

Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz

Fernando R. Bartolomé García • (Universidad del País Vasco)

La búsqueda de una falsa desnudez de inspiración historicista aplicada en esta catedral a mediados del siglo XX nos ha privado de conocer el rico ajuar mueble que cubría sus muros y capillas. La información y la riqueza histórico artística que hemos perdido es irreparable; ni el esfuerzo de la Fundación Santa María por inventariar y catalogar las piezas que aún se conservan es suficiente para reparar esta pérdida. La visión actual de esta catedral nada tiene que ver con el aspecto que tuvo; esa gélida desnudez de sus muros ofende a la memoria histórica y confunde a sus visitantes, pues este edificio era un espacio en el que imagen y color estaban al servicio de una parafernalia litúrgica cuyo fin no era otro que el de cautivar al fiel. Sus muros parlantes, repletos de formas y colores, se acompañaban de imágenes y retablos, construcciones efímeras para celebraciones especiales y tapices y colgaduras que cubrían capillas y altares. Si a este delirio formal le sumamos la luz vibrante de las velas, el intenso olor a incienso y la indispensable música, nos encontramos ante un espectáculo teatral y conmovedor ante el que difícilmente el visitante no quedaba sobrecogido. Este cóctel sensitivo alcanzaba su máximo esplendor en poderosas iglesias, colegiadas y catedrales donde no se reparaba en gastos, contando con los artistas más destacados y con obras importadas que difícilmente se podían ver en otro lugar. Es evidente que, dentro de este microcosmo,

el retablo mayor adquiría vital importancia, al ser la pieza capital del mobiliario litúrgico y principal centro de atracción del culto, con un fuerte carácter simbólico y trascendente. Su valor devocional, cultural y religioso garantizó su pervivencia a lo largo de los siglos, adaptándose a los cambios estéticos y a las nuevas necesidades litúrgicas que se fueron produciendo. Estas transformaciones formales y funcionales son las que queremos presentar a través de esta retrospectiva histórico artística del retablo mayor de la catedral de Santa María, en un intento de reivindicar la gran importancia que el arte mueble tuvo para este templo, que desde ya hace mucho tiempo quedó mudo.

El primer retablo mayor del que tenemos constancia documental se iniciaba hacia 1537, y en él trabajaban maestros de la categoría de Juan y Francisco de Ayala, con la colaboración final de Iñigo de Zárraga y Esteban Velasco. Los Ayala fueron destacados entalladores asentados en Vitoria, con una gran trayectoria profesional. La dinastía se iniciaba con Juan Martínez de Ayala el Viejo, pero alcanzó sus mayores cotas de calidad con sus hijos Juan y Francisco de Ayala. Aunque la cabeza visible fue Juan de Ayala II, es lógico pensar que colaboraran conjuntamente los dos hermanos en la mayor parte de las obras. También lo hicieron con algunos de los más destacados maestros del momento como los Beugrant, Jerónimo de Nogreras o Iñigo de Zárraga. Además del retablo mayor de la colegiada de

Vitoria, Juan de Ayala II trabajó en Aberasturi, Luyando, Oteo, la Piedad de Oñate y en los evangelistas del banco del retablo de San Pedro de Bergara. Asimismo se le documenta en Portugalete, Zúñiga, Gastiain, el altar de los Reyes de la iglesia de San Pedro en Vitoria y el de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano y se le atribuyen los retablos de Ullibarrí Viña, Marquínez y el grupo del Santo Entierro titular de un altar del convento de Santo Domingo de Vitoria, entre otras obras¹. Para la misma colegiada de Vitoria hizo en 1572 el desaparecido retablo de los Inocentes y sus dos escudos de piedra, policromados junto con el resto de la capilla por Andrés de Miñano². Es probable que también trabajara en el ajuar mueble de la capilla de San Juan Bautista a juzgar por el estilo de la clave conservada, procedente de su falsa bóveda³. Otra de sus intervenciones en la colegiada, aún conservada, son las cinco estatuas de apóstoles de la capilla de la Piedad en el pórtico.

Los primeros desembolsos para este retablo mayor anotados en los libros de fábrica de la colegiada se consignaban entre los años 1538 y 1539, y fueron realizados a esta familia de entalladores⁴. Las labores se debieron dilatar en el tiempo, a juzgar por la intermitencia de los pagos llevados a cabo; todavía a finales del siglo XVI se estaban registrando desembolsos por este trabajo, lo que nos confirma que fue una obra de envergadura financiada no con potentes legados, sino con

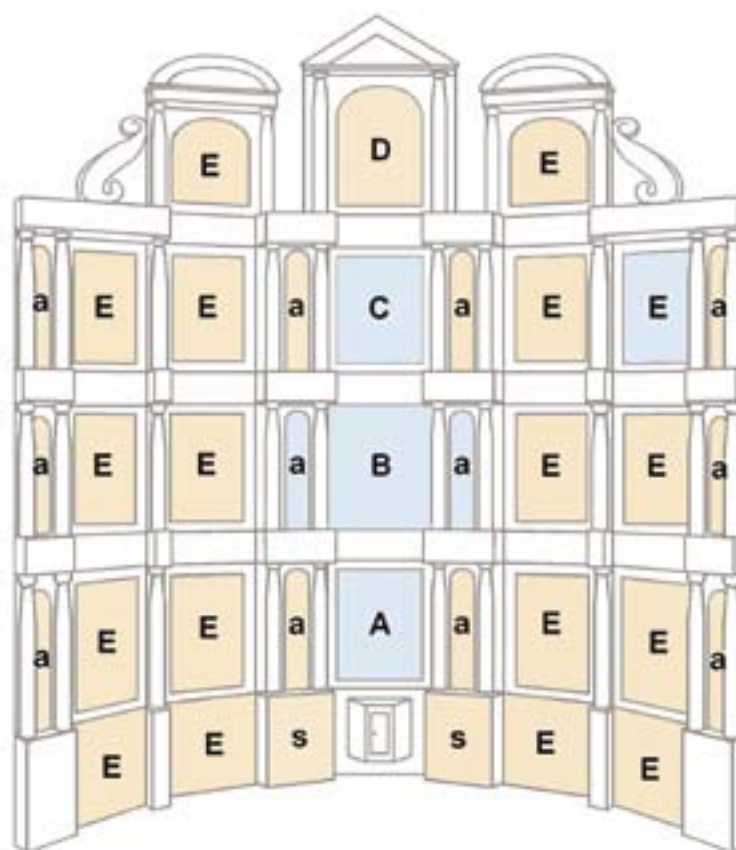
1/ Para una correcta retrospectiva de los Ayala son indispensables: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., *Vitoria renacentista*, Vitoria, 1985. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Un retablo mixto del Primer Renacimiento. Martín de Oñate y los Ayala en Domaquia". *Sancho el Sabio*, 1996, pp. 291-314. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Las artes del Renacimiento. En Álava en sus Manos*, Vitoria, 1984, pp. 105-136. MARTÍN MIGUEL, M^a A., *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria-Gasteiz, 1998. PORTILLA VITORIA, M. J., y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, 9 vols., Vitoria, 1967-2007. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Renacimiento*, en *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, vol. 2, pp. 306-373.

