

La cofradía de la Esclavitud en Santa María de Salvatierra. Su retablo, pinturas y otros ornamentos (1)

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

La cofradía de la Esclavitud o “*de los esclavos de la Virgen Desterrada*” fue fundada el día diecinueve de agosto de 1643 por Fray Benito González, antiguo abad del convento de San Millán de la Cogolla. Antes del acta de fundación se habían realizado varias reuniones con los distintos poderes municipales de Salvatierra. El día cuatro de marzo Fray Benito mostraba la licencia del Generalísimo y de toda la congregación general de San Benito para la fundación de esta cofradía. Tres días después los beneficiados de las iglesias de la villa aceptaban la fundación de la cofradía en la parroquia de Santa María, tras ganar el sorteo a los partidarios de la de San Juan. Se eligió como patrona una imagen de la Virgen y se colocó en el lateral de la epístola junto al altar de Santa Ana. Las ordenanzas se aprobaban el uno de marzo de 1643, en ellas se establecía, entre otras cosas, llamarse “*Esclavos de la Virgen*” por el espantoso destierro que sufrió en Egipto durante siete años. La cofradía estaba abierta a personas de “*cualquier estado, calidad y condición*” y competía con las ya existentes de la Santa Vera Cruz y Nuestra Señora del Rosario (2).

La primera obra que documentamos en el libro de cuentas de la cofradía es el dorado y estofado de las andas de la Virgen, realizada con la limosna que dio el cofrade Fernando Martínez de Zumalburu. Se pagaron trescientos cincuenta reales al pintor Diego Pérez y Cisneros un prestigioso maestro vitoriano, bien conocido en Salvatierra ya que en 1638 había policromado el retablo mayor de la

(1) Este artículo ha sido realizado en el marco de la beca de investigación postdoctoral financiada por el Departamento de Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

(2) GRANDES, F.: *Cosas de Salvatierra*, Vitoria, 1936, pp. 195-196. DE AZCARATE RISTORI, J.A.: “Salvatierra: Parroquias, capillas y ermitas”, en PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, tomo V, pp. 154-155, 159-160. Vitoria, 1982. A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81.

iglesia (3). En 1650 se gastan ciento veintidós reales para hacer un frontal de tela y un manto a la Virgen con un paño de oro y plata que envió el capitán don Bernabé Ochoa de Chinchetru vecino de la ciudad de Sevilla y Gobernador General de las Flotas y Armadas reales (4). Tendremos que esperar hasta 1673 para que se inicie la obra más importante de esta cofradía: **El retablo de la Virgen de la Esclavitud** .

Se trata de un colateral de buenas dimensiones compuesto por banco, cuerpo principal dividido en tres calles por cuatro columnas corintias de estrías onduladas, gran entablamento y ático. En la calle central se sitúa una urna con la talla del Niño Jesús insertada en 1779 sobre lo que era el antiguo sagrario. Preside el retablo la imagen titular de la Virgen entronizada con el Niño obra fechada en el siglo XIV, en el ático se coloca un lienzo de grandes dimensiones con la Sagrada Familia. De abajo a arriba y de izquierda a derecha se narran las siguientes historias, en el banco San Joaquín, Santa Ana y la Virgen junto a la Degollación de los Inocentes. En el cuerpo central se sitúa la Aparición de la Virgen a San Ignacio, la Virgen y el Niño con Santa Rosa de Viterbo, la Epifanía y la Vuelta de Egipto. Estilísticamente es un retablo barroco en su fase clasicista algo avanzada en el que ya se aprecian ciertas transformaciones en traza y decoración respecto al modelo vigolesco, difundido en estas tierras por Gregorio Fernández. En ocasiones a este tipo de retablos se les ha llamado madrileños o castizos, aunque es más correcto el apelativo prechurrigueresco, ya que desembocarán en lo que conocemos como retablo churrigueresco (5). (Lám. 1).

