

El legado de don Francisco Antonio González de Echávarri (1700-1774) a la capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco)

La fundación de patronatos y mayorazgos con sus respectivos legados fue una realidad y una constante durante toda la Edad Moderna, ya que no sólo fueron una manifestación de piedad, sino que también respondieron a una necesidad espiritual, social y artística que, en último término, buscaba el bienestar y el prestigio de sus poseedores². Fueron muchos los personajes dedicados al comercio, la administración, el gobierno, la carrera militar o la vida religiosa que, siguiendo el ejemplo de la nobleza, fundaron capillas, dotándolas con las más lujosas obras, muchas de ellas venidas de tierras lejanas y llenas de exotismo y riqueza. Este comportamiento fue un símbolo de status social y por tanto un vehículo publicitario de gran resonancia en la sociedad de la Edad Moderna. Eran pocos los que podían fundar un patronato y dotarlo con rentas y legados artísticos para su beneficio y el de sus descendientes directos. No obstante, no todo fue tan fácil como parece; muchas de estas fundaciones, con el tiempo, se convirtieron en cargas insostenibles para sus herederos, ya que las imposiciones y rentas en las que se apoyaban caían estrepitosamente. Esto provocaba que mayorazgos y fundaciones dejaran de ser autosuficientes y se convirtieran en verdaderas cargas para sus poseedores, al ser exigida por la iglesia el cumplimiento de las mandas que

habían sido establecidas de forma contractual por el fundador. No obstante, este tipo de fundaciones contraían muchos beneficios dentro del templo, como la colocación del escudo familiar o inscripciones, lugares honoríficos en las procesiones públicas y en la propia iglesia o el derecho a sepultura para el patrón y sus herederos en un sitio privilegiado o en su propia capilla. Este tipo de instituciones supusieron una realidad espiritual relacionada con el culto divino (fundación de aniversarios, misas, mandas...), una realidad social de derechos honoríficos y obligaciones del patrón y, finalmente, una realidad artística relacionada con el ornato del templo o la capilla, con obras generalmente destacadas llegadas de los principales centros de producción artística o vinculadas a importantes artistas. El caso que aquí presentamos cumple todas estas premisas y nos sirve para comprender la transcendencia espiritual, social y artística de estas fundaciones.

Don Francisco Antonio González de Echávarri fue un destacado jurista de la Real Audiencia de México que buscó su pervivencia con una rica fundación y legado en la capilla de Santiago de la actual catedral de Vitoria. A su aportación económica añadió la construcción de un nuevo retablo con varias pinturas de su propiedad y una lujosa custodia venida de tierras mexica-

nas en las que él había pasado la mayor parte de su vida.

La capilla de Santiago es una construcción del siglo XV, contigua a la iglesia colegial y convertida en parroquia de Santa María desde 1862. Se comunica con el brazo derecho del crucero de la catedral mediante una puerta de arco apuntado y un pasadizo. Al parecer, fue fundada en 1401 por el comerciante don Martín Fernández de Abaunza, quien disponía de una sepultura de bulto redondo en el centro de la capilla y sus armas junto a las de Castilla y León en el hastial de los pies, aún conservadas³. En el siglo XVI fue utilizada durante algún tiempo como granero, a lo que se opuso el obispado de Calahorra en 1532, por lo que años más tarde se iniciaban algunas obras de mantenimiento y restauración⁴. Parece que en el siglo XVII es empleada como lugar de reunión de la corporación municipal y vuelve a recuperar sus funciones religiosas. También sabemos que en el siglo XVIII había cinco altares: uno en el presbiterio dedicado probablemente a Santiago, dos en el lado de la epístola (San Fernando y Nuestra Señora de los Dolores) y otros dos en el del Evangelio (San Francisco Javier y posiblemente el Calvario del que disponía la cofradía de las Ánimas).

Con las aportaciones de don Francisco Antonio González de

1 MATEO PEREZ, A., "La Institución del Patronato y su transcendencia social y artística en Álava. La fundación del Inquisidor Arzamendi", *Kultura* (1993). MATEO PEREZ, A., "La fundación de patronatos: fuente para el estudio de una realidad espiritual, social y artística" en PORRES, R., *Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava, Vitoria*, 1996, págs. 357-378.

2 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Un conjunto de arte mexicano en Manurga (Álava)", *Sancho el Sabio*, 28 (2008), págs. 157-169.

3 COLA Y GOITI, J., *La ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1883. págs. 28-30. SERDAN Y AGUIRREGAVIDIA, E., *Rincones de la historia vitoriana*, Bilbao, 1985 (1914), págs. 123-166. MARTINEZ DE MARIOGORTA, J., *La catedral de Santa María de Vitoria*, Vitoria, 1964, págs. 38-40. AZCARATE, J. M., "Catedral de Santa María", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, p. 112. VV. AA., *Monumentos Nacionales de Euskadi*, tomo I, págs. 376-377. LAHOZ, M. L., "Sobre enterramientos y sepulturas desaparecidas", *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, 14 (1995), p. 175-187.

4 MARTÍN MIGUEL, M. A., *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, 1998, pág. 203. AZCARATE, J. M. op. cit.

Echávarri se cambia por completo el altar mayor y a mediados del siglo XIX nos encontramos la capilla casi como la podemos ver hoy. En el presbiterio estaba el retablo de la casa Echávarri con una lámpara de plata, dos ángeles hacheros y una balaustrada neogótica; en la nave de la epístola, el altar de San Fernando, el de la Dolorosa y un pequeño baptisterio con una pintura del bautismo; en la del Evangelio, el altar de San Judas Tadeo, un púlpito de hierro para explicar doctrina y el de las Ánimas del purgatorio, y por último, en el hastial de los pies, un cancel con un pequeño coro de cinco sillas y un banco corrido y dos confesionarios a los lados⁵. En esta ocasión vamos a centrarnos en las reformas llevadas a cabo en esta capilla con el legado de don Francisco Antonio González de Echávarri, al que debemos la fundación de un mayorazgo, la construcción de un nuevo retablo mayor y el envío de importantes obras.

Este destacado jurista nació el 15 de septiembre de 1700 y fue bautizado tres días después en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz⁶. Hijo de don Pedro González de Echávarri y doña Corona Ignacia de Ugarte Aguirre. Su padre procedía de la hermandad de hijosdalgo de Zigoitia (Álava), aunque nació por casualidad en Granada, y su madre de la casa fuerte y castillo de Ugarte en las proximidades de la villa de Anzuola (Gipuzkoa)⁷. Fue el tercero de seis hermanos, dos mujeres y cuatro varones, todos ellos bautizados entre 1697 y 1705 en la colegiata de Santa María⁸. Comenzó su instrucción en Vitoria y con 18 años se trasladó a la universidad de Valladolid, consiguiendo el



Fig. 1. Vitoria-Gasteiz. Catedral Santa María. Capilla de Santiago. Lápida de Francisco Antonio González de Echavarrri

grado de bachiller en derecho en 1725. La licenciatura la obtuvo en la Universidad de Alcalá de Henares y en 1730 entraba como becario en el colegio de San Ildefonso de la misma ciudad, donde llegará a competir por varias cátedras. El seis de marzo de 1735 se le concede la plaza de Oidor de la Real Audiencia de México con una asignación de 800 ducados al año. En este puesto estuvo durante 34 años, alcanzando la dignidad de Oidor Decano de esta misma Audiencia. También cubrió en dos ocasiones y de forma interina los empleos de Virrey y Capitán General de la Nueva España⁹. Es evidente que un personaje relacionado con el poder judicial y político debía formar parte de alguna de las órdenes religiosas y militares reservadas a las élites más privilegiadas del país. Es por ello que en 1735 solicitaba la concesión del título de caballero de la orden de Santiago, uno de los más presti-

giosos y renombrados en estos momentos¹⁰. El 20 de agosto de 1735, habiendo sido nombrado Oidor de la Real Audiencia de México, se le concede en el puerto de Cádiz diligencia de pasajero a las Indias, en esta ocasión acompañado de su "criado" Francisco Ignacio de Lisalde, un joven de 19 años originario de Bergara¹¹.