2/ MARTÍN MIGUEL, M^a A., *Arte y Cultura en Vitoria...*, pp. 353-356. AHDV-GEAH, Caja 123.2. Andrés de Miñano se encargaba de pintar toda la capilla y sus complementos de color azul y oro, también se compraron diferentes tipos de telas para cubrir el retablo y dos guadamecés traídos de Valladolid además de todos los ornamentos litúrgicos necesarios. Todo lo pagaba Diego González de Otaza canonigo de la colegiada y patrón de esta capilla.

los limitados bienes que la fábrica y los parroquianos fueron aportando a lo largo de los años. En 1539 se colocaban las gradas para este altar, que corrieron a cargo de Juan de Monasterioguren y Juan de Jocaeta; este mismo año Juan Vizcaíno vendía madera de tejo y roble a los Ayala y en los años siguientes se vuelven a apuntar pagos a estos maestros⁵. Entre 1545 y 1548 se daba por finalizado el último cuerpo y todas las historias del retablo, lo que confirma que la mazonería y todos los relieves estaban terminados.

No tardarán mucho en realizarse algunas modificaciones de tipo iconográfico al cambiar el orden de varias historias, en concreto, en 1549, las escenas que ocupaban el primer cuerpo pasaban al tercero y para el primero se mandaba hacer a Juan de Ayala los relieves de la Anunciación, Visitación, Natividad y Circuncisión. Sólo faltaba para dar por acabado este altar las doce imágenes de las entrecalles que se concertaban en 1556 con el polifacético Iñigo Ortiz de Zárraga, tracista, escultor y cantero vizcaíno, vecino de Vitoria y Álbalos que participó en el retablo mayor de Peñacerrada y dio traza para uno de los proyectos del de San Miguel de Vitoria. Los retoques finales se realizaron en las últimas décadas del siglo; en 1571 Juan de Ayala tallaba una escena de la Muerte de la Virgen y limpiaba todo el retablo, y finalmente en 1590, Esteban de Velasco hacía un coronamiento para la caja de Nuestra Señora.

Todo indica que el retablo mayor de la colegiata respondía a una traza simple de casillero estructurada en cinco calles y tres cuerpos, rematada como es habitual en este momento, por frontones curvos y triangulares que aportaban mayor verticalidad a la planta (Lám. 1)⁶. La calle central estaba presidida por la conocida talla de Nuestra Señora de la Esclavitud, una Andra Mari gótica, emblemática



RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA :: Siglo XVI

- Documentado
- Hipotético
- A San Prudencio
- B Nuestra Señora de la Esclavitud
- C Tránsito de Nuestra Señora
- D Calvario
- E Vida de la Virgen y Pasión de Cristo
- a Apóstoles (San Juan y San Mateo)
- s Santos (San Miguel y San Antonio)

Imagen: Laura Calvo

Lámina I

3/ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; TABAR, ANITUA, F., "La capilla de San Juan Bautista en la catedral de Vitoria-Gasteiz. Elementos muebles y otros documentos" Homenaje a Micaela Portilla Vitoria, 2007, pp. 350-354.

4/ AZCARATE, J. M. "Catedral de Santa María", Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, T. III, Vitoria, 1968, pp. 105 y 119. MARTÍN MIGUEL, M^a A., Arte y Cultura en Vitoria..., pp. 352-353.

5/ AHDV-GEAH, Libro 216-3 (1537-1590), fol. 13v.

6/ Quiero agradecer la realización de los dibujos y la maquetación de las fotos a Laura Calvo.

en esta ciudad, que representa a la Virgen como reina, coronada y entronizada y que ha sido fechada por distintos especialistas hacia finales del siglo XIII o principios del XIV⁷ (Lám. 2). Debajo sabemos que había una imagen de San Prudencio, patrón de Álava, y por lo tanto merecedor de un lugar privilegiado en este altar. Es probable que esta imagen se tomara como modelo para otras muchas en esta provincia y no es descabellado pensar que la única talla que se conserva con esta misma iconografía en la catedral siguiera este prototipo (Lám 3). Se trata de una obra de principios del siglo XVII que representa al Santo como Obispo. Procedía de la capilla de San Prudencio, junto a la del Santo Cristo, y se colocaba debajo del cuadro del Descendimiento atribuido a Gaspar de Crayer, sobre la mesa de altar, cobijada por una hornacina. Es una obra de la primera mitad del siglo XVII, realizada poco después de que doña María Ruiz de Bergara fundara en 1612 la capellanía de San Prudencio, cuyo patronato pasará posteriormente a manos de los hermanos Galarreta. Su estilo naturalista, de pegados acartonados, casi metálicos, se relaciona con las formas que Gregorio Fernández difundió por estas tierras, tras sus intervenciones en Vitoria. Desconocemos su autoría, pero es probable que fuera realizada por el escultor Pedro de Ayala o en último término, por los Angulo. En



Lámina 2
Catedral de Sta. María
(Museo Diocesano de Arte
Sacro). Nuestra Señora de
la Esclavitud



Lámina 3
Catedral de Sta. María
San Prudencio
Siglo XVII

esta misma calle central y sobre la imagen titular se situaba el "Tránsito de Nuestra Señora", término con el que se designaba a la Asunción y Coronación de la Virgen que servía de paso hacia el ámbito celestial. El remate debió ser un Calvario como culminación de la redención, o el Padre Eterno, habitual en retablos castellanos del segundo tercio del siglo XVI.

La narración se iniciaba en el primer cuerpo con la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Circuncisión, temas cristológicos que tuvieron continuación en el segundo y tercer cuerpo con historias relativas a la vida de la Virgen, confirmadas con la presencia de la escena de la Muerte de la Virgen y en íntima relación con la imagen titular del retablo. Es probable que también se narraran temas Pasionales y que estos estuvieran situados en el banco, como en los retablos de la Piedad de Oñate (1533-1536) o Andra Mari de Galdakao (1530). Sabemos que en las entrecalles, junto a la imagen de la Esclavitud, se situaban las tallas de San Juan y San Mateo, lo que se puede interpretar de varias maneras: como evangelistas junto a San Lucas y San Marcos en las entrecalles laterales, lo que supondría algo excepcional, ya que lo habitual es que, como transmisores de la Revelación y pilares de la doctrina católica, ocupen el basamento o el primer cuerpo junto con los Padres de la Iglesia, o que, como en el retablo de la capilla de la Universidad de Oñate, flanqueen a las dos imágenes titulares de Nuestra Señora y San Prudencio. La hipótesis más creíble es que se representaran como apóstoles junto al resto de sus compañeros ocupando las doce hornacinas de las entrecalles. El programa devocional debió ser completado con santos intercesores y protectores contra los males del momento, como el anacoreta San Antonio Abad, encargado de conjurar la enfermedad conocida

como "fuego de San Antonio". También estuvo presente el arcángel San Miguel, conductor de las almas al cielo y triunfador sobre Satán, que encarna el triunfo del bien sobre el mal.

