

CONJUNTO PICTÓRICO EN LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARIA DE VITORIA-GASTEIZ

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: La sacristía de los canónigos fue uno de los espacios más importantes de la catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz. Una vez terminada su construcción fue vestida con un interesante ajuar mueble compuesto principalmente por obras de talla y de pincel. Es a estas últimas a las que hemos dedicado este trabajo.

Palabras clave: Catedral Santa María, Vitoria-Gasteiz, sacristía, pintura.

Laburpena: Kalonjeen sakristia Gasteizko Santa Maria katedraleko lekurik garrantzitsuenetariko bat da. Bere eraikuntza bukatu zenean, eskultura eta margo ederrez hornitu zen. Beraiei buruz arituko gara artikulu honetan.

Hitz gakoak: Santa Maria katedrala, Vitoria-Gasteiz, sakristia, pintura

Abstract: Canon's sacristy was one of the most important places of Saint Mary's cathedral, in Vitoria-Gasteiz. When the vestry was finished, it was decorated with wood carvings and paintings. This article is about them.

Key words: Saint Mary's cathedral, Vitoria-Gasteiz, sacristy, painting

Gasteizko Santa Maria katedralaren sakristiako pinturak

The paintings of the sacristy in the
Saint Mary's cathedral,
Vitoria-Gasteiz

Para Ana

*En mi jardín se vió una estatua bella;
se juzgó de mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.*

Rubén Darío

BIBLID [(2011), 1; 65-86]

Recep.: 29/05/2010

Acept.: 04/01/2011

Recientemente, y dentro del plan general de intervención de la catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz, se ha restaurado la sacristía desde un planteamiento multidisciplinar. En esta actuación se ha intentado devolver al conjunto la personalidad con la que fue concebida en el momento de su construcción, perdida tras algunas intervenciones posteriores. Esta sacristía nació como un espacio moderno y funcional imbuido por las modas dieciochescas imperantes en los principales centros de producción artística del momento. Su construcción se iniciaba hacia 1734 sobre un antiguo edificio que en los siglos precedentes había hecho las veces de librería y sacristía. Esta intervención estaba doblemente justificada: por un lado, se pretendía embellecer la colegiata, en un intento de consignarse como la iglesia más importante de la ciudad, por el otro, se buscaba de forma velada dar un paso más en la consecución de la ansiada categoría catedralicia, pues cualquier catedral que se preciara disponía de una doble sacristía, una para canónigos y otra para beneficiados.

La construcción se llevó a cabo entre los años 1734 y 1736, aunque muchos de los pagos se efectuaron posteriormente¹. Es de planta rectangular, de lados achaflanados, con una bóveda elíptica o media naranja como cubierta apoyada en un tambor sobre pechinas que descargan sobre ocho potentes pilares. La bóveda se compone de ocho nervios radiales que confluyen en un potente medallón central y los plementos se decoran con molduras mixtilíneas geométricas que cobijan florones de motivos vegetales. El arquitecto

encargado de dar la traza y las condiciones de la sacristía fue el conocido cantero vizcaíno Juan Bautista de Arbaiza, aunque el trabajo de cantería lo efectuaron Juan y Andrés Díaz de Arcaute². La bóveda de cubrición o media naranja la ejecutaba Miguel Olalde y los carpinteros Martín y Eugenio Ortiz de Zárate³. Para que reconociera la situación y el modo de ejecución de toda la obra de albañilería de la sacristía y sala capitular se hizo venir de la ciudad de Logroño a José de Soto, y la intervención fue realizada por Pedro de Arecha, Marcos y Francisco de Gancedo. Una vez acabada toda la obra se dio paso a la decoración pictórica de muros y bóveda. El estudio de los revestimientos reveló la presencia de sucesivas capas de pintura sobre la cúpula y muros de dicha sacristía. Todas estas intervenciones pictóricas estaban muy degradadas y afectadas por la humedad de condensación y las filtraciones en zonas puntuales de la cúpula⁴.

El conjunto mueble que decora y aporta funcionalidad a la sacristía se comenzaba apenas finalizada la obra de cantería (Fig. 1). La cajonera en la que poder guardar los objetos sagrados de la colegiata se encargaba al conocido carpintero de Vitoria Miguel Olalde. El 5 de diciembre de 1734 se firmaban las condiciones mediante las que se estipulaban los aspectos técnicos y económicos de este conjunto⁵. Su desmontaje y posterior restauración nos ha permitido comprobar que el mueble actual no se corresponde con la pieza original contratada por Olalde. Este aspecto se corrobora con una breve aportación documental en la que se nos informa que en 1864 la Diputación

1. AZCARATE, J. M. "Catedral de Santa María", Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, T. III, Vitoria, 1968, p. 103. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. PARDO, D., BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Restauración del conjunto de la sacristía de la catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz". La restauración en el siglo XXI. Función, estética e imagen. Cáceres, 2009, pp. 103-112.

2. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 21, s.f. por diseñar la traza y establecer las condiciones cobraba 180 reales en 1755.

3. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 21, s.f.

4. PARDO SAN GIL, D.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *Op Cit.* La mayoría de las capas de pintura eran plásticas, que impiden la transpiración del material y en algunas zonas purpurinas modernas; además el exceso de acumulación de estratos había ido ocultando los detalles, redondeando las aristas de las molduras y la labra de la piedra.

5. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f.



Fig. 1) Catedral de Santa María. Sacristía (foto Quintas)

Foral de Álava pagaba 2500 reales por una nueva cajonería para la sacristía de los canónigos⁶. Desconocemos su autoría, pero es probable que la realizaran los hermanos Nemesio y Ángel Iturralde, muy vinculados a todas las obras de carpintería realizadas por estas fechas en la catedral⁷.

