

Pintura de los siglos XVIII y XIX en el convento de Brígidas de Azcoitia

*Por IGNACIO CENDOYA ECHÁNZIZ
PEDRO MONTERO ESTEBAS*

Introducción

La pintura de Epoca Moderna presente actualmente en la provincia de Guipúzcoa tiene su origen, como ocurre en el resto del País Vasco, en tres diferentes vías. Por un lado, contamos con la obra realizada en esos años por autores del país, sin que sea destacable el número de las conservadas o, para ser más exactos, conocidas hasta hoy día. Mayor interés presenta la adquisición o recepción de trabajos salidos de la mano o taller de pintores más afamados a nivel peninsular, cuya calidad artística contrasta por lo general con la mediocridad de los maestros locales. Por último, no podemos olvidarnos del esfuerzo adquisitivo desarrollado a principios de este siglo por la entidad museística de esta provincia, orientado fundamentalmente al acopio de fondos pictóricos provenientes de colecciones particulares en su gran mayoría. La consecuencia de esta diferencia de procedencias es el presentar una diversidad de obras y estilos, muy desiguales en calidad, que proporcionan un panorama pictórico ecléctico y en algunos casos artificial.

A nivel local, la falta de obras de entidad tiene su razón de ser en la ausencia de buenos maestros o de talleres relevantes en la provincia, cuyo resultado es la ausencia de una verdadera escuela que encauce las vocaciones artísticas surgidas en ella. Aunque perteneciente al siglo XVII, hay que destacar la figura del ilustre pintor azcoitiano Ignacio de Iriarte, maestro que ante la realidad que acabamos de describir, tuvo que desplazarse a tierras andaluzas, donde se convertiría en un destacado especialista en el género paisajístico. Esta capacidad le llevaría a colaborar en las obras del mismo Murillo, realizando los fondos de paisaje que sus cuadros requerían. Aunque Palomino se refiere a él en términos ciertamente elogiosos, parece ser que una disputa entre ambos artistas produjo la ruptura de su relación pictórica,

sin que por ello —en opinión de Ayala Mallory— se resintiera el hacer del maestro sevillano¹. De menor entidad es el caso de los maestros pintores y doradores que aúnan su actividad artesanal en el dorado y estofado de retablos e imaginería con la realización de lienzos, que por regla general son de modesta calidad².

La falta de oferta local propició un mercado artístico surtido en gran medida por artistas foráneos instalados en la misma provincia, procedentes en su gran mayoría de Flandes y las Provincias Unidas del Norte. Las razones que explican esta emigración son de muy diversa índole. Los motivos religiosos son una de las más frecuentes dada la intolerancia existente en los países de origen, pero esta huída no fue óbice para que, una vez asentados en territorio español, tuvieran que hacer frente al tribunal del Santo Oficio en repetidas ocasiones. También las relaciones comerciales activaron un importante flujo entre estos países y el puerto de San Sebastián fundamentalmente, donde sabemos llegó a instalarse una potente colonia flamenca. Por último, hay que considerar la fuerte competencia existente en sus lugares de origen, donde sobresalen artistas de gran fama que acaparan la mayoría de los encargos importantes, obligando a maestros secundarios a la búsqueda de nuevos horizontes profesionales³.

Diversos son los lienzos provenientes de otros puntos de la península o el exterior, enviados la mayor parte de las veces por personas vinculadas a la Corte y familias más nobles, que ocupan cargos administrativos en ultramar o desempeñan tareas comerciales. Estos personajes desempeñan la función de

(1) PALOMINO, A. *Vidas*. Madrid, 1986. Pág. 280. El importante tratadista español califica a Iriarte de “único en el manejo, y buen gusto de los países” y pone en boca de Murillo el siguiente juicio: “Ignacio hacía los países por inspiración divina, que de otro modo parecía imposible hacer lo que hacía...”.

AYALA MALLORY, N. *Bartolomé Esteban Murillo*. Madrid, 1983. Pág. 46. La autora da la razón a Murillo en la discusión que sostuvo con el maestro guipuzcoano sobre cuál de los dos debía ejecutar primero su labor, pues juzga que la calidad de los paisajes de Murillo no es inferior a los de Iriarte.

(2) CENDOYA ECHANIZ, I. *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Guipúzcoa*. (Memoria de licenciatura inédita) Vitoria, 1989. Así, como ejemplo, podemos mencionar el caso de los lienzos de Nuestra Señora de Aránzazu y San José que para los colaterales de la iglesia parroquial de Zaldivia ejecutaron en 1762 Luis de Fancueva y José Agustín de Conde, maestros doradores y pintores vecinos de Elorrio y Azeitia respectivamente.

(3) ECHEVERRÍA GOÑI, P.; GONZALEZ DE ZARATE, J.; VELEZ CHAURRI, J. *Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate*. B.R.S.B.A.P. (1988). Págs.309-367. Este pintor vendría a ser un claro ejemplo de lo expuesto, con obra conocida en Alava y Guipúzcoa.

intermediarios entre estos lugares y su solar de origen, enviando las obras de arte. Ejemplos de ello son el *Cristo* de Mateo Cerezo de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Vergara, la *Asunción* de Francisco Zurbarán en Moticico, los lienzos de Antonio Palimino en la ermita de San José de Azcoitia, la obra de Goicoechea en la basílica de Santa María de San Sebastián, la de Vicente Berdusán en el actual convento de Benedictinos de Lazcano y el lienzo de Miguel Cabrera en el convento de Concepcionistas de Segura⁴.

El museo de San Telmo de San Sebastián alberga a su vez una serie de lienzos no muy cuantiosa pero sí representativa de la pintura de estos siglos, pudiendo destacar la presencia de importantes firmas tanto europeas como nacionales. Entre las primeras destacaríamos la Sagrada Familia de Rubens, la cabeza de Cristo de Guido Reni o las obras de Van Ostade y Pieter Neefs. La pintura nacional está, sin embargo, mejor y más abundantemente representada, sobresaliendo los cuadros del Greco, el San Pablo de Ribera, la cabeza de San Juan de Valdés Leal, el San Jerónimo de Francisco de Morales, el Santo Domingo in Soriano de Fray Juan Bautista Mayno y la Presentación de la Virgen en el templo de Francisco Camilo entre los de temática religiosa, y los retratos de Alonso Sánchez Coello al rey don Sebastián de Portugal y de Felipe de Riaño y Juan Carreño de Miranda a Felipe III y la reina María de Austria respectivamente, como exponentes del retrato cortesano del momento⁵.

La escasez de estudios de pintura para los años del Barroco y Neoclasicismo en Guipúzcoa, situación extensible al resto del País Vasco, hace necesaria la aportación de nuevos trabajos que, ya sea con fines de catalogación, contenido crítico, o ambos, amplíen el conocimiento de nuestro patrimonio pictórico como primer y fundamental paso para poder realizar las síntesis de-

(4) La mayor parte de estos datos se hallan extraídos de ANDRES ORDAX, S. "Arte", en *País Vasco*. Madrid, 1987. Págs.285, 286 y 297. Sin embargo, es ésta una obra de recopilación sobre todo, por lo que tales noticias serían conocidas ya antes. De las obras que las habrían tratado, destacar MARTIN GONZALEZ, J.J. *La ermita de San José en Azcoitia*. Goya (1975) nº 127. Págs.11-17. ECHEVERRIA GOÑI, P.; FERNANDEZ GRACIA, R. *Vicente y Carlos Berdusán pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano*, en *Santa Teresa en Navarra*. Pamplona, 1982. Págs.287-290. CENDOYA ECHANIZ, I. *Dotación artística del convento de Segura. Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indios*, en *La orden Concepcionista*. León, 1990. Vol. II. Págs. 34 y 35.

