

De la pintura popular a la gran pintura en los lienzos dieciochescos de Elvillar

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

Los siglos XVII y XVIII han sido sin duda uno de los momentos más importantes para la pintura, por ello se le han dedicado importantes estudios. Pero no es menos cierto que la atención dirigida a los centros secundarios o a la pintura local ha sido mucho menor. Este es el caso del espacio alavés, en el que no surgieron grandes pintores ni grandes manifestaciones pictóricas y donde la gran mayoría de las obras proceden de maestros y talleres locales. Todo ello no impide que también localicemos obras de muy buena calidad procedentes de los más importantes focos europeos y peninsulares¹. Todas

(1) Como bibliografía general destacamos: CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid 1981. GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1992; *El pintor de artesano a artista*. Granada 1977. GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid 1984. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649 (ed. Cátedra 1990). PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992. URREA FERNÁNDEZ, J.: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977. *Junto a estas son básicas en Alava*: ARCEDIANO SALAZAR, S., AZNAR LUCES, J. F.: "Estudio monográfico del Santo Cristo de José de Ribera". *Kultura* Nº 10, 1987, págs 26-37. ARDANIZ TEMPRANO, M^o.J.: "Retrato de Juan Bautista Arzamendi". *Kultura* Nº 1, 1990, págs 39-43. BEGOÑA DE, A. BELTRAN, M^o J., MITZ DE SALINAS, F.: Museo de Bellas Artes de Alava. Vitoria-Gasteiz 1982. BERGERA, M^o y J.F.: "Retrato de Don José Fernández de Vicuña y Andoain. Ruiz González, Pedro (1636-1709)". *Kultura*, 1987, Pág 33-42. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. y VELEZ CHAURRI, J.J.: "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate". *RSBA* (1988), págs 309-367. Obra en la que se hace un estudio de este pintor de calidad, venido de uno de los más importantes focos europeos como es Flandes y que como muchísimos otros pintores fue dorador, estofador y pintor de lienzos. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VELEZ CHAURRI, J.J.: "Un conjunto inédito de lienzos barrocos en Bachicabo. El retrato ecuestre en Alava." *Kultura* pp. 23-35. MIRARI. *Un pueblo al encuentro del arte. Herri artearen bila*. (Catálogo de la exposición Mirari). Vitoria, 1989, págs 310-353 (pintura barroca). SILVA VERASTEGUI, S.: "El último cuadro conocido de San Jerónimo, firmado por Antonio Pereda, en colección particular de Vitoria" *Kultura* Nº 2, 1982, pág 50-56. TABAR ANITUA, F.: "Una Inmaculada atribuible a Cornelis Schut en el Museo de Alava." *Kultura* Nº 5, 1992, págs 81-84.

estas pinturas venidas de distintos centros y realizadas por grandes artistas, debieron influir en la estética popular y refractaria de los pintores locales tan abundantes por estas tierras. Pintores-doradores que en el mejor de los casos supieron dar el paso a la pintura de caballete².

Dentro de este proceso se encuentran algunas de las pinturas que vamos a estudiar. Se trata de tres lienzos de la parroquia de Elvillar, (Triunfo de San Ignacio, San José con el Niño y las Animas), que tienen como núcleo común ser del siglo XVIII y religiosos. La nota distintiva está en la diferencia de calidad, que va desde lo popular hasta la obra de gran mérito. Al primero de los casos pertenece el cuadro de Animas, mientras que al segundo, el de San Ignacio; en un término medio se encuentra la pintura de San José con el Niño. También les diferencia su procedencia, el de San Ignacio tiene su origen en una importante donación y los otros dos, que forman pareja, se deben únicamente a encargos de la fábrica. En este sentido cabe destacar que pese a las dificultades inherentes, hemos podido documentar el cuadro de *San José con el Niño*.

Este lienzo forma parte de un retablo colateral del segundo tramo del lado del evangelio; obra barroca de gran decoración, realizada ya entrado el siglo XVIII. Fue contratado en Elvillar el diez y seis de abril de 1727, por Miguel de Mendieta, escultor vecino de Lanciego. Se comprometió a realizar este retablo, "asimilado al de animas" que se encuentra en el lado de la epístola, obligándose a colocar a Santa Catalina en el remate. La obra corrió a cargo de la iglesia y por ella se pagaron setecientos reales; en el contrato se especificaba que debía terminarse para el día de Navidad. El mismo día de su firma se adelantaron trescientos diez reales liquidándose toda la obra en 1730³. Tres años más tarde se concertó con Sebastian López de Echazarreta el dorado de esta y otras piezas, por lo que se le pagó mil doscientos cincuenta y ocho reales, sufragados entre la Cofradía del Corpus y las mandas testamentarias de Don Pedro Gil⁴. (lam:1-2)

(2) VELEZ CHAURRI, J.J.: "Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro". *1.º Congreso General de Historia de Navarra*. Navarra, 1988, págs 495-469. BARTOLOMÉ GARCÍA F.R.: "Pintura y policromía alavesa en los albores del siglo XVIII. El maestro pintor José Alonso de Hontanilla". *Eusko Ikaskuntza*. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales, 14. 1995, págs. 105-146. Juan de Foronda trabajó como policromador y pintor de segunda fila en zonas de Alava, Burgos y la Rioja, lo mismo que el pintor cántabro, José Alonso de Hontanilla y un sin fin más de artistas.