Su actividad en México fue intensa y a veces sus labores mediadoras fueron francamente delicadas. Sirvió como juez visitador general de la villa de Llerena y real de minas de Sombrerete en 1739¹². En una de sus primeras misiones tuvo que ejercer como comisionado del Virrey en el estado de las minas de Zacatecas para intentar controlar a los despóticos dueños de las minas y las rebeliones de los indígenas. Su presencia se debía al escaso respeto que los empresarios locales tenían a la legislación minera y a los gran-

5 AHDV-GEHA. Caja 20, doc. 23, s. f., 27 de enero de 1862.

6 AHDV-GEHA. Sig. Microfilm M00089-001-01 (1673-1708) fol. 207v. BURKHOLDER; M. A.; CHANDLER D. S., *Biographical Dictionary of Audiencia Ministers in the Americas, 1687-1821*, Westport, Greenwood Press, 1982. pág. 105. MARTÍNEZ SALAZAR, A., *Presencia alavesa en América y Filipinas*, Vitoria, 1988, p. 170-172.

7 AHP. Madrid. Sig. 19569 (1774) fols. 178-186v. Testamento de Francisco González de Echávarri. AHN. Madrid. Expedientillos. N. 7029, s. f. Concesión de la Orden de Santiago. Sus abuelos paternos eran Antonio González de Echávarri natural de Vitoria y Gabriela Rodríguez natural de Izarra. Los maternos Francisco de Ugarte de la villa de Anzuola y María de Aguirre de Bergara.

8 AHDV-GEHA. Sig. Microfilm M00089-001-01 (1673-1708) fols. 193 v., 207 v., 215 v., 229, 184 v., 238 v. Ignacio Fernando González de Echávarri Ugarte, María Josefa Dominica, Francisco Antonio, Joaquín Eugenio, Bartolomé Eugenio, Mariana Josefa.

9 MARTÍNEZ SALAZAR, A., op. cit. TORALES PACHECO, J. M. C., *Ilustrados en Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, D.F., 2001. págs. 198, 245, 254, 255, 343, 403, 434, 496. Quiero agradecerle estos datos a la autora. AGI. CONTRATACIÓN. 5482°, N.1,R.69. s.f.

10 AHN. OM-EXPEDIENTILLOS, N.7029 (1735).

11 AGI. CONTRATACIÓN. 5482°, N.1,R.69. s.f.

des conflictos derivados de este escenario. La situación se prolongó desde 1739 hasta 1751, sin que se pudieran tomar medidas definitivas contra los poderosos mineros de la región y más en concreto contra el conde de San Mateo Valaparaíso y todo su clientelismo. Echávarri consideraba que “en Nueva Galicia el poder había degenerado en tiranía”¹³ y que parte del problema estribaba en el tratamiento que los religiosos daban a los nativos. No todo fueron misiones arriesgadas: sabemos que en 1742 fue juez superintendente en los trabajos del acueducto del Santuario de la Virgen de Guadalupe, de la que era ferviente devoto, lo que explica la presencia de la Virgen morena en su residencia madrileña y después su capilla de Santiago de la colegiata de Vitoria. En 1748 ponía la primera piedra en el solado de la cruz de la basílica de Guadalupe para imitar la forma de la catedral de México; con este motivo se cantó un *Te Deum* y se repartieron monedas. Por estas fechas es nombrado Oidor Decano de la Real Audiencia de México, rechazando la opción de obtener la primera vacante que se produjera en las Chancillerías de Granada o Valladolid.

Su vida más íntima es la más desconocida: sabemos que en 1739 rechazó una licencia para casarse con una mujer nacida en el distrito de México, pero finalmente contraía matrimonio con doña Bárbara Rita Tamayo, vecina de la ciudad de Antequera, en el valle de Oaxaca, con la que no llegó a tener descendencia ni una relación muy estable, pues a partir de 1751 la pareja vive

separada y al parecer enemistada¹⁴. A mediados de siglo vuelve a España y regresa a su puesto en la Audiencia de México mediante orden de 9 de marzo de 1751. El 4 de junio del mismo año se le da licencia de embarco para él y ocho asistentes, que le habían concedido dadas las “comisiones de gravedad en que está encargado”¹⁵. Tras la muerte de virrey marqués de las Amarillas, en 1760 fue la Audiencia de México la encargada de cubrir la vacante durante dos meses. Por esas fechas, González de Echávarri ostentaba el cargo de oidor decano y como tal asumió la Capitanía General acompañado en las funciones por los oidores Valcárcel, Padilla, Rodríguez del Toro y Malo. El corto periodo de suplencia apenas les permitió tramitar los últimos expedientes del difunto virrey y poder realizar las exequias de Fernando VI y anunciar la sucesión al trono de Carlos III¹⁶. Por estos años su salud comienza a deteriorarse, por lo que en 1761 solicita su retiro y su vuelta a la metrópoli.

Tras muchos años de incesante actividad en México vuelve a España con 67 años y la “salud quebrantada”, se instala en la corte y es recibido en audiencia por Carlos III¹⁷. Por sus leales servicios se le concedieron en 1769 honores de ministro togado del Consejo de Indias y por el real decreto de 22 de marzo de 1770 el puesto de ministro togado honorario en el mismo Consejo, que ostentó hasta su muerte. También aceptó el cargo de Diputado en la corte de la provincia de Álava para la defensa de los intereses de su tierra natal, lo

que le hizo beneficiario de una joya guarnecida de diamantes y brillantes con el retrato de Carlos III y las armas de la provincia¹⁸. Su interés por el ascenso en la escala social se advierte en la solicitud que en 1771 realizó para obtener un título nobiliario. El paso al estamento nobiliario era complicado, sobre todo si en el expediente había informes poco favorables como el presentado por el virrey Juan Francisco de Güemes, conde de Revillagigedo en el que se le tachaba de “imprudente y ambicioso”. Relajada su actividad profesional, se advierte un interés por dejar zanjados todos sus asuntos profesionales y personales. El día 14 de junio de 1773 envía una carta a la colegiata de Vitoria solicitando permiso para colocar en la capilla de Santiago una sepultura entre los retablos de San Fernando y San Francisco Javier, una pintura de Guadalupe y una lámpara de plata. En realidad, su intención era comprar esta capilla, fundar un mayorazgo para sus descendientes y hacer un nuevo retablo mayor presidido por la Virgen de Guadalupe, dotado de alumbrado perpetuo. Recibida la solicitud, el cabildo de la colegiata acepta la proposición realizada por Echávarri, puesto que consideran que “ha hecho mucho bien a la iglesia”. Entre otras cosas había regalado una custodia sobredorada con esmaltes y diamantes que según dicen “es la admiración y la alhaja más rica que se conoce en estas provincias”¹⁹.