(5) MANSO DE ZUÑIGA, G. *Museo de San Telmo*. Colección "Museos del País Vasco". Bilbao, 1976. Sobre el lienzo asignado a Van Ostade, señala CENDOYA ECHANIZ, I. "*Carnicería*" del *Museo de San Telmo. Sociedad holandesa del siglo XVII y la teoría de los cuatro temperamentos*. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, nº 6 (1990). Págs.255-275. El autor niega tal atribución en base a caracteres estilísticos.

finitivas de nuestra pintura. En esta dirección, creemos que no sólo hay que dedicar atención a la pintura de mayor calidad realizada por los artistas más destacables, sino que debemos también orientarnos hacia la producción de los pequeños maestros locales, desconocidos en su mayor parte, o de artistas de segunda fila, que aunque presenten un nivel inferior, son representantes de una realidad artística en la época, y por tanto merecen nuestro interés. Por ello, el presente trabajo se centra en el estudio de los fondos pictóricos del convento de Brígidas de Azcoitia, más concretamente entre los años que comprenden el Rococó y Neoclásico, con obras de carácter netamente religioso y de muy desigual factura.

El Convento de Brígidas de Santa Cruz de Azcoitia. Catálogo de obra pictórica.

Doña María Ignacia Hurtado de Mendoza y doña Josefa de Larramendi son las dos personas a considerar a la hora de hacer referencia al convento de Brígidas de Santa Cruz de Azcoitia. La primera lo instituyó en 1691, mientras que la segunda habitaba ya con anterioridad la ermita de Santa Cruz, además de contribuir con sus propios bienes a la erección del monasterio. Ambas, deseadas de ser monjas, en la que debía ser nueva fundación de Orden, realizaron las gestiones necesarias para conseguir sus deseos. A tal fin contribuirían los familiares del Conde de Peñaflorida, quienes generosamente cedieron los terrenos adosados a la ermita para, con la ayuda de diferentes limosnas, se procediera a la construcción del edificio que debía servir de convento. De esta manera, en 1690 se financiaban las obras, buscándose para ocuparlo monjas pertenecientes de Vitoria en principio y de Valladolid después, sin que el Obispo de la diócesis, don Pedro de Lepe, concediera su permiso. Es por ello que, acuciadas ante esta necesidad perentoria, tuvieron que recurrir al convento de Lasarte, del cual salieron cuatro de las primeras fundadoras, siendo la madre María Ignacia la primera priora⁶.

En 1721 fallece la madre María Josefa del Santísimo Sacramento Larramendi. Para perpetuar su memoria, la familia Idiáquez, con la cual había convivido varios años, siendo dotada por don Pedro -uno de sus miembros-, decide erigir la ermita de San José de Azcoitia. La fábrica de la ermita se levantó sobre el solar de la casa natal de sor María Josefa, corriendo con todos

(6) GOROSABEL, P. de. *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*. (Tolosa, 1899). Bilbao, 1967. Pág.429. LECUONA, M. de. *Una fundación de los Oquendo. El convento de las Brígidas de Lasarte*. B.R.S.B.A.P. (1953). Págs.98-102.

los gastos el linaje de los Idiáquez. Destacable ya por albergar un *Ecce Homo* salido de la gubia de Gregorio Fernández, no lo es menos el conjunto de pinturas realizadas por Palimino. Tres de ellas tienen como tema diferentes apariciones a la mencionada religiosa. Son la *Aparición de Cristo Flagelado*, la *Aparición de la Virgen como Asunción* y la *Aparición de Cristo con la cruz a cuestas*, una importante contribución al arte que tiene su origen en una de las fundadoras del convento al cual dedicaremos nuestro estudio⁷.

El presente trabajo tiene como razón de ser el estudio, en forma de catálogo razonado, de los fondos pictóricos de este convento. Pese a que del enunciado pudiera deducirse lo contrario, no nos ocuparemos por completo de los siglos XVIII y XIX, sino que, ateniéndonos a lo existente, lo haremos con las obras pertenecientes a los años que conforman Rococó y Neoclásico. Ello se debe a la ausencia de pintura anterior, sin que sepamos si ésto responde a una pobreza de dotación o a los avatares sufridos con motivo de las invasiones francesas, las cuales dejaron profunda huella en la zona. Este segundo motivo parece ser el más razonable, ya que no dejaría de ser atípica la falta de donaciones particulares, provenientes de familias como los Idiáquez y otras. La pintura con la que nos vamos a encontrar es, obviamente, de carácter exclusivamente religioso. El valor de la misma es muy desigual, fluctuando entre obras de carácter muy popular y otras provenientes de centros artísticos de mayor entidad. La ordenación de la misma se hará en base a temas iconográficos, incluyéndose cualidades como la técnica empleada y las medidas de los lienzos en una pequeña ficha que encabezará cada obra.

I. Ciclo de David

1. David regresa victorioso a Jerusalén

Oleo/lienzo. 105 x160 cms. (Lám. 1)

El primero de los lienzos perteneciente a este ciclo que narra la historia de David, reproduce el regreso de las tropas de Saúl, precedidas por aquél, quien porta la cabeza del gigante Goliat como prueba de su triunfo sobre el filisteo. Más concretamente, tal y como se nos narra en el libro primero de Samuel, es el instante en que "A su regreso, cuando volvió David de matar al filisteo, salían las mujeres de todas las ciudades de Israel al encuentro del rey Saúl para cantar danzando al son de adufes y triángulos con cantos de alegría.

(7) MARTIN GONZALEZ, J.J. *Op. Cit.*

Las mujeres, danzando, cantaban a coro: Saúl mató sus millares y David sus miríadas" (1S 18, 6-7).

Puede ser obra de mediados del siglo XVIII, aunque algunas de las características formales presentes en los tres lienzos recuerdan aspectos de la pintura de momentos anteriores. Tanto por el tema, como por el tratamiento y modelos compositivos, es obra ligada a la pintura de ascendencia flamenca. La predilección del protestantismo por los temas del Antiguo Testamento en los países nórdicos no es motivo suficiente por sí sólo para adjudicar la paternidad de temas como el que presentamos a esta confesión religiosa. También en España tuvieron importancia este tipo de narraciones, aunque dotadas por lo general de otro sentido, como prefiguración de hechos presentes en el Nuevo Testamento.

La escena se halla organizada en tres diferentes grupos. Iniciando la lectura del tema desde nuestra izquierda, el primero de ellos se halla formado por las mujeres que reciben a las tropas victoriosas. La interpretación de las escrituras es fiel, ya que se hallan cantando y danzando al son de diferentes instrumentos musicales. El mayor protagonismo lo adquiere la figura que centra al grupo, quien con su actitud llama nuestra atención, sobresaliendo en esta parte del lienzo el tono rosado de sus vestimentas. Además, en contraposición a la figura situada de espaldas en un primer plano, destaca tanto por su colorido como por su gesto, recordándonos este último a posturas frecuentes en temas de bacanales. Centra toda la composición la figura de David, quien con la cabeza de Goliat en su mano izquierda, sujeta con la otra una espada en cuya realización observamos un claro arrepentimiento por parte del autor. Destaca el color rojo de sus vestiduras, de tal manera que la viveza del mismo ayuda a destacar aún más si cabe al personaje principal del lienzo. El último de los grupos es el compuesto por el rey Saúl y sus tropas, donde prevalece la figura del monarca a caballo, el cual presenta una mayor complejidad técnica, sobre el resto de imágenes. La realización más destacable del cuadro es esta de Saúl, donde el pintor hace gala de su destreza en el rostro del monarca y la cabeza del animal, a pesar de las deficiencias anatómicas del caballo y compositivas en general.

