

# FUNDACIÓN Y PATRONATO DE LOS ALDAY Y GALARRETA. LAS CAPILLAS DE SAN PRUDENCIO Y SANTO CRISTO EN LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE VITORIA-GASTEIZ

**FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

## Resumen

Las capillas de San Prudencio y su anexa de Santo Cristo han sido un referente en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Fueron fundadas por los Alday y los Galarreta y dotadas de un rico ajuar mueble, del que aún conservamos buena parte y al que hemos dedicado este artículo.

**Palabras clave:** Capilla, Santo Cristo, San Prudencio, Galarreta, catedral, Vitoria-Gasteiz.

## Laburpena

San Prudentzio kapera eta ondoko Kristo Santukoa izan dira erreferente Gasteizko Santa Maria Katedralean. Alday eta Galarreta familiak fundatu zuten, ondasun higiturriekin hornituz. Hauetako gehienak kontserbatu dira gaur egunerarte; horiei buruz arituko gara.

**Gako-hitzak:** Kapera, Kristo Santua, San Prudentzio, Galarreta, katedrala, Vitoria-Gasteiz

## Abstract

Saint Prudence and the nearby Saint Christ's chapels have been a referent in Saint Mary's cathedral of Vitoria-Gasteiz. They were founded by Alday and Galarreta families and were provided with interesting art works. Some of them are still conserved; this article is about them.

**Key words:** Chapel, Saint Christ, Saint Prudence, Galarreta, cathedral, Vitoria-Gasteiz

**Alday eta Galarreta familien fundazio eta patronatua. San Prudentzio eta Kristo Santuaren kaperak Gasteizko Santa María katedralean**  
 Foundation of Alday and Galarreta families. Saint Prudence and Saint Christ's chapels in Saint Mary's cathedral of Vitoria-Gasteiz

BIBLID[(2010), 0; 14-39]  
 Recep.: 02/11/2009  
 Acep.: 18/12/2009

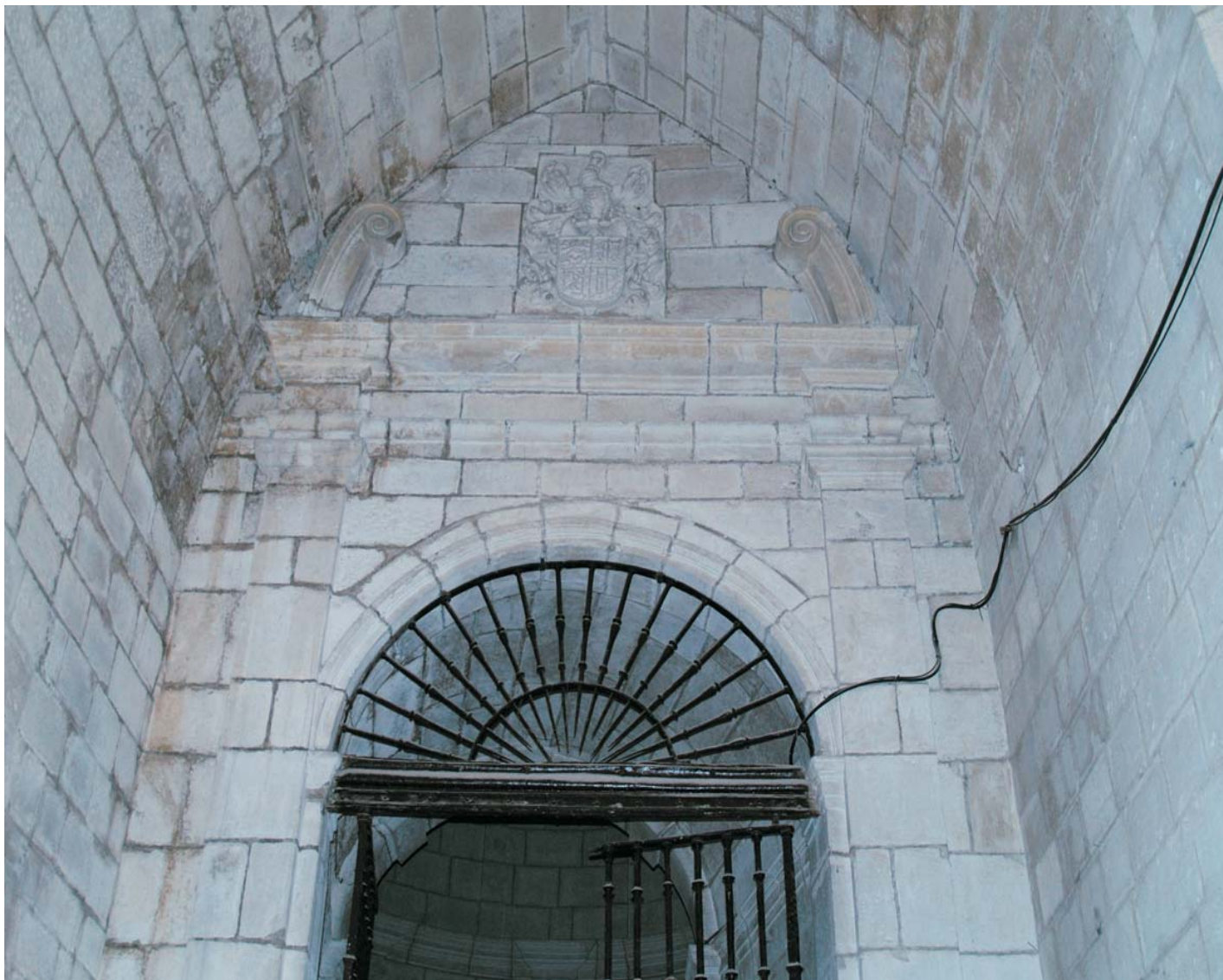
Las capillas de San Prudencio y su anexa de Santo Cristo han estado vinculadas a dos importantes familias: los Alday y los Galarreta, unidas por vínculos sanguíneos. Esta relación hizo que los dos espacios compartieran patronos, convirtiéndose en dos de las capillas más relevantes de la catedral de Santa María. Fueron, siguiendo los patronos habituales, lugar de enterramiento para sus fundadores y herederos directos. La primera estuvo dedicada a San Prudencio, patrón de la provincia y la segunda al Santo Cristo, en estrecha relación con su carácter funerario. Las dos estuvieron decoradas por un rico ajuar mueble, del que aún conservamos buena parte. En este artículo queremos estudiar a los principales protagonistas de estas fundaciones y reconstruir la historia mueble de estos dos complejos espacios.

Las capillas de San Prudencio y Santo Cristo son anexas y están situadas en el tercer tramo de la nave del Evangelio de la catedral de Santa María de Vitoria. La de San Prudencio es de planta rectangular y consta de bóveda de cañón apuntada perpendicular a la dirección de las naves longitudinales. Sirve de acceso a la del Santo Cristo mediante una portada de medio punto flanqueada por dos pilastras y un entablamento moldurado rematado por un frontón con el escudo de los Galarreta (Fig. 1). Fue fundada en 1606 por Pedro López de Alday, como consta en un letrero de memoria colocado sobre el muro: "AQUÍ YACE EL LICENCIADO PEDRO LOPEZ / DE ALDAI DEL CONSEIO DEL R. N. S. Y SU REGENTE / EN LA AUDIENCIA DE SEVILLA / Murio a xii de octubre de MDCVI/ R.I.P."<sup>1</sup>. En esta misma capilla de San Prudencio estaban enterrados sus padres y sus hermanos, Juan López de Alday, canónigo de la colegial y muerto en 1599 y Francisco López de Alday,

canónigo de la catedral de León<sup>2</sup>. El licenciado Pedro López de Alday (Vitoria, 1541?- Valladolid, 1606) ostentó el cargo de Regente de la Real audiencia de Sevilla para terminar como miembro del consejo del Reino y Oidor en el Real Consejo de Hacienda<sup>3</sup>. Estuvo casado con Ana María Ruiz de Vergara, con la que no tuvo descendencia. A su muerte, en 1606, pide ser enterrado en el monasterio de San Bernardo de Valladolid o en el de las comendadoras de Santa Cruz de la misma ciudad, construido para albergar a las hijas de los caballeros de Santiago. La elección quedaba en manos de su esposa, con la condición de que sus huesos fueran trasladados finalmente a la capilla de San Prudencio en la colegiata vitoriana. La fundación de la capellanía en este lugar estuvo determinada por la ausencia de descendencia. De sus padres había heredado varias casas en la primera vecindad de la calle Cuchillería, vinculadas a la condición de que si moría sin hijos su valor se debía invertir en alguna obra pía<sup>4</sup>.

Nombra como patrona de esta capellanía colativa a su esposa Ana María Ruiz de Vergara y como sucesor a su sobrino el doctor don Baltasar de Echavarri, colegial del colegio de Cristo de Salamanca. En el caso de que Echavarri quedara sin descendientes, el patronato debía pasar al sobrino de su esposa don Juan de Vergara y sus herederos<sup>5</sup>. La mitad del valor de las casas se debía invertir en una misa perpetua por su alma y en socorrer a dos estudiantes pobres de la provincia, a poder ser, con algún parentesco con su familia. Esta ayuda a modo de beca se podía mantener durante unos siete años para conseguir una formación completa en distintas especialidades (ciencia, artes, lógica, filosofía y teología)<sup>6</sup>. Este interés por la formación de

1. MARTÍNEZ DE MARIOGORTA, J., *La catedral de Santa María de Vitoria*, Vitoria, 1964, págs. 25-26. AZCÁRATE, J. M. "Catedral de Santa María", en ENCISO VIANA, E. (coor.): *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, pág. 112. VV. AA., *Monumentos Nacionales de Euskadi*, tomo I, pág. 372. TABAR, F., "La guía de forasteros en Vitoria por Lorenzo Prestamero", en *Lorenzo Prestamero (1733-1817) una figura de la ilustración alavesa*, Vitoria, 2003, págs. 120. La advocación primitiva de San Prudencio estuvo situada encima de la puerta de la capilla de Santiago. La nueva fundación fue sede de la cofradía de San Prudencio de Armentia. AHDV-GEHA. Caja 198-3, fol. 234. En 1644 San Prudencio era nombrado por el cabildo patrón de la ciudad.
2. AHDV-GEHA. Caja 129-2. Testamento de Juan López de Alday (30 de mayo de 1599). Deja como heredero universal a su hermano Pedro López de Alday. Su padre, el doctor Juan López de Aldaya, debía proceder de Salvatierra, pues deja ordenado que se dieran 20 fanegas de trigo a las iglesias de la villa. Su otro hermano Francisco López de Alday en 1610 estaba en la "corte romana".
3. AHDV-GEHA. Sig. 02959/001-01, M00088-002-02, f. 18 v. (1532-1574). A.H.P. de Valladolid. Prt. Not. 782, 1606, fols. 376-379. Codicilo de Pedro López de Alday (29 de septiembre de 1606) ORTIZ DE ZUÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla...*, Tomo IV, Madrid, 1796, pág. 191.
4. A.H.P. de Valladolid. Prt. Not. 782, 1606, fols. 376-379.
5. Ibid. AHDV-GEHA. Caja 129-2. Testamento de Ana María Ruiz de Vergara.
6. A.H.P. de Valladolid. Prt. Not. 782, 1606, fols. 376-379. Por último deja sus cuentas saldadas pagando las deudas que le quedaban. A Pedro de Retana alcalde mayor de Sevilla, a doña María de Ozaeta mujer de Juan de Oribe, al hermano de su mujer Pedro de Vergara y María de Vergara, a Juan Bautista de Gámiz y a sus tres criados.



*Fig. 1) Vitoria-Gasteiz. Catedral de Santa María. Capilla de San Prudencio*

la gente joven y no por las celebraciones religiosas, como solía ser habitual, nos da una idea de su preocupación por la cultura apoyada en el estudio de las ciencias y letras.

A la muerte de su esposa, Ana María Ruiz de Vergara en 1612, todavía estaba sin fundar la capellanía mencionada, ya que aún no se habían vendido las casas de la calle Cuchillería. Ella prefiere ser enterrada en la iglesia de San Pedro en la sepultura de su padre, Juan Ruiz de Vergara, pero no descuida la última voluntad de su esposo<sup>7</sup>. Deja 50 misas rezadas en el altar de San Prudencio y todos los objetos litúrgicos y adornos que disponía esta capilla. También regala a la colegiata una tela de seda enviada desde Granada para hacer un dosel sobre el Santísimo Sacramento del altar mayor. Este presente estuvo en uso durante algunos años, pues en un inventario de 1635 se describe como una “tela de plata prensada que sirve en el pilar del altar mayor para el SSmo. en su fiesta y octaba, guarnecido de franja de oro”<sup>8</sup>. Su vínculo al ambiente religioso parece más marcado que el de su esposo, pues deja gran cantidad de limosna a distintos religiosos y a los conventos de la ciudad, así como a cualquier mujer pobre que quisiera tomar los hábitos. A su hermana, la religiosa Santa Clara de la madre de Dios, dejaba cuatro tablas que tenía en su casa, una de Santa Clara, otra de Santa Margarita y dos de San Jerónimo.