Toda cajonería dispone de su correspondiente respaldar adaptado a las necesidades de la sacristía. Es un elemento decorativo y funcional, adecuado al tamaño de la cajonera. En sus distintos cuerpos, y flanqueados por columnas entorchadas, se alternan espejos y pinturas. Este respaldar se realizaba en Riotuerto (Cantabria), en el taller del escultor Juan Baldor⁸. La policromía la contrataban los pintores doradores vitorianos Antonio Jiménez y Antonio Rico, a quienes se les terminaba de pagar el 18 de agosto de 1737⁹. Tras la restauración se ha recuperado el aspecto original con el que fue concebido este conjunto policromo (figs. 3-6). Se emplea un aparato decorativo plenamente rococó, lleno de encanto y delicadeza, y compuesto por un caprichoso conjunto de lo que parecen escenas chinescas destinadas a los fondos y fustes de columnas. Toda la mazonería se cubre con un tono cerúleo elaborado con “tres libras de azul, tres de albayalde y media de añil”. El oro quedaba relegado, como era habitual en estos casos, a todo el complemento decorativo de talla. El aspecto más llamativo son las variopintas escenas diseminadas entre los fondos y columnas del respaldar (Fig. 2). Técnicamente son sencillas; se realizan a punta de pincel y a mano alzada. Lo novedoso es que están hechas con “purpurina de oro y plata” traída de



Fig. 2) Sacristía. Detalle del respaldar

6. AHDV-GEAH, Caja 20- doc. 14, s.f. Además de la cajonera, la Diputación hizo a la recién nombrada catedral otros regalos. Se compraron nuevos ornamentos y telas y se restauraron los cuadros de la sacristía: los de la Purísima Concepción, la Magdalena, San Fernando y los doce apóstoles, con lienzos y bastidores nuevos. Además se hicieron muchos arreglos de carpintería y ferretería y se compró un nuevo aguamanil de mármol para dicha sacristía.

7. El ebanista Ángel Iturralde fue profesor de talla y vaciado en la Academia de Bellas Artes de Vitoria entre 1884 y 1889.

8. AZCARATE, J. M., *Op. cit.*, p. 120. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, nº8, (2007), pp. 11-13. Juan Baldor volvió a trabajar para la colegiata junto a su hermano Ángel Baldor en las reformas de del retablo mayor. Se encargaron del nuevo transparente y de un sagrario expositor, conservado en Caicedo Sopeña.

9. *Ibidem.* s.f. A Antonio Rico también se le pagaban unas pinturas en las paredes y puertas de la capilla bautismal y en 1759 por pintar las puertas de la sacristía.

Madrid y perfiladas con albayalde¹⁰. Fueron barnizadas, para alcanzar un efecto más lustroso, con un barniz de charol hecho de espíritu de vino y goma laca molida.

La reforma de la cajonería en el siglo XIX llevo consigo algunas modificaciones en este respaldar. En concreto, fueron sustituidos los marcos isabelinos de las pinturas, los espejos y los cristales de las urnas. También se añadieron motivos florales moldeados en pasta en los tondos de los remates. El aparato polícromo también fue transformado en dos ocasiones. En una primera intervención se utilizó un color blanco amarfilado que seguramente fue aplicado durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con los gustos neoclásicos. Posteriormente, ya durante la segunda mitad del siglo XIX, se aplicó una capa de imitación caoba que cubrió toda la mazonería del respaldar. Se trata sin duda de la actuación consignada en 1885 por la que se pagaba al carpintero Nemesio Iturralde 160 reales por “acuchillar y raspar el barniz viejo y darlo nuevo a las tapas de la cajonería”. El quince de mayo de 1886 Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910), pintaba de blanco y gris, al óleo, las bóvedas y paredes de la sacristía, lavaba el dorado de la cajonería y la barnizaba al copal, con lo que se conseguía ese tono caoba que ocultaba la deliciosa intervención realizada hacia 1737¹¹.

Es en el respaldar donde se sitúa el singular apostolado que vamos a estudiar. Está colocado en los intercolumnios: cuatro pinturas en los cuerpos mayores y dos en los menores (Figs. 3-6). Fueron regaladas a la colegiata



Fig. 3) Sacristía. Respaldar (Foto Quintas)



Fig. 4) Sacristía. Respaldar (Foto Quintas)

10. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Se compraron seis onzas y media por 73,17 reales. Esta purpurina no es más que un licuado de cobre y estaño preparado para aplicarlo a pincel. Su uso se documenta desde el siglo XVIII.

11. AHDV-GEAH, Caja 54- doc. 4, f. 106. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Aproximación al pintor Epifanio Díaz de Arcaute”, Sancho el Sabio, (en prensa)



Fig. 5) Sacristía. Respaldar (Foto Quintas)

por el chantre Gregorio del Bozo según consta en una anotación de 1752¹². Son pinturas al óleo sobre lienzo vinculadas al tardo barroco-rococó con una pincelada desenvuelta y algo pastosa, y una paleta de tonos claros y apastelados¹³. El resultado es aceptable, aunque con diferencias de calidad y técnicas, por las intervenciones posteriores que afectaron a San Felipe, Santiago el Menor y probablemente San Mateo.



Fig. 6) Sacristía. Respaldar (Foto Quintas)

Tanto las pinturas como los espejos de todo el conjunto emplean marcos de estilo isabelino, moldurados y con aplicaciones de flores de pasta en las esquinas. Están dorados con alternancia de zonas bruñidas y mates y llevan copete sobre el cabecero. Este remate es de dos tipos: en las pinturas, de lazada plisada coronada por elementos pasionales y eucarísticos, y en los espejos, con forma acartelada, motivos vegetales y óvulos abultados en el centro. Estos marcos fueron colocados en las reformas llevadas a cabo

12. AHDV-GEAH, Caja 71- doc.20 s.f. IBID. Caja 89 - doc. 3. También regaló una pintura de Santa María Magdalena para la sacristía. El Chantre Gregorio del Bozo era natural de Vitoria y fue bautizado en la iglesia de San Pedro el día 12 de marzo de 1674. Sus padres eran Andrés del Bozo, de Salinillas de Buradón y su madre Josefa de Gochi, de Vitoria. Abuelos paternos Pedro del Bozo (Salinillas de Buradón) y María de Burgos (Briñas). Abuelos paternos Martín de Gochi (Belandia) y Mariana de Arroa (Vitoria). En 1705 era elegido chantre y canónigo de la colegial. Murió el 12 de agosto de 1746 y fue enterrado al día siguiente con todos los honores (AHDV-GEAH, 8837-1, fol. 68)

