

**FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA**

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/EHU)

<https://orcid.org/0000-0003-3802-3585>  
[fernandor.bartolome@ehu.eus](mailto:fernandor.bartolome@ehu.eus)

Recibido: 2/05/2023 Aceptado: 27/11/2023

\* Este trabajo se incluye dentro del Proyecto de investigación del MINECO titulado “Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura)” PID2020-114496RB-I00. Grupo de investigación del Sistema Universitario Vasco IT1465-22, “Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)”.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.53>

## MONUMENTOS Y ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN LA ESCENOGRAFÍA SAGRADA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE VITORIA-GASTEIZ (SIGLOS XVI-XIX)\*

## MONUMENTS AND EPHEMERAL ARCHITECTURE IN THE HOLY SETTINGS OF SAINT MARY'S CATHEDRAL IN VITORIA-GASTEIZ (16<sup>TH</sup>-19<sup>TH</sup> CENTURIES)

### RESUMEN

En este trabajo hemos pretendido acercarnos a los monumentos de Semana Santa empleados en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. Arquitecturas efímeras empleadas para celebrar los ritos de la Pascua cristiana, de los que tan solo nos quedan datos documentales y en el mejor de los casos trazas con las que poder ilustrar lo que fueron y su trascendencia en la escenografía sagrada.

### PALABRAS CLAVE

Monumento, Semana Santa, arquitectura efímera, escenografía sagrada, Vitoria, catedral.

### ABSTRACT

This paper aims to examine the Holy Week monuments used in Saint Mary's Cathedral in Vitoria-Gasteiz from the 16th to the 19th century. Ephemeral architecture that was used to celebrate the rituals of Christian Easter, of which only documentary data exists or, in the best of cases, traces with which to illustrate what these were and their significance in holy settings.

### KEYWORDS

Monument, Holy Week, ephemeral architecture, holy settings, Vitoria, cathedral.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es estudiar los monumentos de Semana Santa utilizados en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. La función de estos decorados litúrgicos era la reserva de la Eucaristía los días de Jueves y Viernes Santo y la creación de un ambiente pasional adecuado para celebrar los ritos de la Pascua cristiana. Para ello era necesario una escenografía que tocara el sistema sensorial del creyente, y que le facilitara llegar a un éxtasis mental y espiritual en los momentos cumbre de la celebración pasional. Por ese motivo, estos monumentos buscaban crear impactos visuales en los fieles a través de espacios ilusorios de gran efectismo, que además escondían la pobreza de los propios materiales empleados (Calvo y Lozano 2004, 103). Aunque son incluidos bajo el epígrafe de arquitecturas efímeras, muchos de ellos fueron creados con vocación de perdurar en el tiempo. Eran sustituidos por exigencias de uso o por cambios de gusto, siempre que se tuviese el respaldo económico necesario para esa renovación.

Se configuraban mediante la combinación de arquitectura, escultura, pintura y otros ornamentos, empleando materiales ligeros, principalmente madera y sargas o lienzos. Se diseñaban para poder ser montados y desmontados todos los años, por lo que era muy habitual que estos movimientos se registraran en los libros de cuentas, así como, las reparaciones llevadas a cabo, ya que con el uso se iban deteriorando. Estas estructuras pasuales conmemorativas representaban a toda la comunidad de la que formaban parte, por ese motivo es habitual la existencia de rivalidades entre distintas iglesias y pueblos, lo que generaba construcciones cada vez más efectistas y complejas. También fueron habituales las disputas entre distintas jerarquías religiosas y civiles por la renovación e instalación de estos conjuntos rituales y de otros aspectos de uso y funciones litúrgicas (Pérez de Castro 2010, 387).

Algunos autores señalan que estos monumentos no han gozado del interés y la consideración crítica que han tenido otros trabajos de arte efímero, como los diseños para recibimientos, proclamaciones o exequias, entre otros (Cueto 2021, 80). Esto se ha debido a erróneas interpretaciones históricas que han obviado su estudio por su poca calidad artística y la escasez de ejemplos que han llegado a nuestros días en condiciones óptimas (Pérez de Castro 2019, 277). Pero lo cierto es que en los últimos años se están multiplicando los estudios monográficos sobre estas creaciones lo que está favoreciendo un conocimiento más detallado y profundo de los mismos<sup>1</sup>. Gracias a ello se están considerando como un

producto cultural y patrimonial de primer orden que merecen ser estudiados desde planteamientos multidisciplinares.

La festividad de la Semana Santa en Vitoria fue una de las celebraciones religiosas más importantes, en la que participaba y se implicaba toda la sociedad, para conmemorar la pasión y muerte de Cristo. Servía por tanto como medio de evasión para desvanecer y olvidar por unos momentos las innumerables dificultades a las que el pueblo se enfrentaba en el día a día. Pero también sirvió como canalizador de aspectos mentales y espirituales en el desarrollo de la vida interior y colectiva de las personas. En ese proceso social y cultural estas escenografías festivas tuvieron una trascendencia fundamental que ha quedado de manifiesto en la historia y vicisitudes que nos han dejado. Por este motivo resulta de gran interés recuperar y dar a conocer todo lo relativo a estas arquitecturas efímeras cuyo uso ha quedado olvidado y en desuso.

## REFLEXIONES SOBRE LOS MONUMENTOS EN LA CATEDRAL DE VITORIA

En este apartado presentamos algunas reflexiones o conclusiones extraídas del estudio pormenorizado que en los siguientes epígrafes desarrollamos de forma más específica. Hemos realizado una pequeña síntesis de los puntos más relevantes relativos a la historia constructiva de estos monumentos en la catedral Santa María de Vitoria, su evolución tipológica, aspectos constructivos, económicos, materiales, ubicaciones o programas iconográficos empleados. Todos estos aspectos se explicarán con más detalle y todo su aparato crítico en los capítulos posteriores.

En el caso concreto de la catedral de Vitoria lo primero que podemos destacar es la falta de restos materiales, pues tan solo hemos podido contar con datos documentales y trazas con las que ilustrar la evolución y el desarrollo que alcanzaron estos decorados litúrgicos y pasionales desde el siglo XVI hasta el XIX. Los datos que contamos desde principios del siglo XVI son escasos, tendremos que esperar a 1598, año en el que se conmemoraba la muerte de Felipe II, para ello se construía un túmulo funerario que será reutilizado en otras exequias reales y como monumento de Semana Santa a partir de 1600 y hasta 1773. Esto pone de manifiesto la vocación de perdurar en el tiempo de este tipo de construcciones y el reaprovechamiento de estructuras funerarias para otras celebraciones pasionales, con el contenido simbólico que esto conllevaba. A mediados del siglo XVIII, algunos miem-

González 1989, 233-5; Quesada 2001, 303-0; Zorrozuza 2002, 257-2; Barrio 2003, 199-206; Bartolomé 2003, 64-8; Puerta 2003, 553-6; Rivas 2003, 493-530; Calvo y Lozano 2004, 95-137; Hermoso 2004, 139-4; López-Yarto 2006, 379-400; Mercader 2009; Vázquez 2009, 19-30; Pérez de Castro 2010, 387-402; Mingo 2012; Novo 2013, 2653-2; Nogueras 2013, 203-4; Azanza y Andueza 2014, 55-174; Guevara 2014, 141-6; Gil Algás 2014, 17-32; Monzón 2015, 166-1; González 2016, 641-0; Lamas-Delgado 2016, 208-9; Pérez de Castro y Martínez 2017, 35-46; Pérez de Castro 2019, 277-6; Cueto 2021, 79-109; González 2021, 365-6).

<sup>1</sup> Nos gustaría destacar los siguientes trabajos: (Esteban 1976, 97-104; Morte 1986, 195-4; Nicolau 1989, 216-9; Echeverría 1990, 517-2; García 1990, 71-80; Bosch y Dorico 1992, 253-0; Bonet 1993, 23-70; Hernández 1993, 435-4; Morales 1993, 157-7; Aterido 1995, 19-32; Fernández 1995, 51-60; González 1988, 121-9;

bros de la junta parroquial de esta antigua colegiata, comenzaron a poner de manifiesto propuestas renovadoras que quedaron cercenadas por la intervención de los miembros del cabildo. Una vez más se imponía el continuismo conservador que buscaba la reutilización y el ahorro como medidas de contención económica. Tendremos que esperar a diciembre de 1773 para que se tome la decisión de llevar a cabo un nuevo monumento puesto al día y con menor gasto en montaje y luminaria. De nuevo el espíritu de permanencia va a prevalecer, pues hasta 1865 no se volverá a construir un nuevo decorado litúrgico de lienzo con escenas pasionales. El último conjunto se levantaba treinta años después, siguiendo características similares al anterior. En este proceso evolutivo también se pone de manifiesto, como en otros lugares, las rivalidades y disputas entre la junta de parroquia y el cabildo, por el control en la toma de decisiones en todo lo relativo a la renovación y mantenimiento de estas arquitecturas.