(3) AD. VITORIA. Libro de Fabrica de Elvillar, 1670-1728. N.º 23, sin fol. ENCISO VIANA, E.: Catálogo Monumental..., Tomo I, pág. 59

(4) AD. VITORIA. Libro de Fábrica de Elvillar, 1729-1783. N.º 24, sin fol. ENCISO VIANA, E.: Catálogo Monumental..., Tomo I, pág. 59



Lámina 1
Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de San José.
Lienzo de San José con el Niño.



Lámina 2

*Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de San José.
Lienzo de San José con el Niño.*

El cuadro, de un metro treinta por uno ochenta aproximadamente, ocupa toda la parte central del retablo, y representa a San José con el Niño. Es obra realizada por el pintor logroñés *Juan de Mendoza*, artista que debió trabajar en toda la Diócesis de Calahorra-La Calzada y alrededores, ya que, también lo encontramos documentado, en la parroquia de Santa María de Los Arcos (Navarra), donde se localizan varios lienzos ovalados de los Santos Padres encargados a este maestro en 1704⁵. Obra posterior es la de San José con el Niño, que contrata con la parroquia de Elvillar el diez de agosto de 1729, obligándose a realizarla de "nuebe quartas dealto ysiete de ancho" a cambio de ciento treinta reales de vellón, adelantando tras la firma del compromiso sesenta⁶. (Lam: 3 firma autógrafa).

San José lleva al Niño de la mano y aparece, no con el sencillo traje de artesano como en época medieval, sino con la túnica talar y manto terciado propios de época moderna, de esta misma forma aunque con mayor sencillez se viste al Niño. Como atributos posee la vara florida, que San José sujeta con su mano derecha y las herramientas de carpintero (compás y sierra) que el Niño porta en sus manos, atributos típicos desde el Renacimiento por influencia de los apócrifos y que nos recuerda que el anciano trabajó hasta el último día⁷. Las dos figuras aparecen de pie en base a un esquema frontal, junto a una lejana estructura arquitectónica y paisajística que parece simular las afueras de Nazareth. La vinculación afectiva existente entre los dos personajes, se denota a través de la unión de sus manos y de la mirada cariñosa que José dirige al Niño, la de este, por el contrario, conecta con la del espectador haciendonos partícipes del momento.

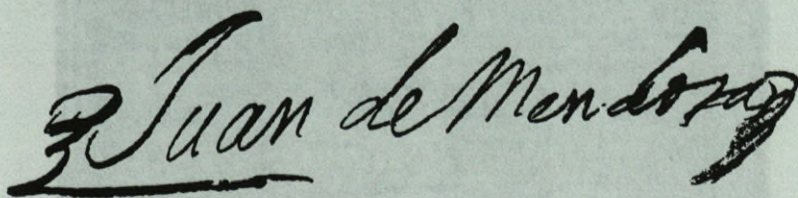


Lámina 3
Firma autógrafa.

(5) GARCIA GAINZA, M^o. C., HEREDIA MORENO, M^o. C., RIVAS CARMONA, J., ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental*, Tomo II, Merindad de Estella Abaigar-Eulate. Navarra, 1992, pág 200.

(6) AD. VITORIA. Libro de Fábrica de Elvillar, 1670-1728. N^o 23, hojas finales del libro.

(7) HALL J: Diccionario de temas y símbolos artísticos. Madrid 1987, págs. 182-183.



Lámina 4

Valladolid, Monasterio de las Huelgas, Retablo mayor.

San José con el Niño. Gregorio Fernández.



Lámina 5

Cádiz, Iglesia de Santa Catalina,
San José con el Niño. Murillo.

La figura de San José, empezó a ser apreciada a finales de la Edad Media, y sobre todo, tras el poema de Gerson y la publicación, a principios del siglo XVI, del libro la "Suma de los Dones de San José" del dominico Isolanus. Estas obras influyeron tanto en las Ordenes religiosas que a finales del siglo XVIII, sólo la Orden del Carmelo poseía doscientos conventos dedicados a este Santo. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se discutió intensamente sobre como debía ser representado; dos opiniones se enfrentaron, la de Canisius y la de Molanus⁸. Las dos tendencias convivieron, pero en España, tuvo mayor aceptación la idea de representar a San José como un hombre Joven, de unos cuarenta años y vigoroso. Gregorio Fernández y Murillo, fueron, cada uno en su género y en su momento, grandes creadores de modelos infinitamente repetidos y difundidos a través de estampas, dibujos y copias. Sus composiciones de San José con el Niño, adquirieron gran popularidad y sirvieron de fuente de inspiración para pintores de segunda fila como Juan de Mendoza, quienes las emplearon hasta la saciedad. (Lam: 4-5)