Ya en estos momentos, la capilla de San Prudencio disponía entre su ajuar mueble de un pequeño altar compuesto por una simple hornacina en la que se cobijaba la imagen del santo titular. Esta talla aún se conserva en los depósitos de la catedral y debe fecharse hacia principios del siglo XVII. Se le representa como a un obispo, vestido con ropas litúrgicas, alba, capa pluvial y mitra (Fig. 2). Su mano derecha se abre en actitud de bendecir, mientras que con la izquierda porta un báculo. Su estilo es naturalista, de plegados acartonados y casi metálicos, relacionado con las formas que Gregorio Fernández difundió por estas tierras tras sus intervenciones en Vitoria. Hay que recordar que este genial escultor trabajó en el convento de San Antonio



Fig. 2) Vitoria-Gasteiz. Catedral de Santa María. Imagen de San Prudencio

7. AHDV-GEHA. Caja 129-2. Testamento de Ana María Ruiz de Vergara. Los Ruiz de Vergara llegaron a Vitoria unidos al comercio de las lanas como los Isunza, Olave, Agurto, Oreitia o Sarria. Aunque los Ruiz de Vergara llegaron a sentarse en el Consejo de las Órdenes Militares fueron acusados en 1584, por un familiar de la inquisición de ser descendientes de judíos y de “hacer juderías”. Vid.: OTAZU, A.; DIAZ DE DURANA, J., *El espíritu emprendedor de los vascos*, Madrid, 2008, págs. 114,584.

8. AHDV-GEHA. Caja 20-6. Inventario 1632-1635.

de Vitoria en 1618 y en la iglesia de San Miguel en 1624-1632, y que esta presencia fue determinante en el proceso de adaptación del naturalismo barroco en el País Vasco. Desconocemos su autoría, pero es probable que fuera realizada por algún escultor en la línea de Pedro de Ayala o los Angulo. Está repolicromada en su mayor parte, cubierta por los habituales tonos planos de estilo neoclásico, realizados hacia finales del siglo XVIII. Solo conserva de la policromía original la vistosa cenefa de la capa pluvial y los motivos de la mitra. Son característicos de la fase del *natural* de la policromía barroca, lo que supone la desaparición de todo el repertorio empleado durante el Manierismo fantástico y la adaptación a los fundamentos doctrinales establecidos por el Concilio de Trento. Esta transformación hacia el naturalismo barroco está claramente presente en el aparato decorativo que conserva esta pieza. Para la cenefa se emplea lo que en la terminología del momento se conoce como “papeles de todas colores”, que no es otra cosa, que un follaje vegetal combinado en ocasiones con motivos vivos (pajaritos y niños). En la mitra elige otro modelo ornamental característico de este momento: las joyerías o pedrerías compuestas por imitaciones de zafiros, esmeraldas, rubíes o cuentas de perlas e inspiradas en la moda textil europea<sup>9</sup>. Entre 1784 y 1785 se hicieron algunas reformas en el retablo de la capilla. La mesa de altar la pintaba Manuel de Rada por 300 reales, el retablo lo reformaba José de Moraza y lo policromaba Pablo Jiménez<sup>10</sup>. Fue probablemente en este momento cuando la imagen de San Prudencio fue repolicromada.

La posesión del patronato pasó a manos del sobrino de Pedro López de Alday, Baltasar de Echavarri. Al morir sin descendencia, el patronato fue heredado por su hermana doña Ochanda de Echavarri y posteriormente por sus hijos

Francisco y Martín de Galarreta. Fueron estos los encargados de construir la nueva capilla del Cristo aneja a la de San Prudencio, compartiendo patronato. Al no tener descendientes directos el patronato recayó en doña Fausta González de Troconiz, hija de doña Simona de Echavarri, hermana del primer patrón<sup>11</sup>. En 1686 pasaba a manos de don Luis Fernández Sánchez de Obecuri y Lazcano, heredado de sus padres don Juan Fernández de Lazcano y doña María Fausta González de Trocóniz y Lazcano, difuntos y vecinos de Añúa. Igualmente compartía compatronato con la aneja capilla del Cristo<sup>12</sup>. Al legalizar esta situación e investigar el estado de la capellanía de San Prudencio comprueba que no existía un control estricto del número de misas anuales ni de otras cuestiones básicas de gestión administrativa. Esto era debido a que los testamentarios del fundador y los que le habían sucedido no habían protocolizado la fundación de la capellanía. Su primera actuación fue comprobar el capital y las rentas con las que se contaba y nombrar como capellán a don Antonio Díaz de Otazu, clérigo de menores, en sustitución del presbítero don Tomás Ortiz del Campo. La capellanía disponía de 1800 ducados de capital y 90 de renta con lo que se celebraban 80 misas al año a medio ducado cada una. También se guardaban en un cajón de la sacristía todos los objetos de uso habitual en las celebraciones, un cáliz de plata con su patena, varios sobrecálizos de tafetán, tres casullas, y dos candeleros pequeños, junto a los libros de cuentas<sup>13</sup>. Hacia mediados del siglo XVIII el patronato de dicha capellanía pasó a manos de Pedro Antonio González de Alegría, vecino de la villa de Alegría, siendo capellán su hijo Juan León González de Alegría, clérigo de órdenes menores. El 17 de junio de 1773 el nuevo patrón don Blas González de Alegría, cura y beneficiado en la iglesia de Alegría, hizo una agregación a esta capellanía aprobada por el tribunal eclesiástico del obispado

9. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Aportaciones a un glosario de policromía”, *Policromía*. Lisboa, 2002, págs. 236-247. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía”, *AKOBE*, nº 5, 2004, págs. 12-19. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “La policromía en España. Aproximación a su terminología”, *Imagen Brasileira*. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte (2006) págs. 73-89.

10. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, fols. 176, 227. José de Moraza cobraba 1140 reales y Jiménez una partida de 354 r y otra de 86. Al batidor Miguel Lacunza se le pagaban 360 reales.

11. AHPA. Prt. Not. Juan de Amezti, 3238, s.f (enero de 1675). IBID, 3238, s. f. (26 de marzo de 1675) el doctor don Pedro López del Castillo canónigo magistral, cura en la colegiata y mayordomo de la cofradía de San Prudencio fundaba una capellanía con 200 ducados de renta con la obligación de poner un capellán y decir seis misas al año en la capilla del Cristo.

12. AHDV-GEHA. Caja 3059-3. s.f. Por la posesión de esta capellanía se produjeron varios pleitos que llegaron hasta la Chancillería de Valladolid. ARCV. Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Pleitos Civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos Fenecidos C 2488/8 – L 498 (1686-1688). IBID. Escribanía Lapuerta. Pleitos Fenecidos. C. 3768/1 – L 747.

13. Ibid. pág. 61v.

compuesta por varias casas y heredades<sup>14</sup>. Con el tiempo el capital fue descendiendo con lo que en 1779 se disponía de una renta de 10 fanegas y media de trigo y 720 ducados en censos con lo que se debía celebrar 12 misas cada año. En 1799 se nombra como poseedor a don Raimundo González de Alegría, le sustituyó don Pedro González de Alegría y en su nombre, su madre y tutora doña Josefa Ruiz de Azua. Después don Francisco González de Alegría y por último doña Juana de Angulo con la que se cierra el libro de cuentas el 20 de octubre de 1867<sup>15</sup>.

### Capilla de Santo Cristo

La capilla San Prudencio sirve de acceso a la contigua del Santo Cristo (Fig. 1). Fue fundada por los Galarreta, unidos por vínculos de sangre a Pedro López de Alday, fundador en 1606 de la comentada capilla de San Prudencio<sup>16</sup>. Se trata de un añadido al exterior del templo, de sólida edificación y planta octogonal. Su construcción, fundación y dotación corrió a cargo de los embajadores Francisco y Martín de Galarreta, dos hermanos nacidos en Vitoria y dedicados a la alta representación y diplomacia en Flandes en momentos de agitada inestabilidad en la política exterior de España y durante los reinados de Felipe IV y Carlos II.

Francisco de Galarreta (1602-1659) y su hermano Martín (1606-1673) pertenecían a una destacada nobleza rural alavesa. Su padre, el escribano Bartolomé de Galarreta (1558-1619) había nacido en Vitoria, lo mismo que su madre, doña Ochanda de Echavarrri, pero los dos procedían de importantes

casas solariegas del medio rural<sup>17</sup>. De hecho, su abuelo, Rodrigo de Galarreta, era natural de la casa solar de Ocáriz en Galarreta, un palacio rural y blasonado compuesto según las descripciones por un edificio de tres cuerpos, el inferior de piedra y los dos superiores de madera con torre en uno de sus extremos<sup>18</sup>. Esta hidalguía se comprueba también por línea materna, pues la madre de Francisco y Marín de Galarreta, doña Ochanda de Echavarrri, formaba parte de la nobleza rural por parte paterna y materna. Su padre Juan de Echavarrri procedía de la casa torre de Echavarrri Zárate, en el valle de Zuya, lo que se advierte en el escudo de armas de los Galarreta. Su madre, Ochanda de la Puebla era prima hermana de don Pedro López de Alday fundador de la capilla de San Prudencio en la colegiata. Fue por esta línea consanguínea por la que quedaban conectadas las dos fundaciones: San Prudencio y Santo Cristo en esta colegiata de Santa María. Francisco y Martín de Galarreta tuvieron dos hermanas más, Ochanda y Antonia, casada con Francisco de Álava Egino en 1647.

Francisco de Galarreta (1602-1659) salió de Vitoria con destino a la corte siendo muy joven. Según apunta la profesora Micaela Portilla, debió dejar su ciudad natal con 12 años acompañado por algún pariente o persona de confianza en busca, sin duda, de un acomodamiento en la corte<sup>19</sup>. Su formación fue intensa pero fructífera, pues en 1636, con tan solo 34 años, ya estaba en Flandes ejerciendo labores de diplomacia. De sus relaciones profesionales con la familia de los Lira nació su matrimonio con doña Claudia de Lira. Era hija de don Juan de Lira, pagador general de los ejércitos de Flandes, y hermana de don Manuel Francisco de Lira, caballero de la orden de Santiago,

14. Ibid. s.f. Se protocolizó ante el escribano Zenón Díaz de Arcaute el 17 de junio de 1773.

15. Por un decreto del Obispado de 1990 esta capellanía, vacante y sin sucesor, pasaba a manos de la iglesia. Quedaba inscrita en la Sección 1ª, en la que se incluía a las capellanías colativas incogruas, cuyas rentas fueron conmutadas al amparo del convenio ley concordato de 24 de junio de 1867. En concreto la capellanía fundada por Pedro López de Alday fue conmutada en 1872.

16. PORTILLA, M., "Misión secreta de un alavés en Flandes don Francisco de Galarreta Ocáriz (año 1643)"; *Boletín Sancho el Sabio*, año XI, Tomo XI, 1967, págs. 5-50. Pedro López de Alday era primo hermano de su abuela doña Ochanda de la Puebla.

17. AHDV-GEHA. Caja 119-6, s. f. Testamento de Bartolomé de Galarreta. Fue enterrado en el monasterio de San Francisco de Vitoria. ARCHV., Escribanía Varela. Pleitos Fenecidos. C 3573/1. Olim: L 698. (1607-1612) Petición por parte de Bartolomé de Galarreta y su mujer Ochanda de Echavarrri de la ejecución en bienes de los hijos y herederos de Juan González de Langarica, mercader, por 16 fanegas de trigo de los réditos de un censo. ARCHV., Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. C 2511/3 (1611-1618). Redención de un censo fundado por Juan González de Langarica.

18. PORTILLA, M., *Op. Cit.*, págs. 9-11. Los Ocáriz pertenecían a la junta de San Millán formada por hidalgos y a la cofradía del rosario a la que Bartolomé de Galarreta había regalado una casulla.

19. PORTILLA, M., *Op. Cit.*, pág. 12.

e importante funcionario en el ámbito internacional<sup>20</sup>. De este matrimonio no tuvo descendencia, pero sabemos que, siendo soltero, con 31 años, había tenido un hijo, bautizado como Francisco de Ocáriz. Este hijo natural, nacido de padres solteros, fue reconocido y mantenido por Francisco de Galarreta. Le procuró una formación en la Universidad de Salamanca e intentó, tras su muerte, beneficiarlo con el “remanente del quinto de todos sus bienes” y acomodarlo, junto a su primo Francisco Iñiguez de Alegría, en algún puesto vacante del patrimonio real<sup>21</sup>.