También tres es el número de planos existentes en el lienzo, que con su presencia dotan de profundidad al mismo. En un primer plano, se hallan, centrados por David, éste mismo, el rey Saúl y las mujeres salidas a su encuentro. Enlazados ambos por la parte posterior del caballo montado por el monarca, el segundo plano se hallaría formado por los soldados que le siguen, grupo equilibrado al otro lado de la composición por la muralla fortificada de la ciudad, además del río que corre junto a ella. Por último, el horizonte que se ve



Lám. 1. - David regresa victorioso a Jerusalén.

al fondo definiría el tercero de los planos. Esta triple ordenación viene reforzada por el uso del color y la luz. En la distribución de colores, se aprecia un predominio de los tonos cálidos, destacando el protagonismo de los rojos en las vestiduras de los dos personajes principales, frente a los fríos y neutros.

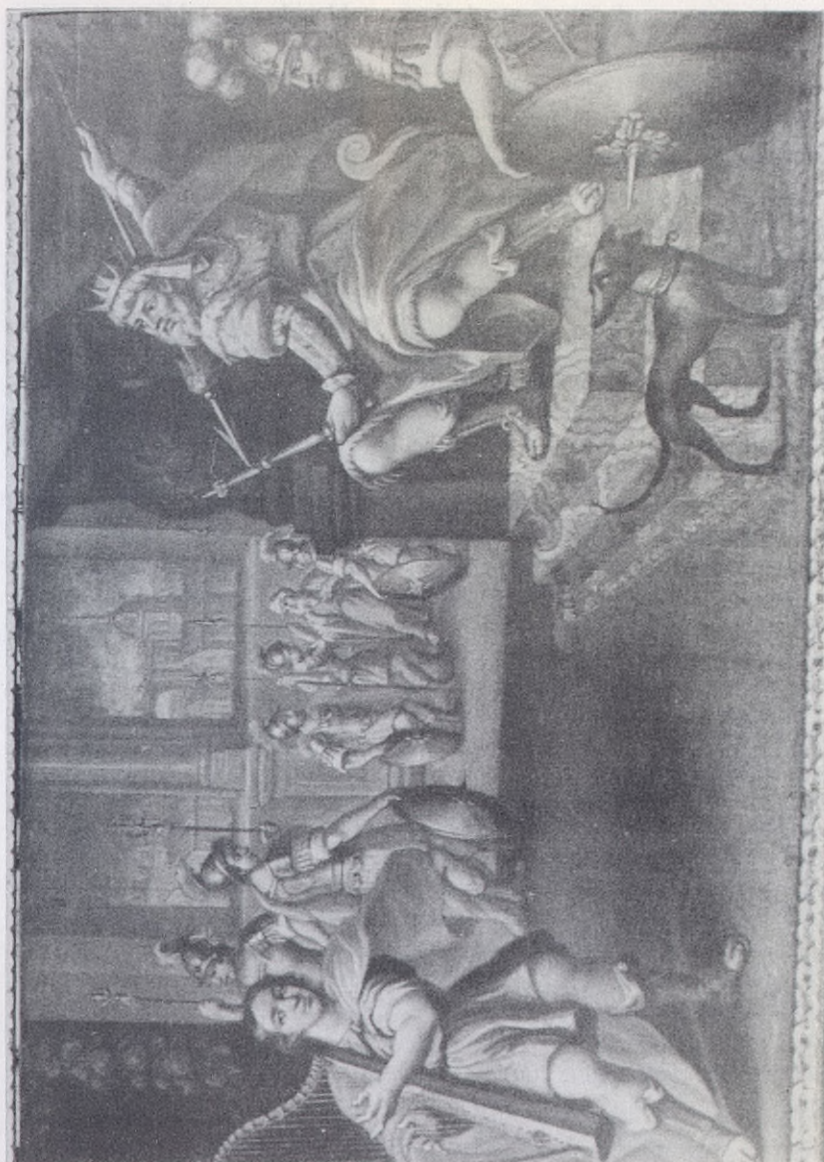
2. Atentado de Saúl contra David

Oleo/lienzo. 105 x160 cms. (Lám. 2)

La traducción bíblica nos ha transmitido dos versiones diferentes que pueden explicarnos esta escena. En ambas, David despierta la envidia de Saúl, tanto por sus victorias como por el favor de Yahvéh. Sin embargo, los motivos son distintos en los dos casos. Por un lado, hay una primera interpretación que explica los celos del monarca por la popularidad lograda por David tras la victoria sobre el baluarte de los filisteos. La segunda, que nos parece la acertada, viene a decir que tras ser nombrado el hijo de Jesé jefe de mil hombres y vencer a los filisteos “Se apoderó de Saúl un espíritu malo de Yahvéh; estaba sentado en medio de la casa con su lanza en su mano y David tocaba. Intentó Saúl clavar con su lanza a David en la pared; esquivó David a Saúl y la lanza se clavó en la pared; huyó David y se puso a salvo” (1S 19, 9-10).

El momento plasmado por el artista representa el instante en que el monarca se apresta a arrojar su lanza sobre David. La figura presente a la izquierda de Saúl, pese a no hallarse relacionado con este pasaje, bien puede ser su hijo Jonatán, quien se hallaba estrechamente vinculado a David, hasta el punto de ayudarle a escapar de las iras de su padre. La escena, de carácter netamente cortesano, se desarrolla en el interior del palacio real, con dos vanos al fondo que nos dejan ver parte de la ciudad, más concretamente algunas arquitecturas que a pesar de su escasa definición presentan reminiscencias clásicas. Destacar la existencia de motivos decorativos tales como un ensarto de frutos en forma de pinjante a la izquierda y una columna salomónica junto al trono a la derecha del cuadro.

Dividido en cuatro planos, es el primero en el cual se desarrolla la acción principal. Sentado en su trono, Saúl está representado en el momento culminante de la acción, sujetando con su mano izquierda el cetro que le sirve de atributo. El lujo de sus atavíos reales contrasta con la sobriedad de David, centrándose la mayor complejidad formal en la figura del monarca. Tras ellos, la columna salomónica y los guardianes constituyen un elemento de transición hacia el tercer estrato, en el que un grupo de soldados discute con un sacerdote, centrando la composición en profundidad. Por último, la visión de la ciudad, a la que ya nos referimos antes, termina de sugerir la sensación



Lám. 2. - Atentado de Saul contra David.

(A) VALDIVIAO E. BERRERA, J.M. Cerezo, en la pintura del Atentado de Saul contra David, 1978. Escrita de este artículo por su primer autor en el año 2011, en la que se describe la obra de arte y se hace un análisis de su contenido. Pág. 22.

de espacio, como verdadero punto de fuga establecido para tal fin y al cual se orientan las líneas del lienzo.

3. David solicita el perdón divino

Oleo/lienzo. 105 x160cms. (Lám. 3)

Como sucedía en el primer lienzo del ciclo, nuevamente encontramos una superposición de dos narraciones bíblicas, presentes en esta ocasión en el libro segundo de Samuel. Tienen su origen en el crimen cometido por David sobre Urías, marido de Betsabé, de quien el rey se había prendado. Como castigo, reconociendo David su falta, solicita el perdón de Yahvéh, pero Este habló a Gad para que transmitiera al monarca su pena. Podría optar entre tres meses de derrotas ante sus enemigos, tres años de hambre para el país, o tres días de peste, que fue la elección realizada. La primera de las interpretaciones explica como “Yahvéh envió la peste a Israel desde la mañana hasta el tiempo señalado y murieron setenta mil hombres del pueblo... El ángel extendióla mano hacia Jerusalén para destruirla pero Yahvéh se arrepintió del estrago y dijo al ángel que exterminaba al pueblo: ‘¡Basta ya! Retira tu mano!’” (2S 24, 15-16). Este texto se complementa en este lienzo con el siguiente relato, en el que Yahvéh ha ordenado a David, por medio de Gad, la erección de un altar para su alabanza: “Levantó allí David un altar a Yahvéh y ofreció holocaustos y sacrificios de comunión. Entonces, Yahvéh atendió a las súplicas en favor de la tierra y la peste se apartó de Israel” (2S 24, 25).

