

CNS^oRC^o
D
ToLED^o



EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Adolfo de Mingo Lorente

EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Adolfo de Mingo Lorente

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
ANTECEDENTES.....	4
EL ARQUITECTO IGNACIO HAAN.....	6
GÉNESIS DEL PROYECTO	12
DESCRIPCIÓN MATERIAL.....	15
— Graderío	
— Templete superior	
— Pabellón	
— Iluminación	
— Programa escultórico	
· Soldados romanos	
· Ángeles mancebos adoradores	
· Ángeles mancebos con elementos de la pasión	
· Angelotes llorones, urna y gloria irradiada	
· Representación superior de la figura de la Fe	
— Resumen de artífices, pagos y tareas (tabla)	
EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX.....	30
RECUPERACIÓN: LA EXPOSICIÓN DEL CONSORCIO EN 2010	41
NOTAS	44

«Los toledanos acudían a admirar, según costumbre tradicional, la escalinata, cubierta de filas de apretadas luces, los legionarios romanos de alabastro apoyados en sus lanzas, y la cortina riquísima, de innumerables pliegues, que bajaba desde la bóveda hasta la plataforma del Monumento».

Vicente Blasco Ibáñez. *La Catedral*

INTRODUCCIÓN

Durante los primeros años del siglo XX, momento en el que Vicente Blasco Ibáñez dedicó a la Catedral de Toledo una de las descripciones más completas e incisivas de toda su historia, todavía era relativamente habitual instalar en el interior del edificio el Monumento Grande durante los días centrales de la Semana Santa. Miles de vecinos y una significativa cantidad de visitantes aprovechaban entonces para contemplar, durante apenas unos días, toda esa «fábrica pesada y complicadísima, de estilo suntuoso y barroco, que había costado a principios de siglo una fortuna al segundo cardenal de Borbón»¹. El monumento de Semana Santa de la Catedral, bautizado por los toledanos como *Monumento Grande* para diferenciarlo de otros conjuntos de carácter más modesto, era en aquel entonces el mejor recuerdo del esplendor perdido, testimonio de unos tiempos de mayor riqueza y en los que el legado del Cardenal Lorenzana aún permanecía vigente.

Considerado por el periodista Santiago Camarasa «el monumento más grande y más rico del mundo»², este emblemático conjunto de arquitectura y escultura — sin olvidar la importancia de la escenografía y de la luz— comenzaría a apagarse en el imaginario colectivo de los toledanos desde, paradójicamente, el mismo momento en el que Blasco Ibáñez le dedicó esas palabras por boca de Gabriel Luna, el protagonista de *La Catedral*. Sus aparatosas dimensiones lo irían convirtiendo en una estructura reservada para grandes acontecimientos, como la visita a la Catedral del rey Alfonso XIII el día del Corpus Christi de 1928. Tras la Guerra Civil tan sólo fue instalado por completo en dos ocasiones, la última con motivo de los oficios del Jueves Santo del año 1955. Durante las décadas posteriores acabará por desdibujarse poco a poco el recuerdo de su impresionante aparato escenográfico, pese a permanecer presente, de alguna manera, en la memoria solemne de la ciudad.

¿Cuál es el origen de este apenas estudiado Monumento de Semana Santa, que algunos de los mejores especialistas en historia de la arquitectura neoclasicista, como Fernando Chueca Goitia, llegaron a considerar «desperdigado y roto» en el interior de los almacenes de la Catedral³? ¿Cómo se conserva en la actualidad el amplio conjunto, integrado por una veintena de esculturas? ¿Quiénes lo hicieron realidad y cómo lo celebraron los toledanos de otros tiempos?

Son preguntas a las que solamente se ha podido responder durante los últimos años y algunas de cuyas respuestas se hicieron realidad, a finales del año 2010,

en el marco de la exposición *Ignacio Haan. Arquitecto de la luz*, que el Consorcio de la Ciudad de Toledo organizó en la Biblioteca de la antigua Universidad de Santa Catalina, en la actualidad sede vicerrectoral de la Universidad de Castilla-La Mancha. En ella colaboraron el Cabildo de la Catedral, propietario de la mayor parte de las piezas expuestas, y la Fundación Caja Castilla-La Mancha. Fue el resultado de un esfuerzo colectivo que el autor de este trabajo tuvo la oportunidad de coordinar como comisario y que permitió profundizar un poco más en el poco estudiado panorama artístico de Toledo durante los años previos a la Guerra de la Independencia.

ANTECEDENTES

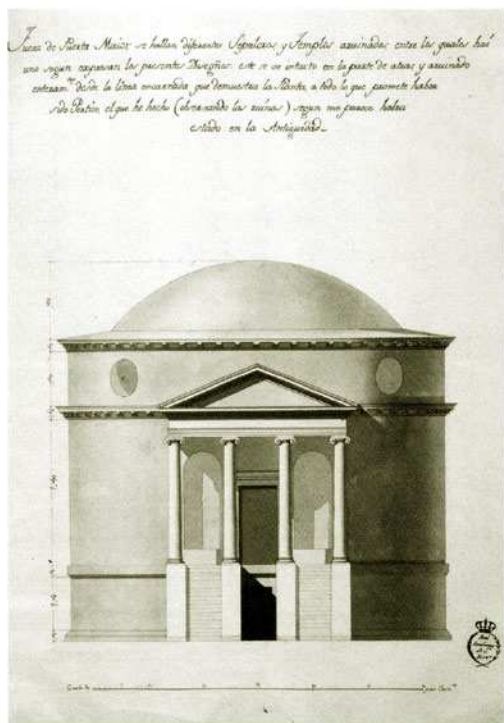
Un monumento de Semana Santa o monumento pascual es el conjunto de estructuras portantes y elementos plásticos concebido para ser instalado en el interior de las iglesias —desde la Baja Edad Media y muy especialmente a partir de época barroca, hasta nuestros días— durante las solemnidades litúrgicas de Jueves y Viernes Santo. La etimología del término procede del latín *monumentum* —que podría traducirse como *hecho digno de memoria*— y tradicionalmente se relaciona con las representaciones simbólicas de la sepultura en donde el cuerpo de Cristo halló reposo tras la Crucifixión. Más concretamente, el cometido de los monumentos durante los días centrales de la Semana Santa es la reserva del Santísimo Sacramento, es decir, «ocultar la segunda hostia consagrada en la *Missae in Coena Domini* del Jueves Santo, en la que se conmemora la Última Cena, hasta la celebración de la Muerte del Señor en el Viernes Santo, momento en que dicha forma se administra, expresando de esta forma la unión entre la Eucaristía y la Cruz»⁴.

Este tipo de estructuras han sido tradicionalmente consideradas ejemplo de *arquitectura efímera*, junto con las escenografías y tramoyas diseñadas al servicio de episodios coyunturales como la llegada a Toledo del Cardenal Borbón en 1801, durante la cual fue cubierta la portada de la Catedral. No obstante, a diferencia de este tipo de proyectos creados ex profeso para conmemorar acontecimientos concretos, que posteriormente eran desmantelados para ser reutilizados con otros fines o bien eran destruidos, los monumentos de Semana Santa —por su propia razón de ser, sujetos a un ciclo repetido cada año— implican necesariamente la idea de montaje, desmontaje y almacenamiento. Es habitual utilizar la expresión *arquitectura efímera* en una doble dirección. Por una parte, el término señala la brevedad de las instalaciones escenográficas (funerales, coronaciones, etc.), pero por otra hace alusión al empleo de materiales de escasa perdurabilidad, como cartones y telas pintadas sobre bastidores. Efectivamente, son muchos los monumentos pascales que han llegado hasta nosotros prácticamente deshechos a consecuencia del repetido trasiego de instalaciones, año tras año, sin contar las desapariciones por culpa de incendios. Sin embargo, algunos han conseguido sobrevivir. El *Monumento Grande* de la Catedral de Toledo (cuya denominación popular expresa ya la magnitud de sus dimensiones), aunque relativamente reciente en comparación con los grandes aparatos barrocos de catedrales como la de Sevilla, es una de estas excepciones en pleno siglo XXI.

No en vano, el proyecto diseñado por el arquitecto catedralicio Ignacio Haan a comienzos del XIX —durante la Semana Santa de 2007 se cumplió el segundo

centenario de su primera instalación, que en su momento destacamos a través de la prensa local⁵— no es sino el último exponente de una serie de conjuntos anteriores. Es conocida la descripción que de oídas realizó Sixto Ramón Parro del monumento preexistente, en cuya ornamentación participaron entre 1668 y 1672 los pintores Francisco Ricci y Juan Carreño de Miranda, a los que Antonio Palomino —para quien era «obra portentosa y de todas maneras admirable»⁶— sumó la labor del italiano Dionisio Mantuano y Juan Antonio de Frías y Escalante. Basándose en los testimonios de ancianos que lo conocieron, Parro describió este monumento como un ensamblaje «de pasta y bastidores con lienzos y transparentes», una obra que tenía «algo de churrigueresca». De no ser por los testimonios recogidos en los Libros de Frutos y Gastos del Archivo Capitular de la Catedral correspondientes a los años 1777 y 1781, en los que ya se refleja la intención de construir un nuevo conjunto, cabría pensar que la sustitución del monumento de Semana Santa barroco se produjo más por argumentaciones estéticas derivadas del pensamiento ilustrado que por su propio estado de conservación en tiempos del arquitecto Ignacio Haan, a quien dedicaremos el apartado siguiente.

EL ARQUITECTO IGNACIO HAAN



Las investigaciones realizadas durante los dos últimos años a propósito del arquitecto Ignacio Haan —que el autor inició hace algún tiempo durante su doctorado y que autores como Julio Martín Sánchez y Carlos Sánchez Martín han abordado también desde diversos aspectos, relacionados especialmente con su condición de arquitecto catedralicio— no han proporcionado novedades significativas en cuanto a su trayectoria. Sí podemos añadir a los cargos que desempeñó fuera de la órbita toledana (entre ellos el de arquitecto del Real Jardín Botánico de Madrid y del Real Estudio de Cirugía Práctica),

Reconstrucción en alzado de un edificio en el exterior de Porta Maggiore de Roma, Mausoleo de los Gordianos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

los cuales ya señalamos en el catálogo de la exposición de 2010, su desempeño como maestro mayor del Tribunal de Visita Eclesiástica de Madrid, órgano que en 1790 se trasladó al propio palacio arzobispal de Toledo en la Villa y Corte, situado en la Calle de la Pasa⁷. En su momento, nosotros le bautizamos como «un arquitecto sin rostro», una figura escasamente estudiada a pesar de haber sido responsable de edificios tan destacables como el Hospital de Nuestra Señora de la Visitación, la Universidad de Toledo y la Puerta Llana de su Catedral.

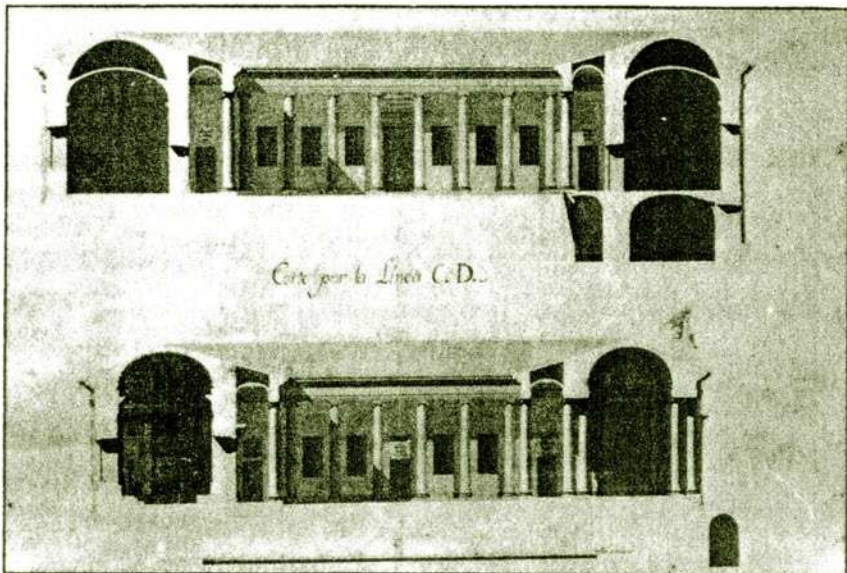
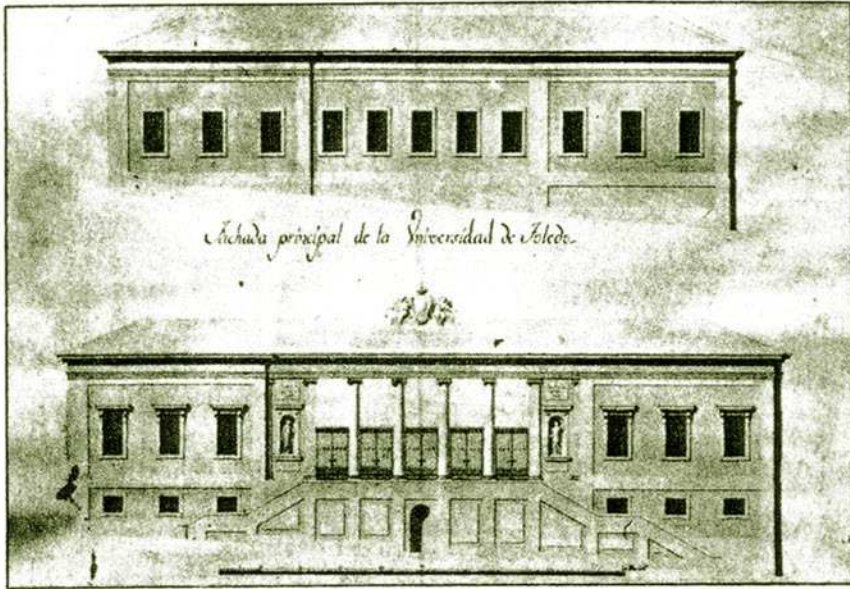
Ignacio Haan (Alicante, 1756/1758-Madrid, 5 de noviembre de 1810) era hijo de Fernando Haan, natural de Tarragona, y de Lorenza Revollo, nacida en Alcoer, hoy en la provincia de Guadalajara. La fecha en la que vino al mundo no es del todo precisa, pues únicamente la conocemos a través de la documentación de la Real Academia de San Fernando, lo cual admite dos posibilidades: 1756 o 1758. Poco sabemos de sus padres, sobre cuya profesión y procedencia han

especulado los investigadores. El característico apellido paterno —tradicional y equivocadamente transcrito en Toledo como «Haam», en lugar de «Haan»— está relacionado con una pequeña ciudad de Westfalia (Alemania) y también con un enclave belga próximo a Brujas. El término «Haan», por otro lado, significa *gallo* en neerlandés.

Apenas conocemos detalles sobre sus primeros años, pero sí que estudió en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid —lo que apuntaría a unos orígenes familiares burgueses— e ingresó como discípulo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en octubre de 1768. En paralelo con las clases, perfeccionó su formación con Francesco Sabatini, uno de los arquitectos más poderosos de España en aquel momento. Los proyectos que hemos conservado de esta etapa no son especialmente brillantes, lo cual no impidió no obstante al joven Haan obtener un Premio de Arquitectura de Segunda Clase (1778) y un Premio Extraordinario de Perspectiva, en 1779. Ese mismo año fue *pensionado* o becado para realizar un viaje de estudios a Roma, ciudad en donde permanecería hasta 1786.

La mayor parte de los ejercicios académicos correspondientes a su etapa de formación madrileña, escasamente originales, se conservan en la Real Academia. Algunos de ellos han desaparecido, pero los conocemos a través de sus títulos. Son, en total, una *Vista del Panteón de Roma* (1777), *Una Casa de la Moneda* (1778; desaparecido) y las trazas para la *Portada de una Casa Señorial* (1778), *Un cenador en perspectiva* (1779) y *Una iglesia parroquial para un vecindario de 5.000 personas* (1779; desaparecido). En la Biblioteca Nacional se conserva también el *Diseño de una escalera del Palacio de Ybarra* [sic] —una vista interior del Palacio Real, del arquitecto Filippo Juvarra—, obra de formación de Ignacio Haan aunque sin fecha.