13. Los datos técnicos que aportamos proceden de la memoria de restauración efectuada por **Gabinete restauración de arte**. Pintura al óleo sobre lienzo (55 x 41,5). La tela original es un lienzo de torsión en S y reducción 9t x 8u de trabado irregular y buena consistencia, reentelados, a la gacha, con tela de lino 11t x 16u en lienzo de torsión en S. Los bastidores originales sobre los que se tensaban eran de madera de pino y endebles, estaban ensamblados a media madera con corte mixto sobre un paramento y corte recto en el otro, llevaban cuñas y es probable que fueran sustituidos cuando se hizo el reentelado hacia finales del XIX. El bastidor colocado tras la restauración (2002) es de pino seleccionado, sección 50 x 15 mm con uniones a caja o espiga tensado por cuñas de bastidor y grapas de acero inoxidable para fijar el lienzo. La preparación es rojiza y mate, y se puede apreciar en el anverso y reverso del lienzo. La capa de acabado se dio mediante un barniz probablemente aplicado durante las intervenciones del siglo XIX.

en el respaldar durante el siglo XIX¹⁴. Los doce apóstoles mantienen una disposición similar. **San Bartolomé** aparece de medio cuerpo y dando la espalda al espectador, con la cabeza y el rostro de perfil. Es un hombre maduro con gran tonsura monacal y larga barba. Viste túnica azul y manto blanco y en su mano porta un cuchillo como atributo. **San Felipe** lleva túnica y manto que sujeta con su mano derecha, mientras que con la izquierda porta el tronco con el que fue crucificado. Tiene un rostro juvenil, de ojos grandes, nariz pronunciada, boca pequeña y amplia cabellera con barba incipiente. **Santiago el Mayor** está de perfil; es un hombre maduro, de tez blanca y tersa, lleva barba corta y media melena de color castaño. Con sus manos sujeta su atributo, en esta ocasión, un bastón de peregrino. **Santo Tomás** tiene pelo y poblada barba canosa en consonancia con su edad. Viste túnica y palio como los demás apóstoles y apoya su cabeza sobre su mano derecha para facilitarle la lectura del libro que le identifica (Fig. 7). A **San Pablo** se le representa semicalvo y con barba blanca (Fig. 8). Su cabeza descansa sobre su brazo izquierdo, mientras que con el derecho porta la espada, su atributo personal. **San Mateo** está también semicalvo pero lleva media melena y perilla de tono castaño. Viste túnica y manto y le distingue su evangelio y una alabarda con la que se supone que fue decapitado. **San Juan** es el más joven, de tez blanca y sonrosada, con una vistosa melena rubia y algo rizada que le da un aspecto delicado (Fig. 9). Se cubre con túnica y palio de intenso color rojo, y con su mano derecha bendice un cáliz del que sale una serpiente. **San Simón** es de edad avanzada, con pelo y barba canosa algo desaliñada, pero con un aspecto saludable. Tiene la cabeza ladeada y aureolada, y la mirada elevada, a la búsqueda de la inspiración divina. A su devota postura se suman sus manos unidas por las yemas de los dedos y su atributo personal, una sierra con el mango de madera apoyada en el hombro izquierdo. **San Pedro** es un hombre de edad avanzada, semicalvo y con barba

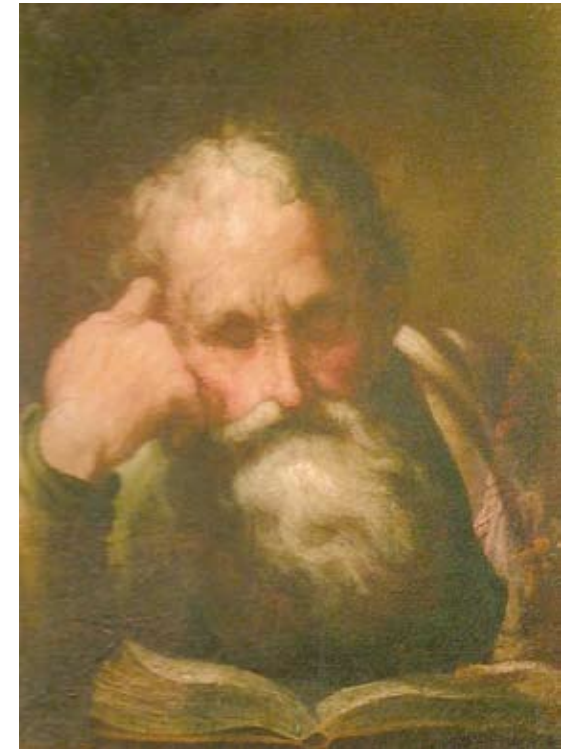


Fig. 7) Sacristía. Respaldar. Santo Tomás

canosa (Fig. 10). Es de tez blanca y sonrosada, tiene la cabeza ladeada y la mirada elevada con los ojos llorosos; viste túnica azul y manto dorado como es habitual. Su postura expresa la emoción contenida por la oración, con las manos unidas y el rostro compungido por el arrepentimiento. **San Pedro el Menor** tiene barba incipiente y abundante pelo negro; rostro anhelante con la mirada elevada y la boca entreabierta, y un palo de batanero en sus manos

14. AZCARATE, J. M., *Op. cit.*, p. 111. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Las lunas de los espejos originales fueron compradas en Bohemia por un comerciante de Bilbao, Juan Gonzalo. Costaron 101 florines que sumado el porte alcanzaron 887 reales.