La obra sigue un esquema estereotipado, con una composición no demasiado dinámica pero si rica en colorido —rojos, azules, verdes tornasolados— apreciándose en todos su brillantez. En el paisaje no existe densidad aérea, ni efectos de perspectiva bien conseguidos, lo que hace, hasta cierto punto, que la obra resulte ingenua y convencional. Se pueden observar imperfecciones anatómicas en la figura del Niño, en cuyo rostro vemos una descoordinación con respecto a su edad, en la mitad inferior del mismo se aprecian rasgos de cierta feminidad, que contrastan con la mitad superior en la que se representa un rostro que no corresponde con la edad del muchacho. Todo ello, sin duda, debido a la copia de estampas y a la estética próxima a lo popular. Por el contrario San José es correcto y sólo es destacable la pequeña desproporción de sus manos.

Es por tanto un lienzo de raigambre local, pero que dentro de su mediocridad destaca, si pensamos que es una obra realizada por un artista que difícilmente pudo tener contacto con grandes centros pictóricos, y que, seguramente, perteneció a ese grupo de pintores-doradores que supieron dar el paso hacia la pintura de caballete. Si la comparamos con otras muchas pinturas locales, como la de las Animas de esta parroquia, su calidad aumenta, pero

(8) MALE. E: *El Barroco arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid 1985. La discusión enfrentaba a Canisius, que defendía la representación de San José como un anciano calvo y de barba blanca, y a Milanus para el que, por el contrario, debía ser presentado como un hombre joven y vigoroso.

no ocurre lo mismo, si por el contrario, esta comparación se hace con el lienzo del Triunfo de la Compañía de Jesús también en Elvillar.

El lienzo de *Animas del Purgatorio* forma parte del retablo situado en el colateral del lado de la epístola y es similar al de San José, pues a este, le sirvió de modelo tal como se dispuso en su contratación⁹. Se trata de un retablo típicamente barroco, con decoración abundante y poco resaltada, rematado por dos grandes volutas separadas simétricamente, lo que le diferencia del de San José en el que se coloca a Santa Catalina (Lam: 6-7). La obra, no muy anterior a 1727, fue policromada en este mismo año, por Pedro López Gilgilete de Aragón. Por el dorado de este retablo, el de San Juan, el de Nuestra Señora y varios antefrontales se le pagaron siete mil quinientos diez reales¹⁰.

Mide el cuadro, un metro treinta por uno ochenta, ocupa el espacio central del retablo y es obra de tono popular, relacionada con un ambiente local del primer tercio del siglo XVIII. En él se representa el tema de las Animas del Purgatorio. El cuadro está dividido en dos planos; el superior donde se coloca el cielo flotando sobre nubes y el inferior con el mundo de las tinieblas, en el que apreciamos el típico y peculiar caos del Purgatorio. Trece personajes, mayoritariamente femeninos, buscan desesperadamente poder liberarse de las llamas que les consumen, por ello elevan angustiados sus brazos hacia el cielo, consiguiendo de esta forma un efecto de ascensionalidad, que se confirma con los tres ángeles flotantes encargados de elevar sus almas. El plano superior lo ocupa el espacio celestial que se distingue del inferior por el orden y la armonía reinante. Suspendedos en un cúmulo de nubes, se representa a los coros celestiales flanqueando el espacio central y principal que ocupa la Santísima Trinidad, compuesta por la representación del Espíritu Santo en forma de paloma y el Padre e Hijo sobre la bola del mundo con instrumentos de la pasión (cruz y lanza). Se complementa esta estricta composición piramidal con la imagen de la Virgen y un supuesto donante.

Desde el punto de vista formal y estilístico, debemos destacar que se trata de un cuadro de baja calidad con un gran número de incorrecciones. Predomina el dibujo sobre el color, un dibujo aceptable pero donde abundan

(9) AD. VITORIA. Libro de Fábrica de Elvillar, 1670 -1728. N° 23, sin fol.

(10) AD. VITORIA. Libro de Fábrica de Elvillar, 1670-1728. N° 23, sin fol. De estos cobró cuatro mil doscientos diez, dejando el reto de limosna.