El aparato decorativo utilizado en este retablo estuvo sin duda a caballo entre el repertorio del romano con motivos a candelieri y medallones y del manierismo fantástico, con cabezas de querubines aladas distribuidas en los frisos. Estilísticamente el conjunto se debe situar dentro del expresivismo del Primer Renacimiento, donde queda encuadrado el trabajo de los Ayala con sus característicos tipos físicos de rostros aniñados de perfil alargado y pómulos salientes, barbas puntiagudas, cabellos rígidos y encasquetados y extremidades largas y huesudas. Las tallas realizadas por Iñigo de Zárraga debieron situarse en la transición hacia el Romanismo, en las que ya se ponen de manifiesto algunos de los rasgos de este momento, como son sus excelentes estudios anatómicos, poderosas musculaturas, ropajes ampulosos o gestos heroicos.

Terminado el trabajo de talla, sólo quedaba el complemento policromo que dotara de la vida necesaria a todas imágenes y relieves de este retablo. No sabemos con seguridad a cargo de quién corrió esta labor, pero es significativo que tras varias limpiezas, el pintor Pedro Ruiz de Barrón policromara en 1620 el marco que cercaba el altar mayor "para defensa de los frontales". La presencia de este maestro se vuelve a repetir dos años más tarde, en este caso para pintar una peana o listón que unía el altar mayor por la parte de abajo con sus cantoneras de hierro realizada por el entallador Pedro de Cobeaga. Este mismo año se contrataba a un pintor flamenco para limpiar todo el retablo y sus imágenes y "dar un barniz lustroso y duradero para que la madera e imágenes de bulto sean

7/ WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben 14. jahrhunderten* (5 vol.), Reutlingen, 1925-1927, pp. 84-85. PORTILLA, M., y otros, *Catálogo de la exposición sobre Vitoria y la época de Adriano VI en el Portalón*, en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año IV, t. IV, nº 1-2, Vitoria-Gasteiz, 1960, p. 256. AZCÁRATE RISTORI, J. M., *Catedral de Santa María (Catedral Vieja)*, en *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria, III*, Vitoria-Gasteiz, 1971, p. 98. COOK, W. W. S.; GUDIOL, J., *Pintura e imaginaria románicas*, en *Ars Hispaniae*, vol. VI, 2ª ed. Madrid, 1980, p. 354. PORTILLA, M., *El arte en los templos vitorianos*, en *Vitoria 800 años*, nº 8, Vitoria-Gasteiz, 1981, p. 13. PORTILLA, M., *Vitoria Gótica*, Vitoria-Gasteiz, 1985, nº FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería Medieval mariana*, Pamplona, 1989. LAHOZ, L., *Gótico*, en *Vitoria-Gasteiz en el arte*, vol. I, Vitoria-Gasteiz, 1997 p. 220. LAHOZ, L., *Patronato Real en el gótico en Álava*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIX, 1997, pp. 59-61. LAHOZ, L., *El arte Gótico en Álava*, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 107-108. LOPEZ DE OCARIZ, J.J., *Museo Diocesano de Arte Sacro*, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 109-139. LAHOZ, L., *El pasado en sus sombras proyectadas*, en *Museos de Álava. Un patrimonio desconocido*, Madrid, 2000, p. 18. FRANCO MATA, A., *Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Texto e Imagen. Música. Relaciones con la plástica y la pintura*, en *Actas del Congreso Internacional*,

*incorruptibles*⁸. En 1649 se solicita al escultor y arquitecto Juan de Angulo una traza para decorar las cajas de Nuestra Señora y San Prudencio, aunque no hay constancia documental de que esta obra se realizara finalmente. Las últimas intervenciones llevadas a cabo en las décadas finales del siglo XVII se deben a varios arreglos hechos tras los desperfectos sufridos, al ser robadas las dos lámparas de plata que alumbraban el altar mayor. De estas pequeñas reparaciones se encargaba el ensamblador Gregorio Larrar, un maestro bien conocido en la ciudad de Vitoria y puesto al día en la estética churriguera, como lo demuestra en los retablos mayores conservados de Lermanda (1699) y San Vicente de Vitoria (1701)⁹.

A principios del siglo XVIII todavía este retablo permanecía intacto, salvo por las pequeñas reparaciones que cualquier mueble litúrgico sufre a lo largo del tiempo. Es difícil que este tipo de obras no sucumba a las nuevas modas y necesidades, por lo que no es de extrañar que durante esta centuria se hicieran importantes reformas que modificaron en parte la estructura original. Las primeras intervenciones, aún de muy poca entidad, se realizaban en la década de los años veinte, por las que Jacinto de la Fuente y el pintor Antonio Rico cobran 198 reales por una "guarnición frontalera"¹⁰.

Más profunda será la intervención iniciada en 1740, año en el que don Juan Francisco Martínez de Antezana, residente en Cádiz, hizo un legado de 500 pesos para adornar la Virgen de la Esclavitud, titular de este retablo mayor¹¹. Tras deliberar sobre qué hacer con este dinero, se decidió ampliar la caja que albergaba la imagen titular, debido a que en muchas festividades de la Virgen se ponían velas a su alrededor, lo que había provocando en alguna ocasión conatos de incendio. Finalmente se resolvió

ampliar el espacio que cobijaba a la Virgen y abrir un transparente que permitiera entrar la luz a través de las vidrieras de la cabecera. Con ello se conseguía iluminar la imagen y crear un efecto más barroco y teatral, en consonancia con los gustos del momento. Esta reforma era factible, pero se enfrentaba a un problema, ya que el trono de Nuestra Señora coincidía de lleno con el escudo de armas del sepulcro de don Martín de Salinas, situado en el trasaltar del centro de la girola, y la única manera de sortearlo era elevar el escudo y colocarlo sobre el vano de medio punto que iba servir de transparente, como se puede ver en la traza original realizada al efecto y protocolizada el 29 de agosto de 1740 (Lám. 4). Para todo este proyecto se necesitaba el permiso de don José Enrique de Guzmán Salinas Henríquez de Ibarra, poseedor a la sazón de dicho sepulcro y residente en Madrid¹².