Aunque realizado con las mismas características formales y técnicas que las dos anteriores obras, destaca en este cuadro el mayor uso del claroscuro. El tema se presta, tal y como hemos visto, a una doble lectura, lo cual le confiere cierta originalidad. Mucho más habitual que esta unión de dos relatos era sobre todo la representación del ángel anunciando la peste a David, cuyos ejemplos son numerosos⁸. Esta narración presente en los apéndices y suplementos a los libros de Samuel cierra este ciclo. Dada la cercanía narrativa de los dos primeros lienzos, sorprende la falta de más obras intermedias entre éstos y el último tema. Por ello, es posible suponer la existencia de algunos cuadros más, como podrían ser *David aplacado por Abigail*, *La unión de David como rey*, *Betsabé en el baño*,... que en cualquier caso no parecen haberse conservado. Se trata de unas pinturas de aceptable calidad, de factura media, aunque presenten deficiencias compositivas que se traducen en perspectivas

(8) VALDIVIESO, E.; SERRERA, J.M. *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979. Ejemplo de ello, realizado por un pintor holandés del siglo XVII, es el ejecutado por Savoy. Pág. 86. También Espinal es autor de una obra de esta temática. Pág.55.



Lám. 3. - David solicita el perdón divino.

poco logradas en unas ocasiones y en la simplicidad de disposición de grupos y figuras en otras.

II. Sagrada Familia. Temas marianos y cristológicos

4. Sagrada Familia

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 4)

Lienzo situado en el coro bajo de la iglesia, es obra algo posterior a la primera mitad del siglo XVIII. Mantiene un esquema compositivo hartas veces utilizado en la Italia del siglo XVII, aunque con antecedentes en la centuria anterior. Es uno de los temas constantes en el arte cristiano, desde sus comienzos, experimentando grandes transformaciones compositivas desde época renacentista. Es en ese momento cuando se intuye a San José detrás de la Virgen, contemplando al Niño, como ocurre en este caso. De aceptable factura, se halla estructurado en tres planos. En la esquina izquierda, dando inicio a la diagonal que concreta el tema, se halla un pequeño cesto de labor que caracterizaría a la Virgen, quien aparece en un segundo apartado de la composición. Sostiene sobre sus rodillas a un Niño de bellas facciones, el cual centra la escena, no tanto compositiva como temáticamente. Por último, San José se introduce en la obra, inclinándose hacia su Hijo. Hay un predominio de la línea curva, destacando la monumentalidad de los efigiados.

5. Virgen con el Niño

Oleo/lienzo. 84,5 x 63cms. (Lám. 5)

Como ya señalara Angulo Iñiguez, el tema de la Virgen con el Niño es un asunto poco acostumbrado como cuadro independiente en la pintura española⁹. Es Murillo el pintor más prodigado en obras de esta temática, sirviendo sus realizaciones de ejemplo y modelo para otros pintores. El presente lienzo es un ejemplo más de esta influencia, encuadrándose dentro de una estética murillesca, donde todo, modelos compositivos, dibujo y color, recuerda al maestro sevillano. Iconográficamente hablando, esta representación del Niño con la mano en el pecho de su Madre, descubriendo levemente su escote, es una trasposición pudorosa de la representación de la Virgen de la Leche, muy de acuerdo al decoro trentino. Se trata de una sustitución del acto de amamantamiento por el gesto instintivo infantil de deseo de alimento¹⁰.

(9) ANGULO IÑIGUEZ, D. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, 1981. Vol. I. Pág.269.

(10) TRENS, M. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947. Págs.607-610.



Lám. 4. - Sagrada Familia.



Lám. 5. - Virgen con el Niño.

El tema representado recibe toda la atención del pintor, quien para ello utiliza fondos neutros, colocando a la Virgen y el Niño sobre unas nubes de coloración similar a aquellos, enfatizándose esa supremacía por su ubicación en el centro del lienzo. Es obra cercana a los cuadros que con el mismo contenido se hallan en manos de una particular y en la Capilla de San José de Sevilla, salidos de la mano de un discípulo anónimo de Murillo¹¹, aunque en este caso nos hallemos ante una obra de menor calidad, con un colorido y un tratamiento más convencional, de acuerdo con el gusto de una devoción popular.

6. San José con el Niño

Oleo/lienzo. 158 x 98 cms. (Lám. 6)

Tal y como en el marco del lienzo podemos leer, es obra donada por la Condesa de Guaquí, título nobiliario concedido al teniente general don José Manuel de Goyeneche, nacido en Perú a mediados del siglo XVIII. Casado con doña María de Barreda y Benavides, descendiente esta última de una noble familia de Talavera de la Reina establecida en América en el siglo XVII, tras luchar varios años en América se establecerían en Navarra, desde donde seguramente se enviaría esta obra. En concreto, se puede leer en su marco: "La Condesa de Guaquí a las religiosas de Sta Cruz". Habiendo recibido este título nobiliario en 1815, es evidente que el cuadro sería enviado con posterioridad, lo cual no data necesariamente su realización¹².

Nos hallamos ante una iconografía muy inmovilista, siguiéndose en este caso también modelos utilizados frecuentemente a fines del siglo XVII y todo el siglo XVIII, aunque en este caso se trata de una interpretación bastante simplificada, sin apenas concesiones al paisaje, hecho que es frecuente en la escuela madrileña de fines del siglo XVII y principios del XVIII. A pesar de la mencionada simplificación, nos hallamos ante una buena realización, de acertado dibujo y equilibrada gama de colores, predominando los tonos ocre y grisáceos, que otorgan gran armonía a la obra. Las características formales confirman que se trata de un lienzo realizado entre fines del XVIII y principios del XIX.

7. Virgen de Guadalupe

Oleo/lienzo. 40 x30 cms.

Este lienzo de procedencia mexicana presenta una inscripción que nos da noticia de la fecha de su elaboración. En concreto, el texto viene a decir lo

(11) ANGULO IÑIGUEZ, D. *Op. Cit* Vol.II. Págs.405 y 406. Vol.III, Láms. 536 y 538.

(12) HERRERA DE TEJADA, L. *El general Goyeneche en América (1808-1813)*. Madrid, 1921. Del mismo autor, *El teniente general don José Manuel de Goyeneche, primer Conde de Guaquí*. Barcelona, 1923.



Lám. 6. - San José con el Niño.

siguiente: "Rto de Sta María Virgen de Guadalupe. Patrona principal de Nueva España. Jurada en Mexico en 27 Abril año de la Epidemia, de 1737. Tocada à la original el dia 26 de Mayo de 1746." Nos encontramos, por tanto, ante un nuevo ejemplo del envío de una obra de arte desde territorio americano. Aunque el papel jugado por los indianos se limitaba, muchas veces, al envío de fuertes sumas de dinero que servían para sufragar nuevas realizaciones artísticas, muy habitual es también el envío de las mismas desde su asentamiento. Práctica habitual resulta el mandar este tipo de lienzos, cuya producción en México era enorme, propiciada por la devoción popular. Ante esta enorme oferta, no es de extrañar que los donantes se inclinaran por esta elección.

La iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe responde al tipo de Virgen aparecida, siendo una transcripción moderna de la Virgen apocalíptica, aunque en sus orígenes se pueden ver también contactos con el tipo de Virgen sibilina. Es una iconografía totalmente inmovilista, que presenta siempre dos características definitorias, como son la postura orante con las manos plegadas en gesto de oración y la aureola solar, que la define como una aparición celeste¹³. Estas características se hallan, lógicamente, en este lienzo. Acompañan a la figura de la Virgen cuatro escenas en los laterales del cuadro, que relatan las habituales apariciones de la Guadalupeana a Juan Diego, indio recién bautizado en el siglo XVI, y el momento en que éste muestra el manto con el rostro de la virgen impreso en él. Elemento a destacar aquí es la numerosa presencia de angelotes, prácticamente enlazados entre sí, portando coronas y rodeados de inscripciones, dándose además una exaltación del rosario y de la Virgen como elementos intercesores¹⁴.

8. Dolorosa

Oleo/lienzo. (Inaccesible).

Obra presente en uno de los lados del crucero de la iglesia, es de carácter netamente neoclásico, pudiendo fecharse en el primer tercio del siglo XIX. Representa a la Dolorosa, en serena actitud de meditación sobre la Pasión, señalando didácticamente con su mano izquierda una bandeja en la cual se encuentra la corona de espinas y los clavos, insinuándose al fondo, de forma más difuminada, la cruz. La Virgen se encuentra en postura sedente, con la

(13) TRENS, M. *Op. Cit.* Págs.68-74.

(14) CENDOYA ECHANIZ, I. *Dotación artística...* Págs.34 y 35. Es ésta de Azcoitia obra destacable, aunque no tanto como el lienzo que de la misma temática, realizado por Miguel Cabrera, se conserva en Segura. GONZALEZ MORENO, J. *Iconografía guadalupana*. 2 vols. México, 1959.

cabeza reclinada hacia su derecha, sujetando con esta mano un pañuelo con el que parece secarse las lágrimas. Presenta formas suaves y volúmenes redondeados que nos hablan de un predominio de la línea curva. Es una composición sencilla, en la que prescinde de todo detalle accesorio que pueda distraernos del carácter devocional y de meditación que este tipo de cuadros conlleva. Es realización de carácter popular, muy frecuente a lo largo de todo el siglo, efectuada en este caso con unos ciertos valores, a pesar del relativo planismo que presenta en algunas zonas, con alguna calidad plástica si la comparamos con obras del mismo tema realizadas en la última mitad del siglo XIX.

9. Prefiguración de la Pasión

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 7)

La asociación de la infancia de Cristo con su Pasión nace en el siglo XVI, aunque será uno de los temas favoritos del arte del siglo XVII. Es en la primera mitad de este siglo cuando los teólogos europeos, destacando entre ellos los franceses, meditan sobre la infancia de Jesucristo. Considerando que ésta era uno de los estados más viles de la naturaleza humana, no entendían cómo Cristo aceptó la negación moral que lleva implícito. Esta concepción teológica sobre la infancia de Jesucristo parece ayudarnos perfectamente a la comprensión del lienzo que nos ocupa, obra de mediados del siglo XVIII. En él, la Sagrada Familia se enfrenta a una visión de los elementos de la Pasión. La Virgen, y también San José en un segundo plano, muestran al Niño, la cruz, la lanza y los clavos, sostenidos por ángeles en violentos escorzos. Serían los Padres los que, ante la inconsciencia de la infancia del Niño, le preparan para su posterior sacrificio. Así, Jesús se encuentra en éxtasis, apreciable en su rostro, y en actitud de entrega, con los brazos mostrando las palmas de las manos, por donde después será clavado a la cruz. La prefiguración de la Pasión fue representada de muy diversas maneras desde 1500, fecha en la que el Niño se apareció a Osanna de Mantua, coronado de espinas y con la cruz entre los brazos. Famosa será también la representación derivada de la aparición a la beata de Aix, Jeanne Péraut, en la que el infante lleva los instrumentos de la Pasión prendidos de una cuerda. También los grabadores se harán eco del tema, como demuestra una obra de Jerónimo Wierx, fechable a fines del XVI, en el que aparece el Niño Jesús, que lleva estos instrumentos en un manojó¹⁵. Nos encontramos ante una iconografía poco usual, no tanto en

(15) MALE, E. *El Barroco*. Madrid, 1985. Págs.288 y 289.



Lám. 7. - Prefiguración de la Pasión.

cuanto al tema —como hemos podido ver—, como al modo en que está tratado, mostrando una acertada factura.

10. Santo Entierro

Oleo/lienzo. 116 x 204 cms. (Lám. 8)

El tema del Entierro de Cristo es muy usual en la pintura italiana del siglo XVII, pudiendo encontrarse también en España buenas representaciones de este asunto. Estamos ante una monumental composición de clara influencia Van Dyckiana en alguno de los tipos y con un perfecto colorido de ascendencia veneciana. Es obra de la primera mitad del siglo XVIII, con recursos tenebristas que le confieren un cierto arcaísmo. Se representa el momento en que, tras el descendimiento, Cristo va a ser depositado en el sepulcro cercano al Gólgota. José de Arimatea aparece sujetando a Cristo por los hombros, ayudado por Juan, al tiempo que Nicodemo lo sujeta por las piernas a la altura de las rodillas. A los pies de Cristo se hallan María Magdalena y la Virgen en actitud dolorosa, observando la escena.

Se trata de una compleja composición, en la que se puede observar un perfecto dominio técnico, tanto del dibujo como del color. La gama cromática dominante oscila entre los ocre, azules, grises y verdosos, destacando un inmejorable empleo del color a la hora de crear los volúmenes. A este efecto, cabe destacar como punto álgido de la composición el magnífico tratamiento de la anatomía de Cristo, donde el uso de los tonos grises azulados y verdosos en algunas zonas nos muestra muy claramente su falta de vida. El cuerpo del Crucificado describe una S muy forzada, que da sensación de su pesadez, reforzada por la caída de su brazo derecho, tensión contrarrestada por la sujeción que realizan José de Arimatea y Nicodemo. Una vez más, se emplea el sudario blanco como recurso luminoso que centra y define el cuerpo ingravido de Cristo. Todos estos recursos —dibujo, colorido, luz y composición— contribuyen a crear la necesaria sensación de abatimiento físico que requiere la escena, paralelo al espiritual, que reflejan los personajes, a pesar de que estas tensiones se materialicen de forma muy equilibrada.

11. Resurrección

Oleo/lienzo. 191 x 140 cms.

Obra de comienzos del siglo XIX, presenta dos zonas claramente diferenciadas, no sólo por lo que a composición se refiere, sino incluso en su nivel de calidad. En la parte baja, zona terrestre, se encuentran los soldados que custodiaran el sepulcro y que ante la Resurrección de Cristo, adoptan diferentes posturas, presos de terror algunos, sorprendidos otros. Técnicamente, es la parte mejor lograda del lienzo, con correctos estudios anatómicos y gestuales,



Lám. 8. - Santo Entierro.

además de violentos escorzos. Se aprecia, también, un excelente dibujo que sirve de magnífico soporte para la aplicación de los colores. Estos se hallan distribuidos de forma más acertada que en la zona celeste, encontrando una iluminación efectista caracterizada por los toques de luz, provenientes del halo que desprende Cristo, en las armaduras y rostros de los sorprendidos guardianes. La zona superior se halla centrada por la ascensión del Resucitado, quien desprende una aureola lumínica que constituye el único foco de luz de la escena. El Señor, como ya es habitual en estas representaciones desde el siglo XVII, presenta una forzada postura que a pesar de la tensión de que debería dotarle, no es nada convincente, debido al empleo de un dibujo más suave, pero sobre todo por un convencional empleo de luz y color que difumina esta parte.

