

Los Arroquia, una desconocida familia de pintores barrocos en el País Vasco

Fernando R. Bartolomé García
Laura Calvo García*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

En este trabajo presentamos el perfil humano y profesional de Pedro de Arroquia (1667-1738) y de su hijo Cosme Ignacio (1689-1740), dos desconocidos pintores guipuzcoanos que trabajaron a lo largo del País Vasco y la Rioja, dando a conocer algunas obras inéditas de su producción documentada y conservada.

Lan hau Pedro Arroquia (1667-1738) eta Kosme Inaxio (1689-1740) bere semeari buruzkoa da. Bi margolari ezezagun hauek gipuzkoarrak ziren eta Euskadi eta Errioxan egin zuten lan. Haien bizitza eta produkzio piktorikoa aztertzen ditugu eta kontserbatu diren margo dokumentatu berriak ezagutzera ematen ditugu.

The present work deals with the figure of the unknown painters Pedro de Arroquia (1600-1652) and his son Cosme Ignacio (1689-1740), from Gipuzkoa. Their output is mainly located in the Basque Country and La Rioja and we present some of their conserved and documented paintings, unknown up to now.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Pintura, policromía, Barroco, Arroquia, País Vasco.
Pintura, polikromia, Barrokoa, Arroquia, Euskal Herria.
Painting, polychromy, Baroque, Arroquia, Basque Country.

* UPV/EHU

Fecha de recepción/Harrera data: 06/03/2013
Fecha de aceptación/Onartze data: 19/07/2013

Las artes pictóricas de la Edad Moderna en el País Vasco han estado siempre vinculadas al trabajo interdisciplinar del pintor-dorador, un oficio artístico-artesanal que capacitaba a estos maestros para trabajar en labores de dorado y estofado, pinceladura y pintura de caballete. Lo habitual era que se especializaran en la policromía de retablos e imágenes y en labores decorativas de carácter mural, quedando en un segundo plano la pintura de pincel, lo que motivó que esta especialidad tuviera un discreto desarrollo frente al resto de las artes pictóricas. También es cierto que la producción de caballete que encontramos en estas tierras rara vez se firmaba o protocolizaba, lo que hace muy complicado su estudio y ordenación. A esto hay que sumar la escasez de personalidades destacadas y la lejanía de la corte y de los principales centros pictóricos que pudieran haber servido de revulsivo para los maestros locales de estas tierras.

En este contexto, resulta interesante estudiar a una familia de artistas, cuya principal producción conocida se destina a la pintura de caballete. Se trata de Pedro de Arroquia y de su hijo Cosme Ignacio, dos maestros guipuzcoanos que trabajaron en su tierra natal y en las provincias colindantes. Hemos reconstruido las biografías de ambos pintores, comprobando los habituales fenómenos de endogamia profesional y complementariedad de oficios. Su producción conservada es escasa, aunque los dos son pintores a tener en cuenta en el panorama pictórico del País Vasco. De Pedro de Arroquia (1667-1738) damos a conocer una pintura inédita, firmada y fechada, que nos va a permitir desentrañar su estilo y con el tiempo poder ampliar su catálogo personal; de Cosme Ignacio (1689-1740) presentamos dos pinturas conservadas y otras nuevas obras documentadas.

El pintor Pedro de Arroquia Iriarte fue el último de los vástagos del matrimonio formado por Domingo de Arroquia y Francisca de Iriarte Chipito¹. Nació en Lazkao (Gipuzkoa), donde fue bautizado el día 25 de febrero de 1667 en la iglesia de San Miguel Arcángel². Su padre,

1 Domingo de Arroquia y Francisca de Iriarte Chipito, vecinos de Lazkao, contrajeron matrimonio en 1649. (Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH), Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Matrimonios, f. 149r., 16/05/1649). De esta unión nacieron seis hijos: Martín (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautismos, f. 29r., 15/05/1650), Mateo (*Ibid.*, f. 39v., 21/09/1656), Juan (*Ibid.*, f. 44r., 15/02/1659), María Josefa (*Ibid.*, f. 47r., 05/02/1661), María Bautista (*Ibid.*, f. 51r., 31/08/1663) y nuestro pintor Pedro (1667), el último de los hermanos. A los pocos años de nacer Pedro, Francisca murió (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Defunciones, f. 21v., 24/05/1671) y Domingo completó su familia numerosa con otro hijo llamado Miguel, concebido con la lazkaotarra Lucía Maiz (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautismos, f. 76v, 09/05/1676), con quien parece que nunca llegó a casarse. Algunos años más tarde, en 1683, Domingo de Arroquia falleció (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Defunciones, f. 31v., 09/08/1683).

2 DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautismos, f. 58v, 25/02/1667.

Domingo, era maestro carpintero³ y, como era habitual en esta época, introdujo a varios de sus hijos en su misma actividad profesional. Sabemos que al menos tres de ellos, Martín, Miguel y el propio Pedro aprendieron el oficio y trabajaron como carpinteros⁴.