Obtenida la autorización necesaria, se daba comienzo a las obras. Los primeros trabajos se contrataban con el cantero Domingo de Sarriá, encargado de soltar el escudo y de afianzarlo unos metros más arriba. En esta labor contaba con la ayuda del carpintero Ventura de Tobalina, en manos de quien también estaba el marco de la vidriera del transparente. El trabajo de albañilería, con la construcción del arco de medio punto y el lucido del escudo lo realizaba Rafael de Olaguibel. La reforma y construcción del transparente se protocolizaba el 1 de junio de 1741 con Juan y Ángel Baldor, dos escultores cántabros ya conocidos en la colegiata al haber realizado unos años antes el respaldar de la nueva sacristía. Contaron además con la ayuda de Lorenzo Ugarte, maestro tallista, y el oficial Domingo de Meabe (Lám. 5). Este cascarón para Nuestra Señora de la Esclavitud llevaba en su interior doce espejos y se debía realizar en base a una traza dispuesta por



Lámina 4
Traza original de las reformas del sepulcro de Don Martín de Salinas, situado en el trasaltar del centro de la girola. AHDV - GEAH, caja 71-17, s.f.

Bernabé de Irala e inspirada en el trono de la Virgen del Santuario de Valvanera (La Rioja)¹³.

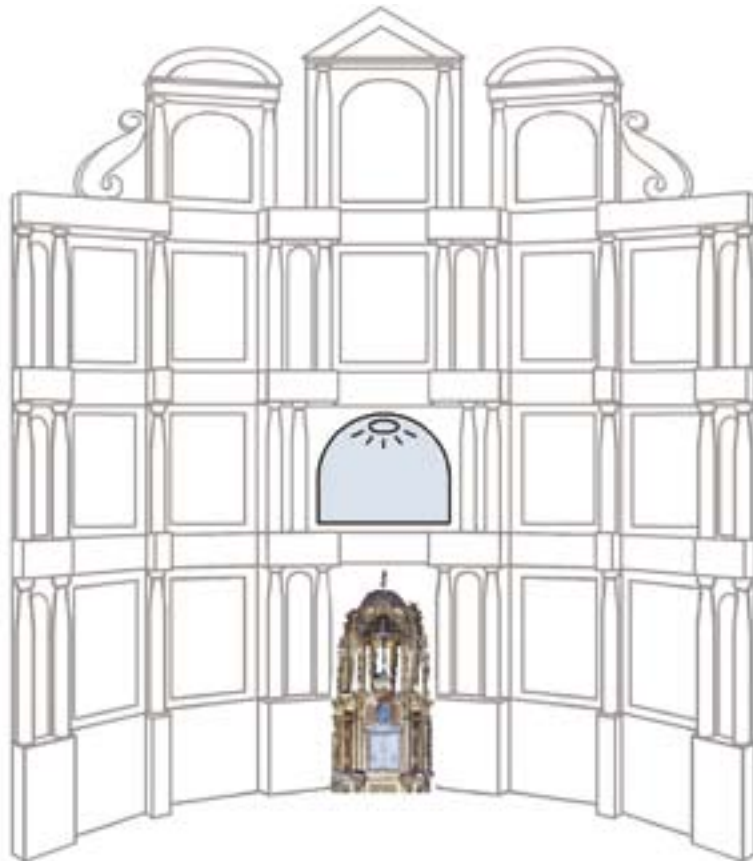
Además de este transparente, se contrataba con los hermanos Baldor un sagrario-expositor de dos cuerpos. Por suerte este templete se vendió en 1748 a la iglesia parroquial de Caicedo Sopeña donde todavía se conserva (Lám. 6). Se trata de un microedificio de planta poligonal

Las Cantigas de Santa María, la Città e il Libro: Il manoscritto. La miniatura, Florencia, 2002. MARTÍNEZ DE SALINAS, F.; USABIAGA URKOLA, J.J., *Arte Medieval, en Arte y arquitectura en el País Vasco, El patrimonio del románico al siglo XX*, San Sebastián, 2003, pp. 45. TABAR, F., *Salvatierra en la Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, 2007. VV.AA., *Exposición Canciller Ayala*, Vitoria-Gasteiz, 2007.

8/ AHDV-GEAH, Libro 216-3 (1537-1590), fols. 125, 199, 207-207v

9/ AHDV-GEAH, Libro 8836-1 (1641-1728), fols. 294v, 321, 356. Estas reparaciones se consignan entre los años 1688 y 1696.

10/ AHDV-GEAH, Libro 8836-1 (1641-1728), fol. 515



RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA :: Siglo XVIII

- Reformas documentadas de 1741
- :: Transparente
- :: Sagrario expositor de Juan y Ángel Baldor

Lámina 5. Imagen Laura Calvo

con dos pisos, el inferior para guardar en Santísimo Sacramento y el superior para exponerlo en su custodia. Los tres lados visibles del primer cuerpo se separaban por seis columnas con decoración de talla y capitel compuesto, de las que sólo se conservan las dos traseras. En el cuerpo principal se ubica el acceso al sagrario propiamente dicho, sobre el que se coloca un pequeño nicho

circular acristalado en cuyo interior se guarda lo que parece un "encolpio", un pequeño relicario portátil realizado en plata afiligada que sin duda procede de alguna donación particular, ya que se trata de piezas de carácter personal y devocional que alcanzaron mucha importancia en el ambiente conventual. A los lados lleva dos portareliquias vacíos con portezuela seccionada, lo



Lámina 6
Sagrario expositor (Juan y Ángel Baldor).
Hoy en la Iglesia parroquial de Caicedo Sopeña.

que indica que en cada uno ellos se guardaban varias piezas. Esta costumbre de convertir el sagrario en un gran relicario es sin duda efecto de Concilio de Trento y del capítulo titulado "De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes", en el que se mandaba educar a los fieles en la veneración de las reliquias. El segundo cuerpo de este templete lo conforma un gran expositor con una doble cúpula apoyada sobre potentes estípites. Toda la obra, cascarón y sagrario expositor, ejecutada por los hermanos Baldor, se debía realizar a jornal, cobrando quince reales al día, recibiendo a su vez el material y el porte de las herramientas. El 8 de diciembre de 1741 firmaban la carta de pago por 2423 reales, entregándose el trabajo completamente finalizado¹⁴.

