

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE VITORIA-GASTEIZ

GREGORIO FERNANDEZEN AMA BIRJINA SORTZEZ GARBIA GASTEIZKO SAN ANTONIO KOMENTUAN

THE IMMACULATE CONCEPTION BY GREGORIO FERNÁNDEZ IN THE CONVENT OF SAINT ANTHONY IN VITORIA-GASTEIZ

FERNANDO TABAR ANITUA

Universidad Complutense de Madrid

fertabar@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6501-152X>

RESUMEN

En este artículo se da a conocer la imagen de la *Inmaculada Concepción*, no identificada hasta ahora, que talló Gregorio Fernández (1576-1636) para el retablo mayor de la iglesia conventual de San Antonio en la capital alavesa, entre 1618 y 1621. Su talla fue modificada por intervenciones posteriores y se ubica en el retablo actual, el tercero de los que se han ido sucediendo en el mismo emplazamiento.

PALABRAS CLAVE

Inmaculada Concepción; escultura; Gregorio Fernández; Diego de Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; Convento de San Antonio; Vitoria-Gasteiz.

LABURPENA

Artikulu honetan, oraindik identifikatu gabe zegoen Ama Birjina Sortzez Garbiaren irudiaren berri ematen da, Gregorio Fernandezek (1576-1636) Gasteizko San Antonio komentuelizarako zizelkatu zuena 1618 eta 1621 urteen artean. Aurreko konposaketa geroago egindako eskuhartzeak zirela eta aldatua izan zen eta egungo erretaulan leku berebean egon dirennetatik hirugarrena da.

GAKO-HITZAK

Sortzez Garbia; Eskultura, Gregorio Fernández; Diego Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; San Antonio komentua; Vitoria-Gasteiz.

ABSTRACT

In this article is published the sculpture of the Immaculate Conception, not identified before until now, that carved Gregorio Fernández (1576 -1636) for the main altarpiece in the convent church of Saint Anthony in Vitoria-Gasteiz, between 1618 and 1621. Original modified due to later alterations. The image is located today in the altarpiece, last of all three pieces.

KEYWORDS

Immaculate Conception; sculpture; Gregorio Fernández; Diego de Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; Convent of Saint Anthony; Vitoria-Gasteiz.

1. HISTORIA DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CONVENTO

Una gran talla (2,50 x 0,90 x 0,70 m aprox.) de la *Inmaculada Concepción de María*, preside el retablo mayor de la iglesia conventual de San Antonio, que se levantó extramuros y al sur del casco medieval de la ciudad de Vitoria (Fig. 1)¹. La advocación inicial del convento, destinado a hermanos franciscanos descalzos, fue de la Purísima Concepción y lo fundó en 1608 doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Treviana y viuda desde 1604 de don Carlos de Álava, residentes ambos en la corte real de Valladolid. En el testamento de la señora se recoge la fundación del convento, que no estuvo terminado hasta 1619: "... y yo le e fundado y edificado en execución de la boluntad del dicho don Carlos de Álava mi señor..."².

Pese a que en Vitoria y su entorno había maestros y talleres que podían haberse encargado de la obra, la fundadora acudió al centro artístico vallisoletano para darle forma. Debió inclinar su elección su primo y asesor, fray Juan de Orbea, sobrino de los condes de Oñate y provincial de los carmelitas en Castilla. Está documentada la hechura de los cinco retablos de la iglesia por Diego de Basoco, Gregorio Fernández y Marcelo Martínez en su mazonería, escultura y policromía respectivamente, entre 1618 y 1621³.

La Guerra de la Independencia desató la ruina del conjunto de retablos y el desbaratamiento de su programa iconográfico, plasmado por la gubia de Fernández, que culminaría tras la Desamortización con la dispersión de imágenes y relieves. Los conventos vitorianos de San Antonio, Santo Domingo, San Francisco y Santa Clara fueron acuartelados por las tropas francesas hasta 1813⁴, después de su derrota en la Batalla de Vitoria. La iglesia debió quedar en mal estado y sin culto sobre todo tras el proceso desamortizador porque la marquesa de Monte Hermoso, propietaria del convento como sucesora de la fundadora, la utilizó para almacenes⁵.



Fig. 1: Conjunto del retablo actual

- 1 Las fotografías son de Eduardo de No, Fernando Bartolomé, del autor y del Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (AMVG).
- 2 Vid. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "De Vitoria a Valladolid. Promoción artística y linaje de Mariana Vélez Ladrón de Guevara, I condesa de Treviana (1576-1627)", en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ERKIZIA MARTIKORENA, A. (coords.): *Mujeres, promoción e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022, pp. 249-298.
- 3 MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 398; GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 179-180.
- 4 En el acta de Acuerdos del Ayuntamiento de la sesión de 19 de octubre de 1807, se alude al cuartel

Dado todo por perdido y olvidado, la historiografía artística moderna ha ido identificando y dando a conocer restos del malogrado conjunto, que en su tiempo tuvo un extraordinario impacto en los medios artísticos locales y aún en un radio geográfico más amplio. Y no solo en el campo de la escultura, sino también en el de la arquitectura de retablos. Asimismo, supuso el cambio de estilo del romanismo, -tan asentado en las tierras norteñas-, al naturalismo barroco que encontramos en estos medios y en especial en los talleres alaveses de escultura del momento⁶.

