

LOS LIENZOS BARROCOS DE VILLANUEVA DE LA OCA (BURGOS) Y SUS FUENTES GRÁFICAS. MANUEL AGUSTÍN DE ONDONA, CURA Y PROMOTOR ARTÍSTICO

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI Y JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen: Analizamos aquí cinco lienzos barrocos de 1734 con temática contrarreformista insertos en los retablos de la parroquia de San Pedro de Villanueva de la Oca (Burgos). Recogen las devociones concretas de Manuel Agustín de Ondona, cura de esta iglesia y beneficiado en La Puebla de Arganzón, a quién se biografía y valora por su religiosidad, cultura y patronazgo. También se identifican las estampas francesas y flamencas en las que se inspiran los cuadros, y se propone a los Arroquia, pintores de Vitoria, como posibles autores.

Palabras Clave: Lienzo, barroco, siglo XVIII, grabado, retablo, Manuel Agustín de Ondona, Arroquia, Villanueva de la Oca, La Puebla de Arganzón.

Abstract: We analyze here five Baroque paintings from 1734 themed on the Counter-reformation which are integrated in the altarpieces in the parish of San Pedro de Villanueva de la Oca (Burgos). They collect specific devotions of Manuel Agustín Ondona, priest of this church and beneficiary in La Puebla de Arganzón, who is valued in his biography for his religiosity, culture and patronage. The French and Flemish prints that inspired the paintings are also identified, and the Arroquia, painters from Vitoria, are proposed as possible authors.

Key words: Paintings, baroque, eighteenth century, engraving, altarpiece, Manuel Agustín de Ondona, Arroquia, Villanueva de la Oca, La Puebla de Arganzón.

Résumé: Nous analysons ici cinq toiles baroques du 1734 à thématique contre-réformiste insérées dans les retables de la paroisse de San Pedro de Villanueva de la Oca (Burgos). Elles recueillent les dévotions spécifiques de Manuel Agustin de Ondona, prêtre de cette église et bénéficiaire à La Puebla de Arganzon, dont sa biographie met en évidence sa religiosité, sa culture et son patronage. On identifie également les estampes françaises et flamandes qui ont inspiré les peintures, et on propose l'atelier des Arroquia, peintres à Vitoria, en tant que des possibles auteurs.

Mots-clés: Toiles, baroque, XVIIIe siècle, gravure, retable Manuel Agustín de Ondona, Arroquia, Villanueva de la Oca, La Puebla de Arganzón.

The baroque paintings of Villanueva de la Oca (Burgos) and its graphics sources. Manuel Agustín de Ondona, priest and artistic promoter
Les toiles baroques de Villanueva de la Oca (Burgos) et ses sources graphiques. Manuel Agustín de Ondona, prêtre et promoteur artistique

BIBLID [(2014), 4; 111-127]

Recep.: 04/07/2013

Accept.: 09/10/2013

La presencia excepcional de cinco lienzos barrocos en los retablos de la parroquia de San Pedro de Villanueva de la Oca (Condado de Treviño, Burgos), aneja a la de Santa María de La Puebla de Arganzón, que conocimos y describimos en el último volumen del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria¹, nos ha animado a estudiarlos desde las perspectivas que hoy en día requiere un trabajo de investigación histórico-artístico. Nos hemos acercado a los datos biográficos, estatus y religiosidad del promotor don Manuel Agustín de Ondona, beneficiado en La Puebla de Arganzón y cura en Villanueva de la Oca. El retablo mayor y los colaterales que acogen estos lienzos también se debieron a la iniciativa de este culto sacerdote, quién llevó directamente las negociaciones con su autor, el arquitecto navarro Juan Ángel de Nagusia. Aunque, como es habitual, la documentación notarial y parroquial no nos facilita el nombre del pintor, nosotros atribuimos estos cuadros al taller vitoriano de los Arroquia por comparación estilística con obras documentadas o firmadas de estos maestros y por la partida del libro de cuentas de la parroquia que nos informa sobre la llegada de estos lienzos desde Vitoria.

El núcleo principal de este estudio lo constituyen los lienzos de San Esteban, San Felipe Neri y San Agustín del retablo mayor y los de San José y San Antonio de Padua de los colaterales que conforman un programa iconográfico plenamente contrarreformista, propuesto sin duda por el cura de Villanueva. Nuestro estudio estilístico e iconográfico se ha sustentado en citas precisas de textos y escritos de San Agustín y San Felipe Neri, traducciones castellanas de su obra, hagiografías y estudios de especialistas.

Hemos realizado asimismo una indagación en las fuentes gráficas logrando identificar con precisión la inspiración de los lienzos de San Esteban, en un grabado de Aegidius Sadeler II y de San Felipe Neri, en una estampa poco reproducida de François de Poilly. Estos cuadros se adscriben al pleno barroco que se mantiene vigente bien entrado el siglo XVIII. Algunos como el de San Esteban mantienen aún esquemas manieristas; otros como el de San Felipe Neri resultan excepcionales tanto por el propio santo representado como por la iconografía de sacerdote escogida. La presencia de San Agustín como obispo y doctor se justifica sin duda tanto por el nombre adoptado por Manuel Agustín de Ondona como por su condición de eclesiástico. Los cuadros de San José y San Antonio de Padua son obras que se insertan en la tradición murillesca.

1. Manuel Agustín de Ondona cura y promotor artístico

Nació en La Puebla de Arganzón en el año 1700, siendo bautizado en la parroquia de Santa María el 29 de agosto ante sus padres Basilio de Ondona y Aldama y Josefa de Arana y Herrán. En su partida de bautismo figura como Manuel Ángel de Ondona y Arana, aunque a lo largo de su vida se le cita siempre como Manuel Agustín². El ilustre Basilio de Ondona (†1707) fue caballero de Santiago e indiano en los virreinos de Perú (Lima) y Nueva España, donde llegó a ser a fines del siglo XVII gobernador de Villa Alta en Oaxaca. Tuvo sus casas principales en la calle de la Concepción de su localidad natal, fue patrón de las obras pías de los Gordejuela y destacado mecenas de la iglesia y ermita de la Antigua en La Puebla de Arganzón³. En

1. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Villanueva de la Oca. Parroquia de San Pedro" en TABAR ANITUA, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X, Los valles occidentales entre el Zadorra el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 514-516.

2. Agradecemos a Juan Vidal-Abarca los datos facilitados sobre este personaje.

3. VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: "Panorámica geográfico-histórica", en TABAR ANITUA, F. (coord.): Ob. cit.: pp. 48-49. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables" en TABAR ANITUA, F. (coord.): Ob. cit., p. 211. Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHP. Burgos). Prot. Not. 4445/1, Fernando de Zumárraga, 1731, fols. 3-16. Legitimidad y nobleza de don Carlos de Ondona.

el consulado de Sevilla “y su comercio de cargadores a las Yndias” tenía invertido en 1700 un capital de quince mil novecientos escudos de a diez reales de plata⁴. Tuvieron cuatro hijos llamados Manuel Agustín, Diego Martín, caballero de Santiago, Ignacio, que llegó a ser fraile dominico, y Carlos, del que fue tutor “desde tierna edad” su hermano Manuel, que hizo la carrera de Indias, testando en Cádiz. En el sepulcro renacentista de los Gordejuela en la parroquia de La Puebla están enterrados Basilio de Ondona, su esposa, su hijo Diego Martín y su hermano el sacerdote Francisco Miguel de Ondona⁵.