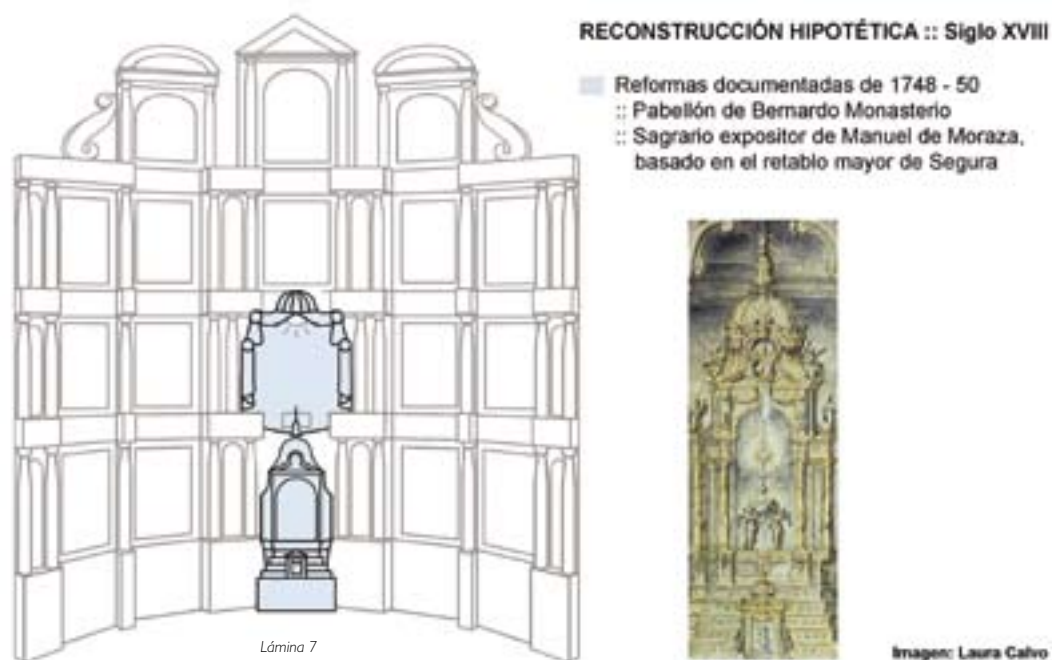
En la junta parroquial del 30 de junio de 1748 se puso de manifiesto el malestar de algunos miembros del cabildo respecto a la obra del cascarón y sagrario que habían

11/ AHDV-GEAH, Libro, 218-1, (1636-1770), fol. 257v; Caja 124-2. En realidad el legado lo dispuso en su testamento protocolizado en Cádiz el 18 de marzo de 1738, en él establece que una vez fueran liquidados los gastos de su funeral, misas y entierro, la sexta parte de lo que quedara, se remitiera a la colegial de Vitoria para adorno de una imagen que se encontraba en el pilar de la capilla de Santa Victoria. Se trataba de una talla de la Virgen del socorro hoy desaparecida. Parece que los albaceas de don Juan Francisco Martínez de Antezana consintieron que parte del legado se empleara en otras mejoras.

12/ AHDV-GEAH, Libro, 218-1, (1636-1770), fol. 212. Caja 71-17, s.f.

13/ AHDV-GEAH, Caja 71-20, s.f.

14/ AHDV-GEAH, Caja 71-20, s.f. Toda la obra se realizaba en roble, olmo y nogal para los estípites. Este material procedía de Turiso y Doroño. Es probable que parte o la totalidad del



realizado los hermanos Baldor. Al parecer no estaba a gusto de todos y veían la necesidad de hacer algunas reformas. Para ello se contaba todavía con parte de los 500 pesos que Francisco Martínez de Antezana había legado para el adorno de la colegiata. La primera decisión fue vender el sagrario expositor “*por no deshacer una pieza tan pulida y ejecutada con la mayor perfección*”. El arquitecto Manuel de Moraza lo tasó en 1250 reales, precio por el que don Ventura de Salazar lo compró para la iglesia de Caicedo Sopeña, lugar en el que aún se conserva. También se aprovechó para vender el antiguo sagrario y las tallas de San Juan y San Mateo que estaban junto a la Virgen y que habían sido retiradas al realizar las obras del cascarón¹⁵.

El nuevo sagrario lo realizaba José de Moraza en base a una traza del tabernáculo de Segura enviada por Juan de Zurbano el 29 de Junio de 1750 (Lám. 7)¹⁶. Con este dato se confirma una vez más la gran trascendencia que el diseño de

Miguel de Irazusta tuvo en el País Vasco y en la implantación de la estética rococó en Álava, a manos de los Moraza, afamados y prolíficos arquitectos del taller vitoriano, insertos en una estética rococó de raíz guipuzcoana que no llegaron a asimilar totalmente¹⁷.

El cascarón ejecutado por los Baldor parece que no tuvo necesidad de tocarse, pero sí que se transformó el transparente, con un nuevo marco y puerta. De ello se encargaban los maestros Rafael Antonio de Olaguibel y Ventura de Tobalina (Lám. 7). En un intento de aportar más efectismo y teatralidad a la imagen titular, se contrató con el escultor Bernardo de Monasterio un pabellón de madera de pino que cobijara el cascarón y el trono de la Virgen con tres angelitos a cada lado. Todos los trabajos realizados fueron policromados por el pintor dorador Luis Gómez Sierra, imitando el dorado de Nuestra Señora del Socorro de la capilla de Santa Victoria, y acordes con la estética rococó que

se impuso en estas reformas. De este modo se apuesta por el dorado, la combinación de zonas bruñidas con otras bronceadas y motivos de buen gusto labrados sobre el aparejo de formas arrolladas y motivos florales¹⁸.

Entre los años 1773 y 1774, el cantero Manuel Gorospe y el albañil Rafael Antonio de Olaguibel ensanchaban el presbiterio y añadían un bocel de piedra blanca para colocar una balastrada de hierro. Estas reformas obligaron a renovar el pedestal del sagrario realizado por Pedro de Sarasua con unas dimensiones de doce pies de largo y una cuarta de alto, y policromado por Juan Ángel Rico¹⁹. Con motivo de estas reformas, el 27 de diciembre de 1797 se propone al cabildo ejecutar dos pilastras de mármol con dos jarrones de plata que sirvieran para iluminar el presbiterio. La obra costaba 31.128 reales, y parte de esta cantidad se pretendía pagar con la venta de la antigua lámpara de plata que alumbraba el altar. Esta

dorado la realizara el pintor Antonio Rico.

15/ AHDV-GEAH, Caja 71-20, s.f. El antiguo sagrario lo tasaba José de Moraza en 752 reales, las tallas las valoraba en 400 reales el escultor Bernardo de Monasterio y todo ello lo compraba para el altar de Todos los Santos Doña María Josefa de Ribas y Verástegui.