La llegada del joven arquitecto a Roma se produjo entre los días 5 y 6 de julio de 1779. Mantuvo allí contactos con el pintor Francisco Preciado de la Vega, responsable de los alumnos pensionados de San Fernando. En 1783 contrajo matrimonio, en la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, con la romana Antonia Atti, sobrina de un alto funcionario de la embajada española ante la Santa Sede, Manuel José de Mendizábal. Tuvieron cuatro hijos: Fortunato (1784†), Manuela (1785-¿?), Lorenza y María Josefa. Gracias a sus relaciones familiares, Haan habitó durante un tiempo en el interior del Palazzo Spagna, sede de la embajada y residencia de José Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario de Carlos III, para quien realizaría la primera obra de la que tenemos conocimiento: una pequeña remodelación interior en las estancias superiores del edificio. Ignacio Haan regresará a España con su familia en 1786.



Trazas de la Universidad de Toledo (reproducidas por Carlos Sambricio).

La producción romana del arquitecto, más interesante que la madrileña en aquel momento, incluye tanto proyectos de invención propia como ejercicios académicos —conforme a las *instrucciones* o planes de estudio dictados por San Fernando para sus pensionados en Roma— en donde plasmó edificios antiguos y modernos de la Ciudad Eterna. Sus trazas romanas se conservan también en la Real Academia. Conocemos sus *Vistas del Templo de Baco* (1780; en realidad, el Mausoleo de Santa Constanza), la *Fachada del Palazzo Barberini* (1781), unas *Vistas de la iglesia de San Andrés de Vignola* (178?; Sant'Andrea in Via Flaminia), un *Templo rotondo fuera de Porta Maggiore* (1784?; el Mausoleo dei Gordiani), un *Proyecto de un Templo a la Paz* (1784) y la propuesta más interesante de todas, directamente inspirada en la arquitectura barroca de Gian Lorenzo Bernini, el *Diseño de una Biblioteca con tres museos de Pintura, Escultura y Arquitectura* (1785). Además de esas láminas, tenemos constancia de que Ignacio Haan realizó mediciones en un acceso al Circo de Majencio y las citadas obras en el Palazzo Spagna.

De vuelta en nuestro país, en 1786, se produjo su ingreso como «miembro de mérito» en la Real Academia de San Fernando. Mantuvo sus primeros contactos con el arzobispo de Toledo, Francisco Antonio de Lorenzana, gracias a las relaciones adquiridas en Italia. Durante los próximos años se estrechará su relación e irán surgiendo los primeros proyectos de Haan al servicio de diferentes enclaves dependientes del Arzobispado. Por otra parte, el académico pronto desarrollará sus primeros trabajos en Madrid, entre ellos una colaboración como teniente medidor de Juan de Villanueva en las obras de construcción del Gabinete de Historia Natural, actual Museo del Prado. También optó, sin demasiado éxito, a una plaza como profesor de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando en 1787.

Antes de la construcción del Hospital del Nuncio, primera de sus grandes obras toledanas, Ignacio Haan trabajó en diversas tareas de proyección y peritaje al servicio del Arzobispado. En 1787 trazó el planeamiento urbano de una *nueva población* o colonia junto al arroyo Butarque (Leganés), proyecto que no se haría finalmente realidad. Ese mismo año peritó las obras ya iniciadas y proyectó la remodelación de la parroquia de Navalcarnero (Madrid). En 1788 se construyó conforme a sus diseños el gran retablo mayor de la iglesia de La Guardia y probablemente se encargase del peritaje y supervisión de la parroquia de Yuncler, ambas en Toledo.

Conforme se desarrollaban estos primeros proyectos fueron aumentando sus compromisos en Madrid. Haan fue nombrado vocal de la recién creada Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en 1790, mismo año en que realizó un viaje a Levante como visitador o perito durante las obras de cons-

trucción de la Real Carretera de Valencia. Paralelamente, durante los últimos años del siglo XVIII iría adquiriendo una mayor y progresiva presencia en la órbita del Cardenal Lorenzana, a quien aconsejaba en materia de arquitectura por encima de los propios maestros toledanos, ninguno de los cuales estaba en posesión del título de académico (Caso Sánchez Moya, 1793). A la muerte del anciano Eugenio López Durango sería designado maestro mayor de la Catedral de Toledo, lo cual tuvo lugar en el año 1794. Otros nombramientos de los cuales disfrutó fueron los de maestro de obras del Real Jardín Botánico de Madrid (1796-1801) y maestro del Real Estudio de Cirugía Práctica, situado en el Hospital de San Carlos, actual Museo Reina Sofía.

En 1797 dictó su testamento, el único de este arquitecto que conocemos. Entre sus albaceas incluyó a figuras de primera importancia, como el escultor de cámara Juan Adán y Bartolomé Muñoz de Torres, secretario del rey Carlos IV. El arquitecto dispuso ser enterrado en la parroquia de San Juan Bautista de Madrid, desaparecida en la actualidad bajo la Plaza de Ramales.

Durante la última década del siglo XVIII Ignacio Haan abordó abundantes proyectos entre Madrid y Toledo, así como sus tres principales obras en la Diócesis Primada. Cabría destacar, en primer lugar, el Hospital de Nuestra Señora de la Visitación o del Nuncio Nuevo en Toledo (1790-1793), hoy consejería de Economía y Hacienda de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Otro de sus proyectos de carácter civil, aunque no materializado, fue la Casa Consistorial de Villaescusa de Haro, en Guadalajara (1791). El arquitecto aseguraba además haber levantado «varias casas» en Madrid entre 1796 y 1801, durante su servicio al Rey en el Real Jardín Botánico. Su obra más importante, no sólo durante esta etapa sino de toda su producción, fue la Universidad de Santa Catalina de Toledo, cuya primera piedra se colocó en 1796 y fue finalizada en 1799.

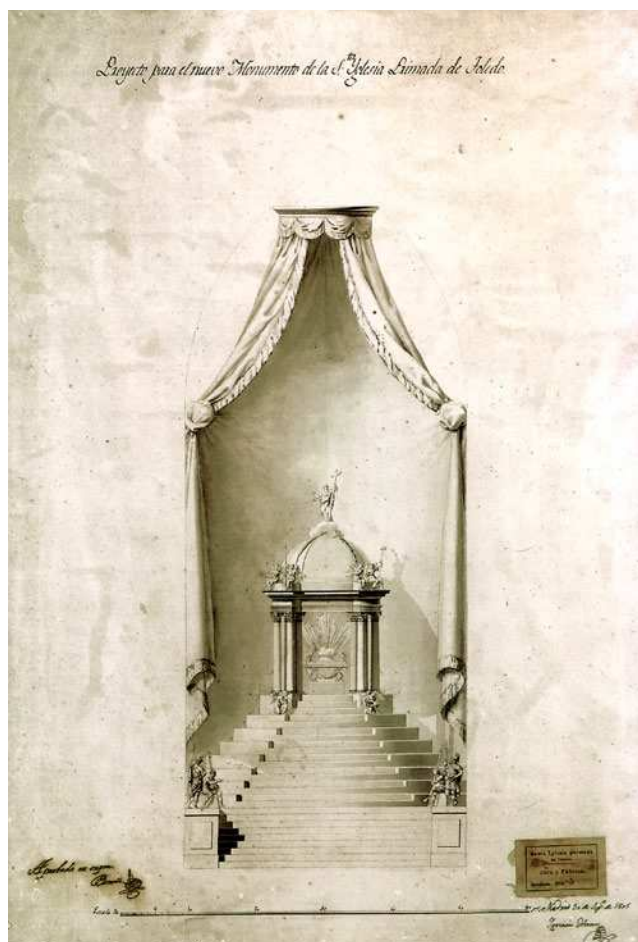
Dentro de su actividad como arquitecto religioso, Haan intervino en diversos templos parroquiales de la Archidiócesis, desempeñando tareas como la reconstrucción de la iglesia de Santa María de Ocaña (1790), la evaluación de la iglesia parroquial de Esquivias (1790) y probablemente la de Polán (1792-1794), así como la construcción de la parroquia de Seseña (después de 1792), junto con la evaluación y peritaje del templo de Miraflores de la Sierra, Madrid (1798). Además, diseñó con casi total probabilidad el tabernáculo eucarístico del convento de San Clemente de Toledo a mediados de la década. Capítulo aparte merece su actividad como diseñador de retablos: son suyos con seguridad el del altar mayor de la parroquia de San Bartolomé de Elgóibar, en Vizcaya (1790-1791), y el del Cristo del Amparo de la iglesia parroquial de Valdemoro, Madrid (1791). Sería posible atribuirle también el retablo mayor de la parroquia toledana de Santa Leocadia (posterior a noviembre de 1791) y situar muy cerca de sus postulados los reta-

blos mayores de la iglesia conventual de las Trinitarias del Toboso (1796-1797) y la parroquia de Esquivias (1797). Para la Catedral de Toledo diseñó las trazas del Oratorio de Ámbar (1797) y la Puerta Llana, proyectada en 1797, iniciada en 1798 y finalizada en 1804-1805. Su mayor intervención al servicio del Templo Primado pudo haber sido la reforma de la Sacristía (1798-¿1806?), que finalmente sólo se materializó en el retablo mayor —que alberga *El Expolio*, de El Greco— y los dos altares colaterales de la estancia, en uno de los cuales se encuentra *El Prendimiento* de Francisco de Goya.

La década final del arquitecto, entre 1800 y su muerte, el 5 de noviembre de 1810, no es muy conocida. Formó parte activa de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando durante dos bienios e ingresó en el año 1801 como miembro de mérito en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. En 1808 contrajo su segundo matrimonio, con Isabel Bauzo, tras haber permanecido viudo de Antonia Atti desde al menos diez años atrás. Ese mismo año apareció como albacea testamentario del escultor de Cámara Juan Adán y se atribuyó la responsabilidad de supervisar obras hidráulicas junto a la antigua Puerta de Recoletos de Madrid (cerca de la actual Plaza de Colón). Algunos investigadores han sugerido la posibilidad de que colaborase con el Gobierno Intruso de José Bonaparte. Cursó baja por enfermedad en varias juntas de la Real Academia de San Fernando durante 1810 y murió en Madrid el día 5 de noviembre de ese año.

En contra del tópico según el cual la estrella de Haan se apagó tras el destierro italiano del Cardenal Lorenzana, conservamos el testimonio de varios proyectos realizados durante estos años finales. Se trata de diseños de obra civil que compatibilizó con varias empresas religiosas más para el Arzobispado. En la primera categoría sería posible encuadrar sus proyectos de obras hidráulicas para Candeleda, Ávila (1801), e instalaciones públicas en Osuna, Sevilla (1805). Ignacio Haan trazó probablemente los dos retablos gemelos de San Jerónimo y San Juan Bautista para la iglesia parroquial de Navalcarnero, Madrid (contratados en 1802), así como el retablo de los Villarreales de la parroquia toledana de San Nicolás de Bari (anterior a diciembre de 1801). Otros dos proyectos religiosos fueron los monumentos de Semana Santa para la iglesia de San Ginés de Madrid (1802) —desaparecido en el incendio que asoló el templo en 1824— y el propio Monumento Grande de la Catedral de Toledo (1805-1807), una construcción a la que cabría considerar, parafraseando al profesor Guillermo Téllez (quien empleó estas palabras a mediados del siglo XX para definir la Puerta Llana del templo), de verdadero «epitafio artístico» de la ciudad⁸.

GÉNESIS DEL PROYECTO PARA EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA



Proyecto para el nuevo Monumento de la Iglesia Primada de Toledo

Planta (Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo).

Dimensiones: 960 x 597 mm.
Tela. Tinta negra y lavado.

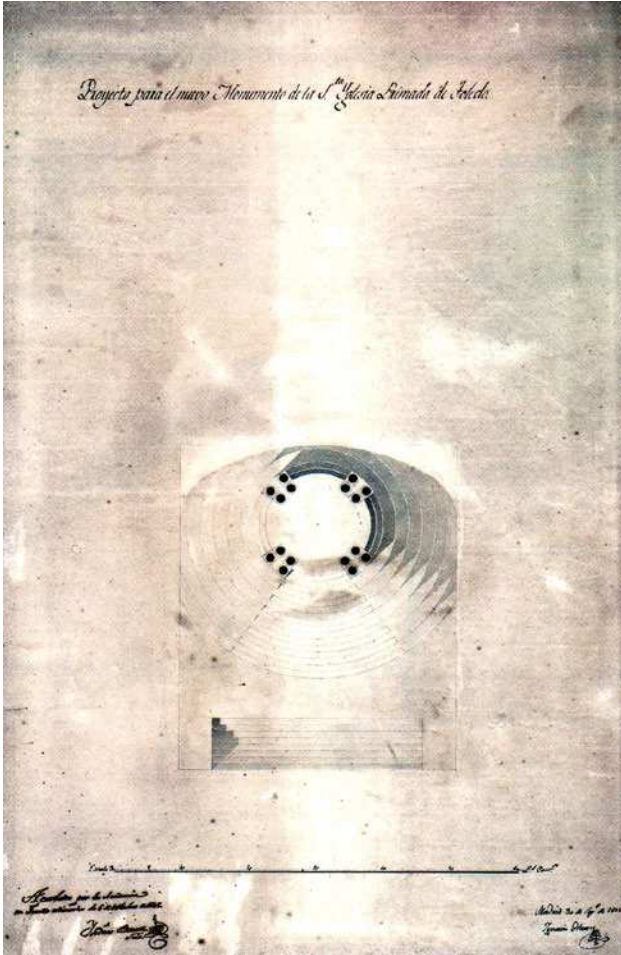
Escala gráfica en pies castellanos:
60 = 358 mm.

Firmado por el autor y fechado el 30 de septiembre de 1805. Rubricado por Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Antes de iniciar un análisis morfológico del Monumento Grande de la Catedral de Toledo es necesario retomar el apartado anterior y recordar que no se trató del único conjunto de estas características realizado por Ignacio Haan. Buena parte de sus elementos fueron ya desarrollados por el arquitecto en un monumento de Semana Santa anterior que,

desgraciadamente, no ha llegado hasta nosotros. Fue diseñado apenas tres años antes que el conjunto toledano, en 1802, con el fin de presidir los oficios de la Pasión en la iglesia parroquial de San Ginés de Madrid⁹.

Desconocemos el aspecto que tuvo este primer monumento, pero gracias a la descripción que ofrecen las escrituras del contrato es posible plantear grandes



Proyecto para el nuevo Monumento de la Iglesia Primada de Toledo

Alzado (Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo).

Dimensiones: 943 x 599 mm.
Tela. Tinta negra y lavado.

Escala gráfica en pies castellanos:
60 = 358 mm.

Firmado por el autor y fechado el 30 de septiembre de 1805. Rubricado por Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

semejanzas con respecto al Monumento Grande de la catedral toledana. El templete que coronaba el conjunto de San Ginés también estaba sustentado por columnas corintias agrupadas y rematado por una media naranja con casetones; asimismo, formaban parte del programa escultórico (diseñado por el propio arquitecto y materializado por Antonio Calvo) cinco ángeles mancebos y dos angelotes niños sobre el arca del Santísimo Sacramento, todos realizados en madera recubierta de estuco blanco pulimentado, a imitación del selecto mármol de Génova. Las gradas y los elementos arquitectónicos, también de madera, imitaban jaspes. Todo el monumento de Semana Santa de San Ginés —que sería inaugurado el 3 de abril de 1803— estaba además recubierto por un pabellón e iluminado por sesenta candeleros. En definitiva, un conjunto muy similar al de la Catedral toledana que desapareció a consecuencia del incendio que asoló el interior de la iglesia madrileña el 16 de agosto de 1824. Conocemos también, por un informe que emitió la Real Academia de San Fernando a través de su propio director general, el arquitecto de origen francés Juan Pedro Arnal —no precisamente bien

relacionado con Ignacio Haan—, que el monumento de Semana Santa de San Ginés compartía los mismos problemas que el toledano a la hora de montarlo y desmontarlo.