En la evolución tipológica de los monumentos empleados en la catedral Santa María de Vitoria, podemos advertir un cierto proceso de cambio en consonancia con los gustos imperantes en cada momento. El primero empleaba un modelo tumular o turriorme de estructura arborescente y de gran sobriedad, entroncado con su uso inicial como túmulo funerario. El construido hacia 1773 era más escenográfico, definido como “de perspectiva” con graderío y sentido ascensional y con una fachada de tipo telón a modo de retablo. De los construidos en 1865 y 1895 no tenemos referencias visuales, tan solo descripciones que los definen como “arquitectura romana” o “greco-romana” con forma de templo, por lo que probablemente fueran estructuras a modo de telones siguiendo las tipologías que se impusieron en el siglo XIX. Lo raro es que no se empleen recursos medievalistas en su formato siguiendo los gustos historicistas del momento. Tan solo los encontramos en el “templete gótico” realizado en 1868 para cobijar la urna de reserva en forma de sepulcro que iba destinado al conjunto edificado en 1865.

Para la construcción de estos monumentos fue muy habitual la intervención de maestros de diferentes especialidades. En el caso que nos concierne todos estos profesionales eran de la ciudad de Vitoria o de sus inmediaciones. Participaban, como podemos comprobar en el construido en 1598, tracistas, escultores o entalladores, carpinteros o ebanistas, pintores doradores, albañiles, plateros, torneros, sastres, bordadores, cordoneros e incluso un maestro de gramática que se encargaba de diseñar el programa iconográfico del conjunto. Para trazar este túmulo se contrató al escultor de Vitoria, Esteban Velasco un profesional bien acreditado y conocido en la provincia. Contó con la inestimable colaboración de los pintores Elías, Vicente y Diego de Avena, así como con el carpintero Martín de Otaola y su equipo, para el montaje del conjunto. Las primeras modificaciones del siglo XVII las llevaban a cabo los pintores doradores, Pedro Ruiz de Barrón y Juan López de Basso y Marín. En el malogrado intento de modificación de 1752 se quería contar con la traza del pintor Pedro Antonio de Rada que ya tenía experiencia

en la construcción del monumento de la catedral de Pamplona. La definitiva renovación que se llevó a cabo en 1773 quedó en manos del arquitecto Manuel de Moraza en colaboración con Roque Rubio y el pintor Juan Ángel Rico, todos ellos reputados artistas vitorianos. Las modificaciones hechas en 1815 las contrataba Manuel de Herrera, perteneciente a una conocida familia de pintores de la ciudad. El decorado pascual levantado en 1865 lo diseñaba y pintaba Joaquín Banda, un militar profesional y diestro pintor aficionado de Vitoria, y el último, edificado a finales del siglo XIX, lo planteaba el decorador y profesor de pintura Epifanio Díaz de Arcaute. Viendo el plantel de artistas y maestros que participaron en la construcción de estos conjuntos, podemos afirmar que se advierte un manifiesto interés artístico y una preocupación estética que sirviera para transmitir al fiel el sentido pasional.

Todos estos monumentos suponían un importante desembolso económico para la iglesia, por ese motivo se intentaba amortizar su uso el mayor número de años posibles. No obstante, esta antigua colegiata contó con importantes benefactores que contribuyeron con sus aportaciones a mitigar el esfuerzo que esto suponía. El túmulo funerario de 1598 había sido sufragado por el ayuntamiento y regalado posteriormente a la colegiata para que fuera reutilizado en lo que creyeran necesario. El nuevo monumento de 1773 fue financiado por el marqués de Legarda y la renovación pictórica que se hizo en ese conjunto en 1815 se pagaba con parte del dinero que se había obtenido con la venta del coro. El construido en 1865 fue realizado de forma altruista por el militar y pintor Joaquín Banda y el último levantado en 1895 desconocemos cuales fueron sus fuentes. A estas importantes contribuciones hay que sumar las donaciones hechas por eclesiásticos o laicos para el mantenimiento y mejora de estas construcciones. En este sentido podemos destacar las aportaciones que durante el siglo XVII hicieron el canónigo Aberasturi, con un arca de reserva y dos ciriales plateados, Juan de Isunza con todas las telas para cubrir algunas partes del monumento o el diputado general José Lorenzo de Verástegui, que donaba unos balaustres con sus pasamanos nuevos.

Como ya hemos comentado estas escenografías pasionales se conformaban mediante la combinación principalmente de arquitectura, escultura y pintura. En el caso de los aquí estudiados hemos podido corroborar el empleo de materiales ligeros que buscaban la economía de medios y un montaje y desmontaje lo más sencillo posible. Los armazones se realizaban en madera y para las sujeciones o ensamblajes usaban “hierros” o espigas. Para la parte más visible y decorativa se empleaban lienzos y sargas con historias y arquitecturas fingidas. También podían colgar de algunas partes “papelones”, cartones, tapices, pendones o cueros con letreros, insignias o emblemas. Las telas, de tonos luctuosos, jugaban un papel fundamental para cubrir las partes del esqueleto que quedaban sin pintar u otras estructuras. Finalmente, la luminaria de velas, velones y hacheros tenían un papel primordial para crear los efectos visuales y escenográficos necesarios.

Otro aspecto polémico, como veremos más adelante, es la ubicación en la que se levantaban estos monumentos dentro de la colegial. El túmulo construido en 1598 para las exequias de Felipe II se colocó en el crucero de la iglesia, cuando pasó a reutilizarse como monumento se levantaba en la capilla de Santiago, la más grande y vistosa de la catedral, situada en el transepto sur y hoy actual parroquia de Santa María. En 1728, por mandato del obispo y de manera puntual, se instalaba en la capilla de San Felipe Neri, en la cabecera de la iglesia. Esta misma ubicación se volvía a proponer en el fallido intento de renovación de 1752, aunque la férrea oposición del cabildo desestimó esta idea. El nuevo monumento de 1773 se emplazó en el presbiterio, para ello se tuvo que hacer una importante obra de ensanchamiento y adaptación de este espacio. Ya en el siglo XIX, las nuevas estructuras pascuales de 1865 y 1895 se situaban en el transepto norte, un lugar en el que se establecía un diálogo pascual entre el monumento y el retablo del Cristo, junto al que se colocaba.

El programa iconográfico empleado en estos monumentos de la antigua colegial es, como no podía ser de otra manera, de carácter pascual y pasional. De los dos primeros conjuntos (1598 y 1773) no tenemos muchos datos precisos en los que apoyarnos, pero los realizados en el siglo XIX son descritos con precisión lo que nos permite conocer su contenido litúrgico. En los dos estaban presentes Moisés y David, como prefiguración de Cristo, con la figura del Padre Eterno coronado y el Santísimo Sacramento. No faltaron escenas alegóricas de la Pasión y el momento culminante del drama con el sacrificio del hijo de Dios rematando el conjunto. También se representaban las Virtudes teologales, de la Fe y Esperanza, como dones de Dios y el pelícano alimentando a sus hijos con su propia sangre, como símbolo del sacrificio y del Sacramento de la Eucaristía. No podía faltar el acompañamiento celestial de ángeles y rompimientos de gloria. Todo ello para conmemorar la muerte y resurrección de Cristo.

### DE TÚMULO A MONUMENTO

Las primeras referencias las debemos situar en 1537 y se repiten, todos los años, a lo largo del siglo XVI<sup>2</sup>. La información que aportan esas referencias es escasa, pues tan solo se especifica que un maestro montara y desmontara la estructura y en todo caso se introducirían pequeñas modificaciones o arreglos por parte de carpinteros, escultores o pintores (Martín 1998, 495)<sup>3</sup>. Las intervenciones más significativas se realizaron en 1575, año en el que se hacían dos columnas, un arco, un pasamanos y 24 candeleros, y en 1589 en el

que se encargaba una nueva hechura. El resto de las anotaciones se refieren a pequeñas reparaciones o puestas al día con historias pintadas, “papelones” o colocación de tapices y telas (Martín 1998, 495, 508). En 1595 el entallador Domingo de Larrau, con la ayuda de dos peones, recomponía el monumento con 25 tablones, tapicerías y lienzos<sup>4</sup>.

Todo siguió igual hasta 1598, año en el que Felipe II muere y se deben celebrar en Vitoria las últimas exequias reales de la centuria. Una vez recibida la cédula de su Majestad, en la que se comunicaba oficialmente el deceso, comenzaban los preparativos. Siguiendo la costumbre se ordenó desde el ayuntamiento diseñar un catafalco para que fuera colocado en la colegiata. La diferencia con respecto a ocasiones anteriores es que se pide que se sitúe en el crucero de la iglesia y no en la capilla mayor como se había hecho en las exequias de Ana de Austria en 1580. La construcción del túmulo quedaba adjudicado al conocido escultor de Vitoria, Esteban Velasco<sup>5</sup> (fig. 1). El conjunto se describe con precisión en las actas municipales, como un monumento de 20 pies de ancho, 17 de largo y 53 de alto, con zócalo y dos cuerpos. El primero disponía de tres gradas sobre el pedestal, donde se debía colocar el féretro, la corona real y los blasones heráldicos acompañados alrededor por hachas de cera y velones. En las esquinas cuatro pilastras de orden dórico con su arquivitrabe recorrido por un balaustre y en los intercolumnios las armas reales y los escudos de la ciudad en las esquinas. En cada uno de los lados cuatro hacheros grandes de la ciudad con blasones reales. El segundo cuerpo se componía de tres gradas que iban disminuyendo según asciende y debía ir adornado en cada uno de sus lados por escudos y acompañado de una luminaria de 300 velones. Sobre las gradas una pirámide rematada por una corona real dorada y pintada (Martín 1998, 468, 470).