El joven Pedro, tras unos años en el taller familiar junto a su padre y sus hermanos, se trasladó a Vitoria, donde probablemente aprendería el oficio de pintor o complementaría su formación con algún maestro del entorno y, viendo las posibilidades de trabajo, decidió permanecer en esta ciudad. En 1688 Pedro de Arroquia ya estaba residiendo en Vitoria, donde se casaba con Catalina Zumelzu Calvo, quien aportó al matrimonio una dote de 200 ducados, además de vestidos y otras alhajas. En la villa alavesa vivió y crió a su larga prole, compuesta por doce vástagos, cuatro hombres: Cosme Ignacio, Francisco Antonio, Ignacio y Matías Ángel y ocho mujeres: María Ignacia, Teresa, Teresa Juana, Luisa Antonia, Catalina Ignacia, Prudencia Catalina, Ana Prudencia y Manuela Concepción⁵. De todos ellos tan solo sobrevivieron seis a la severa mortalidad infantil que en esos momentos existía: Cosme Ignacio, Ignacio, Teresa Juana, Catalina Ignacia, Manuela Concepción y Matías Ángel.

Con escasos cuarenta años sufrió una grave enfermedad que le postró en cama durante un tiempo y, dada su delicada salud, el día cuatro de

3 Entre 1657 y 1666 Domingo de Arroquia realizó varias obras en la iglesia de Lazkao, donde intervino en la puerta principal (1657), y se encargó del monumento de Jueves Santo en 1666 y 1668. (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, ff. 52r., 92r., 97r. y 99v.) También fue requerido en 1675 como tasador de las obras del tejado de la parroquia cercana de Arama (DEAH, Arama, San Martín, Libro de fábrica, 1594-1735, f. 106r.).

4 Martín de Arroquia acometió algunas labores de carpintería en la parroquia de Lazkao. En 1719 realizó una caja para guardar frontales de altar, que fue examinada por Miguel de Echezarreta y se encargó de hacer dos marcos para las ventanas del presbiterio y un banco para el mismo. (DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, s/f.) Pedro de Arroquia se encargaba de aderezar los cajones de la sacristía en 1690. (*Ibid.*, f. 172r.) A Miguel, el menor de los hermanos, lo podemos documentar en numerosas intervenciones en su iglesia natal, entre 1711 y 1743, donde lo vemos trabajando en el mantenimiento del órgano, el arreglo de los altares, la confección de pequeños muebles para las reliquias, balaustradas para la ventana principal de la casa vicarial, poleas, atriles, lámparas, bancos o marcos para cuadros. (*Ibid.*, s/f. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1726-1789, ff. 22, 90, 118). Otro familiar de nuestro pintor, José de Arroquia, del que desconocemos el parentesco exacto, era sastrero y se documenta durante la primera mitad del siglo XVIII trabajando para la parroquia de Lazkao (*Ibid.*, f. 90).

5 Partidas de bautismo: Teresa (Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHDV-GEHA), Vitoria, Santa María, M00089-001-01, f. 116v., 12/11/1688), Ignacio Cosme (*Ibid.*, f. 123v., 28/09/1689), Francisco Antonio (*Ibid.*, f. 146v., 20/04/1692), Ignacio (*Ibid.*, f. 152v., 26/04/1693), Teresa Juana (*Ibid.*, f. 162v., 06/06/1694), Luisa Antonia (*Ibid.*, f. 171v., 09/10/1695), Catalina Ignacia (*Ibid.*, f. 181r., 13/01/1697), Prudencia Catalina (*Ibid.*, f. 191v., 29/04/1698), Ana Prudencia (*Ibid.*, f. 205r., 20/04/1700), Manuela Concepción (*Ibid.*, f. 216r., 08/12/1701) y Matías Ángel (*Ibid.*, f. 232r., 01/03/1704).

noviembre de 1707 redactaba su primer testamento en Vitoria⁶. En él pone de manifiesto el amor y cariño que tiene hacia su mujer Catalina de Zumelzu, a quien la deja encargada de todo lo relativo a su funeral y su memoria. La nombra testamentaria y heredera de todos sus bienes y tutora de sus seis hijos, pues todavía estaban en “edad pupilar”, ya que el mayor, Cosme Ignacio, solo tenía 18 años. Sería de igual forma la responsable de cobrar todo lo que se le debía por su trabajo, detallado en un memorial que el propio Pedro realizó y que no se conserva. Sin embargo, nuestro pintor se pudo recuperar de sus dolencias y seguir con su vida familiar y profesional durante muchos años más, hasta que finalmente la muerte le llegó en 1738 con 71 años. El día 26 de febrero de este año era enterrado en la colegiata de Santa María de Vitoria, incumpliendo su voluntad, pues había dispuesto ser enterrado en la iglesia del convento de San Francisco, en la sepultura que en ella disponía, junto a su esposa, ya difunta. Este último testamento lo había redactado el día 15 de febrero de 1738 en cama con “enfermedad peligrosa”.

Es evidente que su situación ha cambiado respecto a su primer testamento, en el que apenas se hace referencia a su entierro. En este pide que su cuerpo sea acompañado por el chantre y los canónigos de la colegiata, así como por los capellanes de la misma iglesia. El año debía llevarlo María de Huerta, por lo que le deja un cofre negro pequeño forrado en cabritilla negra y claveteado en hierro. A su nieta Francisca Antonia de Lecuona, hija de Juan Bautista de Lecuona y Teresa de Arroquia, le deja “un guardapiés de droguete de flores, un jubón del mismo, un par de medias y un par de zapatos, todo nuevo”. Algunos enseres de cama se los deja a su hija María Ignacia de Arroquia y el resto de sus bienes quedaban en manos de su testamentario José de Rada, para que vendiera los que fueran necesarios. Como herederos deja a sus hijos Cosme Ignacio, Teresa y María Ignacia.