En ambos casos encontramos la presencia de dos arquetipos de larga tradición: la asociación de un templete monóptero de orden corintio con un alto graderío proyectado hacia el espectador a través de dos brazos paralelos, a la manera de los antiguos templos romanos. El arquitecto demostró a través de ambos proyectos una síntesis entre la enseñanza de los clásicos y la perduración clasicista de los modelos de Andrea Palladio, de los cuales la Universidad de Toledo constituye uno de los mejores ejemplos. También introdujo una concepción escenográfica de la iluminación a la altura de su tiempo. Asimismo, el Monumento Grande de la Catedral de Toledo permite conocer a través de las trazas el interés que mostró Ignacio Haan por su programa escultórico, que fue hecho realidad por buenos exponentes del academicismo imperante en escultura a comienzos del siglo XIX.

¿Cuándo comenzó el arquitecto a trabajar en el proyecto toledano? En agosto del año 1805, Ignacio Haan expuso el proyecto en Madrid ante su colega Silvestre Pérez, secretario de la Comisión de Arquitectura que había constituido la Real Academia de San Fernando casi veinte años atrás. Las trazas en borrador fueron posteriormente sometidas a la censura de los académicos el 4 de septiembre de 1805, aprobadas y vueltas a presentar, en limpio, el 3 de octubre. Hoy han quedado como testimonio del proyecto estos dos dibujos, firmados por Haan y fechados el 30 de septiembre de 1805, en cuya esquina inferior izquierda puede apreciarse la rúbrica del secretario de la Real Academia en aquel momento, Isidoro Bosarte. Se trata de dos grandes láminas enteladas que se conservan en las dependencias de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo y cuyas reproducciones es posible consultar a través del Archivo Capitular¹⁰. En la planta puede apreciarse el desarrollo del graderío, mientras que el alzado recoge también el templete y la colgadura superior, además de la mayor parte del conjunto escultórico ideado por el propio arquitecto y que fue hecho realidad por los escultores Joaquín Aralí, José Folch y Mariano Salvatierra.

Además de los diseños originales, la Catedral de Toledo conserva también, en sus libros de Frutos y Gastos correspondientes a los años de 1805 a 1807, el amplio registro de quienes participaron en la construcción del Monumento Grande durante más de año y medio. Muchos de los maestros, oficiales y peones que trabajaron en este proyecto lo habían hecho ya en otros proyectos toledanos de Ignacio Haan, como el Hospital de Nuestra Señora de la Visitación, la Universidad, el altar mayor de la sacristía y la Puerta Llana de la Catedral. Una vez más, la persona encargada de dirigir los trabajos a pie de obra fue el aparejador catedralicio Francisco Ximénez, uno de sus constructores de confianza en la ciudad junto con

alarifes como los hermanos Juan Pío y Ambrosio Clemente. En el próximo apartado recogeremos los nombres, cometidos y salarios de quienes participaron en la construcción del Monumento Grande en estos primeros años del siglo XIX.

Lo cierto es que la mayor parte de las tareas tuvo lugar en Madrid. Hasta allí fueron trasladados varios elementos desde los talleres toledanos que, una vez elaborados, serían enviados de vuelta a la ciudad, como sucedió con las telas de Molero y la chapa de latón que regresaría convertida en cruz de luminarias. El colmenareño Luis Girado recibió la nada despreciable cantidad de 25.500 reales de vellón por el traslado «de toda la escultura y estatuas y demás ejecutado en Madrid para el nuevo Monumento en cinco viajes con nueve carretas», según consta en dichos libros de Frutos y Gastos. Los participantes en la construcción que se trasladaron a Toledo procedentes de la Villa y Corte —comenzando por el propio Haan— fueron generosamente gratificados por sus esfuerzos en nombre del arzobispo.

Gracias al testimonio del curial Felipe Sierra, testigo de los acontecimientos que tuvieron lugar en la ciudad entre 1801 y 1844, conocemos cómo se desarrolló la construcción y primera instalación. El 21 de marzo de 1806, según describió, «se principió a construir el monumento nuevo para esta Santa Primada Iglesia, reducido a una gradería muy clavada toda imitada a jaspe negro, filetes y medias cañas doradas, un tabernáculo con columnas jaspeadas de colores, su cascarón o medio punto»¹¹. Un año más tarde, el 26 de marzo de 1807, jornada de Jueves Santo, el último proyecto del arquitecto Ignacio Haan sería solemnemente inaugurado en el trascoro de la Catedral, «cosa que atrajo a Toledo una concurrencia de forasteros pocas veces vista en esta ciudad», en palabras de Sixto Ramón Parro.

DESCRIPCIÓN MATERIAL

Una de las descripciones del Monumento Grande de la Catedral más conocida y divulgada con posterioridad en esta ciudad fue precisamente la que desarrolló este jurista y alcalde de la ciudad, Sixto Ramón Parro, en su conocida obra *Toledo en la mano*, publicada en 1857. Pese a no tratarse del testimonio más antiguo de cuantos conocemos —había transcurrido exactamente medio siglo desde la primera instalación—, en él podemos encontrar un análisis bien diferenciado de los diferentes elementos que forman todo este gran conjunto: graderío, templete y pabellón, además del programa escultórico y el afán escenográfico a través de la iluminación. Desarrollaremos a continuación todos estos apartados.

Graderío

La zona inferior del Monumento Grande está constituida por un gran entramado de madera y refuerzos de hierro destinado a servir de base al templete superior. Parro planteó que «su armadura es superabundantemente [sic] sólida y complicada, pues con mucho menos material del invertido en ella creemos que se hubiera conseguido el mismo objeto; es tal la multitud de pies derechos apoyados en otras vigas, que tendidas por el pavimento dibujan la planta de la fábrica, asegurados con dobles tornillos (pues en toda esta gran mole no hay un solo clavo sino que todo está atornillado) en otras vigas que descansan sobre ellos, y mantenidos por tornapuntas, que parece aquello un verdadero pinar. Otro tanto puede decirse de los caballetes que sostienen las gradas de la escalinata, pues con sólo cargar sobre ellos una talla de pino, que es lo que forma la cubierta de cada escalón, hay armadura para fabricar encima de piedra de sillería ese mismo monumento».



Maderas del graderío inferior realizado por Eugenio Antonio Alemán, carpintero de la Catedral.
Detalles del fingimiento de mármoles y jaspes en diferentes gamas (ADM).

Tras esta ironía del cronista se esconde una tópica consideración, muy extendida en los ambientes académicos de finales del siglo XVIII, que tiene que ver con la utilización de grandes cantidades de madera para la construcción de los complicados retablos barrocos, un material que la legislación artística promulgada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV había recomendado abandonar debido al riesgo de incendios. Este «verdadero pinar» al que Parro aludió aparece recogido, con idénticas palabras, en multitud de fuentes documentales relacionadas con la Real Academia, el Consejo de Castilla y las iniciativas promovidas por el Conde de Floridablanca, uno de los principales valedores de la sustitución de la madera por la piedra en el interior de los templos. Paradójicamente, Ignacio Haan había contribuido, en su faceta como retablista, a esta misma lucha contra los «maderajes afrentosos a la nación», como el académico Antonio Ponz calificaba a los altares barrocos.

El material con el que fue construido el graderío inferior es en efecto la madera, aunque el dorador Manuel Pérez Maroto le suministró un tratamiento específico de marmorización o imitación de mármoles por medio de varias capas de cola y yeso, conforme a los usos recogidos por tratadistas como Ramón Pascual Díaz, autor del tratado *Arte de hacer el estuco jaspeado*¹². El responsable del ensamblaje de las maderas fue el oficial de carpintería de la Obra y Fábrica de la Catedral, Eugenio Antonio Alemán, que recibió la cantidad específica de 80.090 reales por ajustar «de solas sus manos la construcción del nuevo monumento por sus plantas y alzados, armazones de escaleras y demás conjunto»¹³. Escuadras, tornillería y los refuerzos metálicos necesarios para afianzar la estructura fueron realizados por el cerrajero Eugenio Quijada y Cano y el maestro herrero Antonio Rojo, responsable de las rejas de la Puerta Llana de la Catedral y de los antepechos y otras piezas de forja en el Gimnasio de la Universidad de Toledo. Las barandillas del Monumento Grande, obra también de Rojo, fueron doradas por Pérez Maroto¹⁴.

La escalinata estaba compuesta originariamente por treinta gradas, que el autor de *Toledo en la mano* describió «como de una cuarta de altas, un pie de huella y sobre treinta de anchura de derecha a izquierda». La planta del graderío decrecía en dimensiones —hasta no superar «unos cinco a seis pies de latitud»— en la cota más alta, correspondiente a la base del tabernáculo o templete. Nueve escalones por encima de la primera grada corría por toda la superficie frontal «un descanso o meseta» que en ambos extremos laterales terminaba en dos plintos sobresalientes hasta la primera línea de la escalinata, configurando un frontis similar al de los primitivos templos romanos y muy empleado por Andrea Palladio y por sus seguidores. Es en esos plintos donde iban situadas por parejas las cuatro primeras esculturas que componen el programa iconográfico del conjunto, los soldados romanos velando el sepulcro de Jesús realizados por el académico zaragozano Joaquín Aralí Solanas que serán analizados en el próximo capítulo. Tras

estas figuras, según Sixto Ramón Parro, se situaban dos reclinatorios con libros de coro, así como pequeños asientos para los sacerdotes encargados de velar al Santísimo durante las horas de la Pasión. El segundo tramo del graderío, entre la línea del plinto de los soldados y la base del templete, estaba formado por 21 escalones pintados en una tonalidad más oscura, imitando mármol de diferente veta. La peculiaridad de la estructura a esta altura del Monumento Grande consistía en una progresiva convexidad del graderío, de manera que la planta cuadrangular de la cota más inferior se iba convirtiendo en circular a medida que subían los escalones hacia arriba, hasta llegar a la base del tabernáculo. A ambos lados de éste, en la última grada, iban dispuestos dos ángeles mancebos adoradores, obra del escultor José Antonio Folch.

Templete superior

Remata el graderío del Monumento Grande un templete superior, de orden corintio y entablamento anular discontinuo, sustentado por cuatro pares de dobles columnas y rematado por una media naranja con plementería destacada al exterior y casetones en el intradós. Los fustes de sus soportes son lisos, siguiendo la tradición escurialense, mientras que los capiteles reproducen el habitual y equilibrado modelo del Panteón de Roma —también conocido a comienzos del siglo XIX como iglesia de Santa María de los Mártires—, con su doble cesta de acantos y desarrollada flor de ábaco. Del entablamento, reproducción literal del modelo de Vignola, destaca la abundancia de molduras ornamentadas.

Detalle del templete corintio durante una de las dos instalaciones completas de mediados del siglo XX. La diferencia respecto al montaje de 1928 es la sustitución de los soldados romanos de los plintos por la pareja de ángeles mancebos adoradores (Fotografía Rodríguez)

La tipología de este templete en su conjunto constituye todo un arquetipo desde el punto de vista arquitectónico, herencia de conocidas construcciones grecolatinas y





Maqueta del proyecto para Tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca, obra de Manuel Martín Rodríguez siguiendo las pautas de Ventura Rodríguez Tizón.

fijado durante el Renacimiento en Italia a través de referentes no menos célebres. El primer gran antecedente de este tipo de estructuras monópteras dentro de la arquitectura española — incluidos los tabernáculos eucarísticos situados en presbiterios y cruceros de los templos— fue el tabernáculo de altar de la iglesia del Monasterio del Escorial, obra de Juan de Herrera, un arquitecto especialmente reconocido por los tratadistas y teóricos de nuestro país en época ilustrada. El testimonio más cercano a Haan, no obstante, fue el de Ventura Rodríguez. Tanto el

célebre arquitecto, autor de un proyecto de tabernáculo para su irrealizada reforma de la Basílica de Covadonga, como muchos de sus seguidores —académicos como Ramón Berenguer (tabernáculo de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Murcia) y Pedro Arnal (tabernáculo de la Catedral de Jaén)— concretaron un refinado y airoso modelo tipológico caracterizado por el entablamento anular continuo y la línea de columnas independientes, no agrupadas por pares. Los modelos citados comparten sus características esenciales con algunos ejemplos toledanos, entre ellos el tabernáculo eucarístico del convento de San Clemente, atribuible con casi total seguridad al propio Ignacio Haan.

A diferencia de estos primeros templetos, la estructura que corona el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo resulta más pesada y compacta. En comparación con la mayoría de los tabernáculos realizados durante los años ochenta y noventa, su entablamento no es continuo, sino que presenta cuatro esviajes a la altura de los dobles pares de soportes. Se trata de un modelo que sigue las directrices del tabernáculo de la Catedral Nueva de Salamanca, obra de Manuel Martín Rodríguez bajo las directrices dejadas por su tío Ventura Rodríguez, que ya había fallecido. Ignacio Haan conocía las características de este proyecto —del que hoy sólo se conserva la maqueta— dado que participó como vocal en la junta de la Comisión de Arquitectura que lo aprobó el 11 de febrero de 1791.



Módulos del entablamento, apilados. Se aprecia el fingimiento de mármoles del friso, el desarrollo de las molduras ornamentadas con ovas y dardos, dentículos, contario y demás elementos del arquitrabe corintio (ADM).



Las tres fasciae del entablamento, que Narciso Aldebó realizó siguiendo el extendido modelo de la Regola de Vignola (ADM).

El templete del Monumento Grande fue realizado por los maestros adornistas José Ripoll y Narciso Aldebó. Este último, pintor y escultor de origen barcelonés, había participado en años anteriores en otros proyectos toledanos de Haan, como la Universidad —la ornamentación arquitectónica del Gimnasio— y el retablo mayor de la Sacristía catedralicia, mientras que en Madrid intervino en tareas como los vástagos de las Cuatro Fuentes del Paseo del Prado. Aldebó y Ripoll recibieron 157.000 reales por su trabajo (incluidos 2.000 «de gratificación que por mandato de Su Eminencia se les mandó dar»), más la suma necesaria por gastos de transporte, pues ambos residían en Madrid.

A esta altura del conjunto se concentra, por otra parte, la mayor parte de su programa escultórico, comenzando por ocho ángeles mancebos con elementos de la Pasión situados sobre los esviajes del entablamento, obra del escultor catedralicio Mariano Salvatierra. Ignacio Haan planteó como remate superior una representación de la Fe —figura habitual en los coronamientos de los tabernáculos anteriormente citados— obra del escultor Joaquín Aralí, autor también de los soldados romanos situados sobre los plintos inferiores. Es en el interior de este templete donde se encuentra el elemento de mayor significación simbólica de todo el conjunto, «el arca donde se custodia al Señor de Jueves a Viernes Santo, la cual es como una urna sepulcral de más de cinco pies de larga, sobre dos de an-

Detalle de la sección de uno de los módulos del entablamento: Se aprecia el alma de madera de pino y el revestimiento de estuco que recrea los elementos de la arquitectura grecorromana (ADM).

cha y tres de alta, disminuida por la parte inferior y apoyada en unas garras de león, con festones y otra multitud de adornos y molduras dorados», según la descripción de Parro. La ornamentación de esta pieza, sobre cuya tapa situó José Antonio Folch un grupo de gloria con cabezas de angelotes y ráfagas doradas, entre angelotes llorones de cuerpo entero, está inspirada en los extendidos modelos de tratadistas franceses del momento, como Jean-Charles Delafosse.



Roseta de madera dorada desprendida de uno de los casetones situados en el intradós de la media naranja del templete. Por el interior, se aprecia el tornillo de fijación original (ADM).

Pabellón

Envolvía todo este conjunto una enorme colgadura de tela de sarga carmesí en forma de pabellón, suspendida de la bóveda central por un anillo de cinco metros de diámetro. El material necesario para su elaboración salió de los talleres de Molero y Miguel Hernández —«del arte mayor de tejidos de oro y plata en esta ciudad», según las cuentas catedralicias— y costó 101.227 reales con 8 maravedíes de vellón, a un precio de 95 reales la vara. La Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina incorporó además 142 varas de glasé del mismo color. Sobre la tela carmesí iban bordadas en total 293 estrellas realizadas en oro y sedas, una labor de Agapito Ruiz —bordador de la Catedral—, cuyo coste fue de 200 y 300 reales, según su tamaño. Otro de los adornos de la colgadura fue un galón formado por flecos de peñasquillo de hilo de oro con borlas, elaborado por el cordonero de la Catedral, Eugenio Morales, a partir del material suministrado por el tirador madrileño José Izquierdo.

