podemos reconstruir su tránsito, la aceptación de su estética en los núcleos rurales y la difusión de su arte gracias a los procesos de imitación y rivalidad interparroquial. Esta trashumancia artística de pintores-doradores trasmeranos en pleno siglo XIX ofrece otros muchos nombres como Cosme de la Quintana, especialmente activo entre Burgos y el Norte de la provincia palentina. No obstante su hegemonía secular en estos no muy ambiciosos ni exigentes proyectos rurales estaba tocando a su fin por un cambio de contexto. La potenciación del lenguaje más escenográfico, las nuevas posibilidades del transporte, la creación o desarrollo de escuelas y academias de dibujo y artes en las principales poblaciones, la decadencia de la enseñanza casi gremial de la pintura, la mayor preocupación por la consideración «artística» (más bien artística-hegemónica) del monumento y el cambio de gusto estético vinieron a ser elementos fundamentales en los nuevos «monumentos de autor» escenográficos del último tercio del siglo.

Comprobamos a través de la prensa cómo el panorama cambió radicalmente durante este periodo. No sólo se trataba de una renovación de sus estructuras en las dos o tres últimas décadas del XIX, sino que además observamos hasta qué punto se prestaba a los monumentos un especial interés visual y artístico acorde con la importancia devocional, ritual y social que jugaban en una sociedad cada vez más esteticista. Podemos testar este renovado interés por la continua repercusión del tema en la prensa escrita, que año tras año reparaba en sus cambios y ofrecía precisas descripciones a la manera de lo que ocurría en otras muchas ciudades (especialmente Madrid). En claro contraste, los desfiles procesionales no suscitaban muchas veces tanta atención, seguramente por su carácter más tradicional y repetitivo, sin grandes cambios ni actualizaciones aún. Sin salir de Palencia, un relevante artículo de M. Junco²⁶ ejemplifica esta idea: la preocupación por una necesaria «... armonía, la belleza y el gusto artístico (...) dedicado a rendir homenaje a la Magestad Suprema

26 «Los Monumentos de Jueves Santo en Palencia, en relación con el Arte», *Diario palentino*, n° 10196, 31/III y 2/IV/1917.

de Dios creador». Junco proponía un planeamiento e inspección de los monumentos antes del montaje así como la supervisión de alguien competente que dirigiera la instalación evitando «... dependientes inexpertos que con buen deseo pero sin conocimientos de arqueología y sin saber dibujo se concretan a poner el monumento con unos cuantos telones o bastidores y unas filas de velas (...) hoy ya se exige mucho más», más arte, más originalidad y más detalle. Por ello no debe extrañarnos que su repaso a los conjuntos palentinos comience por los de la parroquia de San Lázaro y el extinto convento de MM. Bernardas «... obra en el año de 1891 del gran pintor escenógrafo señor Armenjau (sic), tiene por esta circunstancia marcado sello de arte». Del primero destaca el gran *Ojo de la providencia* y del segundo el gran telón de fondo con las tres cruces clavadas en el monte Calvario, si bien critica una falta de iluminación para poder admirar la labor del pintor y la perspectiva. A pesar de la errata del texto, sabemos que hace referencia Baldomero Almejún²⁷ (1826-1889), un relevante y poco conocido pintor, escenógrafo y fotógrafo. De vida itinerante, trabajó y vivió en ciudades como Burgos, Santiago de Compostela, Valencia (donde ya tenemos los primeros datos fehacientes de su práctica fotográfica), Madrid, Zaragoza, San Sebastián, León, Bilbao, Vigo, Salamanca o Valladolid (1863-1865 y década de 1880, trabajó para los teatros Calderón, Lope de Vega y Zorrilla o la decoración del Café del Comercio, al tiempo que regentó un taller fotográfico) y en la ciudad del Pisuega falleció en abril de 1889. Todavía podemos hacernos una idea de su arte a través de algunos telones de boca teatrales conservados, así como por la pintura mural de la Capilla de Ánimas de Santiago de Compostela (1867). Como es bastante habitual, su faceta como pintor de monumentos no ha sido ni siquiera esbozada aunque debió de ser intensa: a esta actividad en Palencia se suma, por ejemplo, el costoso y teatral conjunto para la parroquia vallisoletana de San Lorenzo (1864)²⁸.

Continuando con la disección que hizo Junco por las iglesias palentinas el siguiente en aparecer fue el

27 Un completo repaso biográfico en <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2017/08/07/les-incursions-fotografiques-del-pintor-i-escenograf-baldomero-almejun-1826-1889/>; BRASAS EGIDO, 1982, p. 94.

28 ORTEGA DEL RÍO, 2000, p. 211. La noticia aparecida en la prensa vallisoletana lo califica como «... acreditado y excelente escenógrafo».

del convento de San Pablo «... obra del estudioso pintor palentino don Mariano de la Fuente» (Palencia 1856-Salamanca, 1916). De la Fuente²⁹ había sido estudiante en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y pensionado en Madrid, destacando en su producción las marinas y las labores de pintura decorativa bien en individual o asociado junto a Gabriel Osmundo Gómez con quien fundó la sociedad *La Decorativa* (1895). Numerosos edificios públicos y privados fueron engalanados con su pincel, especialmente en Valladolid y Santander. También se esmeró en labores escenográficas como ocurrió en el Lope de Vega de Valladolid o el teatro de Torrelavega³⁰. De nuevo, de manera natural, realizó un conjunto muy relevante de teatrales monumentos de Semana Santa entre los que destacan este de Palencia o los salmantinos del convento de San Esteban, la capilla del Hospicio provincial, el colegio de las Hijas de Jesús o la parroquia del Carmen (los cuatro entre 1888 y 1889)³¹, que señalan una prolija actividad en este sentido.

Sigue Junco hablando de los monumentos del convento de la Piedad, el sencillo de Santa Marina, el Noviciado de las Hermanitas, N° S° de la Calle o el de la Catedral. Es significativo el poco interés que despierta este último a pesar de su monumentalidad. De tipo tumular y construido entre 1780-1782, hacía dos décadas que se le había desalojado de la capilla de la girola y recluso en la de las reliquias, un espacio angosto y considerado prácticamente una «excrecencia» o «pegote» a los pies de la seo. Por ello Junco se limita a aconsejar que en un futuro debería desensajarse y montarse en otros lugares como el trascoro. Ello facilitaría no sólo su contemplación, sino también el desarrollo de ciertos rituales como la ceremonia del Prendimiento que durante unos años se realizaba delante de este monumento (por ejemplo en 1922).