Este altar se colocaba en 1673 año en el que se pagaban 612 reales al cantero Francisco Galatas por sacar la piedra para hacer el pedestal, 240 al cantero cántabro Juan Simón por componer "*las gradas, altar y pedestal nuevo*" y tres reales a Antonio de Yburustetar por desarmar el colateral de Santa Ana y por hacer un tablado en el portegado para la representación de una obra teatral. La inauguración del nuevo altar coincidió con la festividad de la Virgen, se representó una comedia, se utilizaron tres docenas de cohetes, buscapiés y pólvora para los trabucos de la procesión, hubo danzantes durante toda la festividad y el día de la colocación de la Virgen vino a predicar el vitoriano Fray Tomás

(3) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, p. . Para más información sobre Diego Pérez y Cisneros vid.: BARTOLOME GARCIA, F.R.: "La transcendencia del pintor dorador Diego Pérez y Cisneros en la policromía alavesa de principios del siglo XVII", *Boletín Sancho el Sabio*, nº 8, Vitoria (1998), pp. 140-148. VELEZ CHAURRI, J.J.; BARTOLOME GARCIA, F.R.: *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro, 1998.

(4) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, p. 91.

(5) VELEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990. VELEZ CHAURRI, J.J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución", *Ondare*, 19, (2000), pp. 47-115.

de la Isla. Pasadas las celebraciones el cerrajero Domingo Ibáñez de Langarica colocaba varias bisagras y cerrajas en las cajas del colateral donde iban las reliquias y varios hierros y barras para fijar con mayor firmeza la última bancada. En 1675 El escultor de Cabredo Francisco Jiménez de Castrejana cobraba trescientos reales por una nueva imagen procesional de la Virgen y el Niño con las insignias de la esclavitud.

Toda la obra fue costeada por don Baltasar de Lazcano y Espina señor de las villas de Contrasta y Corres y de los lugares de Ullíbarri y Alda, y Prior de esta cofradía durante 1675 y 1678. El autor del retablo es con toda probabilidad Martín de Arenalde, un interesante y activo arquitecto de Santa Cruz de Campezo que entre 1678 y 1681 cobraba distintas cantidades por el nicho de la imagen central y su posterior ensamblaje, y por la colocación de la segunda bancada del retablo (6). Esta atribución toma fuerza si comparamos esta obra con sus trabajos en Dallo (1652), Cripán (1663), Maestu (1666), Zuazo de San Millán (1670) o San Román de San Millán (1677). En todos ellos utiliza la columna de estrías ondulantes y emplea una rica y carnosa decoración. El retablo mayor de Maestu es el más similar al de la Esclavitud, salvando las dimensiones, en los dos se emplean las columnas corintias de estrías onduladas y una vigorosa decoración con tarjetas, cartelas y hoja canesca, el ático es casi idéntico en los dos altares (7).

El diez de octubre de 1678, don Baltasar de Lazcano y Espina contrataba con el pintor dorador Mateo López Echazarreta el dorado y estofado de este retablo por quinientos ducados, pagados en distintos plazos, de los cuales cien habían sido aportados, de manos de un particular, por don Juan Bautista de Vitoria beneficiado de la parroquia (8). El retablo fue desmontado por la cofradía y trasladado a Zalduondo donde fue policromado. En el contrato no se hace ninguna referencia a la pintura de los lienzos por lo que es evidente que Mateo López Echazarreta se ocupó exclusivamente del componente policromo del retablo, sólo se le pide que pinte un cordero y los nombres de las reliquias de los Santos que le nombrara el Abad. Esto parece que fue destinado a las portezuelas del sagrario, desaparecido tras la colocación de la urna en la que se expone la imagen del Niño Jesús. Todavía detrás de esta urna se ven algunas inscripciones entrecortadas, en el ala izquierda se pueden leer entre otras cosas "*Lignum crucis*" e "*Yndigno esclabo buestro Baltasar*", en referencia al donante,

(6) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, pp. 163v, 170. A.H.P. Álava, Prt. Not. Pedro de Guevara, 1678, 4845, pp. 154-155.

(7) Más información sobre los Arenalde: VELEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco...*, p. 374. VELEZ CHAURRI, J.J.: "La escultura barroca en el País Vasco...", p. 64.

(8) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, p. 159. A.H.P. Álava, Prt. Not. Pedro de Guevara, 1678, 4845, pp. 154-155. Contrato de policromía.

por la parte derecha "*San Andres apostol, San P^o, M. Magdalena y otros muchos*".