Pedro de Arroquia gozó de cierto prestigio en Vitoria, pues en 1727 lo calificaban como “diestro pintor y peregrino tracista” en una descripción de las fiestas celebradas en San Francisco de Vitoria con motivo de la canonización de varios santos franciscanos⁸. Como es habitual entre los pintores de estas tierras, debió de practicar todas las especialidades de la pintura, desde la policromía de tallas y retablos hasta la pintura

6 Testamento de Pedro de Arroquia. Archivo Histórico Provincial de Álava (AHPAL), Prot. not. Domingo Ibañez de Hermua, 1707, sign. 442, ff. 391-394.

7 Testamento de Pedro Arroquia. AHPAL, Prot. not. Joaquín González de Echavarrí, 1738, sign. 468, s/f.

8 AMIGO, 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 Neuberger Reyna viuda de España*. Vitoria, Imprenta de Bartolomé Riesgo, 1728.

de lienzos y de muros. Formó parte del taller de Vitoria; probablemente se formó en el entorno de Diego de Ibarrola, uno de los pintores más destacados en Vitoria en esos momentos, con el que también aprendieron Pedro de Ibarrola, Bartolomé Arregui, Bartolomé Andraca, Manuel Andrada y Pedro González de Ibarra. Todos ellos se inscriben dentro de la policromía del pleno Barroco, adaptándose a los nuevos retablos churriguerescos de gran aparato decorativo para los que se buscaba un efecto de distensión o de contraste entre las luces y sombras, esto es, un equilibrio entre el oro y el color que minimizara el fulgor que producía el oro⁹.

La falta de documentación nos hace pensar que la mayor parte de su producción debió de destinarse a la de pintura de lienzo, tabla o sarga, cuya protocolización era mucho menos usual que las labores de policromía y pinceladura. Es por ello que muchas de sus obras han quedado ocultas y sin rastro documental, lo que hace difícil seguir la estela productiva del pintor. Tan solo conocemos tres intervenciones, todas ellas de pintura de lienzo, dos de ellas documentadas y la tercera, que presentamos en este artículo, firmada. Su primera actuación documentada, a finales del siglo XVII, consistió en la redacción de las condiciones del dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia de San Servando y San Germán de Arnedillo (La Rioja), realizado por el pintor riojano Sebastián del Ribero¹⁰. En 1717 le encontramos en la parroquia de la Asunción en Gebara (Álava), para donde realizaba el lienzo de San Juan Bautista para el remate de este altar. En 1722 Pedro de Arroquia, residente en Vitoria, se trasladó a Lazkao, esta vez ya como maestro pintor, para hacer unas pinturas para el monumento de Semana Santa de la iglesia de San Miguel Arcángel, por las que cobró 1120 reales¹¹. En 1728 realizaba un lienzo de grandes dimensiones con la escena de la Entrega del rosario a Santo Domingo para la parroquia de San Andrés de Letona (Álava) y pintaba unas arquitecturas efímeras para el presbiterio y altar mayor del convento de San Francisco de Vitoria. También contrataba dos pinturas, de San José y San Antonio de Padua, para los

9 Sobre la denominación del segundo período de la policromía barroca ver: BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, 2001, pp. 193 y siguientes. (Policromía de las “luces y sombras”). ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos. Labores y motivos”. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º 45, 2003, pp. 102-103. (Pintura de la “distensión” barroca).

10 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Retablos mayores de La Rioja*. Agoncillo, 1993, p. 203. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño, 2009, p. 265.

11 DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, s/f. “A Pedro de Arroquia, natural de este concejo, residente en Vitoria, maestro pintor, por los añadimientos que ha hecho en las pinturas del monumento, 1120 reales” (1722-1726).

áticos de los retablos de Nuestra Señora del Rosario y San Antonio Abad de la iglesia de San Martín de Arbulo (Álava), altares ejecutados hacia 1708 por el arquitecto de Vitoria Martín Ruiz de Luzuriaga y policromados posteriormente por José de Aguirre en 1735¹².

De toda la producción documentada de Pedro de Arroquia, tan solo se conservan las pinturas de San Juan Bautista de Gebara y la Entrega del rosario a Santo Domingo de la iglesia de Letona. La primera nos ha llegado en muy mal estado de conservación, lo que complica su estudio. Se encuentra en el retablo dedicado a la Virgen del Rosario del lado del Evangelio, un colateral churrigueresco de pequeñas dimensiones empezado en 1711 por Millán Calvo y acabado por en 1717 por Francisco Pérez de Mendiola. En esa misma fecha Pedro de Arroquia cobraba 26 reales y 8 maravedíes por pintar este lienzo para el remate de dicho retablo¹³. Representa al Precursor, en primer plano, sobre un fondo de paisaje. Aparece sedente, con el cuerpo semidesnudo, tan solo cubierto por un manto de tono carmín, que prefigura su martirio. Su rostro es de apariencia juvenil y con su mano izquierda acaricia a un cordero, símbolo de Cristo, mientras que con la derecha sostiene una cruz de vara alargada de la que cuelga una filacteria con la leyenda “ECCE AGNUS DEI”, tomada del Evangelio de San Juan.