Parece claro que entre las preferencias del reportero palentino no estaban los vetustos monumentos sino aquellos otros hijos de la pintura, el dibujo y el teatro. Termina su recorrido con los de San Juan de Dios, Siervas, convento de Santa Clara, Esclavas, el gó-

29 BRASAS EGIDO, 1982, p. 61-62; RAMOS DOMINGO, 2015; JIMÉNEZ MIGUEL, s. f.

30 *La Atalaya*, n° 4873, 15/VI/1905.

31 *La Semana Católica de Salamanca*, n° 117, 24/III/1888 y n° 164, 16/II/1889; *La Opinión*, n° 227, 28/III/1898.

tico de San Miguel, las ermitas del Nazareno y de la Soledad y, por último, el de las Agustinas Recoletas, un monumento realizado en Valencia y estrenado hacía tres años. Concluye Junco con un elogio al papel de las artes y su papel como regeneradoras de España, que ha de extenderse «... a favor de las creencias religiosas, para que con la regularidad en el sentir impere en todo el orden (...) No me cansaré, pues, de repetir, que con gran Fé y... mucho dibujo se puede llegar a una relativa perfección en el sentir y en el obrar». Arte, monumento, eucaristía y fe como motores de regeneración son aspectos sobre los que volveremos.

En una ciudad con tanta trascendencia procesional como Zamora, las descripciones dedicadas a los monumentos en su prensa local son también bien significativas. En las últimas décadas del XIX, como es habitual, había vivido el mismo afán renovador de estas estructuras, con un enfoque eminentemente pictórico y teatral. Resulta muy interesante comprobar cómo para este *aggiornamento* se recurrió a los más importantes pintores escenógrafos madrileños. En esas vinculaciones entre Zamora y la Villa y Corte pudo jugar un papel destacado el escritor Ramos Carrión. El prolífico y afamado Luis Muriel hizo los monumentos de San Juan (1893) y San Torcuato (1884)³². Pero el que resultaba más atractivo y elogiado era el de la capilla de la Preciosa Sangre, antiguo templo del convento de las clarisas de Santa Marina³³, que había sido ejecutado por los italianos Busato y Bonardi (1888). Ellos, junto a Augusto Ferri forman el grupo principal de los pintores foráneos que renovaron la plástica escenográfica española desde mediados del XIX, con una especial mención para el «mago único» Busato dada su dilatada trayectoria en Madrid³⁴. El pronto retorno de Ferri a Italia (no

32 *Heraldo de Zamora*, año IX, n° II, 8/IV/1903.

33 Exclaustradas las religiosas zamoranas en 1868, el convento fue ocupado por las oficinas de Gobernación, Fomento y Hacienda y su antigua iglesia conventual fue cedida a la Comisión Provincial de Monumentos. No obstante se abrió de nuevo en 1888 para dar culto a aquella reliquia, pasando a denominarse capilla de la Sangre o de la Gota de Sangre de Cristo hasta 1911, cuando quedó instalado en ella el Museo Provincial. El conjunto fue derribado definitivamente en 1975, CASQUERO, 2006.

34 Existe una amplia y muy dispersa bibliografía sobre estos artistas. Por ello nos limitamos a destacar PAZ CANALEJO, 2006, pp. 165-200; PELÁEZ MARTÍN, 2007; ARREGUI, 2009, pp. 406 y ss.

sin antes haber realizado el monumento del Hospital General de Madrid) y la asociación de los otros dos a partir de 1858 permitió cimentar una auténtica escuela escenográfica madrileña a la que se sumaron nombres tan importantes como Amalio Fernández y cuya presencia e influencia rápidamente se derramó fuera del espacio teatral. Las numerosas pinturas decorativas para palacios y casonas del nuevo Madrid burgués, la confección de decoraciones y aparatajes para fiestas efímeras o su expansión a teatros de provincias vino seguida de su participación en un buen número de monumentos de Semana Santa como los de la Merced de Murcia (1888, de nuevo de Busato y Bonardi)³⁵, el de la parroquia de Totana (ca. 1890) o en los madrileños de las Salesas Reales (1889) y los Santos Justo y Pastor (1892). En todos ellos Busato aplicó los mismos recursos que en las escenografías teatrales, creando obras fantásticas de inspiración postromántica, de colorido intenso y espectaculares juegos pintados de luces y sombras³⁶.

No tenemos constancia de que se haya conservado ningún resto de estos monumentos zamoranos, pero al menos tenemos algunas descripciones de 1927 (momento en el que curiosamente, ya no se montaban) que nos permiten hacernos una idea aproximada de su fisonomía³⁷. El de San Juan tenía un frontispicio corintio tripartito que ocupaba todo el ancho del templo. En su parte central se abría el arco triunfal con los cuatro evangelistas que dejaban ver el sagrario al fondo y en la parte superior se representaba la Santa Cena. A los lados, otros dos «transparentes» mostraban la entrada de Jesús en Jerusalem y el Calvario³⁸. El de San

35 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2014, p. 135.

36 Su estilo aparece perfectamente retratado en un artículo homenaje de 1899: «... poesía de concepción, a la brillantez de colorido y de luz de sus compañeros, el sentimiento de la realidad, la solidez, el profundo conocimiento de la perspectiva y de los valores, las cualidades de gran seriedad en este arte tan complicado y tan dado a las falsedades de relumbrón, cuando a las dotes imaginativas del artista no se juntan el estudio y los conocimientos que cual ninguno ha poseído Jorge Busato», *La Correspondencia de España*, nº 15.024, 23/III/1899.

37 *Heraldo de Zamora*, nº 10.050, 9/IV/1927.

38 Sólo poseemos de este monumento una imagen parcial apareciendo como fondo de una antigua fotografía

Torcuato, ejecutado por el mismo artista, tenía en su frente cuatro columnas dóricas de pórfito rojo y un artístico fondo de celaje sobre el que se recortaba el Sagrario. Con gran nostalgia se acuerdan del que Busato y Bonardi realizaron para capilla de Preciosa Sangre, recordando que ofrecía un telón de boca que fingía una arquitectura gótica y al fondo un gran lienzo con la muerte de Jesús en el calvario desde donde ascendía al cielo una nube de ángeles. En primer término se mostraba el yacente en un sepulcro igualmente gótico escoltado por soldados romanos. Desgraciadamente, este monumento ya dejó de colocarse algunos años a comienzos del siglo xx³⁹ y perdimos su pista tras la desacralización de la capilla en 1911.