Cuando Esteban Velasco presentó la traza los miembros del ayuntamiento la consideraron “muy buena y conveniente”. Se acordó por tanto que fuera construido lo antes posible con todos los maestros y materiales que fueran necesarios. El precio total fueron 3.531 reales y participaron en su elaboración un gran número de profesionales, algunos de cierto renombre en la ciudad. Esto nos muestra que hubo un gran interés por hacer un trabajo artístico que superara a todo lo que, hasta ese momento, se había realizado en exequias fúnebres reales en la ciudad. No obstante, la propuesta llevada a cabo debe ser considerada modesta respecto a otros túmulos construidos en España en conmemoración a la muerte de Felipe II. (Cuadro 1) (Martín 1998, 472-6).

<sup>2</sup> Archivo Histórico Diocesano de Vitoria [AHDV-GEAH] Libro de fábrica 216-3 (1537-1590), f. 5.

<sup>3</sup> Carpinteros: Pedro de Domaquia, Domingo de Escoriaza, Juan de Larrea, Domingo de Zubizarreta, Domingo de Larrabe. Entalladores: Juan de Alzola. Escultores: Esteban Velasco. Pintores: Tomás de Oñate, Antonio de Velasco, Diego de Avena, Luis Dofin (sic).

<sup>4</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), f. 34. Al entallador se la pagaban 3264 reales por el trabajo a destajo. Los 25 tablones costaban 1360 reales.

<sup>5</sup> Una retrospectiva de este escultor: (Vélez y Echeverría 2013, 111-0).



Fig. 1. Esteban Velasco. Túmulo de Felipe II para la colegiata de Santa María de Vitoria, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Cuadro 1. Maestros que trabajaron en el túmulo

MAESTRO	PROFESIÓN	ACTIVIDAD REALIZADA	DÍAS	CANTIDAD RECIBIDA
Esteban de Velasco	Escultor	Diseño de traza y modelo del túmulo.	50	330 reales.
Martín de Otaola	Carpintero	Construcción del túmulo junto con 109 oficiales.	21	411 reales
Elías y Vicente de Avena	Pintores	Dorado de las lanzas de los pendones. 3 cuadros grandes con armas reales y otras pinturas. 4 lienzos con cartones y letreros. 5 escudos con armas reales.	30	18 reales 550 reales
Diego de Avena	Pintor	Pintura del túmulo con un oficial.	41	
Francisco de Villanueva	Bordador	Colocar los escudos de armas en los tres pendones Tres escudos para el túmulo Forrar la corona	10	26 reales
Pedro de Cobos	Escultor	Trabajos en la obra	19	166 reales
Rodrigo de Zamudio	Entallador	Trabajos en la obra	21	95 reales
Domingo de Larrabe	Entallador	Trabajos en la obra	17	76'5 reales
Martín de Araoz	Entallador	Trabajos en la obra	18	81 reales
Miguel de Arroyabe	Entallador	Trabajos en la obra	15	67'5 reales
Francisco de Garibay	Entallador	Trabajos en la obra, con dos oficiales	18	243 reales
Martín de Aguirre	Entallador	Trabajos en la obra, con un oficial	40	180 reales
Juan de Errasti y Araoz	Entallador	Trabajos en la obra, junto con dos oficiales	21	283 reales
Pedro de la Fuente	Platero	Aderezado de la corona de la Virgen Traer de Burgos 18 cueros de Guadamecí dorados para la corona grande que coronaba el túmulo		52 reales

MAESTRO	PROFESIÓN	ACTIVIDAD REALIZADA	DÍAS	CANTIDAD RECIBIDA
Felipe de Zárate	Sastre			20 reales
Diego de Arsua	Cordonero	Hechura de una almohada de brocado con borlas para colocar la corona		40 reales
Cristóbal de Vitoria		Corona de madera 1200 tachuelas		14 reales
Felipe de Etayo?	Tornero	Torneado de 72 balaustres		1224 maravedies
Diego de Arriola	Sastre	Ropas de luto para 4 porteros y dos monaguillos Paños negros		40 reales
Cristóbal de Troconiz	Sastre	Descoser goteras del palio de la ciudad para poner sobre la tumba	3	9 reales
Bernal de Angés	Arcabucero Cerrajero	5 hierros para las lanzas de los pendones		9 reales
Gerónimo de Vidal	Maestro de gramática	Elaborar los motivos que se iban a pintar en el monumento "letras y guerogliphicos y pinturas"		200 reales

**Fuente:** elaboración propia a partir de datos documentales

A la pormenorizada información que se ha conservado de este túmulo hay que sumar la existencia de su traza en el Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (Martín 1998, 478). Aunque no es exactamente igual a la descripción hecha en las actas municipales, lo cierto es que tiene algunas similitudes. Su estructura es tumular o turriforme con forma arborescente gracias a los brazos de luminaria que le acompañan (fig. 2). Dispone de un pedestal con tres gradas y dos cuerpos, el primero flanqueado por cuatro pilastras dóricas que sostienen un entablamento con un pequeño arquitrabe, triglifos y metopas lisas. Toda esa estructura cobija el fénetro cubierto por una tela de brocado sobre la que se coloca un almohadón con borlas y la corona real dorada y rematada por cruz. El segundo cuerpo consta de un basamento con tres gradas, donde van colocados distintos motivos heráldicos. Sobre él se sienta un templete hexagonal, con arcos de medio punto, rematado por cúpula y pináculo coronado por velón. Toda la luminaria flanquea este cuerpo, con dos postes que sujetan siete repisas que van disminuyendo en altura y sirven de soporte a todas las candelas. Esta estructura arborescente, se puede vincular con el árbol de la vida y con la idea de conectar la parte terrenal con el más allá.



**Fig. 2.** Esteban Velasco. Detalle del Túmulo monumento para la colegiata de Santa María de Vitoria, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

A pesar de las diferencias existentes, en medidas y estructura, entre la descripción dada en los acuerdos municipales y la traza de la colegial, nos inclinamos a pensar que fue esta última la construida en el crucero de la iglesia. En el reverso del documento se especifica que es la “Traza del monumento que se hizo en Santa María quando murió Felipe segundo” y en una nota manuscrita en la base del dibujo de se puede leer “4018 velas sean gastado en el montículo, menos 19 acheros”<sup>6</sup> (fig. 3). Esto indica que “se hizo” y que, tras haber sido utilizado, se tomaron la molestia de apuntar los gastos de cera que se habían tenido tras su uso. De no ser la traza original no se habrían preocupado de hacer estas anotaciones. Además, esta traza podría servir de guía a la hora de volverse a montar en futuras ocasiones, como así sucedió. El 16 de mayo de 1600 el ayuntamiento regalaba “los despojos” de este túmulo al chantre, canónigo y cabildo de la colegial para su servicio, pero también se reservaban la posibilidad de utilizarlos “para quando esta ciudad los hubiere menester”. Así fue, pues en las exequias de Felipe III y del príncipe Baltasar Carlos fue reutilizado de nuevo (Martín 1998, 481, 495). Pero lo que más nos interesa en este caso, es que la colegiata decidió emplear esta estructura como monumento de Semana Santa a partir de 1600 y hasta 1773<sup>7</sup>. En 1601 la colegiata volvía a contratar los servicios del escultor Esteban de Velasco y sus oficiales para la “manufactura del monumento”. Lo que seguramente le encargaron fue readaptar el túmulo para ese nuevo uso por lo que le pagaron 1000 reales<sup>8</sup>. Estas reutilizaciones o reaprovechamiento de materiales de túmulos funerarios fueron comunes a otras muchas ciudades, ejemplos singulares encontramos en Málaga o Sevilla (Pérez del Campo 1984, 157-8). No generaba ninguna contradicción intelectual pues la muerte de Cristo, se podía relacionar y entroncar fácilmente con la de un rey que ejercía como vicario de Dios en la tierra (Calvo y Lozano 2004, 107).

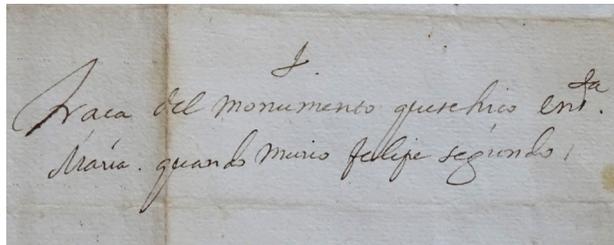


Fig. 3. Esteban Velasco. Detalle Túmulo monumento, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Durante el siglo XVII este nuevo monumento se montaba en la capilla de Santiago y se guardaba desmontado en el granero<sup>9</sup>. A lo largo de esta centuria fue recibiendo diferentes reparos y modificaciones, las primeras fueron llevadas a cabo por el pintor Pedro Ruiz de Barrón<sup>10</sup>. En 1608 se compraban 64 varas de lienzo para que este maestro los pintara. En 1613 debía hacer lo mismo con un lienzo grande y una cruz, y entre 1622 y 1623 cobraba por dar blanco y negro a los lienzos y pintar los marcos nuevos<sup>11</sup>. A la muerte de Barrón le sustituirá en estas labores Juan López de Basso y Marín<sup>12</sup>. En un inventario de 1635 se informa de la desaparición de una arquilla de reserva del Santísimo con cerradura y llave que servía en el monumento, y que el canónigo Aberasturi había regalado dos ciriales altos plateados, idénticos a los de plata que se empleaban hasta el momento<sup>13</sup>. En 1656 se traían de Araoz (Gipuzkoa) 26 balaustres para el monumento que fueron policromados por este pintor<sup>14</sup>. Además de la estructura de madera que se montaba, el conjunto disponía de gran cantidad de telas y otros complementos. El canónigo Juan de Isunza regalaba lienzos de “raso de la China” con franjas de oro y cenefas para la mesa mayor del monumento, tres de tabí blanco para la menor que iba sobre la anterior y otras cuatro de lienzo canequí para los lados. El uso de telas empleadas en días concretos de la Semana Santa fue muy común en las iglesias para crear un ambiente más luctuoso y de recogimiento. En la colegiata, aparte de las empleadas en el propio monumento también se utilizaban “cortinas violadas” para cubrir todos los retablos e imágenes<sup>15</sup>. Se podía hacer con velos o telones lisos de colores lúgubres o con sargas pintadas con temas pasionales de los que ya apenas se conservan restos (Pérez de Castro y Martínez 2017, 35-46).