La obra más destacada en la producción de Pedro de Arroquia es el lienzo de la Entrega del rosario a Santo Domingo, inserto en un retablo marco del lado del Evangelio de la iglesia de San Andrés de Letona. (Fig. 1). Está firmado y fechado en su parte inferior derecha: “Pedro de Arroquia fecit, aº 1728”. (Fig. 2). Representa el momento en el que la Virgen y el Niño entregan el rosario al fundador de la orden dominica en presencia de otro fraile. El cuadro está dividido en dos niveles. El espacio celeste está marcado por una tonalidad áurea y delimitado por un cordón de nubes sobre el que descansan la Virgen, el Niño y la corte celestial, formada por tres ángeles y por serafines que acotan la zona superior, que preside el Espíritu Santo en forma de paloma.

En el plano terrenal se representa al santo arrodillado, en compañía de otro miembro de la orden, en un momento de recogimiento y oración, instante en el cual recibe la visita de la Virgen y el Niño que le entregan cada uno a Santo Domingo un rosario, recomendándole su rezo y difu-

12 AMIGO, M.: *Op. cit.* ENCISO VIANA, E., PORTILLA, M., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Llanada occidental*. T. IV, Vitoria, 1975, pp. 225, 441-442. PORTILLA, M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Cuartango, Urcabustaiz, Cigoitia, de las fuentes del Nervión, por sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. T. VII, Vitoria, 1995, p. 615. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *Op. cit.*, pp. 46-48, 210, 260, 298.

13 ENCISO VIANA, E., PORTILLA, M., EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Op. cit.*, pp. 441-442.

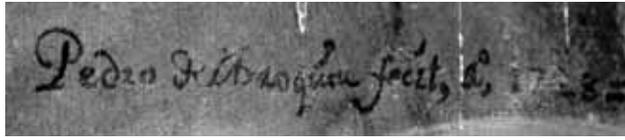


Fig. 1. Letona (Álava), parroquia de San Andrés, retablo de la *Entrega del rosario a Santo Domingo*, firma de Pedro de Arroquia

sión. El santo extiende una mano tímidamente hacia lo alto, acercando su otra mano hacia el pecho, en señal de agradecimiento y humildad. Viste el hábito característico de su orden, con túnica y escapulario blancos y capa negra, de suaves y abundantes plegados. Su rostro es menudo, de nariz afilada y grandes ojos que miran a lo alto.



Fig. 2. Letona (Álava), parroquia de San Andrés, retablo de la *Entrega del rosario a Santo Domingo*. Pedro de Arroquia, 1728

Tras su cabeza destaca un resplandor áureo a modo de nimbo y en su frente brilla una pequeña estrella, atributo de connotaciones hagiográficas y de gran simbología bíblica, aludiendo a que Santo Domingo brillaba con luz propia. (Fig. 3). Le acompañan numerosos atributos, fijados en gran parte por su biógrafo Jordán de Sajonia en el libro *Orígenes de la Orden de Predicadores*¹⁴. La mayor parte de los elementos iconográficos del santo provienen de un sueño premonitorio que tuvo la madre de Santo Domingo mientras estaba encinta, cuando de su vientre vio salir un perro con una antorcha encendida junto a un globo terráqueo, visión que fue interpretada en clave religiosa: el hijo que esperaba iluminaría al mundo con el fuego del Evangelio, ya que



Fig. 3. Letona (Álava), parroquia de San Andrés, retablo de la *Entrega del rosario a Santo Domingo* (detalle), Pedro de Arroquia, 1728

14 ITURGÁIZ CIRIZA, D.: *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán: la fuerza de la imagen*. Burgos, Aldecoa, 1992, pp. 63-125. *Id.*: *La Virgen del Rosario y Santo Domingo en el arte*. Madrid, Edibesa, 2003. *Id.*: *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española: museografía dominicana*. Madrid, Edibesa, 2003.

sería un incansable predicador, guardián de la ortodoxia de la Iglesia Católica y celoso perseguidor de la herejía. Muy ligada a la predicación está, en la espiritualidad dominica, la penitencia. Por ello en el suelo descansa, desparramado, un flagelo, compuesto por cuerdas acabadas en estrellas metálicas de cinco puntas que recuerdan la necesidad de la mortificación de la carne para alcanzar la pureza moral que se refleja en las azucenas. El libro abierto es el atributo intelectual de nuestro santo dominico, íntimamente ligado a la misión doctrinal de una orden fundada sobre un ambicioso sistema de estudios que aseguraba un sólido conocimiento teológico para sus frailes. Parece que el momento de la entrega no es captado por el otro fraile que aparece tras el santo quien, distraído, desvía la mirada de su libro de oraciones y observa a Santo Domingo, sin percatarse del momento sobrenatural que está aconteciendo.

Esta obra fue realizada en 1728 según consta en la parte inferior del lienzo. Para las fechas en las que fue ejecutada, se advierte un marcado carácter retardatario con respecto a lo que se está haciendo en esos momentos en la corte, lo que denota el aislamiento en el que vivían la mayor parte de los pintores del País Vasco. Tendremos que esperar hasta mediados de siglo para vislumbrar el período de máximo esplendor en la pintura de caballete y escenográfica de estas tierras de la mano de importantes pintores riojanos y navarros liderados por José Bejés.