Mateo López Echazarreta es el patriarca de un conocido clan de pintores-doradores asentados primero en Zaldondo y posteriormente en Yécora con sus sucesores Miguel y Sebastián López Echazarreta. Mateo tuvo una amplia producción, se le documenta desde 1650 hasta 1693, sus primeros trabajos quedan perfectamente encuadrados dentro de lo que hemos denominado como policromía del natural, aunque ya en sus obras finales se adapta a las novedades que imponen los nuevos retablos churriguerescos. Este altar es un ejemplo claro de esta adaptación ya que por sus características podemos considerarlo un temprano ejemplo de la policromía de las luces y sombras (1675-1735). El oro de calidad y bruñido cubre la totalidad del retablo, pero todo el complemento decorativo se cubre con color (rojo, azul y verde) en un intento de crear juegos de luces y distensiones (9).

La autoría de los lienzos supone, como es habitual, una incógnita, las características formales nos confirman su origen local, pero su calidad nos hacen pensar en algún pintor destacado en el ambiente artístico de la zona. Por la documentación sabemos que en 1667 se le pagaban ciertas cantidades al pintor de Salvatierra Julián Sáenz de Elorduy por "*seis baras de puntas(sic) que hizo para el frontal de la Esclavitud*". Es difícil saber con exactitud que es lo que realizó por lo que atribuirle estas pinturas puede resultar algo aventurado. La producción documentada de Julián Sáenz de Elorduy es más bien escasa, sabemos que entre 1669 y 1686 estofaba una Virgen de los remedios en Ordoñana, otra de San Miguel en Ocáriz y el retablo de la Vera Cruz en San Juan de Salvatierra. Al no conservar ninguna pintura de pincel no podemos establecer comparaciones estilísticas que nos permitan determinar si realmente estos lienzos fueron realizados por este pintor de Salvatierra (10).

Estilísticamente estas pinturas se pueden encuadrar dentro del pleno Barroco, sobre todo teniendo en cuenta que la pintura generalizada por estas tierras, esta muy apegada a la tradición y es muy poco innovadora. La técnica utilizada es habitual entre los pintores del momento, se emplea aceite de linaza como base de los pigmentos. El soporte no es la tabla propiamente dicha sino el lienzo sobre un asiento de madera. La gama cromática es limitada, emplea el carmín, azul, verde, blanco y tierras, unos pigmentos habituales en la paleta de los pintores-doradores locales que en los contratos de policromía suelen definir con nombres y apellidos, así, es fácil que, tanto en el estofado de imágenes y retablos como en la pintura de lienzo, se use el carmín de

(9) BARTOLOME GARCIA, F.R.: *La policromía barroca en Álava*, (en prensa), pp. 282-289.

(10) PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental*, T. V, 167, 646, 625. BARTOLOME GARCIA, F.R.: *La policromía...*, p. 233.

Indias, azurita, albayalde o verde montaña entre otros. Su empleo no es arbitrario, además de utilizar los llamados colores canónicos en las figuras más destacadas, los repite en todas sus representaciones. La Virgen viste túnica roja, capa azul y velo claro con rayas rojas y azules, el Niño túnica y manto azul.

Como fuentes gráficas utiliza grabados alemanes y flamencos algunos cercanos a composiciones de Rubens y Van Dyck. Para el lienzo de la Trinidad en la Tierra copia literalmente una estampa del grabador alemán Johann Heinrich Löffler muy semejante a una composición de Rubens grabada por Schelte a Bolswert (Grabs. 1 y 2). La Aparición de la Virgen a San Ignacio transcribe un cuadro pintado por Seghers y grabado por Bolswert. La Epifanía parece inspirarse en un grabado de Luc Vosterman sobre composición de Rubens o en una estampa de Nicolás Lawers de 1620 también basada en la obra de Rubens, y el Retorno de Egipto es cercano a un grabado de Luc Vosterman (Grab. 3). Su servilismo al modelo confirma el origen local de este pintor aunque las fuentes grabadas empleadas nos indican que se trata de un maestro puesto al día y con un buen repertorio de estampas, que ya nada tienen que ver con las manidas composiciones de Raimondi, Cort, los Wierix o Sadeler, constantemente repetidas entre los pintores locales con menos recursos.