Las descripciones de viajeros del pasado, aunque incompletas, nos proporcionaron identificaciones de imágenes del conjunto. Así, el historiador alavés Juan José de Landazuri menciona "...la Inmaculada Concepción de la Reina de los Angeles en su pureza original conforme á el destino de sus piadosos fundadores"⁷. Algo después, Antonio Ponz, de paso por Vitoria, identifica en el retablo mayor a la Concepción, san Francisco y santo Domingo, además de los "retablitos de S. Juan Bautista, Santiago (¿?) y S. Joseph con las estatuas de dichos santos"⁸. Gaspar Melchor de Jovellanos, visitante de la ciudad en agosto de 1791, escribe en noticia que vería la luz mucho más tarde: "... el (retablo) mayor, de buena arquitectura tiene excelentes efigies y bajos relieves de Gregorio Fernández. La Concepción en medio, Santa Teresa y San Francisco a los lados, arriba el crucifijo con San Juan y la Virgen al lado...Son también suyos los dos retablos colaterales"⁹. Un año después, el ilustrado local y secretario de la Bascongada, Lorenzo del Prestamero, nos deja la descripción más extensa del conjunto, aunque tampoco es completa y enumera: "en el intercolumnio del medio (del retablo mayor)...la Concepción del estilo mas sencillo y mas grandioso...". En "el cuerpo segundo" menciona "un Crucifijo, S. Juan, y Maria" y en los

retablos colaterales a san Juan Bautista y san José¹⁰. El último ilustrado en pasar por San Antonio fue Juan Agustín Ceán Bermúdez, que lo hizo en 1800 y enumera: "El retablo mayor, y los colaterales con sus bellas estatuas de la Concepción, S. Juan Bautista, S. Josef y otras..."¹¹.

Pese a sus repolicromías lisas decimonónicas, las primeras obras identificadas del conjunto original fueron el *san Francisco* y la *santa Teresa* que diera a conocer Salvador Andrés Ordax¹². Se conservan hoy en el nuevo retablo mayor moderno, como lo estuvieron en el primero de Diego de Basoco.

Con ocasión de la exposición Mirari en 1990, Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chaurri¹³, atribuyeron a Gregorio Fernández el movido grupo de *san José con el Niño*, antes considerado obra de Mauricio Valdivielso. Está también repolicromado en "paños naturales", como el resto de la dotación original del templo. Hoy ocupa un retablo de hechura reciente en el lado del evangelio del frente del crucero de la iglesia, donde debió estar desde el principio el retablo original.

En 1995 di a conocer otras obras asignables al perdido conjunto, en el catálogo de la exposición Barroco importado en Álava, que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz¹⁴. En el coro del mismo convento se encontraba una *cabeza de san Francisco* de alucinada expresión, que junto con otra tosca y de otra mano de un fraile, pudieron conformar una escena de la *Estigmatización* del santo en presencia del hermano León. Ese asunto estuvo representado

del convento de San Antonio (PORTILLA VITORIA, M. J.: "Panorámica geográfico-histórica", en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 34 y nota 136 en p. 44).

5 CASTRO, C. de: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*. Madrid, 1915 (dato recogido en ANDRÉS ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976, p. 17).

6 GARCÍA GAINZA, M. C.: "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 38, 1972, pp. 371-389; VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare*, nº 19, 2000, pp. 49-52.

7 LANDAZURI Y ROMARATE, J. J. de: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M. N. y M. L. Ciudad de Vitoria, sus privilegios, esenciones, franquezas y libertades*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780 (ed. Vitoria, Imprenta Provincial, 1929, pp. 336-337).

8 PONZ, A.: *Viaje fuera de España*, tomo I. Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1785, p. 24.

9 JOVELLANOS, G. M.: *Diarios (1790-1800)*. Madrid, Imprenta. de los Sucesores de Hernando, 1915, pp. 34-35.

10 PRESTAMERO SODUPE, L. del (atribuido con todo fundamento): *Guía de forasteros por lo respectivo á las tres bellas artes de Pintura, Escultura, Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria, Imprenta de Egaña, 1792, pp. 6-8; ed. facsímil comentada por TABAR ANITUA, F.: "La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero", en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Lorenzo Prestamero (1733-1817) Arabako Ilustraziok izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 75-141.

11 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 270.

12 ANDRÉS ORDAX, S.: *op. cit.*, pp. 18-19.

13 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Gregorio Fernández. San José y el Niño", en VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte. Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 272-275.

14 TABAR ANITUA, F.: "Cabeza de san Francisco de Asís" y "Virgen dolorosa", en *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura / Vitoria-Gasteizko Elizbarrutian eta Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta Pintura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 272-275 y 150-153.

en el retablo mayor del monasterio asimismo franciscano de Arantzazu, consecuencia del de Vitoria, que junto con otros cinco menores hicieron de nuevo Basoco y Fernández entre 1627 y 1635 y que se perdieron en un incendio en 1834, en plena contienda carlista. Para saber cómo pudo ser la escena, hipotética en Vitoria y documentada en Arantzazu, contamos con esa representación en el retablo mayor del convento de Santa Clara en Orduña, de hacia 1735¹⁵, que pudo ser una consecuencia de las anteriores.

La otra asignación a Fernández en la misma publicación fue la imagen de la *Dolorosa* del calvario de remate del retablo mayor, que había ido a parar a la parroquia vitoriana de San Pedro, donde se encuentra. Está documentado que en septiembre de 1822 se trasladó del convento de San Antonio al Hospital Civil de Santiago y más tarde debió ir al convento de San Francisco, desde donde finalmente fue requerida en 1868 por la parroquia de San Pedro para una capilla comulgatorio. Previamente había pasado por el taller del escultor Inocencio Valdivielso, que debió repristinarla en neoclásico con la misma pintura lisa que presentan las otras imágenes, según una vieja fotografía. Eliminados repintes y barnices oxidados en 1992¹⁶, la imagen aparece hoy con el rico estofado original del estilo de Marcelo Martínez, que ratifica la autoría de Gregorio Fernández para la talla.