Galarreta sirvió primero como secretario de la embajada española en París, y posteriormente en calidad de secretario del príncipe Tomás de Saboya, llegando a Secretario de Estado y de Guerra en Flandes durante los años 1636-38 y 1644-48. Sustituyó a Martín de Axpe en 1636 hasta que en 1638 Galarreta fuera suplantado por Miguel de Salamanca. Aunque los tres fueron importantes estadistas, Axpe resultaba algo incómodo para Olivares, pues influía demasiado sobre el cardenal-infante, mientras que de Galarreta opinaba que era un hombre “poco sujeto y algo vano”, además circulaban rumores de que había fracasado en la defensa de Breda, algo que Galarreta negaba rotundamente<sup>22</sup>. En 1643 Felipe IV le encomendaba a Francisco de Galarreta una misión consistente en ir a Holanda para ofrecer al príncipe de Orange la infeudación de las provincias rebeldes bajo la corona de España o del emperador. Esas siete provincias le serían dadas a Federico Enrique a modo de subfeudo, junto con el Palatinado. A cambio se debían abandonar las Indias occidentales, restituir Brasil y reconocer el respeto público a los católicos. El

mismo embajador Galarreta y el gobernador Francisco de Melo manifestaban a su rey la falta de realismo y desconocimiento con el que se pretendía llegar a un acuerdo, aconsejándole que abandonara esta pretensión y permitiera una negociación con los rebeldes para poder concentrarse en Francia, su principal enemigo. A esta falta de visión política desde Madrid se sumó la pérdida de tres plazas fuertes (Thionville, Gravelinas y Sas de Gante) y la derrota de Rocroi, lo que hizo imposible el proyecto. La propuesta era inviable y los consejos de Galarreta no fueron escuchados lo que supuso el fracaso de la negociación<sup>23</sup>.

El 28 de febrero de 1659 redactaba su testamento, enfermo y esperando la muerte que le llegaría ese mismo año. Pide ser sepultado en la capilla que don Francisco de Lira, hermano de su esposa, disponía en el convento de San Francisco de Madrid, hasta que fuera trasladado a su capilla del Santo Cristo en la colegiata de Vitoria. Lógicamente, tras años de servicio y representación en altos cargos, su posición económica era desahogada. Disponía de varias casas con sus escudos en la calle Cuchillería de Vitoria, otra alquilada en Madrid, con servicio y comodidades, y abundantes rentas y juros que cobraba y le adeudaban por distintos motivos. Entre sus personas de máxima confianza destacan don Francisco de Lira, hermano de su esposa; don Frutos de Ayala, deán y canónigo de la iglesia de Ciudad Rodrigo y maestro de la infanta doña Margarita; don Francisco de Oviedo, secretario de su majestad; y el presbítero don Francisco de Alegría. Todos ellos son personas de una destacada posición social, vinculados con la corte y con una esmerada

20. Una detallada reseña de la vida profesional de Francisco de Lira se encuentra en: ÁLVAREZ BAENA, J. A., *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario Histórico*, Tomo IV, Madrid, 1741, págs. 7-10. DOMÍNGEZ ORTIZ, A., *Estudios americanistas*, Madrid, 1998, pág. 86. ESTEBAN ESTRÍNGANA, A., “Gestión de tesorería y control de contabilidad militar: un balance para el ejército de Flandes durante la primera mitad del siglo XVII”, *IH*, 26, 2006, págs. 29-60.

21. AHDV-GEHA. Caja 119-21.

22. VERMIER, R., *En estado de guerra Felipe IV y Flandes 1629-1648*, Córdoba, 2006, pág. 191.

23. PORTILLA, M., “Misión secreta...”, ECHEVARRÍA, M. A., *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, Madrid, 1998, págs. 138, 311, 312, 344, 396, 412. ESCUDERO, J. A., *Los secretarios de Estado y del despacho*, Madrid, 1976, págs. 272 y ss. ISRAEL, J. I., *La república holandesa y el mundo hispánico 1600-1661*, Madrid, 1997, págs. 292-293. VERMIER, R., *En estado de guerra Felipe IV y Flandes 1629-1648*, Córdoba, 2006, pág. 97, 191, 268, 269, 272, 273, 275, 278. Otros documentos relacionados con su labor como secretario de estado: A.H.N., Frías, C.45, D.1 (1647-48). Cartas de Gaspar de Bracamonte a Francisco de Galarreta durante su asistencia al congreso de Münster. Ibid. Frías, C.57, D.1 (1649) Cartas enviadas a Gaspar de Bracamonte durante su asistencia al congreso de Münster. Ibid. Osuna, CT.1, D.87 (1652). Informe a Francisco de Galarreta sobre la orden de licenciar al alférez Pedro Vasco del Castillo. A.G.I. Indiferente, 438, l.18, f. 364-365. Carta a Francisco de Galarreta sobre una competencia entre Sanlúcar y la Casa de Contratación.

formación intelectual, siendo el más conocido por su relación con el mundo de las artes y las letras de su tiempo don Francisco de Oviedo, gran coleccionista de pintura e incluso amigo de Quevedo<sup>24</sup>.

Como heredero de todos sus bienes quedó su hermano Martín de Galarreta y como usufructuaria su mujer Claudia de Lira, siempre que no volviera a contraer matrimonio. En el caso de que faltara su hermano le debía sustituir su sobrino Francisco Antonio de Álava, caballero de la Orden de Santiago y residente en Vitoria o sus descendientes. En el fatídico caso de que no quedara nadie se permitía que fuera su esposa la heredera propietaria de todos sus bienes. Por último, regalaba a su hermano, a Francisco de Lira y su sobrino “una venera de auto de santiago con esmeraldas” para cada uno<sup>25</sup>.

A la muerte de Francisco en 1659, fue su hermano Martín de Galarreta (1606-1673) el encargado de gestionar todos los bienes de la familia y de cumplir sus últimos deseos. Martín siguió los pasos de su hermano mayor; salió joven de Vitoria y permaneció a su sombra hasta conseguir el puesto de Secretario de Estado y Guerra en Flandes y ser miembro del Consejo del Rey. Entró a formar parte de la Orden de Santiago tras ser aprobado su expediente en 1657<sup>26</sup>. El cargo de Secretario de Estado lo ejerció entre 1655 y 1669, después de que a su hermano Francisco lo sustituyera Antonio Navarro Burena<sup>27</sup>. Su experiencia en este puesto fue muy amplia, pues permaneció durante catorce años frente a los cuatro de su hermano Francisco. Aparte de su estancia en Flandes confiesa haber trabajado para su majestad durante cuarenta años

más. Pasó la mayor parte de su vida a caballo entre Flandes y Madrid. En esta ciudad disponía de una casa muy bien equipada y decorada con un buen número de muebles y pinturas. Algunas de ellas procedían de Flandes, la mayor parte “paisés” y paisajes con figuras, cacerías y otras escenas. También poseía pintura religiosa, dos de ellas, a juzgar por la descripción, probablemente flamencas, pues estaban “cercadas de flores”; algo muy habitual en los talleres de Amberes del siglo XVII. El retrato fue otro de los géneros con el que contaba entre su colección particular. Disponía de dos retratos de Felipe IV, otro de Juan José de Austria, del conde de Fuensaldaña y del archiduque Leopoldo<sup>28</sup>. Los tres fueron altos cargos del Gobierno en los Países Bajos y por lo tanto compañeros de Martín de Galarreta. El archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo además de gobernador de Flandes fue un gran amante del arte, mecenas y coleccionista, como lo demuestra la colección de pinturas que regaló a Felipe IV. Es además el protagonista del famoso cuadro de David Teniers *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*<sup>29</sup>, una obra en la que junto al archiduque están retratados el propio pintor y, curiosamente, el conde de Fuensaldaña, don Alonso Pérez de Vivero. Este destacado funcionario de la corte de Bruselas, del que, como hemos visto, también guarda un retrato Martín de Galarreta, fue un gran amante del arte, pues encargó a Teniers la compra de varias pinturas en Londres para su colección particular<sup>30</sup>. Además fundó el convento de Fuensaldaña del que fue benefactor y al que envió importantes lienzos. Fue por lo tanto en este ambiente propicio al coleccionismo y al amor por el arte en el que se desarrolló nuestro personaje.

24. BARRIO MOYA, J. L. “La colección de Pinturas de don Francisco de Oviedo, secretario del rey Felipe IV”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXXII, enero-marzo, 1979. JAURALDE POU, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, 1999, pág. 781.

25. AHDV-GEHA. Caja 119-21. s. f. A su hermano Martín le deja los juros que le habían concedido en la ciudad de Sevilla y a su sobrino Francisco Antonio de Álava 500 ducados de renta que el rey le dio en los quintos de presas del ejército de Extremadura. El encargado de gestionar todos sus negocios y rentas era Sebastián Miguel Andia.

26. AHN. OM-CABALLEROS-SANTIAGO, EXP.3201.

27. ECHEVARRÍA, M. A., *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, Madrid, 1998, pág. 396.

28. AHDV-GEHA. Caja 119-8. s.f. Las pinturas fueron tasadas por el pintor “Gil Frederique”. El inventario se realizaba el día 5 de octubre de 1673. La almoneda se llevó a cabo el 16 y 20 de octubre del mismo año.

29. *David Teniers the Younger*, cat. exp., Gante, Snoeck-Ducaju and Zoon, 1991. DAVIDSON, J. P., *David Teniers the Younger*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1979, págs. 21 y 28. DÍAZ PADRÓN, M., *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975, págs. 404 y ss. ORS, E. d', *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Ediciones Españolas, 1941, pág. 179. SCHÜTZ, K., *La peinture flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne*, Amberes, Fonds Mercator, 1987, pág. 208.

30. VERGARA, A., “The count of Fuensaldaña and D. Teniers. Their purchases in London after the civil war”, *The Burlington Magazine*, Londres, 1989, pág. 27.



Es curioso que un hombre de tal relevancia no estuviera casado, aunque tan solo fuera como mera alianza contractual para asegurar o aumentar su fortuna familiar. Por el contrario, permaneció soltero, viviendo toda su vida junto a su criado José Lebant, un joven flamenco que entró a su servicio desde los catorce años, a quien intentó acomodar lo máximo posible por “la fidelidad y cariño con el que me ha servido y sirve” y por la “muchacha satisfacción y confianza que he tenido y tengo”. Por este motivo, antes de morir, dejó todo atado para que José Lebant, un joven “robusto y de muy entera y cabal salud”, quedara en la mejor situación posible. Le proporcionó una renta de 200 ducados al año para que pudiera subsistir y otra cantidad por si creía necesario volver a su país, pues tras su muerte quedaba “desamparado y solo” en la corte. También le regaló todas sus ropas personales y de cama, muebles y pinturas, además de un colgante de oro con la imagen de Nuestra Señora que siempre llevaba consigo, para que le recordara en todo momento<sup>31</sup>.

El 10 de octubre de 1672 Martín de Galarreta redactaba su testamento ante el escribano de Madrid, Bartolomé Fernández Sotelo<sup>32</sup>. Contaba con 66 años y con algunos achaques que le llevaron a poner sus cosas en orden. Pide ser enterrado en el convento de San Francisco de Madrid en la capilla de su amigo Manuel de Tera, conductor de embajadores y residente en Holanda. También prevé, en el supuesto caso de no poder ser enterrado en este lugar, lo hicieran en la capilla que en el convento de los prometenses tenía don Baltasar Molenet, miembro del Consejo de su Majestad y secretario en el Supremo de Flandes. Finalmente, y tras su muerte el 28 de febrero de 1673, fue enterrado en el convento madrileño de San Francisco, en un ataúd forrado, con asistencia de toda la comunidad, vigilia de cuerpo presente y lutos para la capilla<sup>33</sup>. Pasado un tiempo, en concreto, el nueve de octubre de 1675, sus

restos se llevaron a la capilla del Cristo de la colegiata de Vitoria, que según sus palabras “yo la hice fabricar y poner en el estado que al presente está con el dinero que para este efecto me dejó el dicho mi hermano”. Su funeral también se celebró en Vitoria con seis misas rezadas en su capilla como había pedido. Para mejorar el adorno de su capilla mandó hacer seis candeleros de plata, un cuadro o rótulo de memoria en piedra y un arca con tres llaves para guardar objetos de valor. Como ya hemos comentado, deja como principal heredero a su criado José Lebant. Pide que se cobren algunos retrasos de su sueldo como Secretario de Estado y Guerra en Flandes a la Real Hacienda de su Majestad. Deja al convento de San Francisco de Vitoria catorce reposteros con sus armas para que los utilizaran en las festividades. Eran de seda y lana con el apellido Galarreta y el escudo familiar; procedían de Bruselas, los había heredado de su hermano y llegaron al convento el 3 de enero de 1674<sup>34</sup>. También manda vender las casas que había heredado de su familia en la calle Cuchillería de Vitoria. Sus testamentarios en Madrid fueron: Sebastián Miguel de Andia, oficial de la Secretaría de Guerra, Pedro de Ituñobalda y el propio José Lebant, y en Vitoria Antonio de Agunto, Magdalena de Nanclares y Manuel de Zárate.