Como primogénito, Manuel Agustín de Ondona (Fig. 1) era el heredero del mayorazgo de los Ondona y de las fundaciones de los Gordejuela, pero se ordenó sacerdote, desempeñando los cargos de presbítero y beneficiado en el cabildo de Santa María de La Puebla de Arganzón y cura en la iglesia aneja de San Pedro de Villanueva de la Oca⁶. Fue patrono y único poseedor de la capellanía fundada en la iglesia de La Puebla de Arganzón por el doctor Juan de Gordejuela, catedrático de vísperas en la Universidad de Valladolid, y su mujer Mariana de Villalobos. La base de su fortuna fueron las posesiones de la familia, los intereses de numerosos censos de la capellanía y los arrendamientos de tierras⁷. Sabemos por su testamento que compró y reedificó unas casas en Caicedo Sopena (Álava). Muy expresiva resulta la partida por la que lega a María de Mendoza, esposa de su hermano Diego, o

a su sobrina María Josefa de Ondona, cinco lienzos por ocuparse de llevar el pan y la luminaria a su sepultura que representaban “la aparición de Christo Nuestro Señor a Santo Thomas, otro de San Phelipe Neri, otro de San Pedro Alcántara, otro de San Ygnazio de Loiola y el otro de San Agustín”. En otra manda testamentaria dejaba un tercio de su beneficio parroquial como limosna a la iglesia de Villanueva de la Oca, “para que se invierta en lo que más nezesitare”. A su muerte quedó como heredero del mayorazgo de los Ondona su hermano Diego Martín.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive script. The signature reads "Manuel Agustín de Ondona" and is followed by a decorative flourish.

Fig. 1) Firma autógrafa de Manuel Agustín de Ondona, presbítero y beneficiado de La Puebla de Arganzón y cura de Villanueva de la Oca

Además de su pertenencia a una familia noble, destaca en nuestro personaje su religiosidad, plenamente imbuida por el espíritu trentino, y su elevado nivel cultural que se refleja en su biblioteca, “que era muy buena”, y fue vendida a su muerte por “más de tres mil reales” entre los sacerdotes de La Puebla de Arganzón⁸. La visita pastoral del 3 de julio de 1727, realizada personalmente

4. AHP. Burgos. Prot. Not. 4444/2, Fernando de Zumárraga, 1724, fols. 58-64v. Información de utilidad recibida a petición de los hijos de Basilio de Ondona.

5. VERGARA, A.: *De La Puebla a Villanueva, pasando por Arganzón*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1977, p. 24.

6. Su tío Francisco Miguel de Ondona (†1733), fue asimismo presbítero y beneficiado en la iglesia de Santa María y, al ser enterrado, dispuso que se le amortajara con el hábito de San Francisco y, sobre él, con los ornamentos sacerdotales, la misma cláusula que años después mandaría su sobrino. VERGARA, A.: Ob. cit., p. 24.

7. Archivo Histórico Provincial de Álava (AHP. Álava). Prot. Not. 194, Fernando de Zumárraga, 1734, fols. 51-52. Poder de Manuel Agustín de Ondona a favor de Fabián de Barriuso. Detentaba la capellanía desde el 6 de abril de 1733, fecha del fallecimiento de Francisco Manuel de Ondona. A partir de esta fecha se registran numerosos arrendamientos de tierra pertenecientes a la capellanía de los Gordejuela, de la que era poseedor nuestro personaje. AHP. Álava. Prot. Not. 681, Fernando de Zumárraga, 1733, fols. 15-16, 23-24 y 25-26. En 1729 Manuel Agustín de Ondona vendía un censo a la Obra Pía de la Misericordia de La Puebla de Arganzón, AHP. Álava. Prot. Not. 9357, Fernando de Zumárraga, 1729, fols. 31-32v. Otros ejemplos en AHP. Burgos. Prot. Not. 4445/3, Fernando de Zumárraga, 1733, fols. 64-72.

8. Archivo Parroquial de La Puebla de Arganzón (AP. La Puebla de Arganzón). Libro de Difuntos, 1742-1830, fols. 39v-40. Antes de esta venta, su hermano Diego pudo escoger aquellos libros que le interesaron.

por el obispo calagurritano don José de Espejo y Cisneros, fue determinante no solo en la renovación material del templo de Villanueva de la Oca y su ajuar sino sobre todo en la vida pastoral de la parroquia. En este sentido es muy ilustrativo el nombramiento por el propio prelado de Manuel Agustín de Ondona como uno de los dos presidentes de las conferencias morales a impartir semanalmente en la villa. Siguiendo fielmente las Constituciones sinodales debían precisar las materias y el autor más adecuado y fácil para los fieles. El plan pastoral comprendía una explicación del tema en una conferencia y una discusión de la misma en otra. Poseyó al menos siete cuadros de su propiedad y encargó para la parroquia otros cinco, todos ellos religiosos, de temática contrarreformista y que, en su mayor parte, representan devociones propias del sacerdote de La Puebla de Arganzón. Son sus protagonistas Cristo (Descendimiento y Duda de Santo Tomás), María (Soledad), santos fundadores (San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri), santos recién canonizados (San Pedro de Alcántara), potenciación de devociones (San José) y éxtasis (visión de San Antonio de Padua, éxtasis de San Esteban e inspiración de San Agustín). El sacerdote hizo testamento el 9 de febrero de 1755⁹ y falleció en la villa del Condado de Treviño dos días después¹⁰, siendo enterrado en la sepultura número dos del encajonado del templo, propiedad de su padre Basilio de Ondona¹¹. Fue amortajado con el hábito de San Francisco y “sobre él, las vestiduras sacerdotales

acostumbradas”, asistiendo a su funeral los franciscanos del convento de la Concepción.