En ponencia congresual presentada años más tarde, abordé el estado de la cuestión acerca del conjunto de retablos de San Antonio¹⁷. Fue un intento de reconstrucción hipotética en base a la documentación existente, los restos conservados y las copias de lo conservado y lo perdido o no identificado. Conocida la práctica de Gregorio Fernández y su taller de repetir modelos iconográficos, llama la atención la existencia en el territorio alavés de copias de esos modelos, que los escultores locales difícilmente pudieron conocer fuera del conjunto más próximo de San Antonio primero y de San Miguel después. La iglesia conventual debió convertirse en academia donde aprender lo más innovador llegado de Valladolid, antes de la erección del retablo mayor de la parroquial por el mismo Fernández (1624-1630). Y el conjunto no solo influyó en la escultura local, sino también en la propia arquitectura de retablos.

15 VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. San Sebastián, Etor, 1991, p. 74; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998, p. 311, fig. p. 471.

16 Agradezco la información a Cristina Aransay, directora del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

17 TABAR ANITUA, F.: "Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción", en VV. AA.: *Micaela Portilla Omenaldia / Homenaje In Memoriam*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 97-129.

Respecto de estos, las novedades de esa ponencia fueron la identificación de un *escudo* que remataría una calle lateral del mayor a un lado del ático, como en otros de Fernández y el *retablo de San Antonio* completo¹⁸. El primero es un tondo que conserva el estofado original y representa los blasones de Álava-Guevara de los comitentes trasdosados de cintas, que también anudan la guirnalda que los enmarca. El segundo es el único superviviente de los originales de Diego de Basoco, desapercibido hasta entonces en la nave izquierda de la iglesia por haber sido repolicromado en neoclásico y emplastecidas las acanaladuras de sus columnas en el siglo XIX. Tiene caja de fondo plano en medio punto, enmarcada por columnas compuestas sobre ménsulas y entablamento rematado en frontón curvo y partido. Conservaba el estofado original, que ha sido removido en reciente intervención y redorado.

Por fortuna, conserva la policromía y el estofado de Marcelo Martínez el relieve del *Bautismo de Cristo*, que debió rematar el retablo colateral dedicado a san Juan Bautista, desaparecido o perdido como la talla de su titular. Lo identifiqué en el baptisterio de la pequeña parroquia de Pariza (Condado de Treviño), a la que debió llegar entre 1827 y 1833, desde el convento de Santa Clara, a donde se habían trasladado aquel retablo y el de San José desde el de San Antonio¹⁹.

2. LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Llegados al objeto de estas líneas, no es otro que la identificación de la imagen titular del retablo, la *Inmaculada Concepción* que hoy lo preside, con la original de Fernández que lo hizo desde el principio, aunque ha experimentado modificaciones posteriores en su talla que no sabemos hasta qué punto alteraron su composición original (Fig. 2). Hasta ahora ha pasado desapercibida, tenida implícitamente como obra moderna de estilo académico, que reemplazó a aquella supuestamente perdida en algún momento de la segunda mitad del siglo XIX.

La situación de la imagen a una altura considerable en su hornacina central ha dificultado su examen hasta hoy. Por añadidura, para reconocerla como obra del maestro se hubiera esperado encontrar su composición habitual para el tema, abierto el manto a los lados con

18 *Ibid.*: pp. 124-125.

19 *Ibid.*: pp. 122-123.



Fig. 2: Imagen de la Inmaculada Concepción

simetría de silueta acampanada. De ella tenemos un ejemplo temprano en la representación en relieve del *retablo mayor* de la catedral portuguesa de Miranda do Douro, de 1610-1614 y su esquema compositivo fue tan exitoso que lo repitió invariablemente, creando un arquetipo largamente copiado. Lo representó también en el *retablo* de la parroquia vitoriana de San Miguel, de 1624-1630.

Sin embargo, una posible excepción conocida a esta tipología podría ser la talla de pequeño tamaño de la concatedral de La Redonda en Logroño, atribuida al escultor por Ramírez y Sainz²⁰ (Fig. 3). La imagen había sido posesión preciada de don Pedro González de Castillo, obispo de Calahorra desde 1614 hasta su muerte en 1627. Educado por los jesuitas y elegido capellán de honor por Felipe III, asesor, confidente y predicador del rey y de la reina, cuya oración fúnebre pronunció en 1611, fue retratado por Pantoja de la Cruz, siendo amigo de artistas y coleccionista de pintura. Según su biógrafo Salazar, cuando la enfermedad de gota le impedía celebrar la misa “hacía para oírla poner altar a donde desde su dormitorio le pudiese ver y en él la imagen de la Concepcion de Nuestra Señora que compró del espolio del señor don Andrés Pacheco, Patriarca de las Indias, obispo de Segovia y Cuenca y Inquisidor General, en 500 ducados “que es milagrossa y la hizo un sacerdote sin averle enseñado maestro alguno el arte de escultura”²¹. Al margen de esta milagrosa atribución de la talla, propia de su tiempo, el obispo la destinó a culminar el retablo de la nueva capilla que costeó en La Redonda, para la venerada imagen tardogótica del *Santo Cristo* junto a otras nuevas imágenes por obra de Juan de Bazcardo, lo mismo que el arcosolio sepulcral con la *estatua orante* del prelado en la misma capilla. La traza del retablo se la encargó al mazonero y escultor Pedro Jiménez Castresana (1580-1641), que lo contrató el 13 de mayo de 1626. Bazcardo y Jiménez trabajaron en un local habilitado por el obispo en su palacio de Logroño y el segundo, que también era cura en La Redonda, tuvo una estrecha amistad con el prelado y fue su colaborador en tareas del obispado.