En la capilla del Santo Cristo, que Martín de Galarreta había construido siguiendo indicaciones de su hermano Francisco, fundó tres capellanías de 200 ducados de renta cada una<sup>35</sup>. Una quedaba reservada para el canónigo magistral de púlpito y las otras dos en parientes del fundador o, en último término, a falta de familiares, en un vecino de Vitoria. La fábrica de esta capilla se proyecta hacia el exterior del templo y es aneja a la de San Prudencio (Fig. 3). Se trata de una magnífica construcción de sillería realizada principalmente con piedra arenisca de la sierra de Elguea<sup>36</sup>. Dispone de planta octogonal

31. AHDV-GEHA. Caja 119-1. s.f.

32. AHDV-GEHA. Caja 119-1. s.f. Testamento de Martín de Galarreta. Murió un año más tarde, y aunque desconocemos su enfermedad, sabemos que en su tratamiento se incluían sangrías con sanguijuelas y ventosas y unos pichones para poner a los pies.

33. AHDV-GEHA. Caja 119-9. s.f.

34. AHDV-GEHA. Caja 119-18, s.f.

35. AHDV-GEHA. Caja 119-18, s.f.

36. AZKARATE, A.; CÁMARA, L.; LASAGABASTER, J. I.; LATORRE, P. (coord.), *Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz. Plan Director de Restauración*, Volumen I, Vitoria, 2001, págs. 238, 291. Esta arenisca constituye el material mayoritario de la capilla del Santo Cristo. Es una cuarzoarenita entre ocre y morada, de gran porosidad. Sin embargo, es de gran dureza y poco alterable.



*Fig. 3) Vitoria-Gasteiz. Catedral de Santa María. Capilla de Santo Cristo. Exterior*

cubierta por una cúpula de media naranja no vista al exterior apoyada sobre un tambor y seis arcos adosados al muro. Es gallonada con la superficie dividida por nervios que convergen en el óculo o linterna ciega que está situada en la clave de la cúpula y que en su origen debió estar abierta y acristalada, según se advierte en la restauración que se está llevando a cabo. Posee doble zunchos, el inferior a modo de entablamento y el superior como un anillo que rodea la estructura para asegurar y mantener unidas las partes (Fig. 4). El primer cuerpo dispone de ocho lados iguales. Los principales, salvo la puerta de entrada, llevan arcos de medio punto con dovelas y clave de remate apoyados sobre estribo e imposta corrida. En las dos laterales se abre un vano rectangular, enmarcado por moldura, con el del lado este cegado. La entrada a la capilla es sencilla, a modo de portada de medio punto flanqueada dos por pilastras de capitel toscano y un entablamento moldurado, rematado por un frontón partido por dos volutas que escoltan el escudo de los Galarreta (Fig. 1). Este espacio se separa de la capilla de San Prudencio mediante una reja-puerta a dos batientes compuesta por barrotes abalaustrados de basamento cuadrillado de gran grosor. Está rematada por un friso moldurado y sin decoración sobre en que descansa un coronamiento semicircular de barrote radial tupiendo el arco. La pieza parece coetánea a la construcción, aunque se advierten intervenciones posteriores.

Al exterior es un edificio sólido compuesto por un gran basamento que coincide en su interior con la cripta de la capilla, lugar de enterramiento de los Galarreta y sus descendientes. En la actualidad ha sido habilitada para enterar a los obispos con una cámara de bronce con capacidad para nueve sepulturas<sup>37</sup>. El cuerpo principal es octogonal, con los ocho paños moldurados y flanqueados

en sus estribos por pilastras de capitel toscano con entablamento liso (Fig. 3). En sus tres lados rectos dispone de ventanas, dos de ellas ciegas, cercadas por marcos con orejetas. Sobre una potente cornisa volada se apoya un elegante friso decorado con óvalos y modillones avolutados, que da paso a otra doble cornisa moldurada sobre la que se apoya el último cuerpo. Este está totalmente desornamentado y sujeta todo el entramado de madera de la techumbre y el tejado. La cara este de la capilla quedaba cegada por una construcción adosada a los muros de la iglesia; al haber sido derribada, se puede ver por completo la planta de este microedificio (Fig. 5).

La obra fue contratada el nueve de enero de 1661 con el cantero guipuzcoano Pedro de Amezti<sup>38</sup>. Con él debió participar el también “maestro cantero” Juan de Ansola Ibaiguren, pues aparece en la escritura de obligación como testigo. De Pedro de Amezti son muy pocos los datos con los que contamos<sup>39</sup>, tan sólo sabemos que trazaba el puente de la venta vieja de Foronda en 1661 y que disponía de su taller en la localidad guipuzcoana de Salinas de Leniz<sup>40</sup>. Es probable que fuera familia del conocido cantero Sebastián de Amezti, de que se puede localizar obra en Álava, hacia la primera mitad del siglo XVII. Era oriundo de Puebla de Bolibar en Bizkaia y estuvo asociado con el arquitecto Pedro de Iturraran<sup>41</sup>. Más conocido es el cantero de Eibar Juan de Ansola Ibaiguren, con obra a lo largo de todo el País Vasco. Heredó el oficio de su padre, Ignacio Ansola y colaboró de forma activa con su primo Martín de Garatechea<sup>42</sup>. Tanto Pedro de Amezti como Juan de Ansola están apegados a un clasicismo tardío que, aunque correcto, no aporta grandes novedades al panorama constructivo vasco.

37. Todo el muro de la cripta ha sido cubierto por un estuco planchado azul y el suelo enlosado con piedra negra de Markina.

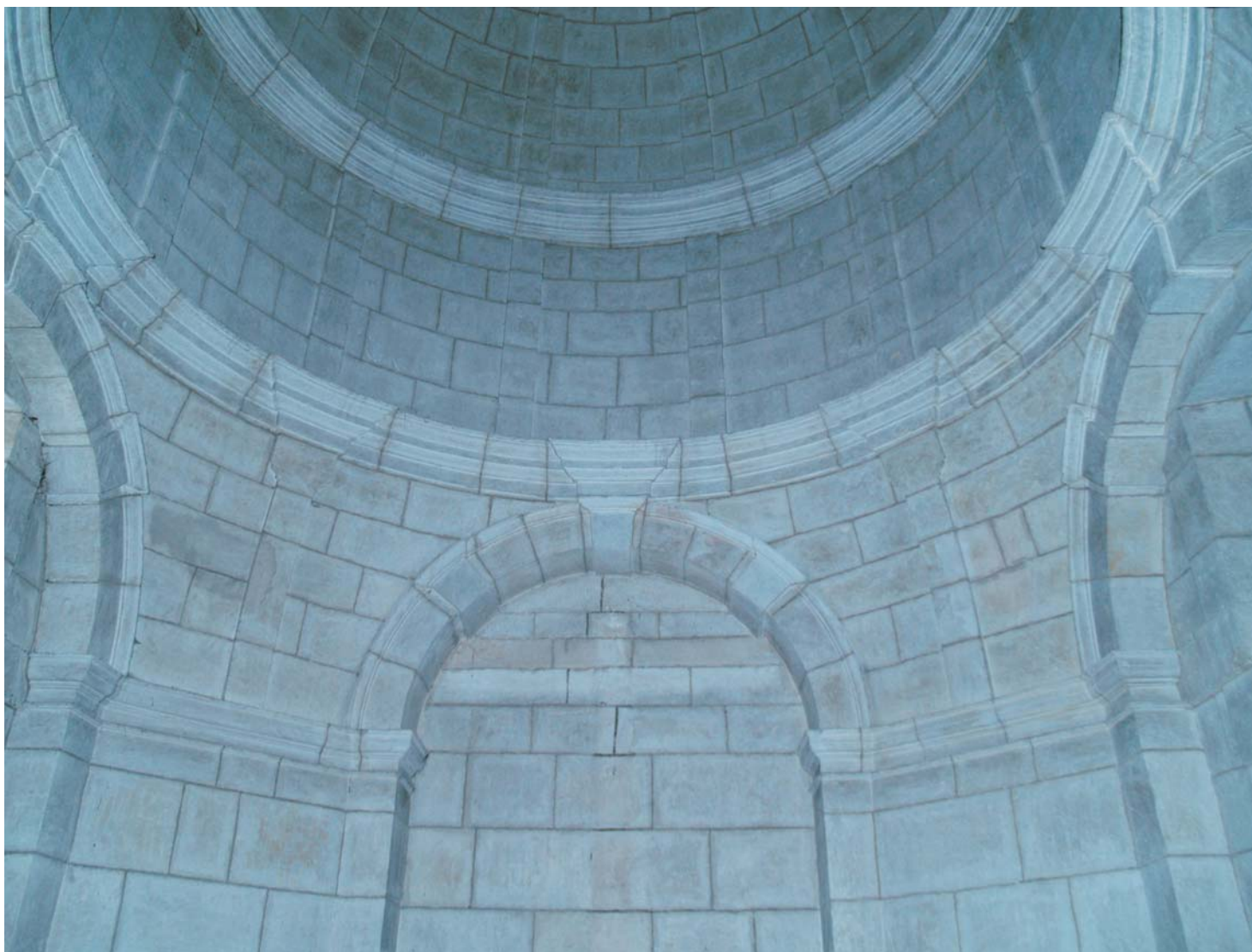
38. A.H.P. Álava., Prt. Not. Juan de Amezti, 8813, s. f. (nueve de enero de 1661). Quiero agradecer este documento a Marimar Masedo Arribas.

39. Pedro de Amesti Ugarte se casó en 1648 en Salinas de Leniz con Marina Mendiola. Tuvieron, al menos, siete hijos: Sebastián (1653), Sebastián (1656), Josefa (1658-1701), Isabela (1662-1702), Mari Angela (1664), Blas (1667) y Magdalena.

40. ARNAL, J. J., *Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Histórico Provincial de Álava, Vitoria*, 2008, pág. 91.

41. PORTILLA, M. y Otros, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1967-2007, tomo II, págs. 84, 144, tomo III, pág. 201, tomo V, págs. 618, 621. BALLESTEROS, T., *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*, Vitoria, 1990, págs. 93, 94, 148, 164, 170, 172, 175, 185, 186. ARNAL, J. J., *Op. Cit.*, págs. 63-64. BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G., “Los canteros vizcainos (1500-1800) Diccionario Biográfico”, *Kobie*, 1981, nº 11, págs. 173-282.

42. BARRIO LOZA, J. A., “Arquitectura religiosa”, en *El patrimonio monumental de la villa de Durango*, Durango, 1987, pág. 15. CENDOYA ECHÁNIZ, I., “Algunas obras de Juan de Ansola, maestro arquitecto del siglo XVII, en Guipúzcoa”, *Boletín de la R.S.B.A.P.*, LII, 1996-2, 373-405. PORTILLA, M. y Otros, *Catálogo Monumental...*, tomo IX, pág. 762. ASTIAZARAIN, M. I., *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII, Martín de Zaldúa, José Lizardi, Sebastián de Lecuona*, Donostia, 1988, págs. 87, 115. PEÑA PUENTE, S., *San Andrés de Eibar*, Eibar, 2008, pág. 43.



*Fig. 4) Capilla de Santo Cristo. Interior*



Fig. 5) Foto histórica. ATHA-DAF-DIP-GUDIOL-14937

El contrato para la construcción de la capilla del Cristo se protocolizaba con don Francisco de Álava y Eguino, caballero de la orden de Santiago y cuñado de los hermanos Galarreta. Se hacía por orden de Martín de Galarreta siguiendo la voluntad de Francisco, que en esas fechas ya había muerto. Lo verdaderamente interesante es que la traza la enviaron desde los estados de Flandes, por lo que Pedro de Amezti y Juan de Ansola no se encargaron del diseño de la obra, tan solo de materializar su construcción según la traza impuesta por el patrón. Debemos recordar que Martín de Galarreta fue Secretario de Estado en Flandes entre 1655 y 1669, por lo que debió ser el encargado de enviar la traza cumpliendo los últimos deseos de su hermano. La construcción contaba con un carnero o cripta “sotaneado” con una escalera de acceso con escalones de piedra arenisca. La capilla se debía realizar “en ochavo” y de “18 pies de hueco por todas partes” con piedra blanca de Ajarte. Para el interior de la media naranja se tenía que emplear la misma piedra, y para el exterior, arenisca, “sin que tenga salitre”, de las canteras de Marieta o Elguea y cubierta de plomo. El suelo con piedra de Anda o Ajarte, muy pulida, con una peana para el altar de piedra negra. Los sillares tenían que ser labrados a “boca y escoda” y las pilastras “trinchadas”. La obra estaba presupuestada en 3800 ducados, pagados en distintos plazos y debía terminarse en dos años.

Se trata de una elegante construcción, sin un excesivo ornato, donde prevalece la valoración plástica de los volúmenes y su carácter funcional. El exterior es de gran plasticidad lo que genera intensos contrastes lumínicos potenciados por el aspecto arquitectónico y volumétrico del edificio. El aparato decorativo es de carácter geométrico, compuesto por placas, molduras, óvalos y modillones. No hay rastro todavía del ornato vegetal que inunda y dinamiza las construcciones del pleno barroco. La capilla queda bien integrada en el edificio pero con una concepción claramente definida e individualizada, con una personalidad propia y ajena al lenguaje que la rodea. La planta octogonal y centralizada es acorde con los planteamientos del primer barroquismo lo que aporta unidad de conjunto y buena luminosidad interior.