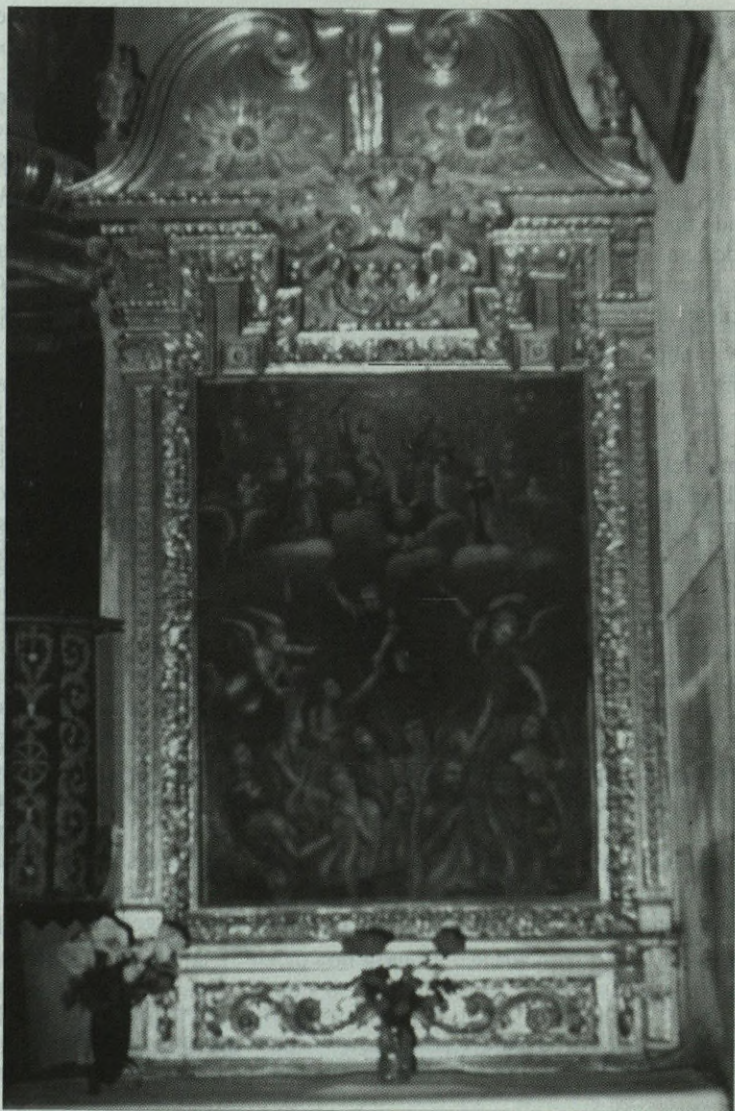


Lámina 6

Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de Animas.

Lienzo de Animas del Purgatorio.

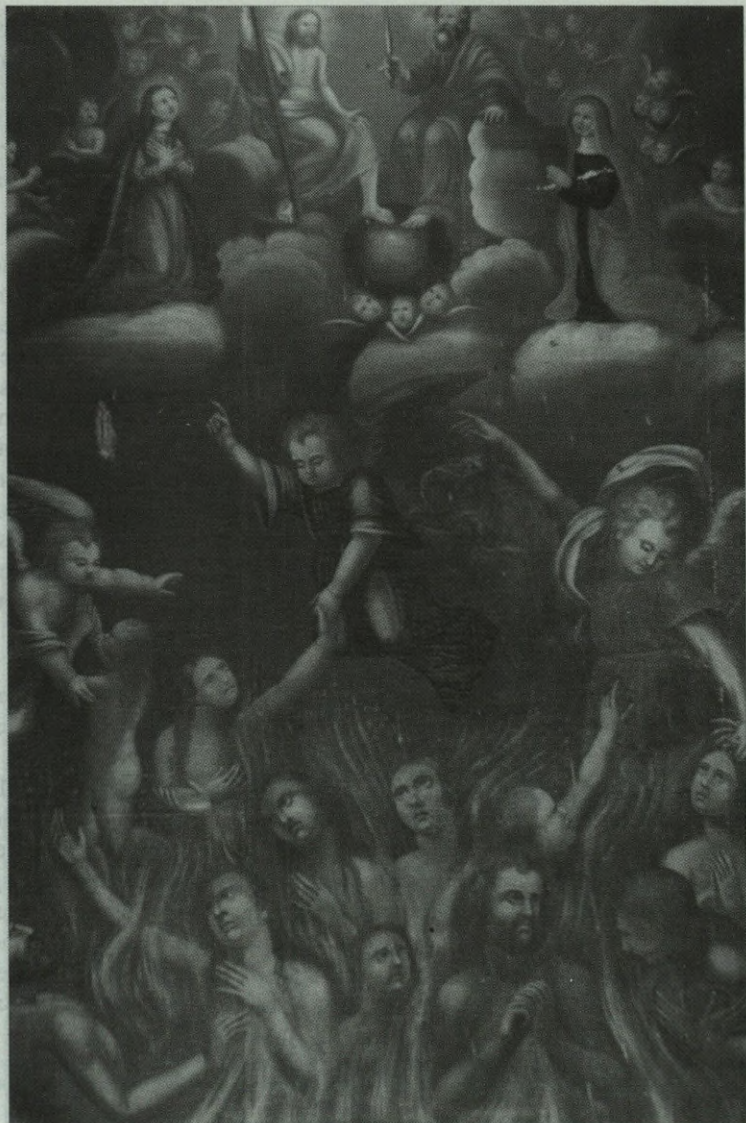


Lámina 7

Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de Animas.