El tema de la Resurrección fue abundantemente representado en la Europa católica desde Trento. En este caso, el acontecimiento se traduce como un violento estallido de luz en la densa oscuridad de la noche. Se trata de un triunfo, tanto por su composición, habitual en este tipo de temas o en los genéricos triunfos de santos desde el siglo XVII, como por el tema, en el cual se puede apreciar una clara referencia a la victoria de la verdadera fe y de la iglesia católica. Cristo, después de la encarnación y la muerte, vuelve a ser sólo Dios, espíritu del que emana una luz sobrenatural. La sorpresa de los soldados viene motivada por la milagrosa salida del Señor del sepulcro cerrado, quedando patente la victoria de la divinidad sobre la debilidad humana.

III. Los doctores de la Iglesia

12. San Agustín

Oleo/lienzo. (inaccesible). (Lám. 9)

Este lienzo, junto con los otros tres que conforman este ciclo y que se hallan en la única nave de la iglesia del convento, son datables a fines del siglo XVIII. San Agustín, Obispo de Hipona, es quizá el más influyente de todos los teólogos de la iglesia católica. Presenta, como es característico en estos ciclos de los cuatro padres latinos, indumentaria episcopal, con alba, capa, mitra y báculo. Está caracterizado como hombre de mediana edad, con barba negra y corta, meditando sobre la Trinidad. Esta, aparece en forma de visión en el ángulo superior del lienzo.

13. San Jerónimo

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 10)

Aparece en una iconografía muy convencional, la de hombre de gran erudición sentado en su estudio con libros, plumas y en actitud de trabajo, con



Lám. 9. - San Agustín.



Lám. 10. - San Jerónimo.

sus atributos personales más característicos, tales como el reloj de arena y la calavera. Está caracterizado como cardenal, presentando las vestiduras y el capelo propios de este rango eclesiástico, a pesar de que nunca fue nombrado cardenal, ya que este cargo no existía en su época. El representarlo así es un hábito frecuente en época moderna, naciendo la confusión del cargo que el Papa Dámaso I le otorgó en su estancia en Roma. San Jerónimo, hombre maduro de blanca barba, se halla en actitud sedente, girado de tres cuartos, con la cabeza vuelta hacia la aparición del Espíritu Santo, materializado en forma de paloma, del cual emanan los rayos que inspiran al doctor en su labor de traducir al latín el Antiguo y Nuevo Testamentos. La versión de la Biblia que nos ofrece fue declarada texto oficial latino en el concilio de Trento, conociéndose popularmente como la Vulgata¹⁶.

14. San Gregorio

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 11)

San Gregorio Magno es otro de los santos cristianos claves dentro de la historia de la iglesia, por la extraordinaria labor desarrollada durante su papado: dió forma a la liturgia romana y a su música, instituyó la obligación del celibato para el clero y puso los cimientos de la cristiandad en Inglaterra. Sin barba y con pelo negro, lleva vestiduras pontificias con amplia capa sobre los hombros, elemento añadido en las representaciones de este santo después del Renacimiento, y tiara, además de una cruz de triple travesaño¹⁷. Presenta un esquema compositivo muy similar a los anteriores, aunque en esta ocasión podemos hablar de una mayor frontalidad, sujetando en actitud pensativa un libro sobre sus rodillas y la pluma con la mano derecha.

15. San Ambrosio

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 12)

Iconográficamente hablando, el lienzo de San Ambrosio es el menos rico en atributos, ya que solamente presenta los que lo identifican como obispo, como son las vestiduras propias del cargo, el báculo y la mitra, además del libro y la pluma, detalles estos dos últimos por los que sabemos que es en realidad uno de los doctores de la iglesia. Con corta barba blanca y ceño fruncido, dirige su mirada hacia el libro abierto, en un ademán de concentración y ensimismamiento.

(16) HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987. Págs.177 y 178.

(17) HALL, J. *Op. Cit.* Págs.151 y 152. FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950. Págs. 126 y 127.



Lám. 11. - San Gregorio.



Lám. 12. - San Ambrosio.

Como valoración final de este ciclo de los Padres de la iglesia, podemos señalar una serie de características comunes que lo dotan de un cierto carácter unitario, entendiendo esta idea con alguna reserva en cuanto a las diferencias físicas que presentan los efigiados. Estos se hallan representados de forma muy convencional, mediante sencillos esquemas compositivos consistentes en figuras de tres cuartos, con giros más o menos acentuados que afectan al cuerpo, pero más en concreto a las cabezas. Excepto San Agustín, que sostiene el libro en el que está escribiendo —presumiblemente su *Summa Theologica*— sobre las rodillas, el resto de personajes se hallan ante un escritorio sobre el que descansan los libros y las plumas que los caracterizan, así como sus atributos más personales. Quizá merezca la pena señalar en la composición se San Jerónimo el muy utilizado recurso del cortinaje que, desde uno de los ángulos, se entreabre teatralmente, elemento característico desde las representaciones barrocas. Todas las composiciones presentan un foco de luz en uno de los ángulos superiores del lienzo. Dos de ellos, se plasman en sendas apariciones, del Espíritu Santo a San Jerónimo y del Padre con Cristo a San Agustín, que realmente actúan como focos lumínicos iluminando los rostros de los respectivos santos. En los otros dos casos, por el contrario, se trata simplemente de meros recursos efectivistas, apreciándose una leve luz entre las nubes, reflejando los personajes una iluminación exterior. Los fondos son neutros, para destacar los motivos principales. La poca importancia concedida a los mismos contrasta con la riqueza de tratamiento que presentan las capas de San Ambrosio y San Gregorio. Los rostros de los doctores tienen facciones duras, en los que se aprecia un perfecto dibujo y un acertado empleo del color que los dota de carácter. Resaltar aquí los modelos utilizados en San Gregorio y San Ambrosio, que recuerdan en cierto sentido retratos de época de carácter civil, de burgueses y militares respectivamente. En general, nos hallamos ante una pintura de excelente factura en la que la simplicidad de las composiciones no desmerece la calidad del ciclo, al ser paliada por un adecuado empleo del dibujo y del color.

IV. Apariciones y santos diversos

16. Santa Brígida

Oleo/lienzo. 129 x 104 cms.

Esta Santa Brígida aparece en el momento de redactar la Regla de su Orden, asesorada por un ángel e inspirada por la paloma del Espíritu Santo. Se trata de una pintura de tipo popular, realizada seguramente por algún maestro local con dificultades a la hora de lograr la perspectiva y con escasas calidades técnicas. A excepción de Santa Brígida, que es la mejor representación,

en el resto del mismo se aprecia un dibujo muy convencional y una aplicación excesivamente plana y poco realista de los colores y la luz —como se puede apreciar en la mitad izquierda del lienzo—. A excepción de los rostros, queda patente una insuficiencia compositiva en casi toda la obra, como se demuestra en la incapacidad de una representación convincente, tanto de la paloma del Espíritu Santo, como de la aparición en sí, con unas nubes poco realistas. La iconografía de esta obra es totalmente convencional, siendo habitual encontrar en casi todos los conventos representaciones similares. Sus caracteres estilísticos nos hablan de una obra ejecutada en las primeras décadas del siglo XIX.

17. Santa Brígida

Oleo/lienzo. 137 x 104 cms.

Se trata de una obra de escasa calidad, que ha sido retocada con posterioridad a su ejecución, que bien puede datar de mediados del siglo XIX. La santa aparece en una posición frontal, vistiendo el hábito propio de la Orden, sosteniendo el báculo que la caracteriza con una mano, mientras en la otra sostiene lirios, símbolo de su virginidad. La acompaña un ciervo, y a la izquierda del lienzo se observa la aparición de la paloma del Espíritu Santo. Es en el paisaje que hay tras ella, y fundamentalmente en el cielo, donde se aprecia la intervención posterior a la que hicimos antes mención. Es pintura de carácter netamente popular, pudiendo ser obra de alguna religiosa del mismo convento, fenómeno común desde el siglo XVII, que generalmente se traduce en unas realizaciones de escasa capacidad artística, menor incluso que la de los pintores locales. Ejemplos de ello existen en el mismo cenobio, aunque en fechas anteriores¹⁸.