Las telas tuvieron que ser trasladadas a Madrid, en donde se encargó de cortarlas y de darles forma el tapicero y camero de la Casa Real, Antonio Pomareda¹⁵. El herrero madrileño Juan Paur, que también había trabajado en el Gimnasio de la Universidad, se encargó del gran anillo de donde pendía el pabellón, que fue bruñido por Antonio García, «dorador de mate en Madrid».

Iluminación

Completaba la sensación de solemne grandiosidad del Monumento Grande una iluminación general a base de candeleros y blandones, pero a la que contribuía también en buena medida una cruz metálica de cuatro metros de altura, iluminada por mecheros de aceite, que pendía asimismo de las bóvedas del trascoro y a la que durante los primeros años del siglo XX se le incorporó la luz eléctrica por medio de bombillas. Por más que algunos

El Monumento Grande con todos sus elementos, incluida la profusa iluminación de velas y la Cruz de luces, a la que en 1928 se le habían incorporado ya bombillas eléctricas en lugar de mecheros de aceite (Fotografía Rodríguez).





cronistas describan la cruz como realizada en madera o bronce, su material era en realidad la chapa de latón dorada, aportada por el hojalatero toledano Agustín Moreno. Fue realizada por los madrileños Manuel González y Luis Soler, que se trasladaron a Toledo expresamente para la tarea. La maromilla de la cual pendía desde la bóveda la elaboró la costurera de la Catedral, Isabel María Redondo. El número inicial

Detalle de los candeleros grandes empleados para la iluminación (Fotografía Rodríguez).

de mecheros de la cruz iluminada es un tanto impreciso. Una crónica de 1842 en el periódico satírico *Fray Gerundio* recoge la costumbre de relacionar esta cifra «con tantas luces como días tiene el año», cuando en realidad su número era mucho más reducido. Según Parro, iluminaban esta cruz «ciento once mecheros en cada cara, y por consiguiente doscientos veintidós en toda la cruz; y como ésta se halla revestida de terso y muy bien bruñido metal, reverberan en él las luces, que parece ser una cruz de fuego suspensa en el aire».

El Monumento Grande estaba, además, iluminado frontalmente por «cuatrocientas luces en candeleros dorados todos iguales», esfuerzo que en tiempos de Parro parecía haber decaído ya, pues el cronista refiere que durante los veinte años anteriores a la publicación de *Toledo en la mano* —los cuales coinciden precisamente con el proceso desamortizador— «entró la economía en todo [sic]», viéndose la Catedral obligada a recortar gastos en la instalación. La mayor parte de estos candeleros fueron realizados por el maestro tornero Julián Salvatierra y por el tallista de madera Juan Hernández, junto con 25 lámparas y 31 velones de latón que aportó el hojalatero Agustín Moreno. Los tres habían trabajado antes en la construcción de la Universidad, cuyos capiteles jónicos siguen los modelos de madera que realizó Hernández durante la preparación de las obras. No incluimos en este apartado fuentes de iluminación posteriores al proyecto original, ni los blandones de madera plateada y dorada realizados por el guardalmacén Gabriel Bermúdez en la primera mitad del siglo XIX, ni tampoco las grandiosas esferas de plata con las Cuatro Partes del Mundo de finales del siglo XVII que ya habían sido incorporadas al Monumento en tiempos de Sixto Ramón Parro y que le seguirán acompañando hasta bien entrado el XX, como más adelante se verá y es posible apreciar a través de la fotografía antigua.

PROGRAMA ESCULTÓRICO

El amplio conjunto de esculturas que integran el Monumento Grande de la Catedral podría ser interpretado, siguiendo un didáctico testimonio del liturgista del siglo XVIII Antonio Lobera y Abio, como ornamentación del «sepulcro nuevo, donde [el cuerpo de Cristo] fue depositado y resucitó glorioso, triunfando de sus enemigos»¹⁶. A este propósito —los monumentos pascuales son denominados *sepulcri* en Italia— responden muy especialmente los cuatro soldados del graderío y la urna alojada en el interior del templete superior.

Todo este programa de imágenes, elaborado por buenos representantes del academicismo imperante en España a comienzos del siglo XIX, suma un total de veintiuna piezas, incluyendo como tales la urna sepulcral del interior del templete y su tapa. Como en el caso de las gradas y el tabernáculo, el material empleado para su ejecución fue la madera revestida de estuco, con un acabado final a imitación del caro mármol de Génova que no han conseguido mermar ni los repintes realizados a lo largo de más de dos siglos ni el hecho de tratarse de piezas desmontables y habitualmente trasladadas. El estado de conservación de la mayor parte de las esculturas es bastante bueno. Tan sólo es posible apreciar fracturas parciales, algunas reparadas por medio de pletinas de unión, antiguas y modernas. Los repintes han sido habituales a lo largo de sus dos siglos de antigüedad, así como los *graffiti*, uno de ellos —versos de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique— plasmado por el pintor Mariano Guerrero Malagón con motivo de la instalación de 1947.

Los escultores responsables de estas figuras tomaron en consideración la posición que ocuparían en el Monumento una vez instaladas, por lo que distorsionaron sus elementos anatómicos y también el tamaño, con el fin de corregir las deformaciones ópticas del espectador al tener que contemplarlas desde abajo.

A pesar de que los tres artistas —Joaquín Aralí, José Antonio Folch y Mariano Salvatierra— compartían una formación y principios académicos similares, es posible apreciar algunas diferencias en la ejecución de sus respectivas piezas. Aralí recreó con gran detallismo la indumentaria y pertrechos de los soldados romanos y acentuó sus expresiones, consciente de su mayor proximidad física a los fieles. Los dos ángeles mancebos adoradores de Folch, situados a mayor altura, presentan un canon más largo y mayor contención en la ejecución, una característica que —unida a la caída de los pliegues de sus túnicas y el desarrollo del cabello— los convierte en las dos representaciones más propiamente neoclásicas de todo el conjunto. Los ocho ángeles mancebos con instrumentos de la Pasión de Mariano Salvatierra, por último, demuestran a través de la agitación anatómica y los escorzos de sus miembros el conocimiento del barroco italiano de su autor, algo

que más adelante apreciaron los románticos del siglo XIX en sus descripciones del Monumento Grande.

Soldados romanos

Los cuatro soldados que velaban el sepulcro de Jesús, agrupados por parejas, van situados en los dos plintos avanzados de la zona inferior del graderío. Su esquema formal en ambos casos incluye una figura sentada y otra en pie. Las características de éstas últimas son bastante similares: apoyan la mano izquierda en la cintura y sostienen una lanza en la derecha. Una banda atraviesa su pecho en ambos casos, ya sea en forma de capa cruzada o de tahalí. Es especialmente interesante la recreación de su indumentaria, cuyos detalles, más relacionados con la emblemática renacentista y barroca que con la precisión arqueológica, criticaron algunos autores del XIX. Tanto las dos figuras en pie como las dos sentadas lucen corazas de distinto tipo, tanto anatómicas como lorigas, con yelmos de plumero. Las dimensiones de las cabezas de los soldados en pie son considerables, con el fin de equilibrar la ilusión óptica. A diferencia de estas dos figuras, las representaciones sentadas sí ofrecen diferencias destacables entre sí. Uno de estos dos romanos, situado en el plinto derecho, aparece dormido, cruzadas las piernas y



Soldados romanos guardando el Sepulcro, obra de Joaquín Aralí Solanas.
(Fotografías: José María Moreno).

apoyado en la lanza. La otra escultura (izquierda), la más dinámica de las cuatro, parece girarse hacia su pareja con el fin de dirigirle unas palabras mientras señala hacia el sepulcro con la mano derecha y comienza a desenvainar la espada ante lo que pueda suceder.

Las cuatro figuras resultan fieles en actitud y proporción a los diseños originales. Tres de ellas lucen barba poblada de pequeños mechones, mientras que el soldado que señala es imberbe. Es muy destacable la representación de sus manos y el tratamiento de la musculatura de los antebrazos, constituyendo posiblemente las piezas más conseguidas de todo el conjunto. Su justificación desde el punto simbólico está clara: se trata de los cuatro soldados romanos que guardaron el Santo Sepulcro tras la Crucifixión, episodio que solamente aparece descrito en el Evangelio de San Mateo. Cuatro, uno por cada ángulo de la sepultura, a imagen de las cuatro partes del mundo, suele ser la cifra más habitual en su iconografía.

Estas «cuatro estatuas de madera pintada de blanco fino y barnizada imitando perfectamente el alabastro», tal y como fueron descritas por Parro, fueron obra del escultor zaragozano Joaquín Aralí Solanas (1737-1811), activo esencialmente



Soldados romanos guardando el Sepulcro, obra de Joaquín Aralí Solanas.
(Fotografías: José María Moreno).

en la capital aragonesa, Granada, Córdoba y Madrid, ciudad en donde se estableció en 1792. A las manos de este académico de San Fernando, vinculado a Francisco de Goya y al escultor Juan Adán —como el propio Haan—, se deben varias figuras escultóricas en el Real Sitio de Aranjuez.

Ángeles mancebos adoradores

En la zona superior del graderío es posible localizar a la siguiente pareja de esculturas, dos ángeles mancebos arrodillados sobre nubes y simétricamente enfrentados a ambos lados del templete. Su elevada posición dentro del Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo obligó al escultor José Antonio Folch a dotar a estas representaciones de mayores dimensiones y de un canon más alargado, sensación acentuada por los largos y pegados pliegues de sus túnicas.



Pareja de ángeles mancebos adoradores, representados sobre nubes.
José Antonio Folch Cardona (Fotografía: José María Moreno).

La presencia de una pareja de adoradores a ambos lados de un tabernáculo o templete circular con estas características no constituye una novedad desde el

punto de vista iconográfico. El modelo, concretado especialmente a partir de las experiencias de Bernini en la Capilla del Sacramento, en San Pedro del Vaticano, llegaría a hacerse enormemente popular en nuestro país. El tabernáculo del convento de San Clemente, citado en el apartado anterior, conserva una pareja de figuras muy similar. No obstante, a diferencia de los ángeles realizados por escultores formados en la tradición del barroco romano, como Mariano Salvatierra o José Antonio Finácer, también especialmente activo en Toledo a las órdenes de Haan, las esculturas de Folch para el Monumento Grande denotan una contención estilística que junto con los pliegues e incluso el peinado de tirabuzones largos abren camino a la estatuaria neoclásica. No en vano, el creador de esta pareja de ángeles mancebos —a los que Amador de los Ríos dedicó mayores elogios que a los soldados romanos— estaba familiarizado con la obra del escultor italiano Antonio Canova.

De quienes participaron en las obras del Monumento Grande de la Catedral de Toledo, José Antonio Folch (1768-1814) fue quien sumó mayores honores académicos. Fue miembro de la Real Academia de San Fernando, de la cual llegaría a ser teniente director y vicesecretario, además de escultor de Cámara de Fernando VII. Su relación con Ignacio Haan debió de ser bastante temprana, pues nuestro arquitecto estuvo pensionado en Roma con su hermano mayor, el también escultor Jaime Folch (1755-1821), quien fue discípulo directo de Canova.

Ángeles mancebos con elementos de la Pasión

El escultor Mariano Salvatierra fue el responsable del mayor conjunto de representaciones. Tal vez por este motivo —también por tratarse del único toledano entre los escultores del Monumento Grande— el curial Felipe Sierra llegó a atribuirle la totalidad de las piezas del conjunto. Son ocho figuras de ángeles mancebos de tamaño natural situados sobre el entablamento del templete. Su lugar exacto son los bancos resultantes por el esviaje del arquitrabe en cuatro puntos, sobre los dobles pares de soportes que sustentan la estructura. La elevada posición que originariamente ocupaban resta personalidad a sus rostros, más estereotipados que los del resto de piezas, si bien las esculturas de Salvatierra generaron elogios durante el siglo XIX, tal vez por el expresivo tratamiento de sus telas y la abundancia de escorzos, características especialmente gratas a los ojos de los románticos.

Conocemos la posición exacta de la mitad de estas ocho representaciones, dado que cuatro de los ángeles aparecen en las trazas originales del Monumento Grande, permaneciendo ocultos los demás. Todos portan símbolos de la Pasión de Cristo: la corona de espinas, la lanza que atravesó su costado tras la Crucifixión, los tres clavos de la Cruz y la caña con la esponja en la que le dieron de beber vinagre. El resto sostiene elementos como el paño de la Verónica y la Triple Titu-



Representaciones de ocho ángeles mancebos con elementos de la Pasión de Cristo: Velo de la Verónica, corona de espinas, martillo de los clavos de la Cruz, caña con la esponja empapada en vinagre, titulus de la Cruz, tenaza y clavos, uña para los clavos y lanza. Mariano Salvatierra (Fotografías: José María Moreno).



lación (INRI). No son ni mucho menos las mejores obras de su autor, que moriría un año más tarde.

Éste fue Mariano Salvatierra (1752-1808), escultor de la Catedral y responsable de algunas de las mejores esculturas del barroco toledano del siglo XVIII. Su colaboración con Ignacio Haan al servicio de proyectos como el coronamiento del Hospital de Nuestra Señora de la Visitación y el retablo mayor de la Sacristía catedralicia, cuyo cimbal realizó en el impresionante mármol almeriense de Macael, era palpable desde comienzos de los años noventa, antes incluso de que Haan fuese nombrado arquitecto catedralicio. Mariano Salvatierra, quien también trabajó para diversos edificios religiosos de la ciudad, fue padre del escultor Valeriano Salvatierra (1788-1836), autor del sepulcro del cardenal Luis María de Borbón, el gran exponente de la escultura neoclásica en Toledo, y de parte de la ornamentación exterior del Museo del Prado.

Angelotes llorones, urna y gloria irradiada de la tapa de la urna

La urna situada en el interior del templete es el elemento de mayor sacralidad de todo el conjunto. La caja, cofre, urna o arca —como evocación, en este caso, del Arca de la Alianza que sirvió para guardar el Maná, prefiguración eucarística—, «constituye siempre el núcleo del monumento, sea cual sea su estructura», ocupando «un lugar principal, axial y de punto de fuga en su estructura»¹⁷. En el caso del Monumento Grande de la Catedral, la urna en sí posee forma de



Urna o arca sepulcral, con su tapa, ráfagas doradas y angelotes llorones a ambos lados. José Antonio Folch Cardona (Fotografía: José María Moreno).

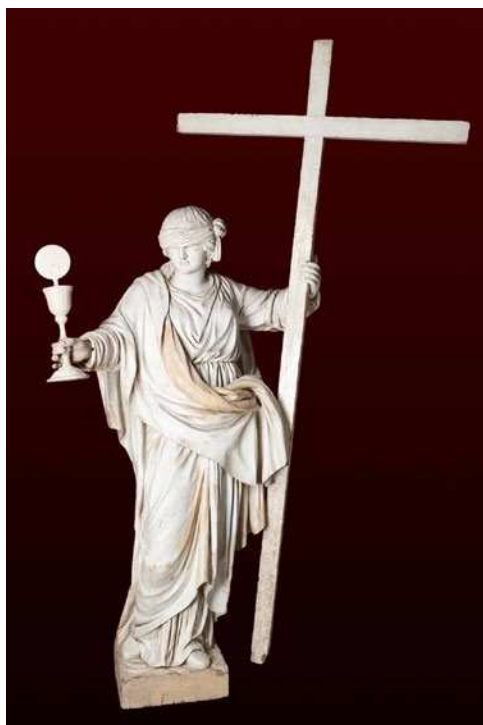
sarcófago romano. Su decoración —ovas y dardos, patas con triples acanaladuras y guirnaldas— es muy similar a la que presentan los frontales de los tres altares concebidos por Haan para la Sacristía de la Catedral, cuya ornamentación recayó precisamente en Narciso Aldebó, autor de la urna junto con José Ripoll. Según hemos visto con anterioridad, ambos autores fueron también los responsables del templete.