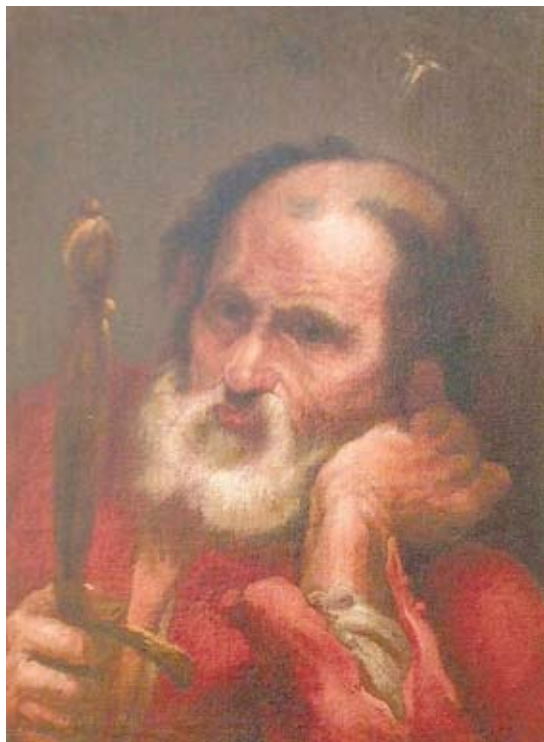


Fig. 8) Sacristía. Respaldo. San Pablo



Fig. 9) Sacristía. Respaldo. San Juan

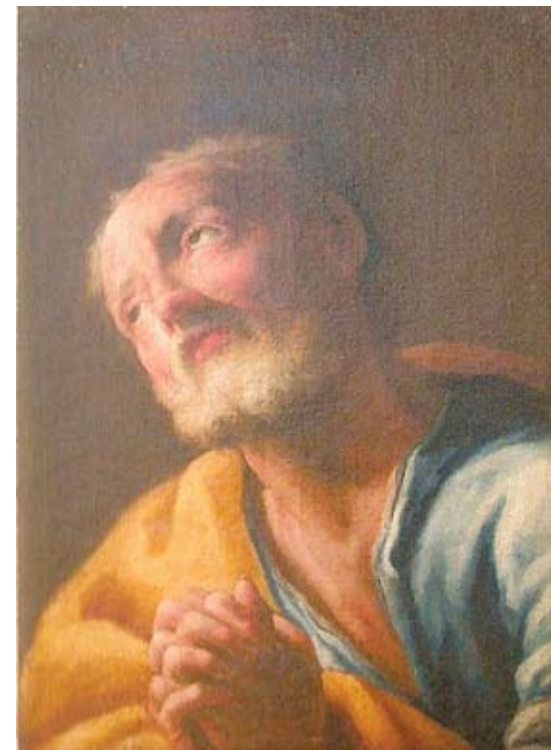


Fig. 10) Sacristía. Respaldo. San Pedro

que le identifica. **San Judas** parece de edad avanzada, de rostro demacrado y pelo y barba canosa. Viste con túnica verde y lleva el manto cubriéndole los hombros y la cabeza, mientras que con sus dos manos sujeta un cayado. Por último, a **San Andrés** se le representa como un hombre mayor con pelo y barba canosa, algo desaliñada, y con la tez enrojecida. Tiene la cabeza aureolada y la mirada baja, y con sus manos porta la cruz en aspa con la que fue martirizado.

El estilo de las pinturas que no fueron repintadas posteriormente está en la órbita del pintor José Bejés. Se trata de un prestigioso artista establecido en Logroño desde 1754, formado en Italia y en sus viajes por Europa y España. Trabajó indistintamente como dorador, pintor de caballete y muralista entre las provincias de La Rioja, Álava, Navarra y Bizkaia, donde permaneció durante algún tiempo residiendo en la villa de Bilbao. Su estilo sigue la tradición barroca-rococó con formas delicadas y una paleta apastelada que en sus últimas obras fue depurando debido a la influencia academicista. Fue un reputado muralista y trabajó junto a los más destacados pintores decoradores de la zona: Agustín Angulo, Matías Garrido, Antonio Osorio o Santiago Martínez de Zuazo. En sus composiciones se nota la presencia de Rubens, Luca Giordano, Marata, Maella o Conrado Giaquinto.

La primera intervención sobre estas pinturas se produjo en 1864 con los aportes económicos de la Diputación Foral de Álava con el motivo de embellecer a la recién nombrada catedral. Como ya hemos comentado, además de otras reformas, se hizo una nueva cajonera, se repararon los cuadros de la sacristía y se restauraron los doce apóstoles con lienzos, bastidores y marcos nuevos. No sabemos si fue en este momento cuando se rehicieron las pinturas de San Felipe, Santiago el Menor y San Mateo,



Fig. 11) Sacristía. Bóveda estilísticamente diferentes al resto, o fue años después con la intervención en 1886 de Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910).

Como ya hemos comentado, la sacristía se decora en sus pechinas con ocho tondos de los Padres y Doctores de la Iglesia (Fig. 11). Cinco de estos lienzos procedían de la antigua sala capitular y terminada la sacristía se mandaba al pintor José de Rada ovalarlos para colocarlos en esta nueva ubicación. Para completar el conjunto se le ordenaba hacer tres nuevos: San Buenaventura, San Dámaso y San Isidoro¹⁵. En 1886 Epifanio Díaz de Arcaute realizaba cuatro “óvalos” de las pechinas con los Doctores de la Iglesia además de limpiar y restaurar los otros cuatro viejos¹⁶.

15. AZCARATE, J. M., *Op. cit.*, p. 111. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f. Por esta labor Rada cobró 150 reales.