El 15 de abril de 1774, enfermo en cama, redacta su testamento ante el notario de Madrid Isidro González Rojo²⁰. Pide que su ca-

12 MARTÍNEZ SALAZAR, A., op. cit., pág. 170.

13 LANGUE, F., “Los grandes hacendados de Zacatecas: permanencia y evolución de un modelo aristocrático”. *Structures et cultures des sociétés hispaniques. Au-delà du modèle socio-économique*, coord. Bernard Levallé, *Actas del Coloquio Homenaje al profesor François Chevalier, Maison des pays Ibériques / C.N.R.S., Burdeos, 1988*, pp. 279-294. LANGUE, F., “Mineros y poder en Nueva España. El caso de Zacatecas en vísperas de la Independencia”, *Revista de Indias*, vol. LI, (1991), núm. 192, pp. 327-341.

14 MARTÍNEZ SALAZAR, A., op. cit., pág. 171.

15 AGI. CONTRATACIÓN. 5493, N.2, R. 26, s.f. *Le acompañan Francisco Tomeria, natural de Lumbier; Miguel Tomás Gangotena, de Errazu; Miguel Gorci Alegría, de Vervinzana; Miguel de Cojas, de Villalta; Alonso González, de Dueñas; Leopoldo Ferara, de Barcelona; Martín de la Cruz, de Oaxaca y Mateo Rodríguez, de Ruesca.*

16 MARTÍNEZ SALAZAR, A., op. cit., pág. 170.

17 MARTÍNEZ SALAZAR, A., op. cit., pág. 171. *El 4 de junio de 1768 presentaba un informe a Carlos III “Sobre la situación del Reino de Nueva España, y Contrabando, todas las Providencias Oportunas para restablecer aquel Reyno a su antigua felicidad”. En él aborda catorce puntos importantes para mejorar en Reino. Está conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Ms. 11-5/8785.6).*

18 AHP. Madrid. Sig. 19569 (1774) fol. 156. *Esta joya que guardaba en su casa de Madrid la dejó para su capilla de Santiago en la colegiata de Vitoria.*

19 AHDV-GEHA. 218-2 (1770-1803) fols. 36-40 v.

20 AHP. Madrid. Sig. 19569 (1774) fols. 178-186v. *Testamento. Como albacea nombró a: Juan Crisóstomo de Ansoategui, agente fiscal del Real Consejo de Indias; su confesor Fray Miguel de Angulo, religioso de la Orden de Santo Domingo en el convento de la Pasión de Madrid; Don Basilio de Luiando y Don Bartolomé Muñoz de Torres.*



TRAZA HIPOTÉTICA DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTIAGO
 A. Virgen de Guadalupe
 B. Santiago en Clavijo
 C. Espiritu Santo
 1. Estigmatización de San Francisco
 2. San Antonio de Padua

Imagen:
 Laura Calvo García

Fig. 2. Traza hipotética del retablo mayor de la capilla de Santiago

dáver se vista con al hábito de San Francisco y con el de la Orden de Santiago y que se entierre en la iglesia de San Miguel de Madrid, de la que era parroquiano. Detalla su desahogada situación económica y sus inversiones en distintos censos. Disponía de varias casas nuevas construidas en la ciudad de Vitoria que le habían costado 12000 pesos y había tenido otras dos en San Ángel y San Agustín de las Cuevas (Tlalpán) y distintas propiedades en la ciudad de México. Disponía de 30000 pesos en un censo con la provincia de Álava con un rédito de un dos por ciento al año, 12000 en la diputación de gremios de la villa de Madrid y 20000 más, impuestos a censo, sobre los estados del duque de Monteleón en la ciudad de México. A esto había que sumar todos los objetos y muebles de sus casas y 10000 pesos en joyas de oro, diamantes y perlas que había regalado a su esposa Bárbara Rita Tamayo, quién le había acusado de



Fig. 3. Vitoria-Gasteiz. Catedral Santa María. Capilla de Santiago. Retablo mayor.

no concederle la ayuda económica necesaria para su sustento. Señala su intención de fundar un mayorazgo a favor de su sobrino Luis de Echávarri y Durana, hijo de su hermano mayor Ignacio de Echávarri, para que lo disfrutaran todos sus descendientes. También se refiere a la negociación de compra de la capilla de Santiago con el cabildo de la colegiata de Vitoria y a la colocación de la imagen de Guadalupe y su alumbrado perpetuo mediante una lámpara de plata traída de México. Además añade una pintura de San Francisco de Asís que tenía en su gabinete y otra de San Antonio de Padua, que había que hacer nueva y de las mismas dimensiones que la anterior, para que acompañaran a la Virgen guadalupana. Al convento de las Madres Agustinas recoletas de Eibar (Gipuzkoa) les deja los retratos de San José y Santa Rita que tenía en su casa, costean-do los gastos de traslado y colocación. Esta donación se debe a que en este cenobio profesaba su hermana doña M^a Agustina Presentación González de Echávarri²¹.

Tras la muerte de don Antonio González de Echávarri es su sobrino, Luis Bernardo de Echávarri y



Fig. 4. Vitoria-Gasteiz. Catedral Santa María. Capilla de Santiago. Virgen de Guadalupe.

Durana, el encargado de negociar las últimas voluntades de su tío con los representantes electos de la colegiata: don José Manuel María de Esquíbel Ribas, marqués de Legarda, don Prudencio María de Verástegui y don Clemente de Ímaz²². La compra de la capilla, la sepultura distinguida, el cuidado de la luz de la lámpara y la función anual perpetua se valoraban en 13.500 reales. Las primeras discrepancias entre la colegiata y el titular del mayorazgo vienen dadas por la construcción o no de un nuevo retablo mayor para esta capilla. Para don Luis Bernardo de Echávarri no quedaba del todo clara su ejecución, mientras que, para el consejo, no había duda alguna a ese respecto. Finalmente se acuerda su construcción con las pinturas de la Virgen de Guadalupe como titular y las de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. El diseño y las condiciones para su construcción las daban el día 19 de agosto de 1777 el arquitecto José de Moraza y el pintor Pablo Jiménez

21 BENGÓA, J.M., *Las agustinas recoletas de Eibar y su convento (1603-1940)*, Madrid, 2002, pág. 84. El convento fue ocupado durante la guerra civil como cuartel y desapareció en 1940.

22 Don Prudencio de Verástegui sustituía a Juan Bautista Porcel, que estaba de viaje a la corte de París y había pedido que se le exonerase de este cargo.

nez²³. El retablo se debía realizar en madera de pino, con el zócalo de roble, de planta horizontal, con cuatro pilastras de orden corintio, varios óvalos proporcionados y cuatro jarrones sobre la cornisa. El tiempo de ejecución previsto era de cinco meses y el precio de 5600 r. pagados en los habituales tres plazos. La policromía, siguiendo las normas de buen gusto establecidas por la nueva estética, dejaba el dorado reducido a los motivos decorativos, mientras que todo el conjunto debía imitar el mármol blanco de Carrara. El tiempo de ejecución era de tres meses y el precio de 4000 r entregados en tres plazos.