Los componentes formales nos indican que se trata de un pintor limitado por su formación en algunos aspectos concretos, pero con unos resultados en ocasiones brillantes que nos hacen dudar si realmente este artista forma parte de los maestros de estas tierras o procede de otras localidades cercanas con mayor tradición pictórica como La Rioja o Navarra. En general son pinturas correctas con un buen tratamiento del espacio y la perspectiva como se puede apreciar en el Retorno de Egipto donde supera el punto de fuga lineal, conseguido a través de elementos arquitectónicos, y al que los maestros con pocos recursos estuvieron supeditados, no obstante en su conjunto prescinde de los fondos mediante celajes oscuros. Las composiciones son correctas teniendo en cuenta que parten de las fuentes grabadas empleadas y los errores formales, tan habituales en la pintura de centros locales, se manifiestan en el tratamiento de las manos y especialmente en las representaciones del Niño, no obstante en general los errores son escasos. El programa iconográfico se centra en varios episodios de la vida de la Virgen haciendo hincapié en el destierro que sufrió a lo largo de siete años, en su genealogía y en sus apariciones, probablemente relacionadas con el comitente de la obra. Se hace referencia al motivo del exilio (Matanza de los Inocentes) pero no se insiste en la dramática Huida, que es sustituida por el Regreso de Egipto un tema mucho más amable y que supone el triunfo de la Virgen ante las dificultades.

La narración comienza en el banco con la **genealogía de la Virgen** también llamada "Santa Compañía" o "Santo Parentesco". San Joaquín se coloca a la derecha, Santa Ana a la izquierda y la Virgen

niña en el centro bajo el Espíritu Santo en forma de paloma y Dios Padre bendiciendo. La Virgen y San Juan se representan con las manos juntas sobre el pecho observando la aparición de Dios Padre en lo alto del firmamento, los dos son de edad avanzada aunque Santa Ana parece bastante más joven que su esposo. En el centro se sitúa la Virgen niña, tiene las manos cruzadas sobre el pecho y porta una azucena, símbolo de su pureza, sobre la cabeza lleva una corona de rosas rojas y blancas, una flor muy vinculada con la Virgen, la roja simboliza la sangre de los mártires y la blanca su pureza. Todos los temas relacionados con la vida de los padres de la Virgen tienen un origen claramente apócrifo y fueron proscritos tras el Concilio de Trento. No obstante la devoción por los padres de la Virgen no cesó durante el siglo XVII, la mayor parte de los fieles se interesaban por su culto y algunas Ordenes religiosas propiciaron su veneración. Se publicaron libros exaltando la vida de Santa Ana y San Joaquín como el del carmelita descalzo P. Juan Tomás de San Cirilo y el franciscano Jacobus Polibus (11). Todo ello favoreció que estos temas de dudosa veracidad volvieran casi con la misma fuerza con la que fueron tratados durante la Edad Media.

También en el banco se representa la **Matanza de los Inocentes** en su versión más resumida, un par de furiosos soldados intentan arrebatar y matar a los niños que dos mujeres llevan en sus brazos. En el centro y a los pies del soldado protagonista yace un niño degollado y ensangrentado. Es un tema habitual durante el Barroco, narra el momento en el que Herodes al conocer el nacimiento del futuro "*rey de los judíos*" ordenó matar a todos los niños pequeños de Belén. La Sagrada Familia alertada por un ángel huye hacia Egipto. En un retablo de estas características no podía faltar un tema como este, con el que da comienzo el destierro de la Virgen a quien esta consagrado esta cofradía.