18. La Venerable madre Marina de Escolar redacta la reglas de la Orden

Oleo/lienzo. 167 x 129 cms. (Lám. 13)

Es éste el único de los lienzos que aparece firmado dentro del conjunto que estamos examinando, siendo obra de Joaquín Cañedo, quien lo fija en Valladolid, más concretamente en 1795. En la parte inferior del cuadro se halla una inscripción que nos da noticia del tema representado. Dice así: “La

(18) LECUONA, M. de. *Una fundación de...* B.R.S.B.A.P. (1953). Págs.103 y 104. Es el caso de las madres María Teresa de Santa Cruz y Ana Josefa de la Concepción, hijas de los fundadores del convento de Lasarte, fallecidas en 1709 y 1722 respectivamente. La primera era autora de un cuadro grande de la gloria con el Espíritu Santo y ángeles, un Niño Jesús y San Juan Bautista, además de un San Miguel y un Angel de la Guarda. La segunda era considerada muy hábil en esta actividad. Sin embargo, ninguno de los lienzos se conserva.



Lám. 13. - La Venerable madre Marina de Escobar redacta las reglas de la Orden.

Venerable M^{te} D^a Marina de Escobar, fundadora de la Orden de Sta. Brígida en España, escribe las Reglas, y Constituciones de dicha orden dictandolas el Salvador". Doña Marina de Escobar, nacida en Valladolid en 1594, no fue militante de ninguna Orden concreta, a pesar de llevar una vida modélica en este sentido, teniendo además fama de visionaria. Persona destacada en la vida religiosa de Valladolid, luchó durante su vida por conseguir un convento dedicado a Santa Brígida en esta ciudad, objetivo que no se alcanzará hasta después de su muerte. En este convento reposan sus restos y varios cuadros referentes a su vida.

Entre los cuadros que acabamos de citar, cabe destacar el de *Cristo vestido de sacerdote y doña Marina de Escobar*, es obra de Diego Valentín Díaz¹⁹, de enorme similitud con el que ahora nos ocupa, por lo que muy posiblemente sirvió de fuente al maestro que ejecuta la obra de Azcoitia, Joaquín Cañedo. Iconográficamente, se presenta la aparición de Cristo, vestido de sacerdote, dictando la regla de la Orden a la mencionada doña Marina. Comparando ambas obras, constatamos una cierta evolución en las formas, producto del tiempo transcurrido entre la ejecución de las mismas, aunque se aprecia una pérdida de calidad en la segunda, motivada esencialmente por insuficiencias técnicas del pintor, el cual se ve con dificultades para lograr una perspectiva verosímil.

19. La madre Fernanda de San Luis Gonzaga

Oleo/lienzo. 163 x 99 cms.

Aunque no sea un tema perteneciente a este apartado en cuanto tal, hemos decidido incluirlo en el mismo por ser aquí donde aparecen las representaciones relacionadas con la Orden. Presenta en la parte inferior una inscripción que dice: "Madre Fernanda de San Luis Gonzaga hija de Don Manuel de Manzarra y doña Candida de Ybarra. Religiosa Brígida recoleta en el Combeno de Santa Cruz de Azcoitia provincia de Gvипuzcoa en donde entro de edad de 19 años el dia 12 de julio de el año de 1802 y profeso en 13 de julio de el año 1803". Obra de fines del primer tercio del siglo XIX, es un retrato de la mencionada religiosa en actitud sedente, sin excesivo interés artístico. Únicamente cabe resaltarlo por presentarnos el austero ambiente de una celda monástica.

(19) MARTIN GONZALEZ, J.J.; PLAZA, F.J. de la. *El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid*. Valladolid, 1983. Obra número 49. Además, habría otros ejemplos similares realizados a mediados del mismo siglo XVIII. Por otro lado, conviene señalar que es un tema vinculado en cierta medida al de los Jesuitas, apareciendo relacionados en numerosas ocasiones.

20. Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos

Oleo/lienzo. 75 x 51 cms.

Se trata de una copia de uno de los lienzos que, ejecutado por Bartolomé Esteban Murillo, se halla en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Para ello, el pintor sevillano se basó en un grabado de la "Bavaria Sancta ... descripta" publicada en Munich en 1615- 1624²⁰. Se trata de una fiel reproducción. Realizada originalmente en un contexto muy específico, constituye por su exaltación de la caridad un tema muy apropiado para el ambiente monástico que lo cobija.

21. Las lágrimas de San Pedro

Oleo/lienzo. 81 x 60 cms. (Lám. 14)

Obra de excelente factura, puede fecharse su realización hacia los años setenta del siglo XVIII. Nos encontramos ante uno de los temas más repetidos desde la Contrarreforma, sobreentendiéndose de él el valor del arrepentimiento, y por ello la exaltación de la confesión y la penitencia, frente a la desvalorización sacramental de los protestantes. Reproduce un esquema compositivo muy repetido y con pocas variantes en la pintura española desde el cuadro del mismo tema realizado por el Greco y que se conserva en el Hospital Tavera de Toledo. Las manos siempre aparecen entrelazadas en actitud de oración, la cabeza ladeada con los ojos dirigidos hacia el cielo, en los que a veces, se observan unas pequeñas veladuras que anuncian la salida de las lágrimas o que, como en este caso, aparecen ya resbalando por el rostro del apóstol. Para evitar ningún género de dudas sobre el momento plasmado, la presencia del gallo en la parte posterior, viene a confirmar que nos hallamos ante el arrepentimiento de San Pedro tras la triple negación de Cristo. Girado de tres cuartos, destaca la dureza de los pliegues resaltada por la iluminación y la afortunada caracterización del rostro. Tampoco hay que olvidar la suntuosidad del marco, con la tiara y las llaves en la parte superior y con espejos y rocallas rodeando el marco propiamente dicho.