4. El monumento escenográfico entre el auge y la crisis

El templo se había convertido finalmente en un verdadero teatro y como tal, movidos por la devoción, la tradición y/o la curiosidad estética, la gente acudía en masa, en tal cantidad que se hacía necesario ordenar su discurrir para evitar situaciones y agolpamientos indecorosos. Ahora bien ¿qué ocurrió para que unas pocas décadas después todo aquel mundo desapareciera?. La respuesta en general siempre es la misma y se busca en las directrices emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965), fundamentalmente en la *Constitución Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada liturgia de 4 de diciembre de 1963 que abogaba por volver a una noble sencillez y belleza, a la eliminación de la suntuosidad superflua y de todo lo que pueda crear confusión. Sin embargo en aquel documento no hay una mención explícita de los monumentos. Además, en las entrevistas realizadas es bastante frecuente que los informantes recuerden que para entonces los vetustos monumentos ya no se instalaban en su mayoría.

Remontándonos unos pocos años, es –con justicia– comúnmente aceptada la repercusión que tuvo el Decreto *Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria* de Pio XII (1955) pues en él se imponía una clara y profunda simplificación de las celebraciones de Semana Santa con el objetivo de lograr una mayor participación de los fieles. Se trataba del definitivo gran cambio en esta

de La Virgen de la Soledad realizada por Casas.

39 Por ejemplo en 1906, *Heraldo de Zamora*, nº 2.714, 14/IV/1906.

materia llevado a cabo tras Trento y afectó a aspectos nucleares en los ritos tradicionales de Semana Santa. Dejando de lado tantos aspectos a abordar y centrándonos en los monumentos, quedó establecido que la reserva se haría en una capilla convenientemente adornada de forma que invitase a la oración y la meditación, con austeridad y sobriedad «... evitando o erradicando cualquier forma de abuso». Por ello, al hablar del sagrario se especificó que se evitará cualquier urna o arca en forma de custodia o de sepulcro, insistiendo una vez más que el monumento no tiene carácter funerario sino eucarístico⁴⁰.

Se evidenciaba entonces que los antiguos monumentos teatrales no resultaban adecuados para el nuevo *ordo* por varios motivos. En primer lugar por cuestiones formales como el exceso ornamental, la filiación con las escenografías teatrales profanas o la representación de escenas de la Pasión y Muerte de Cristo (especialmente el yacente) que secularmente se interpretaban como referencias a su tumba. Por otro lado estaba el uso popular o paralitúrgico de estos monumentos, entendidas como costumbres vacías y erróneas bien lejanas de las prácticas de adoración piadosa que se pretendían inculcar: la visita como acto social para ver y ser visto⁴¹, la presencia de soldados y armados y un largo etcétera. A estas causas de fuerza mayor se añadían otras problemáticas más mundanas relacionadas con la precaria situación en lo económico y en lo

40 A partir de aquí baste recordar los textos normativos más recientes que repiten lo allí señalado como la *Circular sobre la preparación y celebración de las fiestas pascuales* de 1988 o el *Directorio sobre la Piedad Popular* de 2002.

41 Son innumerables los textos críticos ante tanta demostración pública de estatus y riqueza. Por ejemplo, José González de Tejada en su romance «Madrid en Semana Santa» publicado en el *Semanario Pintoresco Español* decía en 1855: «Vistiendo luto las bellas,/ con elegante fervor,/ ostentaban sus hechizos/de estación en estación./ Para correr las iglesias/ cada cual se engalanó,/no porque yendo de gala/ nos escuche Dios mejor (...) Por lo demás, ¡cuánto lujo! ¡qué trajes! ¡qué joyas! ¡oh!!!/ ¡qué opulencia hay en España.../ de trapos y similor!». Por citar otro ejemplo más tardío y relativo a Burgos, tras alabar la verdadera devoción en este andar de monumentos, «Quien con idea distinta/ha seguido la carrera,/ igualmente que si fuera/ el "Espolón" o la "Quinta"/ yendo de tal farsa en pos,/ este principio le entablo:/ mucho ganó para el diablo/ pero nada para Dios» (*El Papamoscas*, nº 1.081, 18/IV/1897).

material de muchas parroquias (de hecho fueron años de cierre y ruina de muchos templos rurales), los inicios de la despoblación y un progresivo alejamiento de aquellas fórmulas distintas a las tradicionales y que ya no se consideraban como propias.

Fue, en definitiva, el triunfo de lo estrictamente litúrgico frente a lo paralitúrgico o popular, que tendría a partir de entonces su máxima expresión fuera del templo, especialmente en las procesiones. Efectivamente, se cambió el idioma del oficio para hacerlo más inteligible, pero resulta interesante comprobar que el auditorio se identificaba más plenamente con el misterio del rito anterior convenientemente aderezado por una plástica artística secular que entendían y valoraban como propia. Muchos textos de los años inmediatos a esta reforma de 1955 subrayan y critican cómo para el común de los fieles la Semana Santa consistía fundamentalmente en la bendición de las palmas, las visitas al monumento (mucho más que la comunión del Jueves Santo) y las procesiones.

Ahora bien, el decreto *Maxima Redemptionis* de 1955 no resultaba ser tan innovador en este aspecto sino más bien el triunfo definitivo de una corriente que llevaba largo tiempo gestándose y que terminó por imponerse, oficializarse y universalizarse entonces, ligada especialmente con el Movimiento Litúrgico nacido en el siglo XIX y desarrollada, por ejemplo, en los distintos congresos eucarísticos.

Ello explica las abiertas reservas que una parte creciente de la jerarquía eclesial tenía desde hacía mucho tiempo sobre aquellos monumentos cada vez más teatrales, excesivos y «profanos» pues veían necesario controlar y poner orden en el discurso de ese entramado de tramoyas cada vez más pomposo y fantástico.

Para ello tendremos que desandar el camino de los años, tomando sólo algunos ejemplos concretos.

Mucho antes del *Maxima Redemptionis*, en la Zamora de los años 20 ya se comprueba cómo los grandes monumentos teatrales estaban en clara decadencia y no precisamente por carecer del afecto popular. Un crítico artículo publicado en el *Heraldo de Zamora* con el clarificador título de *De mal en peor* recoge la sorpresa del autor al volver a su ciudad y comprobar que en la iglesia de San Juan las tramoyas realizadas por Luis Muriel ya no se colocaban: «... primera decepción. No se había colocado el monumento. Lo