2. Los retablos barrocos de Juan Ángel Nagusia

El retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Fig. 2) es un buen conjunto churrigueresco, ejecutado por el arquitecto de Estella Juan Ángel Nagusia entre 1730 y 1731, quién también se encargó de los retablos laterales de la Virgen del Rosario y del Santo Cristo¹². Por un documento de marzo de 1731 sabemos que el concejo de Villanueva redimía parte de un censo que había tomado para poder pagar diferentes obras del templo y especialmente “su retablo nuevo ejecutado en ella”¹³. Ya desde 1729 se registran pagos por las tablas de madera de nogal para su factura. El maestro navarro cobró por estas obras 2.800 reales a los que se añadieron otros 350 por mejoras, el sotabanco del altar mayor y el trono de San Pedro¹⁴. El dinero para su financiación procedía de varias fuentes, principalmente de la venta de un esquilón por 1320 reales y de las limosnas del pueblo que alcanzaron 1.100 reales¹⁵. Considerado ya por sus contemporáneos como uno de los mejores compases del reino de Navarra, Juan Ángel Nagusia (+1742), fue el más destacado representante del retablo churrigueresco tras los

9. AHP. Burgos. Prot. Not. 4449/1, Fernando de Zumárraga, 1752-1762, fols. 127-130. Testamento de Manuel Agustín de Ondona. No pudo firmar esta escritura “a causa de tener inmóvil el brazo derecho, orixinado de la gravedad de su enfermedad”.

10. AP. La Puebla de Arganzón. Libro de Difuntos, 1742-1830, fols. 39v-40. Agradecemos a Vicente Renedo su amable colaboración por habernos facilitado esta partida de defunción.

11. Se conserva un preciso dibujo del encajonado del templo titulado “Plan de las sepulturas que ay en la Iglesia Parroquial de esta Villa de la Puebla de Arganzón”, en el que se señala con el número dos la sepultura de don Basilio de Ondona. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Las artes del Barroco”, en TABAR ANITUA, F. (coord.): Ob. cit, p. 123 y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón ...” en TABAR ANITUA, F. (coord.): Ob. cit, p. 174.

12. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “Villanueva de la Oca...”, pp. 514-516. Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHD. Vitoria). Villanueva de la Oca. Libro de Fábrica, I, 1628-1748. Sig. 2799-1, fols. 231v, 233v y 234v.

13. AHP. Burgos. Prot. Not. 4445/1, Fernando de Zumárraga, 1731, fol.19v. Este censo estaba vinculado al mayorazgo fundado por don Basilio de Ondona y su mujer y sus réditos los percibía su hijo, el sacerdote Manuel Agustín.

14. AHD. Vitoria. Villanueva de la Oca. Libro de Fábrica, I, 1628-1748. Sig. 2799-1, fols. 264-265 (cuenta general de Manuel Agustín de Ondona sobre la ejecución de los retablos y otras obras).

15. *Ibid.*, fol. 264.



Fig. 2) Villanueva de la Oca. Retablo mayor

tudelanos Francisco de Gurrea y José de San Juan¹⁶. La participación de su arte a estas tierras alavesas se concretó en dos retablos laterales para el Santuario de Nuestra Señora del Toloño en la localidad alavesa de Labastida (1729, desaparecidos)¹⁷, el mayor de la parroquia de Erenchun (1730, transformado)¹⁸ y el mayor y colaterales de Villanueva de la Oca (1730-31). Se conserva de su mano un diseño con una peana, hornacina y cartela para el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Puente la Reina (1742), que es muy semejante a lo que años antes había realizado en la localidad treviñesa¹⁹.

Es un conjunto de desarrollo plano, compuesto por banco, cuerpo de tres calles y ático curvo con aletones. Lo delimitan cuatro columnas, dos de ellas bulbosas, con los tercios decorados sobre ménsulas vegetales, en tanto que en el ático hacen su aparición los estípites. Una decoración botánica con tendencia a la geometrización se expande por los paneles del banco, aletones y cartelas. Preside el retablo San Pedro papa en cátedra, talla rococó fechada en 1765, que lleva el báculo de tres travesaños, las llaves y la cabeza de Simón el mago a los pies. Puede ser obra salida de la gubia de alguno de los santeros cántabros activos en la zona por estas fechas. Las calles laterales y el ático están ocupadas por tres lienzos barrocos con marcos vegetales dorados, colocados en el retablo en 1734. Representan a San Esteban, San Felipe Neri y a San Agustín en el remate. El sagrario se compone de dos cuerpos, el primero con estípites y una portezuela neoclásica añadida y el segundo con una hornacina a modo de expositor. Reviste su superficie una policromía a la chinesca, aplicada en 1766, en la

16. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 295-309.

17. LÓPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, G.: "Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles de Toloño (Álava)", *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 16 (1972), p. 253.

18. ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo IV. La llanada alavesa occidental*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 375.

19. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: Ob. cit., p. 309.

que destacan el dorado bruñido y las rocallas cinceladas, concentrándose el color en la capa pluvial del titular, donde encontramos también un galón cincelado. En paneles muy concretos fueron incluidos caprichos rococós, formados por microarquitecturas, árboles, flores y aves²⁰.

Los retablos laterales de la Virgen del Rosario, en el lado del evangelio, y del Santo Cristo, en el de la epístola, fueron asimismo realizados por Nagusia, y son obras churriguerescas que se fechan por los mismos años que el mayor. Acogen diferentes tallas que van desde el siglo XVI al XIX y fueron policromados en 1791 con el bicromatismo neoclásico de “leche y oro”. En sus áticos se ubican los lienzos de San José con el Niño y la Visión de San Antonio de Padua del Niño Jesús, respectivamente, obras ejecutadas hacia 1734 a la vez que los lienzos del retablo mayor²¹.

3. Los lienzos del retablo mayor

Los datos históricos sobre las cinco pinturas del retablo mayor y los laterales que nos suministran las cuentas de fábrica, se complementan con el dato de un inventario de bienes de la parroquia que recoge la cesión por parte de Manuel Agustín de Ondona de lienzos de su propiedad a la parroquia. El poder económico, nivel cultural, devociones y gustos del sacerdote quedaron ya reflejados en 1729, cuando cedió a la iglesia de Villanueva, según propio testimonio, “tres quadros, el uno del descendimiento de Nuestro Señor Jesuchristo en los brazos de su Santísima Madre, el otro de Nuestro Señor Jesuchristo metiendo los dedos de Santo Thomás en la llaga a su Santísimo

Costado, el otro de la Soledad de María Santísima, con su guarniciones todas doradas”, que no han llegado a nuestros días²². En otra anotación de Manuel Agustín, fechada en 1740, se refiere a las cuentas de varias obras en la iglesia como el púlpito y el arreglo del coro, incluyéndose también “cinco quadros que se han comprado para adorno de los tres altares”, por los que se pagó 240 reales, obras todas ellas realizadas entre 1732 a 1734²³. Tan solo un escueto descargo en relación con el retablo mayor de la iglesia precisa el lugar donde se hicieron los cuadros y su fecha de colocación en los retablos. En las cuentas de 1735 se anotan pagos de 1734 a “un peón que fue a Vitoria a llamar al maestro para que tomase la medida de los quadros que se han puesto en los altares”, más otra cantidad “por traer de Vitoria los referidos quadros puestos en dichos altares”²⁴.