En 1677 se compraba a Francisco de Segura un cargamento de tabla “serradiza” y de “guarnición” para hacer el chapitel de la torre. Enseguida llegaron los problemas con este proyecto, pues la ciudad no quería contribuir con la mitad de los gastos de esta obra. La iglesia argumentaba a su favor que el reloj había sido pagado por el consistorio desde 1582 y que siempre había contribuido con los arreglos y gastos que generaba<sup>16</sup>. Al no llegar a un acuerdo, emplearon las maderas en realizar un cancel para la puerta y un tablado so-

<sup>6</sup> AHDV-GEAH, Caja 71-4, s/f.

<sup>7</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 251 v. “se trasladó de fúnebre tumba a lúcido y ponderado monumento”.

<sup>8</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 72 y 74.

<sup>9</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 330-337. Inventario. AHDV-GEAH. Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), s/f.

<sup>10</sup> Para una retrospectiva de este pintor: (Vélez y Bartolomé 1998, 32-59; Bartolomé 2001, 222-225).

<sup>11</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 124 v, 156, 207-207 v, 212 v.

<sup>12</sup> Más datos sobre este pintor: (Bartolomé 2001, 233).

<sup>13</sup> AHDV-GEAH, Caja 19. 6. Inventario 1632-1635, ff. 16-17.

<sup>14</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 100.

<sup>15</sup> AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo c. 199-2 (1661-1692), f. 24.

<sup>16</sup> AHDV-GEAH, Caja 71-13 ff. 1-6; c. 71-14, ff. 1-8. Se tratan los problemas con el reloj.

bre el que colocar el monumento<sup>17</sup>. En la Junta de parroquia de 1669 se decidía comprar diez pares de candeleros de madera plateados para acabar con el problema que generaba encontrar los suficientes de plata cada vez que se montaba<sup>18</sup>. En 1679 José Lorenzo de Verástegui Hurtado de Mendoza, mayordomo fabriquero de la iglesia, procurador y diputado general, regalaba un conjunto de balaustres unidos por un pasamano con los que rodear todo el primer cuerpo de este monumento y los policromaba Domingo de Echávarri por 400 reales<sup>19</sup>. Ocho años más tarde los volvía a pintar de negro junto a las pilastras Domingo Martínez de Echevarría<sup>20</sup>.

### NUEVOS INTENTOS DE RENOVACIÓN TRUNCADOS

Tendremos que esperar a mediados del siglo XVIII para que se manifiesten nuevas intenciones con respecto al monumento. En concreto en la junta de parroquia del 30 de mayo de 1752 se ponía de manifiesto que “estaba con bastante indecencia para poder servir en las funciones de Semana Santa”. Había perdido la pintura de las columnas y bastidores e incluso su montaje resultaba peligroso para los operarios. Por ese motivo, habían hablado con el pintor Pedro de Rada<sup>21</sup>, para que hiciera un nuevo modelo “de perfecta perspectiva y nueva moda”. Con ello se ponía de manifiesto que el monumento empleado hasta ese momento estaba anticuado y no respondía a los nuevos gustos, por lo que el cura y la junta de parroquia consideraban que había llegado la hora de cambiarlo. Con el nuevo proyecto se evitaban los peligros del montaje y resultaba mucho más económico, pues el gasto de cera iba a ser mucho menor, ya que en el viejo se consumían más de 400 velas. La idea era hacer uno moderno y sin tantas columnas y madera como tenían los antiguos, con lo que se evitaban los peligros y gastos de montaje. El modelo que se proponía era el que existía en la catedral de Pamplona realizado algunos años antes<sup>22</sup>. En concreto se había renovado en 1741 diseñado por Francisco de Ibero y pintado por Pedro Antonio de Rada y José Pérez de Eulate (Azanza y Andueza 2014, 156; González 2016, 645). Como se puede comprobar Pedro Antonio de Rada conocía muy bien este monumento por lo que propone a la colegiata de Vitoria uno de características similares. El mismo pintor consideraba que la capilla de San Felipe Neri era la más adecuada para poder montarlo, pues estaba frente al crucero y cerca de la puerta por donde entraban las procesiones de Jueves Santo. En esa

misma junta se mostró el diseño y se concretó que aprovechando el material del antiguo el precio podría alcanzar los 5.000 reales<sup>23</sup>.

Este proyecto abanderado por el cura y la junta de parroquia no gustó nada al cabildo pues no lo consideraban ni útil, ni necesario ya que según su opinión “con él se priva a la iglesia de la magnificencia y esplendor del antiguo”. Tampoco les parecía bien el cambio de ubicación y dudaban de los ahorros que pudiera traer el nuevo monumento. Consideraban que era normal que una arquitectura de estas características y con tantos años de uso, tuviera algunos deterioros. También les parecía que había otras obras más necesarias y urgentes como la conclusión de la torre, el arreglo de la bóveda del pórtico, la composición de las vidrieras, la construcción de un nuevo órgano para las funciones cotidianas y, sobre todo, dotar a la iglesia con nuevas vestiduras sagradas, pues las que tenían estaban muy ajadas. Pero el mayor problema residía en que la junta de parroquia había tomado una decisión sin el consentimiento del cabildo lo que consideraban un altercado intolerable, pues eran parte “formal y principal” en cualquier obra que se estableciera. Además, debían estar informados del destino que se daba a los caudales de la iglesia. Recordaban que todos estos aspectos estaban recogidos en la Concordia entre el cabildo y la parroquia de 1588, donde se establecía el régimen y las funciones de cada uno<sup>24</sup>.

A lo largo del mes de julio de 1752, en distintas sesiones, el cura es sometido a un intenso interrogatorio por parte de los señores comisarios del cabildo. Se le piden explicaciones por tomar una decisión tan controvertida y sin contar con el visto bueno del cabildo. Se le responsabiliza de la destrucción del monumento antiguo y del inicio de unas obras para las que no tenía licencia<sup>25</sup>. El cura, por su parte, consideraba que tenía jurisdicción para tomar decisiones con respecto a las obras que se hacían en la iglesia, como en otras muchas ocasiones. Que el monumento que se había fabricado hacía muchos años, con los restos del túmulo de Felipe II, ya se encontraba muy indecente. La parte escultórica estaba muy maltratada, pues las calaveras y los huesos ya no llamaban a la devoción. También la arquitectura estaba deteriorada y requería de gran cantidad de telas, lienzos, alhajas y flores para disimular su estado, lo que suponía incrementar el gasto anual de mantenimiento. Tampoco se podía obviar el elevado consumo de cera, más de 200 libras cada vez que se utilizaba. Todo esto demostraba que el nuevo “monumento de perspectiva” que se había empezado a fabricar tendría mucho menos coste y más lucimiento. Respecto a la propuesta de cambiar el lugar de exposición, consideraba que se basaba en la experiencia, pues en el año 1728 el obispo había mandado que se colocara en la capilla de San Felipe Neri

<sup>17</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 218 v.

<sup>18</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1670), ff. 73-73 v.

<sup>19</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 234-234 v.

<sup>20</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 287. También se compraban cuatro hacheros

<sup>21</sup> Más datos sobre este pintor: (Fernández 1990, 382) (Bartolomé 2001, 216, 317, 334) (Fernández 2014, 349-351). Pedro Antonio de Rada fue veedor del obispado de Pamplona.

<sup>22</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 233v-236.

<sup>23</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 233v-236.

<sup>24</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 239-247.

<sup>25</sup> AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8837-1 (1739-1767), ff. 172-175.

sin ningún inconveniente y con muchos halagos por parte de los feligreses. También las obras que el cabildo consideraba más prioritarias estaban en marcha. La de la torre y de la bóveda del pórtico estaba parada por culpa de los maestros a los que se les había requerido para que prosiguieran con ella. En cuanto a las vestiduras sagradas afirmaba que no había estado nunca la sacristía tan surtida y con tanta abundancia<sup>26</sup>.

El desacuerdo entre la junta de parroquia y el cabildo era total, por lo que algunas voces propusieron llevar este asunto ante los tribunales. Finalmente, la construcción del nuevo “monumento de perspectiva” quedó paralizado hasta tener una resolución firme en la que apoyarse. No obstante, en abril de 1753, se volvía a retomar el tema, cuando algunos miembros del cabildo quedaron totalmente sorprendidos al entrar en la iglesia y ver que el antiguo monumento reparado se estaba montando en la capilla de San Felipe Neri. Todo esto sin que “los oficiales de parroquia hubiesen pedido licencia al cabildo”. En los acuerdos tomados por esta corporación se ordenaba impedir esta novedad y se mandaba que se erigiese en el sitio acostumbrado. Un año más tarde se proponía solucionar este asunto en “amigable composición”, intentado llegar a acuerdos entre las distintas partes<sup>27</sup>.