De todo el proceso de contratación se encargaba don José Manuel María de Esquíbel Ribas y Verástegui, marqués de Legarda y vizconde de Villahermosa y Ambite. Los edictos que convocaban a los maestros interesados en la obra se colocaron en los lugares habituales de la ciudad de Vitoria. A las cuatro de la tarde del día 17 de septiembre de 1777 se iniciaba el remate en la casa del marqués de Legarda, se leían las condiciones y se iniciaba la puja para la construcción del retablo. En ella participaron los arquitectos: Nicolás de Aramburu, José de Guereta, Roque Rubio, Manuel de Moraza, Ildefonso de Sarasua, Pedro de Sarasua y Juan Antonio de Moraza. El remate se iniciaba en 5700 r y se cerraba en la cuarta candela en 4150, siendo adjudicatario Juan Antonio de Moraza. El mismo proceso se siguió para el dorado y pintura del retablo: se presentaron Juan Ángel Rico, Jacinto de Samaniego, Manuel Rico y Juan Antonio Rico. La puja comenzaba en 4000 r y terminaba en 2710 en la tercera candela, siendo Juan Antonio de Rico el mejor postor²⁴. Tres días después se aprovechaba para elegir el lugar exacto en el que se debía co-

locar la lápida, junto al albañil Rafael Antonio de Olaguibel. La sepultura debía tener siete pies de largo y tres de ancho (2,40 x 8,3 m) y está colocada junto al presbiterio, bajo la primera grada. Es de piedra negra y está tan desgastada que apenas se puede leer la siguiente inscripción: "ESTE SEP PERTENECE A EL / MAIO Q FUNDO EL MUI YLL / S D FRANCO ANTO DE E / CHAVARRI Y UGARTE CAV° / DE EL OR DE SANTIAGO / CAP GENE DE LA NUEBA / ESP DE EL CONS DE SU MAG / EN EL R Y S DE INDIAS"²⁵. Se remata con el escudo de los Echávarri-Ugarte: partido sobre cuero recortado y cruz de la orden de Santiago, con sol radiante a la diestra y árbol con dos animales afrontados y empinados al tronco a la siniestra, va timbrado por yelmo (Fig. 1).

El 27 de septiembre de 1777 se firmaba la escritura de obligación con el arquitecto Juan Antonio de Moraza, con Manuel de Moraza como fiador. La obra estaba terminada en cinco meses, cumpliendo con las previsiones del contrato y se hacían todos los preparativos para su reconocimiento. Para esta labor se nombraba al arquitecto Pedro de Sarasua, que encontraba la obra bien hecha y sin ningún defecto. La pintura se contrataba el día 21 de febrero de 1778 con Manuel de Rico, por ausencia de su hijo Juan Antonio Rico, en quien había quedado rematada la obra. Se nombraba como fiador al arquitecto Pedro de Sarasua y se concretaba que, salvo el barnizado, que no se creía conveniente, todo se hiciera como estaba estipulado en las condiciones. El 8 de julio del mismo año reconocía el trabajo el pintor Pablo Jiménez y poco después se le pagaba a Manuel Rico el finiquito. Terminadas las obras previstas, solo faltaba colocar la lámpara de plata que había enviado don Francisco

Antonio González de Echávarri. Una vez colocado el soporte y la soga, el 7 de agosto de 1778 se encendió y quedaba bajo la responsabilidad de la casa de don Luis Bernardo de Echávarri, poseedor del mayorazgo fundado por su tío.

En base a la documentación sabemos que el retablo era de planta horizontal y constaba de tres calles divididas por cuatro "pilastrones" de capitel corintio con fustes acanalados (Fig. 2). La calle central estaba presidida por la pintura de la Virgen de Guadalupe, hoy en la capilla, y las laterales por las de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Estos lienzos eran, como ya hemos comentado, propiedad de Francisco Antonio de Echávarri, salvo el de San Antonio que se debía hacer nuevo. Sobre las pilastras se apoyaba un gran entablamento con arquivitrabe y cornisa volada en el que descansaban cuatro jarrones y el remate del retablo. Es, por lo tanto, un retablo de tipo portada que, como bien indica el contrato, sigue las "precepturas que enseña Barrocio". Efectivamente responde a planteamientos vigolescos basados en un planísimo clasicista que durante el siglo XVIII volvió a estar de plena actualidad²⁶. El modelo deriva de la iglesia del Gesù o de portadas como la que Vignola diseñó para la entrada de los jardines del palacio Farnesio.

Esta descripción responde con precisión a las características del actual retablo mayor de la capilla de Santiago, una obra que ha sido considerada tradicionalmente como moderna (Fig. 3). Si despojamos a este altar de todos los elementos que creemos añadidos: parte de la decoración que le cubre, cajas, sagrario e imágenes, nos encontramos ante el retablo que acabamos de describir: de planta horizontal, con sus cuatro pilastras de orden

23 AHDV-GEHA. Caja 149-30, fols. 1-27. A.H.P.A. José Cebrián de Mazas, nº 1925, 1977, fols. 393-481.

24 AHDV-GEHA. Caja 149-30, fols. 27-31. Los testigos fueron: el carpintero Nicolás de Izarra, el albañil Rafael Antonio de Olaguibel y Martín Fernández de Miñano.

25 Reproduzco la inscripción recogida en el catálogo Monumental. AZCARATE, J. M. "Catedral de Santa María", Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, T. III, Vitoria, 1968, p. 113.

26 VIGNOLA, J. B. da., Regla de los cinco órdenes de arquitectura, Murcia, 1981.



Fig. 5. Virgen de Guadalupe. Proceso de Limpieza (foto Belén Crespo)

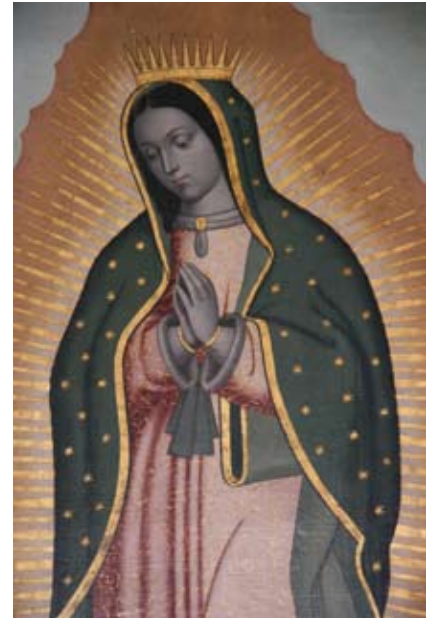


Fig. 6. Capilla de Santiago. Virgen de Guadalupe (detalle)

corintio, entablamento con cornisa y remate. Incluso aún conserva dos de los cuatro jarrones. Las reformas debieron producirse hacia 1883, año en el que está firmada la pintura de la aparición de la Virgen de Aranzazu, pegada al retablo mayor, en el lado del Evangelio.

Si quitamos a este retablo todas las añadiduras posteriores nos encontramos ante una mazonería plenamente neoclásica; incluso los pocos elementos decorativos que se mantienen, como los jarrones de la cornisa, entroncan directamente con este estilo. Esto supone que nos encontraríamos ante el primer retablo neoclásico de Álava, puesto que el proyecto más temprano para esta provincia es el que Silvestre Pérez realizó en el templo de Alegría-Dulantzi en 1790, que finalmente no fue llevado a cabo. Sí conservamos el que, en el mismo año, ejecutaba Gregorio de Dombrasas para el altar mayor de San Pedro de Araia. En realidad está más en consonancia con las fechas en las que se in-

augura el nuevo estilo en Bizkaia y Gipuzkoa, con trazas de destacados arquitectos madrileños. Diego de Villanueva diseñaba hacia 1775 el retablo mayor y laterales de San Pío V y Santa Bárbara de la iglesia de Santa María de San Sebastián. Ventura Rodríguez hacía lo propio hacia 1777 con los mayores de Erreenteria, Soraluze, Durango y Zaldibar²⁷. De todos ellos es con el altar mayor de Santa María de San Sebastián con el que mayores consonancias formales mantiene: igualmente es un retablo de cuerpo único, con remate y tres calles, donde se potencia lo arquitectónico basándose en un esquema del clasicismo grecorromano de gran claridad de líneas y sencillez formal. Más tardíos, aunque en la misma línea, son el retablo mayor y laterales de Foronda diseñados en 1795 por Justo Antonio Olaguíbel con la participación de Juan Antonio de Moraza, o algunos de los retablos trazados por el arquitecto Francisco Sabando como los de San Andrés y Santiago en la iglesia de San Juan de Laguardia²⁸. Lo que re-