La elección de los santos que conforman el programa iconográfico del retablo mayor de la parroquia de San Pedro, realizada por Manuel Agustín de Ondona, se debió a sus devociones concretas y a la condición clerical de los tres santos representados en los lienzos, como la del propio promotor, cura, erudito y mecenas. Nuestro personaje lleva el nombre de San Agustín, obispo, fundador y doctor de la iglesia. La presencia de San Felipe Neri se justifica por su condición de ejemplar sacerdote y fundador de la congregación sacerdotal de los oratorianos. Con la elección de San Esteban se recalca su condición de diácono y primer mártir del cristianismo; además, no podemos olvidar la existencia de una ermita dedicada a este santo en términos de La Puebla de Arganzón, de cuya parroquia era aneja la de Villanueva de la Oca.

20. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Villanueva de la Oca...”, pp. 514-515.

21. *Ibid.*, pp. 515-516.

22. AHD. Vitoria. Villanueva de la Oca. Libro de Fábrica. I. 1628-1748. Sig. 2799-1, fol. 271v. Nota del cura don Manuel Agustín de Ondona, tachada.

23. *Ibid.*, fol. 247. Notas del cura don Manuel Agustín de Ondona.

24. *Ibid.*, fol. 238.

Como resulta habitual en la documentación parroquial se omiten los nombres de los pintores de caballete, sin embargo consideramos que estos lienzos pudieron salir del taller que en Vitoria tuvieron abierto Pedro y Cosme Ignacio de Arroquia durante el primer tercio del siglo XVIII²⁵. Esta atribución se sustenta en la comparación estilística con obras documentadas o firmadas y el monopolio de los Arroquia en la pintura de lienzos del primer tercio del siglo XVIII en Vitoria, ciudad de la que procedían estos cuadros. Se repiten en sus obras unos peculiares tipos físicos con rostros apuntados, nariz larga y recta, numerosas desproporciones, paleta en la que predominan los ocre y rojos, y característicos fondos dorados.

Junto a las labores más habituales del dorado de tallas y retablos y la pinceladura de templos, se les documentan cuadros de caballete para retablos. Pedro de Arroquia fue además de “diestro pintor”, según expresión del padre franciscano Melchor Amigo, “peregrino trazista” y creador de “máquinas” barrocas, como las arquitecturas efímeras mediante las que transformó en 1728 el presbiterio y el altar mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Vitoria con graderías en perspectiva, pintadas de “varios colores de buen gusto”, donde se potenciaba el Santísimo Sacramento y los más importantes santos de la orden franciscana. El espectáculo sensorial se completaba con tramoyas, flores de seda y plata, velas, espejos y ramos²⁶.

Sabemos que Pedro de Arroquia fue el autor de los lienzos de San José y San Antonio de Padua para dos retablos laterales de Arbulo (1709), que fueron desmontados en 1998 y se conservan en lamentable estado en la sacristía de su iglesia, y el de San Juan Bautista para el ático del retablo de la Virgen del Rosario de Guevara (1717)²⁷. Hay que añadir el lienzo de la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán, titular de un retablo lateral en la parroquia de Letona, firmado y fechado en 1728, que ha sido recientemente descubierto²⁸. Cosme Ignacio, formado con su padre y colaborador habitual del mismo, pintó los lienzos de Santa Catalina y el Calvario, hoy en el retablo de las Ánimas de la parroquia de Ozaeta (1732)²⁹.

Pese a la suciedad y barnices que lo ocultan, el lienzo de San Felipe Neri es el más original de los que integran el retablo mayor. Esta iconografía se justifica sin duda por la devoción de Manuel Agustín Ondona por el sacerdote florentino y fundador del oratorio. Aunque la parroquia de La Puebla de Arganzón poseía un cabildo al que pertenecía nuestro personaje, nunca se fundó en ella una capilla de este santo ni contó con una Escuela de Cristo. Las Escuelas de Cristo fueron organizaciones de sacerdotes y seglares que tuvieron como patronos principales a la Virgen María y a San Felipe Neri y difundieron por toda España la espiritualidad del oratorio. En Álava se

25. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., y CALVO GARCÍA, L.: “Los Arroquia, una desconocida familia de pintores barrocos en el País Vasco”. *Sancho el Sabio* (en prensa). Se trata del primer estudio monográfico de los pintores Pedro y Cosme Ignacio de Arroquia y su obra.

26. AMIGO, M. (O.F.M.): *Quinquatro seráfico festivo. Fiestas Sagradas celebradas en el Real Convento de N. P.S. Francisco de Victoria a la canonización y beatificación de cinco santos de su seráfica familia consagradas a la Magestad Cathólica de la Serenísima Señora Mariana Neuberg Reyna viuda de España*. Vitoria, Imprenta de Bartolomé Riesgo, 1728. Capítulo, “Compendioso mapa de la grandeza de las fiestas y su festiva pompa”.

27. ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo IV. La llanada alavesa occidental*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 225 (Arbulo) y 442 (Guevara). AHD. Vitoria. Arbulo. Libro de Fábrica. 1664-1714. Sig. 483-2, s/f. “Itten se le pasan en quenta sesenta reales que pago dos pinturas en quadros, la una de San Joseph, que se puso en el segundo cuerpo del colateral de Nuestra Señora, y la otra en segundo cuerpo de lateral de San Antonio abad, y es de San Antonio de Padua, y las hizo Pedro de Arroquia, maestro pintor vezino de Vitoria”.

28. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., y CALVO GARCÍA, L.: Ob. cit.

29. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo V. La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1982, p. 668.

implantaron estas escuelas en Salvatierra, Laguardia, Labastida y Oyón³⁰. Vitoria fue una de las pocas ciudades españolas que no tuvo una Escuela de Cristo, sin embargo sabemos de la existencia de una capilla de San Felipe Neri en la Colegial de Santa María, sede de los cabildos vitorianos, al menos desde 1752, cuando se coloca el monumento de Jueves Santo en esta capilla³¹. A esta capilla se trasladaron en 1769 los huesos recogidos en la iglesia del colegio de jesuitas de San Fernando, recién desacralizado³². En 1722 se inventaría en la sacristía de la colegial vitoriana un lienzo del santo italiano, valorado en 40 reales³³. En la parroquia de Santa María de Orduña existe, todavía hoy, una capilla de la Escuela de Cristo, que posee un lienzo de San Felipe Neri como oficiante de comienzos del siglo XVIII. En otra de sus capillas, la de los Ortés de Velasco, se localiza otro lienzo de la segunda mitad del siglo XVII de San Felipe Neri rechazando al mundo³⁴.