La tapa de la urna, realizada por José Antonio Folch —el autor de los dos ángeles mancebos adoradores situados al final del graderío—, está compuesta por un grupo de nubes con cuatro cabezas de angelotes sobre peana y una gloria irradiada superior en metal dorado, similar a las que por entonces ornamentaban multitud de retablos desde la segunda mitad del siglo XVIII. A ambos lados de la pieza, por último, Ignacio Haan concibió dos angelotes en actitud de adoración, según puede apreciarse en las trazas, que finalmente fueron resueltos por el propio Folch de una manera más libre, mucho más naturalista, vertiendo sus lágrimas sobre la urna. En ambas representaciones pueden apreciarse de nuevo las dotes de su autor.

Representación superior de la figura de la Fe

La enorme figura del coronamiento superior, que se alza por encima del templete sobre un grupo de nubes que le sirve de peana, es una representación de la Fe realizada por Joaquín Aralí, el autor del grupo de romanos. Posee el mismo tratamiento que el resto de esculturas y responde a la iconografía habitual difundida durante la Edad Moderna por tratadistas como Cesare Ripa: una mujer con el rostro vendado que sostiene el Cáliz con la Hostia en una mano mientras con la otra sujeta la Cruz (atributos en los que hay que confiar a ciegas, según la lectura alegórica de esta representación). Está ataviada con una especie de clámide griega, ceñida bajo el busto en una sucesión de pliegues, y luce un manto que cubre sólo uno de sus hombros y se cruza a la altura del vientre.

Es posible apreciar en ella una diferencia con respecto a las trazas originales del Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo. Ignacio Haan concibió una representación alegórica de la Fe con la cabeza cubierta —impedida así la visión, conforme a la lectura iconográfica citada— por su propio manto, a la manera de la figura que realizó José Antonio Finácer para el tabernáculo eucarístico del convento de San Clemente y que el propio Haan debió de idear también. Joaquín Aralí, no obstante, reprodujo finalmente el modelo tradicional, mucho menos original que el originalmente concebido, de mujer con los ojos vendados.



Representación de la Fe para el coronamiento. Joaquín Aralí Solanas (Fotografía: José María Moreno).

RESUMEN DE ARTÍFICES, FECHAS, PAGOS Y TAREAS

A continuación mostramos una tabla con todas las personas que participaron en la construcción del Monumento Grande, según consta en los libros de Frutos y Gastos de la Catedral correspondientes a los años 1805-1807. El pago por las tareas, que en la documentación conservada en el Archivo Capítular se encuentra expresado en maravedíes de vellón, se muestra aquí en reales por ser la unidad monetaria habitualmente empleada por los estudiosos del siglo XVIII (desde finales del XV el real, base del sistema monetario hispano hasta el XIX, se subdividía en 34 maravedíes).

	ARTÍFICE	OFICIO	TAREAS REALIZADAS	COSTE	PAGOS
GRADERÍO	Eugenio Antonio Alemán	Carpintero	Armazón y escaleras del graderío	141.537	17-07-1806 05-06-1807
			Coste de armar y desarmar el conjunto	12.500	20-05-1808
	Eugenio Quijada Cano	Cerrajero	Escuadras, tornillería con tuercas de patilla y chapas	6.078	13-12-1806
				1.176	10-04-1807
	Antonio Rojo	Herrero	Escuadras, cantoneras, aldabones, barandillas, puertas...	61.227+8	19-12-1806
				36.323	08-04-1807
Manuel Pérez Maroto	Dorador	Pago de 18 arrobas de yeso mate para los enlucidos	216	04-12-1806	
		Pintado y dorado de pedestales, gradería, molduras, tiros de escalera...	24.000	10-04-1807	
Julián Salvatierra	Tornero	Balaústres, jarrones y florones para las escaleras	372	21-04-1807	
TEIM	Narciso Aldebó	Escultores adornistas	Templete superior y urna sepulcral (incluidos 2.000 reales de gratificación)	157.000	06-07-1806 15-05-1807
				José Ripoll	Gastos de embalaje del templete, el anillo suspensorio y la cruz de luminarias

		ARTÍFICE	OFICIO	TAREAS REALIZADAS	COSTE	PAGOS
PABELLÓN	Molero	Fabricantes de tejidos	Tela de sarga carmesí y su conducción a Madrid	40.000	05-07-1806	
	Miguel Hernández			61.227+8	19-12-1806	
	Antonio Pomareda	Tapicero y camero	Corte de la tela, costura y elaboración del pabellón, incluidos jornales de oficiales	35.550	15-05-1807	
	Real Fábrica de Sedas de Talavera	Fabricantes de tejidos	Tela de glasé carmesí (142 varas, a 33 reales cada una)	18.886 ¹⁸	06-07-1806	
	Agapito Ruiz	Bordador	Elaboración de estrellas en seda y oro de distintos tamaños, más su traslado a Madrid y gratificación a los ayudantes	60.470	17-03-1807	
	José Izquierdo	Tirador de oro	Oro para el fleco del galón (2.565 onzas y 12 adarmes)	92.394	29-03-1807	
			Dos borlas nuevas	8.194	21-04-1808	
	Eugenio Morales	Cordonero	Elaboración del galón de oro a partir de 173 varas de cuerda de cáñamo guarnecida	37.775	29-03-1807	
			Flecos de peñasquillo, bodoquillos, cordón de seda, oro rizado y borlas, más su traslado a Madrid	19.734	11-04-1807	
			Fleco y celosía de oro, cordoncillo y seda	1.567+27	08-05-1808	
Juan Paur	Herrero y cerrajero	Obras en el anillo suspensorio superior y la cruz iluminada ¹⁹	4.997	16-05-1807		
Manuel Molina	Casullero	Jornales y menudencias en el montaje de las telas del Monumento Grande en 1808	180+17	13-06-1808		

	ARTÍFICE	OFICIO	TAREAS REALIZADAS	COSTE	PAGOS
ILUMINACIÓN	Juan Hernández	Tallista	228 candeleros de madera	1.140	21-07-1806
	Julián Salvatierra	Tornero	230 candeleros de madera	3.680	14-12-1806
	Manuel Pérez Maroto	Dorador	Dorado de 230 candeleros de madera y de barandillas	19.342	23-01-1807
	Manuel González	Hojalateros	Construcción de la cruz iluminada, viaje a Toledo y mantenimiento	44.746	21-05-1807
	Luis Soler				
	Isabel María Redondo	Costurera	Cinta dorada para la maromilla de la cruz iluminada	204	11-03-1807
	Agustín Moreno	Hojalatero	Elementos para la cruz iluminada	721	14-04-1807
			25 lámparas y 31 velones de hojalata, más jornales y otros gastos	10.355	11-06-1808
Antonio García	Dorador	Bruñido del anillo suspensorio superior y dorado de la cruz iluminada	5.780	16-05-1807	
ESCULTURA	Mariano Salvatierra	Escultores académicos	Ocho ángeles mancebos (incluidos materiales, clavazón y salarios de los ayudantes)	96.000	17-07-1806
					28-07-1806
					05-02-1807
	Joaquín Aralí	Escultores académicos	Cuatro soldados para el Sépulcro y remate con la figura de la Fe	70.000	17-07-1806
					03-05-1807
	José Antonio Folch	Escultores académicos	Dos ángeles mancebos adoradores, dos angelotes llorones y grupo de Gloria para la tapa de la urna	40.000	17-07-1806
03-05-1807					
OTROS	Luis Girado	Carretero	Conducción de elementos a Madrid: 5 viajes con 9 carretas	25.500	23-03-1807
	Gratificación del Arzobispo	—	A los artífices e instaladores con motivo de su primer montaje	12.230	21-04-1807
	Otras gratificaciones	—	Ignacio Haan (9.000); Antonio Aralí (1.500); José A. Folch (1.500); Manuel González y Luis Soler (1.100)	13.000	29-05-1807

EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX



Monumento de Toledo.

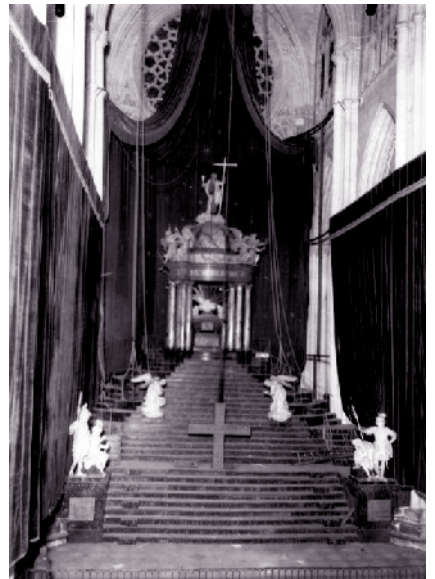
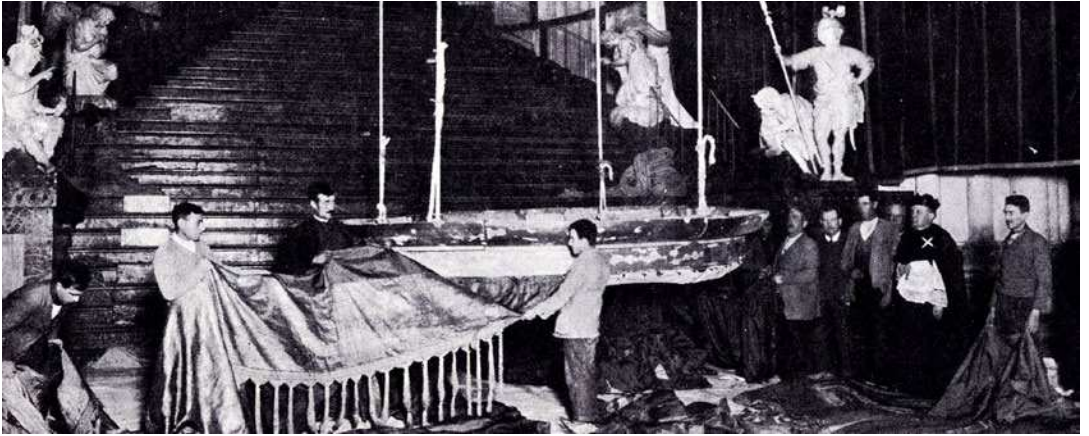
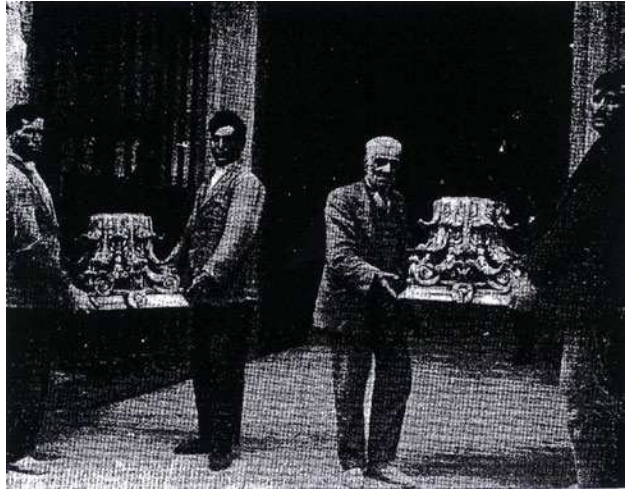
Primera representación gráfica del Monumento Grande una vez instalado. Blas Crespo, 1840 (grabado por Vicente Castelló y publicado el 19 de abril en el Semanario Pintoresco Español).

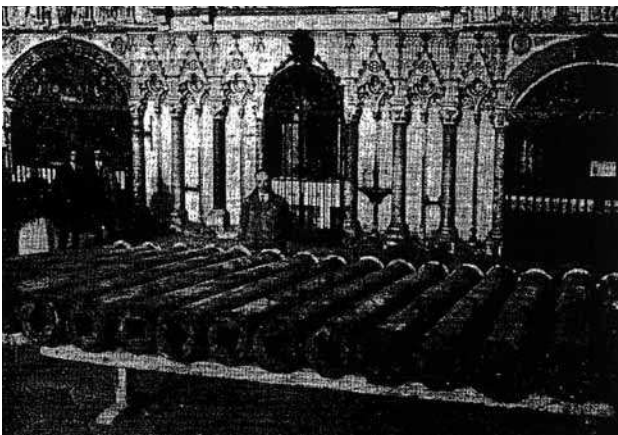
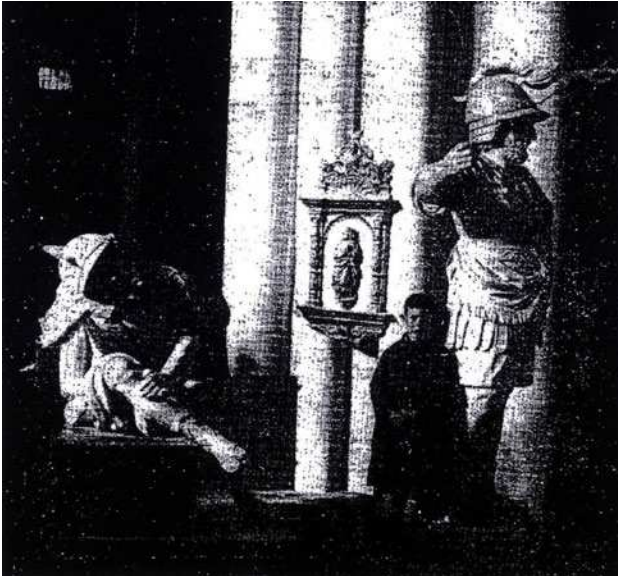
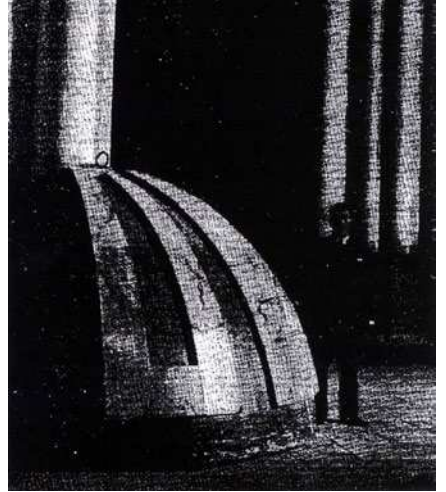
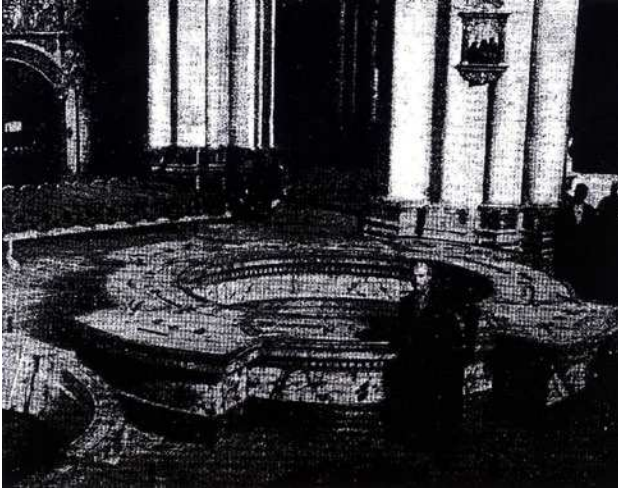


Monumento de Sevilla.

Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla. Publicado en La Ilustración el 7 de abril de 1849, como comparativa del Monumento toledano.

Las dimensiones del Monumento Grande y lo complicado de su montaje sin los medios mecánicos actuales (era necesario coordinar un considerable equipo durante alrededor de tres semanas) irían dificultando progresivamente su instalación anual desde prácticamente el mismo momento de su inauguración. Bien es cierto que el conjunto fue montado por completo en varias ocasiones a lo largo de todo el siglo XIX —muchas veces, si las comparamos con las cuatro únicas instalaciones que se produjeron en el XX—, hasta el punto de ocupar un destacable y esperado lugar por parte de los vecinos en la lista de acontecimientos relacionados con la Catedral a lo largo del año. Cronistas clásicos de la ciudad como Nicolás





Fotografías del proceso de instalación del Monumento Grande en el año 1928 (Rodríguez).

Magán, Amador de los Ríos y Sixto Ramón Parro describieron el Monumento de Semana Santa durante el medio siglo posterior a su creación, pero también lo hicieron abundantes periódicos de la época, algunos de ellos —como el *Semanario Pintoresco Español*, *Gil Blas* y *Fray Gerundio*— editados en Madrid y en buena manera responsables de la fama que cobró el conjunto en la España de Isabel II.