sulta más difícil de comprender es que maestros como Juan Antonio de Moraza y su padre Manuel de Moraza diseñaran y realizaran este retablo en fechas tan tempranas (1777). Como señala Vélez Chaurri, estos artífices desarrollaron la mayor parte de su producción bajo la estética rococó, aunque en sus últimas obras entroncaron con el neoclasicismo imperante²⁹. Es lógico pensar que en esta obra influyeran los gustos más academicistas del comitente, que probablemente les indicara un modelo a seguir o, sin más, les impusiera una traza realizada por algún importante arquitecto cortesano. El propio Lorenzo del Prestamero en su Guía de Forasteros en Vitoria publicada en 1792 describe y ensalza este retablo "en la capilla de Santiago se ve un retablo mayor trabajado en estos últimos tiempos de una sencillez y novedad que se ve con gusto por todos los inteligentes..."³⁰

El aparato polícromo quedaba en manos de los Rico, una familia

27 ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo Neoclásico en Bizkaia*, Bilbao, 2003. CENDOYA ECHÁNIZ, I.; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "El retablo Neoclásico", En ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Erretaulak. Retablos*, T. I, Vitoria, 2001, pp. 311-329.

28 ENCISO VIANA, E., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, T. I, pág. 75. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Sabando, profesor de arquitectura", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, T. II, León, (1992), págs. 193-203. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "El profesor de dibujo Valentín de Arambarri", *Homenaje a Micaela Portilla* (en prensa).

29 VÉLEZ CHAURRI, J. J., "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución", *Ondare*, 19, (2000), pp. 45-115; VÉLEZ CHAURRI, J. J., "El retablo barroco", ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Erretaulak. Retablos*, T. I, Vitoria, 2001.

30 TABAR ANITUA, F., "Guía de forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero" en *Lorenzo del Prestamero (1733-1817) una figura de la ilustración alavesa*. Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 121-123.

muy conocida y activa en el entorno artístico alavés. Juan Antonio Rico, además de formarse junto a su padre Manuel Rico, pasó por la Escuela de Dibujo de Vitoria, de la que sabemos fue alumno, ayudante de maestro en 1774 y discípulo opositor al gran premio anual de 1775³¹. Para esta ocasión, estos pintores-doradores eligieron una línea más en consonancia con los tiempos y las modas reinantes acordes con el retablo. Las labores ocultas de aparejado siguen haciéndose con el cuidado necesario que impone la tradición, incluso se cree conveniente revisarlas para que ninguna parte de la arquitectura quede perjudicada. En esta ocasión, y acorde con la nueva estética, el oro queda relegado a toda la talla y molduras: capiteles, basas, medias cañas interiores de las estrías de las pilastras y los cuatro jarrones sobre la cornisa. Todas las partes doradas debían contraponer las zonas bruñidas con las bronceadas para crear un efecto más dinámico y real. El resto del retablo debía imitar el mármol blanco de Carrara bien bruñido y barnizado; no obstante, en el momento de la firma del contrato se consideró innecesario el barnizado. Para la puerta del sagrario se cree conveniente hacer una pintura con algún tema eucarístico y el Espíritu Santo del remate debía llevar las nubes plateadas y los rayos que le rodeaban dorados.

El retablo estaba presidido por la Virgen de Guadalupe y se acompañaba en las calles laterales por las imágenes de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Esta pintura de la patrona de México es, sin duda, la que hoy ocupa el lado de la epístola del presbiterio, junto al retablo mayor (Fig. 4). Mide (1,94 x 1,21 m) y lleva un marco dorado, de perfil decorado por hojas de agua y copete moldurado con adorno floral y anagrama

mariano en el centro. El lienzo fue intervenido, probablemente al ser trasladado al lugar en el que hoy se encuentra, pues está reentelado y tiene un añadido en su parte superior³² (Fig. 5). También parece que sufrió algún repinte, al menos en la zona nubosa que lo circunda. La representación de la Virgen morena partió de la imagen que de forma milagrosa quedó estampada sobre el ayate del indígena Juan Diego en el momento de su aparición. La existencia de este modelo hizo que todo pintor que quisiera hacer una réplica se viera obligado a respetar el original, incluso en las medidas establecidas. Ningún artista se atrevió a contrariar la voluntad divina, por lo que fue habitual el uso de calcas para alcanzar la máxima precisión respecto al modelo. El culto a esta imagen se remonta al siglo XVI, pero será años más tarde cuando esta Virgen se convierta en un elemento de identidad criolla en Nueva España. A partir de los siglos XVII y XVIII, su representación proliferó de tal manera que fue proclamada patrona de la ciudad de México en 1737. Su imagen estereotipada, ajena a la mano del hombre, creó ciertas controversias respecto a su autoría. El científico Luis Becerra Tanco suponía que se trataba de un autorretrato conseguido por efecto de un fenómeno solar; Francisco de Florencia apostaba por atribuírsela a San Miguel y a finales del siglo XVII se consideraba obra de la Santísima Trinidad, como queda reflejado en algunas pinturas de la época.

La iconografía deriva de narraciones apocalípticas: aparece dentro de una mandorla con rayos solares, que debían ser ciento veintinueve, y limitada por nubes. Se representa de pie, sobre una media luna con los picos hacia arriba y un angelito con las alas abiertas a modo de peana. Algo hierática, con la cabeza coronada, mirada

baja y manos juntas en oración, dirige al espectador el rostro de tez morena y algo aniñado (Fig. 6). Viste túnica roja con un rico brocado dorado y manto azul con estrellas y cenefa también doradas. En la base del lienzo de lee: "TOCADA A SU ORIGINAL", en referencia al acto de consagración en que los artistas acudían a la basílica para tocar con la pintura el lienzo original. Es muy difícil establecer una atribución, puesto que la mayor parte de estas imágenes se realizaban con calca o plantilla y todas tienen características muy similares. Además no disponemos, como en otros casos, de escenas complementarias en los ángulos del lienzo, como las cuatro apariciones habituales en muchas composiciones y en las que los pintores dejan su impronta personal de forma más clara. Esta pintura añade al convencionalismo temático dulzura, armonía en las proporciones y sobriedad, a lo que hay que sumar a una cierta impronta neoclásica.

Encontrar un lienzo de la guadalupana es símbolo indiscutible de la presencia en ese lugar de un comitente afincado en Nueva España, que quiso con esa imagen honrar su devoción y destacar en el panorama social de su lugar de origen. Estas pinturas, las piezas de platería virreinal y otras obras exóticas, con las que suelen decorar iglesias o capillas particulares, son el tributo que cualquier indiano tuvo que pagar para demostrar su éxito en la carrera americana. El arte colonial conservado en la diócesis de Álava es muy abundante. De entre él debemos destacar las Vírgenes de Guadalupe que todavía permanecen en nuestras iglesias. Un ejemplo reseñable es el conjunto del Santuario de la Encina en Artziniega, cobijado en un retablo churrigueresco y formado por la Virgen y por cuatro pequeños lienzos en los que se narra su aparición a Juan

31 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava, Vitoria, 2001*, pp. 301-311. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Las artes pictóricas del Neoclasicismo en Álava", *Ondare*, 21, (2002), pp. 193-208. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., José López de Torre (1755-1829) y la pintura Neoclásica en Álava, Vitoria, 2007, p. 20.