16. AHDV-GEAH, Caja 54- doc. 4, f. 109. 15 de mayo de 1886.

Estos ocho lienzos ovalados ocupan las pechinas de la sacristía y representan a varios Doctores y Padres de la Iglesia. Por un lado nos encontramos con los Doctores latinos, San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio Magno. Les acompañan San Buenaventura, San Isidoro de Sevilla, San Dámaso y Santo Tomás de Aquino. Todos ellos fueron los encargados de sustentar con sus escritos la base ideológica de la Iglesia, por lo que siempre ocupan lugares privilegiados y de fuerte contenido simbólico. **San Agustín** se asienta en la pechina noroeste enmarcado por una moldura de escayola que forma parte de la decoración arquitectónica (Figs. 12-13). Esta reentelado lleva injertos y está casi completamente repintado. La tela original es de lino oscuro y trama tupida con nudos e irregularidades y la del reentelado es un lino de color tostado de menor densidad y grosor que el original¹⁷. San Agustín es el teólogo más famoso de la Iglesia; obispo de Hipona, en el norte de África, fue uno de los cuatro doctores más reconocidos de la Iglesia Latina. Este famoso teólogo y estadista es representado como obispo, ya que lo fue de Milán. Aparece de medio cuerpo, vestido sin lujos, con manto rojo y bonete. La mano derecha la apoya en el rostro, remarcando su carácter de pensador, con la izquierda sujeta un libro y un báculo que apoya sobre el hombro y al fondo, sobre una mesa, la mitra de obispo. Es uno de los lienzos originales casi rehecho por completo en la intervención de Epifanio Díaz de Arcaute. **San Ambrosio** también ocupa la pechina noroeste. Se asienta sobre una tela de lino de trama tupida y gruesa con presencia de nudos e hilos irregulares realizada en un telar manual (Fig. 14). Se le representa de perfil, como un hombre de edad avanzada con barba blanca y semicalvo. Viste como obispo, con alba y lujosa capa pluvial y tiene como atributos la mitra sobre una mesa y la cruz de triple travesaño que sujeta con su mano derecha.

San Jerónimo se expone en la pechina suroeste, enmarcado, igual que los demás, por una moldura de escayola (Fig. 15- 16). Se emplea como soporte una tela de lino oscuro tejido, un tafetán sencillo de trama tupida y gruesa con nudos e irregularidades. Es uno de los cuatro Padres Latinos de la Iglesia; está de perfil y medio cuerpo, sentado en su estudio y en actitud de escribir con pluma y libro entre las manos. Se le presenta como un hombre de edad avanzada, semicalvo y con larga barba canosa. Viste con indumentaria de cardenal y como atributos lleva el león y el capelo cardenalicio, al fondo y apenas visible tras la mutilación sufrida por el lienzo. **San Gregorio Magno** también ocupa la pechina suroeste y va enmarcado por una moldura de escayola (Fig. 17-18). Tiene el mismo soporte que los anteriores y abundantes repintes, incluso elementos rehechos como el libro. Se le representa de perfil y medio cuerpo, como un hombre maduro con barba canosa y actitud pensativa (Fig. 19). Viste como pontífice y como atributos lleva el báculo de triple travesaño en su mano derecha y la tiara papal al fondo sobre una mesa.

Estos cuatro lienzos de los Padres Latinos de la Iglesia procedían de la antigua sala capitular y fueron ovalados en 1734 por José de Rada para ser adaptados a los tondos de las pechinas de la sacristía. En 1886 los retocaba Epifanio Díaz de Arcaute, lo que se puede confirmar por la abundancia de repintes que se han podido advertir, sobre todo en la imagen de San Agustín. Parecen obras de finales del siglo XVII o principios del XVIII; son correctas y resueltas con habilidad, aunque de técnica algo menos precisa. Se potencian los primeros planos con fondos anulados pero luminosos con un cromatismo variado y vivo que crea un efecto decorativo y vistoso. La ejecución es valiente, de pincelada suelta, pero bien matizada en los detalles. Los rostros resultan expresivos, con buenos efectos de claroscuro,

17. Para profundizar en los aspectos técnicos y analíticos consultar el detallado informe de la empresa CROMA S. C. entregado a la Fundación Catedral Santa María en enero de 2005.



Fig. 12) Sacristía. Pechinas de la Bóveda. San Agustín



Fig. 13) Aegidius Sadeler II (1570-1629). San Agustín



Fig. 14) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Ambrosio

barbas bien hiladas y carnes blandas, quebradas y enrojecidas en relación con la edad de los personajes. Las ropas son algo más estáticas, pero ricas en colorido, y las manos poco elaboradas y algo inexpresivas. La impresión general es agradable, potenciada por los efectos lumínicos y atmosféricos que compensan el estatismo de los personajes. Como fuente de inspiración para la ejecución y composición de estas obras se han empleado grabados de Aegidius Sadeler II (1570-1629)¹⁸ (Figs. 13-16-18). En concreto, una serie de los cuatro Padres de la Iglesia, todos copiados con exactitud, salvo San Ambrosio, para el que parece ha utilizado otra fuente¹⁹. A través de estos grabados podemos ver cómo era el lienzo completo antes de que fueran recortados para ser instalados en el lugar que actualmente ocupan. En el caso de San Agustín vemos que en la parte inferior derecha tenía un niño, en relación con una leyenda surgida en el siglo XV (Fig. 13). San Jerónimo tiene un reloj de arena, una calavera bajo el escritorio y el capelo sobre la pared (Fig. 16). Ésta fuente gráfica debió tener éxito, pues la vemos empleada en las pinturas del altar mayor de Mendiguren, en las del retablo de San Benito de la catedral de Pamplona realizadas en 1633 por Lucas Pinedo y en la iglesia parroquial de San Pedro de Ariznoa de Bergara²⁰.

Las cuatro pinturas restantes, San Buenaventura, San Isidoro, San Dámaso y Santo Tomás son de un estilo completamente diferente a las que acabamos de estudiar. Las de San Buenaventura, San Dámaso y San Isidoro fueron realizadas por José de Rada en 1734, pero hechas completamente nuevas por Epifanio Díaz de Arcaute en 1886. **San Buenaventura** está enmarcado por una moldura de yeso y ocupa la pechina noroeste. Emplea como soporte

18. Este pintor y grabador nació en Amberes, donde se formó y trabajó hasta que fue llamado a la corte de Praga lugar en el que permaneció hasta su muerte. De él se conocen una gran cantidad de obras, destacando como grabador y retratista

19. RAMAIX, I., *The Illustrated Bartsch, Aegidius Sadeler II*, 72, part 1, (ed. W. L. Strauss), Nueva York, 1997, pp. 162-167.

20. PORTILLA, M., y Otros, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. La Llanada alavesa occidental*, tomo IV, Vitoria, 1975, p. 527. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Pamplona*, tomo V, Pamplona, 19... , p. 68. ARAMBURU, M. J., *Arte y piedad. El arte religios en Bergara en la Edad Moderna*, tomo I, Bergara, 2008, pp. 278-279.