En el contrato del retablo, el mazonero especifica el lugar de la *Inmaculada*²² y en la mitad derecha de la traza de la caja que se conserva, la correspondiente al escribano, porque la que quedaría en poder de Jiménez se desconoce, está escrito de su mano: “...sima Concepción /

20 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de la Redonda: el obispo don Pedro González de Castillo y su legado artístico*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1977, p. 23.

21 *Ibid.*, nota 120, p. 70.

22 “Yten se a de hacer en la mitad del segundo cuerpo que a de ser de orden conpuesta una caxa desenfadada de siete pies y medio de alta y quatro pies de ancha donde se a de poner y acomodar la figura de la Purísima Concecion de la Birgen Nuestra Señora con su trono, rrayos y diadema” (*ibid.* p. 197).



Fig. 3: *Inmaculada* de la concatedral de La Redonda (Logroño)

... rgen Santísima /... de ser de Gre / ... rnandez²³. Ello da a entender que la consideraba obra del maestro de Valladolid, o que habría de hacerse una de su mano, ya teniendo prefijadas las medidas de su caja en el retablo, que se ajustan a la imagen actual. Hay que recordar que el joven Pedro Jiménez fue oficial en el taller de Fernández en 1610, enviado por su padre Diego para ponerse al día de las novedades de su oficio en la ciudad castellana.

La atribución al gran maestro fue desechada por Martín González por su manera diferente a lo conocido hasta entonces²⁴. Hay que precisar que un estilo anterior de Fernández, tan deudor de sus predecesores Francisco Rincón y Pompeo Leoni, no se conocía hasta que Jesús Urrea le atribuyó las pequeñas imágenes de las *Virtudes*, de hacia 1605, en el tabernáculo del retablo mayor de los franciscanos menores de San Diego de Valladolid²⁵. Sus rostros se parecen al de la *Inmaculada* riojana, así como a los de las llamadas “poupées de Malines” flamencas y se puede añadir que los primorosos estofados de las telas son del mismo tipo en estas imágenes vallisoletanas y en la *Inmaculada* logroñesa. Cuando talló las *Virtudes*, el maestro contaba ya con treinta años, edad bastante madura para un artista de su tiempo e ignoramos qué pudo hacer antes, sin que ello deba prejuzgar la atribución de la imagen de La Redonda. Sin duda de mano de Fernández es la *Inmaculada Apocalíptica* del retablo de Nava del Rey, concluido en 1620, a la par que hacía los de San Antonio. Viste túnica tan solo y copia directamente el grabado de Juan de Jáuregui en *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, del jesuita sevillano Luis del Alcázar²⁶.

23 *Ibid.*

24 “No es de Fernández una *Inmaculada* que se conserva en Logroño, en la iglesia de Nuestra Señora de la Redonda, en la capilla del Cristo. En 1627 el obispo de Calahorra, don Pedro González de Castillo, dona una serie de objetos con destino a su capilla funeraria en este templo. Entre ellos menciona una *Concepción* “de bulto, con sus rayos dorados y su corona de plata de estrellas”. La imagen que en este retablo se conserva no guarda afinidad estilística con la obra de Fernández. Ahora bien, al hacer el ensamblador Pedro Jiménez el ensamblaje del retablo en que está colocada la escultura, se hace una traza, que se conserva incompleta. Según la lectura que se ha hecho, imaginando lo que falta, parece ser que debería decir: “La Purísima Concepción de la Virgen Santísima deberá ser de Gregorio Fernández”. Es verosímil esta lectura, pero el deseo quedó sin consecuencias. No se hizo una “*Inmaculada*” como corresponde al estilo de Fernández en estos años, sino que se limitaron a colocar la que aportó el obispo, según sus disposiciones testamentarias (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 234). Más tarde José Manuel Ramírez se ratifica en su atribución a Fernández y la justifica (RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “*Inmaculada Concepción*”, en VV. AA.: *La Virgen en el arte de La Rioja*. Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja, 1988, ficha 8, s/p).

25 URREA, J.: “Catálogo”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 72-78.

26 NAVARRETE PRIETO, B.: “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, en URREA, J. (dir.

Las imágenes riojana y alavesa en su aspecto actual, responden a un modelo habitual de las Vírgenes en pie que viene del siglo XVI, con las manos en oración y el manto recogido bajo un brazo, mientras cae por el otro lado.