Todavía en 1763 seguía pendiente la construcción del nuevo monumento, pero se advertía una buena sintonía entre el cabildo y la parroquia. Gracias a un potente legado recibido la parroquia estaba centrada en el arreglo del órgano con un maestro extranjero de “sobresaliente habilidad”, lo que suponía un elevado gasto. No obstante, se trató la posibilidad de llevar a cabo los dos proyectos, la construcción del instrumento y del monumento, e incluso se debatió sobre la colocación más adecuada para este último. Algunos opinaban que el mejor sitio era la capilla mayor, para otros, la de San Felipe Neri podía ser el lugar más adecuado<sup>28</sup>. Todo quedó de nuevo inconcluso, por los problemas que acontecieron en la construcción del nuevo órgano y que llevaron a la iglesia a los tribunales<sup>29</sup>.

### NUEVO MONUMENTO “DE PERSPECTIVA”

El año 1773 se decidía de forma unánime construir un nuevo monumento “extinguendo el antiguo por su fealdad”, así como por el enorme gasto que generaba a la parroquia, más de 500 reales. El 19 de diciembre del mismo año se tomaba la decisión de ubicarlo en el presbiterio. Se consideraba, de esta manera, que el cabildo iba a celebrar los divinos oficios con mayor “autoridad y comodidad” sin tenerlo que hacer en otras partes de la iglesia<sup>30</sup>.

Engrandecer y adornar el presbiterio que tan dignamente ocupan los individuos de Vuesa Señoría Ilustrísima sacando su pavimento con tres pies más de lo que hoy ocupa, adornándolo con sus bancos correspondientes de nogal, pintado y dorado toda su balconadura... colocando sus bolas de bronce en dicha balconadura en lugar de las de hierro que hoy tiene, con lo demás que pida o pueda ofrecerse al tiempo de la ejecución de dichas obras, para su mayor hermosura y lucimiento...<sup>31</sup>

Este ensanchamiento del presbiterio fue contratado con el cantero, Manuel de Gorospe y el albañil, Rafael Antonio de Olaguibel. Además de aumentar su tamaño colocaron un bocel de piedra blanca para instalar una balaustrada de hierro. Esta obra contrajo reformas en el pedestal del sagrario realizadas por Pedro Sarasua y el pintor Juan Ángel Rico, encargado también de pintar la nueva balconada (Bartolomé 2007, 13). El marqués de Legarda, abad de la parroquia, contrataba con Juan de Tobalina la madera de roble para todo el entarimado, los bancos nuevos para los canónigos, una mesa, un pasamanos y otros complementos. El latonero Gregorio Martínez del Busto realizaba cuatro bolas de bronce para esta balaustrada<sup>32</sup>.

De la construcción del nuevo monumento también se encargaba el marqués de Legarda, quien daba dinero para sufragar los gastos de su construcción a lo largo de 1774. El diseño y la ejecución fue encomendada al conocido arquitecto Manuel de Moraza, aunque también participaron en la ejecución Roque Rubio y José de Arasola. Toda la parte pictórica la contrataba Juan Ángel Rico, además de policromar los 60 candeleros que había realizado Nazario de Aguirre<sup>33</sup> (fig. 4) Entre la documentación de la antigua colegiata hemos localizado la traza que se debió emplear para la construcción de este conjunto. El diseño del monumento es de tono clasicista siguiendo la línea de los últimos trabajos de los Moraza y Roque Rubio (Vélez 2000, 102-3)<sup>34</sup>. Aunque se puede advertir como se pasa del modelo tumular o turriforme de planta central empleado en el túmulo de Felipe II a la tipología de

<sup>31</sup> AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8835-1 (1767-1792), ff. 87v-88v.

<sup>32</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 194v, 196. Se la pagaron varias partidas, 249 reales con 17 maravedíes, por los materiales, 281 reales por los bancos y 765 reales por la mano de obra, los oficiales y el resto de los trabajos. Al latonero se le abonaban 562 r por las bolas y otras labores.

<sup>33</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 194v-197. La mayor parte de los pagos se realizaron en 1775. A Manuel de Moraza se le pagaron el 29 de abril de 1775, 886 reales.

<sup>34</sup> Manuel de Moraza fue un importante arquitecto de retablos asentado en Vitoria a partir de 1749. La mayor parte de su obra se adapta a la fase rococó, aunque en sus últimos trabajos, realizados junto a su hijo José, asimila las nuevas modas neoclásicas con estructuras más atemperadas, como podemos advertir en los altares mayores de Apodaca, Argandoña (1777) y Zamudio. Por su parte Roque Rubio tuvo una actividad algo más reducida inscrita ya en el Neoclasicismo, lo que se puede comprobar en sus retablos de Lerganda (1774), Gobeo (1781) y Junguitu (1784), este último con traza de José de Moraza.

<sup>26</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 251v-253v.

<sup>27</sup> AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8837-1 (1739-1767), ff. 192-192v, 205v.

<sup>28</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 312v, 315-317.

<sup>29</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 326 y ss.

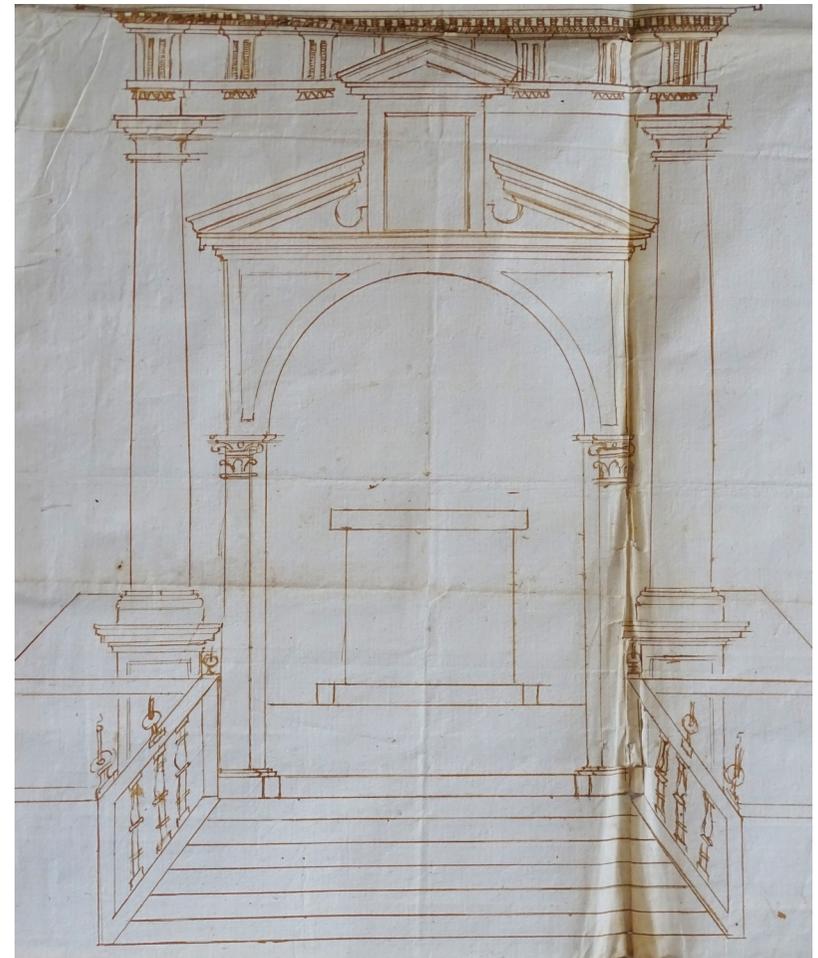
<sup>30</sup> AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-2 (1770-1803), ff. 54v-56

monumento algo más escenográfico o “de perspectiva” de este modelo. (Calvo y Lozano 2004, 106-7) (Pérez de Castro 2010, 393)<sup>35</sup>.



**Fig. 4.** Monumento de Semana Santa para la colegiata de Santa María de Vitoria, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

<sup>35</sup> Terminología empleada por estos autores.



**Fig. 5.** Detalle monumento de Semana Santa para la colegiata de Santa María de Vitoria, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Dispone de un marcado sentido ascensional, con estructura rectilínea, mazonería uniforme y superficies lisas y limpias. Se levanta sobre un graderío con siete escalones flanqueados por balaustradas que da acceso a un pedestal abalconado sobre el que se eleva una estructura a modo de retablo de dos cuerpos y remate. Un arco de medio punto sustentado por columnillas corintias y rematado por frontón triangular partido, que acoge un cuerpo rectangular culminado en un nuevo frontón. Este arco da paso, hacia el in-

terior, a una capilla simulada que cobija un altar portátil de estructura cuadrangular con tablero horizontal volado. Toda esta estructura queda guarnecida bajo un entablamento decorado por triglifos, metopas lisas y dentellones, y sustentado por dos columnas de fuste liso y capitel toscano, sobre pedestal (fig. 5). El segundo cuerpo es más sencillo, dispone de una balaustrada corrida y un marco central. El conjunto se remata con tres grandes cruces, dos a los lados, sobre los petriles de la balconada, y la principal en el centro, sobre un montículo, que simula el Gólgota. Las tres llevan a sus pies la calavera con sus huesos, restos mortales de Adán, el primer hombre pecador, incidiendo en la idea de la redención. Mientras estas cruces hacen referencia a la muerte de Cristo, en los marcos del primer y segundo cuerpo que se dibujan en la traza debieron representarse escenas de la pasión y resurrección. Esa labor debió recaer en Juan Ángel Rico, miembro de una conocida familia de pintores doradores de Vitoria y colaborador habitual de los Moraza y Roque Rubio (Bartolomé 2001, 301)<sup>36</sup>.