Si la iconografía del fundador del Oratorio es excepcional en el País Vasco, todavía resulta más infrecuente en la pintura³⁵ de la Contrarreforma la representación del santo individualizado. Aunque la imagen escogida por los oratorianos fue la de la Aparición de la Virgen con el Niño al santo³⁶, revestido con casulla, como nos muestran el cuadro de Guido Reni y el propio grabado de la bula de canonización³⁷, aquí vemos a San Felipe aislado, de cuerpo

entero y con la sotana, capa y bonete del clero secular. Está imagen de devoción está inspirada en el grabado editado por François de Poilly (Fig. 3) de mediados del siglo XVII que se conserva en la Fundación Biblioteca Morcelli en la Pinacoteca Repossi³⁸. En la parte inferior aparecen las leyendas “*St Philipus Nerieus*” y “*F. Poilly ex a S. Benoist*”. El cuadro de la localidad treviñesa copia literalmente de la estampa el personaje, su actitud, atributos y otros elementos. Las únicas diferencias apreciables en la pintura respecto a la estampa son la posición frontal del santo, la ausencia del paisaje con torres y banderolas y la cruz patriarcal situada junto a la mitra. Concebidas como imágenes de devoción a partir de cuadros concretos, Poilly grabó y editó, entre otras estampas, las de varios santos de la Contrarreforma, repitiendo entre ellos a San Felipe Neri, del que además del citado grabado, conocemos otros dos, la “Vera Efigie” de medio cuerpo y la “Visión de la Virgen con el Niño”³⁹.

Miembro de la dinastía francesa de su apellido, François de Poilly fue un destacado dibujante, grabador, impresor y comerciante de estampas, con taller abierto en la “rue de Saint Jacques” de París que ostentaba la imagen de San Benito por hallarse en el distrito de la parroquia del fundador de los benedictinos. Llegó a ser grabador del rey y realizó casi quinientas

30. LABARGA, F.: *La Santa Escuela de Cristo: una peculiar institución del barroco hispano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013 (en prensa).

31. AHD. Vitoria. Catedral de Santa María. Libro de juntas y decretos 237 (actual 218-1) (1636-1770), s/f.

32. SERDÁN Y AGUIRREGAVIDIA, E.: Vitoria. *El Libro de la ciudad*, (Vitoria, Editorial Social Católica, 1926), Bilbao, Sendoa, 1985, p. 203.

33. AHD. Vitoria. Catedral de Santa María. Caja 125, doc. 2, 1722, s/f.

34. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1988, p. 696.

35. Este tipo de representación de San Felipe Neri, es más frecuente en las tallas del fundador de los filipenses, como lo vemos por ejemplo en la imagen del Oratorio de Sevilla.

36. MÅLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro ediciones, 2001, pp. 157-158.

37. La iconografía de San Felipe Neri fue introducida en España por Jusepe Martínez quien pudo ver durante su estancia en Italia el cuadro de Guido Reni de la Aparición de la Virgen con el Niño de la iglesia de Santa María en Vallicella. En este punto conviene recordar que desde Zaragoza, cuna de este pintor, llegaron a Villanueva de la Oca dos misales salidos de la imprenta de Luis de Cueto en 1737 y 1739. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Villanueva de la Oca...”, p. 518.

38. Fondazione Biblioteca Morcelli, Pinacoteca Repossi. Brescia. Inventario 00997. Aguafuerte de San Filippo Neri (145 x 103). Este grabado, editado por François de Poilly, no está recogido en el catálogo más importante que poseemos de su obra grabada, LOTHE, J.: *L'oeuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVIIIe siècle*. París, Paris-musées, 1994.

39. LOTHE, J.: *Ob. cit.*, pp. 30-31 y 148-149, láms. 244 y 245.



Fig. 3) Retablo mayor de Villanueva de la Oca. Lienzo de San Felipe Neri.
François de Poilly. Grabado de San Felipe Neri. Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca
Repossi. Brescia. Inventario 00997

estampas de reproducción a partir de los más importantes pintores italianos y franceses del Barroco. Entre sus obras encontramos retratos, temas religiosos y ornamentales (690 planchas) elaborando cuadernillos para la venta a los artistas. Poseyó una rica biblioteca de casi treinta mil libros y una gran hacienda, con tierras de labor en su ciudad natal de Abbeville en Picardía, atesorando una de las mayores fortunas entre los comerciantes de estampas parisinos⁴⁰. Bien sea grabando o editando, Poilly fue un exitoso

comerciante de estampas de reproducción a partir de otros grabados de los cuadros de destacados pintores. Así lo señala Lothe cuando nos dice: “Los Poilly han inventado poco: sus estampas son casi todas obras de imitación ... han tenido un carácter comercial o privado. Todas han sido hechas para ser vendidas en la tienda”, quién también precisa que sus grabados fueron hechos en primera instancia para ilustrar libros, aunque después las estampas más populares se vendieron separadamente⁴¹. Las estampas devocionales del santo florentino realizadas a fines del siglo XVIII y en el XIX utilizan como modelo la imagen individual del santo, aunque de medio cuerpo. La repercusión de los grabados editados por François I de Poilly perduró hasta fines del siglo XVIII pues, junto a otros impresores franceses como los Audran, Chéreau, Edelinck, Dorigny y Drevet, fueron considerados “en la España de la época como los mejores representantes del grabado de interpretación”⁴².

En el lienzo de Villanueva de la Oca San Felipe Neri está representado como un venerable anciano de barba canosa “de estatura mediana, de color blanco, de cara alegre, levantada y espaciosa la frente, pero no calvo, la nariz aguileña, los ojos azules pequeños pero vivaces, la barba negra, y no muy larga, si bien en los últimos años del todo cana”⁴³. Algunas de estas características se comprueban en la máscara funeraria en yeso, tomada del natural, que se conserva en la iglesia de Santa María en Vallicella o Chiesa Nuova en Roma, de la que se sacaron “muchas testas de cera muy al natural”. Este hecho ha de vincularse con la mascarilla en cera que se realizó a la muerte de

40. GRIVEL, M.: *Le commerce de l'estampe a Paris au XVIIe siècle*, Ginebra, Librairie Droz, 1986, pp. 70-71, 103, 161 y 205. LOTHE, J.: Ob. cit., pp. 21-43 y 45-257 (catálogo de obra).

41. LOTHE, J.: Ob. cit., p. 27. Sabemos que, entre las numerosas ediciones del libro del jesuita Jean Croisset, *Les vies des saints pour tous les jours de l'année: avec de courtes reflexions morales à la fin de chaque vie*, en 1731 se realizó una en Lyon ilustrada al comienzo de cada mes con grabados de los principales santos realizados por François Poilly.

42. JIMENO, F.: “Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIX (2005), p. 163.

43. BACHI, P. J.: *Vida de San Felipe Neri, florentino, fundador de la Congregación del Oratorio*, Valencia, 1650, p. 294. El último estudio sobre la iconografía de este santo es el de MELASECCHI, O.: “Nascità e sviluppo dell'iconografia di San Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento” en *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Catalogo della mostra. IV centenario della morte di San Filippo Neri, Roma, Electa Mondadori, 1995, pp. 34-48.