Lienzo de Animas del Purgatorio.

los errores; posiciones incorrectas, forzadas, miembros excesivamente grandes, indefiniciones físicas etc.. Por otro lado, se suprimen espacios abiertos para evitar perspectivas, escorzos, o cualquier tipo de posición sofisticada. Se combinan los colores oscuros y claros dependiendo de lo que se quiera representar. Destacan los grises en las nubes, los rojos en los ropajes de los personajes principales, el dorado en el pequeño rompimiento celestial y los tonos verdosos del ángel central.

Se impone un gusto por lo popular sin grandes complicaciones técnicas ni compositivas. El autor probablemente fuera un pintor modesto de segunda fila. Estilística y formalmente hablando, la obra puede ser considerada plenamente barroca, aunque la fecha de su creación debió ser tardía, seguramente ya entrado el siglo XVIII. En relación con este lienzo está el de las Animas de San Juan de Salvatierra, que responde al mismo esquema (Lam: 8). En el plano celeste se colocan los santos fundadores de las ordenes mendicantes, mientras que en el tercio inferior se representa al Purgatorio. Es aquí donde encontramos muchos elementos en común con el cuadro de Elvillar, como la aparición de los mismos personajes y las mismas posturas forzadas. Estas similitudes pueden ser debidas a la copia de la misma estampa por distintos artistas, aunque en este caso creemos corresponde a la mano del mismo pintor que utiliza un determinado modelo para representar distintas obras.

En contraste con los dos lienzos estudiados, esta el *Triunfo de la Compañía de Jesús*, obra de buena calidad proveniente de la supuesta donación que en 1786 hizo el Padre Agustín Saez de la Cuesta, exjesuita residente en Bolonia, tras la expulsión de estos por Carlos III¹¹. Fueron los siglos XVII y parte del XVIII momentos en los que la Compañía de Jesús adquirió verdadera relevancia, infinidad de colegios y fundaciones se erigieron a lo largo de la península, dejando por todos los pueblos por donde pasaban alguna congregación o práctica espiritual que inmortalizara su causa¹². No es por lo tanto extraño que tras su expulsión en 1767, buscaran en las donaciones una manera de conservar o asegurar sus bienes, o una forma de preservar el futuro de la misión a través de su recuerdo. Por ello pensamos, que el Padre Agustín Saez

(11) ENCISO, E., CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental*, Tomo I. Vitoria, 1967, págs. 55-60.

(12) ALDEA VAQUERO, Q., MARIN MARTINEZ, T. y VIVES GATELL, J.: *Diccionario de historia eclesiástica de España*. Madrid, 1972. Tomo II págs. 1231-1237. A principios del siglo XVI se fundaba en Logroño un colegio jesuita. Hacia mediados del siglo XVIII se realizaban Ejercicios Espirituales en Logroño, Calahorra, Nájera, Sto Domingo de la Calzada, Bilbao, etc.



Lámina: 8

*Salvatierra, parroquia de San Juan. Retablo de Animas.
Lienzo de Animas del Purgatorio.*



Lámina 9

*Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de San Ignacio.
Lienzo del Triunfo de la Compañía de Jesús.*



Lámina 10

Elvillar, parroquia de la Asunción. Retablo de San Ignacio.

Lienzo del Triunfo de la Compañía de Jesús.

de la Cuesta encontrara en su pueblo natal¹³, el lugar idóneo para postergar su recuerdo y el de la Compañía a través de esta obra, superando y mejorando así, la ya existente dedicada a este Santo¹⁴.

El lienzo es parte de un retablo formado por banco, en el que entre placas de rocalla se coloca la representación de un espacio rural, y cuerpo principal ocupado por el gran lienzo al óleo de aproximadamente, un metro noventa por tres metros, que representa a la Compañía de Jesús triunfante. Se remata todo el conjunto con un entablamento mixtilíneo y unos cortinajes pintados al fresco que imprimen gran teatralidad y efectismo (Lam:9-10). Se trata de un retablo rococó que podríamos fechar en torno a los años setenta del siglo XVIII cuando las formas mixtilíneas y curvas se comienzan a sustituir por rectas y las columnas bulbosas por pilastras y columnas clásicas. Estas estructuras de sabor clasicista, reforzadas por una policromía de mármoles y jaspes suponen la transición hacia el Neoclasicismo¹⁵.