16/ AHDV-GEAH, Caja 71-20, s.f. El sagrario y frontis realizado por Moraza costó 2200 reales, que abonaban el 30 de abril de 1751. Por la traza enviada desde Segura se pagaron 60 reales y al cerrajero José Lirón 155 r. por el lirón para la tramoya, bisagras y llave del sagrario.

17/ Una valoración completa de los Moraza la encontramos en: VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución” *Ondare. Revisión del Arte Barroco*, 19, 2000, pp. 101-103

costumbre de iluminar el retablo y su imagen titular se remonta al año 1585, cuando don Martín de Salvatierra, obispo de Segorbe, dotó a esta colegiata con dos lámparas de plata y veinte ducados al año para sufragar los gastos. Con el paso de los años, la cofradía de Nuestra Señora de la Esclavitud se hizo cargo de una de ellas, pero al no poder mantenerla se decidió reducir la iluminación del presbiterio a una sola lámpara. El problema surgió en 1784, cuando el marqués de Villa Alegre, residente en Granada, decidió suspender el pago de los veinte ducados hasta que no se determinara la obligatoriedad del mismo, lo que motivó que la iglesia decidiera colocar estos dos faroles en sustitución de las antiguas lámparas²⁰.

Como hemos podido comprobar, el retablo realizado en el siglo XVI se mantuvo casi intacto hasta principios del XIX, cuando debido a las nuevas disposiciones estéticas que abanderaban destacados miembros del cabildo se decide la sustitución del antiguo altar por uno más acorde con los tiempos²¹. A principios de 1805 comienzan los primeros movimientos para la consecución de esta reforma, aprobada definitivamente en la junta parroquial el 10 de febrero del mismo año. Para esta gran reforma se eligió al arquitecto Justo Antonio de Olaguibel, encargado de firmar los planos y dar las condiciones para la reforma del presbiterio, tabernáculo, altar mayor y coro bajo²². Cumpliendo con la normativa vigente, toda la documentación se envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el 14 de febrero de 1805 Isidoro Bosarte firmaba la aprobación de la obra con ciertas matizaciones referidas a la situación del coro bajo, que en el proyecto de Olaguibel se pretendía colocar en el cuerpo central de la iglesia. Los académicos apostaban por que se situara en el presbiterio, alrededor del tabernáculo y “a

imitación de las santas basílicas de Roma”. Esta reforma suponía un encarecimiento de la obra puesto que, de los 87.000 reales en los que había sido presupuestada en las condiciones, quedaba en unos 100.000, con los problemas que suponía sufragar esta cantidad para la iglesia²³.

La licencia para iniciar la remodelación se expedía el día 7 de noviembre de 1805 y se contaba con la participación del arquitecto Antonio Rubio, el escultor Mauricio de Valdivielso, el pintor José López de Torre, el platero Anselmo Prior y el tornero Julián de Urrutia. Los trabajos se interrumpieron de improviso por la demanda judicial interpuesta por los maestros Joaquín Jaime y Manuel de Herrera, al considerar que habían sido discriminados al no ser aceptada su rebaja de 10.000 reales y al no haber sacado a remate la obra. La iglesia se defendía alegando que había cumplido con todos los trámites legales, con el premissa de la Real Academia y con la licencia del Obispado. Sostenía que no se había sacado a remate por ser una obra de gran importancia para la colegiata, en la que se debía contar con profesionales de “*mucha pericia*”, argumentando que los maestros “*menos inteligentes no reparan en quedarse con obras “a cualquier precio y de aquí resulta que no cumplen el remate o dejan las obras imperfectas, o pretenden después de concluidas que se les abonen las perdidas o se arruinan ellos y sus fiadores”*. Además, en estas decisiones habían participado miembros de las distintas comunidades de la colegiata, y los maestros habían sido elegidos personalmente por los conocidos arquitectos Francisco Echanove y Olaguibel. Los abogados de la colegiata insisten en que si Joaquín Jaime y Manuel de Herrera “*fuesen tan inteligentes como se atribuyen en sus escritos, desde luego que no harían la baja de diez mil reales, ni menos se empeñarían en entrar*

en las obras a fuerza de recursos e instancias judiciales”. Parece que la demanda de estos dos maestros no prosperó, pues el 29 de marzo de 1806 desisten del pleito. Las obras prosiguieron y se terminaron en las fechas previstas, pero no así los pagos, puesto que dos años después de finalizar el trabajo, los artistas que habían participado suplican a los representantes de la colegiata la liquidación final antes de optar por la vía judicial²⁴. En las cuentas de 1809-1810 se consignan la venta de algunas alhajas de plata para pagar a los ejecutores de esta obra²⁵.

Para llevar a cabo esta reforma, se levantó parte del presbiterio con la intención de buscar los cimientos sobre los que colocar piedra de mampostería unida con mortero, en la que asentar el pedestal para la reja de hierro y el tabernáculo. Este pedestal, las nueve gradas (tres a cada lado) y todo el piso del presbiterio se tenían que enlazar con piedra de sillería labrada, lo mismo que el zócalo del retablo, que llevaba en el frente y en el costado una moldura corrida. El altar mayor ocupaba el lugar presidencial; en base a las fotos de archivo y por alguna descripción anterior, sabemos que constaba de un gran basamento de madera apoyado sobre el pedestal y de una mesa de piedra con sagrario portátil. En el centro, pero algo más adelantado, se levantaba un gran tabernáculo de planta circular y bóveda, formado por seis columnas lisas (1,80 m) y capitel toscano, en cuyo interior se exponía el Cristo de marfil que hoy custodia el Museo Diocesano de Arte Sacro (Lám. 8). Flanqueando el tabernáculo había dos ángeles dorados, uno con las tablas de la Ley y otro con una inscripción referente al altar (0,90 m). Presidía el retablo la Asunción, enmarcada por una moldura de hojas y flanqueada por dos grandes columnas de fuste liso y orden toscano, sobre las que se apoyaba un entablamento liso con

18/ Op. Cit. Bernardo de Monasterio cobra por su trabajo 675 reales el 20 de septiembre de 1752 y Luis Gómez Sierra 3000 r. el 1 de agosto de 1751.

19/ AHDV-GEAH, Libro, 218-2 (1770-1803), f. 193.

20/ AHDV-GEAH, Libro, 218-2 (1770-1803), s.f.

21/ En esta decisión influyó decisivamente la visita realizada por el hijo de Carlos IV, Fernando VII, junto con el Obispo de Calahorra en Pascua de Resurrección del año 1808.

22/ ACC. Doc. 22/806-75. Las condiciones la firmaba Olaguibel el 13 de marzo de 1805.