Desconocemos quien fue el arquitecto encargado de diseñar este edificio, sólo sabemos, como ya hemos comentado, que la traza había sido remitida desde Flandes probablemente del antiguo ducado de Brabant (Bruxelles, Anvers, Malines). La arquitectura flamenca estuvo vinculada a la monarquía española y apegada a un barroquismo fastuoso que nada tiene que ver con el modelo de expresión de los protestantes estados del norte. Este esplendor constructivo estuvo influido por la opulencia rubeniana y sobre todo, por la presencia de los jesuitas, promotores de grandes y exuberantes iglesias como la de San Ignacio en Amberes, actual de San Carlos Borromeo. A mediados y durante la segunda mitad del siglo XVII se advierte en el lenguaje arquitectónico un interés por potenciar la verticalidad, los contrastes lumínicos a través del juego de volúmenes y los rompimientos estructurales. Entre los más reputados arquitectos se encuentra el escultor decorador Luc Fayd'Herbe (1617-1699) autor de la torre linterna de *Notre-Dame de Hanswijck* en Malinas y del diseño de la iglesia de *Nuestra Señora de las Ricas Clarisas* hacia 1665, dotada de planta central con cúpula octogonal. Más conexiones con nuestra capilla del Cristo mantiene la iglesia de *Notre-Dame de Bon-Secours* de Bruselas, organizada mediante una planta hexagonal con capilla a los lados (1664-1694).

Sabemos que pocos años después de ser terminada la capilla ya tenía serios problemas de humedades y goteras. En 1674 se contrata con el ensamblador Juan de Aguirre y con el pintor Juan de Munarriz un marco o cielo "para resguardar del agua que calaba" la capilla<sup>43</sup>. Este arreglo no debió resultar de mucha utilidad, por lo que se tuvieron que tomar decisiones más drásticas. El día diecisiete de octubre de 1674 los testamentarios de Martín de Galarreta, doña Magdalena de Nanclares, abadesa del convento de Salvatierra, y don

Antonio Agurto y Álava contrataban con el cantero cántabro Juan de Setién Agüero la reparación de este problema<sup>44</sup>.

Se trataba de un maestro de gran proyección profesional, miembro de una extensa familia de canteros naturales de Carriazo (Cantabria). Su producción se documenta entre 1643 y 1676, por lo que la reparación que realiza en esta capilla debe considerarse como una obra de madurez en su extensa carrera de cantero. En estas fechas ya era bien conocido en Vitoria, pues había trabajado mucho a lo largo de esta provincia y sus colindantes. En Álava se le documenta en Salinillas (1644), Gamarra Mayor (1644, 1661), Saracho (1657) Foronda (1658), Betoño (1660), Salvatierra (1660) y Gauna (1665). En la misma ciudad de Vitoria había intervenido en las reparaciones y posterior mantenimiento de las fuentes de la ciudad (1659, 1665); construía un aljibe en el convento de Santa Cruz de Vitoria (1660); diseñaba la traza para la torre de la iglesia de San Miguel (1661), el cerramiento de las ventanas del cimborrio del colegio de San Prudencio (1662) y el cimborrio de la torre de la iglesia del mismo colegio seminario de San Prudencio junto a los carpinteros Pedro de Otalora y Martín de Urquiza<sup>45</sup>.

Para este cantero la única solución posible pasaba por deshacer la linterna y cerrar su hueco cubriendo la capilla con un nuevo tejado que subsanara las filtraciones. La obra de cantería ascendía a 3600 reales y debía ser terminada el día uno de septiembre de 1675. La parte que concernía a la carpintería se concertaba el día veintiocho de junio de 1675 con los maestros Pedro de Otalora y Martín de Urteaga, en colaboración con Juan de Setién, encargado de la cantería<sup>46</sup>. Lo más probable es que las filtraciones se produjeran a través de una gran linterna que remataba la construcción. Para solucionarlo se debió

43. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, f. 89v. Se pagaba el nueve de febrero de 1674. Primero se pagan 150 reales y luego 89 r. y 29 maravedíes.

44. AHDV-GEHA. Caja 119-7, s.f., A.H.P. Álava., Prt. Not. Juan de Amezti, 3283, s. f. AZCÁRATE, J. M., *Op. cit.* pág. 118.

45. Para una aproximación a Juan de Setién Agüero vid. entre otros: GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. I.; ALONSO RUIZ, B.; POLO SÁNCHEZ, J. J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*, Santander, 1991, págs. 624-625. CAGIGAS ABERASTURI, A.; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. I.; ESCALLADA GONZÁLEZ, L., *Los maestros canteros de Ribamontán*, Ribamontán, 2001, págs. 245-251. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. I.; LOSADA VAREA, C.; CAGIGAS ABERASTURI, A., *Los canteros de Cantabria*, Santander, 2005, pág. 209. AHDV-GEHA. Caja 198-2. En la colegiata se documenta en 1619 a Gonzalo Setién solicitando permiso al cabildo para sacar piedra, probablemente de la cantera de San Bartolomé de Berrosteguieta, propiedad de la iglesia.

46. AHDV-GEHA. Caja 119-7, s.f. A.H.P. Álava., Prt. Not. Juan de Amezti, 8813, s. f. Por esta obra se debían pagar 1800 r.

sustituir esta linterna cerrando la media naranja con un nuevo tejado. Curiosamente en la restauración se han encontrado restos de la base de la antigua linterna que coronaba la cúpula de esta capilla. En la reparación se pensó utilizar piedra de Berrosteguieta, aunque finalmente se decidió emplear la de Elguea o Larrea, siempre que fuera piedra arenisca. La media naranja quedaba sin la luz que proporcionaba la antigua linterna, con su hueco condenado, y cubierta por un tejado adaptado a la nueva estructura, que contaba con un buen alero para desviar las aguas llovedizas. Para la armadura de tejado se pensó en madera de roble con cabrios y tabla serradilla.

En octubre de 1675 la reparación ya estaba terminada, pero aún quedaban algunos pagos pendientes a los maestros. El día dieciséis de noviembre del mismo año, los tres maestros, Juan Setián, Pedro de Otalora y Martín de Urteaga se comprometían a hacer un letrero con piedra negra de Anda, a "abrir las letras" que les dieron los testamentarios de Martín de Galarreta y a colocarlo en la capilla, por 322 reales (Fig. 6). El letrero se encuentra en el muro derecho del corredor de entrada, y en él se pueden leer los datos principales de la fundación de los hermanos Galarreta<sup>47</sup>. Las letras las pintaban y doraban, en 1676, los pintores Diego de Ibarrola y Domingo de Echávarri.

En octubre de este mismo año el hijo de Juan Setián, Francisco, con un poder de su padre, residente por esas fechas en Bilbao, reclamaba el pago de algunas cantidades que le adeudaban. Hacia los años ochenta se reflejan los primeros reparos y retejados pagados al cantero Antonio de Zabaleta y al carpintero Martín de Urteaga<sup>48</sup>.

Una vez terminada la capilla se comienza a dotar de todos los objetos litúrgicos y decorativos necesarios. La obra más preciada, y a la que, en un próximo artículo dedicaremos un estudio monográfico, es el cuadro de la *Lamentación sobre Cristo muerto* atribuida al pintor flamenco, Gaspar de Crayer (Fig. 7). Debió ser instalada en la capilla a partir de 1663, año en el que la construcción había concluido. Aún es un enigma quien de los dos hermanos fue el artífice de su compra, pero no hay duda de que el encargado de su traslado y colocación en la capilla fue Martín de Galarreta, Secretario de Estado en Flandes entre 1655 y 1669. Por el momento, se considera una obra de hacia 1643, atribuida a Gaspar de Crayer, pintor de cámara del cardenal Infante Fernando de Austria, gobernador de los Países Bajos y hermano de Felipe IV<sup>49</sup>. Es una pintura de gran calidad con un tema dramático atemperado por la dulce expresión con la que Crayer se comunica. Combina una pincelada

47. "DON FRANCISCO DE GALARRETA CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, SECRETARIO DE S. M. DE ESTADO Y GUERRA/ EN LOS ESTADOS DE FLANDES Y SECRETARIO DEL CONSEJO Y GUERRA EN EL DE CASTILLA/ MANDO FUNDAR ESTA CAPILLA DE SANTO CRISTO Y PUSO EN EL ESTADO QUE ESTA/ SU HERMANO Y HEREDERO DON MARTÍN DE GALARRETA ASIMISMO SECRETARIO DE SU MAGESTAD DE ES/TADO Y GUERRA EN DICHS ESTADOS DE FLANDES, Y SUS CUERPOS ESTAN ENTE/RRADOS EN ESTA CAPILLA. DON MARTIN DE GALARRETA MANDO FUNDAR EN ESTA CAPILLA/ TRES CAPELLANIAS DE A 200 DUCADOS DE RENTA CADA UNA Y SEÑALO LA SEGUNDA CAPELLANIA/ PARA EL CANONIGO MAGISTRAL DE PULPITO Y LAS OTRAS DOS A ELECCION DE LOS CUATRO/ PATRONOS EN PARIENTES DEL FUNDADOR Y A LA FALTA DE PARIENTE EN HIJOS DE VECI/NOS DE LA CIUDAD: Y PARA EL SERVICIO DE DICHAS CAPELLANIAS MANDO SE HICIE/RAN LOS ORNAMENTOS NECESARIOS COMO PARECE POR SU TESTAMENTO/ QUE OTORGO EN MADRID EN 10 DE OCTUBRE DE 1672, POR TESTIMONIO DE/ BARTOLOME FERNANDEZ DE SOTELO, ESCRIBANO:/ EL DICHO D. FRANCISCO MURIO A 28 DE FEBRERO DE 1659: EL DICHO D. MARTIN MURIO A 30 DE SEPTIEMBRE DE 1673" (no es reproducción literal). AZCARATE, J. M., *Op. cit.* págs. 103, 118.

48. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, fol. 116. 173, 210, 248, 288, 296 v, 378 v. Pequeños reparos de mantenimiento se consignan en 1727 y 1753, este último lo realizaba el carpintero José de Zárate. En 1769 realizado por José de Arrazola. En 1776, 1780, 1788, 1792 por los carpinteros Francisco de Bergarechea y Benito Odriozola. En 1830 Baltasar de Cuelli cerraba una de las ventanas de la capilla. En 1843 hizo un retejo general el carpintero Vicente de Bengoa por la filtración de aguas.

49. TORMO, E., "El centenario de Van Dyck y la patria de Velazquez", *B.S.E.E.*, 1941, pág. 155. HOFFMAN, D.H., "An altarpiece restored to its author and to the altar". *G. B. Arts.*, 1953, I, pág. 99. PORTILLA, M. J., "Misión secreta...", págs. 5-50. AZCÁRATE, J. M., "Catedral de Santa María" en VV. AA., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1968, pág. 107. VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, I-II, Bruxelles, 1972, pág.172. OCHOA AXPE, M., "Alaveses universales" en *Álava en sus manos*, 2, Vitoria-Gasteiz, 1983, pág. 87. MARTÍNEZ DE SALINAS, F.; VÉLEZ CHAURRI, J., *Vitoria Barroca*, Vitoria, 1986. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte" en *Tierras de España. País Vasco*. Madrid, 1987, pág. 287. MIRARI, Vitoria, 1989. GARCÍA DÍEZ, J. A., *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990. TABAR, F., *Barroco importado en Álava*, Vitoria, 1995, pág. 131. VÉLEZ CHAURRI, J.J., "Barroco", en *Vitoria Gasteiz en el arte*, Vitoria, 1997, págs. 408-409. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *El arte Barroco en Álava*, Vitoria, 1999, pág. 70. TABAR, ANITUA, F., "Pintura y escultura de los siglos XVI y XVII en Álava", en *Museos en Álava, un patrimonio desconocido*, Vitoria, 2000, pág. 34. TABAR ANITUA, F., "La pintura del barroco en Euskal Herria. Arte local e importado", *Ondare*, 19, 2000, pág. 144-145. VÉLEZ CHAURRI, J.J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Pintura barroca con vinculación histórica al País Vasco", en *Lucas del Barroco, Pintura y escultura del siglo XVII en España*, Vitoria, 2002, págs. 26-27. TABAR, F., "La guía de forasteros en Vitoria por Lorenzo Prestamero", en *Lorenzo Prestamero (1733-1817) una figura de la ilustración alavesa*, Vitoria, 2003, págs. 118-119.