San Ignacio de Loyola y que, más adelante, fue reelaborada en yeso. Estos rasgos también aparecen en la estampa anónima con su retrato (1595), que ilustra la obra de Gabriele Paleotti, *“De bono senectutis”*⁴⁴. Además consta que, a diferencia de los otros santos canonizados por Gregorio XV en 1622, como Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola, de San Felipe se habían hecho numerosos retratos en vida⁴⁵. El estrecho paralelismo que se extrae de las hagiografías de San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri tiene su refrendo en una serie de coincidencias iconográficas en las representaciones de ambos santos fundadores de la Contrarreforma.

Se presenta erguido y frontal con su mano derecha paralela al cuerpo, sujetando el rosario, y la izquierda sobre el pecho. Viste hábito negro de los oratorianos, es decir la sotana sacerdotal, con su botonadura, cuello, capa sobre los hombros, bonete de tres puntas y cinturón. La posición de la mano izquierda con los dedos corazón y anular unidos nos recuerda el episodio “de la admirable palpitación de su corazón”, que tuvo lugar en 1544 cuando Felipe tenía 29 años. Se lee en su vida que “un día (poco antes de Pentecostés), pidiendo en la oración con grande instancia sus dones al Espíritu Santo, ...De repente se sintió comprendido de tan gran fuego de amor, que no pudiéndole sufrir, tuvo que dexarse caer en el suelo, y descubrir el pecho para templar en parte la llama”⁴⁶.

El principal atributo de San Felipe Neri, que aparece en este cuadro, es el rosario, debido a su devoción mariana y al valor que daba a este rezo,

que practicaba frecuentemente, según relata su biógrafo Pietro Giacomo Bacci. En esta hagiografía se lee: “Destas dos oraciones hazía dezir a sus penitentes, un Rosario, repitiéndole sesenta y tres vezes y a la una y a la otra, no con poco fruto de sus almas. Continuamente iba con el Rosario en la mano diziéndolas también”⁴⁷. En la citada estampa de 1595, que ilustra la obra del cardenal Paleotti, se le representa ya con el rosario. Además, rodea su cabeza una aureola dorada “en forma de sol” que describe su biógrafo de la siguiente manera: “Vieron muchos rodeada su cabeça de resplandor mientras celebrava. En el año primero de Sixto V, oyendo su Missa en el Altar mayor de la Iglesia nueva. Aurelio Bachi de Sena vio en el memento de vivos al contorno de su cabeça un resplandor como de oro, pero más vivo, y quatro dedos ancho a traça de diadema”⁴⁸.

Se completa la caracterización del fundador del Oratorio con los tocados de las dignidades eclesiásticas, mitra y capelos, que rechazó a lo largo de su vida, que transcurrió “sin querer por ninguna cosa aceptar Pensiones, Beneficios ni dignidades”⁴⁹. La mitra colocada a su derecha en el suelo nos indica que “no solo renunció (a) los primeros Canonicatos de Roma, sino (a) Obispados grandes”⁵⁰. Los dos capelos que aparecen en el suelo a su izquierda deben hacer alusión a sendos rechazos de nombramientos como cardenal de los papas Gregorio XIV (1590) y Clemente VIII (1593), ante cuyo ofrecimiento comentó a un hermano de la Congregación “levantando en alto el bonete y mirando al Cielo dixo: Paraíso, Paraíso”⁵¹.

44. GABRIELE PALAEOTO: *De bono senectutis*, Roma, Tipografía L. Zannetti, 1595. MELASECCHI, O.: *Ob. cit.*, p. 36.

45. MELASECCHI, O.: *Ob. cit.*, p. 34.

46. BACHI, P. J.: *Ob. cit.*, p. 12.

47. *Ibid.*, p. 88.

48. *Ibid.*, pp. 195-196.

49. *Ibid.*, p. 153.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, pp. 155 y 434.

En el ático del retablo se aloja un *lienzo de San Agustín obispo y doctor de la Iglesia* (Fig. 4), donde se le representa escribiendo en su estudio, inspirado por Dios y como cardióforo, mostrando el corazón llameante⁵². Se dispone de medio cuerpo como un hombre maduro de barba canosa, sentado en su escritorio y ligeramente girado. Circunda su cabeza una aureola de rayos, mira al cielo y recibe la inspiración divina representada mediante un resplandor dorado. Viste las prendas propias de su dignidad eclesiástica como son la capa pluvial roja, estola, roquete, dalmática y la mitra. Como ilustre doctor de la iglesia sostiene la pluma en su mano derecha, en tanto que sobre la mesa aparece el libro abierto de *Las Confesiones* sobre el que escribe, apoyado en otros dos, y un tintero con otra pluma. Ostenta en su mano izquierda un corazón inflamado, símbolo del amor y la entrega a Dios. Al fondo se alinean en una estantería cinco libros del propio autor sagrado, identificados en sus lomos como “*De Civitate Dei*”, “*De Predestinatione*”, “*1 De gratia*”, “*2 De gratia*” y “*De Libero arbitrio*”. El primero de estos cinco volúmenes, que compilan el pensamiento de San Agustín, es su obra maestra, *La Ciudad de Dios*, verdadero tratado apologético del cristianismo. Los otros cuatro, que tratan sobre la predestinación de los santos, la doctrina de la gracia divina y la responsabilidad del libre arbitrio, rebatían herejías y heterodoxias

del pelagianismo y resultaban especialmente vigentes en la época de la Contrarreforma. El cuadro presenta una paleta suelta en la que dominan el rojo de las indumentarias y el blanco del roquete sobre los ocres y el verde del tapete de la mesa. La luz celestial impacta sobre la capa, el rostro y el corazón, acercando al santo hacia el fiel.

Aunque no hemos identificado el grabado concreto en el que se inspira este cuadro, creemos que procede de una estampa devocional de San Agustín obispo y doctor, sacada probablemente de los breviarios de la Orden. En cualquier caso se advierten en esta pintura elementos iconográficos que vemos en sendos grabados franceses del mismo tema de Robert Nanteuil⁵³ o Nicolas de Poilly⁵⁴, a partir del conocido cuadro de Philippe de Champaigne de Los Angeles County Museum of Art (1645-1650), como la disposición de la mano izquierda que porta el corazón llameante, el libro abierto apoyado en otros y la estantería del fondo que muestra los lomos de varios libros del padre de la Iglesia (Fig. 5). En nuestro cuadro se han simplificado varios de los recursos teatrales y otros elementos que se ven en la pintura francesa⁵⁵. Una estampa del santo de Hipona que encabeza los “Gozos al Gran Padre de la Iglesia San Agustín, Obispo y Doctor”, editada en la imprenta de

52. La obra fundamental sobre la iconografía de San Agustín es la de COURCELLE, J. y COURCELLE, P.: *Iconographie de Saint Augustin. T. II. Les cycles du XVIe et du XVIIe siècle*. Paris, Institut d'études augustiniennes, 1972. Esta obra recoge los ciclos más completos sobre la vida del obispo de Hipona como los de Marius Kartarius, Adrian Collaert o Schelté a Bolswert. Es precisamente a partir de 1600 cuando se desarrolla esta iconografía contrarreformista como podemos ver además en la estampa con viñetas de Cornelis Galle de 1604. La página web más importante sobre la iconografía de San Agustín, que define con precisión estos tipos iconográficos, es la de la Assoziacione Storico Culturale Sant'Agostino, www.cassiciaco.it.