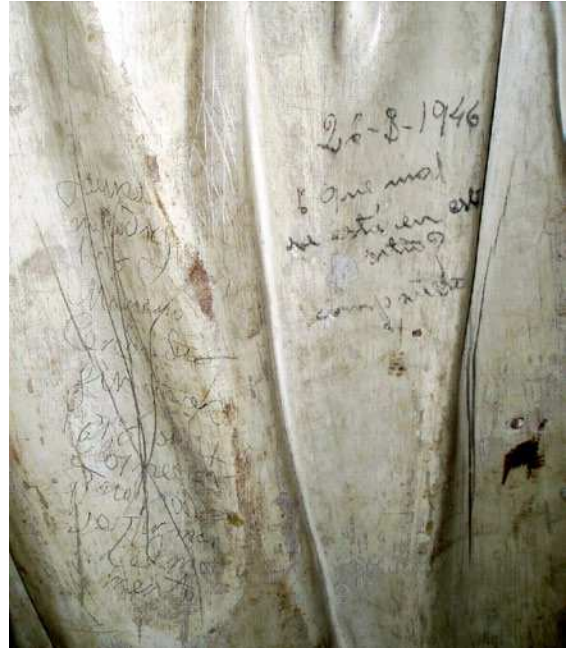
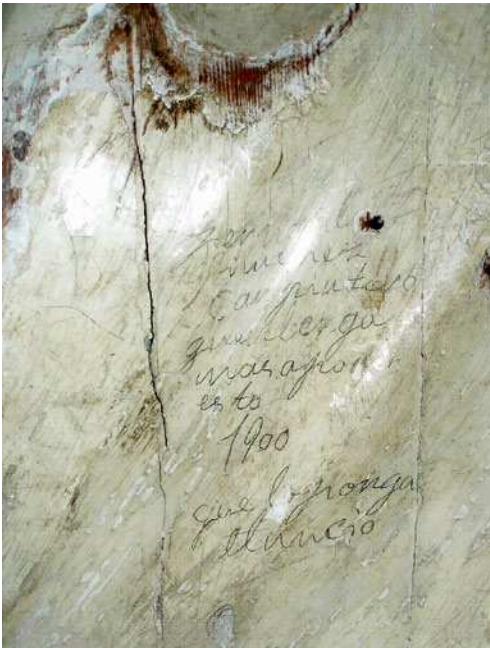
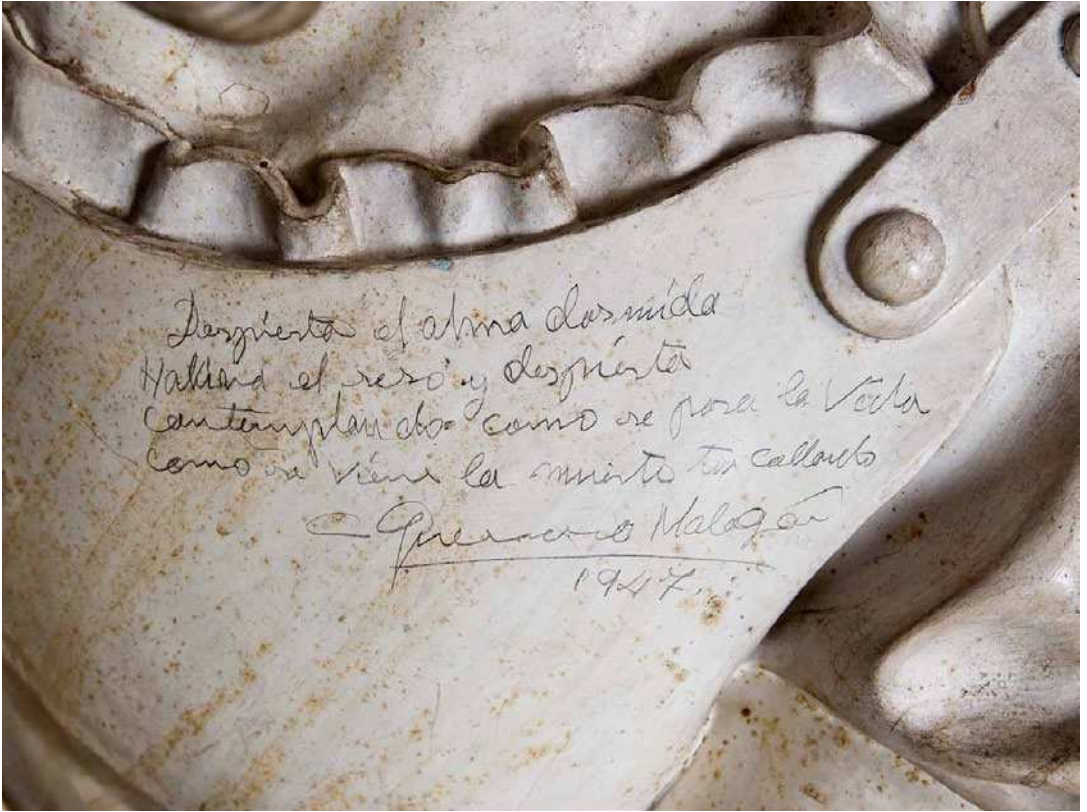
Durante la década de los años cuarenta (que cerró precisamente Sixto Ramón Parro como alcalde-corregidor de la ciudad), las características del Monumento Grande contribuyeron a alimentar el debate sobre *clásicos* y *modernos*. El conjunto de Ignacio Haan suscitó entusiastas comentarios procedentes del ámbito local y eclesiástico —en donde era considerado una atracción digna de ser contemplada, la más grande del mundo en su género—, pero también concentró las críticas hacia el neoclasicismo por parte de autores románticos como los historiadores Amador de los Ríos y Modesto Lafuente. Gustavo Adolfo Bécquer no le dedicó una sola línea, por otra parte, dentro de su conocida descripción de la Semana Santa toledana. Fue en ese contexto en el que surgió la inevitable comparación entre el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo y otros similares que en aquel momento todavía se instalaban con idéntica dificultad, especialmente el de la Catedral de Sevilla, un impresionante conjunto torreado de arquitectura barroca.

El 19 de abril de 1840 apareció publicada en el difundido *Semanario Pintoresco Español* la primera representación gráfica que conocemos del Monumento Grande más allá de sus propios planos, una vista frontal dibujada por el arquitecto municipal Blas Crespo, grabada por Vicente Castelló²⁰. El autor de los textos que la acompañaban fue el jurista y bibliófilo Nicolás Vicente Magán (1814-1873), por entonces profesor de la Universidad de Toledo, institución que aún perduraba en la sede construida por Ignacio Haan y que apenas unos años después cerraría definitivamente sus puertas hasta su incorporación, puramente simbólica, a la actual Universidad de Castilla-La Mancha. El artículo 'La Semana Santa en Toledo', que había sido publicado en dos entregas anteriores, los días 5 y 12 de abril, repasaba las procesiones realizadas en la ciudad a mediados del siglo XIX y aportaba también una impagable descripción del Monumento de Semana Santa de la Catedral, la más destacada desde el escueto testimonio ofrecido treinta años atrás por el curial Felipe Sierra. Magán, que pudo conocer por diversas fuentes cómo fue la primera instalación, recogió que «fue innumerable la concurrencia de forasteros que acudió a esta ciudad, tanto que por aquellos días estaban intransitables sus calles y plazas». También fue el primer autor en enmendar a Felipe Sierra la atribución errónea de todas las esculturas del conjunto a Mariano Salvatierra. La pérdida de la pujanza económica de otros tiempos explica que el cronista lamentase, apenas tres décadas tras la construcción del conjunto, «que la extremada decadencia o pobreza más bien a que ha llegado la reina de las iglesias, orgullo

en otro tiempo de nuestra creencia nacional, no permita en estos últimos años a su Obra y Fábrica, por los gastos que trae consigo de planteo y alumbrado, la colocación de este grande Monumento, y sí que le sustituya otro, sumamente mezquino, que se pone en la capilla del Sagrario»²¹. La calurosa descripción realizada por Magán sería vuelta a publicar sin modificación alguna en diversas ocasiones, en periódicos diferentes —desde el toledano *El Tajo* (14 de abril de 1866) al católico *La Cruz*—, a lo largo de las próximas décadas.

El texto de Nicolás Magán fue además el punto de partida para escritores como Juan de Dios de la Rada y Delgado —primer director del Museo Arqueológico Nacional—, quien también describió la Semana Santa toledana desde las páginas de *El Museo Universal* en prácticamente los mismos términos el 9 de abril de 1865. Este autor reaccionó contra la estética neoclasicista del Monumento Grande al destacar que sus características formaban un «desacorde conjunto con aquel templo de la mejor época del arte cristiano». Como apuntamos anteriormente, Bécquer tampoco parecía interesado por esta construcción al publicar en este mismo periódico su crónica de la Semana Santa en Toledo en el año 1869. Mientras Francisco Fernández Villabril plasmaba en 1856 su admiración por la «montaña de luces» que parecía el conjunto, potenciado por las telas oscuras y la cruz iluminada, *La Ilustración* recogía el 7 de abril de 1849 una nueva comparativa —esta vez, gráfica— entre los monumentos pascuales de las catedrales de Toledo y Sevilla. Según podemos apreciar, el debate se extendió en Madrid a lo largo de varias décadas, una discusión que aún recogía el Vizconde de Palazuelos, en una fecha tan tardía como 1890, en su *Guía artístico-práctica de la ciudad*.

La conocida *Toledo pintoresca* de José Amador de los Ríos (1818-1878) aseguraba que la construcción «no es en nuestro concepto merecedora de tantas alabanzas como le han tributado algunos escritores toledanos», afeando a otros la costumbre de comparar el conjunto con el monumento de la Catedral de Sevilla por considerar a éste indudablemente superior. Junto con la descripción de sus diferentes elementos, Amador de los Ríos planteó algunas consideraciones interesantes acerca de la escenografía del conjunto. Al parecer, en 1845 ya existía la costumbre, perpetuada hasta mediados del siglo XX, de incorporar al Monumento Grande elementos ajenos al proyecto original de Ignacio Haan, como un grupo de «bellos candelabros de bronce, traídos de Italia por el cardenal de Lorenzana» y situados a la altura de las primeras gradas, así como otros candeleros de madera plateada «tallados con bastante buen gusto por don Gabriel Bermúdez, actual guarda-almacén de la iglesia metropolitana»²². Entre estos añadidos cabría destacar especialmente las alegorías con las Cuatro Partes del Mundo, obras barrocas de finales del XVII, obra del napolitano Lorenzo Vaccaro, que poco tienen que ver con el proyecto originariamente diseñado por Ignacio Haan en 1805²³.





Varias de las muchas pintadas realizadas sobre las esculturas en los procesos de instalación del siglo XX.

La peor de las críticas, no obstante, fue vertida en el periódico satírico *Fray Gerundio* tan sólo dos años después del elogioso testimonio de Nicolás Magán contra el que había reaccionado también Amador de los Ríos. Fray Gerundio, el personaje literario acuñado por el Padre Isla en el siglo XVIII, más tarde pseudónimo tras el que firmaba sus artículos el historiador y periodista Modesto Lafuente (1806-1866), se desplazó a Toledo en 1842 acompañado de su criado Tirabeque con el fin de realizar una crónica de la Semana Santa. El Monumento Grande de la Catedral, junto con la Es-cuadra de Armados de Nuestra Señora de la Soledad (una colección de armaduras del siglo XVII que algunos de los cofrades lucen para acompañar a la Virgen en procesión), concentraron buena parte de los juicios de valor del autor, que arremetió también contra la masificación turística de la ciudad en aquellas fechas —las principales personalidades que visitaron Toledo durante la Pascua de 1842 fueron el embajador de Inglaterra, Mr. Ashton, la familia del ministro de Hacienda, el subsecretario y oficial primero del ramo y varias decenas de senadores y diputados— y la mala calidad de sus establecimientos hosteleros. Fray Gerundio reconocía, en primer lugar, que la instalación del conjunto venía precedida de una gran expectación en Madrid —«que tantas notabilidades atrajo a la Ciudad Imperial»— y que sus expectativas no se vieron satisfechas tras contemplarlo: «Lo que menos creía yo ver en el Monumento Grande de Toledo, según la fama le había predicado, era una cosa como la Gran Pirámide de Egipto, o como la Cúpula de San Pedro en Roma, o como el Domo de San Pablo en Londres, o como la pirámide de Cholulo [sic] en Méjico, o cosa así»²⁴. El autor ironizó también sobre la cantidad de aceite empleada en dar luz a la cruz de luminarias durante Jueves y Viernes Santo, pues según algunas estimaciones se alcanzaba la fabulosa cifra de 18 arrobas; según otras fuentes, ocho y media. «No quisiera yo que los individuos de la Comisión de Presupuestos para el año que corre echaran tan por largo en el artículo de gastos, pues en mi gerundiano entender el cálculo más módico era excesivo en una mitad». Modesto Lafuente halló el Monumento Grande, en definitiva, «sí, elegante y de buen gusto, y mucho valor, pero nada de magnífico ni sorprendente; y en mi concepto le exceden en suntuosidad y grandeza los de Sevilla, Valencia, Zaragoza, Santiago y algunos más».

Otro testimonio satírico del siglo XIX, que el escritor barcelonés Roberto Robert plasmó el 28 de abril de 1866 en las páginas de *Gil Blas*, apuntaba «la piadosa y barata creencia» de que la cera desprendida de las velas encendidas para rendir culto al Monumento Grande de la Catedral de Toledo «ampara contra el rayo». La arraigada costumbre de atribuir funciones taumatúrgicas a la cera, motivo de desperfectos e incendios en muchas ocasiones, era conocida por los arzobispos de Toledo, que intentaron que los fieles tomaran precauciones con la advertencia de multas²⁵.

Ese mismo año, el 10 de abril de 1866, Sixto Ramón Parro llevó a las páginas de *El Tajo*, la 'crónica decimal' de la provincia de Toledo editada por Antonio Martín Gamero, su conocida descripción del Monumento de Semana Santa de la Catedral. No obstante, el autor de *Toledo en la mano* aportó una mayor información de contexto sobre las celebraciones, dentro y fuera de la Catedral. «Las plazas se llenan de gentes, se obstruyen las calles, cólmanse las fondas, posadas, cafés y demás establecimientos públicos», subrayó. En aquellos momentos —tiempos del octogenario arzobispo franciscano Cirilo Alameda y Brea y del alcalde Gaspar Díaz de Labandero— las piezas del Monumento Grande se almacenaban ya en las dependencias del Claustro Alto y desde allí se bajaban por la Escalera de Tenorio alrededor de tres semanas antes del Domingo de Ramos. En esta ubicación —hoy han sido trasladadas de las antiguas Claverías— los encuadró Matilde Revuelta en los años ochenta, cuando elaboró su conocido inventario de la Catedral toledana.

El sucesor de Cirilo Alameda y Brea, el cardenal Juan Ignacio Moreno y Maisanove, dio orden también de instalar el Monumento en toda su magnitud en 1878. No obstante, será algunos años después, durante la Semana Santa de 1890 —época del cardenal Miguel Payá—, cuando encontremos una novedad verdaderamente significativa. La reciente creación de la Sociedad Eléctrica Toledana impulsó al canónigo obrero Wenceslao Sangüesa y Guía, que años más tarde sería obispo de Cuenca, a solicitar una iluminación extraordinaria del Monumento de Semana Santa en un momento en el cual todavía no existía tendido en la ciudad. Focos compuestos de varias bujías fueron disimulados a la altura del cornisamento del tabernáculo, de manera que iluminasen el Monumento Grande sin ser vistos desde abajo. Según Pilar Tormo Martín de Vidales, biógrafa del Cardenal Payá, fue la primera vez que se empleaba en Toledo la luz eléctrica, que no sería presentada en las Casas Consistoriales hasta poco después, el 14 de abril de ese mismo año. La incorporación de la luz a un conjunto de estas características, por cierto, no recibió elogios unánimes. *La Campana Gorda* estimaba en 1898 que la innovación, «si bien satisface a la estética moderna, quita el tradicional sabor de antigüedad y tradicionalismo que no debiera nunca perder el Monumento de la Primada de las Españas».