Fig. 6) Capilla de Santo Cristo. Letrero





Fig. 7) Vitoria-Gasteiz. Museo Diocesano de Arte Sacro. Lamentación sobre Cristo muerto atribuida a Gaspar de Crayer.

fina y bien peinada con otra más suelta y desenfadada, con lo que consigue un equilibrio expresivo de gran armonía. Todas las figuras están silueteadas en rojo en un intento de remarcar el dibujo; no obstante, es un lienzo eminentemente colorista en el que predominan los colores intensos y de gran fuerza expresiva. Se ayudan de una luz focal que remarca el dramatismo del tema y refuerza la composición diagonal del cuadro. A su llegada a la colegiata fue colocado en uno de los muros de la capilla de San Prudencio, encima de un pequeño altar dedicado a este santo patrón, del que ya nos hemos ocupado. En este espacio permaneció olvidado hasta que en 1785 fue trasladado a la sacristía, pues en el lugar que ocupaba, no había luz suficiente para “percibirse su preciosidad”. El día diez de noviembre de este mismo año el lienzo se colocaba en la sacristía, en el “pañó de hacia medio día”, con un marco nuevo y un remate con friso y tondo del que colgaba una cortina con cenefa. Aun y con ciertas desavenencias entre el cabildo y los propietarios del lienzo, la obra permaneció en este lugar, hasta que en 1965, tras las reformas llevadas a cabo por Manuel Lorente, fuera trasladado al hastial derecho del crucero. Allí estuvo hasta que en 1999 pasara al recién creado Museo Diocesano de Arte Sacro. También sabemos que entre la colección de pinturas de Martín de Galarreta había un cuadro importante de “San Ignacio de Loyola hablando con Nuestra Señora y el Padre Eterno encima, cercado por serafines y unas flores alrededor, de media vara de caída y poco mas o menos de ancho, con marco dorado”. Este pequeño lienzo debía ser procedente de Flandes y fue valorado en 2600 reales. Quedó en manos de los testamentarios para que fuera vendido o remitido a Vitoria, suponemos que destinada a su capilla, pues no había dejado herederos en esa ciudad. Finalmente quedó en manos de doña Magdalena de Nanclares, abadesa del convento de Salvatierra y testamentaria de Martín de Galarreta<sup>50</sup>.

La capilla del Cristo disponía en su cara norte de una imagen de Cristo crucificado de grandes dimensiones (235 x 195 x 60). Es de papelón y debió ser realizado hacia la segunda mitad del siglo XVI. Tiene tamaño natural y está clavado sobre una cruz lisa, rematado por una cartela o *titulus* con la inscripción *I.N.R.I.* en el interior de una cartela correiforme. Esta muerto, con

50. AHDV-GEHA. Caja 119-18, s.f.

los ojos semicerrados, la boca entreabierta y la cabeza ladeada hacia la derecha (Fig. 8). Tiene melena negra hasta los hombros, corona de espinas, y barba bífida que le llega casi al pecho. La anatomía no está muy definida; es de cuerpo delgado con brazos y piernas largas, está cubierto por un paño de pureza anudado a la derecha, muy pegado al cuerpo y con plegados muy finos. Está repolicromado, por lo que la encarnación y el aparato de sangre no responden a los parámetros originales. Se aprecian las huellas del martirio con abundante sangre en la lanzada del pecho y en las heridas de cabeza, pies y manos. No hay datos sobre el momento en el que esta pieza llegó a la capilla. Lo más probable es que fuera enviado desde Sevilla por don Pedro López de Alday y que ocupara el muro norte de la capilla hasta que, una vez realizada la del Cristo por los hermanos Galarreta, fuera trasladado a este espacio. Las imágenes de papelón son muy frecuentes en toda Andalucía y vinculadas muchas de ellas al ámbito procesional.

En 1670 la imagen ya estaba colocada sobre un pequeño altar en la capilla del Cristo. Este conjunto permaneció intacto hasta 1775, año en el que don Francisco Ortiz de Zárate, canónigo patrimonial más antiguo de la colegial y por tanto, patrono de la capilla, mandaba hacer importantes reparos por “hallarse con gravísima necesidad”. El nuevo retablo que iba a albergar el Cristo lo había diseñado y construido el conocido arquitecto vitoriano Roque Rubio por 2521 reales<sup>51</sup>. Las condiciones de la policromía las firmaba el nueve de julio de 1775 el pintor-dorador Juan Ángel Rico. Todos los fondos debían imitar a la porcelana, veteando algunas de sus partes. El resto de los elementos decorativos debían ser dorados, combinando zonas bruñidas con otras bronceadas. Las imágenes de San Juan y María fueron retocadas, y el escudo con las armas de los Galarreta que remataba el retablo, policromado. El precio de toda esta labor ascendía a 1300 reales, que se terminaban de pagar el día dieciséis de septiembre de 1775<sup>52</sup>. De todo este conjunto tan solo se conserva



Fig. 8) Capilla de Santo Cristo. Cristo. Detalle del rostro.

51. AHDV-GEHA. Caja 129c, s.f. Además del retablo había hecho dos niños que no estaban estipulados en el contrato. Se había quedado con las maderas de la mesa del altar viejo y había empleado los hierros de las cortinas para asegurar el nuevo retablo (30 de julio de 1775). También se advierten en la pared de la capilla los anclajes originales de este retablo.  
52. Ibid. Se compraron 3000 panes de oro al batidor Miguel Lacunza por 540 reales, 500 más por 90, y 50 reales por los colores. Además se hicieron otras reformas: a Juan Duque maestro latonero y vidriero de Vitoria se le pagaron 120 r por dos vidrieras nuevas para las ventanas. En 1780 se hizo una cortina y un cordón para el Santo Cristo

el escudo en forma de tondo con el marco tallado con cintas, hojas y flores (Fig. 9). Es cuartelado y lleva acolada la cruz de Santiago. El primero y cuarto de azur, el segundo y tercero de gules. En el primero torre azur y dos lebreles atados a la puerta, estandarte de gules y cinco armiños en los flancos y en punta, con cuatro aves en lo alto (armas de los Ocáriz). En el segundo, cuatro torres de oro, con brazo armado blandiendo una espada de plata con la punta hacia abajo y dos flores de lis (armas de los Luzuriaga-Langarica). El tercero, terciado: en el primero, de oro con árbol y cinco panelas de gules (armas de los Zárate); en el segundo de azur, con dos bandas de oro y dos estrellas; en el tercero de gules, con rueda de Santa Catalina de oro; lleva borladura con siete aspas. El cuarto de azur partido, con espada y manguante de luna, con borladura y lema "VINCIT/ SOLA/ VIRTUS".

Este retablo del Santo Cristo permaneció sin intervenciones hasta 1848, año en el que se gastaban 908 reales en obras, reparos y objetos para el adorno del Cristo. Las reformas las hacían Eugenio de Moraza y Tiburcio Díaz de Arcaute<sup>53</sup>. La vida de este retablo no fue mucho más larga, pues el ocho de febrero de 1870 una comisión del patronato de Galarreta y canónigos de la catedral lo examinaban y valoraban en 400 reales por "hallarse muy deteriorado y con falta de varias piezas esenciales"<sup>54</sup>. Esta tasación indica que este retablo se vendió, conservando únicamente la imagen del Cristo, que había sido trasladada a la capilla denominada del Santo Cristo, al fondo del transepto norte del Evangelio, "entre los altares de San Ignacio de Loyola y de Santa Victoria". Parece que se trataba del altar más grande de la catedral; tenía forma de templete, sostenido por cuatro columnas lisas, dos a cada lado. Estaba presidido por el Cristo crucificado detrás de un lienzo con la Virgen y San Juan, también de gran tamaño (existe foto histórica) (Figs. 10-11). El remate del retablo era semicircular y en el centro había una pintura con un pelícano alimentando a sus polluelos con su propia sangre, símbolo eucarístico, en estrecha relación con la muerte del Redentor. Bajo el Cristo titular se colocó el relicario de las *Once mil Vírgenes*, aún conservado, y procedente de la misma capilla. Este altar tenía mesa con todos sus complementos y los muros

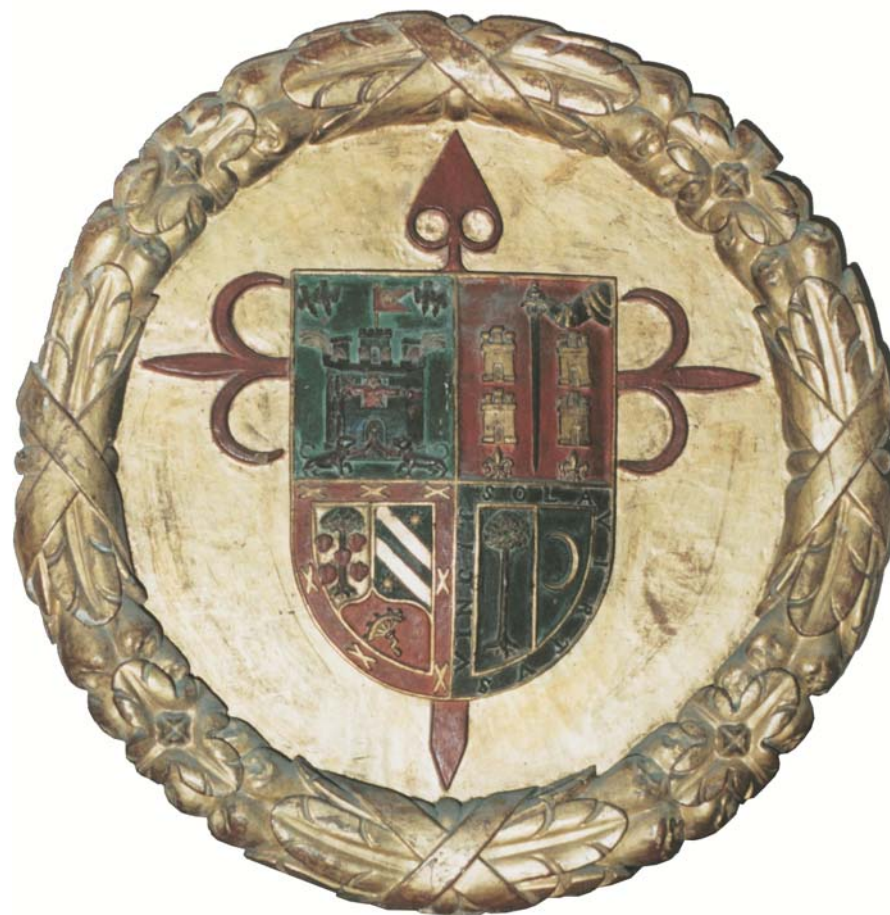


Fig. 9) Capilla de Santo Cristo. Escudo de los Galarreta

53. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, s.f.

54. AHDV-GEHA. Caja 122-29.

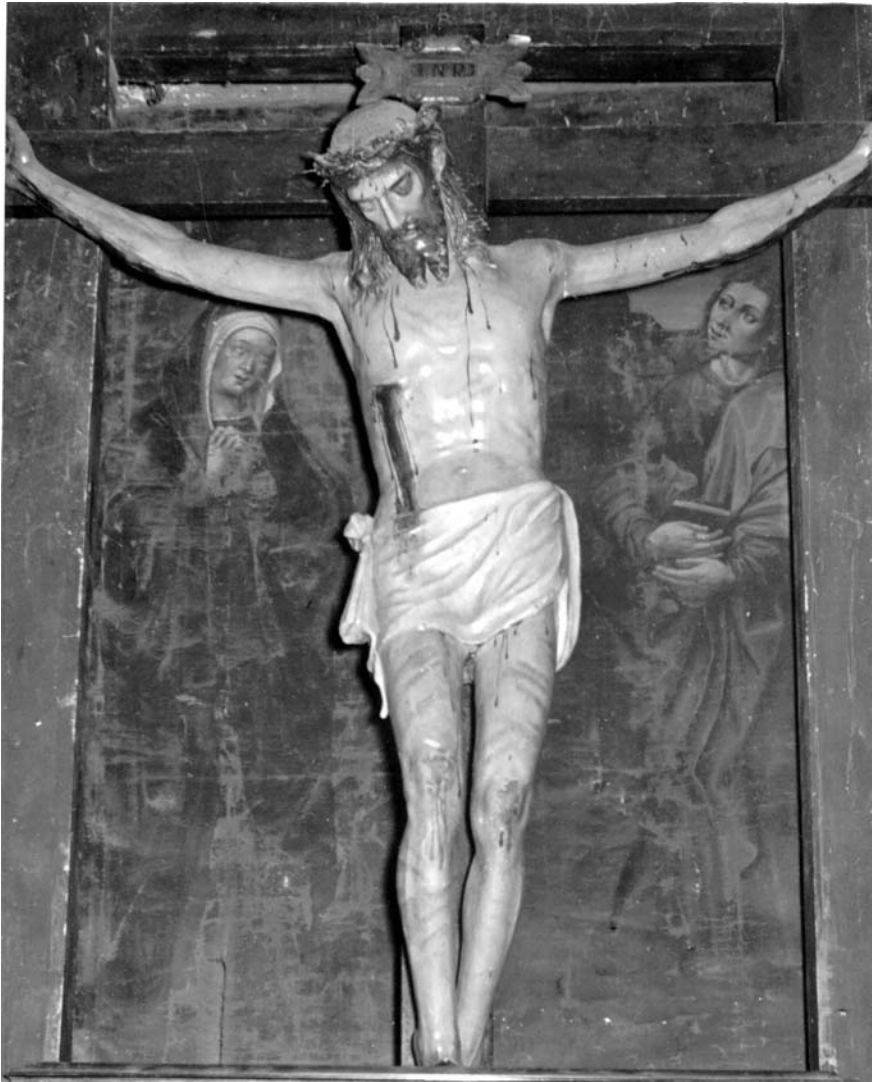


Fig. 10) Foto histórica parcial del retablo del Cristo en el transepto norte del Evangelio. ATHA-DAF-GUE-5353



Fig. 11) Foto histórica en la que se puede ver las dimensiones y la forma del retablo del Cristo en el transepto norte del Evangelio (Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, Autor Arqué)

estaban forrados de damascos. Por lo tanto, el transepto norte del Evangelio se convirtió a partir de este momento en la capilla del Cristo, en convivencia con la original ya existente. Es por eso que, cuando el arquitecto Martín de Saracibar intenta subsanar en 1870 los movimientos y grietas que se habían producido en la catedral, se dice que la capilla del Cristo “forma el lado izquierdo del crucero”<sup>55</sup>.