comprobé después. Tampoco se hallaba en los demás templos. ¿Motivos?. Más valle callar. Seamos discretos. Seamos piadosos»⁴². Por si no resultan demasiado claros esos motivos «piadosos» que parecen estar detrás del abandono de algunos monumentos, otro artículo de 1927 volvía a recordar con nostalgia aquellos trampantojos «... verdaderas maravillas pictóricas de escenógrafos tan reconocidos como Bonardi, Bussato y Muriel. La Liturgia ha hecho hace algunos años que esos monumentos sean sustituidos por otros más a tono con su finalidad. La apatía de todos ha contribuido a que estemos privados de que esas joyas no se exhiban, ya que si en algo este mundo se halla indulgencia en mayor proporción es en la iglesia, a la que habiendo recurrido en forma, a buen seguro hubiese consentido la continuación de aquellos monumentos»⁴³. Dicho de otra manera, la problemática estaba en que los no tan antiguos monumentos resultaban inadecuados para su función según la jerarquía y, a pesar de contar con el aprecio popular –que admiraba y gustaba de su estética– su inacción había contribuido al abandono. Esta es la clave para entender lo que ocurrirá de forma más general a partir de los años 50 del siglo xx. El aspecto nuclear de ese rechazo de la Iglesia (o una parte de ella) a los monumentos estaba en la «... inconcebible ignorancia sobre la liturgia de la Iglesia Católica, (pues) se confundía el Sagrario en que se adoraba la Eucaristía el Jueves Santo con el sepulcro de Cristo. Ignorancia que aún perdura y que conviene desvanecer (...) por parte de quienes tienen entre los fieles la misión docente»⁴⁴. Es este un asunto ya sumamente antiguo y repetitivo, bien conocido y abordado una y otra vez por liturgistas y por la jerarquía, quienes habían intentado enmendar el error aunque no siempre se había actuado con tanta severidad. El tema se había abierto una y otra vez, pero parecía que en esos años 20 la cuerda se tensaba una vez más en Zamora entre oficialistas y los fieles «tradicionalistas», que reconocían que «... quizá en algunos

42 *Heraldo de Zamora*, n° 8.883, 9/IV/1923.

43 Artículo de MOSTAJO GONZÁLEZ, 1927.

44 Utilizamos de nuevo un artículo aparecido en el *Heraldo de Zamora*, n° 9.463, 4/IV/1927 para ofrecer la versión más oficial y contemporánea ante el problema planteado. La presencia de soldados romanos, de representaciones de Cristo yacente y de sagrarios en forma de sarcófagos es «enteramente opuesta» al paréntesis de alegría por la institución de la Eucaristía que se celebra esos días de luto y Pasión.

(monumentos) no haya sujeción absoluta al ritual que en este punto es bastante severo y restrictivo, pero la buena fe y el excelente deseo de dar mayor esplendor a la exposición del Santísimo explica alguna leve transgresión de aquellas normas»⁴⁵. Esto es lo que había pasado con el monumento de Busato y Bonardi pues aunque era «... poco ajustado al ritual, quizá en completa pugna con él, pero que suspendía en ánimo por la maravilla del colorido, lo correcto del dibujo, la grandiosidad de sus proporciones y los bien combinados efectos de luz»⁴⁶.

Remontándonos algo más en el tiempo observamos cómo los monumentos ya estaban en el punto de mira de la jerarquía, incluso en los momentos de pleno apogeo del tipo más teatral y escenográfico. La *confusión* entre sepulcro funerario y monumento es un tema sumamente interesante que podría remontarnos a la Edad Media⁴⁷ y se escapa a nuestras pretensiones ahora. Baste recordar los versos de Juan del Encina «¡O monumento sagrado, sepulcro más que dichoso!» (c. 1494)⁴⁸ o la continua laxitud que al respecto se observa durante toda la Modernidad⁴⁹, a pesar de las

45 *Heraldo de Zamora*, n° 10.050, 9/IV/1927.

46 Ídem. Baste comparar las descripciones de los monumentos realizados hasta los años 20 con la que hace Anselmo Allúe Horna en 1948 para ver las notorias diferencias, si bien aún se podían ver algunos elementos fuera de la norma litúrgica, como la presencia de un gran número de reliquias en el monumento de las monjas del Tránsito (Imperio. *Diario de Zamora*, n° 3.469, 23/III/1948).

47 «Todo el aparato litúrgico que lleva consigo la evolución del rito sugería fácilmente la idea y el nombre de “sepulcro”, llamado todavía impropriadamente así por el pueblo a pesar de que la Iglesia haya siempre prohibido el acumular elementos tales (como guardias, tumba, imágenes de María y de San Juan, emblemas fúnebres, etc.) que pudiesen hacer alusión a esta idea», RIGHETTI, 1955, I, p. 789. Ver además, FERNÁNDEZ CARRANZA, 2014, p. 115; KROESEN, 2000.

48 Al respecto SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, 2017, quien señala la posible relación y uso del espacio que albergaba el monumento como marco para las representaciones teatrales paralitúrgicas protorenacentistas.

49 Podríamos citar la recurrente definición del término monumento como «... arca en forma de sepulcro (...) en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor» de COVARRUBIAS, 1611 (1979), p. 812. Mucho más tarde, Lobera siguió insistiendo

llamadas constantes de atención al respecto. Por eso los monumentos durante todo este tiempo mostraban símbolos que subrayaban su carácter funerario como arcas atumbadas, la prolija presencia de escenas de la Pasión, los soldados (reales o pintados) custodiando la entrada del mismo, la decoración de huesos, muertes y calaveras, la representación frecuente del yacente en el frontal del altar o en la propia arca, etc., además de su semejanza formal con los túmulos levantados para les exequias.

Al tiempo que para demostrar que la «... Eucaristía no es un cadáver que se guarda: es Cristo vivo»⁵⁰, la *Sagrada Congregación de Ritos* y la *Academia Litúrgica Romana* mantuvieron a lo largo del siglo XIX una declarada contienda contra esta tradición que, progresivamente, fue calando hasta desembocar en las restricciones que hemos planteado.

Así, en 1835, 1844, 1868 o, especialmente, en el decreto de 14 de mayo de 1887, la *Sagrada Congregación* insistía en que únicamente podía concebirse el monumento como altar eucarístico y que si antiguamente se había usado el término *sepulcrum* había sido como un mero vulgarismo. Nada nuevo. Pero sí resulta interesante la atención que se prestó en este texto a sus aspectos formales y decorativos, especialmente si resultaba conveniente –además de la presencia de flores y luces–, otros elementos como la cruz con paño fúnebre, imágenes de yacentes, decoraciones escénicas, esculturas de la Virgen y otros santos (incluso de San Juan y la Magdalena), soldadesca, pinturas, árboles y otras cosas por el estilo. La respuesta fue contundentemente negativa y, aunque se permitía el uso de flores, nunca debía darse la imagen de jardín o vergel. Inmediatamente este Decreto apareció publicado en el *Boletín Eclesiástico* de Madrid, acompañado de otros varios decretos anteriores que permiten rastrear y actualizar la normativa al respecto, tales como la posibilidad de usar flores naturales o fingidas, la prohibición de colocar cualquier pieza de color negro adornándolo (1862), lo mismo que la costumbre de ubicar representaciones de la Oración en el Huerto

en su doble simbolismo (además del eucarístico): «... primero la prisión y cárcel donde estuvo el Señor sin poderlo ver los suyos; el segundo el Sepulcro nuevo donde fue depositado y resucitó glorioso, triunfando de sus enemigos», LOBERA Y ABIO, 1791, p. 208.