Pese a ser la de San Antonio imagen de retablo, de difícil e improbable uso procesional por su gran tamaño y peso, está acabada por detrás con su talla original del manto, que cae con plegados tubulares y las quebraduras y pellizcos del manto características de los paños de Fernández (Fig. 4). Su larga cabellera se extiende sobre la espalda en tres masas de largos mechones simétricos y ondulados (Fig. 5), con hechura semejante a la de las barbas de *san Basilio Magno* de 1613 en la iglesia de San Miguel y San Julián, o el cabello del *Ecce Homo* de hacia 1621 del Museo Diocesano, ambas tallas en Valladolid. En la imagen de María, los cabellos cubren a su vez la cabeza partidos en el medio, enmarcando el bello y candoroso rostro juvenil, que está ligeramente vuelto hacia su derecha y con mirada hacia lo alto de sus ojos de vidrio (Fig. 6). Una ranura recorre los lados y parte superior de la cabeza para insertar la diadema radiante habitual en las Inmaculadas de Fernández (Fig. 7). Las manos carnosas y bien modeladas, tienen dedos largos con yemas cuadradas y asoman de las mangas de la túnica casi tocándose sus palmas en actitud orante (Fig. 8). Los pies están cubiertos por la túnica y pisan una masa de nube algodonosa con finos cuernos lunares y dos cabezas de ángeles infantiles de las que apenas asoman las alas (Fig. 9). Este número de cabezas angélicas es un aspecto inhabitual en las Inmaculadas de Fernández, porque tienen invariablemente tres, cuando no las sustituye el dragón infernal. Aunque en la nube de la que estudiamos hay añadido posterior de yeso, lo que se ve de la original tallada en madera deja claro que no hubo una tercera cabeza. Las dos presentan las habituales sienas abultadas, el de la derecha con cabellos ondulados y el opuesto ensortijados y con un gran mechón en la frente, como diferenciación habitual en los angelitos del maestro. La peana en que se asienta tiene molduras circulares sobre un plinto cuadrangular, como las basas de las columnas en las Flagelaciones del maestro, especialmente en la que pertenece a la Colección del Banco de Santander, de hacia 1616²⁷. Como ella, la vitoriana presenta un marmorizado original, que no ha sido repolicromado. Decisiva para camuflar la imagen y hacerla inidentificable hasta hoy es la repolicromía que presenta, acaso la tercera que se

científica): *Op. cit.*, pp. 58-59.

27 Las apreciaciones anteriores han sido posibles en la distancia corta por la azarosa subida al camarín de la imagen desde la sacristía, mediante una alta escalera de tijera. Los estilísticamente bien reconocibles ángeles de Fernández no se podían ver desde abajo del retablo, porque un centro de flores artificiales que ya ha sido retirado los ocultaba.



Fig. 4: Detalle de las quebraduras del manto



Fig. 5: Detalle de los cabellos

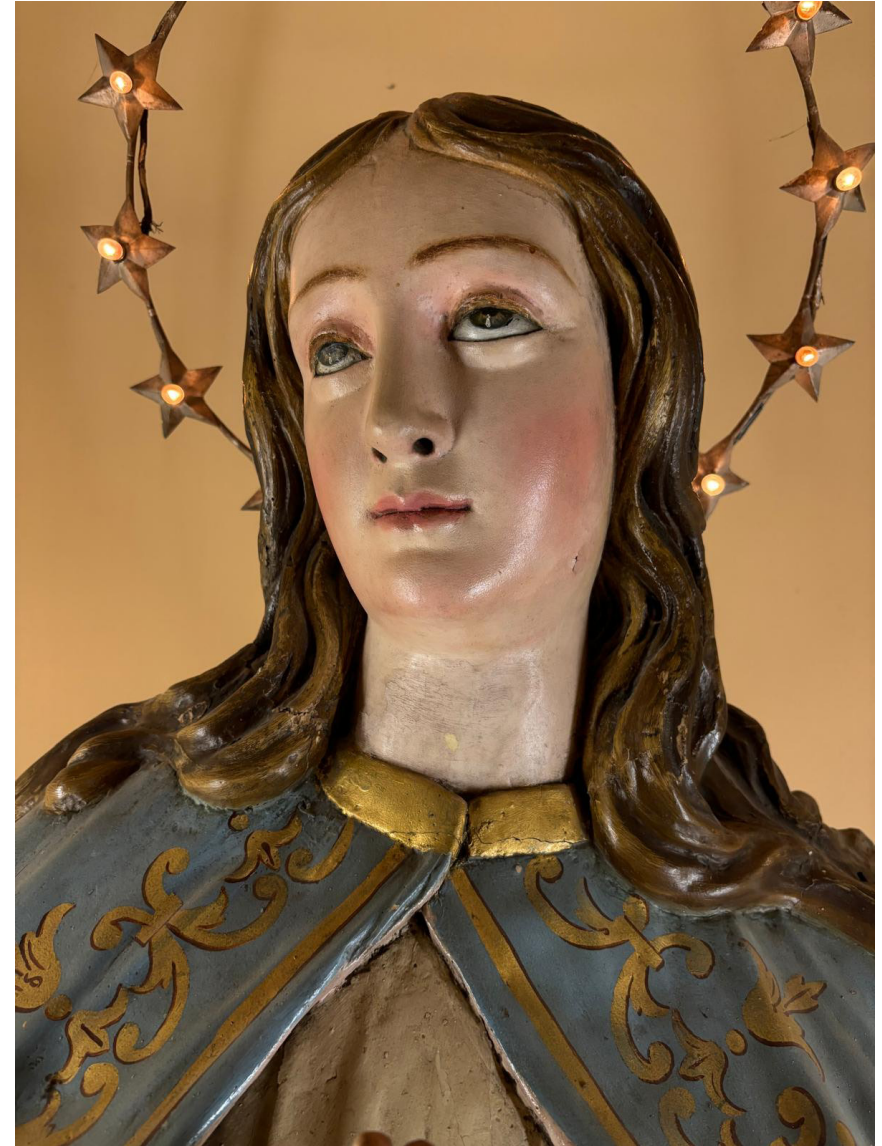


Fig. 6: Detalle del rostro



Fig. 7: Detalle lateral de la cabeza



Fig. 8: Detalle de las manos



Fig. 9: Detalle de la nube y la peana

le aplicó, para integrarla en el retablo de Íñiguez de Betolaza. Consiste en los preceptivos blanco de túnica y azul del manto, este con orlas doradas a modo de cresterías, de gusto historicista neogótico (Fig. 10).