La pintura que nos ocupa está realizada al óleo sobre lienzo. Se apoya principalmente en un dibujo de líneas duras, algo metálico y cartilaginoso, que marca los contornos con claridad. No obstante, resulta bastante correcto, sin errores anatómicos graves. Emplea una pincelada lisa y bien peinada, supeditada al dibujo subyacente. La gama cromática utilizada es algo limitada y apagada; predominan los tonos terrosos, aunque también hace uso de distintas gradaciones de blanco, carmín, negro y azul. El tratamiento del espacio es bastante correcto, incluso consigue leves sugerencias de profundidad sin recurrir a ilusorias perspectivas arquitectónicas. Los personajes son tratados con cierta monumentalidad y están colocados en diferentes planos. El primero y más destacado lo ocupa Santo Domingo junto con todos sus atributos, mientras que en un segundo plano aparece la Virgen con el Niño y, en un fondo escalonado, el resto de personajes. Lo cierto es que, aunque la pintura resulta bastante agradable y correcta en su conjunto, adolece de cierta falta de naturalidad, lo que provoca un efecto algo teatral en la composición. En esa falta de naturalismo es probable que influyan el empleo de un fondo ocre bastante inexpressivo, la luz fría que palidece los rostros y el estatismo de las figuras, que pretenden ser solventados con un leve movimiento de paños.

Este lienzo está inspirado en modelos flamencos, en concreto en



Fig. 4. Letona (Álava), parroquia de San Andrés, retablo de la *Entrega del rosario a Santo Domingo* (detalle), Pedro de Arroquia, 1728



Fig. 5. *Santo Domingo*, Alexander Voet I

una estampa de Alexander Voet I (1613-1689) casi idéntica (Fig. 4 / Fig. 5). Al igual que en la pintura de Pedro de Arroquia, se muestra a Santo Domingo de rodillas, recibiendo el rosario de la Virgen y el Niño y acompañado por sus atributos: un perro con una antorcha encendida recostado sobre el globo terráqueo, un libro abierto, una azucena y un flagelo. Los únicos elementos que en el grabado no aparecen son el cortejo celestial, el monje que reza junto a él y la paloma del Espíritu Santo. No obstante, como se puede comprobar, tanto la composición como los aspectos formales han sido copiados literalmente por el pintor.

Junto a Pedro de Arroquia se formó su hijo Cosme Ignacio en el arte de la pintura. Son pocos los datos biográficos de los que disponemos; tan solo sabemos que era bautizado el día 28 de septiembre de 1689 en la iglesia de Santa María de Vitoria¹⁵ y que contraía matrimonio el 29 de mayo de 1713 con Antonia Iruretagoyena en la iglesia de San Bar-

¹⁵ Aunque en la partida de nacimiento se le bautiza como Ignacio Cosme (ver nota 5), posteriormente aparece siempre como Cosme o Cosme Ignacio.

tolomé de Bidania, actual municipio de Bidegoian, en la comarca de Tolosaldea¹⁶. De este matrimonio se le conocen cinco hijos, tres nacidos en tierras guipuzcoanas, en Bidania, Amezketa y Asteasu: Bartolomé, Joaquín Antonio y María Manuela y dos en Álava, María Francisca y María Inés, bautizadas en Legutiano y Heredia, respectivamente¹⁷. La muerte sorprendió inesperadamente a Cosme Ignacio a los 51 años, el 6 de noviembre de 1740, al sufrir un accidente en los montes de Errezil, lo que no le permitió redactar sus últimas voluntades¹⁸.

La obra que por el momento conocemos de Cosme Ignacio de Arroquia se halla distribuida entre Álava y Gipuzkoa, aunque la mayor parte de ella no se conserva. Lo más probable es que pasara su infancia formándose y trabajando en el taller paterno y que más adelante se independizara y abriera su propio obrador. Tras contraer matrimonio comenzó su andadura como pintor-dorador de tallas y como pintor de caballete. Sus obras se documentan entre 1714 y 1735, por lo que suponemos que su padre, Pedro de Arroquia, también participaría en alguno de estos proyectos.

La primera intervención de Cosme Ignacio consistió en realizar una serie de trabajos de pintura y policromía para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Goiatz, en Gipuzkoa. En 1714 el obispado otorgaba licencia para realizar un retablo mayor que ocupara todo el presbiterio, en el que hasta la fecha solo había un sagrario, sobre él una talla de la Virgen sin policromar “carcomada y maltratada” y un Cristo crucificado en lo alto. Para ello se eligió una solución más económica y en vez de un altar al uso se decantaron por un “retablo de perspectiva que coje toda la pared”, es decir, un retablo pincelado, cuya ejecución

16 Partida de matrimonio de Cosme Ignacio de Arroquia y Catalina Iruretagoyena: DEAH, Bidegoian (Bidania), San Bartolomé Apóstol, 2.º Matrimonios, f. 83r., 29/05/1713. Sabemos que la prole y sus numerosos hijos residieron en varias localidades, seguramente obligados por la itinerancia del trabajo de pintor, por lo que se documenta al pintor en Bidania, Amezketa, Asteasu, Lazkao y Tolosa, aunque no hemos podido hallar obras suyas en algunos de estos pueblos.

17 Partidas de nacimiento: Bartolomé (DEAH, Bidegoian, San Bartolomé Apóstol, 3.º Bautismos, f. 44v., 18/01/1717), Joaquín Antonio (DEAH, Amezketa, San Bartolomé Apóstol, 3.º Bautismos, f. 108v., 05/03/1721) y Joaquín Antonio (DEAH, Asteasu, San Pedro Apóstol, 1.º Bautismos, f. 378v., 18/02/1719), María Francisca (AHDV-GEHA, Legutiano, San Blas, M00142-001-03, f. 75v., 01/04/1727) y María Inés (AHDV-GEHA, Heredia, San Cristóbal, M00245-007-12, f. 80v., 21/01/1730).