En el cuerpo principal se sitúan cuatro lienzos, los dos inferiores dedicados a distintas apariciones de la Virgen y los dos superiores prosiguen con la narración de su vida. En la parte inferior de la calle del evangelio se presenta la **Aparición de la Virgen a San Ignacio**, a él se le representa como es habitual, vestido con la sotana negra de su Orden, de mediana edad, algo calvo y con barba negra y corta. Aparece arrodillado ante la Virgen, delante de un escritorio, tiene los brazos ligeramente abiertos, en posición de recibimiento y en su mano derecha lleva una pluma. La Virgen se sitúa frente a San Ignacio, de pie, lujosamente ataviada, señalando y mirando al libro abierto que está sobre el escritorio, en lo alto en un disco rodeado de llamas se

(11) MELE, E.: *El Barroco, El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985. pp. 300-301. El libro del Padre Juan Tomás de Cirilo se titulaba *Mater honorificata, sancta Anna*, y fue publicado Nápoles (1655) y en Colonia (1657). El de Jacobus Polius *Exegeticum historiarum sanctae Annae*, Colonia, 1640.

puede leer la abreviatura del nombre de Jesús (IHS) las palabras con las que comienza su Regla. Se narra el episodio en el que María le inspira, incluso le dicta los *Ejercicios espirituales* y las *Constituciones de la Orden*, con lo que se buscaba expresar el carácter casi sobrenatural de sus escritos. Una representación similar se encuentra en la iglesia de San Vital en Roma y en Gante pintado por Seghers y grabado por Bolswert (12). (Lám. 2)

El lado de la epístola lo ocupa la pintura de **Santa Rosa de Viterbo ante la Virgen y el Niño**. Santa Rosa aparece arrodillada frente a María, viste hábito franciscano y porta como atributo unas rosas en su mano derecha. Junto a ella surge de un rompimiento celestial la Virgen entronizada con el Niño rodeada de ángeles y cabezas aladas, el Niño sentado sobre el regazo de su madre acaricia el rostro de la Santa. Es un tema muy poco habitual por estas tierras pero que por algún motivo concreto el comitente de esta obra quiso que apareciera y quedara bien patente, ya que a los pies del lienzo se puede ver una cartela con el nombre de la Santa ("*Santa Rosa de Viterbo*"). Nació en Italia, en la ciudad de Viterbo y fue consagrada en el siglo XIII tras su muerte, aunque tuvo que esperar hasta el siglo XVII para alcanzar su máxima popularidad, sobre todo a partir de 1658 año en el que el pintor Giovanni Ronanelli donara para el altar mayor la iglesia de Viterbo un cuadro, muy similar este, con Santa Rosa arrodillada rezando delante de la Virgen y el Niño. (Lám. 3).

Sobre estos dos lienzos que acabamos de comentar se narran otros dos episodios relacionados con la vida de la Virgen: la Epifanía y la Vuelta de Egipto. La **Adoración de los Reyes Magos** se representa como es habitual en el siglo XVII, la Sagrada Familia de pie presenta al Niño a los Reyes, el viejo Gaspar se arrodilla y toma su pie para besarlo, tras él Melchor, algo más joven, y Baltasar, de raza negra. Visten lujosos mantos y turbantes de marcado origen oriental y claro anacronismo, junto a ellos un joven paje porta un recipiente con el regalo de Melchor, es el único que con su mirada nos hace partícipes del momento. Al fondo se agolpa el séquito de soldados y pajes que con curiosidad contemplan el hecho (Lám. 4, Grab. 3). La **Vuelta de Egipto** no es un tema tan habitual como el de la Huida aunque se representa de forma semejante, narra el momento en el que tras la muerte de Herodes la Sagrada Familia decide volver a su lugar de origen. Se fundamenta en textos apócrifos y se articula en base a tres personajes, La Virgen, San José y el Niño. El Niño aparece dirigiendo el cortejo, se le representa como un muchacho de siete años y no como el recién nacido de la Huida a Egipto, le sigue la Virgen agarrando su brazo y mirándole. Tras ellos, y ya en un segundo plano, San José, dos ángeles y un asno, y entre ellos el pequeño San Juan Bautista en refe-

(12) MALE, E.: *El Barroco...*, p. 148. PACHECO, F. *El Arte de la pintura*, (ed. Cátedra de Bonaventura Bassegoda), Madrid, 1990, pp. 705-709.

rencia su legendario encuentro con la Sagrada Familia a su regreso de Egipto. (Lám. 5).