Fig. 10: Detalle del estofado del manto

3. EXPOLIO Y PEREGRINAJE DE LAS IMÁGENES DE SAN ANTONIO

Desbaratado el conjunto de retablos e imágenes, la mayoría de estas salió del convento para volver a él más tarde algunas de ellas, como vemos por el rastro documental que han dejado. La de la *Inmaculada* se trasladó en un momento no bien precisado pero posterior a 1822, se trajo de vuelta en 1851 y parece oportuno trazar su itinerario por la ciudad en el contexto del conjunto de pertenencias del convento. Así, el 7 de noviembre de 1820, el fraile guardián del convento de San Francisco de Vitoria, escribe al obispo de Calahorra y La Calzada para pedirle efectos del suprimido convento de la Purísima Concepción, como el órgano, confesonarios y ropa de sacristía. Lo hace en base al Decreto XLII de 1 de octubre de 1820 de Supresión de monacales y reforma de regulares²⁸.

El 3 de marzo de 1821, el vicario del partido de Vitoria envía al obispo una relación de ornamentos, plata y metalistería del convento de la Purísima Concepción para que dispusiera de ellos (conforme a lo establecido por el Decreto). Asimismo relata lo que el jefe político de la provincia de Álava se reservaba por perteneciente a Bellas Artes (siempre de acuerdo con el Decreto):

“En la Yglesia; un Altar maior con su retablo nuevo sin concluir (prueba de que el de Diego de Basoco ya no existía). Seis colaterales con las efigies siguientes; Un Sn. Juan Bautista con su Cordero de madera; un San José con su Niño de id.; un San Antonio con su Niño de id.; un S. n Diego; un San Ramon y Santa Casilda de medio relieve de madera (estas dos últimas imágenes no pertenecían al conjunto de Gregorio Fernández)”²⁹.

El 26 del mismo mes de marzo, don Francisco de Arrieta, de la comisión principal de Vitoria del Crédito público, escribe al vicario que ha sido demandado ante el tribunal de primera instancia por el sucesor de los mayorazgos de Montehermoso, por la sustracción de los efectos a entregar del convento de la Purísima Concepción, que reclama como suyos por sucesor de la fundadora: “... asi como antes solicitó la entrega del edificio mismo y su huerta adyacente por derecho de patronato...”³⁰.

La entrega de los efectos conventuales va a continuar, como indica una relación de ornamentos, misales y un cáliz de plata que se entregan a la parroquia alavesa de Quejana, el 9 de septiembre de 1821³¹. También el “monumento” de la iglesia conventual, que pasa a la parroquia vitoriana de San Miguel Arcángel, el 21 del mismo mes y año³².

Más problemático fue disponer de los retablos e imágenes, que finalmente quedaron a disposición de la diócesis, como indica una carta del vicario al secretario del obispo, el 14 de septiembre de 1822:

“He tratado con los Parrocos y Mayordomos fabriqueros de las Parroquias de esta ciudad, p^a saber de ellos qe altares y santos necesitan del Conv. to suprimido de Recoletos de la misma, y no los quieren asi p. r q. e no les hace falta como p. r los muchos gastos q. e se les ocasionaria en su traslación y colocacion. Por esto mismo será muy dificultoso el trasladarlos a otras Parroquias de la Diocesis y en el entretanto q. e S. S. Y. disponga otra cosa los conserbaré en deposito en el Hospit. l cibil y conv. tos de Sn Antº, (...) y Sta. Clara a donde han sido trasladados de mi orden y a mis espensas: A saber: al Hospital Cibil el Altar de la Virgen de los Dolores (tal vez compuesto con la Dolorosa del calvario en el retablo mayor); al de Sn. Fran. co los de Sn. Ramón (no perteneciente al conjunto de Gregorio Fernández), Sn. Ant.º y Sn. Diego: y al de Sta. Clara los de Sn. Juan Bta. y S. n Josef con sus respectivas Ymagenes quedando en la Yg^a de los Recoletos el Altar mayor, qe no pudo sacarse, asi pr. su grave mole, como p. r la premura del tpo. (debía contener las imágenes de *san Francisco, la Inmaculada y santa Teresa*)”.

Casi treinta años más tarde, el 10 de marzo de 1851, la abadesa de la comunidad de Santa Clara, a punto de ocupar el antiguo convento de la Purísima Concepción, escribe a la Junta de Beneficiencia de la ciudad:

“Sres. individuos de la Junta de Beneficencia o casa de piedad de esta ciudad:
La comunidad de religiosas de Sta. Clara de esta Ciudad, que ha obtenido de la piedad del Ayuntamiento de esta M. N. y M. L. Ciudad la Yglesia y parte del Convento de Sn. Antonio para su futura residencia, hallándose ya en el caso de dar principio a las obras necesarias para trasladarse a dicho Convento y restituir el culto aquella Yglesia, y conociendo que la piedad de los individuos de esa Corporación no cede a la de los del Ayuntamiento en deseos de ver restaurada y abierta de nuevo a la religiosidad de esta Población la Yglesia de San Antonio.

28 Archivo Diocesano de Calahorra y La Calzada-Logroño (6 / 818-42, papeles sin numerar).

29 Ibid.

30 Ibid.

Suplica a V. V. S. S. con todo respeto se sirvan si lo tienen a bien, devolver el retablo y altar mayor de esta Yglesia, que por circunstancias de todos sabidas fue trasladado a la de la Misericordia (el Hospicio), para colocarlo en su sitio primitivo, o al menos la imagen de la Concepción y ayudar a la Comunidad con alguna limosna para hacer otro retablo nuevo, a cuyo favor, que con fiadamente espera, quedará esta Comunidad eternamente agradecida y no cesará de pedir a Dios por V. V. S. S.³³.