El monumento se iba a colocar a los pies del presbiterio dejando suficiente sitio para que se sentara toda la jerarquía eclesiástica y pudieran seguir los oficios con comodidad. Se buscaba sobre todo “la mayor magnificencia posible que corresponde al decoro de un cabildo tan insigne”. Al pie del monumento se debía colocar un altar portátil para los oficios de la misa del Jueves y el Viernes santo. De este mismo lugar salía la procesión, y una vez concluida, el Santísimo Sacramento se debía colocar en el arca de reserva. El cabildo se podía quedar a cantar las horas canónicas en el presbiterio mucho mejor acomodado que en otras épocas, incluso los representantes de la ciudad y demás autoridades iban a estar más cómodos con los nuevos emplazamientos<sup>37</sup>. El mismo marqués de Legarda regalaba un dosel para poner los días de Jueves y Viernes Santo, probablemente sobre la urna del santísimo. Todo su armazón se había realizado con las maderas del antiguo monumento y estaba cubierto por una gran tela de terciopelo color carmesí con galones dorados.

Todo el conjunto que hemos descrito fue inaugurado finalmente en la Semana Santa de 1775. En los siguientes años tan solo se registran algunos arreglos en los balaustres de la balconada del presbiterio<sup>38</sup>. Parece que toda la obra quedó a gusto de los parroquianos y de los representantes de la colegiata, pues pasarán bastantes años hasta que se vuelva a mencionar alguna reparación en este monumento. Tan solo se registran los habituales montajes y desmontajes en el periodo de la Semana Santa o la adquisición de material

para su adorno. En 1815 llegan las primeras renovaciones de la mano de Manuel de Herrera a quien se contrataba para volver a pintar y dorar el monumento por completo. Se le pagaban 850 reales y probablemente se empleara parte del dinero que se había obtenido con la venta a los dominicos de la ciudad del coro alto y bajo de la colegial<sup>39</sup> (Bartolomé 2001, 317)<sup>40</sup>.

### MONUMENTOS DE “ARQUITECTURA ROMANA” EN EL SIGLO XIX

Tendremos que esperar a abril de 1865 para que se inaugure un monumento de nueva planta realizado altruísticamente por Joaquín Banda Jenes, un militar profesional de alto rango y pintor aficionado de Vitoria<sup>41</sup>. Sabemos que en 1860 también regalaba a la catedral cuatro lienzos de santas y santos dominicos para la capilla de la Virgen del Rosario, como agradecimiento por haber librado de la muerte a su hijo en la campaña de África. Son pinturas bien ejecutadas que copian modelos precedentes. El monumento, “obra maestra en su género”, obtuvo muchas alabanzas por parte de la jerarquía eclesiástica y por la de los feligreses<sup>42</sup>. Se describe de la siguiente forma:

Se compone de una sencilla portada con una escalera regia con balaustres de bulto: en los dos frentes están Moisés y David. El interior figura un templo en forma de arcos; arquitectura romana: de los dos lados salen ocho ángeles de tamaño natural en distintas actitudes, que humildes se elevan sobre nubes, hasta llegar al Santísimo elevado a 16 pies de altura. Encima (en el último telón) está pintado el Padre Eterno, que desciende de los cielos a recibir el sacrificio de su Hijo; está sobre nubes, despidiendo rayos de luz: a los lados hay dos angelitos, el uno con los ojos vendados, significando la fe, y presentando con sus manos un cáliz, como diciendo: esta es, Señor, la sangre de vuestro Hijo, derramada por el hombre en cumplimiento de vuestra voluntad: el otro tiene abrazada con la mano derecha una gran cruz, y con la izquierda está mostrando el Sagrario y dice: Señor, esta es la cruz de vues-

<sup>39</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 325-326. Se cobraron 1700 reales por la venta.

<sup>40</sup> Manuel de Herrera fue un pintor dorador que desarrolló su labor dentro de la estética neoclásica como lo demuestra en su intervención del retablo mayor de Audicana (1779).

<sup>41</sup> *Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria*, IV, 15 (15 de abril de 1865), pp. 194-195. Gaceta de Madrid, año- CCV, n.º 77 (18 de marzo de 1866) p. 1. Se trata del teniente coronel Joaquín Banda Jenes nombrado Mayor de la plaza de Vitoria el 13 de marzo de 1866. Desconocemos si tuvo algún parentesco con Eduardo Banda y Pineda, un pintor nacido el dos de agosto de 1857 en Alar del Rey, Palencia. Llegó a ser General de Brigada, falleciendo el treinta de diciembre de 1929. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en paisaje y composición, aunque destacó en escenas de tema bélico. Presentó obras a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Burgos y a las Nacionales de 1892 y 1895, donde obtuvo menciones honoríficas. En el museo de Bellas Artes de Vitoria se conserva un retrato de Isabel II, copia de Madrazo y en el Museo del Ejército un lienzo de la Batalla de Treviño (1895), aunque tiene una larga producción de dibujos y pinturas en la órbita estilística de Meissonier, A. Neuville, E. Detaille y M. Fortuny. (Barado 1844, 78-79; Pantorba 1948, 372; Bastida de la Calle 1993, 475-476).

<sup>42</sup> *Ibidem.*, pp. 194.

<sup>36</sup> Juan Ángel Rico tiene una extensa producción, trabajó siempre en compañía de su familia, sobre todo con su hermano Manuel y su cuñado Joaquín de Herrera. Sus principales labores se centraron en la policromía de retablos e imágenes en un estilo rococó que empezó a abrirse a los nuevos gustos neoclásicos hacia 1765.

<sup>37</sup> AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8835-1 (1767-1792), ff. 87v-88v.

<sup>38</sup> AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 197v. y 200.

tro Hijo Santísimo, que renueva diariamente su Sacrificio en el ara del altar. Debajo del Padre Eterno, esta sobre otro resplandor una paloma blanca que representa el Espíritu Santo. Forma el pedestal del Sagrario un pelicano que simboliza el amor inefable que manifiesta Jesús a los hombres en el adorable Sacramento de la Santísima Eucaristía. En los dos lados de la embocadura del templo hay dos soldados romanos de centinela/ El Monumento esta alumbrado de modo que no se ven las luces, y su construcción es tal que, a pesar de la mucha madera y objetos de que se compone, podría armarse en diez y ocho horas<sup>43</sup>.

No se volvió a hacer ninguna otra intervención hasta abril de 1868 momento en el que Nemesio Iturralde cobraba 1.640 reales por todos los trabajos llevados a cabo en la reforma del monumento. Se realizaba una urna en forma de sepulcro “guarnecido de Junquitos dorados y cerradura” y un templete gótico donde situarlo. Se incluían también unas nubes con mecheros para la colocación de luces y su pintura y dorado. Todo el conjunto se debía ubicar sobre la escalinata de subida<sup>44</sup>. En estas urnas o arquetas se preservaba la segunda hostia consagrada tras la misa *Coena Domini* (Pérez de Castro 2010, 388). Se buscaba conmemorar el arca de la Alianza del Antiguo Testamento donde se depositaba el Maná, prefiguración eucarística (Calvo y Lozano 2004, 104) y también simbolizan el sepulcro como símbolo de la pasión y muerte de Cristo. Una nueva renovación se consigna en 1869 cuando los hermanos Iturralde construían y policromaban un templete sagrario para dicho monumento por 806 reales<sup>45</sup>. No sabemos si podría ser un sagrario retirado de estilo neogótico que se inventariaba en 2007 (fig. 6). Dispone de planta pentagonal, flanqueado en sus lados por columnas de gran basamento lobulado, fuste liso, aunque con perfil lobulado y capitel a modo de hoja de palma. La puerta es de arco apuntado y en su cara exterior se representa un cordero divino con cruz latina sobre su lomo, tumbado sobre el libro de los siete sellos, entre ráfagas y nubes. La llave de la puerta lleva una nota manuscrita en la que se puede leer: “supletorio para Semana Santa”. Todo el conjunto lo solía montar con su alumbrado y sus complementos el carpintero de Vitoria, Victorino Múgica<sup>46</sup>.



Fig. 6. Hermanos Iturralde, 1869, sagrario para la catedral de Santa María de Vitoria.

En 1895, 30 años después del monumento realizado por Joaquín Banda, el profesor de pintura Epifanio Díaz de Arcaute realizaba uno nuevo para la catedral (Bartolomé 2010, 129-0)<sup>47</sup>. Un poco antes, en 1888 ya había pintado ocho hacheros con este destino. El monumento diseñado por Arcaute constaba: “de cinco órdenes de sencilla y esbelta arquitectura greco-romana, adornando la embocadura dos estatuas de David y de Moisés y varias alegorías de la Pasión. El telón de fondo representa un rompimiento de Gloria donde

<sup>43</sup> *Ibidem.*, pp. 194-195.