50 ALDAZÁBAL, 1998, p. 87.

y apóstoles durmientes (1868). Tampoco era necesario poner sello precintando el arca de reserva (1884). Quedaba igualmente prohibido hacer la celebración del Mandato delante de la reserva (1874) y que el altar del monumento fuese el mismo en que se celebran los oficios de Jueves y Viernes Santo. Respondiendo a una consulta sobre una práctica en la archidiócesis de Valladolid y en otros lugares de España, se debía eliminar la costumbre de que la urna tuviera algún cristal que permitiera ver su interior (1886). El artículo concluye con unas consideraciones dirigidas a los sacerdotes insistiendo en que el monumento se formara y presentara «... cual conviene en un todo al fin de la iglesia» de modo que los fieles entendiesen su verdadero significado. De este modo se debía desterrar la costumbre de cubrir la cruz con paño negro o de colocar alguna representación de Cristo muerto bajo el altar, o de las sagradas personas del calvario «... porque todas ellas están fuera del rito, contra la ley y la intención de la Iglesia». Y es entonces, en pleno furor y desarrollo del monumento escenográfico cuando se concluye que «... no se puede adornar el altar, bien sea con decoraciones escénicas o con pinturas o árboles o cosas semejantes, por cuanto que todo aquello que aparece en forma teatral, no solamente se separa del rito, sino que también distraen a los fieles del objeto principal». Era una carga de profundidad lanzada desde Roma y Madrid (que era la principal difusora de este tipo de monumentos) coincidiendo con la plena expansión de lo escenográfico.

Estos decretos y observaciones fueron copiados íntegramente en distintos boletines diocesanos, como ocurrió por ejemplo en Burgos⁵¹. No hay que olvidar que el obispo madrileño era entonces el burgalés Ciriaco Sancha y Hervás (beato desde 2009), lo cual posibilitaría esa rápida comunicación, una personalidad muy destacada que justo en ese momento estaba ocupándose de la organización del primer Congreso Católico Nacional (y más tarde organizaría el Eucarístico Nacional), expresión fundamental de la restauración católica en la que él jugó un papel fundamental. Una de las vertientes de esa renovación fue la difusión del culto eucarístico en su dimensión espiritual individual y como instrumento público de defensa de la verdadera fe frente a la secularización. Es la época de las asociaciones de Culto, Adoración Nocturna, Jueves Eucarísticos, etc. que marcaban una orientación mucho más

51 Concretamente en el n° 9, 13/IV/1889, pp. 90-95.

íntima y reflexiva del culto al Sacramento y la regeneración de la sociedad. En este contexto –sólo esbozado ahora– se plantea una revisión de los monumentos de Semana Santa desde un enfoque distinto, con un alcance variado e intermitente pero que poco a poco acabó imponiéndose.

Lo cierto es que comenzamos a observar un cambio bien significativo en los monumentos escenográficos que se renuevan a partir de h. 1890. Si bien siguen manteniendo su juego de fingimientos perspectivos, ganan monumentalidad arquitectónica –especialmente gótica–, pero comienzan a verse desprovistos de las habituales representaciones de temas de la Pasión. Por supuesto, no es una norma general, pero sí una tendencia bastante evidente que contrasta con los que ya existían anteriormente en los templos y que no obstante se seguirán utilizando. Así lo comprobamos en el ya citado de Ventosa de Pisuerga o en el inédito de Torre de Esgueva, realizado poco antes de 1896⁵². Pero también en muchos otros lugares como Bernuy de Porreros (Segovia), por citar algunos.

Para testar la repercusión que tuvieron decretos como este de 1887-1889, podemos señalar el caso concreto de Burgos. Una semana después de publicarse en su boletín diocesano se celebró ese año de 1889 la Semana Santa. En la prensa local se indica que «... se han hecho en los monumentos las innovaciones de que hablaba la circular del Ilmo. Sr. Obispo de Madrid» si bien «como el espacio de tiempo que ha mediado desde la publicación de la citada circular ha sido tan breve, no ha sido posible en algunos templos hacer las reformas que eran de desear y que creemos se han de llevar a cabo»⁵³. Unos años más tarde, en 1907, se recuerda aquellas «... aparatosas alegorías figurando celajes y orlas de figuras humanas, flores y luces en caprichoso concierto, que aparecieron en algunas iglesias hacia el año 1880, especialmente en Francia, sin que Madrid se librase del contagio, más propias del palco escénico que del Templo del Señor, perdido su carácter monumental, han desaparecido totalmente, creemos que suprimidas por la Sagrada Congregación

52 Ese año ya aparece inventariado como «nuevo» por lo que se haría justo antes, al menos después de 1888, cuando aún se menciona el antiguo compuesto por cortinas de anjeo pintado, AGDVa, Torre de Esgueva, papeles sueltos, Inventario de 1896.

53 *La fidelidad castellana. Diario tradicionalista*, nº 1.820, 20/IV/1889.

de Ritos, con sabio acuerdo»⁵⁴. A pesar de esta afirmación el cambio no debió de ser tan completo y radical, como parece confirmarse por un nuevo artículo que repasa buena parte de los que existían en la ciudad⁵⁵: por ejemplo en el de San Lesmes seguía apareciendo la escena del Ecce Homo en el pretorio con soldados; en San Lorenzo una gran sarga que ocultaba todo el retablo mayor representaba la escena del Calvario, su tabernáculo «... simula una urna funeraria coronada por una llama» y cerraban las naves con lienzos representando escenas de la Pasión, etc. Resulta especialmente curioso comprobar cómo se mantenía la costumbre de hacer germinar semillas en la sombra y de colocar ocultos algunos canarios «... para que dediquen sus alegres trinos a cantar las alabanzas del Señor», un vetusto recurso que terminaría desapareciendo con el tiempo, pero que fue bastante habitual.

En general esta adecuación a la norma impuesta dependió mucho de las posibilidades económicas de las fábricas, tanto por la incapacidad de plantearse el gasto de un nuevo monumento como por la reticencia de los fieles a hacer desaparecer un léxico tan querido. Y así, se conservaron los de Mahamud y Hontoria de la Cantera⁵⁶, magníficos exponentes de la tipología de monumento más tradicional. Y también siguieron los soldados custodiando el sacramento, como los reales de Sotillo de la Rivera o los fingidos de tantos otros lugares (Covarrubias, Barbadillo del Mercado, etc.). Precisamente son estas figuras las más frescas en los recuerdos de los informantes, las primeras que saltan desde su memoria a pesar de los ataques de los liturgistas⁵⁷.