En una nota al margen del mismo documento, Mendivil, el secretario de la Junta, nombra una comisión:

“... para que dispongan se cumplan los deseos de la Comunidad de Religiosas de Sta. Clara de esta Ciudad en lo posible, teniendo presente que el altar o retablo debe quedar en la iglesia de esta Casa aunque sea sin la imagen de N^a Sra. y colocando otra imagen ó Santo en su lugar”.

Hay también una nota al pie, fechada en Vitoria, el 10 de mayo de 1851 y firmada por Martín de Saracibar, que había sido el anterior arquitecto municipal y por el que lo era al presente, Manuel de Ordozgoiti³⁴, además de por José Lino de Ugarte:

“No siendo posible acceder a la primera parte de lo q. la Comunidad de Religiosas de Sta. Clara solicita en este Memorial, considera la Comisión muy puesta en razón se conceda el segundo extremo devolviendo a dicha Comunidad no tan solo la imagen de Ntra. Sra. sino también la de San Francisco y Sta. Teresa y que en via de socorro se les entreguen setecientos reales para alivio de los gastos que necesariamente ha de ocasionarles la adquisición de un nuevo retablo”.

El que en 14 de septiembre de 1822 era “Altar maior con su retablo nuevo sin concluir” y pasó posteriormente al Hospicio, debía ser de estilo neoclásico por las fechas y en él se colocaron nuevas imágenes para reemplazar a las devueltas a San Antonio. Cuando Gerardo López de Guereñu se ocupa de la capilla en 1971, describe el retablo mayor, -que

ya no existe-, y sus imágenes: “De buenas proporciones, ocupando todo el ábside. De líneas renacentistas, ... El lugar central y principal está ocupado por una efigie del titular, San Prudencio, trabajada en 1852 por Inocencio Valdivielso y su hermano Alejandro. A sus costados, los Sagrados Corazones de Jesús y María, sin atractivo alguno”. La imagen del titular había sido encargada por el arquitecto Ordozgoiti en 1852³⁵ y está influida por Fernández en el tratamiento del manto en finas láminas de madera, con los dobleces característicos del maestro.

Gracias a una antigua fotografía de Enrique Guinea, tomada en 1939 y conservada en el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz³⁶, podemos ver que el último retablo mayor de la capilla del Hospicio no era el neoclásico de San Antonio, sino otro de estilo historicista clásico que debió hacerse más tarde, tal vez hacia 1852, cuando el arquitecto municipal Manuel de Ordozgoiti encargó a los Valdivielso la imagen del titular san Prudencio y acaso él mismo fuera el autor de la traza del retablo. Según la fotografía tenía un solo cuerpo con tres nichos y ático, como debió ser el anterior neoclásico. En el convento, el retablo mayor definitivo que debía albergar las imágenes recuperadas y que es el actualmente conservado, debió tardar en hacerse, porque es de un historicismo de hacia finales del siglo XIX y traza del arquitecto diocesano, que también lo fue de Provincia, Fausto Íñiguez de Betolaza (1849-1924)³⁷. Para cubrir el testero con un nuevo retablo de un cuerpo más ático para las cuatro imágenes de que disponía, a saber, *san Francisco*, *Inmaculada*, *santa Teresa* y la *santa Clara* del ático, Íñiguez de Betolaza debió estirar su alzado, alargando las columnas del cuerpo y proyectando un alto espacio en la base donde se abren dos puertas, en lugar de basamento y banco.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Carpeta HOSP – 4. leg. n.º 5.

34 Vid. TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria, del neoclasicismo al racionalismo (1800-1936)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

35 “... se servirá pagar a D. Alejandro de Baldivielso, Maestro Escultor y vecino de la misma, la cantidad de mil doscientos reales, por valor del San Prudencio que, por orden del señor Arquitecto D. Manuel Ordogoiti, ha construido para el retablo principal de la capilla de dicho Establecimiento” (Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Carpeta HOSP- Lib. Actas: Sesión 24 de julio 1852. Libramiento Número 102). Vid. LÓPEZ DE GUERENU, G.: “Hospicio, Brígiditas y capillas de culto popular”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III, *Ciudad de Vitoria*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 256, nota 4, fot. 464 de la imagen.

36 Agradezco su localización a la archivera Amaia Maestre.

37 TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura ...*, p. 451.

4. ESTUDIO TÉCNICO

Para detectar posibles intervenciones posteriores en la talla de la imagen, aclaratorias de su inusual composición y localizar restos de policromías previas que pudieran apoyar su atribución, se encargó un estudio técnico a la empresa Croma, realizado por Raquel Orue y Lourdes Fernández de Pinedo³⁸. Las catas efectuadas han encontrado telas encoladas y enyesadas postizas en la parte delantera de la imagen, que afectan a gran parte de la túnica y el manto, como reparaciones o modificaciones de la talla. Sin embargo, parte de la túnica sigue siendo la original de madera por delante y en ella se ha detectado una primera policromía rosácea degradada. Acaso los añadidos fuesen restauraciones de posibles daños por una caída frontal o por los diversos traslados sufridos, o bien pretendieran alterar su composición original, acaso la habitual en las Inmaculadas de Fernández, con caídas simétricas del manto a los lados. Ello obedecería a un deseo de “modernizar” la imagen conforme a un gusto más clásico y pudo producirse hacia 1821, cuando se estaba construyendo el retablo que más tarde se trasladó a la capilla del Hospicio con sus imágenes. Pudo ser el taller familiar de los escultores de apellido Valdivielso, el más importante de la ciudad, el que pusiera a punto las esculturas. Aún viviría Mauricio (1760-1822), a quien sucedieron su hijo Pedro y sus sobrinos Alejandro e Inocencio. En el convento dominico de Santa Cruz en la capital alavesa, hay una imagen doble de *santa Ana con la Virgen niña* que muestra un esquema compositivo semejante a la *Inmaculada* de San Antonio y que atribuí a los Valdivielso³⁹.