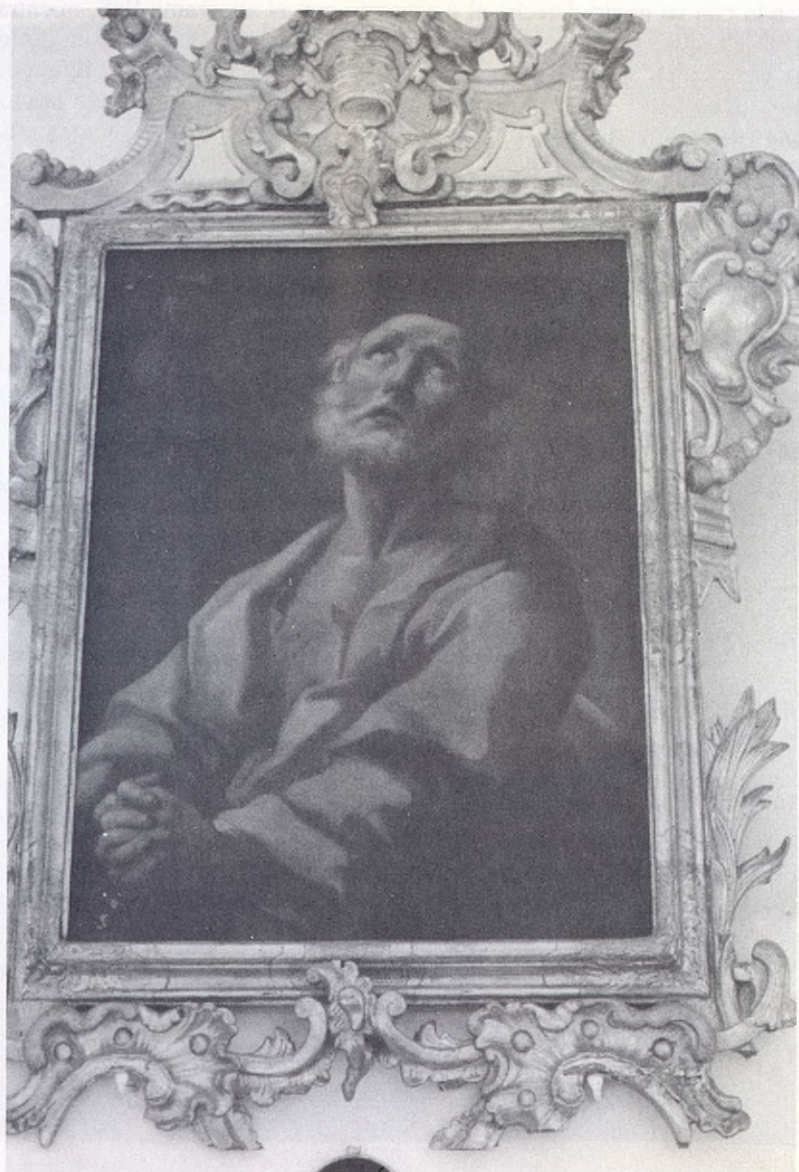
V. Temas Jesuíticos

22. San Ignacio

Oleo/lienzo. 82 x 61 cms.

Se trata de un lienzo que, junto con el de San Francisco Javier con el cual formaría pareja, puede ser fechado hacia la década de los cincuenta del siglo XVIII. Afín a la iconografía tradicional, el fundador de la Orden aparece sos-

(20) AYALA MALLORY, N. *Op. Cit.* Pág.30.



Lám. 14. - Las lágrimas de San Pedro.

teniendo con su mano derecha el ostensorio con el anagrama IHS, mientras que en la izquierda porta un libro cerrado que cabe suponer sería el de los Ejercicios. La utilización de un fondo neutro sirve para destacar la figura del santo guipuzcoano. De éste, únicamente podemos resaltar la caracterización de manos y rostro, puesto que la uniformidad del hábito no permite mayor lucimiento por parte del artista²¹.

23. San Francisco Javier

Oleo/lienzo. 82 x 61 cms.

Como ya comentamos, formaría pareja con el anterior, encontrándose ambos en el coro bajo de la iglesia del convento. Aparece con el hábito de la congregación, llevando encima la esclavina de peregrino y el bordón en la mano, en clara referencia a su labor de misionero en la India y el Japón, donde murió martirizado. Presenta la actitud más característica en sus representaciones, abriéndose la sotana a la altura del pecho para dejar paso al fuego de su corazón apostólico²². Predomina una gama de colores cálidos, destacando los rojizos y ocres, que contribuyen a crear la atmósfera adecuada al momento. Es obra de factura más que aceptable, donde se aprecian las cualidades técnicas del artista que la ejecutó, a pesar de no suponer ninguna complicación a nivel compositivo, una vez que el pintor italiano del siglo XVII Sassoferrato instaurara el tipo tradicional del santo efigiado.

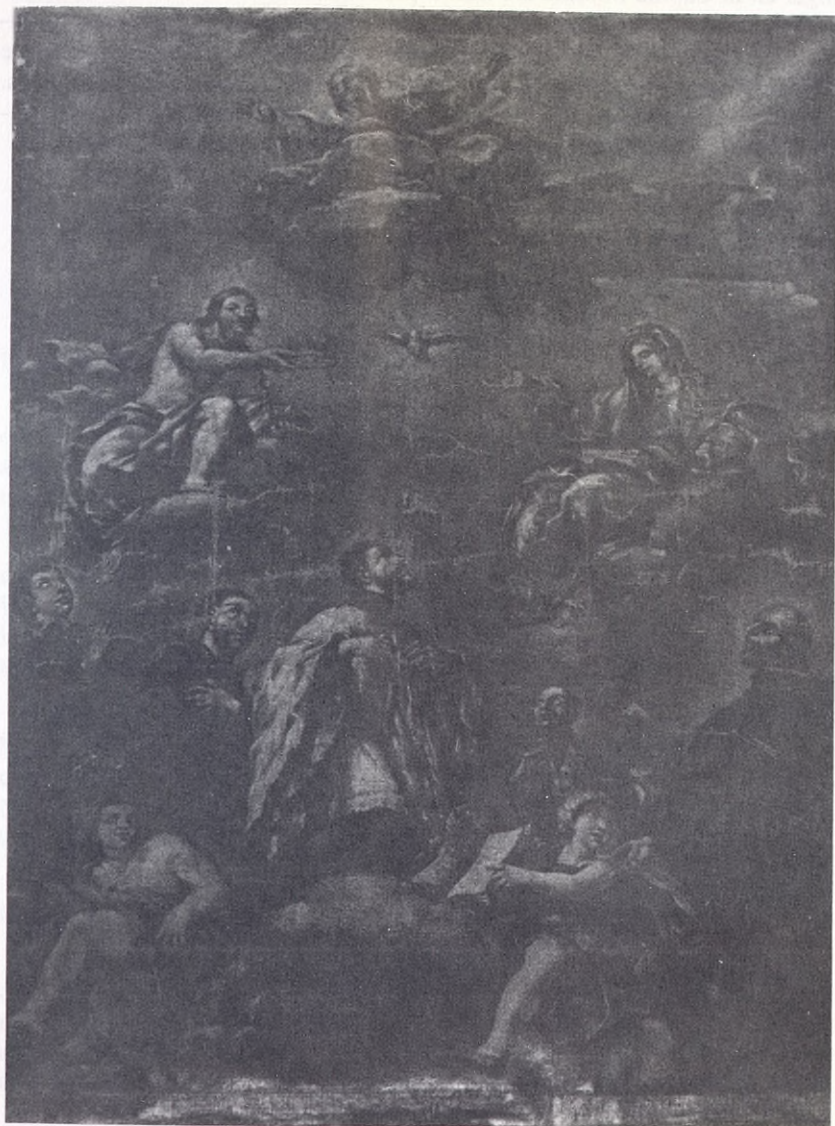
24. Coronación de San Francisco Javier

Oleo/lienzo. (Inaccesible). (Lám. 15)

Situado en uno de los extremos del crucero de la iglesia, formando pareja con La prefiguración de la Pasión, es una realización que podemos situar en los años postreros del siglo XVIII. Existen dos planos bien definidos, situándose en el celeste Dios Padre en lo alto, y bajo EL Cristo y la Virgen con la paloma del Espíritu Santo en el centro. Abajo, en medio, se halla San Francisco Javier, quien vestido en esta ocasión con sotana y sobrepelliz, realiza su característico gesto de abrirse las vestiduras a la altura del pecho. Asisten a su coronación el resto de jesuitas más destacados, bien pudiendo ser San Ignacio el efigiado a nuestra derecha. Bajo éstos, dos ángeles escoltan la nube sobre la que se arrodilla el santo navarro para recibir la corona de manos de Jesús, ángeles que recuerdan lejanamente la obra de Miguel

(21) Sobre este santo, destacar PLAZAOLA, J. *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*. Azpeitia, 1990.

(22) FERRANDO ROIG, J. *Op. Cit.* Pág. 116.



Lám. 15. - Coronación de San Francisco Javier.

Angel en la Capilla Sixtina. De nuevo predominan los colores ocres, animados únicamente por la túnica roja de uno de estos ángeles. Si bien la composición es correcta, se advierten sin embargo algunas deficiencias formales que se plasman sobre todo en la caracterización de los rostros de los personajes. Se trata de un tema propio a la Orden, generalizado a partir de la Contrarreforma, en el cual se ensalta una de las figuras más destacadas de la misma.