18 Partida de defunción: DEAH, Bidegoian (Bidania), San Bartolomé Apóstol, 2.º Defunciones, f. 63r., 07/11/1740. En ella se especifica que en esos momentos residía en San Sebastián y que fue encontrado muerto “por algún accidente que le dio según los cirujanos en un paraje común de Régil, Vidania y Goyaz el día inmediato”.

encargaron a Cosme de Arroquia¹⁹. El pintor también se ocupó de estofar las tallas de la Virgen y Cristo, reaprovechadas en el nuevo retablo pincelado. Pero no acabó aquí su trabajo, porque además policromó los altares colaterales de Nuestra Señora del Rosario y de San Francisco y los laterales de San Miguel y de San Pedro, junto con sus titulares, que estaban “maltratados y deslucidos” y encarnó un Cristo que se hallaba en la sacristía²⁰. Finalmente realizó para la misma iglesia otras obras de menor importancia, como dar color a unas andas y a un cirio pascual²¹. La materia prima, colores, oro y plata que se trajeron para efectuar estos trabajos de pincel, por un importe de 436 reales de vellón, corrieron a cargo de la iglesia y los pagos al pintor se documentan hasta 1726²². En la actualidad el retablo pincelado no se puede apreciar, ya que sobre él se construyó en 1783 un retablo diseñado por Juan Elías de Inchaurreandiaga, con labores de talla de Juan Bautista Mendizabal,²³ y los retablos laterales debieron de desaparecer de igual forma al plantearse la construcción del nuevo altar, que precisaba ocupar los tres paños de la cabecera.

Tras acabar esta obra en Goiatz, Cosme de Arroquia se encargó en 1723 de la encarnación de una talla de Cristo que estaba en la sacristía del templo de San Bartolomé de Bidania (Gipuzkoa), por la que le pagaron 82 reales y medio²⁴ y dos años más tarde, ya residente en Lazkao, volvió a Bidania para ocuparse de restaurar unos cuadros de la sacristía, unos candeleros y un atril. El impago de estas obras motivó un gran

19 DEAH, Bidegoian (Goiatz), Nuestra Señora de la Asunción, Libro de fábrica, 1672-1746, f. 138. “Por no haver en la pared del presbiterio en que está asentado el altar mayor más que el sagrario, y sobre él una imagen de Ntra. Sra. sin estofar, toda carcomada y maltratada y más arriba q está un Ssmo Crucifijo, y todo el resto de pared despejada, he dispuesto un retablo de perspectiva que coje toda la pared.”

20 *Ibid.*, f. 138v. “Por estar indecentes los altares colaterales que están a los lados del altar mayor, el uno de Ntra Sra. de el Rosario y el otro de S. Fco, ambos bultos maltratados y deslucidos, habiendo ambos estofados, e hecho pintar dichos colaterales; como también otros dos colaterales que están fuera del presbiterio, el dicho del arcángel S. Miguel y el otro de S. Pedro, estofando también estos dos bultos, por los cuales dichos quatro colaterales, sus ymagenes, el pintar unas andas y el cirio pascual y encarnar el Ssmo. Cristo de la sacristía he pagado al dicho Arroquia solo por la manufactura 280 reales de vellón”.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, s/f. “Item por las diferentes recados de colores y oro y plata que se trageron para dicha prespetiva, pintar los colaterales y estofar las imagenes, 436 reales”. 17 de noviembre de 1726. Es probable que el retablo pincelado por Cosme Ignacio de Arroquia aún se conserve tras el retablo actual.

23 ASTIAZARAIN ATXABAL, M.^o I.: “Una Propuesta arquitectónica de Juan Elías de Inchaurreandiaga y el escultor Juan Bautista Mendizábal, el retablo de Goyaz en Guipúzcoa”, *Tiempo y espacio en el arte*. T. I, pp. 551-562.

24 DEAH, Bidegoian (Bidania), San Bartolomé, Libro de fábrica, 1705-1782, f. 56. 1723: “82 r y medio a Ignacio Arroquia, m. pintor, por haber encarnado el Sto. Cristo que está en la sacristía de la iglesia en su caxa.”

malestar en el pintor, que acabó en un pleito ante el tribunal eclesiástico de Pamplona para reclamar el cobro de lo que le adeudaba la iglesia²⁵.