El lienzo exalta a la Compañía de Jesús a través de su fundador San Ignacio, nacido en la casa solariega de Loyola (Azpeitia)¹⁶. Aparecen ocho santos, entre los que destaca San Ignacio, que ocupa el lugar central, elevado sobre un pedestal circular. En el fondo se coloca un rompimiento celestial con entonación dorada-amarillenta, en la que vuelan angelotes en movidos escorzos y grandes paños que ocultan estructuras arquitectónicas clásicas, lo que crea un efecto de mayor teatralidad. En la parte inferior del cuadro y entre dos santos destacados, San Francisco Javier y San Francisco de Borja, se coloca una armadura con la cruz de la Orden de Santiago y el capelo cardenalicio. En un segundo plano, son representados los cinco santos restantes a los que se les da menor relevancia, de entre ellos destaca Luis Gonzaga, que nos hace partícipes del momento a través de su mirada, y San Estanislao Kostka. Los

(13) AD. VITORIA. Libro de Bautizados de Elvillar, 1685-1780. Nº 4, sin fol. Los Saez de la Cuesta aparecen reiteradas veces documentados. Agustín Saez Cuesta y Vicuña es bautizado en esta parroquia en 1725.

(14) AD. VITORIA. Libro de Fábrica de Elvillar, 1670-1728. Nº23, sin fol. En inventarios de bienes de los años 1702-1712 y a propósito de donaciones de ornamentos, se hace alusión a varios altares entre los que se encuentra el de San Ignacio.

(15) VELEZ CHAURRI. J.J: *El retablo en los límites de las provincias de Alava, Burgos, y la Rioja (1600-1780)*. Vitoria, 1988. pág (499-512).

(16) BIBLIOTHECA SANCTORUM, Istituto Giovanni XXIII. Pontificia Università Lateranense. Roma, 1983- reedición. Vols 14, Nº 7. En 1539 San Ignacio consigue la aprobación de Paulo III para la creación de la nueva Orden. En 1609 fue beatificado por Paulo V y canonizado por Gregorio XV.

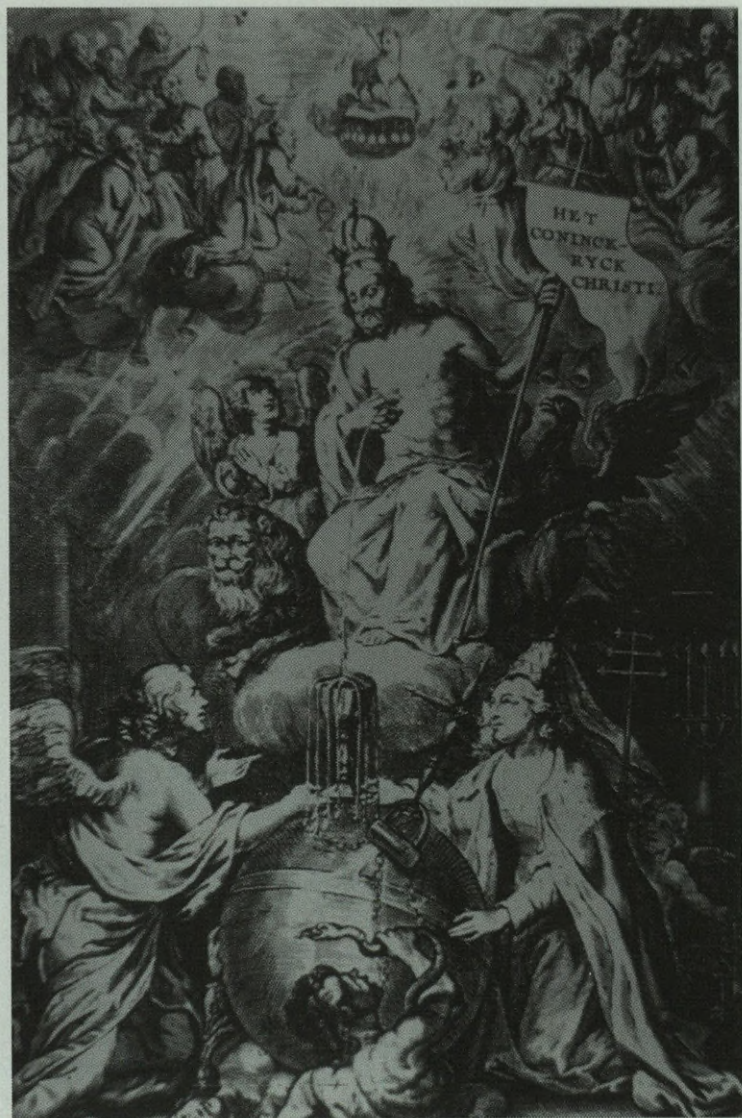


Lámina 11
Cristo Triunfante ante su Iglesia y frente a la Herejía.
Jacobo Neeffs.



Lámina 12
Grabado bajo modelo de Rubens.
Bolswert.