En el ático del retablo se coloca a la **Sagrada Familia** un tema habitual a partir de finales del siglo XV, y muy similar a la Vuelta de Egipto. Consta de tres personajes básicamente, la Virgen, San José y el Niño, aunque en este caso se complementa con el Espíritu Santo en forma de paloma y Dios Padre. Esta presencia divina hace que el tema se convierta en una prefiguración de la Trinidad en la Tierra siguiendo a algunos escritores religiosos como San Francisco de Sales, el P. Gibieuf y el P. Maselli. En este caso se representa, como ya hemos visto, siguiendo modelos alemanes, el Niño es el centro de la composición junto con el Espíritu Santo en forma de paloma y el Dios Padre que surge rodeado de querubines de un rompimiento celestial. A los lados la Virgen y San José que miran y señalan al Niño como camino de salvación. (Lám. 6) (Grabs. 1 y 2)

Una vez repasados los lienzos sólo nos queda estudiar las cuatro imágenes de talla. La más destacada es la Andra Mari de la hornacina central, se trata de una imagen gótica fechada en el siglo XIV aunque con un cierto arcaísmo iconográfico. La Virgen entronizada lleva al Niño en su regazo esta coronada y en su mano derecha porta un atributo desaparecido que probablemente sería una flor o fruta, el Niño también en posición hierática porta el libro de los evangelios en su mano izquierda, los dos visten con túnica y manto que les cubre los hombros y las piernas. La policromía es original basada en el habitual bicromatismo establecido entre el metal y el color (azul oscuro). En este caso el color azul se emplea en el vestido sobre el que se salpican estrellas de oro de cuatro puntas, el manto probablemente se consiga mediante plata corlada o con oro y algún pigmento rojizo. (Lám. 7)

En el banco se sitúa la imagen del Niño Jesús dentro de una hornacina posterior al retablo. Esta urna, junto a la mesa del altar, fue realizada en 1779 por el conocido arquitecto Juan Antonio de Moraza, la mesa fue dorada en mismo año por Martín Eloy Ruete, y la urna la policromada poco después con "oro y charol" el prolífico pintor vitoriano José de la Torre (13). El Niño original era de menor tamaño y calidad que el actual y en un primer momento estuvo detrás de un cristal. El que hoy podemos observar no se adapta a las dimensiones de la hornacina, es de buena calidad y ha sido atribuido por Fernando Tabar a José de Mora. Parece que llegó a estas tierras gracias a don Juan Bautista Ochoa de Chinchetru, junto a una Inmaculada y un San Juanito (14) (Lám. 8). Las dos restantes imágenes se encuentran en los remates laterales del ático, se trata de San Nicolás y Santa Águeda, dos tallas de finales del siglo XVII o principios del XVIII con poli-

(13) GRANDES, F.: Ob. cit., pp. 195-196. DE AZCARATE RISTORI, J.A.: Ob. cit. p. 160.. A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, pp. 319.

(14) TABAR, F.: *Barroco importado en Álava*, Vitoria, 1995, pp. 200-203.



Lám. 1. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud



Lám. 2. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Aparición de la Virgen a San Ignacio



Lám. 3. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Santa Rosa de Viterbo ante la Virgen y el Niño.



Lám. 4. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Adoración de los Reyes Magos