Fig. 15) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Jerónimo



Fig. 16) Aegidius Sadeler II (1570-1629). San Jerónimo



Fig. 17) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Gregorio Magno



Fig. 18) Aegidius Sadeler II (1570-1629). San Gregorio Magno



Fig. 19) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Gregorio Magno. Detalle

una tela de tafetán sencilla de trama abierta, sin nudos y muy homogénea (Fig. 20). Solo se advierte un ligero craquelado por el paso del tiempo y ligeras mermas del soporte, aunque no tiene repintes posteriores. Aparece de medio cuerpo y de rostro juvenil e imberbe, pelo negro, ojos marrones y saltones, nariz grande y algo achatada, boca pequeña con las comisuras de los labios rehundidas y mentón prominente. Viste con la indumentaria episcopal y lleva como atributos una pluma en la mano y un bonete negro sobre una mesa, en un segundo plano. **San Isidoro de Sevilla** ocupa la misma pechina y emplea el mismo tipo de soporte. Fue arzobispo de Sevilla y un fecundo escritor y erudito (Fig. 21). Viste según su dignidad y presenta como atributos un báculo y un libro abierto. Es un busto de tres cuartos, de rostro juvenil e imberbe, con el cabello cubierto, los ojos verdes y grandes y boca pequeña con marcada comisura gestual. **San Dámaso** está colocado en la pechina sudeste y utiliza el mismo soporte que los dos anteriores (Fig. 22). Viste según su dignidad, con la mano derecha en el pecho y una cruz papal de triple travesaño. Se le representa joven e imberbe, con el cabello cubierto, los ojos saltones, nariz prominente y boca pequeña, bien perfilada y de marcadas comisuras. **Santo Tomás de Aquino** fue un destacado teólogo, declarado Doctor de la Iglesia en 1567 (Fig. 23). Sus obras fueron la base de la doctrina de la Iglesia, por lo que es lógico que ocupe un lugar entre todos estos destacados pensadores y eruditos. Viste con hábito blanco y capa negra de los dominicos, orden a la que perteneció. Lleva en el pecho un sol radiante colgado de una gruesa cadena en alusión a su iluminación sobrenatural. Es un hombre corpulento, de mediana edad, con barba corta y semicalvo, de ojos grandes, cejas pobladas, nariz algo chata y boca pequeña.



Fig. 20) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Buenaventura (1886) (Foto Croma)



Fig. 21) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Isidoro de Sevilla (1886).
Detalle (Foto Croma)



Fig. 22) Sacristía. Pechinas de la bóveda. San Dámaso (1886) (Foto Croma)



Fig. 23) Sacristía. Pechinas de la bóveda. Santo Tomás de Aquino (1886).
Detalle (Foto Croma)

Estas cuatro pinturas responden al estilo de Epifanio Díaz de Arcaute González de Herrero (1845-1910)²¹. Este maestro disponía de un taller de pintura y decoración en la calle Prado y compaginaba su actividad artística con la enseñanza en la Academia de Bellas Artes de Vitoria, donde impartió clases de adorno desde 1882 hasta 1910. Había sido alumno de esta Academia y discípulo del pintor Juan Ángel Sáez con quien tomó clases de dibujo y pintura durante nueve años. Hasta conseguir su plaza definitiva fue sustituto interino durante varias ocasiones supliendo a los profesores Sáez, Imbert y Alegría. Participó en la Exposición Vitoriana de Bellas Artes e Industria de 1867, en la que obtuvo una medalla por pintura al óleo con un bodegón y varias copias hagiográficas. También expuso en la Exposición Provincial de Álava de octubre de 1884 donde consiguió la medalla de bronce, y en la Exposición Artística de Bilbao de 1894 con una obra titulada *Caza muerta*. Es conocida su actividad como restaurador de pinturas y decorador, labor que llevaba a cabo desde su taller de pintura y papel pintado heredado de su familia. Buena muestra de esta actividad la tenemos en la catedral ya que además de sus intervenciones en la restauración de pinturas, participaba en la decoración de sacristía del pórtico y de un monumento de Semana Santa. Entre sus pocas obras conocidas destaca un retrato de *Alfonso XII* encargado para los salones del Consistorio de Vitoria en 1875. También se conserva una *Inmaculada* en la parroquia de San Miguel (1880) y un retrato titulado *Niñas de Vitoria* (1882) en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

A estas obras conocidas debemos añadir estos cuatro tondos de la sacristía de la catedral. El estilo es muy académico, casi parecen retratos de estudio más que Doctores de la Iglesia, en la línea conservadora y tradicional que la Academia de Bellas Artes imponía. Destacan por su corrección, sencillez y estatismo con un claro predominio del dibujo y una pincelada muy bien peinada en base a un colorido intenso y luminoso. Explota los primeros planos y anula los fondos a los que no aporta ningún efecto de perspectiva. Emplea ciertos convencionalismos formales que repite en todas sus obras: pliegues acartonados y rostros que parecen congelados con cejas bien marcadas, ojos saltones y bocas perfiladas con marcada comisura labial. Es un pintor de recursos limitados, correcto en lo que a las formas se refiere y apegado a línea más tradicional y académica. Estos maestros han quedado a la sombra de las nuevas generaciones de artistas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX con inquietudes artísticas e innovadoras. Pero no hay que olvidar que en manos de estos modestos maestros iniciaron su formación muchos de las grandes figuras que hoy conocemos.