Entre el ajuar de la capilla del Cristo destaca un magnífico relicario que fue regalado por doña Claudia de Lira, viuda de don Francisco de Galarreta. Lo recibía Martín de Galarreta de los testamentarios de su cuñada el día 26 de febrero de 1672, junto con los catorce reposteros ya comentados<sup>56</sup>. Claudia de Lira formaba parte de una importante familia de políticos y diplomáticos bien situados en el ámbito nacional e internacional. Su padre, Juan de Lira, era caballero de la orden de Santiago y miembro del Consejo de Hacienda, estuvo casado con Felipa del Castillo y Sigoney. Probablemente el miembro más destacado de su familia fuera Manuel Francisco de Lira, militar de carrera, embajador, Secretario de Estado y del Despacho Universal y finalmente miembro del Consejo de Indias. Obtuvo el hábito de Santiago en 1677 y estuvo casado con Jerónima de la Torre, hija del duque de Medina de las Torres<sup>57</sup>.

El relicario es un mueble a modo de escaparate, de planta rectangular y dos aletones avolutados a los lados (81 x 158,6 x 38 cm). Es de madera de roble ebanizada en sus laterales, con una lámina de tres milímetros de ébano (Fig. 12). El conjunto va ensamblado a cola de milano reforzada en algunos lugares por espigas de madera. A juzgar por las marcas de las bisagras que se advierten en los marcos laterales, tuvo una puerta de doble hoja, también de madera. En su frente está guarnecido por una chapa de metal formada por ocho planchas de hoja de lata con baño de latón dorado que van claveteadas al fondo de la madera. Las reliquias quedan a la vista mediante diecinueve vanos de diferentes tamaños, acristalados y enmarcados por placas de plata

repujada y cincelada, con decoraciones vegetales. Tradicionalmente se conoce a este relicario como el de las *Once mil vírgenes*, aunque en realidad estuvo dedicado al *Lignum Crucis* (madera de la cruz) que ocupaba el centro del mismo y estaba circundado por un cortejo de ángeles alados realizados en plata, y aún conservados. A su alrededor hay dieciocho reliquias con cuatro cráneos de las Once mil vírgenes y restos de San Esteban, San Cornelio, San Blas, Santiago el Mayor, San Lorenzo y las Once mil vírgenes, todos ellos identificados mediante cartelas de papel pegadas sobre la reliquia o clavadas sobre el soporte de madera. Tanto el interior como los cuatro cráneos van forrados en diversos tejidos; los nichos con un raso de color granate y los cráneos con diferentes telas ricas sujetadas con galones y puntillas de hilos metálicos de diferentes épocas y procedencias.

Salvo el *Lignum Crucis* son todos restos mortales de santos y santas. Las más apreciadas, también llamadas insignes, son las partes del cuerpo que han sufrido martirio o los objetos utilizados en la Pasión de Cristo, como es el fragmento de la cruz en la que murió. Es por este motivo por el que ocupaba el lugar central y más destacado de este relicario. Resulta importante el contexto en el que esta pieza llega a Vitoria de la mano de doña Claudia de Lira. Vino destinada a una capilla de enterramiento dedicada y presidida por un Santo Cristo, por lo que es comprensible que la reliquia más destacada fuera el fragmento de la Vera Cruz. Es fruto de un momento histórico en el que se remarcó el valor y devoción de las reliquias, pues incluso el Concilio de Trento les había dedicado un capítulo en la sesión XXV del tres de diciembre de 1563, en el que se instaba a los fieles a la veneración de los cuerpos de los mártires. Esta exaltación contrarreformista reaccionaba contra el pensamiento protestante que ponía en entredicho la intercesión de los santos ante el cielo. Por este motivo, se construyeron suntuosos muebles de estimables dimensiones para contener partes importantes de la anatomía de los santos, y otros, de carácter portátil, más fáciles de transportar y guardar. Es normal que en estos

55. AHDV-GEHA. Caja 72-6, s.f.

56. PORTILLA, M. J., "Misión secreta..."; pág. 46. AZCARATE, J. M., *Op. cit.* pág. 111.

57. ÁLVAREZ BAENA, J. A., *Op. cit.* págs. 7-10. DOMÍNGEZ ORTIZ, A., *Op. cit.*, pág. 86. ESTEBAN ESTRÍNGANA, A., *Op. cit.*, págs. 29-60. LÓPEZ-CORDÓN, M. V., "Holanda en el pensamiento internacional" en *España y Holanda, ponencias leídas durante el quinto coloquio hispano holandés de historiadores. Diálogos hispanos*, nº 16, Leiden, 1995, págs. 93-10. RUIZ RODRÍGUEZ, I., *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica: Entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, 2007, pág. 379. AHDV-GEHA. Caja 119-21.

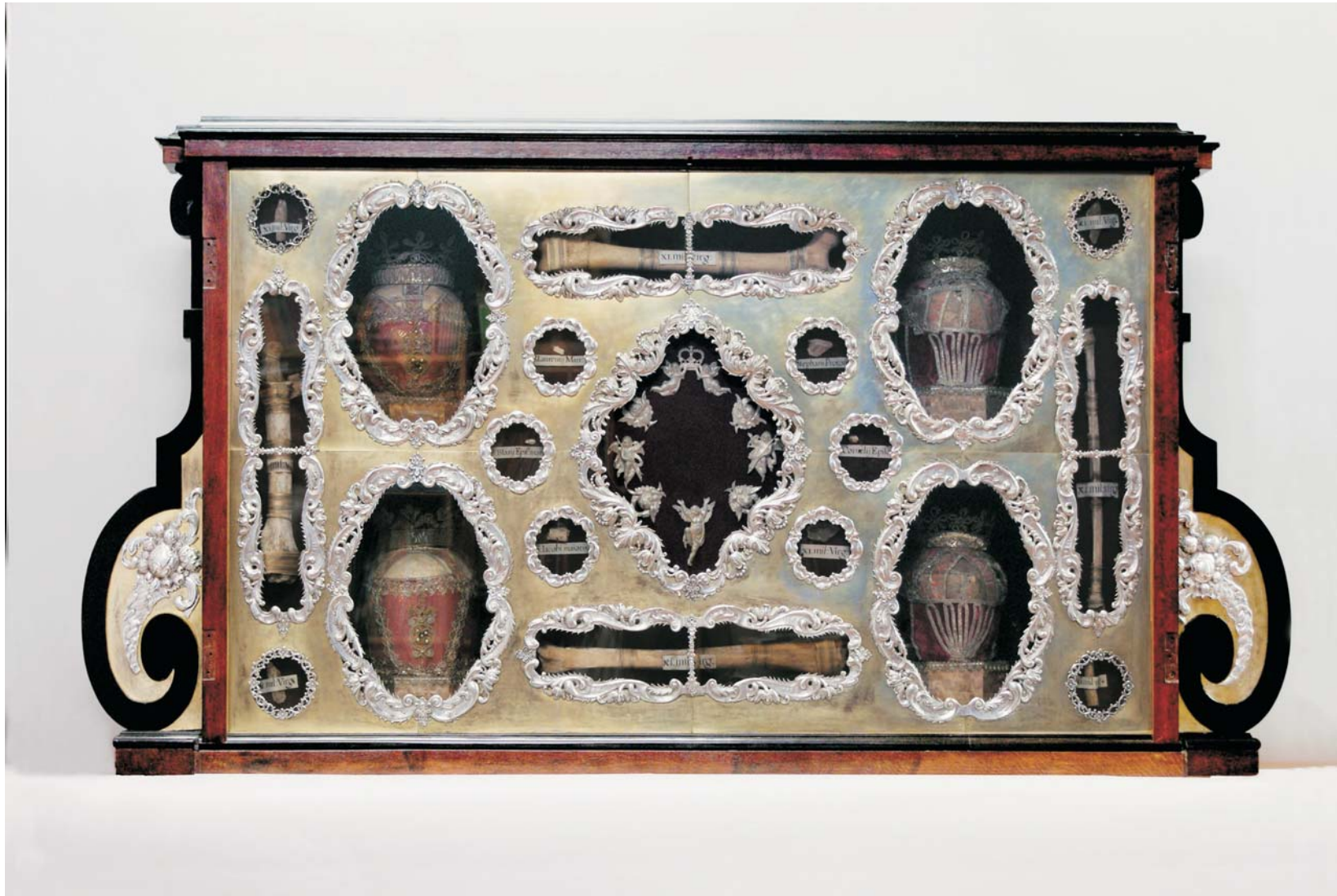


Fig. 12) Capilla del Santo Cristo. Relicario del Lignum Crucis. Conocido como de las Once mil vírgenes.

relicarios se emplearan materiales nobles: maderas de buena calidad, marfil, plata, joyas y telas finas y lujosas para cubrir los recuerdos de aquellos santos y santas que gozaban de la presencia divina.

El relicario que nos ocupa es una pieza de excelente calidad. Por sus características formales debemos ponerlo en relación con muebles flamencos de la primera mitad del siglo XVII. El uso de maderas ebanizadas junto con la inclusión de diferentes metales nos hace pensar en este origen, pues era habitual emplear chapeados de ébano, palo santo u otras maderas exóticas. Normalmente son muebles muy geométricos con los ángulos rectos y aristas vivas siguiendo la tradición del último renacimiento. Los elementos más dinámicos y movidos se colocan en los extremos y los adornos suelen ser vegetales con carnosas hojas de acanto. Además, hay que recordar que la familia de doña Claudia de Lira había residido en Amberes desde mediados del siglo XVI, y que ella misma, junto a su esposo Francisco de Galarreta, había estado viviendo en Flandes.

Desde su llegada a Vitoria en 1672, el relicario ha permanecido en la capilla del Cristo, sobre la mesa del altar. Con el paso del tiempo ha ido recibiendo diferentes intervenciones; sabemos que en 1775 el platero Francisco de Echeberria blanqueaba, limpiaba y arreglaba la plata de esta pieza<sup>58</sup>. Durante los siglos XIX y XX ha sido cuando más reformas se han hecho: se eliminaron las puertas delanteras, las traseras fueron reemplazadas y se incluyeron algunas molduras nuevas. Además se colocó la tela de raso granate que forra el interior de los nichos y se intervino en algunas reliquias. Las molduras de plata fueron desmontadas para hacer algunos arreglos y montadas nuevamente, y la tapa superior fue teñida a imitación de caoba<sup>59</sup>. En 1864 todavía se inventariaba en la capilla, aunque poco más tarde, fue trasladado al crucero

del Evangelio, a los pies del Cristo de papelón anteriormente comentado. En 1925 ya es inventariado en este nuevo emplazamiento y aún estaba presidido por la reliquia del *Lignum Crucis* que hoy ha desaparecido.

Otra obra añadida al ajuar mueble de esta capilla es el cuadro del *Entierro de Cristo* (191 x 214) (Fig. 13). Fue colocado en sustitución del lienzo de la Lamentación, atribuido a Gaspar de Crayer, cuando en 1785 fue trasladado a la sacristía<sup>60</sup>. Al parecer, este lienzo fue cedido el mismo año a la colegiata por el Abad de la misma<sup>61</sup>. Se trata de una copia del famoso cuadro de Caravaggio depositado en la actualidad en la Pinacoteca Vaticana de Roma y pintado para Santa María in Vallicella (*Chiesa Nuova*). Esta famosa obra se trasladó en 1797 al museo napoleónico de París, para finalmente volver a Roma en 1815. Fue realizado hacia 1602-1604 para la capilla de los Vittrice, en la ya mencionada Chiesa Nuova. Es uno de los cuadros más monumentales de este artista, y de los pocos que desde su creación contó con la admiración de su público por su calidad y ortodoxia. De ella se han hecho muchas reproducciones; entre las más conocidas destacan la copia libre de Rubens y Theodoor van Baburen, el grabado de Saint-Non según dibujo de Fragonard o el de Guattani (1784).