23/ La colegiata contaba con: 22.000 obtenidos de la venta de las alhajas sobrantes de la cofradía de la Esclavitud, 9.000 que envió don Miguel de Zumalabe, 21.600 legados por diferentes

taqueado y cornisa, rematado con dos ángeles adoradores ante una cruz de base nubosa (Lám. 9). Para su construcción se empleó madera de roble y todo el material que pudiera ser útil del antiguo retablo mayor. El conjunto fue policromado por José López de Torre, siguiendo las modas neoclásicas, con imitaciones de distintos mármoles pulimentados. El oro quedaba reducido a basamentos, capiteles, molduras y adornos, y todas las imágenes debían imitar el mármol blanco como si de estatuas clásicas se tratara. Esta condición sólo se cumplió en parte, ya que para la Asunción se optó por los habituales paños naturales, menos fríos si cabe que esos tonos lechosos de los ángeles adoradores del remate.

Preside el retablo la magnífica talla de la Asunción realizada por Mauricio de Valdivielso, hoy en la cabecera de la catedral nueva²⁶. Consta de cuatro ángeles en complicadas posiciones, que revolotean entre nubes elevando a la Virgen hacia el encuentro divino, semidesnudos, cubiertos tan solo por unos aéreos mantos que aportan un efecto dinámico al conjunto (Lám. 10). A la madre de Dios se la representa siguiendo los patrones habituales, ocupa el lugar preferencial acompañada por este cortejo divino. Su rostro es sereno algo añorado, tiene el cabello cubierto por un velo, lleva los brazos abiertos y viste túnica rosa y manto azul rematada por una cenefa dorada. Los dos ángeles adoradores del remate son también de la mano de Mauricio de Valdivielso, y aparecen arrodillados sobre base nubosa con los brazos recogidos sobre el pecho en posición orante. Se les representa jóvenes, de rasgos suaves y pocos definidos, llevan melena hasta los hombros y visten túnica y manto blanco de tono marmóreo.

En el primer proyecto se determinaba la colocación del coro bajo en el medio de la nave central. Para ello se debía excavar, enlosar y

cerrar el espacio destinado a albergar este conjunto con dos puertas de entrada que daban a las naves menores. Este plan fue rectificado por la Academia de San Fernando, al considerar que era más apropiado y moderno situarlo alrededor del presbiterio, pues de esta manera sería utilizado por canónigos y músicos. El único problema que se admite es que el órgano podía quedar un poco alejado, lo que según estos académicos se podía solucionar acercándolo, como se había hecho en otros lugares. La idea original era soltar la sillería antigua del coro alto y adaptarla al nuevo espacio, reduciendo un poco su altura y pintándola a



Lámina 8
Reformas del arquitecto Justo Antonio Olaguibel, 1805.
Tabernáculo del retablo mayor. APHA-DAF-SCH-PC-29008.
Schommer Koch (Fragmento)



Lámina 9
Reformas del arquitecto Justo Antonio Olaguibel, 1805. Retablo mayor y
Sillería del coro. AAMVG GUI-Iº. 165(2). Enrique Guinea Maquibar, 1939. (Fragmento)

bienhechores, 13.000 obtenidos de las limosnas, 12.000 legados por el canónigo Basaguren y 4.000 por el también canónigo José de Abajo. El resto se pensaba sufragar tomando un censo o con la venta de alguna finca.

24/ AHDV-GEAH, Caja 75-5, fols. 3, 5-6. La reclamación la firman Justo Antonio de Olaguibel, José López de Torre, Antonio Rubio y Juan José de Arbizies, "haciendose cargo de que unos pobres artesanos como nosotros no tenemos otros arbitrios para nuestra subsistencia que nuestro trabajo".

25/ AHDV-GEAH, Libro 8925-1 (1729-1869), fol. 308v. la cantidad vendida alcanzó los 10.525 r.

26/ La antigua Virgen de la Esclavitud que había presidido el altar mayor durante siglos se trasladó a la capilla central del ábside, en este emplazamiento estuvo durante la primera mitad del siglo XIX, hasta la llegada de la pequeña imagen del Rosario procedente del exclaustro de Santo Domingo, de ahí, se trasladó al reconciliatorio, junto a la sacristía, y en



Lámina 10
Asunción,
Mauricio de Valdivieso

imitación de madera de caoba o nogal. El presbiterio se cerraba con una reja de hierro pintada de verde realizada por el tornero Julián de Urrutia, aprovechando parte de la ya existente. También se volvieron a colocar los dos pilares de mármol con sus dos jarrones de plata cercanos a los pilares del crucero para iluminar todo este espacio sagrado.

Este retablo realizado en 1806 será el que presida la colegiata hasta que con la intervención del arquitecto conservador Manuel Lorente Junquera entre los años 1960-1964 sea desmantelado en un intento de volver a esa falsa desnudez del estilo gótico de raigambre historicista. No ocurrió lo mismo con el presbiterio, en el que se volvió a intervenir entre

los años 1829 y 1830, lo que generó un gran pleito, seguido en el tribunal eclesiástico de Calahorra, entre los canónigos y los representantes del Ayuntamiento, oficiales de parroquia y parroquianos. Las relaciones de estas dos instituciones a lo largo de los siglos fueron estrechas, pero no estuvieron exentas de altibajos, llegando en muchas ocasiones a interponerse demandas judiciales, en las que de alguna forma intentaban delimitar sus poderes. El problema se remonta a la colocación de un tablado a la misma altura del presbiterio para situar a Fernando VII y su comitiva real en su visita a Vitoria en el año 1828²⁷. Esta plataforma ocupaba el espacio que hasta entonces se reservaba a los miembros del Ayuntamiento y los oficiales de

parroquia. Terminada la visita, varios parroquianos y canónigos sugirieron la posibilidad de dejar el estrado de forma permanente para que fuera utilizado por el consistorio y oficiales. Esta idea no gustó en absoluto a la mayor parte de los canónigos, que defendían que aquel sitio no era apto para legos, lo que provocó varios encontronazos que se intentaron solucionar con una conferencia amistosa. En esta reunión parece que se acordó bajar una grada por ambos lados del pavimento en el lugar que iba a ser ocupado por el Ayuntamiento y los oficiales de parroquia y separarlo mediante una reja del presbiterio, reservado únicamente para el cabildo.