32 El lienzo fue restaurado en 1995 por Belén Crespo Ruiz de Gauna, a quien agradezco su colaboración. La intervención consistió en un cambio de bastidor, reparación del soporte (colocación de bandas y de un injerto), limpieza, estucado y reintegración cromática.

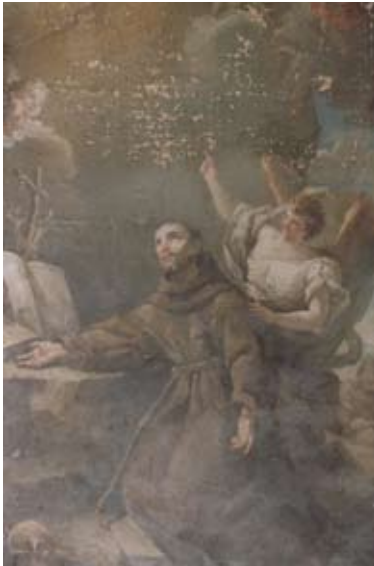


Fig. 7. Estigmatización de San Francisco de Asís.

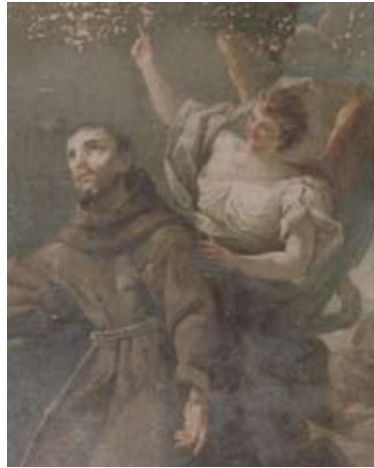


Fig. 8. Estigmatización de San Francisco de Asís (detalle)



Fig. 9. Madrid. Museo Municipal. San Francisco (1786). Mariano Salvador Maella.

Diego³³. En Lagrán se conserva otra “tocada por el original” en 1777 y firmada por Nicolás Enríquez³⁴. Fue donada con toda seguridad por Francisco Leandro de Viana, conde de Tepa y marqués de Prado Alegre (1730-1804), destacado jurista y funcionario del Estado, oidor de la Audiencia de México, consejero de Indias y rector del colegio de las Vizcaínas. Llegó a ser el prototipo de líder ilustrado novohispano y un importante miembro de la Real Sociedad Bascongada de amigos del País³⁵. Del pintor Nicolás Enríquez (activo 1722-1787) es poco lo que se sabe, tan solo que fue miembro de una familia de pintores y originario de la ciudad México o Guadalajara en la Nueva Galicia y que formó parte junto a otros pintores de la capital del Virreinato de una especie de academia. Fue un maes-

tro con bastante prestigio, trabajó mucho sobre lienzo, lámina de cobre y latón y su obra, dispersa por diferentes museos y colecciones particulares, es algo desigual en lo que a la forma se refiere³⁶. También en Amurrio encontramos una Virgen de Guadalupe fechada en 1749 dentro de la capilla del baptisterio³⁷. En la iglesia de San Pedro de Lamuza de Llodio, en la capilla fundada por don Antonio de Beraza, se conserva otro ejemplar de 1749. Preside un retablo rococó realizado con el legado de este desconocido minero de Zacatecas³⁸. De este personaje sabemos que se trasladó a Michoacán en 1729, con 22 años, como criado de Fermín de Garagorri, alcalde de esta provincia. Invirtió en la explotación minera en el estado de Zacatecas y acumuló una fortuna considerable que le permitió fundar una capellanía en su iglesia natal. Hacia 1756 ya había muerto,

pues sus sobrinos y familiares cercanos pleitean por sus bienes³⁹. Otro interesante ejemplar de esta devota Virgen encontramos en la iglesia de Belandía (Bizkaia). En este caso la imagen se acompaña con la narración de sus apariciones colocadas en los extremos dentro de cartelas arrolladas. Fue “tocada a su original” en 1777, realizada un año antes por el pintor de Querétaro, Manuel de Peralta y encargada por don Sebastián de Ulierte y Bergara como consta en una inscripción⁴⁰. De características similares, aunque más temprana, es la conservada en la iglesia de San Juan Bautista de Laguardia y la de Elvillar⁴¹. La iglesia de San Miguel de Vitoria contó con un altar dedicado a la Virgen mo-

33 AZCARATE RISTORI, J. M., “Los santuarios de Nuestra Señora de Orduña, la Antigua, la Virgen de la Encina y Nuestra Señora del Yelmo”, en PORTILLA, M., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Álava. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, tomo VI, Vitoria, 1988, págs. 181-182. TABAR ANITUA, F., *El barroco importado en Álava. Escultura y pintura*, Vitoria, 1995, pág. 137. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Pintura y policromía en los albores del siglo XVIII. El maestro pintor José Alonso de Hontanilla”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 14 (1995), págs. 133-135. Las tablas del banco del retablo se atribuyen al pintor José Alonso de Hontanilla.

34 PORTILLA, M., EGUIA, J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*, Vitoria, 1968, págs. 283-284. TABAR ANITUA, op. cit., 139.

35 MARTINEZ SALAZAR, A., op. cit., pág. 313. TORALES PACHECO, J. M. C., op. cit., págs. 163 y ss.

36 TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, México, 1982, págs. 187, 271. RUIZ GOMAR, R., “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII”, en VV. AA., *México en el mundo de las colecciones de Arte*, tomo I, México, 1994, pág. 242. VV. AA. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, tomo II, México, 2004, págs. 335-339 (autor de la ficha, Rogelio Ruiz Gomar).

37 PORTILLA, M. op. cit. tomo VI, pág. 226. TABAR ANITUA, F., op. cit., pág. 139.

38 PORTILLA, M. op. cit. tomo VI, págs. 507-508. SOJO, K., “El mecenazgo indiano en el Llodio del XVIII. La capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América”, *Bai*, nº 4, Llodio, 1994.

39 A. G. I., *Contratación*, 5477, n. 137 (1929). A. G. I., *Audiencia de Guadalajara*, 190 (1750), 504 (1753). A. G. S. SGV, 6799, 11 (1750) *Pleitos por la posesión de una mina de Ana de Rayas en Zacatecas*. A. R. C. V., *Juzgado de Vizcaya. Pleitos fenecidos, pleitos civiles*, 01, c. 5255, nº 2 (1756-1761) *posesión de los bienes de Antonio de Beraza*.

40 PORTILLA, M. op. cit. tomo VI, pág. 329. TABAR ANITUA, F., op. cit., pág. 139. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”, *Letras de Deusto*, nº 73 vol. 26, (1996), pág. 151. AHDV-GEHA. Sig. Microfilm M00207-001-01 (1503-1780), fol. 207. Don Sebastián de Ulierte Bergara era bautizado en Belandía el día 26 de marzo de 1713. Los padres eran Domingo Uliarte Retes y Teresa Bergara.

41 ENCISO VIANA, E., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Rioja Alavesa*, tomo I, Vitoria, 1967, pág. 60. TABAR ANITUA, F., op. cit., pág. 139. TABAR ANITUA, F., *Laguardia en la historia del arte*, Vitoria, 2002, págs. 96-99.

rena citado desde 1795 y colocado hasta 1844 entre la capilla mayor y la de Fátima⁴². En la misma ciudad de Vitoria, pero en el convento de Santa Cruz, hay otro ejemplar fechado hacia la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII con un magnífico marco barroco⁴³.