En cuanto a las policromías, se han encontrado tres superpuestas en las carnaciones, que pudieran corresponderse con los cambios de gusto a lo largo de los tres retablos por los que ha pasado la escultura durante dos siglos, y en el manto aparece un azul índigo, más oscuro que el superficial y que parece del siglo XVII. Asimismo, en su borde se aprecia una franja que pudo haber tenido una orla o pasamanería.

CONCLUSIONES

El asunto mariano de que María fue concebida libre del Pecado Original, dio su nombre al convento⁴⁰ como devoción principal de la Orden franciscana y de su fundadora y su representación plástica no podía faltar en el lugar más emblemático de su templo. Allí fue vista por viajeros del pasado que la citan en sus memorias, pero su composición inhabitual entre las Inmaculadas del maestro, junto con la repolicromía decimonónica que la camuflaba, la han hecho pasar desapercibida hasta el momento.

Los rasgos estilísticos arriba expuestos, junto con la belleza y calidad artística de esta imagen de la Purísima Concepción aún reformada, nos pueden hacer concluir que se trata de la escultura original tallada por Gregorio Fernández para el retablo mayor del convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz, que se daba por perdida. El estudio técnico efectuado confirma que se trata de una imagen antigua, posteriormente intervenida y repolicromada, lo que es consistente con la atribución propuesta.

38 CROMA S. C.: *Estudio y realización de catas*. Vitoria-Gasteiz, 10-5-2024.

39 TABAR ANITUA, F.: *Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz, su patrimonio artístico mueble*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 30-31, fot. 10.

40 Con el paso del tiempo, la gran devoción por la pequeña imagen de San Antonio de Padua en su capilla de la iglesia, hizo que el convento se conociese con el nombre que ha llegado hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976.

BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de: “El esplendor del barroco y sus manifestaciones artísticas”, en LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (dir. y coord.): *Álava en sus manos*, tomo 4. Vitoria-Gasteiz, Caja Provincial de Álava, 1983, pp. 137-167.

CASTRO, C. de: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*. Madrid, 1915.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Gregorio Fernández. San José y el Niño”, en VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte. Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 272-275.

GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941.

GARCÍA GAINZA, M. C.: “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 38, 1972, pp. 371-389.

JOVELLANOS, G. M.: *Diarios (1790-1800)*. Madrid, Imprenta. de los Sucesores de Herando, 1915.

LANDAZURI Y ROMARATE, J. J. de: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M. N. y M. L. Ciudad de Victoria, sus privilegios, esenciones, franquezas y libertades*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780 (ed. Vitoria, Imprenta Provincial, 1929).

LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: “Hospicio, Brígidas y capillas de culto popular”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III, *Ciudad de Vitoria*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, pp. 255-271.

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 398; GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

MARTÍNEZ DE SALINAS, F. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Vitoria barroca”, en GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, M. (dir. y diseño): *Vitoria-Gasteiz en el arte /Artean Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1986, s/p.

NAVARRETE PRIETO, B.: “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 58-59.

PONZ, A.: *Viaje fuera de España*, tomo I. Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1785.

PORTILLA VITORIA, M. J.: “Panorámica geográfico-histórica”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 34 y nota 136 en p. 44.

PRESTAMERO SODUPE, L. del (atribuido con todo fundamento): *Guía de forasteros por lo respectivo á las tres bellas artes de Pintura, Escultura, Arquitectura*, con otras noticias curiosas que nacen de ellas. Vitoria, Imprenta de Egaña, 1792; ed. facsímil comentada por TABAR ANITUA, F.: “La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero”, en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Lorenzo Prestamero (1733-1817) Arabako Ilustraziok izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de la Redonda: el obispo don Pedro González de Castillo y su legado artístico*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1977.

TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria del Neoclasicismo al Racionalismo (1800-1936)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura / Vitoria-Gasteizko Elizbarrutian eta Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta Pintura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995.

TABAR ANITUA, F.: *Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz, su patrimonio artístico mueble*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007.

TABAR ANITUA, F.: “Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción”, en VV. AA.: *Micaela Portilla Omenaldia / Homenaje In Memoriam*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 97-129.

TABAR ANITUA, F.: “La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero”, en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Arabako Ilustrazioko izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp.75-141.

URREA, J.: “Catálogo”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 72-78.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Barroco”, en GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN (dir. técnica y artística): *Vitoria-Gasteiz Arte*, vol. 2. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Miguel González de San Román, *Theórica de la Pintura Vitoria-Gasteiz*, 1997, pp. 380-430.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “De Vitoria a Valladolid. Promoción artística y linaje de Mariana Vélez Ladrón de Guevara, I condesa de Treviana (1576-1627)”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ERKIZIA MARTIKORENA, A. (coords.): *Mujeres, promoción e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022, pp. 249-298.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare*, nº 19, 2000, pp. 49-52.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. San Sebastián, Etor, 1991.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998.