53. Robert Nanteuil. Grabado de San Agustín. Musée de Port-Royal des Champs. GRIVEL, M.: Ob. cit., pp. 54, 98 y 141-142. Robert Nanteuil († 1678) fue, al igual que François Poilly y Jean Mariette, dibujante, grabador y uno de los más importantes editores parisinos del siglo XVII. Al igual que Poilly Nanteuil fue “dibujante y grabador de su Majestad” desde 1658. El grueso de su producción lo conforman más de 200 retratos de los personajes de su tiempo entre los que se contaban los de varios artistas. Tenía su taller y tienda en “la casa Chiquet” en la calle profesional de los editores y comerciantes de grabados, la “rue Saint Jacques” “au grand St. Henry”.

54. LOTHE, J.: Ob. cit., pp. 298-299, lám 82. En la parte inferior del grabado aparecen las siguientes leyendas, “Champaigne Pin / A Paris Rue St Jacques a l'Image St Paul / N. Poilly sculp et excudit Cum Pri. Re”. Hay que recordar que François de Poilly ilustró con el grabado de la Vocación de San Agustín en Milán, la traducción francesa de *Las Confesiones* de Arnaud d'Andilly de 1649. LOTHE, J.: Ob. cit., pp. 29 y 60-61, lám. 29.

55. Resulta expresivo de esta simplificación la supresión de la palabra VERITAS, hilo argumental de *Las Confesiones* de San Agustín y el fundamento teológico del cuadro de Philippe de Champaigne. En estos textos autobiográficos nos dice que la “dulce y eterna verdad” es “una armonía celeste y divina, que solo se entiende por el oído del corazón”. PERICOLO, L.: *Philippe de Champaigne. “Philippe, homme sage e vertueux”. Essai sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, pp. 158-159. Este cuadro ha sido puesto en relación con el pensamiento jansenista de Port Royal.



Fig. 4) Retablo mayor de Villanueva de la Oca. Lienzo de San Agustín, obispo y doctor de la iglesia



Fig. 5) Robert de Nanteuil. Grabado de San Agustín. Musée de Port-Royal des Champs.



Litografía de San Agustín en "Gozos al Gran Padre de la Iglesia San Agustín, Obispo y Doctor", imprenta Agustín Laborda. Valencia, siglo XIX

Agustín Laborda de Valencia⁵⁶, perpetúa aún a mediados del siglo XIX la composición del cuadro de Villanueva de la Oca. En esta xilografía se copia la composición y el tipo físico, trasladando puntualmente la mitra con su pedrería, la capa y el roquete con el encaje de la bocamanga, así como la mano derecha que sujeta la pluma. Entre la pintura barroca coetánea encontramos la mayor afinidad compositiva con un lienzo de Michelangelo Cerruti de 1726 (Monasterio de Santa Clara de Montefalco, Italia).

El elemento iconográfico más importante de este cuadro es el corazón inflamado, símbolo del amor a Dios, que se extrae de diferentes exégesis a textos bíblicos. En sus textos de oratoria sagrada sobre el evangelio de San Juan (*Tractatus in Joannem*), San Agustín se refiere al corazón de Jesús en el episodio de la Santa Cena: “Juan Evangelista, entre sus consortes y copartícipes, los demás evangelistas, recibe del Señor (sobre cuyo pecho estaba recostado en la cena, para indicar que bebía los más profundos secretos de lo íntimo de su corazón) este don propio peculiar suyo de revelar tales cosas del Hijo de Dios ...”⁵⁷. En los *Comentarios sobre los Salmos* (*Enarrationes in Psalmos* 85, 8-12), glosando el salmo 138, escribe: “Señor, que todo mi corazón se inflame por amor por ti. Haz que nada en mi me pertenezca y no piense en mi. Que yo quemé y sea totalmente consumido

en ti. Que te ame con todo mi ser, como incendiado por ti”. Juan Molano en su *Historia de las Sagradas Imágenes* señala que este atributo procede del comentario del padre de la Iglesia a un versículo de los Proverbios: “Dame hijo mío tu corazón. Y miren tus ojos por mis caminos” (*Proverbios*. 23:26). Este atributo específico de San Agustín se potencia durante la Contrarreforma por equipararse al corazón llameante de San Ignacio de Loyola que nos muestran los emblemas jesuíticos, y que es también uno de los atributos de Felipe Neri, santo asimismo canonizado a comienzos del siglo XVII. Un corazón en llamas, atravesado por una flecha y sobre un libro, y un cinturón, integrarán el escudo de la orden desde comienzos del siglo XVII, como lo vemos en distintos breviarios de los agustinos, entre ellos el de Venecia de 1679⁵⁸. La difusión del culto al Sagrado Corazón eclosionó en el último tercio del siglo XVII a partir del libro del jesuita San Juan Eudes⁵⁹.

El *lienzo de San Esteban* (Fig. 6) supone la simplificación barroca de los grabados de la Lapidación de este santo hecho a partir del original del pintor veneciano Jacopo Palma el joven. Entre los artistas del manierismo reformado, en la primera fase de la Contrarreforma, grabaron este tema a buril Aegidius Sadeler II⁶⁰ (Fig. 7) y Léonard Gaultier, siendo impreso este último en París por el editor Jean Leclerc⁶¹. Nuestro cuadro copia únicamente la

56. MONTOYA BELEÑA, S.: “Entalladura y xilografías de Jesús Crucificado en el Museo de Bellas Artes de Valencia: advocaciones, iconografía y tradición popular”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.): *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, p. 717. La plancha original debe ser obra de comienzos del siglo XVIII, pues sabemos que Agustín Laborda y Campo se asoció con el impresor Cosme Granja en los años cuarenta del siglo XVIII, heredando a partir de 1749 su imprenta que fue regentada durante casi dos siglos por miembros de la familia Laborda.

57. SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *Tratados sobre el evangelio de San Juan*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, XVIII, 1, pp. 468 (latín) y 469 (castellano).

58. El corazón atravesado por una flecha se extrae de *Las Confesiones* de San Agustín, 9, 2, 3.

59. ORTEGA MENTXAKA, E.: “Arte y devoción: el retablo del Sagrado Corazón de Jesús de los jesuitas de Bilbao”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (Ed.): *Estudios de Historia del Arte en Memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 237-247.

60. Aegidius Sadeler II. Grabado del Martirio de San Esteban. British Museum, Department Prints and Drawings, número de registro 1873,0510.3579. En el cuadro de la Lapidación de San Esteban del retablo lateral de la iglesia de Pineda de Trasmonte, el pintor se inspiró en el conocido grabado de Cornelis Cort, pero substituyó al diácono por el del grabado de la Lapidación de Aegidius Sadeler, PAYO HERNANZ, R. J.: “La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Institución Fernán González*. Burgos, 223 (2001/2), pp. 279-281.

61. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004, pp. 100, 128, 129 y lám. 59 de la Varia.



Fig. 6) Retablo mayor de Villanueva de la Oca. Lienzo de San Esteban



Fig. 7) Aegidius Sadeler II. Grabado de la Lapidación de San Esteban. © Trustees of the British Museum, Department Prints and Drawings, número de registro 1873, 0510. 3579

figura del protomártir como una nueva afirmación barroca de las devociones concretas. El carácter narrativo de la escena grabada ha desaparecido con la eliminación de los verdugos que lo apedrean y las murallas de Roma. Sin embargo, la figura de San Esteban está copiada literalmente de la estampa y, de la visión original de la Trinidad en la Gloria, únicamente permanece un haz de luz dorada. Sobre un paisaje esquemático con un tercio de tierra y el resto de celaje con nubes, se dispone arrodillado y en actitud declamatoria el santo diácono. Su composición, plena de dinamismo, se organiza en base a un esquema barroco en aspa con dos diagonales que se cruzan, la formada por sus brazos desplegados y la que crea la luz divina que se prolonga en su cuerpo. En un fondo de cielo azul grisáceo destaca la dalmática roja del protomártir.

4. Los lienzos de los retablos laterales

Los lienzos de los áticos de los retablos laterales representan a San José y la Visión de San Antonio de Padua del Niño Jesús. Son dos de las devociones contrarreformistas más populares, pues nos hablan de la unión de lo divino y lo humano en conjuntos dedicados a la Sagrada Familia y a visiones, éxtasis y otras situaciones excepcionales del alma como la de San Antonio. El protagonismo indiscutible de María en la España de la Contrarreforma tuvo, entre otras consecuencias, el aumento de la devoción josefina. Así se justifica la presencia de lienzos de San José y el Niño en los áticos de los retablos de la Virgen del Rosario, como vemos por ejemplo en Villanueva de la Oca, Arbulo, Marquina (valle de Zuya) o Zurbitu. Sabemos que el pintor Pedro de Arroquia realizó dos lienzos de similar temática en los áticos de dos retablos colaterales de la parroquia de Arbulo, aunque de distinta composición por adaptarse aquí a marcos verticales.

En el lienzo de San José (Fig. 8) se representa al marido de María, de medio cuerpo como un hombre maduro y barbado que lleva en sus brazos a su Hijo, al que mira con ternura. Los colores canónicos de sus prendas son el violáceo de la túnica y el ocre del manto. El Niño desnudo adopta la típica diagonal barroca, mira hacia el cielo y agarra familiarmente el cuello de la túnica de su padre. Muestra en su mano izquierda alzada el ramo de azucenas, en destacada alusión a la castidad de San José. En un fondo oscuro, la luz hace sobresalir a las figuras, potenciando su carácter devocional. Como pintura del barroco pleno del siglo XVIII, tiene una técnica muy suelta y vaporosa que confiere blandura e intimidad al cuadro, recordando los tipos e iconografías de Murillo. Esta devoción fue impulsada principalmente en los siglos de la Contrarreforma por Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Sales, los



Fig. 8) Retablo de la Virgen del Rosario de Villanueva de la Oca . Lienzo de San José

jesuitas y la Madre María Jesús de Agreda⁶². En el lienzo de San José de Arbulo, sacado de su marco y en un precario estado de conservación, se le representa erguido, con la vara florida y la paloma del Espíritu Santo volando sobre su cabeza. Se repite en el manto el color ocre, en tanto que su túnica es de color verde oscuro.

En el ático del colateral del Santo Cristo se aloja el *lienzo de la Visión de San Antonio de Padua* (Fig. 9), sin duda la devoción contrarreformista más popular de este santo franciscano narrada en el *Liber miraculorum*⁶³. A este respecto nos dice Mâle que “es curioso ver cómo la vida de San Antonio de Padua, de la cual los siglos anteriores habían contado muchos episodios, se resumió casi únicamente, a partir del siglo XVII, a esta milagrosa visión”⁶⁴. Este tema partió de estampas italianas de Simone Cantarini de 1640, aunque quién fijó su iconografía en España fue Bartolomé Esteban Murillo, autor de visiones de San Antonio de Padua en todas sus variantes. El conocido episodio tuvo lugar durante un viaje por el sur de Francia en el que, según la tradición, predicaba sobre la Encarnación. Uno de sus seguidores le facilitó una habitación en su casa donde transcurre la aparición celestial.

El Niño Jesús de pie sobre una nube, se presenta ante los ojos del santo a diferencia de otras pinturas en las que se dispone sobre el libro o en brazos de San Antonio en pleno encuentro místico. El santo portugués es un hombre joven que viste el hábito franciscano y aparece arrodillado en actitud declamatoria. Delante de él vemos un ramo de azucenas, símbolo de su pureza, y sobre el escritorio un libro cerrado que no se menciona en el relato



Fig. 9) Retablo del Santo Cristo de Villanueva de la Oca. Lienzo de San Antonio de Padua

de sus milagros, autenticando así el carácter canónico de la Biblia. El Niño se dirige al santo con sus brazos abiertos en actitud acogedora, mostrando un rostro sonriente, como señala el *Liber miraculorum*, y viste un volado paño rojo que alude a su pasión. El fondo dorado confiere carácter sobrenatural a esta aparición divina que se produce en una habitación ambientada por una

62. ALPANSEQUE, A.: *San José en la Mística Ciudad de Dios por la Venerable Sor María Jesús de Ágreda: ordenamiento biográfico*, Madrid, 1978. GARCÍA MIRALLES, M.: “San José en la madre María de Ágreda (1602-1655)”, *Estudios Josefinos*, 69-70 (1981), pp. 356-377.

63. *Chronica XXIV Generalium Ordinis Fratrum Minorum. Liber miraculorum*, 22, 1-8. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.: “Una versión castellana de *Los Milagros de San Antonio de Padua* en el Ms. 8744 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 57 (2007), p. 413.

64. MÂLE, E.: Ob. cit., p. 175.

mesa con su tapicería y el cortinaje con cordones. Este cuadro se inspira en composiciones de este tema de Murillo, y se caracteriza por una pincelada suelta y una paleta a base de tonos ocres en el hábito del santo, mesa y pavimento, y granas en el cortinaje, destacando el fondo amarillo y el rojo del manto de Niño. Definen su estética barroca la diagonal celestial, varios recursos participativos como el libro que sobresale de la mesa o las azucenas colocadas en primer plano, y el cortinaje teatral. El cuadro de la Visión de San Antonio del ático del desmontado retablo de San Antón Abad de Arbulo (Fig. 10), presenta al Niño en brazos del santo en un plano más próximo al espectador.



Fig. 10) Arbulo. Parroquia de San Martín. Lienzo de San Antonio de Padua en el retablo de San Antón Abad