Además de la Virgen de Guadalupe, el retablo de la capilla de Santiago disponía en sus calles laterales de las pinturas de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Dos de ellas, San Francisco y la Guadalupeana, las regalaba don Francisco de Echávarri, mientras que la de San Antonio había que hacerla nueva. Resulta más que curioso que entre las obras retiradas de la catedral se conserve un lienzo de la estigmatización de San Francisco (73 x 41 cm) sin marco y con el bastidor roto⁴⁴ (Fig. 7). No sabemos con absoluta certeza si este lienzo fue el enviado por Francisco de Echávarri, pero la calidad del mismo y la coincidencia temática nos invita a recuperarlo del olvido sea o no sea el original. El Santo está de rodillas, en un primer plano, en el momento de recibir los estigmas del Cristo seráfico. Viste hábito marrón de burda estameña con el cordón nudoso a la cintura, del que cuelga un rosario. Tiene aspecto algo demacrado, con los ojos extasiados levantados al cielo y deja ver, en el pecho y las manos, tres de sus cinco llagas. Frente a él, una roca hace las veces de altar con dos libros y un rústico crucifijo de madera atado a un tronco. A sus pies tiene una calavera, símbolo de la mortalidad del hombre y la fugacidad de la vida, y a su espalda un joven y dinámico ángel le advierte con su mano de la presencia del Cristo seráfico, en un rompimiento celestial en el que revolotean querubines y ángeles. A lo lejos y en un segundo plano casi

imperceptible se representa al hermano León, sentado y leyendo. Es una de las escenas centrales en la iconografía franciscana, en la que se reconoce el signo de la elección divina con la huella de los estigmas y en la que se aúna el éxtasis, la visión y el mensaje divino.

El lienzo original procedía del gabinete de la casa madrileña de don Francisco Antonio de Echávarri y es, sin duda, un homenaje homónimo y a la Orden franciscana, al complementar el programa iconográfico del retablo con San Antonio de Padua. El que aquí presentamos está muy deteriorado pero, todo indica, como me señaló personalmente el profesor Fernando Tabar, que es una obra de origen cortesano y muy relacionada con el círculo de Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819). Debemos recordar que Echávarri volvía de México para instalarse definitivamente en la corte en 1767 y que Maella en el verano de 1765 ya estaba trabajando en Madrid tras su estancia formativa italiana. El cuadro rebosa de la frescura tardobarroca entremezclada con delicadeza y gracia rococó, heredada de Corrado Giaquinto y Antonio González Velazquez (Fig. 8). Técnicamente destaca la pincelada rápida y cremosa, algo abocetada, combinada con otra más corta, peinada y definida. Es admirable la plasticidad en el tratamiento de las distintas calidades y texturas de las ropas; en este sentido destaca la contraposición que logra entre la burda y áspera estameña del santo y las delicadas y airosas telas de los ángeles, repletas de veladuras y elasticidad. La equilibrada composición, apoyada en el estudio de la diagonal, es sin duda herencia giordanesca. El celaje etéreo, tormentoso y grisáceo, con sus claros



Fig. 10. Vitoria-Gasteiz. Catedral Santa María. Custodia. Depósito Museo Diocesano de Arte Sacro.

de azul celeste y su particular rompimiento, entronca con la pintura decorativa de procedencia italiana que Giaquinto y Tiépolo habían desarrollado en la corte madrileña. Las figuras se expresan gestualmente pero sin la grandilocuencia de los grandes maestros rococós, habiendo en ellas una compostura clasicista de espíritu mengsiano. Los tipos humanos son idénticos a los esquemas fisonómicos empleados por Maella; San Francisco es igual al santo que Maella pintaba en la iglesia de la casa de campo de la Torrecilla, hoy en el Museo Municipal madrileño⁴⁵ (Fig. 9). Con este lienzo mantiene además grandes similitudes, y aunque invertido, la forma de pintar las llagas, el altar de piedra sobre el que apoya el brazo con la cruz atada al tronco, el libro abierto, la caída del cordón y la presencia en un segundo plano del padre León leyendo hacen evidente la conexión y el uso de la misma fuente. También el ángel colocado a la espalda de San Francisco sigue en la línea fisonómica de Maella con el rostro delicado, algo ovalado, de

42 ENCISO VIANA, E., "Parroquia de San Miguel arcángel", en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria. Tomo III, Vitoria, 1968, pág. 210. TABAR ANITUA, F., op. cit., pág. 139.*

43 TABAR ANITUA, F., *Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz, su patrimonio artístico mueble. Historia, Arte y Espiritualidad, VIII Centenario de las Dominicas Contemplativas. Vitoria, 2007, págs. 94-95.*

44 La calle lateral del retablo tiene una anchura de 64 cm., por lo que este pintura entraría sin ningún problema.

45 MORALES MARTÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella, Madrid, 1991, pág. 90. MORALES MARTÍN, J. L., Mariano Salvador Maella. Vida y obra, Zaragoza, 1996. MORALES MARTÍN, J. L., *Pintura en España 1750-1808, Madrid, 1994, pág. 148. Hay un boceto en colección particular madrileña, procedente de las antiguas colecciones Torrecilla y Grimaldi y una copia antigua también en colección particular madrileña.**

rasgos femeninos y vestiduras vaporosas al viento. Es análogo al que Maella pintaba en la Aparición de la Virgen a San Fernando para el oratorio del Infante don Antonio en el palacio de Aranjuez (1794)⁴⁶.

Nada sabemos de la pintura de San Antonio de Padua que Echávarri mandó hacer para acompañar a la de San Francisco, ni del origen del lienzo de Santiago en Clavijo que remata el retablo. Parece una pintura barroca, como señalaba Azcárate, pero la imposibilidad de verla correctamente y la suciedad que acumula hace difícil aportar más datos. Desconocemos si fue realizada para este retablo en base a una composición anterior o si, por el contrario, pertenecía al antiguo retablo de esta capilla. Representa a Santiago montado en su corcel blanco, en corveta, blandiendo en alto la espada y con sus vestidos al viento. Le sigue un movido ángel con el estandarte blanco y la cruz roja de Santiago. A los pies del caballo se amontonan lo que parecen cuerpos o armas del enemigo. Recuerda vagamente al pintado por Juan Carreño de Miranda en 1660, hoy en el museo de Budapest.

Antes de la construcción del retablo, don Francisco Antonio de Echávarri regalaba una "custodia sobredorada con esmaltes y diamantes" considerada "la admiración y la alhaja más rica que se conoce en estas provincias"⁴⁷ (Fig. 10). Esta magnífica pieza la enviaba desde Madrid a su hermano Ignacio de Echávarri en diciembre de 1763. Era un obsequio para la colegiata en memoria de sus padres que estaban allí enterrados, pero con la condición de que el día de Nuestra Señora del Rosario presidiera la función del convento de Santo Domingo y el cinco de agosto la de



Fig. 11. Vitoria-Gasteiz. Catedral Santa María. Custodia. Depósito Museo Diocesano de Arte Sacro (detalle del pie).