En otras provincias castellanoleonesas el desarrollo de los acontecimientos fue semejante. Así ocurrió en

54 *Diario de Burgos*, nº 4.890, 28/III/1907.

55 *Diario de Burgos*, nº 3.380, 27/III/1902.

56 PAYO HERNANZ, 1999, pp. 67-69.

57 Curiosamente, este hecho ya se señala –pero referido a Madrid– en una fecha tan temprana como 1901: «... los judíos que custodian el monumento, mal llamados así, porque los guardias eran soldados romanos, son personajes cuyas imágenes profundamente se graban en los sentidos y el corazón de los niños para no borrarse ni aun pasada la adolescencia y edad madura», «La Semana Santa de nuestros abuelos», *Gente vieja*, nº 12, 10/IV/1901.

Soria⁵⁸ –de manera bien explícita–, o por ejemplo, en el nuevo monumento de la Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo (1899), obra del pintor Ricardo Mateos. Representaba en su frontispicio una severa capilla formada por cuatro cuerpos de piedra abierta por unos arcos que dejaban ver al fondo el calvario y la ciudad de Jerusalén. Igualmente se representaban en lo alto la Santa Cena, Moisés y Elías en la parte inferior y los escudos de los Pacheco y del obispo mirobrigense. En su parte central aparecía el tabernáculo piramidal con un ostensorio columnado jónico donde se encerraba el Santísimo. La prensa lo alabó como el mejor de toda la provincia ya que se veía «... por primera vez en sus iglesias un monumento severo, como deben ser todas las cosas que sirven para el culto de nuestra santa religión (al huir) de esos colorines que nos tenía acostumbrados a ver y que tan “guapos” llaman los ignorantes»⁵⁹. Cuando pocos años después el mismo pintor realizó el

58 En 1911 se enorgullecían del «... gusto artístico, cada año más esmerado que se nota en todas las iglesias para adornar los monumentos conforme a las disposiciones de la Sagrada Congregación de Ritos, desterrando los famosos soldados romanos y las pinturas de la Pasión, no quedando más que luces, flores y demás símbolos de alegría en conmemoración de la institución de la Eucaristía», *Ideal Numantino*, nº 293, 17/IV/1911.

59 *El Clarín*, nº 82, 26/III/1899.



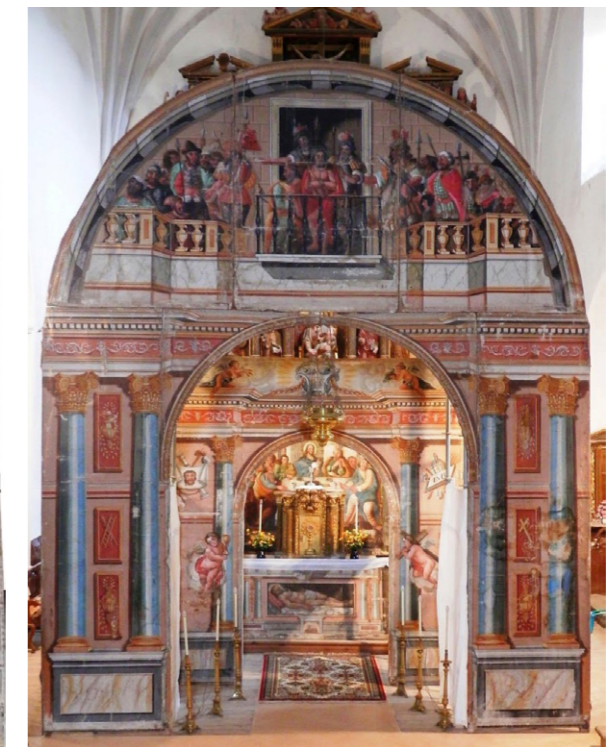
de Santa María de Béjar, los comentarios y elogios a su sencillez fueron semejantes⁶⁰.

El estilo poco a poco se fue imponiendo y homogeneizando, dejando atrás antiguas tradiciones⁶¹. Su importancia como objeto de culto donde primaba el carácter didáctico y la legibilidad del drama Pascual fue poco a poco relegado en favor de su otra consideración como un objeto de devoción. De objeto de culto pasó a ser definitivamente un objeto de piedad devota⁶².

60 «De puro estilo gótico y llama la atención por su sencilla elegancia, siendo de aplaudir el que de él se haya desterrado toda ornamentación churrigueresca, que tan en boga estuvo en un tiempo y que es impropia de esta clase de obras», *La Victoria. Semanario de Béjar*, nº 504, 26/III/1904.

61 Así ocurrió en la parroquial de La Alberca, obra igualmente de Ricardo Mateos y que se colocaba en la capilla del Santo Cristo. Su construcción vino a sustituir el antiguo tipo de monumentos formado por gradas donde se mostraban alhajas y objetos de valor del tesoro parroquial y rodeado de telones y el tradicional follaje de enebro, DE LOS HOYOS, 1947, p. 480.

62 DOPPLER, 2009.



Reconstrucción del monumento de Liguérzana (Palencia) y de Pozalmuro (Soria) tras su restauración en 2014. (Foto drcha.: Andrés J. Sanz)

Siglas

AGDva: Archivo General Diocesano de Valladolid

ADPa: Archivo Diocesano de Palencia

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA, Juan. «Valladolid. Diego Valentin Díaz y sus retablos fingidos». En *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VI, 141, pp. 483-489.

ALBERT-LLORCA, Marlène; ARIBAUD, Christine; LUGAND, Julien; MATHON, Jean-Bernard (eds.). *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*. Toulouse, 2009.

ALDAZÁBAL, José. *El Triduo Pascual*. Barcelona, 1998.

ALONSO PONGA, José Luis (coord.). *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Valladolid, 2013.

ANDRADA GONZÁLEZ-PARRADO, R. «Proyecto de reconstrucción del Monumento de Semana Santa diseñado por Juan de Herrera». En *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La liturgia*. Madrid, 1985, pp. 73-80.

ARREGUI, Juan P. «Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 14, 2000.

ARREGUI, Juan P. *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid, 2009.

ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia y PÉREZ DE CASTRO, Ramón. «Semana Santa en Medina de Rioseco», en *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Valladolid, 2003, pp. 137-316.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. «Una nueva obra de José de Churriguera: el Monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, pp. 19-31.

BARRIO MOYA, José L. y MARTÍN, Fernando A. «Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio». En *Reales Sitios*, 70, 1981, pp. 11-16.