Los muros de la sacristía se decoraban con pinturas donadas por algunos bienhechores de la colegiata. El chantre don Gregorio del Bozo regalaba, además de las pinturas de los doce apóstoles que ya hemos comentado, un lienzo de *María Magdalena* (Fig. 24). Por suerte aún se conserva; mide 170 x 185 cm y lleva un marco de finales del siglo XVII, de entrecalle plana entre dos cuerpos de molduras exteriores, que conforman un perfil de “casetta” a media caña. Es negro en su entrecalle y tiene tarjetas doradas de motivos

21. Referencias bibliográficas sobre Epifanio Díaz de Arcaute: *Pintura Alavesa Contemporánea I*. (hasta 1960) Exposición Antológica [Catálogo], Vitoria-Gasteiz, 1984. ENCISO VIANA, E., “Parroquia de San Miguel Arcángel” en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, tomo III, Vitoria, 1968, p. 205, 212, 215. MARRODÁN, M. A., *Diccionario de pintores vascos*, vol. I, Madrid, 1989, p. 99. GARCÍA DIEZ, J. A., *La pintura en Álava*, 1990, p. 22. *Arte vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava. Colección Pública III*, [Catálogo], Vitoria-Gasteiz, 1994, p. 78, 189. ARECHAGA, S.; VIVES, F., “Aproximación al historicismo neomedievalista en Vitoria a través de Fausto Iñiguez de Betolaza y su vinculación con la Escuela de Arte y Oficios en Vitoria”, *Sancho el Sabio*, nº 7 (1997), p. 282. *Arte Vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*, [Catálogo], Vitoria Gasteiz, 2001, pp. 108, 231, 314. VIVES CASAS, F. *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, p. 207. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. “Obras del profesor de pintura Pedro López de Robles (1828-1901)”, *Sancho el Sabio*, nº18, (2003), p. 141-148. SÁENZ DE GORBEA, X., *Fondos de arte del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1800-1959)*, Vitoria-Gasteiz, 2005, pp. 11-12. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Aproximación al pintor Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910)”, *Sancho el Sabio*, (en prensa)



Fig. 24) Sacristía. María Magdalena

vegetales en las esquinas y en el centro de los palos. La pintura es coetánea o un poco anterior al marco. Se inventariaba en este emplazamiento en 1862 y 1864 y fue intervenida este último año con la aportación que para la reforma de la sacristía daba la Diputación Foral de Álava. Representa a María Magdalena recostada sobre un árbol y apoyada con su brazo sobre una roca. Viste de forma sencilla con una simple túnica blanca y manto de tono dorado, alejada de las lujosas ropas que empleaba antes de su conversión. Es joven, de rostro amable y con una larga cabellera ondulada que le cubre decorosamente parte de la desnudez de su pecho. Sujeta un crucifijo entre sus brazos, mientras medita y se abstrae en la lectura. A sus pies un cortejo de tres ángeles porta algunos de sus atributos. El más cercano a la Santa sujeta un libro abierto y los dos restantes, en movida actitud y mantos al vuelo, llevan la calavera y el tarro de ungüentos con los que ungió los pies de Cristo. El fondo se cubre por la frondosidad del bosque en el que tiene lugar la escena. La pintura es correcta en lo formal, pero sin grandes alardes técnicos. Predomina el dibujo y la pincelada es lisa, apretada y bien resuelta. Recuerda composiciones anteriores de raigambre flamenca cercanas a Cornelis Cort y a una pintura de Diego Polo (1610-1655) del Monasterio del Escorial, en la que, con una calidad muy superior, se representa el tema de manera similar.

En el mismo año de 1752 se consignan otros regalos para la sacristía. Los herederos de los presbíteros don Alejandro e Isidoro de Zalduendo remitieron un espejo para que hiciera juego con otro que había dado el canónigo Juan de Gorostiza. El también canónigo don Eugenio de Argandoña regaló una pintura de San Felipe Neri con un marco tallado y dorado y don José de Casati otra de San Pedro Apóstol, de medio cuerpo, que se colocó en la sala capitular. En febrero de 1756 se documentan nuevas donaciones para el adorno de la sacristía. Doña Fausta de Landa mandaba una pintura de San Ildefonso, pero como no servía, se cambió por otra de la Circuncisión

que se colocó junto a la pila bautismal. También don José de Ayala regalaba un lienzo de “Nuestra Señora y San José, el Niño Jesús y san Juan” que se colocó sobre la puerta de la capilla de Santiago²². A estos regalos materiales hay que sumar las limosnas que los parroquianos ofrecieron para pagar las obras realizadas.

De todas estas dádivas solo se conserva el cuadro de la *Sagrada Familia con San Juanito* que dio don José de Ayala. Es un lienzo de (132 x 100 cm), lleva un marco moderno y representa el **sueño del Niño Jesús** (Fig. 25). Está firmado por “Fray del Moral feci”. En primer plano está el Niño durmiendo plácidamente en una cama de sábanas blancas. Se le representa con cinco o seis años y está recostado de cara al espectador con la cabeza y los brazos apoyados en un gran almohadón. El rostro muestra la placidez y dulzura de un niño dormido. Tiene el pelo oscuro y rizado, las orejas y la boca pequeña, la nariz chata y las manos unidas y pegadas a la mejilla, en referencia a su estado durmiente. Está desnudo con una manta en los pies y tan solo cubierto por una tela que le coloca su madre. En la cabecera de la cama está San Juanito, vestido con su túnica de piel y manto rojo. Lleva en su mano izquierda una cruz de caña de la que cuelga una filacteria con la inscripción “*Ecce Agnus Dei*” (Ése es el cordero de Dios) tomado del cuarto Evangelio, de las palabras que Juan dijo al ver pasar a Cristo. Es de la misma edad que el Niño Jesús, con la tez más oscura, el pelo rizado y los ojos saltones. Dirige la mirada al espectador y con su dedo meñique nos pide silencio para evitar que molestemos el placentero sueño del Niño. A su lado y detrás de la cama está la Virgen arropando a su hijo. Está de pie y lleva un vestido rojo ceñido a la cintura con velo, en referencia a su estado de casada. Es una mujer joven de cara ovalada, nariz recta y ojos grandes. Se deleita mirando al Niño con ternura, mientras lo cubre con la dulzura de



Fig. 25) Sacristía. Sueño del Niño Jesús

22. AHDV-GEAH, Caja 71- doc. 20, s.f.

una abnegada madre que procura el descanso de su hijo. En último término está San José velando por su familia. Viste como es habitual en la Edad Moderna, con larga túnica talar y manto terciado y se le representa como un hombre maduro de barba y cabello poblado, siguiendo los dictámenes de Molanus. Abre sus brazos en actitud simbólica de proteger o respaldar a su familia, vigilando con atención el descanso de su hijo. Con su mano derecha se apoya en su atributo, la vara, en esta ocasión sin florecer.