<sup>44</sup> AHDV-GEAH, Fábrica 50-4 (1868), f. 56. La factura la pasaban los conocidos ebanistas de Vitoria, Ángel y Nemesio Iturralde el 30 de abril de 1868. Los costes fueron los siguientes: urna 320 reales; templete 600 reales; nubes y mecheros 60 reales; pintura de la urna 220 reales; pintura del templete 300 reales; pintar dos ángeles y las nubes 80 reales; colocación: 60 reales.

<sup>45</sup> AHDV-GEAH, Fábrica 51-2 (1869), s/f. La factura la pasaba Ángel Iturralde el 30 de abril de 1869. Cobraba 400 reales. por la madera y el trabajo y 370 por el pintado y dorado.

<sup>46</sup> AHDV-GEAH, Fábrica 45/ 51-3 (1870), f. 49. *Ibidem.* Fábrica 45/ 50-1 (1864), s/f. En 1864 lo montaba y reparaba el arquitecto Florencio Martínez junto a Francisco Juan de Ayala.

<sup>47</sup> Epifanio Díaz de Arcaute fue un conocido pintor vitoriano que trabajó para la catedral en diversas ocasiones, sobre todo en la renovación decorativa de la sacristía de los canónigos.

campean algunos ángeles con atributos propios del cuadro, el Padre Eterno coronando el conjunto y dos hileras también de ángeles en aptitud de oración al Santísimo Sacramento, colocados en el centro, cerrando el conjunto dos guardias con traje de época”. La sagrada forma se exponía en un templete que estaba destinado para ese uso. Todo el conjunto se montaba en el transepto norte, en concreto, junto a la capilla del Cristo (Cola y Goiti 1889, 21-2). Se llamaba así porque albergaba un gran retablo presidido por la imagen del Crucificado procedente de la capilla de los Galarreta, situada en el tercer tramo de la nave del Evangelio. Este interesante Cristo es de escuela novohispana, de hacia 1580, y está realizado en pasta, caña de maíz y otras fibras vegetales. Fue trasladado a este nuevo enclave en 1870, convirtiéndose en el titular de un gran altar con forma de templete. Estaba acompañado de las pinturas de la Virgen y san Juan y, en el remate, por un pelícano alimentando a sus polluelos con su propia sangre. A los pies se colocaba el relicario del *lignum crucis*, conocido posteriormente como de las *Once mil Vírgenes*. También procedía del legado de los Galarreta, pues había sido regalado en 1672 por Claudia de Lira, viuda de Francisco de Galarreta (Bartolomé 2010, 32-3). No cabe duda, de que el lugar elegido para montar el monumento de Semana Santa estaba en relación con el contenido iconográfico del retablo. En estrecha relación con la muerte del redentor y la exaltación eucarística.

La importancia cultural, devocional y ritual de estos monumentos fue lentamente transformándose. Algunos decretos eclesiásticos del siglo XIX, publicados en los boletines diocesanos, ya buscaban poner orden en el uso litúrgico de estas escenografías evitando malos ritos y costumbres adquiridas. Pero será a lo largo del XX cuando lentamente empiecen a caer en el olvido, sobre todo a partir de 1955 con el decreto promulgado por Pio XII, *Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria* donde se exigía una enérgica simplificación de la festividad de la Semana Santa y sus prácticas. En esta misma línea de sencillez se manifestaba el Concilio Vaticano II que buscaba adaptar la Iglesia a los nuevos tiempos modernos promoviendo la fe católica y evitando la suntuosidad superflua en ritos y prácticas religiosas. Todas estas nuevas interpretaciones afectaron al uso de los monumentos pascuales, que dejaron atrás su carácter de objeto de culto, festivo y popular con el que se conmemoraba el drama pascual, para pasar a ser un obra de piedad devota (Pérez de Castro 2019, 277-6)<sup>48</sup>.

### RITOS PASCUALES EN VITORIA

A lo largo del siglo XIX los oficios de Semana Santa en Vitoria se celebraban por las principales iglesias de la ciudad con una gran participación popular. El domingo de Ramos el obispo daba la bendición en la catedral con misa solemne y procesión para celebrar con

ramos y palmas la entrada triunfante de Jesús. Una vez bendecidos se repartían entre los miembros del cabildo, el clero y de los miembros del ayuntamiento. Por la tarde se trasladaba de la iglesia de San Pedro a la de San Miguel la imagen de la Virgen en una concurrida procesión con muchas hachas y velas encendidas como símbolo de caridad y devoción. El Miércoles santo, en la catedral y presidido por el prelado, se realizaba el oficio de maitines y se cantaba un Miserere con órgano. El Jueves Santo el obispo realizaba la misa Crismal con la consagración de los santos óleos y el reparto del pan eucarístico a todo el clero y a doce o trece pobres elegidos, en Vitoria y en pueblos cercanos, para esta ceremonia. Después de estos oficios, sobre las doce y media del mediodía, el Prelado se dirigía al palacio Episcopal acompañado del clero. En el gran salón se montaba una elegante mesa para los doce apóstoles. Allí se recibía a los pobres de la ciudad que habían sido invitados y se les agasajaba con abundante y exquisita comida. El obispo presidía y bendecía el acto, acompañado de su familia, y todos departían amigablemente con los pobres durante el convite. También pasaban por el salón muchos ciudadanos para oír las palabras de agradecimiento al Señor que pronunciaba el mismo obispo. A las tres de la tarde comenzaba el lavatorio en la catedral, abarrotada de gente que deseaba contemplar la ceremonia. El prelado después de orar ante la imagen de Cristo y revestido para el momento se dirigía hacia el lugar en el que se habían acomodado a los pobres. Un capitular cantaba el Evangelio y daba comienzo el rito en el que el obispo lavaba el pie derecho de cada uno de los ancianos necesitados, lo secaba con una toalla que llevaba sobre los hombros y lo besaba como símbolo de amistad y amor. Además, se les entregaba un papelito con dos duros de plata y se les regalaba un traje nuevo completo. Después se cantaban las preces establecidas al efecto en las escrituras sagradas. Un canónigo de la catedral celebraba el sermón de Mandato con gran emoción entre el público asistente pues contemplaban como la mitra y el báculo pastoral, ornamentos de la más alta dignidad episcopal, se ponían a los pies de los pobres. Este acto servía como ejercicio de humildad y meditación para todos los asistentes siguiendo los pasos de Jesús.

El Viernes Santo era un día de recogimiento, por la mañana se predicaba el sermón de la Pasión y de doce a tres se celebraba con el ejercicio de las *Siete últimas palabras* en la parroquia de San Vicente dirigido por el director de la Asociación de jóvenes de San Luis Gonzaga. El templo se preparaba para ese día luctuoso con un gran dosel de bayeta negra que cubría el altar dejando entrever en el centro el Calvario sobre las rocas del Gólgota levemente iluminadas. La asistencia a este acto era siempre de una inmensa concurrencia, con gente que abarrotaba las naves y capillas de la iglesia, así como el exterior de la misma. Su duración era de tres horas con un intermedio en cada una de las siete palabras, que era amenizado por la capilla de música de la misma Asociación interpretando temas de pasión, propios de las fechas que se celebraban. A las tres de la tarde sonaban tres toques de campanas y se simulaban sonidos de tormenta para contemplar a Cristo, junto a los ladrones, en el monte del Calvario. Después de predicar el sermón de la Soledad de la

<sup>48</sup> El profesor Pérez de Castro realiza en este trabajo un interesante repaso a la evolución de los monumentos a lo largo de los siglos XIX y XX.

Virgen, salía de esta misma parroquia una concurrida procesión con asistencia del clero, de los miembros del ayuntamiento y del gobernador civil de la provincia. También en la iglesia de San Pedro se celebraban los sermones de Pasión y Soledad predicados por un algún orador distinguido, miembro de la parroquia o por un canónigo de la catedral.

El sábado Santo a las tres y media de la tarde el cuaresmero de la ciudad predicaba con la asistencia de los representantes del ayuntamiento. A las siete de la tarde se trasladaban a la iglesia de San Pedro donde uno de los canónigos de la catedral celebraba el discurso de la Soledad de la Virgen. Y el último día se entonaba el Aleluya y el himno de Gloria y se terminaba con un alegre repique de campanas. En la catedral, el obispo quemaba el incienso ante el altar, y se celebraba la misa pontifical y la de bendición papal, con indulgencia plenaria para todos los asistentes confesados y comulgados. La asistencia a estos actos era muy concurrida y se calcula que se daban alrededor de seis o siete mil comuniones. Además de presidir todos estos actos el obispo recorría todas la parroquias e iglesias de conventos para visitar el Santísimo Sacramento y los monumentos allí expuestos<sup>49</sup>.

### CONCLUSIÓN

En este trabajo nos hemos aproximado al estudio de los monumentos de Semana Santa en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. Unas escenografías con las que poder celebrar los ritos de la Pascua cristiana y con las que conquistar al creyente en los momentos más relevantes de la celebración pasional. Aunque se realizaban con materiales ligeros, fáciles de montar y desmontar, y están inscritos bajo el epígrafe de construcciones efímeras, tuvieron, en la mayor parte de los casos, una vocación de perdurar en el tiempo. Estos monumentos, no fueron solo motivo de júbilo y celebración, también generaron muchas controversias y rivalidades entre poderes eclesiásticos y civiles como hemos podido comprobar. Se adaptaron a los gustos imperantes en cada momento siguiendo distintas tipologías y en ellos participaban maestros reconocidos en el entorno lo que manifiesta un interés artístico y una preocupación estética. El importante desembolso económico que suponía llevarlos a cabo fue en muchas ocasiones sufragado por importantes benefactores que buscaban con estas acciones de representación reforzar su posición y prestigio social. Ocuparon distintos lugares dentro de la antigua colegiata en un intento de encontrar siempre la mejor ubicación para los oficios y los fieles. Los programas iconográficos giraban siempre alrededor de temas pascuales y pasionales con un importante contenido litúrgico que buscaba calar en los creyentes. Por todo ello debemos considerar a estos monumentos como un producto cultural y patrimonial destacado que se debe recuperar para la memoria colectiva.