BARRIO MOYA, José L. «Sebastián de Benavente y el Monumento de Semana Santa del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel de Madrid». En *Recolectio*, 25-26, 2002-2003, pp. 199-206.

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. «Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la iglesia de Heredia». *Akobe*, 4, 2003, pp. 64-68.

BECERRO DE BENGÓA, Ricardo. «El monasterio de Carrión». En *La España Moderna (Revista Ibero-Americana)*, 7, Madrid, 1889, pp. 55-96.

BRASAS EGIDO, José Carlos. *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid, 1982.

CASQUERO, José Andrés. «Viaje a las entrañas del casco histórico: el convento de Santa Marina». En *La Opinión de Zamora*, 5/III/2006.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 (6 vols.).

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611.

DE LOS HOYOS, Manuel M^a: *La Alberca, monumento nacional: Historia y fisonomía, vida y folklore*. Madrid, 1946.

DE MINGO LORENTE, Adolfo. *El monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo*. Toledo, 2012.

DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. «El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla». En *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Segovia, 2007, pp. 484-496.

DOPPLER, Stéphanie. «Les décors de la Semaine Sainte aux XIX^e et XX^e siècles dans le département des Pyrénées-Orientales: les sources manuscrites». En *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*. Toulouse, 2009, pp. 223-238.

DORADO, Bernardo. *Historia de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1863.

DUHEM, Sophie. «Architectures triomphales et mise en scène des *arma christi*. La juxtaposition des symboles de la Passion du Christ et de l'arc de triomphe Antique dans le décor des monuments». En *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*. Toulouse, 2009, pp. 203-206.

ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de. *Artífices del valle de Meruelo. Siete Villas en el Antiguo Régimen (diccionario biográfico-artístico)*. Santander, 1994.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. «Los monumentos o "Perspectivas" en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera Estellesa». En *Príncipe de Viana*, n^o 190, 1990, pp. 517-532.

EGUILUZ ROMERO, Miren A. *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcainas (1610-1789)*, (tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Vitoria, 2012.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza». En *Cuadernos de investigación. Geografía e Historia*, 2, fasc. 1, 1976, pp. 97-103.

FALCÓN, Modesto. *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*. Salamanca, 1867.

FERNÁNDEZ CARRANZA, Antonio. *Ecce lignum crucis. Venite adoremus. El lenguaje ritual: principio interpretativo de la teología litúrgica del oficio romano de la Pasión de Cristo*. Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. «El antiguo monumento de Semana Santa de la iglesia Parroquial de Santa María de Écija». En *Revista de humanidades*, 5, 1995, pp. 51-59.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José A. *Estética y Retórica de la Semana Santa murciana; el periodo de la Restauración como Fundamento de las procesiones contemporáneas* (tesis doctoral). Universidad de Murcia, 2014.

JIMÉNEZ MIGUEL, Miguel Á. *Una pintura, un artista, una historia*, s. f. (disponible en: <https://studylib.es/doc/5030901/una-pintura-un-artista-una-historia>).

FUENTES LÁZARO, Sara. «Un Dios en tramoya». Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid». En *Anales de Historia del Arte*, 2011, n^o extra., pp. 167-182

GARCÍA ABAD, Albano. «El telón del monumento de Semana Santa de Fuentes de Valdepero». En *Horizontes*, 7, 2001, s. p.

GARCÍA GARCÍA, Lorena. *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes (Palencia) desde la Baja Edad media hasta nuestros días*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2013 (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026>).

GIL ALGÁS, Sara E. «El Monumento pascual de San Martín del Río y su trascendencia en los actos de Semana Santa». En *Cuadernos de Etnología*, 27, 2014, pp. 17-32.

GONZÁLEZ BRAVO, Sara. «En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra». En *Príncipe de Viana*, 265, 2016, pp. 641-660.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Á. *Un proyecto, no llevado a cabo, de monumento de Semana Santa para la Catedral de Orense del pintor Manuel Antonio Valdés en 1866*. Orense, 2011.

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro. *Datos para la historia biográfica de la M. L. M. N. H. y Excm^a. Ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1893-1894.

HERGUEDAS VELA, Miguel. «Contexto y evolución en torno al Monumento de Jueves Santo», en ALONSO PONGA, J. L. et al. (coords.), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid, 2010, pp. 355-361.

HERNANDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. «Escenografías para el culto: Los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX». En *Artigrama*, 10, 1993, pp. 435-453.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna». *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Toulouse, 2009, pp. 45-132.

KROESEN, Justin. *The Sepulchrum Domini through the ages. Its form and function*. Louvain, 2000.

LLAMAS MÁRQUEZ, M^a Auxiliadora. «El monumento eucarístico de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba. Arte y Liturgia». *Cuadernos de arte e iconografía*, 13, 26, 2004, pp. 309-332.

LOBERA Y ABIÓ, Antonio. *El porqué de todas las ceremonias católicas. Cartilla de prelados y sacerdotes...* Barcelona, 1791.

LÓPEZ CONDE, Rubén. «Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro». En *Boletín de arte*, 32-33, 2011-2012, pp. 363-385.

LÓPEZ CONDE, Rubén. «Il teatro delle Quarant'ore, escenarios de una fiesta italiana en España». En *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2011, pp. 689-714.

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos y CALVO RUATA, José Ignacio. «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)». En *Artigrama*, 19, 2004, pp. 95-138.

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos. «La pintura barroca en La Seo de Zaragoza. Viejos problemas, nuevas visiones». En *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010, pp. 65-100.

MAZARRASA MOWINCKEL, Karen. *Arte y arquitectura religiosa en el valle de Liébana durante la Edad Moderna*, (Tesis doctoral). Universidad de Cantabria, 2007.

MERCADER SAAVEDRA, Santiago. *Els monuments de Setmana Santa de la catedral de Barcelona: Art i litúrgia (De l'època moderna als nostres dies)*. (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

MERINO DE CÁCERES, Maruja. «Velos litúrgicos penitenciales de los siglos XV y XVII en Segovia». En *Estudios segovianos*, 80-81, 1975, pp. 49-101.

MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel. «Apuntes sobre el monumento de Jueves Santo de San Martiño Pinario». En *Galicia no Tempo*. Santiago de Compostela, 1992, pp. 409-427.

MORTE GARCÍA, Carmen. «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI». En *Artigrama*, 3, 1986, pp. 195-214.

MOSTAJO GONZÁLEZ, Antonio. «Semana Santa en Zamora. Un esquema de ella». En *Álbum artístico religioso*. Zamora, 1927.

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*, 62, 246, 1989, pp. 216-220.

NOVO SANCHEZ, Francisco Javier. «El monumento de Semana Santa de la Catedral de Tui ¿Arte Efímero?». En *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana, 2013, pp. 2653-2672.