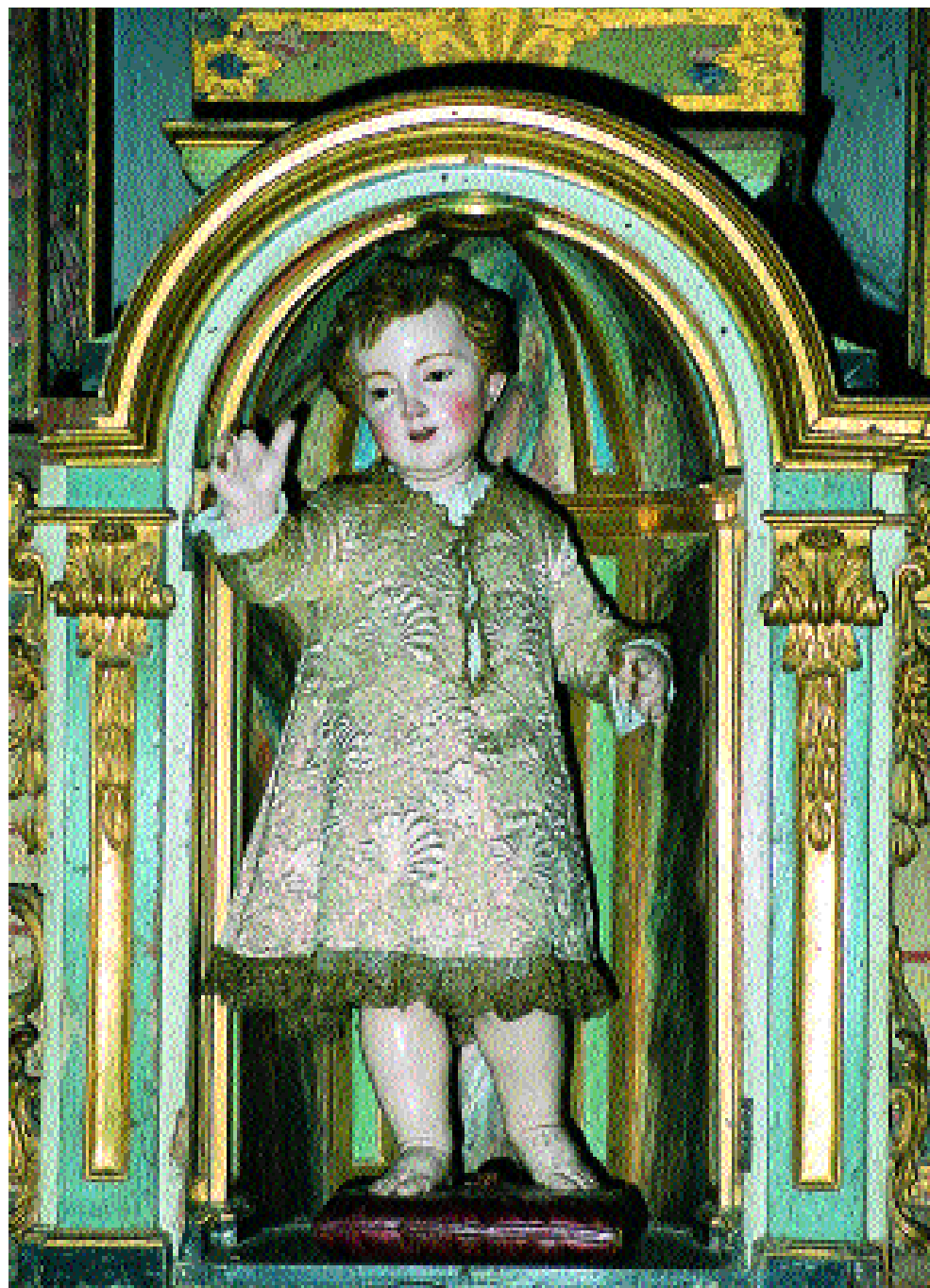
Lám. 5. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Regreso de Egipto.



Lám. 6. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud. Sagrada Familia.



Lám. 7. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Andra Mari.



Lám. 8. Salvatierra. P. de Santa María. Retablo de la Virgen de la Esclavitud.
Urna central y Niño.

cromía rococó ejecutada hacia mediados del XVIII. Estas tallas no debieron formar parte de este retablo ni del programa iconográfico del mismo, es más que probable que fueran colocadas años después.

Aparte de este retablo la cofradía recibió a lo largo de los siglos distintos ajuares destinados a embellecer el altar y su imagen central. Lo más destacado fue sin duda la lámpara de plata que envió don Bernabé Ochoa de Chinchetru, "miembro del Consejo de Su Majestad" y muy bien relacionado en ambiente cortesano y artístico del momento (15). Fue colocada delante de la Virgen en 1680 y a lo largo de los años recibió distintas reformas y limpiezas, la primera de manos de el platero Guillermo de Echebarria en 1688 y ya en el siglo XVIII la volvía a componer Francisco Pablo García de Vicuña (16). Un año después del envío de la lámpara don Bernabé Ochoa de Chinchetru regalaba para la imagen un lujoso vestido de hilos de oro y plata. En 1684 el escultor de Idiazabal Gabriel Arza realizaba cuatro candeleros y una media luna con un Ángel para los pies de la Virgen, que Mateo López Echazarreta plateaba y pintaba (17). hacia 1769 se pagaba al escultor Antonio Jaureguizar un atril para el altar y en 1793 una cruz de plata para el nuevo pendón. En 1800 se hacía una diadema de plata para el Niño y en 1814 el platero Ponceano Villareal componía la corona de la Virgen. Además de estas obras la cofradía poseía gran cantidad de Alhajas, vestidos, frontales, cortinas, ropa blanca, manteles y dos jarrones que en 1821 había realizado el arquitecto de Salvatierra Gregorio Dombrasas (18).