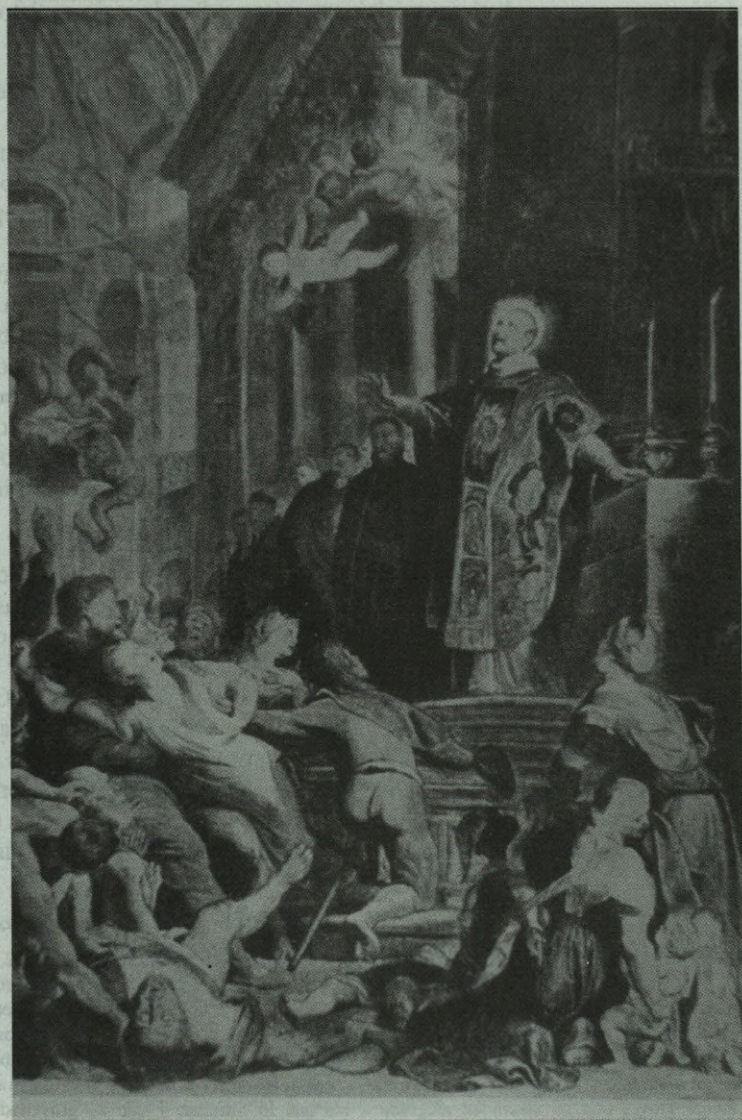


Lámina 13
Milagro de San Ignacio.

demás componentes, en distintas posiciones miran a San Ignacio o dialogan entre ellos.

Desde el punto de vista iconográfico destaca la representación que se hace del Triunfo de la Compañía de Jesús, sin duda, nos recuerda a los grabados holandeses de Jacobo Neeffs (1610-1660) en los que se representa a la Iglesia Triunfante¹⁷, de los que pudo partir el artista como modelo compositivo para la expresión del triunfo (Lam:11). No es menos interesante la representación de los personajes; San Ignacio, como es frecuente, se presenta con los ornamentos en función de culto, casulla y manípulo, de mediana estatura, semicalvo y con una pequeña barba¹⁸. De forma similar lo representan los grabados que Bolswert realiza en el siglo XVII bajo modelos de Rubens (Lam:12-13). Entre sus atributos destaca el anagrama I.H.S. ante el pecho en un disco revestido de llamas que sostiene como un ostensorio. En este caso se prescinde del bordón pastoral de fundador, que termina en cruz de doble travesaño, pero si se utiliza el libro supuestamente de las Constituciones o los Ejercicios, con el anagrama A.M.D.G. (Ad maioren Dei Gloriam) en su interior, que es portado por un angelote a modo de atril.

La representación I.H.S. que sostiene en su mano, se pone en relación con su amor hacia Cristo y con otras explicaciones más complejas, basadas en que quizá proceda su sentido de la palabra Ignis (fuego), ya que el fuego es imagen del beneficio y del calor por amor, de igual manera es el calor por amor a Cristo quien da beneficio en la vida espiritual del hombre¹⁹. Otro elemento en posible relación con este santo son algunas partes de una armadura (peto, hombrera y brazal), colocadas en un primer plano a los pies del pedestal, en conexión con la vida militar que San Ignacio desechó para consagrarse a la espiritual. Los ejemplos localizados en los que se le representa con este elemento son grabados de Theodor Galle y R. Sadeler²⁰, en los que junto

(17) GONZALEZ DE ZARATE, J: *Renacimiento y Barroco imágenes para la Historia*. Vitoria, 1992.

(18) PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649 (ed. de F. J. Sanchez Cantón, 2 vol. Madrid, 1956, págs. 356-357) Según este autor y en base a los escritos del Padre Pedro de Ribadeneira San Ignacio debía ser pintado: "de estatura mediana o, por mejor decir, algo pequeña; tenía el rostro autorizado, la frente, ancha y sin arrugas; los ojos hundidos, y encogidos los párpados por las muchas lágrimas que derramaba; las orejas medianas; la nariz, alta y combada; el color, vivo y templado; con la calva de muy venerable aspecto; el semblante del rostro, alegremente grave; con su serenidad alegraba a los que lo miraban y con su gravedad los componía".