El resto de su producción la realizó en Álava. Entre 1723 y 1729 doraba el interior del sagrario del retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia en Chinchetru, hoy desaparecido, y policromaba el remate del arco de Santa Eulalia y otros detalles que quedaron ocultos tras la repolicromía que este altar sufrió en 1768 a manos de Martín Eloy Ruete²⁶. Entre los años 1725 y 1726 ejecutaba obras de pintura en los desaparecidos retablos de la iglesia de San Juan Bautista de Urrunaga, siendo por esas fechas residente en Villarreal de Álava (Legutiano), lugar en el que nació su hija María Francisca²⁷. En 1727 pintaba el ático del retablo mayor de Nuestra Señora de la Asunción de Etura, que había sido añadido a este altar por el arquitecto Martín de Arenalde y que posteriormente fue repolicromado por Francisco de Acedo²⁸. En 1730 pince-laba los muros de la desaparecida ermita de Santiago de Andosqueta en Heredia; un año más tarde encarnaba un Cristo para la parroquia de San Juan Bautista de Aspuru y se presentaba al remate del retablo mayor de la Natividad de Nuestra Señora de Onraitia, finalmente adjudicado al conocido pintor Sebastián López Echazarreta²⁹. Dos años más tarde doraba y estofaba una imagen de San Pedro que diez años antes había hecho el escultor Blas González de Quintana para un retablo lateral de la iglesia de la Asunción de Gebara, donde años atrás había trabajado su padre, Pedro de Arroquia³⁰, y ese mismo año realizaba las pinturas de Santa Catalina y el Calvario del retablo de las Ánimas de la parroquia de San Juan Bautista de Ozaeta. En 1733 doraba el sagrario del retablo mayor de San Martín de Tours de Gaceo y un año después encarnaba el Santo Cristo del retablo mayor de San Millán de Larrea³¹. También

25 *Ibid.*, f. 63, 1725. “60 r. que dio por descargo a Pedro Salazar, comisario de la curia eclesiástica de Pamplona, que vino por la dependencia que tubo esta Universidad con Ignacio de Arroquia, maestro pintor, sobre haver renovado los cuadros que se allan en la sacristía.” Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), secr. Olla, caja 1504, n.º 14, 9 ff. “Ignacio de Arreguia, maestro dorador, vecino de Tolosa, contra el rector y mayordomo de la parroquial de Bidania, por orden e las cuales restauró unos cuadros, candeleros y atril de dicha iglesia, por lo que se le deben 10 escudos.”

26 ENCISO VIANA, E.; PORTILLA, M.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Op. cit.*, p. 327. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *Op. cit.*, p. 323.

27 PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. T. IX, Vitoria, 2007, pp. 705, 763.

28 PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. La llanada alavesa oriental y los valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. T. V, Vitoria, 1982, p. 432. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *Op. cit.*, p. 331.

29 *Ibid.*, pp. 276-297. PORTILLA, M.: *Op. cit.*, pp. 482, 329.

30 ENCISO VIANA, E.; PORTILLA, M.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Op. cit.*, p. 442.

31 PORTILLA, M.: *Op. cit.*, pp. 446, 522. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *Op. cit.*, p. 277.

daba las condiciones en 1735 para dorar y estofar el retablo mayor y los colaterales de la iglesia de Oreitia, contratado finalmente por Juan de Abaroa Echevarría³². El 13 de agosto de ese mismo año hacía una propuesta al ayuntamiento de Tolosa (Gipuzkoa) para policromar el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la misma localidad. Sin embargo este altar, que había sido ejecutado entre 1643 y 1647 por el arquitecto Bernabé Cordero y los escultores Juan Bazcardo y Francisco de Ureta, no se policromaba hasta 1764 por el pintor-dorador Manuel Alquizalente, por lo que la propuesta que Cosme Ignacio Arroquia hizo en 1735 no llegó a tenerse en cuenta³³.

Nos centramos ahora en las pinturas del Calvario y Santa Catalina, que se encuentran en la capilla de las Ánimas de la iglesia de San Juan Bautista de Ozaeta, insertas en el muro izquierdo, junto al retablo titular



Fig. 6. Ozaeta (Álava), parroquia de San Juan Bautista, capilla de las Ánimas, *Santa Catalina de Alejandría*, 1732

32 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *Op. cit.*, p. 345.

33 INSAUSTI, S.: "El retablo mayor de Tolosa", *B.R.S.B.A.P.*, año 14, cuaderno 4, 1956, pp. 397-407. *Id.*, "Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan Bascardo" *B.R.S.B.A.P.*, año 15, cuaderno 3, 1959, pp. 315-331.

de la misma. Fueron realizadas en 1732 por Cosme Ignacio de Arroquia y formaban parte de un pequeño retablo que presidía esta capilla, hasta que fueron sustituidas por una pintura de Nuestra Señora del Carmen, San Antonio Abad y San Roque intercediendo por las ánimas del Purgatorio³⁴. El primero de los lienzos, de mayores dimensiones y dedicado a Santa Catalina de Alejandría, presidiría el altar, mientras que el Calvario ocuparía la zona superior del remate, aunque hoy en día se hallan rehundidos en la pared de la capilla, sin mazonería alguna.

Santa Catalina, princesa de Alejandría, se muestra joven, elegante y ricamente engalanada, como corresponde a su estatus real, en medio de un sencillo paisaje. (Fig. 6). Viste a la manera romana, con una estola holgada anudada a la cintura, un palio de tono rojizo de pliegues ampulosos y almidonados y unas sandalias de finas tiras azules en los pies. Su cabellera pelirroja se recoge en un moño alto, sostenido gracias a una tiara con incrustaciones. Sobre la frente luce un broche cruciforme, en el que se engarza un gran rubí afacetado en el centro, pequeñas piedras azules en los brazos de la cruz y una perla colgante en forma de lágrima, a juego con los pendientes. Adorna su cuello con tres collares: uno de grandes perlas, otro a modo de gargantilla, de pequeñas turquesas con un colgante en forma de cruz, y una sencilla cadena cuyo rastro se pierde bajo la estola. En su mano izquierda la santa sostiene con decisión una espada de larga y afilada hoja, en alusión a su muerte por decapitación y con la otra mano señala a lo alto, resaltando su condición de mártir de la fe. La composición de líneas abiertas de los brazos se acompaña de un ligero adelantamiento de un pie, que crea un *contrapposto* y evita la frontalidad. El otro atributo que aparece junto a ella es una rueda dentada, que recuerda la tortura a la que fue sometida por orden del emperador romano antes de morir decapitada.