(15) GRANDES, F.: Op. cit, pp. 195-196. DE AZCARATE RISTORI, J.A.: Op. cit, pp. 154-155, 159-160. Vitoria, 1982. A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81. p. 167, 172, 263.

(16) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81. pp. 192, 389v., 351, 353. En 1795, con motivo de la guerra contra los franceses, se mandaba hacer un cajón para trasladar a Castilla la lámpara, los vestidos y las demás alhajas hasta que terminara la contienda.

(17) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, pp. 181, 184. CENDOYA, I.: *El retablo barroco en el Goierri*, Donostia, 1992, p. 219. Este maestro es un gran desconocido, de él sólo sabemos que en 1655 se comprometía a hacer el desaparecido retablo de Santa Cruz para la iglesia de Legazpia.

(18) A.D. de Vitoria. Salvatierra, libro de la cofradía de la Esclavitud, nº 81, pp. 311, 350, 364, 392, 431, inventarios, 403-405, 424-426.



Grab.1. Trinidad en la Tierra. Grabado por Johann Heinrich Löffler.
(Comparar con Lám. 6)



Grab. 3. Epifanía. Grabado de Luc Vosterman sobre composición de Rubens. (Comparar con la Lám. 4)



Grab. 2. Trinidad en la Tierra. Scheltre a Bolswert sobre composición de Rubens

DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Jose Ignacio RAMOS MATÍAS. Bibliografía de libros de viaje por Euskal Herria en las bibliotecas institucionales de Vitoria-Gasteiz. (Pág. 199)

Bibliografía de libros de viaje por Euskal Herria en las bibliotecas institucionales de Vitoria-Gasteiz

JOSÉ IGNACIO RAMOS MATÍAS

INTRODUCCION

Antes de hacer una breve exposición técnica acerca de la metodología utilizada para la confección de esta bibliografía, creemos necesario explicitar de manera sucinta cuáles han sido los objetivos perseguidos y qué valor pueda tener este repertorio por nosotros elaborado.

La elección de una bibliografía de tema vasco no requiere explicación ulterior, pues esta estaba ya en el origen de este trabajo, a saber: la participación en la tercera edición del curso Jakitez para la formación de especialistas universitarios en Estudios Vascos, organizado por Eusko-Ikaskuntza en colaboración con la Universidad del País Vasco.

El objetivo por nosotros buscado al compilar una bibliografía especializada, incluso podríamos hablar de un catálogo colectivo de las bibliotecas institucionales de Vitoria-Gasteiz, de ámbito local, por razones puramente operativas, sobre libros de viaje por Euskal Herria, únicamente ha pretendido hacer una aportación parcial más a la tarea aún pendiente de la confección de una bibliografía exhaustiva sobre el tema que nos ocupa.

El valor de una bibliografía como la que nosotros presentamos, tendría pues su fundamento en la inexistencia de repertorios antedicha y su utilidad más inmediata debería encontrarse en la puesta a disposición, tanto de bibliógrafos como de historiadores, de un repertorio, de aquellas obras pertinentes, localizadas con exactitud y presentadas en un lenguaje técnico, que sobre esta materia pueden encontrarse en las bibliotecas institucionales abiertas al público de nuestra ciudad. Todo ello con el propósito último de ofrecer un instrumento de apoyo para aquellos futuros trabajos de investigación en este campo, tanto de carácter bibliográfico como historiográfico, que puedan iniciarse en un futuro.