(19) Vid. nota 17.

(20) URSULA KONIG-NORDHOFF: *Ignaitus Von Loyola*. Berlín, 1982. pág: 215-217.

B.IGNATIVS LOYOLA FVNDATOR SOC.IESV.



Lámina 14
San Ignacio.
Theodor Galle.



Lámina 15
San Ignacio.
R. Sadeler.

al Santo se coloca un peto y varias armas, de las que en este caso el pintor prescinde (Lam:14-15).

De entre los siete santos que rodean a la imagen de San Ignacio son reconocibles, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, los tres restantes visten sotana negra, propia de los Jesuitas y portan la palma de mártir. San Francisco Javier se presenta en primer plano, a la derecha de San Ignacio y de rodillas junto al pedestal, en posición de recibimiento o acogida. Viste como predicador con sotana negra, sobrepelliz y estola, junto a él se coloca la esclavina de peregrino atributo por el que se le reconoce. En frente se sitúa a San Francisco de Borja, quien también de rodillas y con la mano en el pecho dirige su mirada hacia San Ignacio. Viste sotana negra con cuello blanco doblado, habito propio de su congregación, y porta como atributo el capelo de cardenal, dignidad de la que declinó, colocado en el suelo junto a la armadura de la que también San Ignacio renunció.

En un segundo plano y detrás de San Francisco de Borja se identifica a Luis Gonzaga, novicio jesuita muerto en Roma tras una gran peste, que viste sotana negra y sobrepelliz y porta su atributo personal, una azucena como símbolo de pureza. Fue canonizado en el siglo XVIII (1726) dando comienzo así a su iconografía. Esta representación puede ser fácilmente confundida con la de otro novicio jesuita llamado Estanislao Kostka, ya que también él posee como atributo una azucena que suele ser portada por un ángel, aunque aquí este aparece a su derecha con su habitual indumentaria. El problema se agrava con los tres restantes, situados detrás de San Ignacio, visten sotana negra y portan palma de mártir lo que no nos permite reconocerlos, es posible que sean Pedro Canisio, Pedro Claver y Roberto Belarmio. A través de este análisis iconográfico podemos concluir que se trata de una exaltación o Triunfo de la Compañía de Jesús y por tanto de San Ignacio ya que la mayoría de los elementos utilizados están en relación con ella y su fundador.

La obra se basa en una composición piramidal, que parte de un eje simétrico central y que nos recuerda al lienzo de Nuestra Señora realizado por J. Luzán Martínez, aunque este, sigue un sistema compositivo más complejo artificioso, dinámico y por tanto más próximo a la estética rococó, (Lam:16) mientras que el de San Ignacio sigue una composición equilibrada y más cercana a los gustos academicistas. Por otro lado como ya hemos señalado a propósito de la representación iconográfica del "triumfo" o "exaltación", también puede existir un contacto desde el punto de vista compositivo con el



Lámina 16

Zaragoza. Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia.
Lienzo de Nuestra Señora con la advocación de Salus Infirmorum,
de J. Luzán Martínez.

grabado que Jacobo Neeffs hace del "Cristo triunfante ante su Iglesia y frente a la herejía" (Lam:11).

Predomina la gama cromática cálida, luminosa y los colores suaves como el amarillo-dorado del fondo, de procedencia napolitana y muy utilizado a mediados del siglo XVIII por el pintor madrileño Antonio González Velázquez tras su vuelta de Roma. Destaca también el azul de los mantos y blanco de algunas vestiduras junto con el negro de las sotanas y el rojo utilizado para el sombrero cardenalicio. Es curioso como juega con el color a través de diagonales, se relaciona el blanco de San Francisco Javier con el de Luis Gonzaga y el negro de San Francisco de Borja con los personajes a la derecha de San Ignacio, consiguiendo de esta forma mayor frescura y vivacidad.

La obra es desde todos los puntos de vista correcta, sin ningún defecto formal y con un dibujo preciso, lo que nos permite determinar que el artista que la realizó fue un pintor de calidad en contacto con los grandes centros, ya sea la corte o Zaragoza, donde pudo conocer las pinturas realizadas por José Luzán Martínez o Antonio González Velázquez, pintores rococos que se afincan en esta ciudad tras su estancia en la corte y en centros italianos, lo que supondrá el definitivo triunfo de la pintura rococó a orillas del Ebro²¹. Finalmente creemos que la obra se debe situar en torno a mediados del siglo XVIII de estilo cercano a lo rococó con tendencias academicistas.

Con este trabajo pretendemos contribuir a enriquecer el panorama de la pintura alavesa. Ya que no sólo hemos sacado a la luz varias pinturas dieciochescas desconocidas, sino que además ha sido posible documentar una de ellas, lo que unido a su estudio técnico, estilístico e iconográfico, nos permite conocer un poco mejor el variado patrimonio que nos rodea.

(21) ANSON NAVARRO, A: *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1787)*. Zaragoza, 1986.