ORCAJO, Pedro. *Historia de la catedral de Burgos*. Burgos, 1865.

OROZCO DÍAZ, Emilio. «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante». En *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188.

ORTEGA DEL RÍO, José Miguel. *El siglo en que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del xix*. Valladolid, 2000.

PAYO HERNANZ, René-Jesús. «Los Villanueva. Pintores burgaleses entre el barroco y el neoclasicismo». En *Boletín de la Institución Fernán González*, 218, 1999, pp. 49-76.

PAZ CANALEJO, Juan. *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, 2006.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés. *Giorgio Busato. Cuaderno de escenografías para la Ópera en el Teatro Real (1857-1860)*. Museo Nacional del Teatro, 2007.

PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid*. Valladolid, 1885.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón. «*Et posuit eum in monumento exciso*». *Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos xvi-xviii)*. En J. L. ALONSO PONGA et al., *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*. Valladolid, 2010, pp. 387-402.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón. «El monumento del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santiago (1761) y su influencia en las procesiones». En *Revista de Semana Santa. Medina de Rioseco*, 22, 2009, pp. 38-40.

PUERTA ROSELL, María Fernanda. «Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid». En *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 43, 2003, pp. 553-566.

QUESADA, María Jesús. «El monumento de Semana Santa de la Catedral de Segovia». En *Estudios Segovianos*, 101, 2001, pp. 303-320.

RAMOS DOMINGO, José. «Dos ejemplos de estética nazarena en la Catedral Nueva de Salamanca. El Cristo ante Pilato de Mihály Munkács y la Llegada al Calvario de José Echenagusía, en copias del pintor palentino D. Mariano de la Fuente Cortijo». En *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José Martínez Frías*. Salamanca, 2015, pp. 515-523.

RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. «El monumento eucarístico del Jueves Santo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)». En *Archivo hispalense*, 95, 2012, pp. 297-316.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «La contratación de obras pictóricas en Toledo, 1650-1725». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16, 1999, pp. 361-370.

RIGALT, L. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*. Barcelona, 1857.

RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid, 1955.

RIVAS CARMONA, Jesús. «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata». En *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-530.

SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara. «Imagine Pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal». En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 2017, pp. 17-43.

TERRASA RIGO, Pere. «L'escenografía de la Casa Santa de S'Alqueria Blanca». En *Jornades d'estudis locals de Santanyí. Santanyí: llengua, terres i gent*. Palma de Mallorca, 2015, pp. 269-290.

URREA, Jesús. «Madera, tejido y metal. Muebles, textiles y bronce de la Catedral de Valladolid». En *Conocer Valladolid 2013. VII Curso de patrimonio cultural*. Valladolid, 2014, pp. 221-236.

VARAS RIVERO, Manuel. «Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera: apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo xvi y primer tercio del xvii». En *Laboratorio de arte*, 19, 2006, pp. 101-121.

ZORROZUA SANTIESTEBAN, Julen. «El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)». En *Ondare*, 21, 2002, pp. 257-272.

Índice

PRESENTACIÓN

Óscar Puente, *Alcalde de Valladolid* 5

INTRODUCCIÓN

M^{ra}. Pilar Panero García, José Luis Alonso Ponga,
Fernando Joven Álvarez OSA, *Coordinadores* 7

I. NAVIDAD

Juegos De Noche Buena 11
Joaquín Díaz

«A Oriente appare una stella». Raíces del
Orientalismo en las representaciones
populares italianas de la Natividad 21
Francesco Faeta

La pastorela en Nuevo México 29
Tomás Lozano

Aspectos lingüísticos de la Navidad en las
Islas Marianas 41
Rafael Rodríguez-Ponga

Una muy particular celebración de la Navidad en
Canarias: Los ranchos de Pascua de Lanzarote 55
Maximiano Trapero

«E nasciu lu Bammineddu». Testi e contesti del
Natale in Sicilia 73
Ignazio E. Buttitta

«Una estrella en el camino». Propuesta de
escenificación parenética del misterio del
nacimiento de Jesús 97
Santiago Díez Barroso

Tradizioni musicali del Natale in Sicilia fra scrittura
e oralità: Il tema del «Viaggio a Betlemme» 113

Giuseppe Giordano

«Ángeles somos, del cielo venimos» 137
Enrique Gómez Pérez

La pervivencia de la cultura pastoril en la Misa
de Gallo de Cogeces del Monte 149

Miguel Herguedas Vela

Las posadas navideñas. De España a México y de
aquí a Estados Unidos: un viaje de ida y vuelta 161
Maximiano Pastrana Santos

La trascendencia del *chigualo* montubio o «La
bajada del Niño Dios» en el litoral ecuatoriano:
De una íntima liturgia al velorio con baile 175
Javier Pérez Martínez

Canti e riti della tradizione natalizia a Francavilla
Angitola, comune del vibonese 183

Franco Torchia

II. SEMANA SANTA

La cofradía agustiniana de Nuestra Señora de
la Consolación y Correa de Ágreda (Soria) 197
P. Isaac González Marcos, OSA

Dalla lauda al canto popolare nel Sud Italia.
Dal volgare al dialetto 223

Martino Michele Battaglia

Misereres y pregones en la Semana Santa
de La Campiña y La Subbética cordobesas.
Cambios y permanencias 237

Salvador Rodríguez Becerra

Storia, statuti e canti delle Confraternite di Maria
SS. Addolorata, del SS. Sacramento e del
Rosario in Jonadi (VV) Italia 253
Roberto María Naso Náccari Carlizzi

La Compañía de Jesús y sus aportaciones a la
Semana Santa de Salamanca: Actos piadosos
y devocionales de una «nobleza intelectual» 267

Cristo José de León Perera

Teatralizando el espacio sagrado: Una aproximación
a los monumentos escenográficos de Semana
Santa del siglo XIX en Castilla y León 277
Ramón Pérez de Castro

El Cristo Yacente de Valencia de Don Juan (León)
y su representación del descendimiento por la
extinta Cofradía de la Vera Cruz 299
Javier Revilla Casado

III. CORPUS

Algunos materiales de interés etnomusicológico
relativos a las dramatizaciones navideñas
populares y tradicionales de la provincia
de León recogidos en diversas publicaciones
y registros sonoros 313
Héctor-Luis Suárez Pérez

Tradición oral y manuscrita de cánticos De
Navidad, Cuaresma y Semana Santa en la
villa de Abejar (Soria) 333

María Felisa Torre Teresa



Novena itinerante de Navidad con zanfonia en Santa Maria di Licodia (Catania, Italia). Fotografía de Giuseppe Giordano