El lienzo al que nos referimos es una copia casi literal de este, en la que solo se introducen pequeñas variaciones. La obra debió ser realizada en el siglo XVII, cronología que coincide con la del marco gallonado y dorado que le circunda<sup>62</sup>. Lo que parece claro es que quien realizara la copia debió ver el original, y no un grabado, pues respeta con exactitud todos los colores del cuadro pintado por Caravaggio. Debió ser por tanto adquirida en Roma y trasladada hasta la colegiata en fechas posteriores. Resulta curioso que Francisco López de Alday, canónigo de la catedral de León y hermano del

58. AHDV-GEHA. Caja 120 c, s.f. AZCARATE, J. M., *Op. cit.* pág. 118.

59. Datos obtenidos de la restauración llevada a cabo por CROMA. S. Coop.

60. Documentación particular fondo Eseverri: "En el lugar de la pintura (*cuadro de la Lamentación*) se colocará una pintura muy decente y del mismo ministerio para poner en el lugar de ella mientras la otra no vuelva al mismo sitio".

61. AZCARATE, J. M., *Op. cit.* pág. 108. TABAR, F., *Barroco importado...*, pág. 133. La considera una discreta copia antigua.

62. Solo hemos podido hacer un análisis visual, pues se encuentra en un lugar no demasiado accesible para poder estudiarlo más pormenorizadamente. Tendremos que esperar para confirmar estos datos al momento en el que se proceda a su restauración.

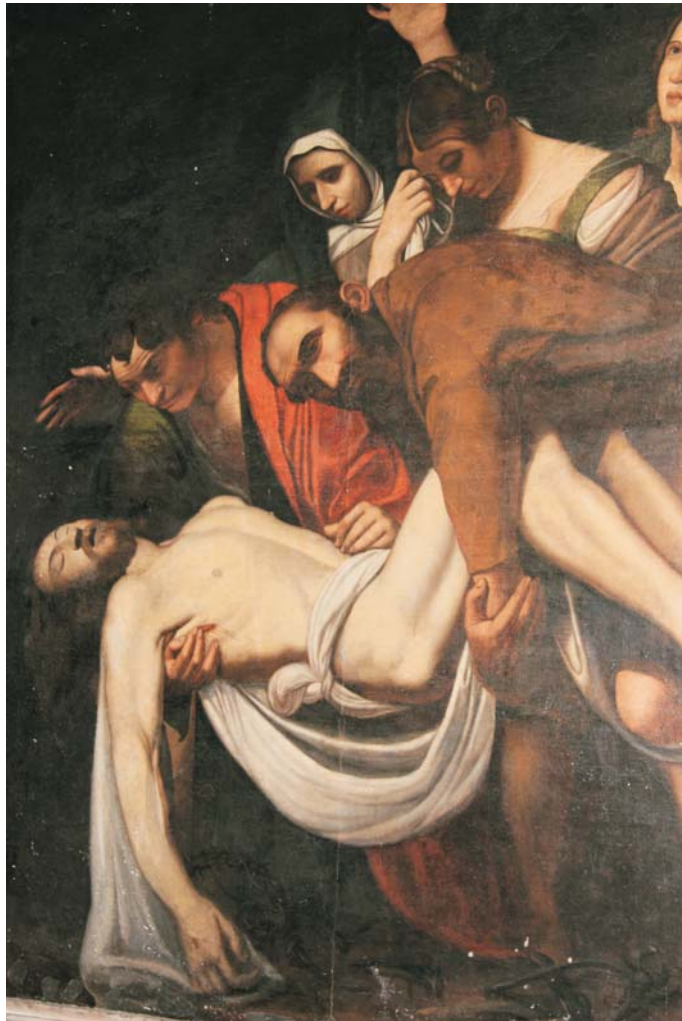


Fig. 13) Capilla de San Prudencio. Entierro de Cristo. Copia de Caravaggio

fundador de esta capilla, fuera residente en la “corte de Roma” hacia 1610. También es interesante destacar que la colegiata dispuso de un representante legal en la ciudad eterna, durante muchos años del siglo XVII, encargado de la gestión con las más altas instancias.

La pintura es muy discreta y está bastante repintada, probablemente en el siglo XIX, momento en el que se intervinieron algunos de los cuadros de la recién nombrada catedral. Se alejada del verismo expresivo del original, pero es correcta en su ejecución formal. Muestra una instantánea de la deposición de Cristo, pausada, íntima y contenida. Los dos hombres, Nicodemo y Juan, están a punto de depositar el cuerpo, pero se ha eliminado la losa de piedra que nos indica el lugar exacto de la inhumación. El suelo es liso sin referencias al sepulcro. Sobre él se han colocado los *Arma Christi*, lo que potencia el carácter pasional de la composición. Están en primer plano y tan solo se puede ver: el martillo, las tenazas, los clavos y la corona de espinas. El brazo de Cristo no está tan inerte ni roza levemente la losa, por el contrario se apoya en el suelo, sobre los dedos, creando un efecto menos sugerente y más pesado. La sábana que acompaña al brazo en su caída pierde su grácil naturalismo para convertirse en una tela compacta y sin gracia. La composición es en definitiva menos creíble y expresiva, muy alejada de la autenticidad y del magistral realismo del original.

Entre los objetos de servicio y uso en las celebraciones destacan algunas piezas de plata y ornamentos sagrados. Martín de Galarreta mandó hacer seis candeleros de varios tamaños para colocarlos sobre el altar del Santo Cristo durante las festividades (Fig. 14). Quería también regalar otros dos a la capilla de la Virgen del Rosario en el convento de Santo Domingo de Vitoria con la condición expresa de que los tenían que prestar a la capilla de San Prudencio los días más señalados. Este conjunto fue mandado hacer en 1674 por el criado de Martín, José Lebent, costaron 6801 reales y fueron contrastados por Manuel Mayers Caramuel, contraste de oro y plata de Felipe IV y Carlos II<sup>63</sup>. Es evidente que fueron realizados en Madrid, pues van marcados con la

63. AHDV-GEHA. Caja 119-9, s.f. Más información sobre Manuel Mayers: BARRIO MOYA, J. L., “La librería de Manuel Mayers Caramuel, contraste de oro y plata de Felipe IV y Carlos II”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, nº 21, 1996, págs. 181-210.





Fig. 14) Capilla de Santo Cristo. Candeleros. Andrés Sevillano

torre (Madrid) y las iniciales “ADS/SEVI” correspondientes al platero Andrés Sevillano<sup>64</sup>. Este platero era originario de Toledo, lugar en el que había aprobado en 1641; posteriormente se instaló en Madrid donde es posible que ocupara el puesto de marcador de Corte desde 1662 hasta 1677<sup>65</sup>. A su llegada a Vitoria fueron grabados por el platero Melchor Ortiz de Zárate con la siguiente inscripción “SOI DE D. MARTIN DE GALARRETA I OCARIZ SRIO DEL REI”<sup>66</sup>. Estas magnificas piezas sufrieron algunos reparos con el paso del tiempo. En 1697 los retocaba el platero Miguel de Iriarte, en 1757 se les colocaba unas cadenillas, en 1794 los volvía a arreglar Juan de Echevarria por 80 reales y en 1845 hacia lo propio Pedro López de Robles<sup>67</sup>. En la actualidad solo se conservan cinco, emparejados en distintos tamaños. Son piezas puristas de gran sobriedad y elegancia, una tipología habitual durante el siglo XVII. Constan de pie circular con el borde inferior inscrito; astil torneado y moldurado que se inicia en gollete cilíndrico, nudo ovoide con moldura saliente central y cuello periforme alargado. Está rematado por un plato y un mechero cilíndrico, apoyados en una gran moldura saliente y convexa.

También desde Madrid se enviaron a finales de 1674 un cáliz y “telas de oro”, con las que el sastre Pedro de Asua hizo cinco casullas por 350 reales. Además se aprovecho para hacer toda la ropa blanca y de servicio necesario: manteles, paños, cuatro albas, ocho hábitos, dieciocho purificadores y otros complementos necesarios<sup>68</sup>. Para guardar toda la platería y otros objetos de servicio se mandó construir en 1675 al ensamblador Juan de Aguirre un cajón con tres apartados que se colocó en la sacristía, y un arco con su puerta para un nicho alto donde se debían colocar los candeleros de plata y bronce. También se mandaron desde Madrid a finales de 1675 un cáliz dorado y unos candeleros

64. AZCARATE, J. M., *Op. cit.* pág. 110. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria, 2000, pág. 603, pieza 374.

65. CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Catálogo de la Platería. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, pág. 138. PÉREZ GRANDE, M., Las piezas de platería del ayuntamiento de Toledo, *Archivo secreto*, nº 2, 2004, págs. 119, 121, 127, 128, 141.

66. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, s. f. se le pagaron 44 reales.

67. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, fols. 129, 219, 296, 390 v.

68. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, fol. 89 y s. f. Todos estos complementos se hicieron entre diciembre de 1674 y enero de 1675.

de hierro para servir de diario en el altar de San Prudencio<sup>69</sup>. En 1813 los capellanes solicitan a los patronos que les paguen las misas que les adeudan con la plata de la capilla por el poco uso que le dan, a lo que no se accede de ningún modo. Estas obras de plata se habían salvado “milagrosamente” de la invasión francesa y se utilizaban en muy contadas ocasiones. En 1830 se cambiaba al platero Valentín de Echavarría un cáliz nuevo por otro de la capilla, de bastante peso, pero que estaba roto. Por el recién adquirido se tuvieron que pagar 49,17 reales más<sup>70</sup>.

Como es habitual en las vestimentas litúrgicas, cada cierto tiempo requerían de reparaciones. En concreto, en 1757 se arreglaban diversas casullas y un frontal. Aprovechando las importantes reformas hechas en la capilla en 1775 se mandó al sastre Carlos Mendiburu hacer una casulla nueva de color blanco, reparar las otras y confeccionar una cortina para el Cristo. Se compró tela de Ruán (de algodón estampada fabricada en esta ciudad francesa) para hacer paños de lavatorio y manteles<sup>71</sup>. A mediados del siglo XIX los ornamentos de vestir no se encontraban en muy buenas condiciones, por lo que en 1864 se compraba una casulla y sus complementos en la tienda que Eugenio López de Arroyabe tenía en la calle San Francisco<sup>72</sup>. Además de estas vestiduras, la capilla disponía de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción que en 1745 no se encontraba en muy buenas condiciones, por lo que se mandaba retocar a José Jiménez. Estaba circundada por una aureola de plata, que la arreglaba, junto con las arañas de la capilla, el platero Rafael Ballerna<sup>73</sup>. Algunos años más tarde, en 1799 se pagaba a Eustaquio Díaz y Baltasar de Manteli dos juegos de sacras para las mesas de los altares de Santo Cristo y San Prudencio y en 1826 fabricaba dos nuevas Benigno de Moraza<sup>74</sup>.

Con la intervención del arquitecto Manuel Lorente hacia 1960-1964, tanto la capilla de San Prudencio como la del Cristo fueron despojadas de todo su patrimonio mueble. Tan solo se colocó el relicario de las *Once mil Vírgenes* y una pila bautismal en el centro de la capilla del Cristo. A partir de este momento este espacio se convirtió en el baptisterio de la catedral. En la actualidad las dos capillas están en proceso de restauración dentro del plan general de intervención de la Catedral de Vitoria. La intención es que vuelvan a recuperar su sentido integrando su arquitectura y mobiliario. En ese proceso de recuperación se inscribe este estudio con el que hemos pretendido recuperar a los protagonistas de la fundación y creación de estas capillas, así como todo el complemento arquitectónico y mueble con el que este espacio estuvo dotado de sentido.

69. Ibid., fols. 92 y 98. En 1678 las capillas disponen ya de todo lo necesario para sus celebraciones: dos cálices con sus patenas con las armas del fundador, seis candeleros de plata con sus letreros, ocho candeleros de bronce dorados, ocho pomos para las flores y ramos, ocho frontales (cuatro de damasco de diferentes colores y otros cuatro de raso con flores y cenefas bordadas con las armas), dos casullas (las dos de raso como el de los frontales y las cenefas bordadas con las armas del fundador) y otras ocho de damasco de diferentes colores (una de terciopelo negro con las fajas de plata, cinco de ellas con sus armas). Cuatro albas de Holanda, las dos con puntas pequeñas y las otras dos con puntas grandes. Cuatro aderezos de corporales, cuatro cíngulos, diez bolsas de corporales de damasco, raso y terciopelo, diez tafetanes para sobre cálices, dieciocho purificadores, cuatro manteles para los altares, cuatro paños para el lavatorio para los altares, dos misales y distintos papeles.  
70. Ibid. fol. 359.

71. AHDV-GEHA. Caja 120 c, s.f. Caja, 125-2 s. f. En 1726 don Diego Belarde, canónigo de púlpito y cura de la colegial dejaba en su testamento 300 reales para hacer una cortina para la capilla.

72. AHDV-GEHA. Caja 122-23-24, s. f.

73. Ibid. fol. 182, 200. En 1750 se arreglaba la peana de la imagen de la Concepción por hallarse muy maltratada.

74. AHDV-GEHA. Libro 8841-1, fol. 310 v, 350 v. Baltasar de Manteli fue un destacado impresor vitoriano que trabajó entre 1786 y 1824.