Durante la década de los años noventa, época del Cardenal Monescillo, convivieron en los diarios tanto el lamento por las dificultades económicas que entrañaba una nueva instalación —recogido, entre otros, por *La Correspondencia de España* y *El Vigía Apostólico*— como el afán de los toledanos por volver a ver instalado el Monumento. En 1898, apuntó 'Cisneros' en *La Campana Gorda* —entre errores tipográficos como «Dtaud» por «Haan» y fechas cambiadas—, que «se emplean en el armado 24 hombres durante dieciséis días laborables, y las operaciones que para ello se practican son bastante arriesgadas, a pesar de estar todo muy bien

dispuesto»²⁶. El desconocido autor de este testimonio encomió «la actitud y resolución del virtuoso sacerdote que ejerce la suprema autoridad en esta provincia eclesiástica» —se refería al periodo previo a la llegada del Cardenal Sancha, tras la muerte de Monescillo en 1897— por haber «vencido todas las dificultades». El ejemplo cundió y en 1899 se produjo una nueva instalación, en presencia del gobernador civil de la provincia, marqués de Alquibla, junto al alcalde Benegas. Asistieron ese año a Toledo con motivo de la Semana Santa —junto a los 2.300 visitantes que llegaron desde Madrid en trenes especiales, informó *La Correspondencia de España* en su edición del 31 de marzo— el duque de Uceda (Luis María Téllez-Girón y Fernández de Córdoba), los marqueses de Valderrazo (Ulpiano González de Olañeta y González Ocampo con su segunda esposa, Isabel Eugenia Ibarreta y Uhagón), los condes del Asalto (María Fernanda García-Alessón y Pardo de Rivadeneyra con Carlos Morenés y Tord), la duquesa de Abrantes (Carmen de Carvajal y del Alcázar), el marqués de Santa Cruz de Mudela (Mariano de Silva-Bazán y Carvajal-Vargas), el director del Crédito Lionés, el ministro plenipotenciario de Suecia y Noruega, el agente consular francés y los marqueses de Campo, junto a otras personalidades entre las que cabría citar a un miembro de la familia Madrazo.



Montaje parcial del Monumento en la Capilla de San Ildefonso, en donde pueden apreciarse la tela estrellada del pabellón y el Arca, con todos sus elementos. Segunda mitad del siglo XX.

La entrada del Monumento de Semana Santa en el siglo XX vino de la mano de *La Catedral*, la novela de Blasco Ibáñez anteriormente citada. En ella se recoge la peripecia vital de Gabriel Luna, nacido y criado en las Claverías del templo Primado. Frustrado, tuberculoso y agotado tras una azarosa juventud —ingresó en el seminario y abanderó la causa carlista para abrazar más adelante el anarquismo en Francia—, Gabriel regresa finalmente a sus orígenes toledanos para malvivir al amparo de su hermano Esteban, vara de plata en las celebraciones catedralicias. Llegada la Semana Santa, el protagonista de la novela encuentra la posibilidad de ganar un jornal durante dos semanas —siete reales diarios— precisamente como operario en el montaje del Monumento. Según Blasco Ibáñez, «un verdadero bosque de maderos formaba el andamiaje del Monumento; la riqueza del cardenal había hecho un despilfarro de solidez y suntuosidad, y para armar el sagrado catafalco se necesitaban muchos días y no pocos obreros»²⁷. La magnitud de esta tarea debía de ser tal que el hermano del protagonista se opuso por los esfuerzos que suponía para un enfermo: «¿Qué iba a hacer, tosiendo y ahogándose a cada instante, en aquella tarea pesadísima de transportar maderos y acoplarlos?». Gabriel se encargaría finalmente de las tareas menos penosas y de la coordinación del traslado de los elementos desde el claustro alto. «Colocaría tornillos y clavijas, alinearía los candelabros de la escalinata, arreglaría los tapices; confiaban en él como hombre de buen gusto que había visto mucho en sus viajes». *La Catedral*, una dura crítica clerical reeditada en Toledo hace escasos años por Antonio Pareja, fue publicada por primera vez en 1903, coincidiendo según cronistas como Camarasa y Moreno Nieto con la primera de las cuatro instalaciones del Monumento realizadas en el siglo XX.

Lo cierto es que sus responsables irían espaciando paulatinamente los montajes durante las dos décadas siguientes. *La Vanguardia* recogió en 1905 que «la población está disgustada porque no se ha puesto el Monumento Grande en la Catedral a causa de que el Estado no ha querido entregar las dos mil pesetas que cuesta su colocación y no han hecho tampoco ningún sacrificio ni el cardenal ni el Cabildo»²⁸. Cuatro años después, el 10 de abril de 1909, el periódico aseguraba que «han llegado numerosos forasteros de Madrid y pueblos de las inmediaciones [con el fin de asistir a las ceremonias], pero se nota muchísima gente menos que otros años».

Hubo que esperar hasta 1928 para volver a contemplar el Monumento Grande en todo su esplendor. Su instalación vino espoleada por los señalados actos que se habían celebrado en el interior de la Catedral durante los años anteriores, incluida la conmemoración de su centenario. Conocemos gracias al diario *El Castellano* —que dio la noticia el día 8 de marzo con grandes titulares de primera página— el entusiasmo con el que la ciudad recibió la iniciativa. El arzobispo Pedro Segura y Sáez, llegado a Toledo el año anterior, había impulsado una mayor dignificación

de la Semana Santa que se traduciría no sólo en el montaje del Monumento, sino también en el apoyo a la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y su característica Escuadra de Armados. Este prelado fue, además, el responsable de la creación del Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro.

Lo cierto es que, según *El Castellano*, «la misma importancia de este rumor [los primeros comentarios sobre la nueva instalación del Monumento] le restaba probabilidad; el propio vehementísimo deseo de los toledanos le consideraba irrealizable», señal de las dificultades con las que había topado la iniciativa durante las tres últimas décadas. Finalmente, fue el 7 de marzo de 1928 cuando fructificó el acuerdo entre el arzobispo, el Cabildo Primado —«que ha visto en esta decisión el cumplimiento de sus antiguos proyectos»—, el gobernador de la provincia, el presidente de la Diputación y el alcalde de la ciudad, Fernando Aguirre. Según publicó en aquel momento el periodista Santiago Camarasa en *Toledo. Revista de Arte*, los capitulares —era canónigo obrero Vidal Díaz Cordovés— habían advertido al arzobispo recién llegado del elevado coste económico de la empresa. «[...] Costaba muchos miles de pesetas colocarle y sostenerle, pero no se arredró: Si ustedes no me ayudan, dijo a la Diputación y el Ayuntamiento, cuando ya estaban trabajando en él, Dios me ayudará»²⁹. El coste final de su montaje, informó *El Castellano*, se aproximó a las diez mil pesetas de la época³⁰.

Como es fácil imaginar, durante todo el mes de marzo se avivó el recuerdo del Monumento Grande, cuya instalación fue supervisada por los operarios Modesto Vera, padre e hijo. Al día siguiente de publicarse la noticia, *El Castellano* recuperó la descripción realizada por Sixto Ramón Parro setenta años atrás y animó a los toledanos a contribuir a la solemnidad de tiempos pasados. El 16 de marzo eran analizados los beneficios turísticos que la Semana Santa toledana entrañaba para la ciudad y se evaluaba si sería posible realizar el montaje conforme a las instrucciones originales: «Entre los obstáculos más graves que se suponían para esto, uno era el de la probable desaparición de algunas de las piezas de esta obra, y otro el de la imposibilidad de encontrar quien la entendiera y dirigiera. Pues nada falta y sobran operarios inteligentes y activos». El 23 de marzo, el anciano erudito Juan de Moraleda y Esteban escribía sobre uno de los elementos menos conocidos del Monumento, la gran cruz iluminada de cuatro metros de altura, a la que atribuía gran importancia simbólica por considerar que recreaba una costumbre celebrada en Roma hasta el primer tercio del siglo XIX. Cinco días después se daba la instalación del Monumento por casi finalizada, mientras que el 30 de marzo *El Castellano* se congratulaba por el fin de las operaciones de montaje con la elevación de la corona superior del pabellón.

Las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa de 1928 contaron con la presencia del rey Alfonso XIII, que meses más adelante volvería a Toledo con motivo

del Corpus Christi. Cuando le fue mostrado el Monumento —relata *El Castellano* en su balance final de las fiestas, publicado el 7 de abril— «le fue examinando a detalle, y sin poder reprimir su asombro, exclamaba: 'Todo es grande y magnífico en vuestra Catedral'». *El Castellano* consideró el Monumento Grande «el gran despertador de todos los entusiasmos, y al propio tiempo el más alto relieve de todas estas fiestas». Según este periódico, «por contemplarle han venido millares de forasteros, y no sólo de la provincia, mas de toda España y aún del extranjero, que el número de éstos en relación al de otros años ha crecido, según datos estadísticos, considerablemente».

El 11 de abril, finalizadas ya las celebraciones, el Monumento todavía permanecía instalado y sin visos de ser retirado. '¿Por qué no se quita el Monumento Grande?', se preguntaban desde *El Castellano*. «No se explican que hubiera tantas prisas para ponerle y tan pocas para quitarle. Y no es que lo deseen. Por el contrario. Si se dolían muchos de que se empleara tanto gasto y tanto trabajo para un solo día, y exclamaban con frecuencia: ¡Qué lástima que no se pueda dejar puesto más tiempo!». La respuesta se publicó al día siguiente. Con carácter excepcional, los responsables del Arzobispado y de la Catedral decidieron que el Monumento Grande permanecería instalado hasta las fiestas del Corpus de 1928, momento en que el ara sepulcral del templete superior acogió el viril de la célebre Custodia de Enrique de Arfe durante la celebración eucarística. Los reyes de España asistieron a Toledo el 8 de junio, mientras que los ministros Galo Ponte y Escartín (Gracia y Justicia) y José Calvo Sotelo (Hacienda) lo hicieron tres días más tarde.

La instalación del Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo en 1928 fue todo un éxito. El proceso de montaje quedó inmortalizado a través de las fotografías de Rodríguez, publicadas tanto en el suplemento gráfico especial de *El Castellano* como en *Toledo. Revista de Arte*. El primero de ambos no tuvo más remedio, por el ajustado margen de edición, que publicar una —impagable— imagen provisional, a medio montar, con el fin de no «privar a nuestros lectores de la vista de tan grandioso conjunto». Faltaba «terminar de colocar el dosel, elevar la cruz, los cientos de candeleros, candelabros y blandones para las luces, más las riquísimas joyas que lo exornan». Ambas publicaciones muestran hoy en día un interesante reportaje gráfico en donde es posible contemplar apilados los fustes de columnas del templete, el traslado de sus elementos, las figuras escultóricas antes de ser instaladas en sus emplazamientos correspondientes y la elevación de la corona superior de la que pendía el pabellón. R. Sánchez Hidalgo, responsable de los textos que acompañaban a las fotografías en el suplemento de *El Castellano*, calificó al Monumento de «última obra de consideración en la larga serie de las hechas en el opulento Templo Primado» y reconocía tristemente, primero, la falta de apoyo económico por parte del Estado; segundo, la más

que probable imposibilidad de volver a instalarlo en años sucesivos, «porque de no darse una disposición salvadora, con los medios ordinarios, la Catedral, que hizo el Monumento, no podrá ya costear los gastos de su colocación». Desgraciadamente, no se equivocaba.

El proyecto volvería a caer en el olvido hasta veinte años después, una vez superada la Guerra Civil. El Monumento Grande sería instalado, por tercera vez en todo el siglo XX, durante la Semana Santa del año 1947. En aquel momento, los trabajos de montaje —finalizados el 29 de marzo— corrieron a cargo de la Junta Provincial de Turismo y su coste ascendió a 40.000 pesetas³¹. Los periódicos del momento recogieron la consagración de los Santos Óleos en el interior del templo y el traslado del Santísimo al Monumento por parte del cardenal Pla y Deniel. El 3 de abril de 1947, el periodista Adoración Gómez Camarero reiteraba que el «monumental sagrario catedralicio» era «único en el mundo» y que «por sólo contemplarlo vale la pena llegar a Toledo en Semana Santa»³².

Ocho años más tarde, en 1955, el Monumento Grande de la Catedral —«obra del siglo XVIII», según los carteles anunciadores— era de nuevo instalado en la Catedral para festejar los Oficios del Jueves Santo. Fueron los responsables de la operación 35 operarios durante más de dos semanas, según el periodista Luis Moreno Nieto, quien dio entonces, en las páginas de ABC, unas medidas de 35 metros de altura, «contados desde el dosel que toca a la misma bóveda del trascoro hasta el suelo» por una anchura de 12,25. Se contaron dos mil piezas en el armazón, que había que trabar con más de cinco mil tornillos grandes. Curiosamente, en 1955 se decidió no instalar las figuras de los cuatro soldados romanos «por exigencias de la liturgia»; algo así debió de suceder también en 1947, pues los plintos de estas esculturas aparecen en las fotografías ocupados por las representaciones de los ángeles adoradores. Seguía siendo arzobispo de Toledo el cardenal Pla y Deniel, quien ofició la Misa del Jueves Santo en presencia del ministro de Justicia, Antonio Iturmendi.

Durante el último medio siglo, el Monumento Grande no ha vuelto a ser instalado en toda su magnitud. La Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular intentó volver a levantarlo en 1967, pero la iniciativa no cuajó por no encontrar la Comisión Municipal de Festejos fondos para su sostenimiento. Hubo entonces disparidad de opiniones sobre la obra: parte de los implicados sostenían que la construcción, aunque grande, no tenía nada de particular desde el punto de vista estético (continuación de los clichés antineoclasicistas, transmitidos en aquel momento por los discípulos de Manuel Gómez Moreno, con Julio Porres Martín-Cleto a la cabeza en el caso de Toledo); otros, «que nada perderá la Catedral con volverlo a montar este año, y menos perderá Toledo si, como se espera, acuden a con-templarlo millares de personas». Es cierto que hubo varios

intentos para, al menos, reaprovechar parte de las piezas en la conmemoración de la Semana Santa. Así sucedió en 1973, según Moreno Nieto, cuando parte del conjunto se instaló en la Capilla del Sagrario, tras años haciéndolo en la de San Ildefonso. Según el periodista de ABC, la cantidad estimada para volver a montar todo el conjunto rondaba las 100.000 pesetas sólo en jornales para los carpinteros, por lo que el Cabildo desistió. La reutilización de los elementos procedentes del Monumento de Semana Santa, por cierto, «no agradó a los fieles»³³.

Durante los últimos años, tras la declaración de la Semana Santa toledana Fiesta de Interés Turístico Nacional en 2006, el recuerdo de la última obra de Ignacio Haan ha permanecido latente de alguna manera. Como apuntábamos anteriormente, le dedicamos un pequeño reportaje en 2007 en el diario *La Tribuna de Toledo* con motivo de su segundo centenario. Poco después, un dibujo a plumilla de Fernando Aranda, realizado a partir de las imágenes antiguas del conjunto, sirvió para ilustrar el programa de las fiestas editado por el Ayuntamiento. En el próximo capítulo, para finalizar, dedicaremos un pequeño espacio a la conmemoración a través de la cual el Consorcio de la Ciudad de Toledo devolvió a este gran complejo una pequeña parte del interés acumulado durante su historia reciente.

RECUPERACIÓN DEL CONSORCIO EN 2010

Durante la primavera del año 2010, en el marco de la preparación del proyecto para la recuperación de los restos de antiguos enlucidos de la Universidad de Toledo, que el Consorcio de la ciudad encargó al autor de estas líneas por haber estudiado a Ignacio Haan al inicio de su doctorado, este organismo decidió subrayar su dimensión histórica coincidiendo con el segundo centenario de la muerte del arquitecto. A lo largo de las



Conjunto de las representaciones escultóricas del Monumento en el almacén de la Catedral y escala en comparación con uno de sus operarios (ADM).

primeras semanas se contemplaron iniciativas como una exposición de dibujos de arquitectura, que pronto quedó descartada por la escasa disponibilidad de trazas representativas de la totalidad de su trayectoria. Mientras tanto, se estudiaron diferentes posibilidades para la instalación de esta conmemoración en el interior de la Universidad de Toledo, su edificio más importante y una de las mejores muestras de arquitectura neoclasicista en España.