El 26 de enero de 1829, los canteros Juan José y Pedro de Arbizu, padre e hijo, con tres operarios más, comenzaban las excavaciones por orden del arquitecto Benigno de Moraza²⁸ (Lám. 11). Esta obra sorprendió al cabildo y al vicario, lo que les llevó a interponer una denuncia ante el alcalde, quien inicialmente acordó su suspensión, levantándola después al entender que no se ofendían sus derechos, por lo que cabildo y vicario llevaron su demanda ante el diputado general, quien insta al consistorio a que “se guarde la reverencia debida en el templo y se evite el escandalo”, y finalmente ante tribunal eclesiástico de Calahorra. Mientras tanto los Arbizu, dirigidos por Moraza, seguían trabajando en esta obra. En las alegaciones de defensa, el cabildo declara que los representantes del ayuntamiento y oficiales de parroquia pretendían ampliar y elevar el presbiterio para poder situarse en una zona privilegiada, casi a la misma altura que los representantes eclesiásticos, y tan solo separados de ellos mediante una valla casi imperceptible. Con esta reforma también se impedía la vista de los oficios a los dueños de algunas capillas laterales y al pueblo, que no podía asistir con la misma

1964 se volvió a colocar en el ábside central de la catedral.

27/ AMVG-GUI, 5-71, pp. 116v, 120v-121, 131v, 137v-138v, 139v, 140, 141, 146-149, 151-152, 161v, 164v, 176v-177. El monarca y su comitiva llegaron a Vitoria a finales de junio de 1828 con dirección a San Sebastián. Para el recibimiento se engalanó la ciudad con iluminaciones exteriores, arcos triunfales, pintura y decoración de los edificios más emblemáticos y se organizaron festejos: fuegos artificiales, danzas y corridas de toros. Los gastos fueron compartidos por la provincia y la ciudad, aunque las celebraciones no pudieron ser todo lo fastuosas que se deseaban por la escasez de fondos de la tesorería del ayuntamiento.

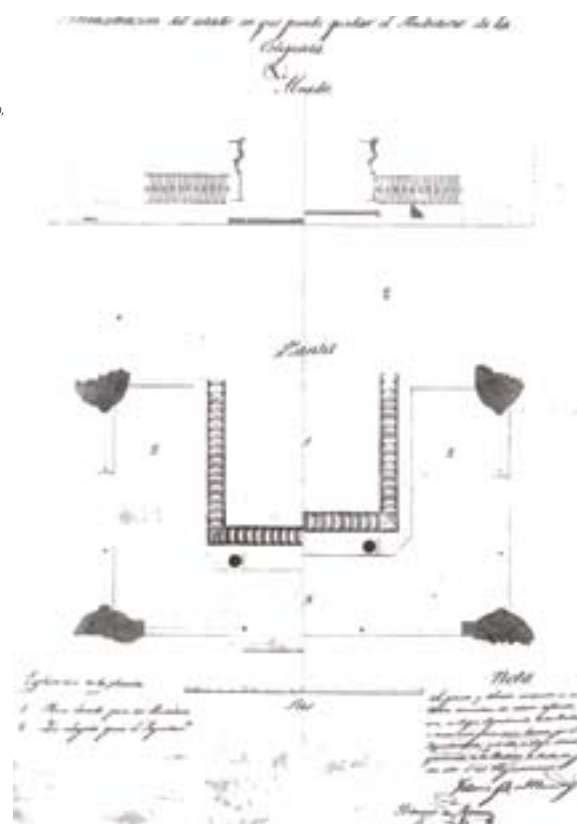
28/ AHDV-GEAH, Caja 73-22, fols. 1-23. Los tres criados de los Arbizu eran Juan de Isasi, Julián Díaz de Antoñana y Julián de Ayerdi, naturales de Villareal de Álava, Oteo y Bergara. ACC. 22/829-2 (1929)

comodidad, además la obra se había llevado a cabo sin la licencia del tribunal eclesiástico y sin la aprobación de la Academia.

El enfrentamiento entre estas dos instituciones llegó a tal magnitud que los representantes del consistorio dejaron de asistir a las funciones y rogativas de la iglesia. Las provocaciones e insultos quedan de manifiesto en las declaraciones de los imputados en este desagradable conflicto. Fueron muchos los testigos en este litigio, entre ellos personajes tan ilustres como don Valentín de Verástegui, diputado general y poseedor de la capilla de San Bartolomé, afectado en este proceso al quedar privado de las vistas del altar mayor. En su opinión no es justo "que por comodidad de cuatro o cinco oficiales de la parroquia se prive de su derecho al pueblo y a los parroquianos de algunas capillas"²⁹. Los canónigos exponen con claridad que jamás "han pretendido eximirse de lo que es justo, ni privar a las corporaciones municipales de los que se les debe, y así es, que están muy conformes en que tanto el ayuntamiento como el abad y oficiales conserven el mismo lugar distinguido que antes tenían en el pavimento de la iglesia y cerca del presbiterio". No aceptan de ninguna manera que los miembros del consistorio "deseen con ansia tener alguna elevación sobre el pueblo" y que éste no pueda seguir los oficios con comodidad por la ambición desmedida del consistorio.

El Ayuntamiento, Abad y oficiales de parroquia insisten "que nunca han manifestado deseos ni intenciones de acercarse a los sacerdotes, ni jamás se han propuesto semejante objeto, ni tenían ningún interés para pretenderlo, lo que han querido y quieren es dejar un buen presbiterio". No querían quitar el sitio a los canónigos, sólo un lugar propio y distinguido, independiente del presbiterio y separado de él por una balaustrada, como existía en cualquier catedral de

Lámina 11
Traza de las reformas del presbiterio,
1829-30. AHDV-GEAH, Caja 72-6.



España. Según el abogado defensor la mayor parte de los testigos no eran más que "títeres testafierros" que no pudieron resistirse a la influencia poderosa de los canónigos y señalan como "director secreto de esta trama" a don Paulino del Mármol. No sabemos cuál fue la resolución final del tribunal, sólo conocemos la resolución del 27 de abril de 1829 del Obispo de Calahorra-La Calzada por la que se ordenaba la restitución de la obra a su estado original y la contratación de dos arquitectos, uno por cada parte, para que decidieran en que estado estaría mejor y qué obras se debía proponer³⁰. En realidad este conflicto se reduce a una lucha de intereses, muchos de ellos personales, que enfrentaron al poder religioso con el civil. Este pulso forma parte de la convivencia que a

lo largo de los siglos ha tenido estas dos poderosas instituciones y que no es otra cosa que una demostración de poder y preeminencia de una respecto a la otra. No obstante, estos conflictos fueron puntuales en la normal convivencia y colaboración entre el poder religioso y civil.

A través de esta retrospectiva hemos podido comprobar la vital importancia que tuvo el retablo mayor y su presbiterio para todos los miembros de la comunidad vitoriana. Fue sin duda el mueble litúrgico por excelencia, y como tal, fue mimado y protegido por sus feligreses y por las instituciones eclesiásticas y civiles, que vieron en él un elemento de culto, de fuerte contenido simbólico, e imprescindible en la vida religiosa y artística de esta ciudad.

29/ AHDV-GEAH, Caja 72-6, fols. 17-26.

30/ ACC. 22/829-2 (1929)