Se trata de un tema apócrifo, popularizado en el siglo XVI, que nació de las piadosas meditaciones franciscanas. La escena transcurre a su vuelta de Egipto en la calidez del hogar de santa Isabel, a la que en ocasiones también se representa. Fue un tema puesto en entredicho por la línea más ortodoxa de la Iglesia, pues presentar a Cristo y San Juan antes del Bautismo no tenía ninguna base evangélica. Esta oposición no pudo con un tema tan humano y lleno de encanto como este, refrendado además por los más destacados artistas del Renacimiento. Es una obra en la que se potencia el dialogo gestual de los personajes. El artista ha sabido captar la amabilidad que el tema requería, apoyado en una técnica dibujística de pincelada lisa y apretada. El modo de hacer telas y ropajes no es demasiado verosímil, con formas algo acartonadas y casi cartilaginosas. La iluminación es escasa y dirigida a los personajes, mientras que el fondo queda oculto por una sombra envolvente de herencia tenebrista y algo arcaizante. Es probable que como modelo compositivo empleara algún grabado de inspiración rafaelesca basado en la Virgen del Velo (1509-10) del museo Conde Chantilly; en la Virgen con diadema Azul (Louvre, 1510-11); o las Sagradas Familias del

Louvre (1518) o del Prado (1518). Aunque la composición está más apegada a la tradición italiana, también la estampa flamenca se aventuró con este tema. Cornelis Cort presenta un modelo similar, mucho más rico, en el que se hace participe a Santa Ana (1569). Este grabado debió tener éxito, pues fue copiado por Philips Gale, Niccolo Nelli, o Johannes Sadeler entre otros²³. En la misma línea, aunque más intimistas, son las representaciones de Jacob Mathan, reducidas a la Sagrada Familia con el Niño durmiendo (c. 1601) o acompañados por Ángeles (c. 1607-1608)²⁴. De estas mismas fuentes debió beber el lienzo de Lavinia Fontana en el Panteón de infante del monasterio de El Escorial, la Sagrada Familia del Museo catedralicio de Ávila, la de la Catedral de Oviedo o la de la iglesia parroquial de Solares, idéntica a la que aquí estudiamos, aunque algo más colorista y minuciosa en el detalle.

A esta sacristía llegaron importantes obras de otros lugares y capillas de la propia colegiata. En concreto nos referimos al conocido lienzo de la **Lamentación sobre Cristo muerto** atribuido al pintor Gaspar de Crayer. Este lienzo fue enviado de Flandes por los hermanos Galarreta, Francisco (1602-1659) y Martín (1606-1673); embajadores de Felipe IV en Flandes²⁵. Fue colocado en la capilla de San Prudencio, encima de un pequeño altar, a la entrada de la capilla del Cristo, propiedad de esta influyente familia. Allí permaneció olvidado hasta que el 12 de mayo de 1785 los patronos de la fundación Galarreta aprueban el traslado de este lienzo a la sacristía o a otro lugar destacado de la colegiata. Se recomendaba que en el sitio en que se colocara se pusiera una tarjeta donde se expresara a quién pertenecía la pintura²⁶. El 10 de noviembre del mismo año el cuadro pasó “al paño de

23. LEEFLANG, H. (Ed.), *The New Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Cornelis Cort, part II, Rotterdam, 2000, pp. 62-63.

24. *Op. cit.* Jacob Mathan, part I, pp. 150-151, 153, 154.

25. Toda la bibliografía se cita en: BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “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, revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 0, 2010, pp. 15-39.

26. Documento cedido por la familia Eseverri a la Fundación Catedral Santa María. ARANSAY SAURA, C.; LÓPEZ VILLANUEVA, M., “Restauración de la pintura Lamentación sobre Cristo Muerto atribuido a Gaspar de Crayer”, en *Micaela Portilla. Omenaldía. Homenaje. In Memoriam*. Actas de las Jornadas Congresuales, Vitoria, 2007, pp. 340-347.

hacia medio día” de la sacristía, sobre el respaldar, con un marco nuevo y un remate al que posteriormente se añadió una cortina con cenefa. Este remate se conserva parcialmente y consta de un entablamento con el friso tallado con un motivo encadenado. Está coronado por un tondo circular con lazada dorada, listado en su interior, que descansa en un basamento rectangular decorado con doce gallones. A los pies del lienzo y sobre el respaldar se colocaron dos niños semidesnudos cubiertos únicamente por un sencillo paño de pureza. Están sentados con las piernas cruzadas y los brazos abiertos, y portan dos símbolos de la Pasión, lanza y caña con esponja. Probablemente fueran realizados por los Santeros de Payueta, en concreto por Alejandro o Inocencio. El dorado y estofado corrió a cargo de Pablo Jiménez, por lo que le pagaron 700 reales, y 100 más como gratificación por lo satisfechos que habían quedado tanto el patronato como el público. La colocación de este cuadro en su nuevo emplazamiento generó ciertas controversias entre los miembros del cabildo, pues rompía la simetría del respaldar y de la propia sacristía. También generó algunas disputas entre el cabildo y los patronos de la fundación de los Galarreta por cuestiones formales. En 1965 el lienzo se

trasladó al hastial del lado derecho del crucero. Allí permaneció hasta que en 1999 pasara al recién creado Museo Diocesano de Arte Sacro²⁷.

A este mismo emplazamiento se trasladó la famosa Inmaculada de Juan Carreño de Miranda (1666) tras la exclaustación del convento de San Francisco en 1836. Su lugar de origen era el oratorio de la enfermería conventual y fue colocado al trasladarse a la catedral frente al cuadro de la Lamentación que acabamos de comentar. Se inventaría por primera vez en 1862 con un marco pintado de porcelana con los filetes dorados. El que lleva en la actualidad debió colocarse ya en la catedral. Tras la fatídica intervención de Llorente, este lienzo se trasladó a la capilla de la Trinidad junto a la puerta de la Sacristía, para pasar posteriormente al Museo Diocesano de Arte Sacro.

27. ARANSAY SAURA, C.; LÓPEZ VILLANUEVA, M., *Op. cit.* p. 341. Fue restaurado por el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava en colaboración con la Fundación Catedral Santa María (2003-2005).