El último de los lienzos es de dimensiones algo menores y muestra un Calvario, iconografía típica de los remates de los retablos y mensaje clave del cristianismo. En él se muestra a Jesús, sujeto por tres clavos a una cruz de madera presidida por una cartela. Se ha elegido en este caso el momento posterior a su muerte, como refleja su rostro sin vida y la lanzada en el costado, del que brota un hilo de sangre. Un *perizonium* anudado, con pliegues en forma de aspa, amplio y volado, envuelve sus caderas y una calavera bajo sus pies representa la redención del pecado de Adán por medio de su cuerpo en la cruz.

A ambos lados, María y San Juan contemplan la escena. Dirigen sus miradas hacia lo alto y muestran su dolor con entereza, siguiendo las recomendaciones que el Concilio de Trento hizo sobre la representación

34 PORTILLA, M.: *Op. cit.*, t. V, Vitoria, 1982, pp. 667-668.

de este tema. La Virgen recoge sus manos sobre el pecho, envuelta en una túnica roja que alude a la Pasión y un manto azul que cubre también su cabeza. El joven discípulo acerca su mano al corazón en señal de aflicción y sostiene con la otra el libro de los Evangelios. Haciendo a la naturaleza partícipe del dolor de la Virgen y San Juan, el cielo se sume en tinieblas, producidas por un eclipse de sol y por la aparición de oscuros nubarrones que envuelven la escena. El paisaje presenta una gran esquematización y los personajes y las calidades de las telas están tratados con menor precisión, quizá debido al emplazamiento algo elevado para el que fue concebido este lienzo, en el remate del retablo. (Fig. 7).

Una vez más, las composiciones de los Arroquia nos remiten a la estampa flamenca. En el caso de Santa Catalina, son dos los grabados en los que pudo inspirarse. El primero, de Marteen de Vos, en el que se representa a una joven en una postura muy similar a la de la santa, con un brazo apuntando a lo alto, el otro extendido y una de las piernas tranqueada³⁵. También guarda parecido con una composición de Schelte



Fig. 7. Ozaeta (Álava), parroquia de San Juan Bautista, capilla de las Ánimas, *Calvario*, 1732

26 35 HOLLSTEIN, F. W. H.: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, v. 46. Maarten De Vos. *Plates Part II*. Rotterdam, 1995, p. 145.

a Bolswert, a su vez inspirado en Rubens. Para el Calvario se ha seguido un diseño de los Wierix, en el que con casi total exactitud se repite el modelo³⁶. (Fig. 8). Muestra también ciertas similitudes con algunas composiciones de otros dibujantes y grabadores flamencos como Jacob Matham o Johannes Sadeler I.



Fig. 8. *Calvario* (*En croix*, A, 223), Wierix.

Estas pinturas de Cosme Ignacio de Arroquia tienen ciertas similitudes estilísticas y formales con la producción de su padre, Pedro de Arroquia, con quien debió de aprender el oficio. Cosme Ignacio es, en su entorno profesional, un destacado pintor de caballete, aunque mantiene un cierto carácter retardatario respecto a lo que se está haciendo en los principales centros de producción pictórica en estas fechas. Al igual que su padre, se apoya en un dibujo bastante bien definido y correcto, aunque de trazo más blando. Muestra mayor preocupación por los personajes de los primeros planos que por los que están más alejados,

36 MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierix, I*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, p. 42. *En croix*, A, 223.

esbozados con una pincelada más suelta y menos supeditada al dibujo. Los efectos de perspectiva se resuelven con sencillez, sin efectismos, priorizando las figuras y simplificando al máximo los fondos. La gama cromática no es muy amplia y es muy similar a la que emplea su padre y otros muchos pintores-doradores de su entorno, en la que predominan los tonos terrosos, alternados con distintas tonalidades de carmín, negro, azul y verde. Las composiciones son sencillas, siempre subordinadas a la copia de estampas, aunque de resultado bastante satisfactorio, algo que demuestra su capacidad como pintor. En sus cuadros predomina la quietud, los efectos teatrales y las actitudes declamatorias, frente a las cualidades naturalistas presentes en otros pintores más dotados y personales.

A modo de conclusión, el objetivo de este artículo ha consistido en rescatar del olvido a dos pintores-doradores, Pedro y Cosme Ignacio de Arroquia, padre e hijo, que vivieron en las postrimerías del siglo XVII y a comienzos de la centuria siguiente. Para ello se ha realizado una indagación en sus aspectos biográficos, una recopilación de las obras ya conocidas y se han añadido a su producción algunas nuevas pinturas tanto de policromía de retablos, como de pintura mural y de caballete, entre las que destaca por su calidad y buen estado de conservación el lienzo de la Entrega del rosario a Santo Domingo, que además cuenta con la firma autógrafa de Pedro de Arroquia. Esta nueva autoría deja abierta la puerta a nuevos descubrimientos y atribuciones, difíciles hasta ahora debido a la escasez de obras conservadas y a la ausencia de documentación.