<sup>49</sup> Para la descripción de los ritos celebrados en la semana Santa de Vitoria a lo largo del siglo XIX hemos empleado como fuente primaria el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria* (1862-1913) correspondientes a los meses de marzo y abril.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aterido Fernández, Ángel. 1995. "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35: 19-32.
- Azanza López, José Javier y Pilar Andueza Unanua. 2014. "La arquitectura civil, religiosa y efímera". En *El arte del Barroco en Navarra*, coord. Ricardo Fernández Gracia, 55-174. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Barado, Francisco. 1844. "Pintores militares. Eduardo Banda". *La Lidia Revista Semanal Ilustrada* XIII, 7: 78-79.
- Barrio Moya, José Luis. 2003. "Sebastián de Benavente y el monumento de Semana Santa del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel en Madrid". *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, 25-26: 199-206.
- Bartolomé García, Fernando R. 2001. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- Bartolomé García, Fernando R. 2003. "Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la Iglesia de Heredia". *Akobe* 4: 64-68.
- Bartolomé García, Fernando R. 2007. "Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz". *Akobe* 8: 8-17.
- Bartolomé García, Fernando R. 2010. "Aproximación al pintor Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910)". *Sancho el Sabio*, 33: 119-133.
- Bartolomé García, Fernando R. 2010. "Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz". *Ars Bilduma*, 0: 14-39.
- Bastida de la Calle, M.<sup>a</sup> Dolores. 1993. "Pintura de Historia y Estampa de Actualidad: La escena de tema bélico". *Espacio, Tiempo y Forma* VII, 6: 471-490.
- Bonet Correa, Antonio. 1993. "La arquitectura efímera del Barroco en España". *Norba* 13: 23-70.

- Bosch i Ballbona Joan y Carles Dorico i Alujas. 1992. “El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735”. *D’art* 17: 253-260, <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100348> (consultado 16 de marzo de 2023)
- Calvo Ruata, José Ignacio y Juan Carlos Lozano López. 2004. “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. *Artigrama* 19: 95-137.
- Cola y Goiti, José. 1889. *La ciudad de Vitoria*. Vitoria: Viuda e Hijos de Iturbe.
- Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis. 2021. “Jusepe Leonardo y la decoración de arquitecturas efímeras en la iglesia de Santa María la Real de la Almudena”. *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 9: 79-109.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1990. “Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”. *Príncipe de Viana* 51, 190: 517-532.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. 1976. “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza”. *Cuadernos de investigación: Geografía e historia* 2, 1: 97-104.
- Fernández Gracia, Ricardo. 1990. “Pedro Antonio Rada”. En *Gran Enciclopedia navarra*, vol. IX. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra: 382.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2014. “La pintura”. En *El Arte barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra: 349-351.
- Fernández Martín, María Mercedes. 1995. “El antiguo monumento de Semana Santa de la Iglesia Parroquial de Santa María de Écija”. *Revista de humanidades* 5: 51-60.
- García Hernández, José Antonio. 1990 “El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692”. *Atrio* 2: 71-80, <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3404/2661> (consultado 19 de marzo de 2023).
- Gil Algás, Sara E. 2014. “El monumento pascual de San Martín del Río y su transcendencia en los actos de la Semana Santa”. *Cuadernos del Baile de San Roque: revista de etnología* 27: 17-32.
- González Bravo, Sara. 2016. “En torno a los monumentos de Semana Santa El Barroco en Navarra”. *Príncipe de Viana* (PV) 265: 641-660.
- González Bravo, Sara. 2016. “En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra”. *Príncipe de Viana* 77, 265: 641-660, <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/852/441> (consultado 19 de marzo de 2023)
- González Santos, Javier. 2021. “Juan Delgado, Francisco Ortega Delgado y el monumento de Semana Santa de la catedral ovetense (1731-1740): fulgores del barroco madrileño en provincias”. *Archivo Español de Arte* XCIV, 376: 365-386. <https://xn--archi-voespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1170> (consultado 15 de marzo de 2023)
- González Suárez, Fernando. 1988. “Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade”, *Porta da aira*, 1: 121-129.
- González Suárez, Fernando. 1989. “Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade”, *Porta da aira*. 2: 233-235.
- Guevara Pérez, Enrique. 2014. “La Semana Santa hecha monumento”. *Boletín de las cofradías de Sevilla* 661: 141-146.
- Herguedas Vela, Miguel. 2010. “Contexto y evolución en torno al monumento de Jueves Santo”. En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, coord. José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, María Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, 357-363. Valladolid: Universidad de Valladolid <http://www.religiosidadpopular-semanasanta.com/img/publicaciones/actas-ii-congreso-web.pdf> (consultado 15 de marzo de 2023)
- Hermoso Cuesta, Miguel. 2004. “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero”. *Artigrama* 19: 139-154.
- Hernández Martínez, Ascensión. 1993. “Escenografías para el culto los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX”. *Artigrama* 10: 435-454.
- Lamas-Delgado, Eduardo. 2016. “Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, h. 1668”. En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto. 208-209. Madrid-Florenca: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi.
- López-Yarto Elizalde Amelia. 2006. “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral de Toledo”. En *Estudios de platería: San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona, 379-400. Murcia: Universidad de Murcia. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/16214/1/P%C3%A1ginas%20de%20san-eloy-2006.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Martín Miguel, María Ángeles. 1998. *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- Mercader Saavedra, Santiago. 2009. “Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)”. *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia: Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42844/1/CongresoImagen47.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Mingo Lorente, Adolfo de. 2012. *El monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo*. Toledo: Consorcio de la Ciudad de Toledo.

- Monzón Gasca, Juan. 2015. “Un proyecto de realidad aumentada para la difusión de la capilla del monumento de La Seo de Zaragoza: aplicación de técnicas de documentación gráfica y geométrica basadas en la ingeniería inversa”. *Ars & Renovatio* 3: 166-191.
- Morales, Alfredo J. 1993. “Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés”. *Laboratorio de Arte* 6: 157-167, <http://institucional.us.es/revistas/arte/06/07%20morales.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Morte García, María del Carmen. 1986. “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI”, *Artígrama* 3: 195-214.
- Nicolau Castro, Juan. 1989. “Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII”. *Archivo español de arte* 62, 246: 216-219.
- Nogueras Langa, Virginia. 2013. “El Monumento de Pascual de Piedratjada (Zaragoza)” *Tercerol: cuadernos de investigación* 16: 203-214.
- Novo Sánchez, Francisco Xavier. 2013. “El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui ¿arte efímero?”. En *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. Víctor Mínguez Cornelles, 2653-2672. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Pantorba, Bernardino de. 1948. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor
- Pérez de Castro Ramón. 2019. “Una aproximación a los monumentos escenográficos de Semana Santa del siglo XIX en Castilla y León teatralizando el espacio sagrado”. En *Palabras a la imprenta: Antropología y Religión en Latinoamérica*. coord. María Pilar, Panero García, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven Álvarez: 277-296. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Pérez de Castro, Ramón y Gloria Martínez Gonzalo. 2017. “La capilla de los reyes de la catedral de Palencia. La sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 52: 35-46.
- Pérez de Castro, Ramón. 2010. “*Et posuit eum in monumento exciso* Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica II*, coord. José Luis, Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, María Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, 387-402. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Pérez del Campo, Lorenzo. 1984. “Arquitectura funeraria efímera en Málaga (1550-1650)”. *Boletín de arte* 4-5: 157-178.
- Puerta Rosell, María Fernanda. 2003. “Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 43: 553-566.
- Quesada, María Jesús. 2001. “El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia”, *Estudios segovianos* 44, 101: 303-320.
- Rivas Carmona, Jesús. 2003. “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo Asensio, 493-530. Murcia: Universidad de Murcia.
- Soto Cava, Victoria. 1992. *Catafalcos Reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Valladolid: UNED.
- Vázquez Astorga, Mónica. 2009. “Monumentos de la Semana Santa en Zaragoza diseñados por los arquitectos Borobio”. *Tercerol: cuadernos de investigación* 13:19-30.
- Vélez Chaurri, José Javier y Fernando R. Bartolomé García. 1998. *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez Y Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de Historia.
- Vélez Chaurri, José Javier y Pedro Luis Echeverría Goñi. 2013. “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”. En *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, coords. Miguel Á. Zalama y Pilar Mogollón Cano-Cortés, 111-120. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura.
- Vélez Chaurri, José Javier. 2000. “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare* 19: 47-115.
- Zorrozueta Santisteban, Julen. 2002. “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)”, *Ondare* 21: 257-272, <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-monumento-de-semana-santa-de-santa-maria-de-bermeo-bizkaia/art-9509/> (consultado 25 de marzo de 2023)