La condición de Ignacio Haan como arquitecto catedralicio y la conservación de algunas de sus principales trazas en el Archivo Capítular pronto determinó la preparación de los actos conmemorativos de su centenario en dirección a la Catedral. El Consorcio era consciente de la localización de las trazas del Monumento de Semana Santa en las oficinas de Obra y Fábrica desde finales de abril. Fruto de las conversaciones del gerente de este organismo, el arquitecto Manuel Santolaya, con el canónigo obrero, Javier Hernández Pinto, y el arquitecto de la Catedral, Jaime Castañón, pronto fue posible conocer la existencia de la mayor parte del Monumento en los almacenes catedralicios, a donde fue trasladado hace años desde su alojamiento anterior en las Claverías del templo. El siguiente paso consistió en visitar las instalaciones y establecer un recuento de las piezas estructurales y representaciones escultóricas del conjunto. La sorpresa fue mayúscula. En contra de la suposición planteada por Fernando Chueca Goitia exactamente treinta años atrás, los organizadores de la conmemoración —entre ellos la arqueóloga Soledad Sánchez-Chiquito de la Rosa— comprobaron que el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo no solamente no estaba “desperdigado y roto”, como había señalado el arquitecto madrileño en su investigación sobre neoclasicismo toledano, sino que la totalidad de su estructura más representativa (el templete superior) y el conjunto de esculturas que lo acompañaba se conservaba en buen estado de conservación.

Una vez realizadas las gestiones necesarias, adjudicada la organización de la exposición al estudio Manuel Serrano Arquitectos, fueron realizadas las primeras mediciones por parte de los arquitectos Enrique Lorente y Carlos Dosouto, sobre quien recayó la coordinación con el comisario de la exposición. El espacio elegido para instalar la muestra —una vez descartados el patio de la Universidad de Toledo y su antepatio columnado, que habrían obligado a someter el conjunto a la intemperie, así como el primitivo gimnasio o paraninfo, cuyas filas de asientos hubiera sido muy complicado trasladar— fue finalmente la vieja biblioteca del edificio. La utilización original de este salón longitudinal de elevada altura y acceso lateral había sido abandonada hacía ya mucho tiempo para convertirse en sala de archivo y espacio para videoconferencias por parte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

La mayor dificultad consistía en introducir el Monumento de Semana Santa dentro de este difícil espacio. La estrechez de la biblioteca impedía la instalación de todo el templete, por lo que fue necesario escoger una parte. La presencia de la galería de madera que da paso al ándito superior hacía imposible por pocos centímetros que cupiera una media sección de la estructura, por lo que finalmente su presencia se limitó a cuatro de las dieciséis columnas completas con una octava parte del entablamento superior, más los dos ángeles mancebos correspondientes a esta parte del templete. En otras palabras, una cuarta parte de todo el conjunto.



Mediciones para la instalación de la exposición en la Biblioteca del Edificio Lorenzana realizadas por el estudio Manuel Serrano Arquitectos.

A finales del verano de 2010 tuvo lugar la documentación fotográfica de las esculturas, tarea que recayó en el fotógrafo José María Moreno Santiago. La elección de las estructuras modulares del templete que debían ser trasladadas a la sede de la exposición se hizo conforme a la numeración antigua de las piezas, marcadas en su parte interior con números romanos. Era inadmisibles incluir la representación del coronamiento del templete, la imagen de la Fe —que habría





Instalación de la exposición Ignacio Haan. Arquitecto de la Luz (ADM).

permitido recrear sus dimensiones en toda su magnitud— debido a razones de espacio. Sin embargo, sí fue posible contar con dos de las cuatro esculturas de soldados romanos, sobre sus respectivos plintos, que fueron incluidas en la muestra descontextualizadas en posición respecto al resto del conjunto.

La exposición, cuyo título elegido sería finalmente *Ignacio Haan. Arquitecto de la Luz* (una alusión tanto hacia la Ilustración como hacia la jerarquización simbólica de la iluminación en el edificio de la Universidad de Toledo), fue sumando el resto de sus componentes tras la adecuación de la biblioteca, cuyo interior se enteló e iluminó conforme al proyecto del estudio Manuel Serrano Arquitectos. El próximo paso fue asegurar convenientemente la porción del Monumento —de cuya monumentalidad proporcionamos una comparativa a través de la reproducción de una fotografía en gran formato correspondiente al montaje de 1928—, distribuir las esculturas y trasladar hasta el interior de la biblioteca de la Universidad de Toledo sus dos trazas originales, planta y alzado, procedentes de la Catedral. Completó el conjunto de piezas una maqueta a escala 1:75 del edificio, realizada por HCH Model, en la que se procuró recrear la morfología y cromatismo originales de cubiertas, paramentos y enverjado. Ocho paneles explicativos, por último, fueron los encargados de sintetizar las principales etapas de la trayectoria de Ignacio Haan, uno de ellos íntegramente dedicado al Monumento.

Ignacio Haan. Arquitecto de la Luz permaneció instalada en la biblioteca de la Universidad de Toledo entre los días 18 de noviembre y 22 de diciembre de 2010. El acto de inauguración estuvo presidido por Evangelina Aranda, vicerrectora de la Universidad de Castilla-La Mancha, y por el vicecalde y concejal de Cultura en el Ayuntamiento de Toledo, Ángel Felpeto, además del gerente del Consorcio y el deán de la Catedral. La Facultad de Humanidades organizó

La exposición organizada por el Consorcio en noviembre y diciembre de 2010, coincidiendo con el bicentenario de la muerte del arquitecto Ignacio Haan. (Fotografía: David Pérez. La Tribuna de Toledo, 18 de noviembre de 2010).

paralelamente uno de sus seminarios de otoño —coordinado por la profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha Palma Martínez-Burgos— dedicado al arquitecto en el bicentenario de su muerte. El ciclo de conferencias, inaugurado por el historiador de la arquitectura Carlos



Sambricio, catedrático en la Escuela de Madrid, contó con la participación de Juan Nicolau, especialista en escultura barroca, Pedro Moleón, exdirector del Patrimonio Arquitectónico e Inmueble de Patrimonio Nacional, y del historiador del arte y periodista Adolfo de Mingo Lorente, quien participó en las ponencias con una sesión titulada 'El epílogo del Monumento Grande'.

NOTAS

- 1 BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La Catedral*, Antonio Pareja, Toledo, 2001, p. 178.
- 2 CAMARASA, Santiago: 'De la santa solemnidad. El monumento más grande y más rico del mundo', *Toledo. Revista de Arte*, año XIV, n.º 254, abril de 1928, pp. 1.887-1.891. Esta aseveración, compartida posteriormente por el también periodista Luis Moreno Nieto, tiene su origen en realidad en los testimonios de Sixto Ramón Parro a mediados del siglo XIX.
- 3 CHUECA GOITIA, Fernando: 'Toledo y la arquitectura de la Ilustración', *Toletum*, n.º 25, 1990, pp. 63-77.
- 4 CALVO RUATA, José Ignacio y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: 'Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)', *Artígrama*, n.º 19, 2004, pp. 95-137. Recomendamos la lectura de este artículo, publicado en el marco de las investigaciones impulsadas por la Universidad de Zaragoza, por su análisis sistemático del fenómeno de los monumentos pascales.
- 5 DE MINGO LORENTE, Adolfo: 'Y la luz se hizo. El Monumento Grande de Semana Santa de la Catedral cumple 200 años', *La Tribuna de Toledo*, 6 de abril de 2007, pp. 8-9.
- 6 PALOMINO, Antonio Acisclo: *Museo pictórico y escala óptica* (con *El Parnaso español pintoresco laureado*), Aguilar, 1947, p. 667 (biografía de Ricci). Para más información sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo, vid. PÉREZ SEDANO, Francisco: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1914, pp. 104-107.
- 7 *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 27 de julio de 1805*, Madrid, Viuda de Ibarra. Las referencias biográficas que siguen a esta pequeña addenda están extraídas en su totalidad del catálogo mencionado. DE MINGO LORENTE, Adolfo: *Ignacio Haan. Arquitecto de la luz*, Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2010.
- 8 TÉLLEZ, Guillermo: 'La iglesia toledana', *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 64-65, 1950-1951, pp. 81-174
- 9 BASANTA REYES, María Belén: 'Datos histórico-artísticos de la Parroquia de San Ginés' (tesis doctoral), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, tomo IX, n.º 17-18, Madrid, 2000, pp. 207-209. La construcción del monumento de Semana Santa, junto con el expediente de autos con motivo del pleito al que dio origen, aparece recogida en los Libros de Fábrica n.º 11 y 12 correspondientes a la iglesia de San Ginés, Archivo Histórico Diocesano de Madrid.
- 10 Ambas están incluidas en el catálogo de planos y dibujos de la Catedral, recientemente publicado en una valiosa edición por FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Alfredo y CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro: *Los diseños de la Catedral de Toledo*, Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo, 2009, pp. 36 y 182-185.
- 11 DEL CERRO MALAGÓN, Rafael: *Noticias de Toledo entre 1801 y 1844. La memoria del curial Felipe Sierra*, Ayuntamiento de Toledo, 2007, pp. 61-62.

- 12 PASCUAL DÍEZ, Ramón: *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- 13 La lápida sepulcral de Eugenio Antonio Alemán de la Puente en la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari recoge que fue maestro mayor de la Catedral de Toledo y teniente del arquitecto arzobispal Leonardo Clemente. Falleció en 1835, a la edad de 67 años, tras haber estado casado con Bernarda Olivares Cueto. REVENGA, Paula: 'Marichalar, Cuervo y Clemente, arquitectos mayores del Arzobispado de Toledo en el siglo XIX', *Academia*, n.º 78, 1994, pp. 225-242.
- 14 El maestro cerrajero Antonio Rojo, autor del cerramiento de la Puerta Llana (1805), había colaborado con anterioridad con Ignacio Haan en los antepechos y barandillas del Gimnasio de la Universidad. Fue una figura bastante activa en el Toledo de los años noventa. En esas fechas trabajó con el alarife Juan Pío Clemente, fiel de varas y medidas del Ayuntamiento, en una reproducción modular de la vara castellana. Según Sixto Ramón Parro, este cerrajero sería nombrado más adelante armero real.
- 15 Antonio Pomareda, cuyo expediente personal se conserva en el Archivo General de Palacio (AGP, Personal, caja 839, expte. 18), no era sino un *mozo de oficio* a las órdenes del jefe del Real Oficio de Tapicería, Juan Miguel de Grijalva Guzmán Cáceres (1766-1833).
- 16 LOBERA Y ABIO, Antonio: *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Imprenta de los consortes Sierra y Martí, Barcelona, 1791, p. 205.
- 17 CALVO RUATA y LOZANO LÓPEZ, *op. cit.*, p. 104.
- 18 Fue el propio Haan quien gestionó el pago de los 18.886 reales a la Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina. El arquitecto también actuó como intermediario para el pago de 160 arrobas de cuadradillo de hierro fino y 80 arrobas más de cuadradillo regular, por las que fueron pagados 12.214 reales el 17 de julio de 1806, más 1.471 reales extra por el porcentaje devengado en la aduana y por su porte correspondiente.
- 19 La relación de gastos del Monumento de Semana Santa incluye 1.300 reales más, pagados el 15 de mayo de 1807 a los escultores Narciso Aldebó y José Ripoll, «por gastos causados en el anillo del pabellón, varios cajones para su custodia, modelo, plantillas, herraje para la cruz iluminada y otros».
- 20 Blas Crespo, subteniente director de la efímera Escuela de Nobles Artes de Santa Isabel de Toledo y vocal arquitecto de la Comisión de Monumentos de la provincia, fue también arquitecto municipal en la primera mitad del siglo XIX. En Toledo acometió proyectos como la reforma de la Plaza de Zocodover operada entre 1839 y 1840, cuyas trazas se conservan en el Archivo Municipal, y supervisó el estado de la iglesia de San Ginés en los momentos previos a su demolición. Establecido posteriormente en Madrid, Crespo colaboraría con el arquitecto mayor de la Villa, Domingo Gómez de la Fuente, en un irrealizado proyecto para la iglesia del Buen Suceso (Puerta del Sol) en 1856. En 1858 comenzó las tareas de reconstrucción de la iglesia parroquial de San Matías de Hortaleza, obra que se detuvo poco después de la cimentación y que años después remataría, bajo parámetros diferentes, el célebre arquitecto Enrique María Repullés.
- 21 MAGÁN, Nicolás Vicente: 'La Semana Santa en Toledo', *Semanario Pintoresco Español*, tomo II, n.º 14-15, días 5 y 12 de abril de 1840.
- 22 AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo pintoresca*, Ignacio Boix, Madrid, 1845, pp. 53-56.
- 23 El periódico *El Castellano* recoge, en su edición del 4 de abril de 1928, el conjunto de ornamentos que se incorporaron al Monumento de Semana Santa para su instalación durante ese

- año: «'Piedra del Santo Sepulcro', encerrada en riquísimo marco de oro y piedras preciosas. Perteneció a Cisneros, que celebró sobre ella durante diecisiete años la Santa Misa, y sirve de ara en el arca del Monumento. 'Corporales' bordados en oro, siglo XVIII. 'Llaves de oro' para el Sagrario. 'Candelabros' monumentales hechos en Londres, bronce dorado, siglo XVIII. 'Colcha de seda, oriental', de Mendoza, siglo XV. 'Las Cuatro Partes del Mundo', figuras y globos de plata y piedras preciosas regalados por Doña Ana de Nabourg, esposa del rey Carlos II. 'Paño de hombros', riquísimo, blanco, de seda y oro, siglo XVI. 'Cáliz de Mendoza', de oro fino esmaltado, repujado, calado y cincelado, con gran cantidad de perlas y piedras preciosas, siglo XV».
- 24 'La Semana Santa de Toledo', *Fray Gerundio*, 30 de marzo de 1842, Madrid, tomo XV, n.º 12, pp. 209-232.
- 25 *Sínodo diocesana del Arzobispado de Toledo, celebrada por el Eminentísimo y Reverendísimo señor Don Luis Manuel, del título de Santa Sabina, presbítero cardenal Portocarrero..., añadida con varios edictos de los Eminentísimos Prelados y del Consejo de la Gobernación*, Imprenta de José C. de la Peña, Madrid, 1849, título V, constitución 5.ª, p. 113.
- 26 CISNEROS: 'El Monumento Grande', *La Campana Gorda*, 7 de abril de 1898, Toledo, pp. 1-2.
- 27 BLASCO IBÁÑEZ, *op. cit.*, p. 178.
- 28 *La Vanguardia*, 22 de abril de 1905, p. 6.
- 29 CAMARASA, Santiago: 'De la santa solemnidad. El monumento más grande y más rico del mundo', *Toledo. Revista de Arte*, año XIV, n.º 254, abril de 1928, pp. 1.887-1.891.
- 30 *El Castellano*, suplemento gráfico especial, 4 de abril de 1928.
- 31 La noticia contiene dos incorrecciones: En primer lugar, fue Luis María de Borbón, y no el Cardenal Lorenzana, quien patrocinó la construcción del Monumento. Segundo, no fue la cuarta, sino la tercera ocasión en que se instalaba con todos sus elementos en los casi cincuenta años que habían transcurrido desde comienzos de siglo.
- 32 GÓMEZ CAMARERO, Adoración: 'Severidad de la Semana Santa toledana', *El Alcázar*, 3 de abril de 1947. Pese a equivocarse al plantear como fecha de la primera instalación el año 1806 y al Cardenal Lorenzana como patrocinador del proyecto, Adoración Gómez Camarero tuvo que haber contemplado personalmente en las oficinas de Obra y Fábrica las trazas originales del Monumento de Semana Santa, pues indicó claramente la fecha de éstas, el 30 de septiembre de 1805.
- 33 MORENO NIETO, Luis: 'Via Crucis presidido por el cardenal primado, en Toledo', *ABC*, 20 de abril de 1973, p. 32. Es recomendable la lectura, también de Moreno Nieto, de *La Semana Santa de Toledo*, edición del autor, Toledo, 1998.