Nuestra Señora de la Blanca en la iglesia de San Miguel⁴⁸. En la junta del cabildo celebrada el día uno de enero de 1765 se hace referencia a este ostentoso obsequio. Es evidente que Echávarri estaba preparando el camino para lograr sus pretensiones de poder adquirir la capilla de Santiago años más tarde. Los miembros del cabildo no saben cómo agradecer este presente y deciden nombrarle abad de la parroquia, pero al no poder ejercer este empleo, en su lugar se le concede este mérito a su hermano Joaquín González de Echávarri, tesorero general de la provincia de Álava. Esta extraordinaria pieza se conserva en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro⁴⁹. Es una custodia portátil de tipo sol labrada en plata sobredorada con pie cruciforme, astil de estípite y ostensorio con ráfagas y rayos. El pie tiene planta de cruz griega con amplio basamento y escotaduras en los ángulos, lleva cuatro medallones en los cabos con los bustos de los Padres latinos de la iglesia: San Gregorio, San Jeróni-

mo, San Ambrosio y San Agustín, todos con el libro como atributo, el brazo adelantado en actitud de escribir y el fondo revestido de nácar (Fig. 11). Se decora con volutas de las que cuelgan guirnaldas, y hojas con racimos de uvas. El astil es un estípite de tronco piramidal invertido, con placas de nácar en algunos trechos y decoración de guirnaldas, florones calados con piedras engastadas y colgantes de frutas. El sol encaja mediante espiga en el astil, tiene doble viril de oro con brillantes y cerco de ráfagas y rayos de distinta longitud de los que se han perdido varios en el centro. Se remata con diadema de diamantes de canto calado y triple cruz: la más grande, calada y con cinta entrelazada, y las otras dos con diamantes engastados y el canto calado, casi afiligranado. Llevan rayos en las potencias y basamento arrocillado con venera y piedra engastada muy similar a la placa asimétrica que sirve de nexo entre el estípite y el viril⁵⁰.

46 MORALES MARTÍN, J. L., op. cit, 1991, pág. 112, 1994, pág. 147. Varios de los cuadros ejecutados para el oratorio del infante don Antonio en el palacio de Aranjuez se han querido identificar en el palacio del Pardo. De este cuadro hay un boceto, óleo sobre lienzo, que se conserva en la colección de doña Teresa Maldonado de Sartorius.

47 AHDV-GEHA. 218-2 (1770-1803) fols. 36-40 v.

48 AHDV-GEHA. Caja 126-3 s.f. Mandaba también una imposición de cuatro reales diarios para que se dijera una misa de alba todos los días en la capilla de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo y 15.000 o 16.000 reales pare que se hiciera un órgano en esa capilla. Con el tiempo el traslado de la custodia a Santo Domingo y San Miguel creó ciertas controversias.

49 Quiero agradecer a todos los miembros del Museo de Arte Sacro las facilidades que me han dado, en especial a Aintzane Erkizia.

50 La pieza es descrita como una custodia "con los 96 diamantes iguales que tiene en el cerco, cuatro en el botón de la columna y seis en la cruz que sirve de remate con todos sus rayos esmaltes y embutidos a excepción de cuatro nacares que faltan en el botón de la columna"

Esta custodia no lleva marcas, pero no hay duda de su origen mexicano. Según el profesor Cruz Valdovinos existen dos piezas marcadas en México con características similares a esta: un cáliz de Villarcayo (Burgos) donado en 1751, y otro de la basílica de Guadalupe anterior a 1778. Este último, además de tener un astil de estípite, posee un pie muy similar, sobre todo en lo decorativo, lo que podría hacer pensar en la misma autoría, no identificable por la ausencia de esta marca⁵¹. Además, es importante recordar que Francisco Antonio de Echávarri era ferviente devoto de la Virgen de Guadalupe y participó en varias obras realizadas en esta basílica.

Don Francisco Antonio de Echávarri obligaba con la fundación de este mayorazgo a sus poseedores y descendientes a su mantenimiento y al perpetuo alumbrado del Santísimo Sacramento. Cada año se debía celebrar una función la víspera y el día de Nuestra Señora de Guadalupe, seis y siete de marzo, con villancicos, procesión, misas y sermones, según se hacía en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Madrid. Estas obligaciones se fueron relajando con el tiempo, hasta que el 10 de junio de 1795 se dejó de iluminar el Santísimo. Hay que aclarar que en la colegiata existían únicamente dos lugares en los que se guardaba el Sacramento y servían de comulgatorio: uno era el tabernáculo del altar mayor y otro el de la capilla de Santiago; en ninguno de estos dos lugares podía faltar nunca la iluminación⁵². Se intentó remediar el problema con recados a don Valentín María de Echávarri y Zubiegi, poseedor del mayorazgo, pero

viendo que no existía respuesta por su parte, el 14 de enero de 1796 se interpuso una demanda judicial. La sentencia se hacía pública el 20 de agosto de 1797, por la que se condenaba al poseedor a cumplir con su obligación y a pagar a la fábrica 405 reales por el gasto de alumbrado que desde el día 22 de agosto de 1795 había asumido la colegiata. Don Valentín de Echávarri apeló ante la Chancillería de Valladolid, lo que prolongó el pleito varios años. Pasado el tiempo y para evitar más gastos y perjuicios se decidió llegar a un acuerdo por escrito con el que zanjar el problema de forma amigable. El día 21 de enero de 1805 se firmaba un convenio de arreglo con ocho cláusulas con las que, por el momento, se solucionaba el conflicto⁵³. En este contrato, firmado por don Valentín de Echávarri y los comisionados de la colegiata, se estipulaban los siguientes puntos: el reconocimiento de la posesión de la capilla y su uso, la obligación del mantenimiento de la alumbraría y la limpieza del altar y la lámpara, la conmutación de los atrasos y la aportación de 1500 reales para las reformas del nuevo altar mayor que se proyectaba en la colegiata⁵⁴.

Este acuerdo no fue muy duradero, pues en 1809 se dejaron de cumplir las obligaciones estipuladas debido a la crisis general que se vivió tras la invasión francesa. Este mayorazgo subsistía gracias a las imposiciones sobre la provincia y rentas de tabaco que habían caído estrepitosamente tras la guerra de Independencia. El poseedor optó por cesar el cumplimiento de las cargas suspendiendo sus obligaciones con la capilla. El 29 de julio de 1824

el licenciado don Blas López dictaminaba que si el fundador Francisco Antonio González de Echávarri “hubiera previsto que llegaría el caso de que los poseedores no habían de hallar muchos años en el mayorazgo, mas recurso que el de un simple cubierto en la casa de su habitación y que las rentas habían de sufrir quebrantos capaces de comprometer la subsistencia de las familias que quiso favorecer es previsible que no las hubiera sujetado a unas responsabilidades que absorbiesen y superasen todas las rentas”⁵⁵. Con esta sentencia parece que se libera al poseedor del mayorazgo de sus obligaciones en la capilla de Santiago. Este ejemplo no permite comprobar como muchos de estos legados se convirtieron, pasados los años, en auténticas cargas para los descendientes, al ser reclamados por la Iglesia las mismas rentas y obligaciones estipuladas por el fundador.

51 *Catálogo de obras de la Sección Plata del Museo Diocesano de arte Sacro. Trabajo realizado por don José Manuel Cruz Valdovinos durante el verano de 2003 (inédito).*

52 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz” *Akobe*, nº 8 (2007), págs. 8-17. Esta 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 dos faroles en sustitución de las antiguas lámparas. El alumbrado del Sacramento está ordenado por las Constituciones Sinodales.

53 AHDV-GEHA. Caja 149-32,33, s.f..

54 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *op. cit.* págs. 14-17. Se refiere a las reformas del presbiterio, retablo mayor, tabernáculo y coro que el arquitecto Justo Antonio de Olaguibel iba a dirigir a partir de 1805.

55 AHDV-GEHA. Caja 149-33, s.f..